

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
—

—
Ansley West Rivers
Myriam Jacob-Allard
Guy Tillim
Denis Rioux
Intimate Portraits
Barbara Breitenfellner
Michelle Bui
Steve Leroux
Birthe Piontek
—

AUTOMNE / FALL 2019
EN KIOSQUE JUSQU'AU 17 JANVIER 2020
ON NEWSSTANDS UNTIL JANUARY 17, 2020
CANADA 12,50 \$ / USA \$12.50 / EUROPE 12.50 €





CIEL VARIABLE

N° 113 / SEPTEMBRE 2019 – JANVIER 2020 / SEPTEMBER 2019 – JANUARY 2020

TRANS – IDENTITÉS | IDENTITIES

KENT MONKMAN
Miss Chief Eagle Testickle

JJ LEVINE
Family

ERASMUS SCHRÖTER
Contest

05 Éditorial
Les frontières des genres
Gender Boundaries
Jacques Doyon

11 Présentation thématique
Thematic introduction

12 Disrupting Colonial Comforts and Settler Sensibilities
Déranger les confort coloniaux et titiller
les susceptibilités des colonisateurs
Dayna McLeod

24 Au-delà des frontières
Beyond Borders
Charles Guilbert

34 A Crisis of Masculinity?
The Gradual Liquefaction of Identities
Une crise de la masculinité ?
La liquéfaction graduelle des identités
Andreas Höll

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 ANSLEY WEST RIVERS**
Ariane Noël de Tilly
- 85 MYRIAM JACOB-ALLARD**
Charles Guilbert
- 86 GUY TILLIM**
Érika Nimis
- 87 DENIS RIOUX**
Fanny Bieth et Clément Willer
- 88 INTIMATE PORTRAITS**
James Campbell
- 89 BARBARA BREITENFELLNER**
Michèle Cohen Hadria
- 91 MICHELLE BUI**
Jean-Michel Quirion
- 92 STEVE LEROUX**
Franck Michel

LECTURES / READINGS

- 93 Birthe Piontek, Abendlied**
Guillaume Tomasi
- 94 Ouvrages à souligner / New & Worthy**

FOCUS

- 48 LUIGI GHIRRI**
Flatness and Its Frame
La planéité et son cadre
Stephen Horne
- 56 DAVE HEATH**
Autour du visage
About the Face
Pierre Dessureault
- 64 CONTACT 2019**
Violence
Jill Glessing
- 74 MARTIN BUREAU**
Des frontières et des murs
Borders and Walls
Sophie Bertrand

PAROLES / VOICES

- 106 AUDREY GENOIS**
MOMENTA 2019 : un champ élargi pour la biennale
MOMENTA 2019: Broadening the Field for the Biennale
Jacques Doyon



Les frontières des genres

Les œuvres rassemblées dans ce dossier explorent différents enjeux liés aux frontières de l'identité sexuelle et à leur transgression. Personae, travestissements ou simple mutation de rôles sont au cœur de ces démarches qui abordent une série de questions fondamentales pour l'établissement d'une société fondée sur l'inclusion plutôt que sur des définitions étroites des identités et, par extension, des cultures. La quête d'une telle redéfinition implique une remise en question des inégalités et des torts découlant d'une vision fermée et hiérarchique des identités. Il s'agit ici au contraire d'ouvrir à une pleine reconnaissance de la tradition et de la richesse des cultures, à leur multiplicité et à leurs hybridations.

Dès leur arrivée dans le « nouveau monde », les premiers colons européens ont été troublés par la découverte du berdache, cette figure née de l'adoption d'un rôle sexuel non fondé sur la physiologie qui faisait l'objet d'un très grand respect au sein des cultures autochtones. C'est l'existence de cette tradition, largement méconnue, si ce n'est systématiquement occultée, qui est au cœur de la pratique artistique de Kent Monkman. La création du personnage de Miss Chief Eagle Testickle sert de pierre d'assise à une création picturale, mais aussi performative, filmique et photographique, qui revisite la modernité artistique pour mettre en question la culture colonisatrice dominante et sa volonté d'éradiquer la tradition autochtone. Le jeu sur le genre n'est plus seulement envisagé dans sa dimension fantasmatique, mais également comme un révélateur de catégorisations sociales historiques figées, fondées sur la domination et la violence.

JJ Levine poursuit sa quête d'une représentation décomplexée de la culture *queer* en ajoutant à ses séries de portraits, aux compositions naturelles et sensibles, et à ses séries fondées sur le travestissement et le double genre, de nouvelles images qui offrent une vision renouvelée et élargie de la famille. Le choix de JJ et de son conjoint Harry de concevoir un enfant, au même moment que plusieurs de leurs ami.es et connaissances, a fait naître tout naturellement cette nouvelle série d'images, en même temps qu'une réflexion sur la notion de famille qui inclut non plus seulement les parents proches, mais également toute une communauté d'affinité et d'amitié. L'identité sexuelle est une quête qui renouvelle le regard sur l'ensemble de la vie.

Les enjeux de l'identité se retrouvent également dans les préoccupations de la série récente d'Erasmus Schröter, une série de portraits captés sur le site d'un festival de musique *wave gothic* à Leipzig. Ici le travestissement et les jeux d'ambiguïté sexuelle se mêlent à des fascinations pour le *piercing*, le tatouage et la scarification, pour les uniformes militaires et les traces simulées de sang, de boue, de violence, de même que pour les hybridations animalières. Il s'agit là d'un univers de provocation, de révolte, un univers de la marge, mais qui rejoint de plus en plus de gens comme le montre ce festival qui fédère tout un ensemble d'intérêts et d'attitudes contrastés. Ce qui en fait un formidable creuset d'hybridations et d'exploration d'identités mutantes où, là encore, le genre sexuel n'est plus qu'un des marqueurs... JACQUES DOYON

Gender Boundaries

The artists brought together in this issue's thematic section explore different issues related to the boundaries of sexual identity and their transgression. Personae, transvestism, and role mutations are core to these artists' approaches, as they address various issues fundamental to establishing a society based on inclusion rather than on narrow concepts of identities and, by extension, cultures. The quest for such a redefinition involves challenging inequalities and prejudices flowing from a closed and hierarchical vision of identities. The artists in these pages do just that: open our eyes to full recognition of the traditions and wealth of cultures, their multiplicity, and their cross-fertilization.

The first European settlers to arrive in the "new world" were perturbed when they discovered the berdache (or two-spirit), a person, highly respected in Indigenous cultures, whose gender was not based on physiology. It is this tradition, which is little known if not systematically suppressed, that is at the heart of Kent Monkman's practice. He has created the character of Miss Chief Eagle Testickle to serve as the keystone for works that range from paintings to performances, films, and photographs, as he revisits artistic modernity to challenge the dominant colonizing culture and its will to eradicate Indigenous tradition. Gender interplay is envisaged not only as fantasy but also as bringing to light fixed historical social categorizations based on domination and violence.

JJ Levine pursues his quest for a decomplexified representation of queer culture by adding to his series of naturally and sensitively composed portraits and his series based on transvestism and double gender. These new images offer an updated and broadened vision of family. JJ and his spouse, Harry, decided to conceive a child at the same time as many of their friends and acquaintances were doing so, leading to this new series of images – and thus to reflection on a notion of family that now includes not just close relatives but also an entire community of affinity and friendship. Sexual identity is a quest that renews the gaze on life as a whole.

Identity issues are also among Erasmus Schröter's concerns in his recent series of portraits taken on the site of a wave goth music festival in Leipzig. Here, transvestism and interplays of sexual ambiguity are blended with a fascination for piercing, tattoos, and scarification; military uniforms and simulated traces of blood, mud, and violence; and animal hybridizations. It's a world of provocation, revolt – a world of the marginal – but it's drawing more and more people. The Leipzig festival, which features a wide range of contrasting interests and attitudes, is a splendid crucible for intermingling and exploring mutant identities in which, once again, gender is simply one among many markers. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE
Kent Monkman
in collaboration with / en collaboration
avec Christopher Chapman and /
et Jackie Shawn, *The Emergence*
of a Legend (detail / détail), 2006
C-print on metallic paper / épreuve
chromogénique sur papier métallique
11 × 16 cm

PAGE 2 ET PAGE 10
Erasmus Schröter
Contest series / série *Contest*
2011–2018, analogue photograph
taken on location during the
Wave-Gothik-Treffen (Wave Gothic
Meet-ups) / photographie analogique
captée sur le site des Rencontres
Wave Gothic, Leipzig

PAGE 4
JJ Levine
Oliver, 2015
de la série / from the series *Portraits*
épreuve chromogénique / C-print
102 × 127 cm

ADAD HANNAH

Rodin retravaillé



MERYL MCMASTER

Clin d'œil à la série Aussi vaste que le ciel

14 septembre - 19 octobre 2019

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

963 rue Rachel Est

Montréal

www.pfoac.com



L'ART SE MANIFESTE ART IS HAPPENING

ĀBADAKONE

**FEU CONTINUEL
CONTINUOUS FIRE**

Vernissage

7 novembre 2019
Musée des beaux-arts
du Canada

**Public
Opening**

7 November 2019
National Gallery
of Canada

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'álalič [Seattle] / Critical
Indigenous Photographic Exchange: d'id'álalič
[Seattle]. © Will Wilson. Photo : avec l'autorisation
de l'artiste / courtesy the artist





Rah: SuperNova

**Olivia Johnston: Saints
and Madonnas**

Curator / Commissaire :
Heather Anderson

2019.09.15 – 2019.12.08

**Sites of Memory: Legacies
of the Japanese Canadian
Internment**

Cindy Mochizuki, Emma Nishimura,
Norman Takeuchi

Curator / Commissaire :
Emily Putnam

2019.09.15 – 2020.01.26

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

Rah, *SuperNova*, 2018-19, video still detail /
détail d'un extrait vidéo, courtesy of the
artist / avec la permission de l'artiste



GRUPE CAPITALES MÉDIAS
PRÉSENTE

LA 10^E ÉDITION DE L'UNIQUE FESTIVAL DE PHOTOJOURNALISME AU CANADA.

LE FESTIVAL

DU 16.OCT 2019
AU 10.NOV

SEMAINE PROFESSIONNELLE

DU 16.OCT 2019
AU 20.OCT

zoomphotofestival.ca

23 EXPOSITIONS
ATELIERS
CONFÉRENCES
PROJECTIONS
PORTFOLIO REVIEW

GRUPE
CAPITALES
MÉDIAS

Ville de
Saguenay



GRUPE PHOTO MEDIA
INTERNATIONAL

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

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



TRANS – IDENTITÉS | IDENTITIES

Les œuvres rassemblées dans ce dossier explorent différents enjeux liés aux frontières de l'identité sexuelle et à leur transgression. Personae, travestissements ou simple mutation de rôles sont au cœur de ces démarches qui abordent une série de questions fondamentales pour l'établissement d'une société fondée sur l'inclusion plutôt que sur des définitions étroites des identités et, par extension, des cultures. / The artists brought together in this issue's thematic section explore different issues related to the boundaries of sexual identity and their transgression. Personas, transvestism, and role mutations are core to these artists' approaches, as they address various issues fundamental to establishing a society based on inclusion rather than on narrow concepts of identities and, by extension, cultures.

KENT MONKMAN

Miss Chief Eagle Testickle

L'existence de la tradition du berdache, largement méconnue, si ce n'est même systématiquement occultée, est au cœur de la pratique artistique de Kent Monkman. La création du personnage de Miss Chief Eagle Testickle sert de pierre d'assise à une création, d'abord picturale, mais aussi performative, filmique et photographique, qui revisite la modernité artistique pour mettre en question la culture colonisatrice dominante et ses méfaits sur la tradition autochtone. / The tradition of the berdache, little known if not systematically suppressed, is at the heart of Ken Monkman's practice. He has created the character of Miss Chief Eagle Testickle to serve as the keystone for works that range from paintings to performances, films, and photographs, as he revisits artistic modernity to challenge the dominant colonizing culture and its will to eradicate Indigenous tradition.

avec un essai de / with an essay by Dayna McLeod

ERASMUS SCHRÖTER

Contest

Les enjeux de l'identité se retrouvent également chez Erasmus Schröter dans une série de portraits captés sur le site d'un festival de musique *wave gothic*. Ici le travestissement et les jeux de rôles sexués se mêlent à des fascinations pour des pratiques de *piercing*, de tatouage et de scarification, pour les uniformes militaires et les traces simulées de sang, de boue, de violence de même que pour des hybridations animalières. / Identity issues are also among Erasmus Schröter's concerns in his recent series of portraits taken on the site of a wave goth music festival. Here, transvestism and gender role play are blended with a fascination for piercing, tattoos, and scarification; military uniforms and simulated traces of blood, mud, and violence; and animal hybridizations.

avec un essai de / with an essay by Andreas Höll

JJ LEVINE

Family

JJ Levine poursuit sa représentation d'une culture *queer* décomplexée en ajoutant à ses séries de portraits, aux compositions naturelles et sensibles, et à ses séries fondées sur le travestissement et le double genre, de nouvelles images offrant une vision élargie de la famille qui inclut les parents proches mais aussi leur communauté d'affinité et d'amitié. Cette série découle tout naturellement du choix de JJ et d'Harry de concevoir un enfant. / JJ Levine pursues his quest for a decomplexified representation of queer culture by adding to his series of naturally and sensitively composed portraits and his series based on transvestism and double gender. These images offer a broadened vision of family that includes not just close relatives but also an entire community of affinity and friendship. This series flowed from JJ and Harry's decision to conceive a child.

avec un essai de / with an essay by Charles Guilbert

Kent Monkman
Miss Chief Eagle Testickle

















KENT MONKMAN

Disrupting Colonial Comforts and Settler Sensibilities | Déranger les comforts coloniaux et titiller les susceptibilités des colonisateurs

DAYNA MCLEOD

Miss Chief Eagle Testickle is the muse and alter ego of Kent Monkman, a Cree artist who confronts the violent and systemic consequences of colonialism on Indigenous peoples in North America, with attention to Canada and Quebec. He often uses Miss Chief to playfully subvert dominant discourses of this history in painting, photography, moving-image works, installation, and performance. Miss Chief's name speaks to (mis)representations of indigeneity, gender, and sexuality and disrupts all three. Inspired by We'wha, a Zuni Two-Spirit¹ Native American leader, Monkman crafted Miss Chief to "honour the tradition of Two-Spirit culture in North America by creating someone that could really represent that acceptance of gender and sexuality that was present before the European missionaries arrived and started to suppress it."² With a touch of Cher flare, Miss Chief guides us and stars in a counter-colonial narrative in which she performs gender and indigeneity by living her best life and staging its various incarnations.

In the faux-daguerreotype photo series *The Emergence of a Legend* (2006), Miss Chief is figured as a performer for George Catlin's nineteenth-century European touring art gallery, a 1920s vaudeville performer, a silent film starlet, a movie director, and a performer in Buffalo Bill's Wild West Show. Her impersonations of these epochs, styles, and stereotypes are seamless. Here, she haunts performance and film history by inserting herself into it. She pays homage to Indigenous stage and screen stars of these eras and their original occupation of these spaces while drawing attention to how they performed amplified and exaggerated exoticism and indigeneity for white audiences under the direction of handlers such as Catlin and Buffalo Bill.

Miss Chief also figures in Monkman's paintings that celebrate and elevate pre-contact expressions of gender and sexuality to centre Two-Spirit stories and experience. He recontextualizes painting techniques of the Old Masters to reference, impersonate, allude to, and otherwise place them in the minds of viewers so that they can clearly see his interventions in these conventions. His counter-colonial narratives firmly place Indigenous subjects as the authors of and actors in their own destinies instead of those manifested by European colonizers.

In *Sunday in the Park* (2010), a work that stretches six feet in height by eight feet across, we encounter the grand epicness of the painting and its subjects through scale and technique. A mountain range juts out of a lake into the sky with sunlight caressing its facing range as clouds mist its peaks and horizon. The reflection of this glorious scene is softened in water at the mountain's base for a splayed-out crowd of dapperly dressed subjects. Miss Chief Eagle Testickle's long, dark hair blows in the wind and hot-pink boa tendrils cascade behind her as she paints at an easel on the shore of the lake. She strikes a fierce pose in hot-pink thigh-high boots as she captures the landscape on her canvas. Miss Chief's revellers

Miss Chief Eagle Testickle est la muse et l'*alter ego* de Kent Monkman, un artiste cri qui traite des conséquences violentes et systémiques du colonialisme sur les peuples autochtones en Amérique du Nord, en particulier au Canada et au Québec. Il se sert souvent de Miss Chief pour saboter avec humour les discours dominants de cette histoire en peinture, photographie, film, installation et performance. Le nom de Miss Chief est une allusion aux fausses (*mis*-, en anglais) représentations de l'indigénité, du genre et de la sexualité et les bouscule toutes les trois. Inspiré par We'wha, un leader Zuni bispirituel¹ autochtone américain, Monkman a imaginé Miss Chief pour « honorer la tradition de la culture bispirituelle en Amérique du Nord en créant quelqu'un qui pourrait véritablement incarner cette acceptation du genre et de la sexualité présente avant que les missionnaires européens arrivent et entreprennent de l'annihiler² ». Avec une touche de l'exubérance de Cher, Miss Chief nous guide et tient la vedette dans un récit anticolonial où elle personnifie le genre et l'indigénité en vivant sa vie rêvée et mettant en scène ses diverses incarnations.

Dans la série de faux daguerréotypes *The Emergence of a Legend* (2006), Miss Chief se retrouve sous les traits d'un personnage du musée itinérant de George Catlin au XIX^e siècle en Europe, d'une actrice de vaudeville des années 1920, d'une starlette de film muet, d'une réalisatrice de cinéma et d'une membre du Wild West Show de Buffalo Bill. Ses imitations de ces époques, styles et stéréotypes sont sans fausse note. Ici, elle vient hanter le jeu et l'histoire du film en s'y insérant. Elle rend hommage aux vedettes autochtones de la scène et de l'écran de ces époques et à leur occupation originale de ces espaces, tout en pointant du doigt l'exotisme et l'indigénité amplifiés et exagérés qu'elles étaient amenées à interpréter pour des publics blancs sous la direction d'agents tels que Catlin et Buffalo Bill.

Miss Chief figure aussi dans les tableaux de Monkman qui saluent et mettent en valeur les expressions du genre et de la sexualité d'avant le contact avec les blancs pour contextualiser les histoires et expériences bispirituelles³. Il resitue les techniques picturales des maîtres anciens pour faire référence à ces derniers, les imiter, les évoquer et par ailleurs les installer dans la tête du public pour que tout un chacun voie clairement ses interventions au sein de ces conventions. Ses récits anticoloniaux positionnent clairement les sujets autochtones comme auteurs et acteurs de leurs propres destinées plutôt que de celles tracées par les colonisateurs européens.

Dans *Sunday in the Park* (2010), une œuvre qui s'étire sur 183 cm de haut par 244 cm de large, nous voilà plongés dans la dimension épique de la peinture et de son sujet tant par la taille que la technique de l'œuvre. Une chaîne de montagnes jaillit du lac jusqu'au ciel, le soleil baignant le flanc qui nous fait face alors que les nuages voilent ses sommets et l'horizon. Le reflet de cette scène magnifique s'adoucit dans l'eau au pied des montagnes jusqu'à un ensemble éparé de personnages aux tenues festives. Les longs cheveux noirs de Miss Chief

Kent Monkman, born in Canada in 1965, is a Cree artist who is widely known for his provocative interventions in Western European and American art history. His paintings and installations have been exhibited at numerous institutions in Canada, the United States, and Europe. Monkman's second nationally touring solo exhibition, *Shame and Prejudice: A Story of Resilience*, who will visit nine museums across Canada until 2020, was shown at the McCord Museum, in Montreal from February 8 to May 5, 2019. Kent Monkman is represented by Pierre-François Ouellette art contemporain in Montreal. kentmonkman.com



seem to enjoy her rendering as they bask in the glory of the mountainside. This painting is reminiscent of Georges Seurat's *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* (*Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884) and stages a time when multiple genders and sexualities flourished and were celebrated among First Nation peoples, a time when masculine and feminine weren't relegated to the binary two-sex system of opposites in Western culture. In this and other paintings, Monkman illustrates a fluidity of and playfulness with expressions and representations of gender and sexuality that overlap, dovetail, intertwine, complement, tease, and copulate. Monkman shares with us a history that has not been told in this way before.

[Miss Chief Eagle Testickle] haunts performance and film history by inserting herself into it. She pays homage to Indigenous stage and screen stars of these eras and their original occupation of these spaces while drawing attention to how they performed amplified and exaggerated exoticism and indigeneity for white audiences under the direction of handlers such as Catlin and Buffalo Bill.

European, American, and Canadian painters such as George Catlin, John Mix Stanley, and Paul Kane regularly painted First Nations peoples with a colonial gaze and brush. They also fancied themselves explorers. Their arrogance and superiority in this regard is still palpable. Upon encountering and documenting Indigenous peoples and painting *The Dance of the Berdash* (1835–37), which queer historian Hamish Copley describes as “a ceremony among the Sauk and Foxes people living on the western shore of Lake Huron” that celebrated Two-Spirit folk, George Catlin “called for the Two-Spirit tradition to ‘be extinguished before it can be more fully recorded,’”³ presumably because it didn't adhere to his puritanical sensibilities. Monkman has used Catlin's words as a central thesis in his work to address the insidious relationship between Christianity and colonialism and the devastation that

Eagle Testickle flottent au vent et des boas rose foncé cascaden en vrilles derrière elle alors qu'elle peint sur un chevalet au bord du lac. Elle affiche une pose résolue, chaussée de cuissardes à talons hauts, également rose foncé, tandis qu'elle immortalise le paysage sur sa toile. Les noceurs qui entourent Miss Chief semblent aimer son interprétation, auréolés par la splendeur des contreforts montagneux. Ce tableau est une évocation d'*Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884), de Georges Seurat, et met en scène un temps où genres et sexualités multiples s'épanouissaient au sein des Premières Nations, une période où masculin et féminin n'étaient pas cantonnés à un système binaire de deux sexes opposés tel que dans la culture occidentale. Dans cette toile comme dans d'autres, Monkman présente une fluidité et une allégresse avec des expressions et des représentations du genre et de la sexualité qui se recoupent, concordent, s'entrecroisent, se complètent, s'aguichent et s'accouplent. Monkman nous donne accès à une histoire qui n'avait jamais été racontée de la sorte auparavant.

Des peintres européens, américains et canadiens comme George Catlin, John Mix Stanley et Paul Kane ont peint régulièrement les gens des Premières Nations avec un regard et un trait de pinceau coloniaux. Ils se sont aussi imaginés en explorateurs. Leur arrogance et leur sentiment de supériorité à cet égard sont encore palpables. Pour aborder et documenter les peuples autochtones et peindre *The Dance of the Berdash* (1835–1837), que l'historien queer Hamish Copley décrit comme « une cérémonie au sein des peuples Sauks et Foxes vivant sur la rive occidentale du lac Huron » en l'honneur des personnes bispirituelles, George Catlin « a réclamé que la tradition de la bispiritualité soit “étouffée avant que l'on puisse en faire état plus avant”³ », sans doute parce que celle-ci heurtait ses sensibilités puritaines. Monkman a utilisé les mots de Catlin comme thème central dans son œuvre pour parler des relations insidieuses entre christianisme et colonialisme, et de la dévastation qui en a résulté pour les personnes bispirituelles en Amérique du Nord. Il a également imprimé ces mots sur l'endos de *Queen-Size Body Bag* (2010), un splendide sac

this relationship has wreaked on Two-Spirit Peoples in North America. He also printed these words on the inside of *Queen-Size Body Bag* (2010), a beautiful black fringed and sequined stretched-bison-skin-shaped body bag that features a head-to-toe portrait of a glamorous Miss Eagle Testickle dressed in red on the front. This artwork is a commentary on Health Canada's response to a 2009 outbreak of swine flu: it sent a surplus of body bags to Indigenous communities instead of providing healthcare support and preventive medicine.

Monkman further takes up the arrogant and condescending colonialist tone as exemplified in Catlin's text to perform Miss Chief Eagle Testickle as anthropologist. She inverts colonial narratives with ease to figure European white males as her subjects for study. She dresses them up as more authentically European for a studio painting portrait in the Super-8 film *The Group of Seven Inches* (2005), and she describes her central role in their salvation in her performance, "The Taxonomy of the European Male": "I have for many years contemplated the race of the white man who are now spread over these trackless forests and boundless prairies, and I have flown to their rescue, that, phoenix-like, they may rise from the stain on a painter's palette and live forever with me on my canvas."⁴

Monkman also inserts Miss Chief into seminal moments of Canadian history to disrupt, queer, and indigenize them so that we might question the authority that they hold and consider the people and narratives that they exclude. *The Daddies* (2016) features Miss Chief nude and pontificating in front of the Fathers of Confederation; each painting in the diptych of *Wolfe's Haircut* (2011) and *Montcalm's Haircut* (2011) features Miss Chief cutting the hair of her sleeping lovers as they take a post-coital doze. Her presence is felt in *The Subjugation of Truth* (2016) as she dons Queen Victoria drag in a portrait that hangs over a Treaty 6 meeting between a cohort of clergy, business, law enforcement, and government representatives and Chiefs Poundmaker and Big Bear, each in leg irons. Although Miss Chief is not the focus in this painting, she is embedded here as a witness to colonial cruelty and coercion. In *Female Figures in a Prison* (2019) and *Male Figures Resisting Incarceration* (2019), Miss Chief circles overhead like a Renaissance angel. These paintings mimic the epic sprawl, anguish, drama, figuration, and lighting perfected by painters such as Michelangelo, Raphael, Pontormo, and Caravaggio. Miss Chief is invoked as a beacon of hope in these harrowing vivid depictions of incarcerated First Nations men and women, allegories of contemporary tragedy.

Other monumental paintings, such as *With Our Bodies We Protect the Land* (2018), *Victory for the Water Protectors* (2018), *Washing Mary's Tears* (2018), and *La Pieta* (2018), also draw from the Renaissance, Mannerist, and Baroque styles. They show Indigenous activists pleading with and wincing from armed police who are dressed in full helmet-to-steel-toe riot gear complete with batons, machine guns, and pepper-spray canisters. *The Scoop* (2018) and *The Scream* (2017) show nuns, priests, and Mounties physically ripping children out of the arms of their mothers – brutality twisted onto the faces of the abductors and anguish and pain etched on the faces of the victims. Against the backdrop of Monkman's anthology, these paintings are distinctly marked by Miss Chief's absence, but there is no room for Miss Chief here. She cannot save, intervene in, bless, or salvage this scene.

Monkman's prolific practice centres contemporary and historical experiences and representations of First Nations Peoples. He asks settler, immigrant, displaced, and forced-

mortuaire à franges et à paillettes en peau de bison tendue où figure sur l'endroit un portrait de plain-pied d'une Miss Eagle Testickle *glamour* vêtue de rouge. Cette œuvre est une réaction à l'attitude de Santé Canada devant l'épidémie de grippe porcine en 2009, où le ministère a choisi d'expédier un surplus de sacs mortuaires à des collectivités autochtones plutôt que de fournir un soutien médical et des soins de santé préventifs.

Monkman reprend pour le pousser encore plus loin le ton colonialiste arrogant et condescendant dont le texte de Catlin est un exemple, jusqu'à faire de Miss Chief Eagle Testickle une anthropologue. Elle inverse sans effort les récits coloniaux pour faire des mâles blancs européens ses sujets d'étude. Elle les habille en Européens plus vrais que nature pour un portrait peint d'atelier dans le film super 8 *The Group of Seven Inches* (2005), et explique le rôle central qu'elle joue pour leur salut dans sa performance, *The Taxonomy of the European Male*: « J'ai pendant de nombreuses années observé la race des hommes blancs qui sont maintenant répandus à travers ces forêts sans chemin et ces plaines sans limites et j'ai volé à leur secours en faisant en sorte qu'ils puissent, tel le phénix, jaillir de la couleur de la palette d'un peintre pour vivre à jamais avec moi sur ma toile⁴ ».

Monkman insère aussi Miss Chief dans des moments charnières de l'histoire canadienne pour les perturber, les gâcher et les autochtoniser afin que nous remettions en question l'autorité qu'ils portent en eux et prenions en considération les gens et les récits qu'ils excluent. *The Daddies* (2016) nous présente une Miss Chief nue pontifiant devant les Pères de la Confédération, alors que le diptyque constitué de *Wolfe's Haircut* (2011) et *Montcalm's Haircut* (2011) nous montre Miss Chief coupant les cheveux de ses amants plongés dans un somme après l'orgasme. Sa présence se fait sentir dans *The Subjugation of Truth* (2016) alors qu'elle se travestit en reine Victoria dans un portrait dominant une réunion du Traité 6 entre un groupe de représentants de l'Église, des cercles d'affaires, des forces de l'ordre et des représentants du gouvernement et les chefs Poundmaker et Big Bear entravés. Bien que Miss Chief ne soit pas l'élément central dans ce tableau, elle y intervient comme témoin de la cruauté et de la coercition coloniales. Dans *Female Figures in a Prison* (2019) et *Male Figures Resisting Incarceration*



Aux descendants de colons, immigrants, réfugiés et migrants forcés, [Monkman] demande d'envisager une lecture différente des histoires dont on nous a nourris au Canada depuis le contact avec les Européens, une contre-histoire qui ne fait pas abstraction du génocide, de la trahison et de la tentative d'anéantissement des Premières Nations par nos gouvernements, nos religions et nos forces de l'ordre.

(2019), Miss Chief flotte dans les airs comme un ange de la Renaissance. Ces toiles évoquent le souffle épique, le tourment, le drame, la figuration et l'éclairage perfectionnés par des peintres comme Michel-Ange, Raphaël, le Pontormo et le Caravage. Miss Chief est invoquée en tant que lueur d'espoir dans ces scènes frappantes et déchirantes de femmes et d'hommes des Premières Nations incarcérés, allégories de la tragédie contemporaine.

D'autres peintures monumentales, telles *With Our Bodies We Protect the Land* (2018), *Victory for the Water Protectors* (2018), *Washing Mary's Tears* (2018) et *La Pieta* (2018) s'inspirent aussi de la Renaissance, du maniérisme et du baroque. On y voit des militants autochtones implorants et grimaçants face à des policiers armés équipés de pied en cap d'une tenue



Kent Monkman, né au Canada en 1965, est un artiste cri connu pour ses interventions provocantes au sein de l'histoire de l'art d'Europe de l'Ouest et d'Amérique. Ses œuvres peintes et ses installations ont été exposées dans de nombreuses institutions au Canada, aux États-Unis et en Europe. La seconde exposition solo en tournée nationale de Monkman, *Shame and Prejudice: A Story of Resilience*, qui passera par neuf musées à travers le Canada jusqu'en 2020, était récemment présentée au Musée McCord, à Montréal (du 8 février au 5 mai 2019). Kent Monkman est représenté par Pierre-François Ouellette art contemporain à Montréal. kentmonkman.com

migrant audiences to consider a different version of the histories that have been fed to us in Canada since contact – a counter-history that doesn't gloss over genocide, betrayal, and attempted annihilation of First Nations peoples by our governments, religions, and law enforcement. He asks us to imagine pre-contact life, a time before Christianity crashed onto the shores of Turtle Island and wiped out variations of gender and sexuality. He uses humour to infiltrate, and he relies on our understanding of gender as binary and our understanding of indigeneity as Other to disrupt and otherwise challenge a settler/colonial gaze. How we see Miss Chief Eagle Testickle contributes to how we see the histories and contexts that Monkman puts her in: as painter, conspirator, saviour, queen, advocate, and seductress. More than just a queering of cis-heteronormative histories and values, her interventionist work depends on an intersectional revision of colonial narratives that have figured First Nations subjects and communities as distinctly Other, whether in historical records and representations or in contemporary accounts of racism and violence. Miss Chief performs difference in order to point us to the narratives that are missing, and she challenges us not to simply see them but to acknowledge, take responsibility, and act.

1 Two-Spirit is a broad term that Métis writer and educator Chelsea Vowel, AKA Ápihtawikosisân, says "was deliberately chosen to be an umbrella term, a specifically pan-Indian concept encompassing sexual, gender and/or spiritual identity." She cautions however, "because it is an English term, it becomes coloured by settler beliefs." See Chelsea Vowel (Ápihtawikosisân), "Language, Culture, and Two-Spirit Identity," Ápihtawikosisân, 28 Jan. 2019, apihtawikosisan.com/2012/03/language-culture-and-two-spirit-identity/. 2 Kent Monkman, "Monkman Lecture Transcription," Agnes Etherington Art Centre at Queen's, 6 Feb. 2018, agnes.queensu.ca/wp-content/uploads/2014/08/Monkman-Lecture-Transcription.pdf. 3 Hamish Copely, "The Disappearance of the Two-Spirit Traditions in Canada," *The Drummer's Revenge*, 11 Aug. 2009, <https://thedrummersrevenge.wordpress.com/2009/08/11/the-disappearance-of-the-two-spirit-traditions-in-canada/>. 4 Kent Monkman, "The Taxonomy of the European Male," in *Two-Spirit Acts: Queer Indigenous Performances*, ed. Jean O'Hara (Toronto: Playwrights Canada Press, 2013).

Dayna McLeod is a middle-ageing queer video and performance artist. She is a settler Canadian who has lived in Tiohtiá:ke/Montréal/Montreal for the past twenty-plus years. She recently completed a PhD in humanities at the Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture at Concordia University. Her artistic and theoretical research focuses on media representations of sexuality, queer identity, and how bodies marked female are often perceived as public property. See her work at daynarama.com.

PAGE 12
Wolfe's Haircut, 2011, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 122 × 152 cm, collection of the Montreal Museum of Fine Arts / collection du Musée des beaux-arts de Montréal

PAGES 13, 14, 21
Kent Monkman in collaboration with / en collaboration avec Christopher Chapman and / et Jackie Shawn, *The Emergence of a Legend*, 2006, series of five photographs / serie de cinq photographies, C-prints on metallic paper / impressions chromogéniques sur papier métallique, 11 × 16 cm each / chacune

PAGE 15
The Subjugation of Truth, 2016, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 183 × 130 cm

PAGE 16
Male Figures Resisting Incarceration, 2019, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 152 × 97 cm

PAGE 17
Queen-Size Body Bag, 2010, printed fabric, Hudson Bay blanket, fringe, sequins / tissu imprimé, couverture de la Baie d'Hudson, franges, paillettes, 280 × 180 cm

PAGES 18, 19
Sunday in the Park, 2010, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 183 × 244 cm

PAGES 22, 23
The Daddies, 2016, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 152 × 286 cm
The Scoop, 2018, acrylic on canvas / peinture acrylique sur toile, 213 × 320 cm

anti-émeute avec matraque, fusil mitrailleur et atomiseur de poivre de cayenne. *The Scoop* (2018) et *The Scream* (2017) présentent des religieuses, des prêtres et des agents de la police montée arrachant littéralement des enfants des bras de leur mère, la brutalité déformant les traits des ravisseurs et l'angoisse et la souffrance ceux de leurs victimes. En toile de fond de cette vaste anthologie, ces tableaux sont marqués par l'absence de Miss Chief, mais il n'y a pas de place pour elle ici. Elle ne peut pas sauver, s'interposer, bénir ou rattraper cette scène.

La pratique prolifique de Monkman est centrée sur les expériences et représentations contemporaines et historiques des Premières Nations. Aux descendants de colons, immigrants, réfugiés et migrants forcés, il demande d'envisager une lecture différente des histoires dont on nous a nourris au Canada depuis le contact avec les Européens, une contre-histoire qui ne fait pas abstraction du génocide, de la trahison et de la tentative d'anéantissement des Premières Nations par nos gouvernements, nos religions et nos forces de l'ordre. Il nous demande d'imaginer la vie telle qu'elle était avant, une époque où le christianisme n'avait pas encore pris pied sur les rivages de l'Île de la Tortue et détruit toute variante de genre et de sexualité. Il utilise l'humour pour s'infiltrer et mise sur notre compréhension binaire du genre et notre perception de l'indigénéité comme étrangère pour ébranler, sinon mettre à mal une certaine perspective coloniale. Notre façon de voir Miss Chief Eagle Testickle contribue à notre réaction devant les histoires et contextes que Monkman place en elle, qu'elle soit peintre, conspiratrice, sauveur, reine, défenseuse et séductrice. Son œuvre interventionniste va plus loin que la seule destruction d'histoires et de valeurs cishétéronormatives pour s'en remettre à une révision intersectionnelle des récits coloniaux qui ont fait des membres et collectivités des Premières Nations l'Autre, que ce soit dans les chroniques et représentations historiques ou dans les descriptions contemporaines du racisme et de la violence. Miss Chief pratique la différence pour nous donner accès aux narrations manquantes et nous met au défi de ne pas simplement y prêter une oreille vague, mais de les accepter, de prendre nos responsabilités et d'agir. Traduit par Frédéric Dupuy

1 Bispirituel ou Two-Spirit en anglais est un mot de portée générale dont l'auteure et enseignante métisse Chelsea Vowel ou Ápihtawikosisân dit qu'il « a été choisi délibérément comme terme générique, un concept typiquement pan-autochtone englobant l'identité sexuelle, de genre et/ou spirituelle ». Elle met toutefois en garde : « Comme il s'agit d'un terme anglais à l'origine, il devient teinté des croyances des colonisateurs ». Voir Chelsea Vowel (Ápihtawikosisân), « Language, Culture, and Two-Spirit Identity », Ápihtawikosisân, 28 jan. 2019, apihtawikosisan.com/2012/03/language-culture-and-two-spirit-identity/. 2 Kent Monkman, « Monkman Lecture Transcription », Agnes Etherington Art Centre at Queen's, 6 fév. 2018, agnes.queensu.ca/wp-content/uploads/2014/08/Monkman-Lecture-Transcription.pdf. 3 Hamish Copely, « The Disappearance of the Two-Spirit Traditions in Canada », *The Drummer's Revenge*, 11 août 2009, <https://thedrummersrevenge.wordpress.com/2009/08/11/the-disappearance-of-the-two-spirit-traditions-in-canada/>. 4 Kent Monkman, « The Taxonomy of the European Male », *Two-Spirit Acts: Queer Indigenous Performances*, Jean O'Hara (dir.), Toronto, Playwrights Canada Press, 2013.

Dayna McLeod est une vidéaste et artiste de la performance queer dans la force de l'âge. Canadienne d'origine européenne, elle vit à Tiohtiá:ke/Montréal/Montreal depuis plus de vingt ans. Elle a récemment terminé un doctorat en lettres et sciences humaines au Centre d'études interdisciplinaires sur la société et la culture de l'Université Concordia. Ses recherches artistiques et théoriques portent sur les représentations médiatiques de la sexualité, sur l'identité queer et sur la façon dont les corps féminins sont souvent perçus comme un bien public. On peut voir son travail sur daynarama.com.



Harry, Joah and JJ, 2018



JJ LEVINE

Family

Ce qui saute aux yeux, dans l'œuvre de JJ Levine, c'est une façon unique de remettre en question les normes liées aux genres. Mais à y regarder de plus près, on découvre que c'est un ensemble de frontières que l'artiste cherche à abolir, tant dans sa façon de pratiquer la photo que dans sa manière d'aborder des sujets comme la famille, le temps et l'espace.

Son œuvre est principalement constituée de trois séries : *Switch*, *Alone Time* et *Queer Portraits*. Si le corpus de la première série est clos, celui des deux autres est en continu développement. Chaque image d'*Alone Time* donne à voir un couple qui est, en fait, constitué d'une seule personne incarnant les rôles masculin et féminin. *Queer Portraits*, comme son titre l'indique, présente des personnes queer et trans ; on retrouve généralement dans l'image une seule personne, mais aussi des duos ou des trios, dont certains incluent des enfants.

Récemment, treize photos et une vidéo faisant partie de la série *Queer Portraits* ont été regroupées pour une exposition intitulée *Intimates*¹. Elle faisait suite à *Family*, présentée en 2016². L'artiste lui-même et Harry – tous deux trans – figurent dans certaines images en compagnie de leur enfant, Joah. À travers ces deux expositions, Levine déconstruit les idées figées qu'on a sur l'identité et les liens sociaux. Nous l'avons rencontré pour qu'il nous parle des partis pris esthétiques et politiques qui sous-tendent son travail artistique³.

What strikes the eye in JJ Levine's work is a unique way of challenging gender norms. But when we look more closely, we discover that Levine wants to erase many borders – in both photography practice and in addressing subjects such as family, time, and space.

Levine's work is composed mainly of three series: *Switch*, *Alone Time*, and *Queer Portraits*. Although the corpus of the first series is complete, the other two are in continual development. Each image in *Alone Time* shows a couple that is, in fact, composed of a single person embodying male and female roles. *Queer Portraits*, as its title indicates, presents queer and trans people; the images generally contain a single person, but there are also duos and trios, and some include children.

Recently, thirteen photographs and a video from the *Queer Portraits* series were brought together for an exhibition titled *Intimates*,¹ a sequel to *Family*, presented in 2016.² Some images feature the artist and Harry – both trans people – and their child, Joah. In both exhibitions, Levine deconstructs fixed ideas on identity and social connections. I met with him to talk about the aesthetic and political stances underlying his art.³



Harry and Joah, 2016



Self-portrait with Joah, 2016



Harry Pregnant with Joah, 2016





Julie Nursing Casper, 2018



Leelee, 2015



Jeffrey, 2014



Bronwen and Alma Parveen, 2017



Alone Time 8, 2013



Alone Time 9, 2013

JJ LEVINE

Au-delà des frontières | Beyond Borders

CHARLES GUILBERT

CHARLES GUILBERT : À travers tes œuvres, tu proposes une définition de la famille qui n’a rien de restrictif.

JJ LEVINE : Lors de mon exposition à La Centrale, quelqu’un m’a dit : « Je comprends pourquoi il y a des images de vous deux et de votre enfant ainsi que de tes amis et de leurs enfants, mais pas pourquoi on retrouve aussi des images de personnes sans enfant. » Je lui ai répondu que c’était justement le but de l’exposition : élargir l’idée de famille pour inclure les amis, les relations, toutes les personnes qui se sentent engagées les unes envers les autres. Même avant d’avoir un enfant et avant que mes amis en aient, j’utilisais le mot « *famille* » pour parler des personnes qui figurent dans mon travail.

CG : Pour toi, donc, la hiérarchie entre famille biologique et famille affinitaire n’a pas lieu d’être.

JJL : Exactement, j’aime que les frontières soient brouillées. Mes amis sont intensément impliqués dans la vie de mon enfant, tout comme ma fratrie, composée de quatre personnes, *queer* elles aussi pour la plupart. Je me sens vraiment chanceux qu’il en soit ainsi. Et je vois ce type de solidarité dans d’autres familles *queer*. Dans le court métrage *Friends and Children dancing, Shot on my Mother’s Camera*, que j’ai réalisé en 2018, deux femmes, Heather et Selena, dansent avec deux enfants, Aylin et Joah. Ni l’une ni l’autre des femmes n’est la mère d’un des enfants, et pourtant elles jouent toutes deux un rôle central dans la vie de ces derniers. Selena, qui est l’une de mes meilleures amies et la tante

CHARLES GUILBERT: In your works, you propose a totally unrestrictive definition of family.

JJ LEVINE: During my exhibition at La Centrale, someone said to me, “I understand why there are images of the two of you and your child and of your friends and their children, but not why there are also images of people without children.” I answered that that was precisely the goal of the exhibition: to broaden the idea of family to include friends, relations, everyone who feels committed to someone else. But even before I had a child, and before my friends did, I used the word “family” to talk about the people I portray in my work.

CG: So, for you, there shouldn’t be a hierarchy between biological and affinity families.

JJL: Exactly: I want these borders to be blurred. My friends are intensely involved in my child’s life, as are my many siblings, some of whom are *queer* too. I feel really lucky in that sense. And I see this type of solidarity in other *queer* families. In the short film *Friends and Children Dancing, Shot on my Mother’s Camera*, which I made in 2018, two women, Heather and Selena, dance with two children, Aylin and Joah. Neither woman is the mother of either of the children, and yet they both play a central role in their lives. Selena, who is one of my best friends and Aylin’s aunt, often takes care of them. Heather has chosen to share an apartment with Aylin and his mother in order to take part in the child’s upbringing. There is no word to name this parental relationship. And yet, it is very significant. It seems essential to talk about these connections,

JJ Levine est un artiste montréalais. Il détient une maîtrise en beaux-arts de l’Université Concordia avec une concentration en photographie. Il fut récipiendaire de nombreux prix et de plusieurs subventions du Conseil des arts et lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Ses œuvres ont été présentées au Canada, aux États-Unis ainsi qu’en Europe. Il a également été conférencier invité dans le milieu universitaire et a été publié dans plusieurs journaux académiques. Il est représenté par la galerie La Castiglione à Montréal. www.jjlevine.com



Alone Time 12, 2013

Je photographie presque toujours
les personnes dans leur propre
environnement, mais l'espace que je cadre
est complètement reconstruit. Je pars
de ce qui leur appartient – meubles,
vêtements, accessoires et objets – pour
créer une scène. Plusieurs personnes disent
que mon travail est documentaire,
mais je résiste à cette étiquette. [...]
Ce n'est pas un moment que je capture,
c'est un moment que je crée.

d'Aylin, prend souvent soin des enfants. Quant à Heather, elle a choisi de vivre en colocation avec Aylin et sa mère afin de prendre part à l'éducation de l'enfant. Il n'y a pas de mot pour nommer cette relation parentale. Et pourtant, elle est très significative. Il me semble essentiel de parler de ces liens qui, dans un monde *queer*, peuvent même être plus importants que les liens biologiques.

CG : En un sens, dans l'éthique *queer*, l'amitié a une place centrale.

JJL : Partenaire et enfants : c'est ce qui constitue normalement ton monde comme adulte. Pourtant, les amis sont souvent là avant que survienne un ou une partenaire. Pour moi, être *queer*, c'est mettre de l'avant les relations d'amitié et maintenir des relations multiples toute sa vie. Une énergie est consacrée à la résolution des problèmes qui peuvent se présenter afin que ces relations puissent durer.

CG : On pourrait même avancer que ton approche de la photographie est indissociable de l'amitié.

JJL : J'ai un lien intime avec toutes les personnes présentes

which, in a queer world, may be even more important than biological ties.

CG : In a sense, friendship is central to the queer ethic.

JJL : Partner and children: that's what normally forms your world as an adult. Yet, friends are often there before a partner comes along. For me, being queer involves placing value in friendships and maintaining multiple relationships all one's life. Energy is devoted to the resolution of problems that may arise so that these relationships will endure.

CG : One could even say that your approach to photography is inseparable from friendship.

JJL : I have close ties with all the people in my images. That's what makes it possible to spend lots of time with them to create a portrait. It takes me between four and eight hours to produce ten or so negatives. The slowness of the process is linked to the care that we take of each other. The care that we put into the details that are found in the images testifies to the value of our relationship. There's a direct link between the attention that I pay to my subjects and the attention that I pay to making images.

CG : This rapport with the close friends you photograph is also essential to allowing intimate space to be transformed into a sort of intermediate space that the viewer can enter.

JJL : Yes, I almost always photograph people in their own environment, but the space that I frame is completely reconstructed. I start from what belongs to them – furniture, clothes, accessories, and objects – to create a setting. Many people say that my work is documentary, but I resist this label. Everything is transformed so much! Yes, these are real people, real identities, real friendships, but the photographs themselves are not documentary. It's not a moment I capture, it's a moment I create.

CG : Indeed, one senses something intentional in the composition of the images.

JJL : Intentionality is very important to me. It's the contrary of photographing someone by surprise, an attitude often seen in documentary images. I want the subjects to know that they're being photographed, and they can prepare for days if they want. Everything is highly planned. If someone is nude in an image, it's because they decided to be. They thought about what this involves and wanted the viewer to have this specific experience. The photograph isn't a window into the person's entire life. It doesn't require the subject to make an offering of their identity. The frame gives only the information that I or my subject wants to give. The details one sees are the keys to the subject's identity. They give the viewer permission to enter the image.

CG : This "modesty," if I can put it that way, has something political to it.

JJL : It contrasts the way in which queer and trans bodies have traditionally been presented. In the history of photography, especially in medical and legal photography, or in the "freak show" approach, there is an undeniable violence, something very intrusive.

CG : There is something in the solemnity with which your subjects pose that refers to the tradition of the portrait.

JJL : I photograph queer bodies and identities in the same way that culturally sanctioned people of a particular class and

dans mes images. C'est ce qui me permet de passer beaucoup de temps avec elles pour créer un portrait. Je mets entre quatre et huit heures pour produire une dizaine de négatifs. La lenteur du processus est liée au soin que nous prenons l'un de l'autre. Le souci que nous mettons dans les détails qui se trouvent dans l'image témoigne de la valeur de notre relation. Il y a un lien direct entre l'attention que je porte à mes sujets et celle que je porte à la fabrication des images.

CG : Cette complicité avec les proches que tu photographies est aussi essentielle pour permettre la transformation de l'espace intime en une sorte d'espace intermédiaire où le regardeur est invité à entrer.

JJL : Oui, je photographie presque toujours les personnes dans leur propre environnement, mais l'espace que je cadre est complètement reconstruit. Je pars de ce qui leur appartient – meubles, vêtements, accessoires et objets – pour créer une scène. Plusieurs personnes disent que mon travail est documentaire, mais je résiste à cette étiquette. Tout y est tellement transformé ! Oui, ce sont de vraies personnes, de vraies identités, de vraies relations amicales, mais la photo elle-même n'est pas documentaire. Ce n'est pas un moment que je capture, c'est un moment que je crée.

CG : On sent, en effet, quelque chose de volontaire dans la composition des images.

JJL : L'intentionnalité, c'est très important pour moi. C'est le contraire de photographier quelqu'un par surprise, attitude qu'on retrouve souvent dans des images documentaires. Je veux que le sujet sache qu'il est en train d'être photographié et qu'il puisse s'y préparer pendant des jours s'il le veut. Tout est très planifié. Si quelqu'un est nu dans une image, c'est parce qu'il en a décidé ainsi. Il a pensé à ce que ça impliquait et a voulu que le regardeur vive cette expérience précise. La photo n'est pas une fenêtre sur toute la vie de la personne. Elle n'exige pas du sujet qu'il fasse offrande de son identité. Le cadre donne seulement l'information que je veux donner ou que mon sujet veut donner. Les détails qu'on y retrouve sont des clés qui réfèrent à l'identité de ce dernier. Ils donnent au regardeur la permission d'entrer dans l'image.

CG : Cette « pudeur », si je puis dire, a quelque chose de politique.

JJL : Elle s'oppose à la façon dont les corps *queer* et trans ont traditionnellement été présentés. On retrouve, dans l'histoire de la photographie, notamment dans la photographie médicale et légale, ou dans l'approche « freak show », une indéniable violence, quelque chose de très intrusif.

CG : Il y a quelque chose, dans la solennité avec laquelle posent tes sujets, qui renvoie à la tradition du portrait.

JJL : Je photographie les corps et les identités *queer* de la même façon que l'étaient à l'époque les gens culturellement sanctionnés, d'une classe et d'une identité spécifiques. Le portrait qu'on faisait d'eux en studio était une archive pour la postérité. La famille nucléaire était à l'avant-plan dans ces images. Les corps *queer* n'auraient jamais été photographiés ainsi à l'époque. Ils n'avaient pas accès à ce regard qui célèbre, élève et commémore... En reprenant cette approche traditionnelle, je crée une sorte d'ambiguïté temporelle que j'aime.

CG : Ce jeu sur les frontières temporelles semble vraiment au cœur de ton esthétique.

JJL : J'évite d'inclure dans mes images des éléments qui



Harry, 2015



Selena, 2015

identity were once photographed. The portraits made of them in the studio were an archive for posterity. The nuclear family was in the forefront in these images. Queer bodies were probably never photographed in this way in those times. They didn't have access to the gaze that celebrates, elevates, and commemorates. By using this traditional approach, I create a sort of temporal ambiguity that I like.

CG : This play on temporal borders truly seems at the core of your aesthetic.

JJL : I avoid including elements in my images that make it possible to situate them in a specific time. For example, there is never a reference to today's technology in my images. On the

JJ Levine is a Montreal-based artist. He holds an MFA in photography from Concordia University. Levine has been honoured with several awards and received grants from the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts. His work has been exhibited across Canada, the United States, and Europe. He has been a guest lecturer at universities and has had articles published in scholarly journals. He is represented by the gallery La Castiglione in Montreal. www.jjlevine.com

permettent de les situer dans un temps précis. Par exemple, on ne retrouve jamais de référence à la technologie actuelle dans mes images. On retrouve par contre beaucoup d'éléments qui réfèrent à des époques révolues, des meubles et des objets rétro, par exemple. Au moment où ces objets ont été fabriqués, il y a quarante, cinquante ou soixante ans, on n'aurait pas pu réaliser ces photos dans lesquelles on retrouve des personnes *queer* et trans sûres d'elles-mêmes. J'aime pointer vers cette impossibilité.

CG : Même au plan technique, tu conjugues présent et passé.
JJL : Je suis très attaché aux médiums analogiques ; j'utilise d'ailleurs toujours un appareil argentique pour les prises de vue. Pour créer *Alone Time*, j'ai recours à l'ordinateur, puisqu'il s'agit de photomontages ; j'associe patiemment plusieurs négatifs avec Photoshop pour créer une même image. Mais je continue d'imprimer mes *Queer Portraits* en chambre noire, même les 40 × 50, ce que peu de gens font encore. L'impression d'une image me prend de quatre à six heures. Ça parle aussi de la présence d'amour dans le travail.

CG : Ton travail est pourtant bien ancré dans la réalité d'aujourd'hui, notamment dans sa façon de présenter les familles *queer*.

JJL : Bien sûr, voir l'image d'un homme enceint, c'est inhabituel. Mais ce n'est pas nouveau que les personnes *queer* et trans aient des enfants. Pour moi, c'est normal de faire ces images, puisque c'est ce que je vis. Je trouve important de faire circuler dans le monde les images de ce quotidien, de montrer que ces réalités existent et qu'elles ne sont pas unidimensionnelles.

CG : Ton travail s'inscrit-il dans un désir de normalisation des identités *queer* et trans ou, au contraire, dans un esprit de résistance ?

JJL : Je me sens beaucoup plus proche d'une approche anti-assimilationniste, anti-establishment et anti-capitaliste, car pour moi tout ça est lié. Et je vois qu'il est possible d'avoir un enfant sans sacrifier son opposition aux choix de vie normatifs. Je résiste à l'identité dominante et je suis très critique du gouvernement. Aujourd'hui encore, la Régie de l'assurance-maladie du Québec (RAMQ) ne rembourse certaines chirurgies aux personnes trans que si ces dernières acceptent d'être stérilisées, ce qui est révoltant. Être trans, avoir un corps qui s'accorde avec ce que tu ressens, ce ne devrait pas être lié avec le droit ou non d'avoir des enfants. À cet égard, la bureaucratie, transphobique, ne peut concevoir autre chose que la binarité. Évidemment, il y a eu des avancées, mais il reste encore beaucoup à faire.

1 L'exposition *Intimates* a été présentée à l'Université Concordia du 10 au 13 mai 2018. 2 L'exposition *Family* a été présentée à La Centrale à Montréal du 11 novembre au 9 décembre 2016. 3 Ces propos ont été recueillis le 6 juin 2019.

Charles Guilbert est artiste (vidéo, installation, dessin, chanson, écriture), critique d'art et professeur de littérature. Au cours des cinq dernières années, il a aussi été commissaire, en collaboration avec Marlène Boudreault, de dix expositions, dont, en avril dernier, *Nos corps* (œuvres de JJ Levine, Rachel Echenberg et Sylvie Cotton).

TOUTES LES PHOTOS / ALL PHOTOS
épreuve chromogénique / C-print, 102 × 127 cm

other hand, there are many elements that refer to bygone times – vintage furniture and objects, for example. At the time when these objects were manufactured, forty, fifty, or sixty years ago, photographs such as these, featuring self-assured queer and trans people, couldn't have been made. I like pointing out this impossibility.

CG : Even on the technical level, you combine present and past.
JJL : I'm very attached to analogue media: I always use a film camera to take pictures. To create *Alone Time*, I did use a computer, as these were photomontages; I patiently brought together a number of negatives with Photoshop to make a single image. On the other hand, I continue to print my *Queer Portraits* in the darkroom, even the 40 × 50 prints, which pretty much no one does anymore. Printing one image takes me four to six hours. It also speaks of the presence of love in the work.

I photograph queer bodies and identities in the same way that culturally sanctioned people of a particular class and identity were once photographed. The portraits made of them in the studio were an archive for posterity. The nuclear family was in the forefront in these images. Queer bodies were probably never photographed in this way in those times.

CG : Yet, your work is solidly grounded in today's reality, particularly in how you present queer families.

JJL : Of course, it's unusual to see an image of a pregnant man. But it's not new for queer and trans people to have children. For me, it's normal to make these images as it's the life that I live. I feel that it's important to circulate images of this daily life in the world, to show that these realities exist and that they aren't one-dimensional.

CG : Does your work express a desire to normalize queer and trans identities or, on the contrary, a spirit of resistance?

JJL : I feel much closer to an anti-assimilationist, anti-establishment, and anti-capitalist approach, because I think they're all linked. And I see that it's possible to have a child without sacrificing one's opposition to normative life choices. I resist dominant identity and I'm very critical of the government. Even today, the Quebec public healthcare plan doesn't reimburse certain surgeries for trans people unless they agree to be sterilized, which is revolting. Being trans, having a body that matches how you feel, should not be connected to the right to have children. In this sense, transphobic bureaucracy can't conceive of anything but binarity. Of course, there have been advances, but there's still much to do. *Translated by Käthe Roth.*

1 *Intimates* was presented at Concordia University 10–13 May 2018. 2 *Family* was presented at La Centrale in Montreal 11 November–9 December 2016. 3 This interview took place on 6 June 2019.

Charles Guilbert is an artist (video, installation, drawing, song, writing), art critic, and literature professor. Over the last five years, he has co-curated ten exhibitions with Marlène Boudreault, including *Nos corps* (works by JJ Levine, Rachel Echenberg, and Sylvie Cotton) last April.

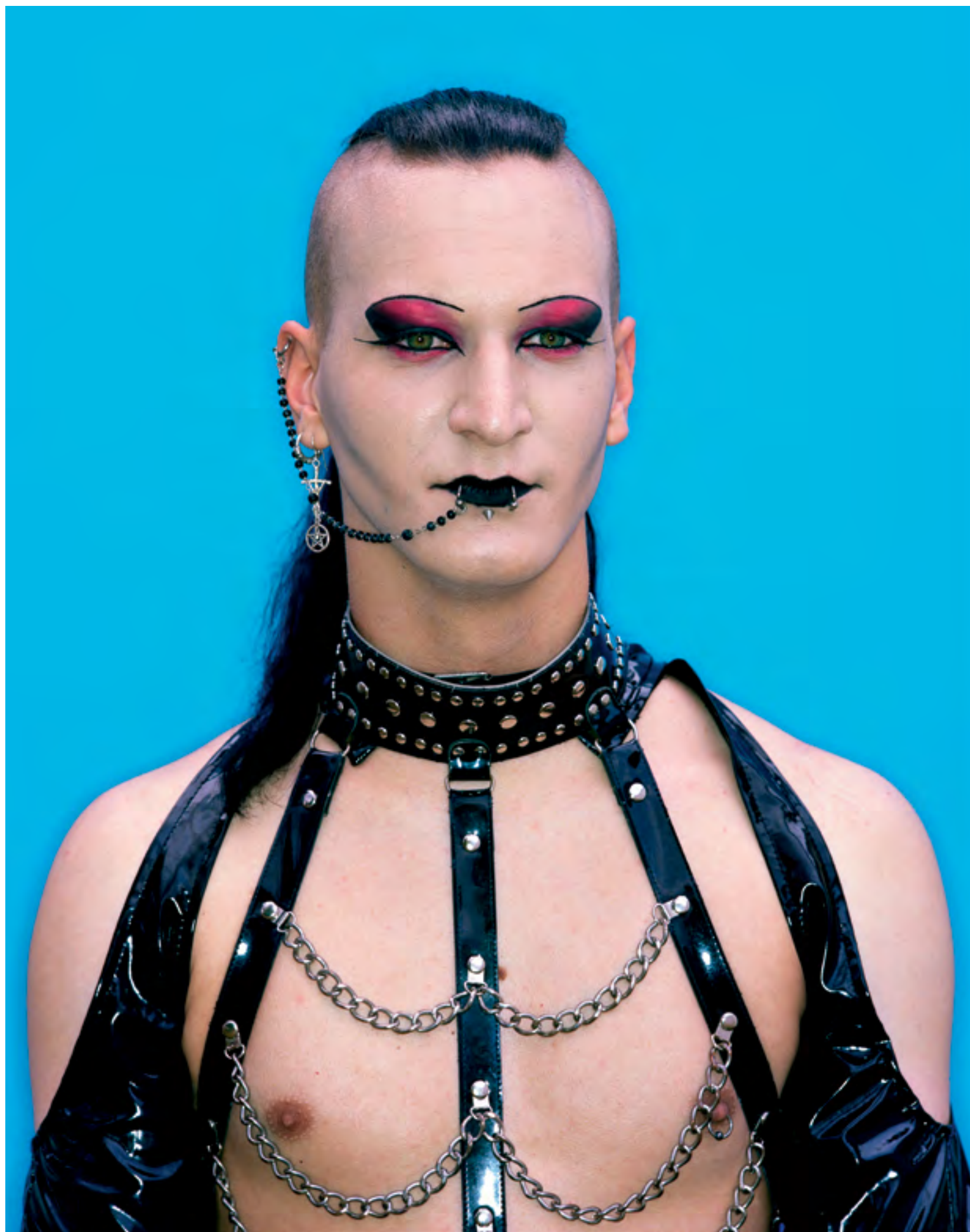
Erasmus Schröter

Contest













A Crisis of Masculinity? The Gradual Liquefaction of Identities | Une crise de la masculinité? La liquéfaction graduelle des identités

ANDREAS HÖLL

Our image of the world has always been very fragile, and it has severely jolted on several occasions. Sigmund Freud, for example, cited the three insults to humanity that overturned our view of the world: Copernicus expected us to believe that we weren't at the centre of the universe; Darwin proved we were descended from apes and warned us not to assume we were the pinnacle of creation; and Freud himself revealed that, following the discovery of the unconscious, we were no longer master even in our own house.

In the twenty-first century, these three insults seem to have been joined by a fourth, at least to some part of humanity: men no longer personify the so-called stronger sex that determines the course of the world, despite having been accepted unquestioningly as such for several millennia. If we are to believe the wealth of studies and statistics, a crisis of masculinity can be seen everywhere in the Western world. Men are significantly more likely than women to be unemployed or commit suicide; moreover, men seem to be inferior in almost every other way. Last, but not least, as the German

Notre image du monde a toujours été fragile et a gravement été secouée à plusieurs occasions. Sigmund Freud, par exemple, a cité les trois affronts suivants envers l'humanité qui ont bousculé notre vision du monde : Copernic nous a amenés à croire que nous n'étions pas au centre de l'univers, Darwin a prouvé que nous descendons des primates et nous a avertis de ne pas présumer que nous étions au sommet de la création, alors que Freud lui-même a révélé, à la suite de la découverte de l'inconscient, que nous n'étions plus maîtres de nous-mêmes.

Au XXI^e siècle, un quatrième affront semble s'être ajouté à ces trois-ci, à tout le moins pour une certaine partie de l'humanité : les hommes ne personnifient plus le sexe dit fort qui détermine la course du monde, malgré un statut inconditionnellement accepté comme tel depuis plusieurs siècles. À en croire profusion d'études et de statistiques, on assiste à une crise de la masculinité partout dans le monde occidental. Les hommes sont beaucoup plus sujets que les femmes à être sans emploi ou à se suicider ; de plus, ils semblent être inférieurs dans presque tous les domaines. Enfin, comme l'a découvert le neuroscientifique allemand Gerald Hüther, ils souffrent d'un désavantage génétique parce que, à la différence des femmes, ils n'ont qu'un seul chromosome X, ce qui signifie que dès la naissance ils manquent de confiance en eux, de cordialité et de capacité à communiquer.

Une des propositions est que les hommes soient victimes de la nature et d'eux-mêmes. Son pendant est l'image du coupable et de l'agresseur, condensé dans le cri de ralliement du vieil homme blanc. Foncièrement sérieux et, dans une même mesure, imbu de moralité, il erre à travers le discours de la rectitude politique militante, les défenseurs de celle-ci échouant à comprendre qu'ils sont eux-mêmes coupables de dénigrer des portions entières de la population (comportement dont ils sont normalement très critiques) de trois manières à la fois : avec le sexisme, le racisme et l'âgisme.

Ce débat passionné avec ses « excitations stériles » (comme l'a si bien énoncé le célèbre sociologue Max Weber) constitue l'arrière-plan parfait pour la série de photos *Contest* d'Erasmus Schröter. Depuis 2010, dans le cadre de ce projet à long terme, ce dernier étudie les images de la masculinité lors du Wave-Gotik-Treffen. Le WGT, qui a lieu le week-end de la Pentecôte à Leipzig, ville d'un demi-million d'habitants d'Allemagne orientale, est le plus grand festival de musique et de culture *dark* du monde. Il attire environ 20 000 hommes et femmes vêtus de noir – cybergoths, steampunks et romantiques néovictoriens black ainsi que des amateurs de doom metal, d'électro, de médiéval et de fétichisme –, qui transforment instantanément le visage de Leipzig.

Schröter – qui a quitté Leipzig dans les années 1980 en guise de protestation contre la répression en Allemagne de l'Est et a émigré à Hambourg, en Allemagne de l'Ouest, pour ne retourner dans sa ville natale que dans les années 1990 – se concentre au cours des quatre jours sur les protagonistes masculins. Ceux-ci se présentent dans l'espace urbain avec une attirance pour les symbolismes lourds et les effets

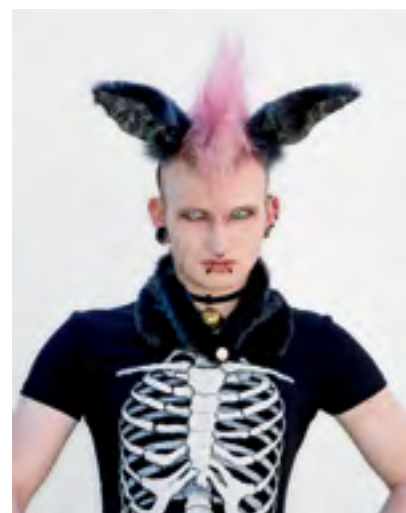
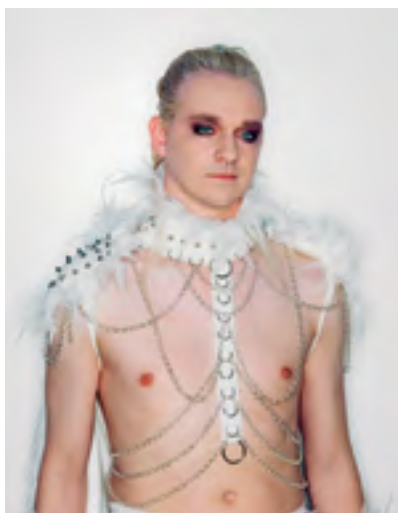
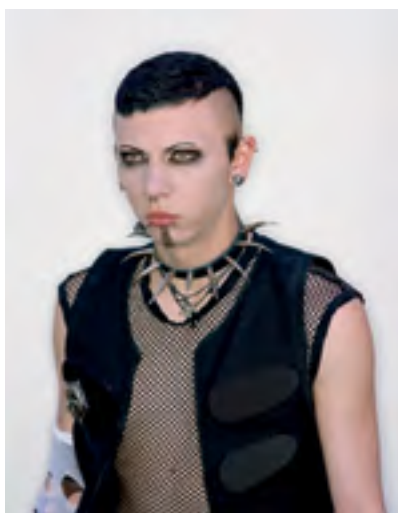
The vivid, extremely precise colour shots appear to have been taken in the silence of a studio instead of in the midst of the [Wave-Gotik-Treffen] . . . The facial expressions of the subjects are motionless, sometimes suggesting emptiness or numbness, resulting in images that look as if they have been produced in a laboratory.

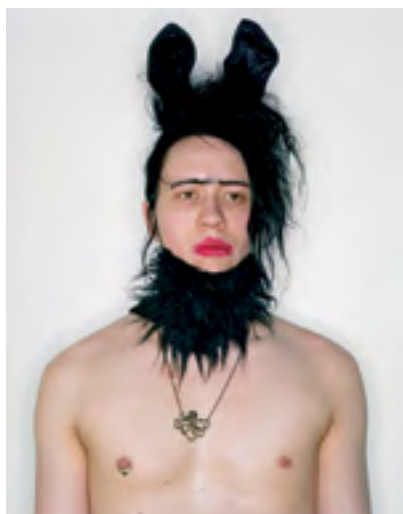
neuroscientist Gerald Hüther discovered, men are at a genetic disadvantage because, unlike women, they have only one X chromosome, which means that from birth they lack self-confidence, warmth, and the ability to communicate.

That men are a victim of nature and themselves is one proposition. Its counterpart is the image of the perpetrator and aggressor, condensed in the battle cry of the old white man. Deadly serious and imbued with morality in equal measure, he wanders through the discourse of militant political correctness, its champions failing to realize that they themselves are guilty of disparaging individual sections of the population (something they are normally highly critical of) in three ways at once: with sexism, racism, and ageism.

This heated debate, with its "sterile excitements" (as the famous sociologist Max Weber so beautifully put it), provides the perfect backdrop to Erasmus Schröter's photo series *Contest*. Since 2010, Schröter has studied images of masculinity at the Wave-Gotik-Treffen in this long-term project. Held every Whitsun in Leipzig, a city with a population of half a million in eastern Germany, the WGT is the biggest festival of dark music and culture in the world. It attracts around twenty thousand men and women dressed in black – cybergoths, doom metal fans, steampunks, and neo-Victorian black romantics as well as electro, medieval, and fetish fans – who instantly transform the countenance of Leipzig.

Schröter – who left Leipzig, his hometown, in the 1980s in protest of the repression in East Germany, emigrated to





ALL IMAGES / TOUTES LES IMAGES
Contest series / série Contest
2011–2018
analogous photographs taken on location
during the Wave-Gothik-Treffen
(Wave Gothic Meet-ups) / photographies
analogiques captées sur le site des
Rencontres Wave Gothic, Leipzig
150 x 120 cm

Erasmus Schröter was born in Leipzig (East Germany) in 1956. From 1977 to 1982, he studied photography at the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, where he worked as freelance photographer, before escaping from East Germany to Hamburg. Since 1990, he worked intensively on personal projects in light staged photography. His works have been exhibited in Germany, France, Finland, and the United Kingdom. He now lives and works in Leipzig and Montreal. He is represented by Galerie Kleindienst in Leipzig.

Hamburg in West Germany, and returned in the 1990s – concentrates over the four days solely on the male protagonists. They present themselves in the urban space with a fondness for heavy symbolism and garish effects, and also duplicate themselves in the virtual space of Facebook and Instagram.

Schröter “detaches” these figures from the hustle and bustle of the streets, squares, and parks, isolating them in front of white or blue monochrome backgrounds positioned behind them by his assistant. The vivid, extremely precise colour shots appear to have been taken in the silence of a studio instead of in the midst of the WGT. Bearing the veristic impression of a body scan, at the same time they are documents of deceleration, concentration, and self-focus. The facial expressions of the subjects are motionless, sometimes suggesting emptiness or numbness, resulting in images that look as if they have been produced in a laboratory. Using a supposedly objective view, an unfamiliar species is exhibited in all its genres and manifestations. These are concentrated portraits of exotic creatures, which, due to their sheer number, seem to even each other out.

The *Contest* series is intriguingly related to another long-term study in which Schröter is also exploring contemporary images of masculinity. His photo series *Extras* revolves around part-time bit players working for eastern German theatres and film production companies. Usually, they simply do their job, have a regular employment contract, and follow someone else’s script. But in Schröter’s choreographed photographs, they swap roles from minor figures to main characters, suddenly finding themselves the focus of interest. In contrast to

voyants, et ils se dupliquent dans le monde virtuel de Facebook et d’Instagram.

Schröter « détache » ces figures de l’agitation des rues, squares et parcs, et les isole devant des fonds monochromes blancs ou bleus disposés derrière eux par son assistant. Les prises très précises aux vives couleurs semblent avoir été réalisées dans le silence d’un studio et non en plein WGT. Revêtant l’aspect véridique d’un scan corporel, elles constituent en même temps des documents sur la décélération, la concentration et l’attention sur soi. Les expressions faciales des sujets sont figées, suggérant parfois le vide ou l’engourdissement, ce qui donne des images qui semblent avoir été produites en laboratoire. Utilisant une vue prétendument objective, une espèce peu familière est ainsi exposée dans tous ses genres et manifestations. Ce sont des portraits de créatures exotiques qui, par leur nombre même, semblent se neutraliser les unes les autres.

La série *Contest* est curieusement reliée à une autre étude à long terme dans laquelle Erasmus Schröter explore également les images contemporaines de la masculinité. Sa série *Extras* tourne au-

tour de figurants surnuméraires travaillant pour des théâtres et des compagnies de production cinématographique est-allemands. En général, ils font simplement leur travail, ont un contrat régulier et suivent le scénario écrit par quelqu’un d’autre. Mais dans les photos chorégraphiées de Schröter, ils changent de rôle, passant de figures mineures à personnages principaux, se trouvant soudainement le point d’intérêt. Au contraire des amateurs de Wave-Gothik, les hommes représentés en noir et blanc ressemblent à des reliques d’une époque révolue. Pour l’artiste, ce sont des souvenirs de la défunte République démocratique d’Allemagne captés sur pellicule photographique. Ses sujets de trente à soixante-cinq ans donnent une vague impression d’hommes d’âge moyen, des hommes qui existent dans leur normalité supposée, mais qu’on ne remarque plus. Ils personnifient plus ou moins l’homme blanc laissé derrière qui, vêtu d’anoraks pratiques ou de vestes en cuir usées et doté d’une disposition fondamentalement discrète, fait son chemin dans la vie quotidienne, déterminé qu’il est à ne pas sortir du lot. Il représente un segment social qui ne semble plus entrer en contact avec les multiples variétés d’une sous-culture postmoderne.

Les deux cycles de photographies constituent des mondes visuels opposés, tant stylistiquement qu’en matière de localisation temporelle. Le passé rencontre l’avenir, pourrait-on dire. Et le futur est en effet évoqué par ces jeunes participants au WGT, qui ne ménagent aucun effort pour poser comme des personnages très différents. Les néo-goths transmettent l’impression d’une artificialité totale transcendant tant les frontières que les classifications habituelles basées sur le genre ou l’origine. S’ouvre ainsi un cosmos d’images hybrides

the WGT fans, the men portrayed in black and white look like relics from a bygone era. For Schröter, they are memories of the extinct German Democratic Republic captured in photographs. His subjects, between thirty and sixty-five years old, embody a vague impression of middle-aged men – men who exist in their supposed normality but are no longer noticed. They more or less typify the white man left behind who, dressed in practical anoraks or worn leather jackets and with a decidedly inconspicuous disposition, makes his way through everyday life and is determined not to stand out. He represents a social segment that no longer seems to come into contact with the manifold varieties of a postmodern subculture.

The two photo cycles are opposite visual worlds, both stylistically and in terms of their temporal location. Past meets future, one might say. And the future is indeed conjured up by these young men at the WGT, who spare no effort to pose as very different characters. The neo-Goths convey the impression of a total artificiality transcending both borders and the customary classifications based on gender or origin. A cosmos of hybrid images of masculinity opens up, a world of liquidness, of perforations, fraying, and overwriting in which piercings and tattoos mixed with eye shadow, mascara, and other forms of makeup come into play, not to mention collars with rings and martial chains from the subculture of sadomasochism, and also latex costumes. This is a homage to an aesthetic of fetish, which hitherto mostly found its stage in the seclusion of private clubs. But now it's on public display for all to see, and for several days it characterizes the streets of Leipzig.

Whereas Christopher Street Day activists, especially in their exhibitionistic colourfulness, have always seen themselves as an emancipation movement, the Wave Goths seem to celebrate their own freedom without trying to derive a political message from it. They certainly play with taboos – not just sexual, but also political, such as black uniforms with an Iron Cross and caps bearing skulls, both evocative of the SS.

Schröter stresses that the men at the WGT take much greater risks in the way they boldly present themselves than do their female counterparts. The women tend to intensify their sex appeal, often even exaggerating the traditional image of femininity in pin-up fashion rather than questioning it. The men, on the other hand, aren't afraid to explore the limits of "good taste" and question their own image, sometimes even in an unflattering way. The clichés of virile attractiveness are often undermined and exposed to radical experiments.

Accordingly, the *Contest* series strikingly demonstrates how male identities can liquefy in the digital age and simultaneously become a trademark in their own right. And at the same time, with their postmodern leisure garb, they also tell us something about the diverse parallel worlds that reality has in store for us in the twenty-first century. *Translated from German by Chris Abbey*

Andreas Höll, born in 1963, read Protestant theology, general rhetoric, German studies, and cultural studies at Tübingen University in Germany and Stanford University in California. Since 1994, he has been a visual arts editor at the MDR arts radio station broadcasting to central Germany. As a freelance author, he has written numerous articles on contemporary art for catalogues. His curatorial projects have included the exhibition *Montevideo by Erasmus and Annette Schröter*, which was held in 2018 at Leipzig Museum of Fine Arts and Stadtgalerie Kiel.

de la masculinité, un monde de fluidité, de perforations, de scarifications et de réécriture dans lequel les piercings et les tatouages mêlés aux ombres à paupières, mascaras et autres formes de maquillage entrent en jeu, sans oublier les colliers avec anneaux et chaînes martiales issus de la sous-culture du sadomasochisme, de même que les costumes en latex. Il s'agit d'un hommage à une esthétique du fétichisme, dont la scène se limitait jusqu'alors à l'isolement de clubs privés. Mais maintenant, il s'offre en public à la vue de tous et, pendant plusieurs jours, il caractérise les rues de Leipzig.

S'ouvre ainsi un cosmos d'images hybrides de la masculinité, un monde de fluidité, de perforations, de scarifications et de réécriture dans lequel les piercings et les tatouages mêlés aux ombres à paupières, mascaras et autres formes de maquillage entrent en jeu, sans oublier les colliers avec anneaux et chaînes martiales issus de la sous-culture du sadomasochisme, de même que les costumes en latex. Il s'agit d'un hommage à une esthétique du fétichisme, dont la scène se limitait jusqu'alors à l'isolement de clubs privés.

Alors que les militants des journées de la fierté, particulièrement dans leurs coloris exhibitionnistes, se sont toujours considérés comme participant à un mouvement d'émancipation, les Wave Goths auraient plutôt tendance à célébrer leur propre liberté sans essayer d'en dériver de message politique. Ils jouent avec les tabous, certainement, non seulement sexuels, mais aussi politiques, comme des uniformes noirs avec croix de fer et des casquettes ornées de crânes, tous deux évoquant les SS.

Schröter insiste sur le fait que les hommes à la WGT prennent beaucoup plus de risques dans l'audace avec laquelle ils se présentent que leurs homologues féminines. Les femmes ont tendance à intensifier leur *sex appeal*, souvent en exagérant l'image traditionnelle de la féminité plutôt qu'en la remettant en question. Les hommes, d'autre part, ne craignent pas d'explorer les limites du « bon goût » et d'interroger leur propre image, parfois même d'une façon peu flatteuse. Les clichés de l'attractivité virile sont souvent sapés et exposés à des expériences radicales.

Par conséquent, la série *Contest* démontre éloquentement comment les identités masculines peuvent se liquéfier à l'époque numérique et devenir simultanément en soi une marque de commerce. Et en même temps, avec leur costume de loisir postmoderne, les hommes nous en disent plus sur les divers mondes parallèles que la réalité a à nous offrir au XXI^e siècle. *Traduit de l'anglais par Marie-Josée Arcand*

Andreas Höll, né en 1963, est maître de conférence en théologie protestante, rhétorique générale, études allemandes et culturelles à la Tübingen Universität en Allemagne et à la Stanford University en Californie, aux États-Unis. Il est depuis 1994 directeur de rédaction en arts visuels à la station de radio MDR diffusant dans le centre de l'Allemagne. En tant qu'auteur pigiste, il a écrit de nombreux articles sur l'art contemporain pour des catalogues. Comme commissaire, il a travaillé entre autres à l'exposition *Montevideo d'Erasmus et Annette Schröter*, qui s'est tenue en 2018 au Museum der bildenden Künste de Leipzig et à la Stadtgalerie Kiel.

Erasmus Schröter est né à Leipzig (République démocratique allemande) en 1956. De 1977 à 1982, il a étudié la photographie à la Hochschule für Grafik und Buchkunst à Leipzig où il a travaillé comme photographe indépendant avant de fuir l'Allemagne de l'Est pour Hambourg. Depuis 1990 il travaille intensément sur des projets personnels en photographie de studio. Son travail a été exposé en Allemagne, en France, en Finlande et au Royaume-Uni. Il vit et travaille à Leipzig et Montréal. Il est représenté par la Galerie Kleindienst à Leipzig.

**Il y a des montagnes
qui marchent** — Programmation 2019 – 2020

Œuvres de Marjolaine Bourdua — Photo: DPM

VU

vuphoto.org



RKG
Contemporary art

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

Robert Kananaj Gallery

El Perdido

Patrick Beaulieu

Du 7 septembre au 26 octobre 2019

Cette exposition est présentée dans le cadre du programme satellite de la 16e édition de MOMENTA | Biennale de l'image

 **MOMENTA**
BIENNALE DE L'IMAGE

 **Art
Mûr**

5826 St-Hubert, Montréal
www.artmur.com

Québec 



**Du 18 septembre
au 26 octobre 2019**

Réception d'ouverture
le 18 septembre à 19 h

Performance de
Sarah Wendt + Pascal Dufaux
dans le cadre de PERF
le vendredi 25 octobre à 19 h

axeneo7.com

**Sarah
Wendt
Pascal
Dufaux**
Quelque
part dans
l'inachevé



**Alexis
Bellavance**
Compressions

AXENÉJ7

Lesley Anderson

Muse

September 5 — October 5

Amélie Jérôme

Timefullness

October 9 — November 16

Jean-Philippe Harvey

What other Flowers are there?

November 21 — December 22

Art Toronto 2019

Lesley Anderson
Dan Brault
Frédéric Cordier
Bert Danckaert
Jean-Philippe Harvey
Amélie Jérôme
Benjamin King
Stephen Lack
Justin Stephens
Jana Sterbak
Bahar Taheri
Anna Torma

Galerie Laroche/Joncas

372 St. Catherine W. #410, Montreal QC
LarocheJoncas.com

LUIGI GHIRRI

Flatness and Its Frame

STEPHEN HORNE

The Map and The Territory is a large and intricate exhibition of colour photographs by the late Italian artist Luigi Ghirri at the Jeu de Paume in Paris.¹ No doubt the curator of the exhibition, James Lingwood, adopted this title following up on a note that Ghirri wrote in 1970 in which he explained that “his aim was not to make photographs, but rather charts and maps.”²

An early image, *Modena* (1970), could be a fragment from *arte povera*, and this suggests we might gain insight into Ghirri’s life and work by asking after the spirit of *arte povera*, the most important artistic current of the epoch in Italy. When he turned to photography, Ghirri abandoned his profession as a land surveyor, but his direction in photography suggests that he had not entirely forgotten the procedures of that profession, which is also a kind of framing activity related to the work of architecture. It might also be interesting to connect Ghirri’s story with the work of the American architectural theorist Kenneth Frampton, whose theory of dwelling in the local could be pertinent in relation to exploring, and perhaps expanding, the relevance of Ghirri’s practice.

“I have always worked on any (initial) project, not conforming to a rigid scheme, but remaining open to intuition and the chance occurrences I encounter over the course of the work.” These words by Ghirri partially describe his photographic practice and what distinguishes it from that of other photographers whom we might see in institutional galleries and museums, even though the subjects could be similar. For example, both Ghirri and Hiroshi Sugimoto have photographed dioramas in natural history museums, and both Ghirri and Stephen Shore have frequently photographed billboards, urban clutter, and such. Examination of a few photographs by Ghirri reveals fundamental differences, both practical and ideological, but also of interest is his commitment to writing on photographic themes and the work of other artists, an eclectic range from Jacques Henri Lartigue to Bob Dylan, but he has written that Walker Evans was the artist he felt closest to. In his writings it is always evident that what motivated him was his personal need to take responsibility not for his own activity but for photography itself. In this matter, his contribution sets him apart from the momentum of the art world prevailing in his time. While the conceptualists were busy optimizing art for greater power output, Ghirri followed the wandering and paradoxical course of cosmopolitan marginality. He mentions having been affected primarily by American photographers such as Robert Adams, but Lewis Balz might be a closer fit. Balz seemed to feel the same sense of responsibility



La planéité et son cadre

Cartes et territoires est une vaste exposition de photographies couleur de l’artiste italien décédé Luigi Ghirri présentée au Jeu de Paume à Paris¹. Nul doute que le commissaire britannique James Lingwood a adopté ce titre en raison d’une note de 1970 de feu Luigi Ghirri dans laquelle celui-ci expliquait : son « objectif n’était pas de faire des photographies, mais plutôt des diagrammes et des cartes² ».

Une image ancienne, *Modena*, de 1970, pourrait être un fragment d’*arte povera*, suggérant qu’il nous serait possible de mieux comprendre la vie et l’œuvre de Ghirri en nous penchant sur l’esprit de l’*Arte Povera*, le courant artistique le plus important du moment en Italie. Avant de se tourner vers la photographie, Ghirri a abandonné son travail de géomètre, mais son orientation artistique laisse penser qu’il n’avait pas oublié les procédures de cette profession, qui



est également une sorte d'activité d'encadrement appartenant au domaine de l'architecture. Il serait également intéressant de relier cette histoire à l'œuvre du théoricien américain de l'architecture, Kenneth Frampton, dont la philosophie de l'habitation du local pourrait être pertinente en relation avec l'exploration et peut-être l'expansion du bien-fondé de la pratique de Ghirri.

« J'ai toujours travaillé à tout projet (initial) sans me conformer à un schéma rigide, mais en restant ouvert à l'intuition et aux événements fortuits rencontrés au fil de l'action. » Cette citation de Ghirri décrit partiellement sa pratique photographique et la distingue de celle des autres photographes dont les œuvres se retrouvent dans des galeries institutionnelles et des musées, même si les sujets peuvent être semblables. Ghirri et Hiroshi Sugimoto ont ainsi reproduit des dioramas dans des musées d'histoire naturelle, et Ghirri et

ALL THE PHOTOS / TOUTES LES PHOTOS

© Estate of Luigi Ghirri / © Succession Luigi Ghirri

PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE

Modena, 1971, courtesy of / permission Matthew Marks Gallery

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

Modena, 1972, CSAC, Università di Parma ; **Modena, 1973**

Modena, 1973, CSAC, Università di Parma ; **Modena, 1973**





In his writings it is always evident that what motivated him was his personal need to take responsibility not for his own activity but for photography itself. In this matter, his contribution sets him apart from the momentum of the art world prevailing in his time. While the conceptualists were busy optimizing art for greater power output, Ghirri followed the wandering and paradoxical course of cosmopolitan marginality.

for photography as did Ghirri and, like Ghirri, expressed this through extremely insightful and well-informed writings on issues of the day and the work of other artists.

This aspect of responsibility and generosity is one of the things that set Ghirri apart; it is the ethic that he proposed with his model for practice. His approach was characterized by affection and even compassion – not simply for his subjects but for the activity with which he engaged. Most fundamental was the relationship that he established among his walks, the act of photographing, and the writing that he commenced from the outset of his photography practice. The nature of his walks, whether in his personal

Stephen Shore ont souvent saisi des panneaux d'affichage, des fouillis urbains, etc. L'examen de quelques photos de Ghirri révèle des différences fondamentales, tant pratiques qu'idéologiques, certes, mais tout aussi intéressant est son engagement à écrire à propos de thématiques photographiques et du travail d'autres artistes, selon un éventail éclectique allant de Jacques Henri Lartigue à Bob Dylan; il a aussi révélé que Walker Evans était celui dont il se sentait le plus proche. Dans ses textes, il est toujours évident que sa motivation ne repose pas sur le besoin de prendre la responsabilité de sa propre activité, mais de la photographie elle-même. Sa contribution le met ainsi à part de la dynamique du monde de l'art de l'époque. Alors que les conceptualistes optimisaient l'art pour obtenir un résultat plus fort, Luigi Ghirri suivait le cours sinueux et paradoxal d'une marginalité cosmopolite. Il a mentionné avoir été influencé principalement par des photographes américains comme Robert Adams, mais Lewis Balz serait peut-être une meilleure adéquation, en tant que personne ayant semblé ressentir la même responsabilité envers la photographie que Ghirri, et qui, lui aussi, l'a exprimée dans des écrits très instructifs et éclairés sur les questions du jour et le travail d'autrui.

Cet aspect de la responsabilité et de la générosité est une des différences qui distinguent Ghirri; c'est l'éthique qu'il proposait avec son modèle de pratique. Son approche était caractérisée par l'affection et même par la compassion, pas seulement pour ses sujets, mais aussi pour l'activité dans laquelle il était engagé. Ce qui définit fondamentalement sa pratique, c'est l'interrelation qu'il établissait

PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE

Brest, 1972, CSAC, Università di Parma

Calvi, 1976, private collection / collection privée
courtesy of / permission Matthew Marks Gallery

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

Salzburg, 1977, private collection / collection privée

courtesy of / permission Matthew Marks Gallery

Engelberg, 1972, CSAC, Università di Parma

Bologna, 1973, CSAC, Università di Parma



surroundings or further afield, was that of a wandering stroll through an ordinary neighbourhood. Often, though not always, he walked in his hometown of Modena, Italy. Keeping a sense of locale and of simplicity was a kind of discipline for him. He used a camera, film, and laboratory that he described as “normal.” The technical quality of his prints was perhaps “good amateur,” and his prints were always domestically sized, often as small as five by seven inches, but never monumental or grandiose, and perhaps this was his avoidance of a professionalized expertise, as he preferred to “be alongside others,” as he put it. What was also remarkable was his use of Kodachrome colour film, which distinguished his work from that of his “more serious” peers of the time who worked only with black and white. The choice to use colour renders his prints approachable – one might want to say “amateur,” but then one hesitates, as intense selectivity and formal discipline have been exercised in each image; all have a considerable decisive weight. Every one is presented in the terms of aesthetic experience.

Many of Ghirri's images, being of billboards, street posters, commercial promotions, and occasional informal messages, were gathered by this “method.” For example, *Roma* (1978) is simply a crumpled and folded newspaper lying on the paving stones of a street. The left-hand column is occupied by a headline quoting a phrase (“HOW TO THINK THROUGH IMAGES”) by seventeenth-century cosmologist Giordano Bruno, who argued for an infinite universe without centre. Bruno was an inspiration for Ghirri, and his notions appear frequently in Ghirri's own essays on art.



entre ses promenades, la photographie et les écrits qu'il a commencés dès le début de son travail d'artiste. La nature de ses déambulations, qu'elles aient eu lieu dans son propre environnement ou plus loin, était celle d'un vagabondage dans un quartier ordinaire. Souvent, mais pas toujours, cela se passait dans sa ville natale de Modène, en Italie. Il se faisait une discipline de conserver un sens de localité et de simplicité. Il utilisait un appareil photo, une pellicule et une chambre noire qu'il décrivait comme « normaux ». La qualité technique de ses épreuves est peut-être celle d'un « bon amateur »,

A discarded wrapping paper from a panettone box, monochrome wrinkled shiny blue and star covered – this was a “find” of the absolute opposite to the Duchampian version of the rendez-vous. The panettone wrapper bears a message of light from the stars to a photographer who could feel what he was seeing. We still sense how this crumpled crinkly paper, even in its documented form, seems able to give off the sound of being handled, touched, and discarded.

It may seem unusual to evoke the experience of touch in relation to photography, but the term seems pertinent to a discussion of this exhibition. In this case, though, what I mean by “touch” is somewhat figurative, as in “light touch,” and this may work to continue the reference to the photograph as something existing on the basis of being touched by light. In a short essay accompanying the series *Colazione sull'erba* (1974), Ghirri wrote that he “sought to offer an existential portrait, as well as a series of references to the natural world, to home, and its contemporary inhabitants.”³

There is also a strong reference to the notion of an aesthetic present that Ghirri proposed through this “light touch.” Delicacy, exactitude, and simplicity are aspects of most of his photographs. They are “of the moment,” although certainly not in the sense of

toujours de taille moyenne, souvent aussi petites que cinq par sept pouces, mais jamais monumentales ou grandioses ; ce pourrait être le refus d’une expertise professionnalisée, pour « se positionner parmi les autres », comme il le disait lui-même. Aussi remarquable était son utilisation du film couleur Kodachrome, qui isolait son travail de celui de ses pairs « plus sérieux » qui, à l’époque, ne travaillaient qu’en noir et blanc. Ce choix de la couleur dans ses épreuves les rend approchables, on pourrait même les qualifier d’œuvres d’« amateur », mais on hésite devant l’intense sélectivité et la discipline formelle exercées dans chaque image ; celles-ci ont un poids décisif considérable. Chacune se présente en termes d’expérience esthétique.

Un grand nombre de ses images ont été rassemblées selon cette « méthode », qu’il s’agisse de panneaux publicitaires, d’affiches de rue, de promotions commerciales et de messages informels occasionnels. Ainsi, *Roma*, de 1978, est tout simplement un journal froissé et plié reposant sur les pavés d’une rue. La colonne de gauche ici est occupée par un gros titre citant une phrase (« COMMENT PENSER EN IMAGES ») du cosmologue du XVII^e siècle Giordano Bruno, qui affirmait l’existence d’un univers infini sans centre. Bruno a été une inspiration pour Ghirri qui le citait souvent dans ses essais sur l’art.

Jeté, un papier d’emballage d’une boîte de panettone, monochrome plissé bleu brillant couvert d’étoiles, voilà un « objet trouvé »



the heroic “decisive instant.” They have the feeling of being superbly balanced between being just “any old thing” and something exquisite. The subjects of his images no doubt often belong in the category of “the overlooked” that is so important to artists in general. But finally what strikes us most is the thought that Ghirri’s work proceeds by way of affection, a perfectly simple thing, affection for the everyday human environment and his recognition that he could reveal this to others and that through this something larger was being made.

Ghirri’s images seem to gather their visibility from our seeing a kind of animation, of motion or movement, within stasis. In fact, his images assemble not themselves but our seeing, the actions and behaviour of seeing. These photographs show us the event of some kind of “thereness” that exists in the animated moment; they have a life that is what is meant by the concept of animism, a seeing that in this work is close to cinematic, the cinema of an unfolding vision, planes and surfaces, volumes, borders, and boundaries all interacting in our regard.

These images function on the model of a mesh or a screen. In their attention to the folding and unfolding that is the visible, we learn something of what is contained in the concept of the photograph as a medium. Ghirri’s photographs document the warp and

du contraire absolu d’une version duchampienne du rendez-vous. L’emballage de *Panettone* comporte un message sur la lumière provenant des étoiles à un photographe qui pouvait ressentir ce qu’il voyait. Nous pouvons toujours sentir comment ce papier craquelé froissé, même sous sa forme documentée, semble capable de produire le son de sa manipulation, de son toucher, de son élimination.

Cette évocation de l’expérience du toucher à propos de la photographie peut sembler étrange, mais elle est pertinente dans le cas d’une discussion sur cette exposition. Ici, cependant, ce que j’entends par « toucher » est plutôt figuratif, comme dans « léger effleurement » et ça peut servir à pousser plus loin la référence à la photographie comme étant quelque chose qui existe sur la base d’un toucher par la lumière. Dans un court texte accompagnant la série *Colazione sull’erba*, en 1974, Ghirri a écrit qu’il cherchait « à offrir un portrait existentiel, ainsi qu’une suite de références à la nature, au chez-soi et à ses habitants contemporains³ ».

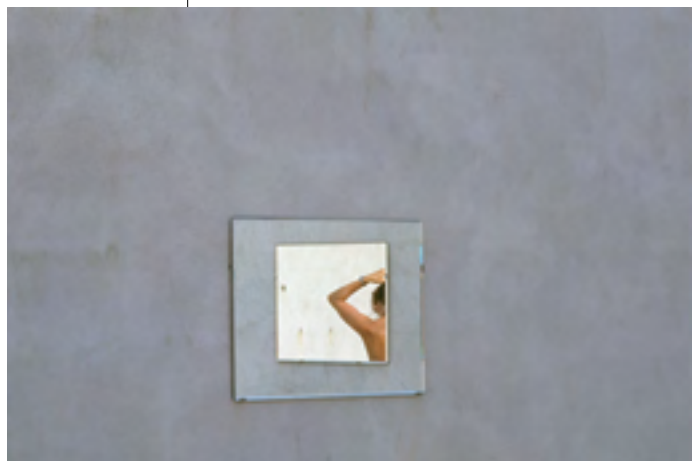
Il y a aussi une forte référence à la notion d’un présent esthétique que Ghirri propose à travers ce « toucher léger ». Délicatesse, exactitude, simplicité sont des aspects de la plupart de ses photographies. Elles sont « du moment », bien que certainement pas dans le sens de l’« instant décisif » héroïque. Elles donnent l’impression d’être superbement équilibrées entre « n’importe quoi » et quelque chose d’exquis. Les sujets de ses images appartiennent certainement à cette catégorie du « négligé » qui est si important aux yeux des artistes en général. Mais ce qui nous frappe le plus à la fin, c’est de penser que l’œuvre de Ghirri fonctionnait par simple affection envers l’environnement humain quotidien et par reconnaissance de

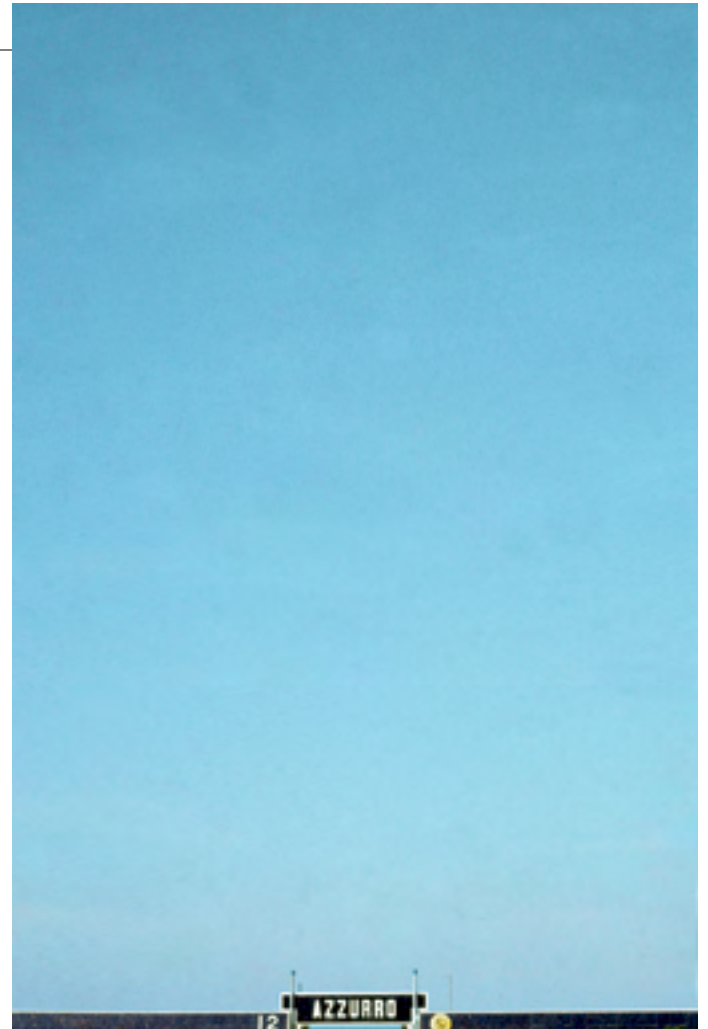
PREVIOUS PAGE / PAGE PRÉCÉDENTE

Marina di Ravenna, 1972, Bibliothèque nationale de France
Carpi, 1973, CSAC, Università di Parma

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

L’île-Rousse, 1976, Bibliothèque nationale de France
Rimini, 1977
Lido di Spina, 1974





LEFT TO RIGHT, TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS
Haarlem, 1973, Vegini Luigi collection / collection Vegini Luigi
Bastia, 1976
Rimini, 1977, CSAC, Università di Parma
 NEXT PAGE / PAGE SUIVANTE
Rimini, 1977, C-print / épreuve chromogénique, 27 × 18 cm

weft that is the visible, what Merleau-Ponty so eloquently called “the fabric of the world,” and this might be the source of their mysterious intimacy. In these images there is folding and unfolding, like that of a flower going through its daily cycles in response to changes of light and temperature. This movement takes place along lines where Ghirri identified discrepancies between differing kinds of space as already represented in “found” photographs then combined into images such as *Bastia* (1976), in which the upper structure of a large ship appears to be sailing past a wall that is obscuring its lower part. The fragmented ship image and the literal space of the wall make for a contested space, a space that Ghirri contended was being colonized by another, the space of media. Although Ghirri was involved with creating images, he hoped by this route to contribute resistance to what he felt was an invasion of living environments by images and, with this, the destruction of direct experience. The everyday presented in a photograph becomes the formerly everyday due to the variables

pouvoir révéler ceci aux autres alors que, ce faisant, quelque chose de plus grand se produisait.

Ses images semblent réunir leur visibilité dans notre regard, une sorte d’animation, de déplacement ou de mouvement au sein d’une stase. En réalité, ses images ne s’assemblent pas elles-mêmes, elles accueillent notre vision, les actions et le comportement du regardeur. Ces photos nous racontent l’avènement d’une certaine « présence » qui existe dans le moment animé, elles ont une vie qui jouxte le concept d’animisme, un regard qui, dans cette œuvre, s’approche du cinématographique, le cinéma d’une vision qui se déploie, plans et surfaces, volumes, limites et frontières qui interagissent avec notre œil.

Les images de Ghirri fonctionnent sur le modèle d’une maille, d’un tissu, d’un écran. Dans leur attention envers l’avènement et l’événement qui composent le visible, nous apprenons ce que contient le concept de la photographie comme médium. Une photographie de Ghirri traite de la maille ou du tissu qui forment le

of framing, isolation, and fragmentation and the reconfiguration of stasis and motion. What we see in Ghirri's photographs is his documentation of the transformation that takes place between a photograph and its subject. So much of this is a matter of the photographer's composition in the broad sense of the word, and this is where Ghirri has consistently placed his emphasis through his "simple" frontal isolation of a subject and letting the deletion of the enviroing space play its role.

Ghirri's importance lies in his assertion of a local surrounding within the realities of a globalized and media-driven environment, as well as his maintenance of human life in a future in which the threat of human extinction is now being discussed. In a time when so much authority is given to expertise and technically engineered solutions, an artist such as Ghirri functions to propose that alternatives exist. As Bono recently said, "Intimacy is the new punk."

1 The exhibition *Luigi Ghirri: Cartes et territoires* was held 12 February–2 June 2019. 2 Luigi Ghirri, *The Complete Essays 1973-1991*, trans. Ben Bazalgette and Marguerite Shore (London: MACK, 2017), 22. 3 *Ibid.*, 27.

Stephen Horne is an independent curator and writer living in Montreal and France. He has taught at NSCAD and Concordia University, and his work has been published in periodicals, catalogues, and anthologies in Canada and elsewhere.



[...] dans des images comme *Bastia*, de 1976, [...] la superstructure d'un grand navire semble voguer le long d'un mur qui obscurcit sa forme inférieure. L'image du bateau fragmenté et l'espace littéral du mur forment un espace contesté, un espace que Ghirri a qualifié d'espace dans lequel une surface est colonisée par un autre, l'espace du média.

visible, ce que Merleau-Ponty a si éloquemment qualifié de « tissu du monde » et voilà qui peut être la source de la mystérieuse intimité de ces œuvres. Dans ces images se voient l'avènement et l'évènement comme dans une fleur qui subit les cycles quotidiens en réponse aux changements de lumière et de température, de climat. On trouve cela le long de lignes où Ghirri a trouvé des décalages entre différents types d'espace, entre un espace déjà représenté dans d'autres photographies « trouvées », puis combinées dans des images comme *Bastia*, de 1976, où la superstructure d'un grand navire semble voguer le long d'un mur qui obscurcit sa forme inférieure. L'image du bateau fragmenté et l'espace littéral du mur forment un espace contesté, un espace que Ghirri a qualifié d'espace dans lequel une surface est colonisée par un autre, l'espace du média. Bien que le photographe se soit engagé dans la création d'images, il espérait par ce moyen contribuer à la résistance de ce qu'il voyait comme une invasion de nos environnements par les images, et ce faisant, comme la destruction de l'expérience directe.

Le sujet de l'actualité quotidienne présentée dans une photographie est l'ancien quotidien en raison des variables que sont l'encadrement, l'isolement et la fragmentation, et de la reconfiguration de l'immobilisation et du mouvement. Ce que nous montrent les œuvres de Ghirri, c'est la documentation de la transformation qui se produit entre une photographie et son sujet. Une grande partie de cela relève de la composition du photographe dans le sens large du terme, et c'est là-dessus que Ghirri a constamment mis l'accent à travers sa « simple » extraction frontale d'un sujet, laissant l'effacement de l'espace environnant jouer son rôle.

L'importance de Ghirri repose sur son affirmation d'un environnement local au sein des réalités d'un milieu mondialisé et médiatisé, mais aussi de la conservation de la vie humaine dans un avenir où la menace de l'extinction de notre espèce est maintenant objet de discussion. À une époque où autant d'autorité est conférée à l'expertise et aux solutions techniques, un artiste comme Luigi Ghirri sert à proposer qu'une alternative existe. Comme Bono l'a dit récemment, « l'intimité est le nouveau punk-rock ». *Traduit par Marie-Josée Arcand*

1 L'exposition *Luigi Ghirri. Cartes et territoires* a été à l'affiche du 12 février au 2 juin 2019. 2 Luigi Ghirri, *The Complete Essays 1973-1991*, MACK, Londres, 2017, p. 22. 3 *Ibid.*, p. 27.

Stephen Horne, commissaire indépendant et auteur, a enseigné à l'Université NSCAD et à l'Université Concordia, et contribue à des magazines, des catalogues et des anthologies au Canada et ailleurs. Il vit à Montréal et en France.



Berkeley, California, 1964, épreuve argentique / gelatin silver print, 12 x 17 cm, don d'Elizabeth et Jeffrey Klotz et de leur famille / gift of Elizabeth and Jeffrey Klotz and family, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

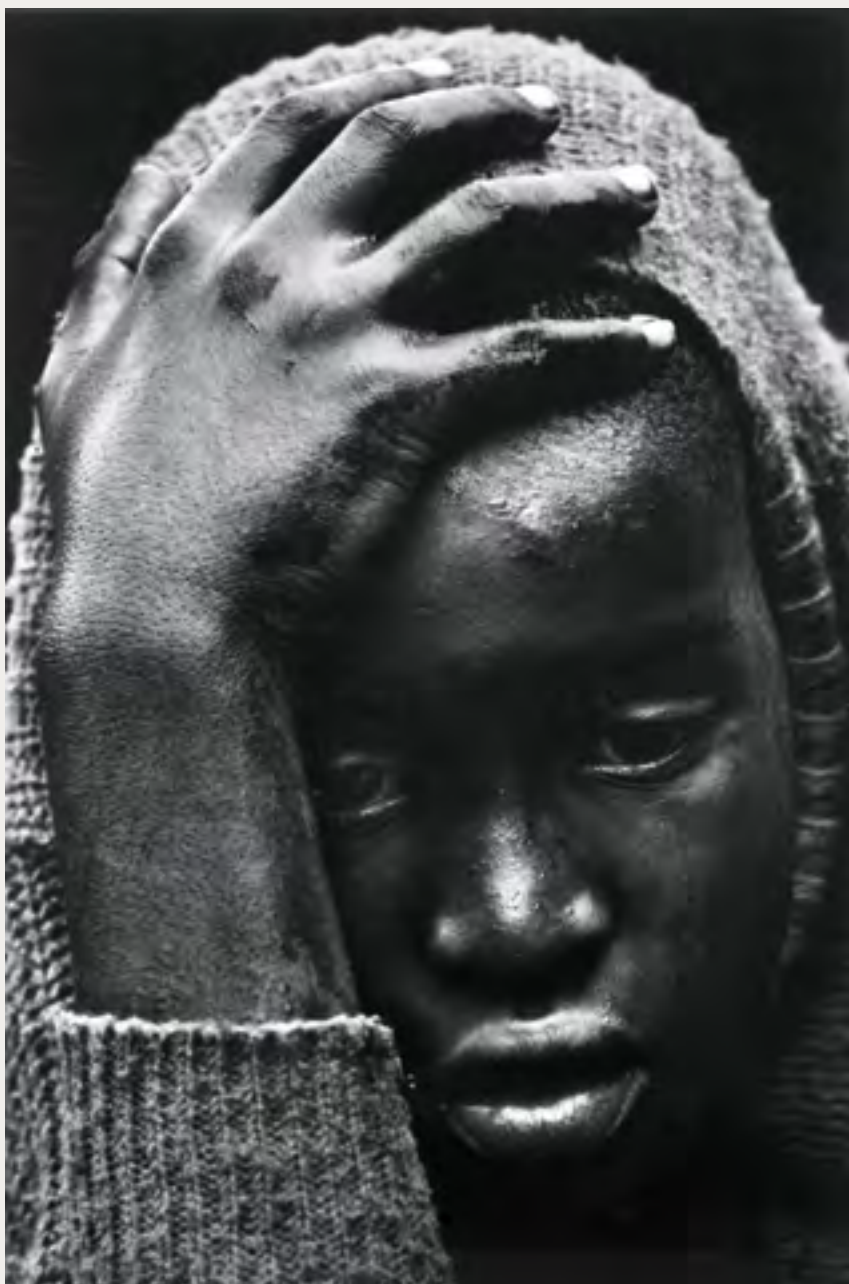
DAVE HEATH

Autour du visage : les photographies de Dave Heath

PIERRE DESSUREAULT

Dans une œuvre qui se déploie sur plus de soixante ans et qui embrasse une mise à l'épreuve des qualités du médium et des techniques photographiques, le photographe canadien d'origine américaine Dave Heath (1931–2016) n'a eu de cesse de sonder par l'image la pensée de Montaigne selon laquelle « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition¹. »

À cet égard, le motif qui domine dans *A Dialogue with Solitude*, volume publié en 1965 qui se taille la part du lion dans l'exposition



Washington Square, New York, 1958, épreuve argentique / gelatin silver print, 32 × 21 cm ; Chicago, 1956, épreuve argentique / gelatin silver print, 32 × 22 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)



Multitude, solitude. Les photographies de Dave Heath² est celui du visage. Dans un grand nombre des quatre-vingt-deux photographies assemblées en dix chapitres qui résument sa production des années 1952 à 1963, Heath isole et scrute des visages sur lesquels se lit la rencontre de deux singularités, celle du photographe et celle de ses sujets qui se reconnaissent dans la vulnérabilité d'un face à face silencieux. Dans cette perspective, les idées du philosophe Emmanuel Levinas pourraient constituer la clef de voûte de la recherche d'humanité de Heath : « Le visage n'est pas l'assemblage d'un nez, d'un front, d'yeux, etc., il est tout cela certes, mais prend la signification d'un visage par la dimension nouvelle qu'il ouvre dans la perception d'un être. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main – il est ouvert, s'installe en profondeur et, dans cette ouverture, se présente en quelque manière personnellement. Le visage est un mode irréductible selon lequel l'être peut se présenter dans son identité³. »

About the Face: The Photographs of Dave Heath

In a body of work accumulated over more than sixty years, Dave Heath (1931–2016), a Canadian photographer born in the United States, challenged the qualities of the photographic medium and its techniques. He constantly probed, through images, Montaigne's dictum that "every man carries the entire form of the human condition."¹

The motif that dominates in *A Dialogue with Solitude*, published in 1965, is the face, and images from the book take up the lion's share in the recent exhibition *Multitude, Solitude: The Photographs of Dave Heath*.² In many of the eighty-two photographs in *A Dialogue*



New York, 1962, épreuve argentique / gelatin silver print, 28 x 22 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

« Identité » est entendu ici, non pas au sens réducteur de repli sur soi et sur une poignée de valeurs communes comme on l'entend souvent actuellement, mais comme ouverture à l'irréductibilité de l'Autre qui fonde la singularité de la personne. Ce va-et-vient entre identité et altérité cristallise la rencontre dans l'instant de la prise de vue du photographe avec le visage qui s'offre dans sa nudité et sa proximité comme présence vivante.

Bien que Heath fixe des indices d'intériorité sur le visage, celui-ci reste une surface impénétrable. Les expressions qui s'y lisent, au contraire du portrait, sont en quelque sorte dépersonnalisées, les traces révélatrices de dispositions psychologiques de la personne qui permettraient de les relier à une expérience personnelle étant occultées par le cadrage en gros plan qui relègue hors champ les éléments anecdotiques et élimine les signes qui permettraient de situer le visage dans un espace-temps précis. Le laborieux travail en chambre noire sur le tirage⁴ complète ce processus de dépersonnalisation. En soulignant certains détails, en jouant des contrastes exacerbés et des noirs profonds, Heath modèle les

with *Solitude*, assembled in ten chapters that summarize his production from 1952 to 1963, Heath isolates and scrutinizes faces on which is inscribed the encounter of two singularities: that of the photographer and that of his subjects, who recognize themselves in the vulnerability of a silent confrontation. In this sense, the ideas of philosopher Emmanuel Levinas could be the keystone of Heath's search for humanity: "The face is not the mere assemblage of a nose, a forehead, eyes, etc.; it is all that, of course, but takes on the meaning of a face through the new dimension it opens up in the perception of a being. Through the face, the being is not only enclosed in its form and offered to the hand, it is also open, establishing itself in depth and, in this opening, presenting itself somehow in a personal way. The face is an irreducible mode in which being can present itself in its identity."³

"Identity" is understood here not in the reductive sense of turning in on oneself and sharing a handful of values – as is often the case today – but as an opening to the irreducibility of the Other that is the basis for an individual's uniqueness. In the instant that the photographer takes the picture, this back-and-forth between identity and alterity crystallizes the encounter with the face, which is offered in its nakedness and proximity as living presence.

Although Heath plants clues to the face's interiority, it remains an impenetrable surface. The expressions to be read on it, unlike those in a portrait, are somehow depersonalized. The revealing traces of psychological leanings that might link an individual to a personal experience have been obscured by close-up framing, which relegates anecdotal elements to beyond the frame and eliminates the signs that would make it possible to situate the face in a specific space-time. Extensive manipulation of the image in the darkroom⁴ completes the process of depersonalization. By emphasizing certain details, playing on exaggerated contrasts and deep blacks, Heath models faces, magnifies their expressiveness, and thus situates his subjects not in the public space but in the domain of pure presence. In the end, the faces exist in a time and space that are those of the fixity and density of the image, the result of his successive interventions on the photographic matter and the expressive rendering of the print, which resembles a working drawing.

For Heath, however, "the individual photograph is floating free in space. Something occurs through the accumulation and juxtaposition of photographs – a building and structuring which for me is the language of photography."⁵ His early models in this regard were W. Eugene Smith's current-events photo essays published in *Life*, and then Robert Frank's book *The Americans*, in which he discovered the power of sequences through which each picture becomes an element in a complex grouping. This is the structure of *A Dialogue with Solitude*, in which each image is skilfully constructed, representing a moment suspended in the totality of a purely photographic time and space, to form a coherent statement. But their association in a sequence, which implies movement, inscribes them in a temporality that is no longer a linear set of events describing a narrative arc that ends in a dénouement, nor one of causal connections that would establish a logical series, but one of a book composed of interweavings, resonances, and ruptures that are made and unmade on a journey through the emotional climates that saturate each of the images. These images are milestones on that journey: they bring to light, in this discontinuous time and fractured space, their author's attempt to connect himself to his own humanity in



Carl Dean kipper, Korea, 1953–1954, épreuve argentine / gelatin silver print, 17 × 25 cm, don de / gift of Hallmark Cards, Inc., au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)
Failed Resuscitation, Central Park, New York, 1957, épreuve argentine / gelatin silver print, 16 × 24 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)



Santa Barbara, California, 1964, épreuve argentique / gelatin silver print, 13 × 19 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

visages, magnifie leur expressivité et, ce faisant, installe ses sujets non plus dans l'espace public, mais dans le domaine de la pure présence. En bout de parcours, les visages existent dans un temps et un espace qui sont ceux de la fixité et de la densité de l'image, résultat des interventions successives du photographe sur la matière photographique et du rendu expressif du tirage qui tient de l'épure.

Pour Heath cependant, « la photographie seule, livrée à elle-même, flotte dans l'espace sans ancrage. C'est l'accumulation et la juxtaposition de photographies qui peuvent produire quelque chose – la construction et l'ordonnement sont pour moi le

Par-dessus tout, la présence marquée
des inégalités sociales, et particulièrement
de la communauté afro-américaine dont Heath
scrute inlassablement les visages et à laquelle
il consacre un chapitre, procède d'une approche
de sympathie partagée et de proximité qui
détonne dans le climat de maccarthysme et de
ségrégation raciale qui prévaut à l'époque.

véritable langage de la photographie⁵. » Ses modèles à ce chapitre furent dans un premier temps les essais journalistiques traitant des questions d'actualité publiés dans *Life* par W. Eugene Smith et la suite *Les Américains* de Robert Frank qui lui ont révélé le pouvoir de la séquence dans laquelle chaque image devient l'élément d'un ensemble complexe. C'est ce dernier modèle qui structure

the gaze of the other. They are also mirror images of Heath's soul and his approach of embodiment that transcends the specific to attain the universal within the individual.

Although the subjects in *A Dialogue with Solitude* are individuals and their inner landscapes, certain aspects of Heath's epoch rise to the surface in these images. For instance, Heath devotes a chapter to his brothers in arms during the Korean War. Unlike the canonic photographs of the conflict produced by David Douglas Duncan,⁶ who captured the sordid reality of the war in the heat of the action, Heath concentrates on the faces of his companions, which bespeak a secret, buried fraternity. Elsewhere, images of the cafés that were meeting places for the counterculture and of figureheads of the Beat Generation – Kerouac, Corso, Ginsberg – relate the emergence of a search, which could be Heath's, for an alternative to the American dream. Above all, the marked presence of social inequalities, and particularly the African American community, whose faces Heath tirelessly scrutinized and to which he devoted a chapter, proceeds from an approach of shared sympathy and proximity that is incongruous with the climate of McCarthyism and racial segregation that was prevalent at the time.

After *A Dialogue with Solitude* was published, Heath felt the need to deepen his research and reformulate the presentation of his works. This renewal took the form of the slide show. *Beyond the Gates of Eden* was composed from his production between 1962 and 1969. The images are frontal views of faces, taken with a telephoto lens, and play with depth of field to pull them from the flow of the crowd. Unlike the images in *A Dialogue with Solitude*, in which the faces are placed in sort of limbo defined by the pictorial space, those in *Beyond the Gates of Eden* are of anonymous passers-by moving through a public space that remains visible as a backdrop. By



Kansas City, Missouri, 1967, épreuve argentique / gelatin silver print, 19 × 27 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

A Dialogue with Solitude. Chaque image y est savamment construite et représente un instant suspendu dans la totalité d'un temps et d'un espace purement photographiques qui forment un énoncé cohérent. Mais leur mise en relation dans l'ensemble mouvant qu'est une séquence les inscrit dans une temporalité qui n'est plus celle d'une suite linéaire d'événements qui décriraient un arc narratif aboutissant à un dénouement, ni celle des liens de causalité qui établiraient une suite logique, mais celle d'un livre composé d'entrelacements, de résonances et de ruptures qui se font et se défont au fil du parcours dans les climats émotionnels saturant chacune des images. Ce sont là autant de balises dans un cheminement intérieur visant à mettre en lumière, dans ce temps discontinu et dans cet espace fracturé, la tentative de leur auteur de se rattacher à sa propre humanité dans le regard de l'autre ; autant d'images miroir des états d'âme de Heath et de sa démarche d'incarnation qui permet de transcender le particulier pour atteindre à l'universel au sein de l'individu.

Bien que *A Dialogue with Solitude* s'attache aux individus et à leurs paysages intérieurs, certains traits de l'époque affleurent dans ces images. Ainsi Heath consacre un chapitre à ses frères d'armes lors de la guerre de Corée. Au contraire des photographies canoniques du conflit réalisées par David Douglas Duncan⁶ qui capture au plus près de l'action la réalité sordide de la guerre, Heath s'attarde sur les visages de ses compagnons sur lesquels se lit une secrète fraternité en retrait du monde. Par ailleurs, les images de la contre-culture dans les lieux de rencontre que sont les cafés et des figures de proue de la *Beat Generation* que sont Kerouac, Corso et Ginsberg disent l'émergence d'une recherche, qui pourrait être celle de Heath, d'alternative au rêve américain. Par-dessus tout, la présence marquée des inégalités sociales, et

affirming the presence of individuals in the urban environment in this way, Heath distinguished himself from his contemporaries, Friedlander and Winogrand, whose approach to the social landscape usually reduced human beings to a motif within the urban visual chaos. Aside from the inexorable succession of faces scrolling across the screen and becoming part of the duration of the projection, two new motifs appeared to reorient Heath's production. Featured, as a sort of tribute, is Walker Evans's photograph called *Penny Picture Display, Savannah, 1936*, showing the shop window for a commercial photographer's studio lined with a multitude of portraits of anonymous people that are reminiscent of the self-portraits made in Heath's photo booth, which figure in the title panel of the slide show as his signature. These images mark both the advent of vernacular photography in Heath's world and the truly autobiographical work that was to dominate his production from then on.

Beyond the Gates of Eden marked Heath's abandonment of black-and-white pictures and laid the foundation of a new manner. From 1970 to 2016, he would continue his search for humanity, this time experimenting with other expressive possibilities in the photographic medium in works that, although less well known, are just as significant. He produced five slide shows between 1969 and 1982. For instance, in *An Epiphany* (1971), he juxtaposed his own face, photographed in the photo booth, with important works in the history of art in a testing of his conception of his art practice "as the development of a persona – the development of a mind – and the investigation of what art is about spiritually. . . . I was constructing this character called Dave Heath."⁷ In *Le grand ALBUM ordinaire* (1973), the anonymous portraits that punctuate the history of popular culture and constitute the subject of predilection of vernacular photography are rescued from oblivion and gathered into a family

particulièrement de la communauté afro-américaine dont Heath scrute inlassablement les visages et à laquelle il consacre un chapitre, procède d'une approche de sympathie partagée et de proximité qui détonne dans le climat de maccarthysme et de ségrégation raciale qui prévaut à l'époque.

Après la publication de *A Dialogue with Solitude*, Heath ressent le besoin d'approfondir sa recherche et de reformuler la présentation de ses travaux. Ce renouveau prendra la forme du diaporama. *Beyond the Gates of Eden* est composé à partir de sa production de 1962 à 1969. Prises au téléobjectif, les images abordent de front les visages et jouent de la profondeur de champ pour les tirer du flot de la foule. Au contraire des images de *A Dialogue with Solitude* qui installaient les visages dans une sorte de *no man's land* défini par l'espace pictural, celles de *Beyond the Gates of Eden* sont celles de passants anonymes se mouvant dans un espace public qui reste visible en toile de fond. En affirmant ainsi la présence d'individus dans l'environnement urbain, Heath se démarque de ses contemporains Friedlander et Winogrand qui, dans leur approche du paysage social, réduisent le plus souvent l'humain à un motif parmi le chaos visuel urbain. Outre la succession inexorable des visages qui défilent sur l'écran et s'installent dans la durée de la projection, deux nouveaux motifs font leur apparition et viennent réorienter la production de Heath. En exergue, comme une sorte d'hommage, apparaît l'image de Walker Evans intitulée *Penny Picture Display, Savannah, 1936* montrant la vitrine du studio d'un photographe commercial tapissée d'une multitude de portraits d'anonymes que rappellent les autoportraits au photomaton de Heath qui figurent sur le panneau titre du diaporama comme une signature de l'auteur. Ces images marquent d'une part l'apparition de la photographie vernaculaire dans l'univers du photographe et d'autre part le travail proprement autobiographique qui, à partir de là, dominera sa production.

Beyond the Gates of Eden représente l'abandon par Heath de la prise de vue en noir et blanc et pose les assises d'une nouvelle manière. De 1970 à 2016 il va poursuivre sa recherche d'humanité, cette fois en expérimentant d'autres possibilités expressives du médium photographique dans des travaux tout aussi significatifs, bien que moins connus. Sa production prend, dans un premier temps, la forme de cinq diaporamas qu'il réalise entre 1969 et 1982. Ainsi, dans *An Epiphany* (1971), il juxtapose son propre visage photographié au photomaton à des œuvres marquantes de l'histoire de l'art dans une mise à l'épreuve de sa conception de sa pratique artistique « comme la construction d'une personnalité – l'évolution d'une pensée – l'examen de la dimension spirituelle de l'art... Je construisais ce personnage du nom de Dave Heath⁷ ». Dans *Le grand ALBUM ordinaire* (1973), les portraits d'anonymes qui jalonnent l'histoire de la culture populaire et constituent le sujet de prédilection de la photographie vernaculaire sont tirés de l'oubli et constituent un album de famille. En parallèle, Heath aborde les images instantanées produites au moyen du Polaroid SX 70 qui lui permettent de saisir des instants de pure rencontre dans la spontanéité et la convivialité du geste dans la palette de couleurs propre à cette technique. Images trouvées, images instantanées, publicités, articles, collages, notations autobiographiques, réflexions au fil des jours et des lectures... Autant de matériaux qui composent par ailleurs un journal intime comptant plus de 200 volumes s'échelonnant de janvier 1974 au décès de



Greenwich Village, New York, 1957, épreuve argentique / gelatin silver print, 32 × 24 cm, don de / gift of The Hall Family Foundation, au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

album. At the same time, Heath began to make snapshots produced with a Polaroid SX 70, which enabled him to capture moments of pure encounter – the spontaneity and friendliness of the gesture – in the colour palette specific to this technique. Found images, snapshots, advertisements, articles, collages, autobiographical

Extensive manipulation of the image in the darkroom completes the process of depersonalization. By emphasizing certain details, playing on exaggerated contrasts and deep blacks, Heath models faces, magnifies their expressiveness, and thus situates his subjects not in the public space but in the domain of pure presence.

notes, daily reflections, and readings: all of these materials were also included in a diary that comprised more than two hundred volumes spanning from January 1974 to 2016, when Heath died. They form a sort of synthesis of all the expressive registers that he had adopted in turn, building "diaristic notes that come out of [his] engagement with the world."⁸ Translated by Käthe Roth.



Rochester, New York, 1958, épreuve argentique / gelatin silver print, 17 × 25 cm, don de / gift of Hallmark Cards, Inc., au / to the Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri)

l'artiste en 2016. C'est là comme une synthèse de tous les registres expressifs adoptés tour à tour par Heath, produisant au fil de son élaboration « une chronique au long cours qui traduit [son] engagement envers le monde⁸. »

1 Michel de Montaigne, *Essais*, Livre 3, chapitre 2, Paris, Arléa, 1992, p. 622. 2 Exposition organisée par le Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City sous la direction de Keith F. Davis conservateur principal de la photographie, et présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 14 mars au 2 septembre 2019. 3 Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1963, Livre de poche, 1995, p. 20. 4 L'article de Michael Torosian intitulé *The Printmaker* reproduit aux pages 252 à 258 de l'ouvrage qui sert de catalogue à l'exposition : *Multitude, Solitude. The Photographs of Dave Heath*, Hall Family Foundation in association with The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, 2015 analyse avec beaucoup de pertinence le travail remarquable de Heath sur le tirage de ses images. 5 Dave Heath, *Ex tempore. Dave Heath, réflexions et ruminations sur l'art et l'existence*, propos recueillis et édités par Michael Torosian, Toronto, Lumière Press, 1988. Repris dans *Dave Heath: Dialogues with Solitudes*, Paris, Steidl/Le Bal, 2018). 6 *This is War! A photo-narrative in Three Parts*, New York, Harper & Brothers, recueil publié en 1951 assemblé à partir de ses reportages réalisés pour Life. 7 Dave Heath, cité par Keith F. Davis dans « Dave Heath: In Search of Self », *Multitude, Solitude*, p. 58. 8 Heath, *Ex tempore* s.p.

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

1 Michel de Montaigne, *Essays of Michel de Montaigne*, book 3, chapter 2, trans. Charles Cotton, <http://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h>. 2 Exhibition organized for the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City by the museum's senior curator of photography, Keith F. Davis, and presented at the National Gallery of Canada 14 March–2 September 2019. 3 Emmanuel Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, trans. Seán Hand (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 8. 4 In his article "The Printmaker" in the exhibition catalogue accompanying the exhibition, *Multitude, Solitude: The Photographs of Dave Heath* (Kansas City: Hall Family Foundation in association with The Nelson-Atkins Museum of Art, 2015, 252–58), Michael Torosian gives a detailed analysis of Heath's remarkable process involved in printing his images. 5 Dave Heath, *Extempore: Reflections and Ruminations on Art & Personal History*, elicited and edited by Michael Torosian (Toronto: Lumière Press, 1988), n.p. Reprinted in *Dave Heath: Dialogues with Solitudes* (Paris: Steidl/Le Bal, 2018), n.p. 6 David Douglas Duncan, *This is War! A Photo-Narrative in Three Parts* (New York: Harper & Brothers, 1951). The book was assembled from Duncan's photo reports for Life. 7 Dave Heath, quoted by Keith F. Davis in *Multitude, Solitude*, 58. 8 Heath, *Extempore*, n.p.

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

CONTACT 2019

Violence

JILL GLESSING



Carrie Mae Weems
Constructing History: A Requiem to Mark the Moment, 2008
video installation / installation vidéo, 20 min

Violence runs through our lives, experienced directly or through media representations. We are subject to its power to varying degrees depending on our geographical location, race, class, gender, and access to high-speed internet. We are well acquainted with the variety of ways that humans inflict harm – whether physical, social, or psychological – upon one another. It is not odd, then, that violence appears as a prominent thread within a photography festival. After all, it has been an enduring subject in photography, represented in the medium even before the technology could freeze motion. Despite the absence of actual battle in Roger Fenton's propagandistic Crimean war scenes, the images clearly referenced the destruction; similarly, ethnography pinned the vulnerable, often naked, bodies of its subjects onto photographic papers and plates, forcing their permanent exposure to the racist imperialist gaze. No such uses appeared in the 23rd edition of Toronto's CONTACT Photography Festival;¹ instead, the featured artists used the medium to analyze and critique violence within a range of contexts.

Among them, celebrated African American artist Carrie Mae Weems, who enjoyed a spotlight this year with exhibitions in two venues and three public installations, provided the broadest view. *Heave*, at the Art Museum at the University of Toronto,² scanned the turbulent history of Weems's own country's infliction of pain

La violence traverse nos existences, qu'on la vive directement ou par la représentation qu'en font les médias. Nous subissons son emprise à des degrés divers, en fonction du lieu géographique où l'on se trouve, de la race, de la classe sociale, du genre et de l'accès à Internet haut débit. Nous sommes bien au fait des multiples façons dont les humains s'infligent des blessures, qu'elles soient physiques, sociales ou psychologiques. Rien de surprenant alors à ce que la violence soit une sorte de fil conducteur dans un festival de photographie. Après tout, c'est un sujet récurrent en photo, une discipline qui l'illustre avant même que la technologie permette de figer le mouvement. Malgré l'absence de véritables scènes de combat dans les images de propagande de la guerre de Crimée prises par Roger Fenton, la destruction y est clairement présente; de la même façon, l'ethnographie fixe les corps vulnérables, souvent dénudés, de ses sujets sur papiers et planches photographiques, les obligeant à une exposition permanente au regard raciste et impérialiste. Rien de tel dans la 23^e édition du festival de photographie CONTACT de Toronto¹; on y découvrait plutôt comment les artistes se servent du médium pour analyser et critiquer la violence dans un large éventail de contextes.

Parmi eux, la célèbre artiste afro-américaine Carrie Mae Weems, particulièrement sous les projecteurs cette année avec des expositions sur deux sites et trois installations publiques, en donnait l'exemple le plus magistral. *Heave*, à l'Art Museum at the University of Toronto², passait en revue l'histoire tumultueuse des souffrances infligées par le propre pays de Weems à travers la planète, à commencer par les derniers soubresauts de la Deuxième Guerre mondiale. Faisant appel à la vidéo, à la photographie et à l'installation, Weems nous entraînait à travers cette triste histoire pour montrer, au-delà des frontières des États-Unis, les horreurs d'Hiroshima et du Vietnam et, à l'intérieur même du pays, toute une liste de sujets tels que la ségrégation, le mouvement des droits civiques, les manifestations étudiantes et les assassinats politiques, nous amenant jusqu'à la violence policière contre les hommes noirs, toujours d'actualité.

Chacune des trois parties de l'exposition mettait en scène des espaces sociaux et institutions dans lesquels différentes sortes de discours culturels s'expriment : la salle de classe, le salon et la salle de cinéma. La première, *Constructing History: A Requiem to Mark the Moment* (2008), une installation alliant photographie et vidéo, est née de projets menés par Weems avec des étudiants faisant appel à des modèles d'éducation performatifs. Notre consommation de reportages tragiques peut susciter des élans de sympathie, mais ne réussit souvent pas à provoquer une empathie menant à l'action et au changement. Quand Weems et ses étudiants reconstituent ces tragédies historiques et jouent à tour de rôle la victime et le bourreau, ils en viennent à comprendre plus intimement les dynamiques de la violence. Dans cette vidéo de 20 minutes, les jeunes ont créé des tableaux de postures monumentales et d'expressions de détresse, accompagnés par le funèbre *Adagio pour cordes, opus 11*, de Samuel Barber, amenant les spectateurs à saisir leur propre implication et leur responsabilité face à l'avenir. Dans une scène



Carrie Mae Weems
Heave, installation views / vues d'installation
 Art Museum at the University of Toronto
 photos: Toni Hafkenscheid

around the globe, beginning with the last gasps of the Second World War. Through video, photography, and installation, Weems took us through that sad history to show, beyond the borders of the United States, the horrors of Hiroshima and Vietnam and, inside the country, a list that included segregation, the civil rights movement, student protests, and political assassinations, bringing us to the ongoing police violence against black men.

Each of the exhibition's three sections staged social spaces and institutions in which different kinds of cultural discourses occur: the classroom, the living room, and entertainment theatre. The first, *Constructing History: A Requiem to Mark the Moment* (2008), a photography and video installation, developed out of Weems's projects with students that used performative models of education. Our consumption of tragic news reports may incite sympathy, but it often fails to produce an empathy that triggers action and change. When Weems and her students re-enact those historical tragedies and occupy interchanging positions of victim and perpetrator, they may understand the dynamics of violence more deeply. In the

Weems deconstructs the pure
phenomenon of colour that has been coopted
by hierarchical power systems to signify
racial value. Colour plays upon all her subjects –
through either rectangular blocks of primary
colours superimposed over their portraits
or a full tinting of the image with softer shades.
Again, Weems's defiance of racism's
sad legacy intervenes in the violent colour
binary of black and white.

twenty-minute video, students create tableaux of monumental poses and stricken expressions, accompanied by Samuel Barber's mournful *Adagio for Strings, Op. 11*, bringing viewers to understand their own implication in and responsibility for the future. In one particularly moving scene, a young black woman stands in a white Japanese kimono, snow falling softly around her threatening to erase memory and obscure history. Turning slowly, she scans the past and looks toward the future, as Weems narrates in a voiceover, "But to get to now, to this moment, she needs to look back over the landscape of memory. Lost in memory, the woman faces history. . . . If you look on the horizon here and there, first seen, now hidden, are little sightings of hope or dreams or memories. If you look closely through the corridors of time, even within the horror one could see the fluttering wings of doves, wings like time batting out beats of hope." Unlike Walter Benjamin's "angel of history," who looks into the past and sees only the endless piling up of catastrophe, Weems's angel peers into the morbid depths and finds glimmers of promise.

Another of the video's tableaux re-creates Eugene Smith's moving photograph *Tomoko Uemura in Her Bath* (1971), which captured a mother bathing her daughter's mercury-ruined body. Weems's version refers not only to the corporate greed that poisoned fish in Minimata Bay, Japan, and the people that ate them, but also to the irradiated victims of the U.S. atomic bomb dropped in nearby Nagasaki. Again, Weems recuperates the dark history of the United States. It is that very lineage of horror "that made it possible

particulièrement émouvante, une jeune femme noire en kimono japonais blanc se tient debout, de la neige tombant doucement autour d'elle, menaçant d'escamoter la mémoire et d'éclipser l'histoire. Pivotant lentement, elle examine le passé et se tourne vers l'avenir, alors que la voix hors-champ de Weems déclare : « Mais pour arriver à maintenant, à ce moment, elle doit regarder en arrière, vers les paysages du souvenir. Égarée dans le temps, la femme est confrontée à l'histoire... Si vous regardez l'horizon ici et là, se trouvent, autrefois visibles et aujourd'hui cachés, de petits signes d'espoir, de rêves ou de souvenirs. Si vous regardez attentivement dans les couloirs du temps, même au plus profond de l'horreur, vous percevrez le battement des ailes des colombes, des ailes comme le temps qui bat la mesure de l'espérance ». À la différence de l'« ange de l'Histoire » de Walter Benjamin qui, regardant le passé, n'y voit qu'une accumulation infinie de catastrophes, l'ange de Weems, plongée dans les tréfonds morbides, y trouve des lueurs d'espoir.

Un autre des tableaux vidéo recréait la photographie touchante d'Eugene Smith *Tomoko Uemura in Her Bath* (1971), montrant une mère donnant le bain à sa fille au corps dévasté par le mercure. La version de Weems rappelle non seulement la cupidité de l'entreprise qui a mené à la contamination des poissons dans la baie de Minimata, au Japon, et des gens qui en consommaient, mais aussi les victimes irradiées de la bombe atomique américaine larguée sur Nagasaki, pas très loin. Une fois encore, Weems récupère le côté sombre de l'histoire des États-Unis. C'est cette véritable lignée de l'horreur « qui a fait en sorte que nous puissions commencer réellement à discuter de ces sujets. Aujourd'hui donc, 50 ans plus tard, nous pouvons dire oui, nous sommes enfin prêts à regarder la réalité en face ».

La deuxième salle était meublée comme un salon des années 1960 rempli de matériel d'archives – des photographies encadrées, une platine tourne-disque fonctionnelle et une collection de disques, un petit téléviseur noir et blanc et des décorations et sculptures qui évoquaient des figures et événements importants des mouvements des droits civiques et des Black Panthers, comme Angela Davis et Bobby Seale. Assis confortablement, les visiteurs pouvaient consulter la couverture des assassinats d'une liste tristement longue de personnalités politiques – parmi lesquelles John F. Kennedy, Medgar Evers et Malcolm X – dans des revues *LIFE* d'époque empilées sur une table basse, ou jouer à des jeux vidéo. Répétant la promotion de l'agentivité et de la responsabilité individuelle, les visiteurs pouvaient choisir entre deux jeux proposés : l'un programmé comme violemment agressif, et l'autre proposant des possibilités interactives de résolution non violente.

À la CONTACT Gallery, l'exposition plus restreinte de Weems, *Blending the Blues*³, portait sur la culture afro-américaine actuelle. Ici aussi, de grandes œuvres photographiques proposaient un mélange de tragédie, avec des images de violences policières, mais aussi d'espoir, avec des portraits plus positifs d'artistes noirs, comme Spike Lee et Dinah Washington. « All the Boys » (2016) montrait des photographies de type anthropométrique bleutées agrandies de jeunes Noirs associées à des rapports de police détaillant les attributs physiques, les crimes et les résultats des interactions avec la police : la mort. Weems déconstruit le phénomène pur de la couleur qui a été choisi par les systèmes de pouvoir hiérarchique pour représenter la valeur raciale. La couleur joue sur tous ses sujets, que ce soit avec des blocs rectangulaires de couleurs primaires superposés à leur portrait ou par une teinte complète des images avec des nuances plus douces. Encore une fois, l'opposition de Weems au triste héritage du racisme se manifeste par la violence du jeu binaire

for us to actually begin to have these conversations. So now, fifty years later, we are now saying yes, we are finally ready to sit down and deal.”

The second room is furnished as a 1960s-era living room filled with archival materials – framed photographic images, a functioning turntable and record collection, a small black-and-white television set, and ornaments and sculptures that refer to figures and events important in the civil rights and Black Panthers movements, such as Angela Davis and Bobby Seale. Sitting in comfortable chairs, viewers could peruse the coverage of assassinations of a shockingly long list of political figures – among them John F. Kennedy, Medgar Evers, and Malcolm X – in the vintage *LIFE* magazines stacked on a coffee table or play video games. Repeating Weems’s promotion of individual agency and responsibility, visitors could choose from two games offered: one that was programmed as violently aggressive and the other offering interactive possibilities for non-violent resolutions.

At the CONTACT Gallery, Weems’s more contained exhibition, *Blending the Blues*,³ focused on current African American culture. Here, too, the large photographic works offered a mix of tragedy through images of police violence, but also hope, through more positive images of celebrated black cultural figures, such as Spike Lee and Dinah Washington. *All the Boys* (2016) presents enlarged, blue-tinted mug shot-style photographs of black youths paired with police reports detailing physical attributes, crimes, and the outcome of police interactions – death. Weems deconstructs the pure phenomenon of colour that has been coopted by hierarchical power systems to signify racial value. Colour plays upon all her subjects – through either rectangular blocks of primary colours superimposed over their portraits or a full tinting of the image with softer shades. Again, Weems’s defiance of racism’s sad legacy intervenes in the violent colour binary of black and white. Playfully diversifying colour across her subjects, she rejects the hard categories imposed by white power.

The violence broadly surveyed by Weems bled into more focused subjects in other exhibitions. Western countries, and particularly the U.S., perpetrate violence around the world directly through invasion and indirectly through the arms trade. From the continual flow of violent media imagery consumed by Western audiences, we know that most of this activity occurs in Islamic regions. Three artists bound to these struggles through heritage and homeland offered alternate images that reveal more personal experiences and critical perspectives.

Suspended Time presented a mixed-media exhibition of photographs and installations at Prefix Institute of Contemporary Art.⁴ Artist Taysir Batniji lives in France, but, like other members of the Palestinian diaspora unable to return, his heart and work continue to dwell in Gaza and on the pain of losing people close to him through death and displacement. During the Second Intifada, photographs of those killed while struggling against Israeli occupation were posted on walls. A series of ten large colour photographs, *Gaza Walls* (2001), documents these public memorials. Their painterly surfaces, signifying Batniji’s transition from his earlier painting practice to photographic media, show remnants of the lost faces that doubly decompose beneath layers of graffiti and other posted materials. *To My Brother* (2012), inspired by the practice of sketching Gazan street violence and, as protection, erasing the drawings, similarly links drawing and photography. To commemorate Batniji’s brother, who was killed by Israeli soldiers, the artist printed negatives from that brother’s wedding and then,

du noir/blanc. En diversifiant de manière espiègle la couleur à travers ses sujets, elle rejette les catégories figées imposées par le pouvoir blanc.

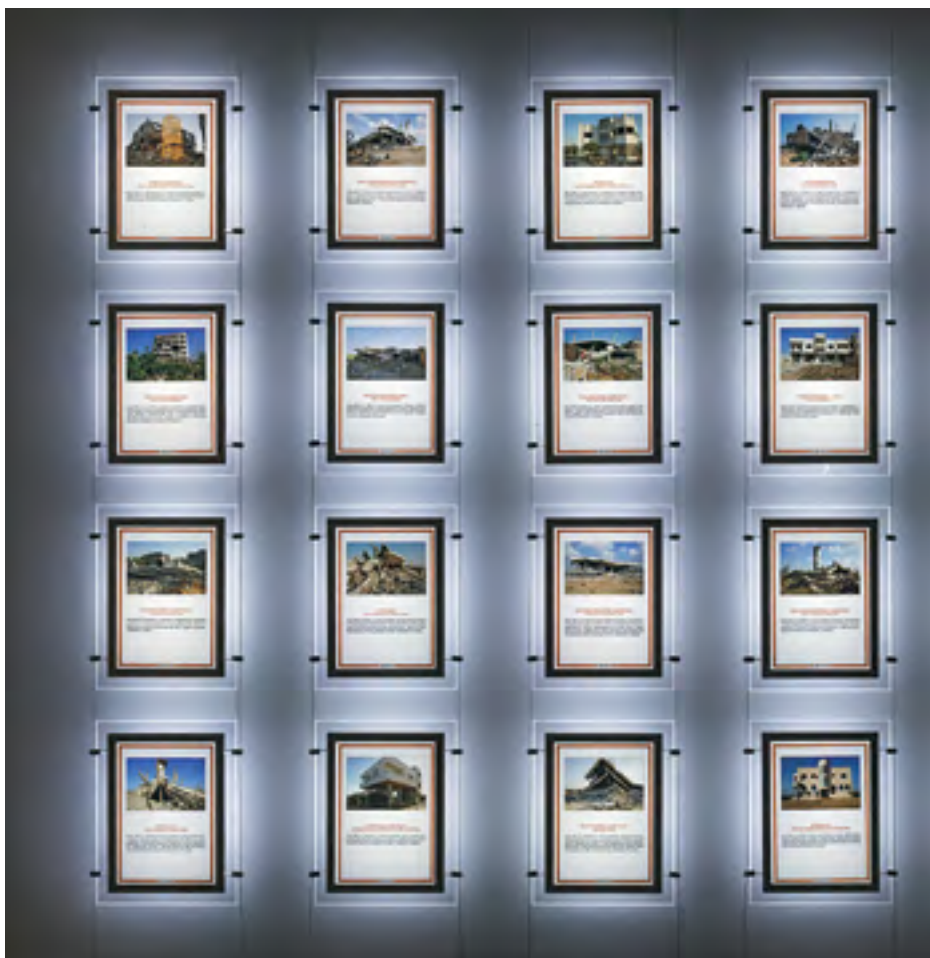
La violence documentée au sens large par Weems a déteint en des sujets plus pointus dans d’autres expositions. Les pays occidentaux, les É.-U. en particulier, usent de violence directement dans le monde, par l’invasion et indirectement, par le commerce des armes. Avec le flux continu d’images violentes dans les médias consommées par les publics occidentaux, nous savons que l’essentiel de cette activité a pour théâtre les régions islamiques. Trois artistes liés à ces conflits par leurs origines et leur pays natal ont choisi de présenter des images alternatives reflétant des expériences plus personnelles et des perspectives critiques.

Suspended Time offrait une exposition en techniques mixtes alliant photographies et installations au Prefix Institute of Contemporary Art⁴. L’artiste Taysir Batniji vit en France, mais, comme d’autres membres de la diaspora palestinienne dans l’impossibilité de rentrer chez eux, son cœur et son œuvre logent toujours à Gaza et sont marqués par la douleur d’avoir perdu des proches, décédés ou déplacés. Au cours de la deuxième Intifada, les photographies des personnes mortes en combattant l’occupation israélienne étaient placardées sur les murs. Une série de dix grandes photographies en

Watchtowers (2008) revisite la célèbre série typologique de Bernd et Hilla Becher sur les infrastructures industrielles désuètes et, en particulier, leurs «Châteaux d’eau» (1972–2009). L’installation de Batniji reproduit le format des Becher (des petites photographies de structures architecturales en noir et blanc, cadrées, parfaites techniquement et disposées en grille), mais les attentes s’évanouissent au fur et à mesure que les visiteurs remarquent des différences avec les modèles d’origine: ici, des miradors israéliens remplacent les vestiges anodins des châteaux d’eau [...].

couleur, *Gaza Walls* (2001), témoigne de ces monuments commémoratifs publics. Leurs surfaces picturales, une référence à la transition de Batniji de sa pratique antérieure de la peinture à la photographie, montre des reliquats de visages disparus qui se décomposent doublement sous l’effet des couches de graffitis et d’autres matériels affichés. *To My Brother* (2012), inspirée par la pratique de dessiner la violence des rues de Gaza et, pour se protéger, d’effacer les dessins, fait également le lien entre dessin et photographie. Pour commémorer son frère qui a été tué par des soldats israéliens, Batniji a tiré des négatifs du mariage de celui-ci, couchant les épreuves sur papier blanc, avant de tracer les contours des participants. Les marques légères, presque imperceptibles créées par la pression de l’instrument de dessin donnent une impression fantomatique, qui rappelle le souvenir, mais aussi la séparation.

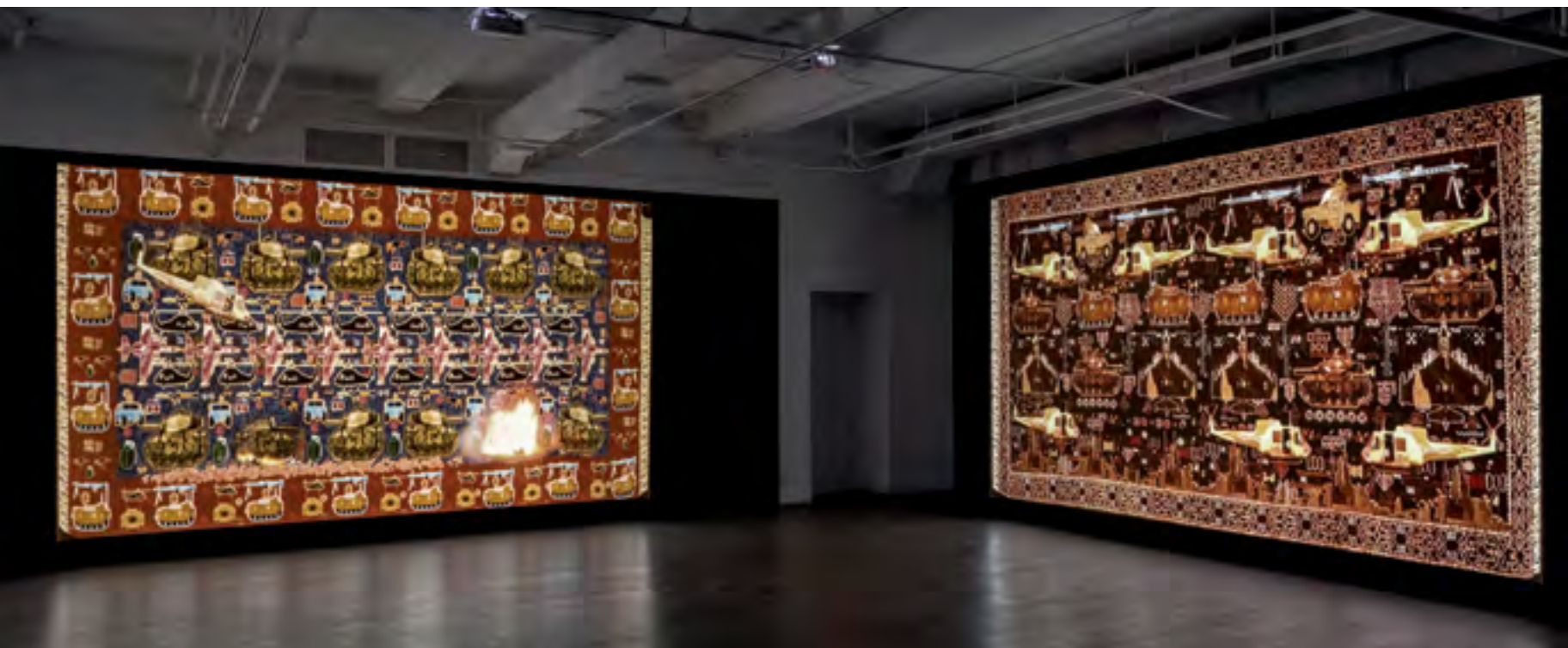
Deux autres œuvres s’appuient sur des formats photographiques reconnus, ceux du monde de l’art et du marché immobilier. *Watchtowers* (2008) revisite la célèbre série typologique de Bernd et Hilla Becher sur les infrastructures industrielles désuètes et, en particulier,



Taysar Batniji
GH0809, 2010 ; *Watchtowers*, 2008 ; *Gaza Walls*, 2001
 installation views / vues d'installation, Prefix Institute of Contemporary Art
 courtesy of the artist and Galerie Sfeir-Semler / permission de l'artiste
 et de la Galerie Sfeir-Semler



Nevet Yitzhak
WarCraft, 2014
 projection of full high-definition video and animation / projection
 de vidéo en haute définition et animation, 8 min loop / 8 min en boucle
 courtesy of the artist and Yossi Milo Gallery / permission de l'artiste
 et de la Yossi Milo Gallery, photo : Toni Hafkenscheid



laying the prints over white paper, traced the outlines of the celebrating figures. The faint, almost indiscernible indentations created by the pressure of the drawing instrument created a ghostly impression, evoking memory and separation.

Two other works rely on established photographic formats – the art world and the real estate market. *Watchtowers* (2008) remakes Bernd and Hilla Becher's signature typological series of outdated industrial infrastructure and, in particular, *Water Towers* (1972–2009). Batniji's installation duplicates the Bechers' format – small, black-and-white, framed, technically perfect photographs of architectural structures arranged in a grid – but expectations give way as viewers gradually note differences from the original models: here, Israeli military guard towers replace benign water tower relics; technical and aesthetic precision and uniformity are absent. Unable to return to Gaza to shoot his subject himself, Batniji relied on a Gazan resident who could only quickly, under duress and risk, make blurred, imprecise exposures. The images are thus stamped with Batniji's own dislocation.

GH0809 (2010) similarly adheres to a grid-like arrangement, but in this case, following the format of real estate window displays, photographs are set into an acrylic framing structure. As with *Watchtowers*, expectations of normalcy are thwarted when one sees that the buildings for sale are bombed-out Gazan homes and apartment buildings, most no longer habitable. Beneath the images, short texts in the promotional language of real estate description offer such details as "North of Al-Shati refugee camp, 200 m from the beach, Open sea view, calm and sunny, Beautiful exposure, 3 balconies, near to schools. Inhabitants: 22 people." It's understood that those who once resided there and enjoyed those beaches and views are now either deceased or displaced.

Two other artists combine traditional Middle Eastern textile design, photography, and military technology in their works, inserting photographic images into Islamic patterned fabrics. Nevet Yitzha, an Arabic Jew living in Israel, identifies with her family's diasporic history throughout Middle Eastern regions, including their weaving traditions. Yitzha's Koffler Gallery exhibition *WarCraft*⁵ is based on Afghan war rugs, a design innovation that began during the Soviet invasion. Three wall-size digital projections of carpets heavily decorated with an array of animated military equipment – tanks, armoured vehicles, grenades, rifles, and helicopters – appear at first as harmless video games, but standing within these walls of war, seeing and hearing fighter jets soar, sirens wail, bombs being released, and tanks exploding in sudden flame, one can imagine the terror and trauma of a real war zone. As a marginalized Arabic Jew in hierarchical Israel, Yitzha offers *WarCraft* as a not-so-veiled critique of her country's military aggression against her Palestinian neighbours, with whom she identifies.

Most of the world's increasingly sophisticated weaponry originates in Western countries, including the United States, Britain, and Canada, which receive considerable economic value from their production contracts. These weapons' deadly effects, however, are often destined for Middle Eastern regions. Iranian-Canadian artist Sanaz Mazinani links these disparate worlds in her phototextile project *Not Elsewhere* (2019).⁶ Mazinani appropriates digital images of fighter jets from the Internet, embeds them into decorative patterns reflective of Arabic design, and prints the kaleidoscopic imagery onto long fabric banners. In pretty shades of blue, purple, and white, they hang draped from the high ceilings inside the Aga Kahn Museum atrium. The light, airy patterns suggest blue skies and white clouds undarkened by threatening bombs.

leurs « Châteaux d'eau » (1972–2009). L'installation de Batniji reproduit le format des Becher (des petites photographies de structures architecturales en noir et blanc, cadrées, parfaites techniquement et disposées en grille), mais les attentes s'évanouissent au fur et à mesure que les visiteurs remarquent des différences avec les modèles d'origine : ici, des miradors israéliens remplacent les vestiges anodins des châteaux d'eau ; la précision et l'uniformité techniques et esthétiques sont absentes. Non autorisé à retourner à Gaza pour photographier lui-même son sujet, Batniji a fait appel à un Gazaoui qui n'a pu prendre, dans un contexte de contrainte et de risque, que des clichés rapides, flous, imprécis. Les images sont donc marquées du sceau de la propre délocalisation de Batniji.

GH0809 (2010) fait également appel à une composition en forme de grille, mais, dans ce cas, à la manière de l'affichage en vitrine d'une agence immobilière, les photographies sont placées dans une structure de cadres en acrylique. Comme avec *Watchtowers*, les attentes d'une certaine normalité sont déjouées lorsque l'on comprend que les bâtiments à vendre sont en fait des maisons et immeubles de Gaza bombardés, dans la plupart des cas non habitables. Sous les images, de courts textes rédigés dans le style promotionnel d'une description d'agence immobilière donnent des détails comme « Nord du camp de réfugiés d'Al-Shati, à 200 m de la plage. Vue dégagée sur la mer, calme et ensoleillé. Belle exposition, 3 balcons, proche des écoles. Habitants : 22 ». Il va sans dire que les personnes qui résidaient autrefois ici et profitaient de ces plages et de ces vues sont aujourd'hui soit mortes, soit déplacées.

Deux autres artistes combinent dessin de textile moyen-oriental traditionnel, photographie et technologie militaire dans leurs œuvres, en insérant des images dans des tissus aux motifs islamiques. Nevet Yitzha, juive arabe qui vit en Israël, s'identifie à l'histoire diasporique de sa famille à travers les régions du Moyen-Orient, notamment à leurs traditions de tissage. L'exposition d'Yitzha à la Koffler Gallery, intitulée *WarCraft*⁵, portait sur les tapis de guerre afghans, une innovation stylistique remontant à l'invasion soviétique. Trois grandes projections murales numériques de tapis richement décorés avec toute une gamme d'équipements militaires animés (chars, véhicules blindés, grenades, fusils et hélicoptères) semblaient à première vue des jeux vidéos inoffensifs, mais en contemplant ces murs guerriers, en voyant et entendant les avions de combat monter en flèche, les sirènes hurler, le largage des bombes et l'explosion des chars dans une flambée soudaine, on pouvait imaginer la terreur et le traumatisme engendrés par une véritable zone de guerre. Juive arabe marginalisée dans un Israël hiérarchisé, Yitzha livre *WarCraft* comme une critique à peine voilée de l'agression militaire de son propre pays contre ses voisins palestiniens, auxquels elle s'identifie.

La majorité de l'arsenal militaire mondial de plus en plus sophistiqué provient des pays occidentaux, dont les États-Unis, la Grande-Bretagne et le Canada, qui reçoivent des retombées économiques considérables de leurs contrats de production. Les conséquences meurtrières de ces derniers, cependant, sont souvent le lot des régions du Moyen-Orient. L'artiste canado-iranienne Sanaz Mazinani faisait le lien entre ces univers disparates avec son projet phototextile *Not Elsewhere* (2019)⁶. Elle s'est approprié les images numériques d'avions de chasse sur Internet, les a intégrées à des motifs décoratifs inspirés du design arabe et a imprimé les images kaléidoscopiques sur de longues bannières de tissu. Dans des jolies nuances de bleu, de violet et de blanc, elles étaient accrochées, drapées, aux hauts plafonds de l'atrium de l'Aga Kahn Museum. Les dessins légers et aériens faisaient penser à des ciels bleus et des nuages blancs non assombris par des bombes menaçantes.



Sanaz Mazinani

Not Elsewhere

installation view / vue d'installation, Aga Khan Museum

courtesy of CONTACT and the artist / permission de CONTACT et de l'artiste, photo : Toni Hafkenscheid

detail / détail : *Lockheed Martin F-22 Raptor*

detail / détail : *Thunderbird in Performance*

courtesy of the artist and Stephen Bulger Gallery / permission de l'artiste et de la Stephen Bulger Gallery



Michael Tsegaye

Future Memories II, 2009

Future Memories XIII, 2011

courtesy of the artist and Addis Fine Art / permission de l'artiste et de Addis Fine Art



We're aware of the varieties of human violence and its yield of trauma, but less familiar with positive responses to it. Enduring violence is difficult, but its aftermath – physical and psychic scars – can be unbearable. At Hart House, University of Toronto, a series of photographs, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors*,⁷ displays the courageous efforts of women who survived the Rwandan genocide (during which 250,000 to 500,000 Tutsi women and children were raped), to reconcile their memories of rape, torture and death. Each of Samer Muscati's large colour portraits presenting an individual or group of smiling women is accompanied by quotations describing their details of traumatic experience and their recovery process.

Destruction of bodies, lands, and societies through wars and police violence are obvious forms, but lives can also be violated by controlling spatial relations. Of growing concern, as wealth and power concentrate in urban centres, are the effects of development, gentrification, and displacement on lower-income local populations. Ethiopian photographer Michael Tsegaye documented the destruction of homes and communities in his home city of Addis Ababa and their replacement with foreign-funded development projects. In his Black Artists Networks Dialogue Gallery exhibition *Future Memories*,⁸ Tsegaye shows the city's transformation: razed buildings, new construction, and the displaced standing before their destroyed homes. He also photographed the city's cemeteries before they, too, were bulldozed for redevelopment. In Tsegaye's culture, grave markers are often graced with photographs of the deceased. A series of twenty colour photographs that he made of these images were presented in an intimate upstairs gallery. Like the bodies they commemorated, they were in varied states of ruin and decomposition. Roland Barthes famously wrote that all photographs signify death. These pictures appear as a deathly *mise en abyme*: the subjects' bodies, their resting places, and their photographs are all violated and destroyed.

The different subjects, perspectives, and formal approaches presented in these CONTACT exhibitions alerted audiences to destructive power systems operated through direct physical damage, as in war and state violence or, more subtly, to solidify social and economic hierarchies – destruction through bullets or social murder. The artists featured perform important social roles in their examination and critiques of violence and, at times, their responses of hope and resistance.

1 The Scotiabank CONTACT Photography Festival was held in Toronto 1–31 May 2019. 2 Curated by Barbara Fischer and Sarah Robayo Sheridan, the exhibition *Heave* was presented 4 May–27 July 2019. 3 Curated by Bonnie Rubenstein, the exhibition *Blending the Blues* was presented 1 May–27 July 2019. 4 Taysir Batniji's exhibition *Suspended Time* was curated by Scott McLeod and presented at Prefix ICA 3 May–22 June 2019. 5 The exhibition was curated by Liora Belford and held 4 April–26 May 2019. 6 Mazinani's project *Not Elsewhere* was presented at the Aga Khan Museum 30 April–2 June 2019. 7 Curated by Sarah Milroy, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors* was held 1 April–31 May 2019. 8 Michael Tsegaye's exhibition *Future Memories & Chasms of the Soul: A Shattered Witness* was presented at BAND Gallery 25 April–2 June 2019.

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

Nous sommes conscients des déclinaisons de la violence humaine et des traumatismes qui en résultent, mais moins au fait des réactions positives à celle-ci. Subir la violence est une expérience pénible, mais ses conséquences, cicatrices physiques et morales, peuvent être insupportables. À la Hart House de la University of Toronto, une série de photographies, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors*⁷, mettait l'accent sur les efforts courageux de Rwandaises ayant survécu au génocide (entre 250 000 et 500 000 femmes et enfants tutsis ont été agressés) pour faire la paix avec leurs souvenirs de viol, de torture et de mort. Chacun des grands portraits en couleur de Samer Muscati présentant une femme ou un groupe de femmes souriant était accompagné de citations décrivant les détails de leur expérience traumatisante et de leur processus de guérison.

La destruction des corps, des territoires et des sociétés par les guerres et les violences policières est une réalité manifeste, mais on peut également bafouer la vie par la maîtrise des relations spatiales. Un problème de plus en plus aigu, alors que richesse et pouvoir se concentrent dans les centres urbains, est celui des effets du développement, de l'embourgeoisement et du déplacement des populations locales à faibles revenus. Le photographe éthiopien Michael Tsegaye a documenté la destruction de maisons et de collectivités dans sa ville Addis-Abeba pour faire place à des projets immobiliers à capitaux étrangers. Dans son exposition *Future Memories*⁸ à la Black Artists Networks Dialogue Gallery, Tsegaye montrait la transformation de la ville : bâtiments élevés, nouvelles constructions et personnes déplacées debout devant leur maison détruite. Il a aussi photographié les cimetières de la ville avant qu'ils soient à leur tour rasés pour laisser place au réaménagement urbain. Dans la culture de Tsegaye, les pierres tombales sont souvent ornées de photographies des disparus. Une série de 20 photographies en couleur qu'il a réalisées de ces images était présentée dans une salle intimiste à l'étage. Tout comme les corps qu'elles commémoraient, elles étaient dans des états divers de ruine et de décomposition. On se souviendra de la réflexion de Roland Barthes selon laquelle les photographies signifiaient la mort. Ces images sont une sorte de mise en abyme funèbre : les corps des sujets, leur dernier repos et leurs photographies sont tous profanés et détruits.

Les différents thèmes, perspectives et approches formelles présentés dans ces expositions CONTACT visaient à sensibiliser le public aux systèmes de pouvoir destructeurs fonctionnant par dommages physiques directs, comme dans le cas des guerres ou de la violence étatique ou, plus subtilement, avec l'objectif de renforcer les hiérarchies sociales et économiques : la destruction par les balles ou par l'assassinat social. Les artistes présentés jouent un rôle important dans la collectivité par leur analyse et leur critique de la violence et, parfois, par leur réponse d'espoir et de résistance. *Traduit par Frédéric Dupuy*

1 Le festival de photographie CONTACT de la Banque Scotia s'est tenu à Toronto du 1^{er} au 31 mai 2019. 2 Organisée par Barbara Fischer et Sarah Robayo Sheridan, l'exposition *Heave* a été présentée du 4 mai au 27 juillet 2019. 3 Organisée par Bonnie Rubenstein, l'exposition *Blending the Blues* a été présentée du 1^{er} mai au 27 juillet 2019. 4 L'exposition *Suspended Time* de Taysir Batniji était organisée par Scott McLeod et présentée au Prefix ICA du 3 mai au 22 juin 2019. 5 L'exposition était organisée par Liora Belford et s'est déroulée du 4 avril au 26 mai 2019. 6 Le projet *Not Elsewhere* de Sanaz Mazinani a été présenté à l'Aga Khan Museum du 30 avril au 2 juin 2019. 7 Organisée par Sarah Milroy, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors* a été présentée du 1^{er} avril au 31 mai 2019. 8 L'exposition *Future Memories & Chasms of the Soul: A Shattered Witness* de Michael Tsegaye a été présentée à la BAND Gallery du 25 avril au 2 juin 2019.

Jill Glessing enseigne à la Ryerson University et écrit sur les arts visuels et la culture.



LEFT TO RIGHT TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS
Samer Muscati
Faustin, 2018, 76 × 51 cm ; *Marie Claire*, 2018, 91 × 61 cm ;
Gloriose, 2008, 76 × 51 cm ; *Marie Louise*, 2018, 76 × 51 cm ;
Hyacintha, 2018, 91 × 61 cm

MARTIN BUREAU

Des frontières et des murs

SOPHIE BERTRAND

« Le nombre de murs a triplé depuis la guerre froide et il ne cesse de croître depuis 2001, pour représenter désormais près de 30 000 km de frontières blindées¹. » Ce constat, énoncé en 2013 par des chercheurs de la Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques de l'Université du Québec à Montréal lors d'un colloque sur les problématiques autour des murs-frontières, traduit bien plus qu'un malaise hérité de l'Histoire. Alors qu'en 1989 la chute du mur de Berlin donne l'espoir de faire tomber les barrières, aujourd'hui plus de soixante-dix murs séparent des territoires. Les démonstrations de pouvoir entre les pays et les territoires forment encore la genèse de ces projets ambitieux. Ces remparts grillagés ou bétonnés sont visiblement devenus l'objet de tactiques politiques destinées à installer un sentiment d'insécurité et de menaces hypothétiques avoisinantes. Si les événements dramatiques du 11 septembre 2001 à New York ont favorisé l'instauration de ce climat de méfiance générale, il n'en reste pas moins que la construction de ces infrastructures ne semble pas résoudre les conflits pour lesquels elles ont été érigées. En revanche, celles-ci maintiennent sans aucun doute une idéologie de la peur de l'« ennemi » menaçant un équilibre social, une culture ou encore une économie.

C'est dans ces colloques liés aux murs frontaliers que Martin Bureau trouve la matière de son webdocumentaire *Les Murs du désordre*². Pour ce projet multidisciplinaire amorcé en 2013, l'artiste a longuement collaboré avec les chercheurs de la Chaire Raoul-Dandurand. Afin de réaliser les six vidéos qui le composent, Bureau a choisi de promener sa caméra le long de trois murs : les *Peacelines* de Belfast séparant les indépendantistes catholiques et les protestants fidèles à la couronne britannique, le mur de sécurité

Borders and Walls

"The number of walls has tripled since the Cold War, and it has kept growing since 2001; it now consists of almost 30,000 km of armed borders."¹ This observation, made in 2013 by the researchers of the Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques at the Université du Québec à Montréal, during a conference on issues around walled borders, conveys much more than a malaise inherited from history. Although the fall of the Berlin Wall in 1989 gave hope that barriers would crumble, today more than seventy walls separate territories. Shows of power between countries and territories are still forming the genesis of these ambitious projects. The wire-mesh or concrete ramparts have become the visible objects of political tactics aimed at installing a sense of insecurity and evoking a hypothetical neighbouring threat. If the dramatic events of 11 September 2001 in New York encouraged the establishment of this climate of general mistrust, it remains that the construction of such structures does not seem to be resolving the conflicts over which they were erected. On the other hand, there is no doubt that they maintain an ideology of fear of an "enemy" that threatens social equilibrium, a culture, or an economy.

It is in these conferences on border walls that Martin Bureau found the material for his web documentary *Les Murs du désordre*². For this multidisciplinary project begun in 2013, Bureau partnered with the researchers of the Chaire Raoul-Dandurand. To make the project's six videos, he took his camera to shoot along three walls:



divisant Israël et la Palestine, et celui à la frontière entre les États-Unis et le Mexique. À l'heure où l'on tend à ouvrir certaines frontières dans le but de fédérer le marché mondial et faciliter les échanges entre les puissances économiques, de nouvelles séparations toujours plus hautes et plus longues sont dressées, compliquant ainsi les processus de paix et privant certaines popula-

Afin de réaliser les six vidéos qui le composent, Bureau a choisi de promener sa caméra le long de trois murs : les *Peacelines* de Belfast séparant les indépendantistes catholiques et les protestants fidèles à la couronne britannique, le mur de sécurité divisant Israël et la Palestine, et celui à la frontière entre les États-Unis et le Mexique.

tions de réconciliations unificatrices. Interpellé par cette opposition entre la notion de mondialisation vantée par les économistes et ces murs qui s'imposent dans la délimitation des territoires, Bureau a choisi de filmer le « théâtre » de ces frontières visibles et les mouvements satellites qui gravitent aux alentours (patrouilles citoyennes, jeux d'enfants, actions militantes, etc.). Cherchant à éclairer la fonction qui justifierait ces fractures étatiques, les vidéos sont accompagnées par une trame sonore grinçante laissant présumer le trouble face à ces cicatrices emmurées qui fracturent les paysages naturels et urbains, et les liens entre les communautés.

Pour chacun de ses sujets, Bureau nous fait part de son incompréhension devant ces architectures qui, bien que parfois improvisées, perdurent jusqu'à aujourd'hui et traduisent l'Histoire passée et présente. Du conflit interreligieux aux crises migratoires, en passant par les inégalités économiques et les appropriations territoriales, Martin Bureau s'interroge sur les raisons de ces tracés géopolitiques et des frontières mentales bien souvent véhiculées par la peur et instrumentalisées par les gouvernements.

Peacelines in Belfast, separating Catholic separatists from Protestants faithful to the British crown; the security wall between Israel and Occupied Palestine; and the wall on the border between the United States and Mexico. At a time when some borders are being opened in order to consolidate the global market and facilitate trade among economic powers, new separations, ever higher and longer, are being built, complicating peace processes and preventing some populations from unifying and reconciling. Intrigued by this opposition between the notion of globalization vaunted by economists and the walls rising to define territories, Bureau chose to film the "theatre" of these visible borders and the satellite movements that gravitate around them (citizen patrols, children's games, activists' demonstrations, and so on). In an attempt to illuminate the purpose that seems to justify these government-instigated divisions, the videos are accompanied by a discordant soundtrack that underlines the trouble caused by these walled scars that fracture natural and urban landscapes, as well as links between communities.

For each of his videos, Bureau shares his incomprehension of these structures that, though sometimes improvised, have lasted to the present day and convey history, past and current. From interreligious conflict to migratory crises, economic inequalities, and territorial appropriations, he probes the reasons for these geopolitical tracings and mental borders often spread by fear and instrumentalized by governments. His experimental approach offers an immersive invitation to feel what life is like in the shadow of these barriers. In confronting the aesthetic of these walls with testimonials, political discourses, and a tense musical composition, the documentary's shot sequences deal with geopolitical subjects and at the same time take account of the experience and maintain an artistic dimension. The "inventory of the audio lexical field,"³ synchronized with the filmed images, draws in the spectator.

The first video is about the wall at the United States–Mexico border. Layered over the images, a vindictive political discourse



Martin Bureau durant le tournage en Palestine / Martin Bureau during the shooting in Palestine, photo : Catherine Benoit

Vue de l'installation / installation view, Cinéma québécois

L'approche expérimentale de la vidéo propose une invitation immersive proche de l'expérience réelle de la vie aux abords de ces barrières. En confrontant l'esthétique de ces murs avec des témoignages, des discours politiques et une composition musicale en tension, les plans-séquences du documentaire traitent de sujets géopolitiques tout en rendant compte de l'expérience et en maintenant une dimension artistique. Le « recensement de champ lexical sonore³ » synchronisé avec les images filmées intervient pour impliquer le spectateur.

Le premier corpus vidéo porte sur le mur à la frontière américano-mexicaine. Calqué sur les images, un discours politique vindicatif acclamé par un auditoire favorable à cette séparation laisse imaginer le pays comme une forteresse entourée de remparts, autant de boucliers contre l'ennemi mexicain et sud-américain. Cette « mascarade » politique, appelée le *Secure Fence Act* par George W. Bush après les attentats de 2001, est depuis 2016 le cheval de bataille de l'administration Trump. Bureau filme des vues aériennes majestueuses où des sites naturels comme le Rio Grande sont menacés d'être défigurés par de nouvelles fractures de béton. Ces images semblent étrangement posséder une valeur prémonitoire et constituer déjà les futures archives d'une disparition. Malgré le fait qu'il ne s'agisse pas de frontières étatiques, l'artiste s'est aussi intéressé au mur cimenté divisant Belfast, la capitale d'Irlande du Nord. Martin Bureau nous présente dans ce cas-ci les difficultés de la population à se réunifier cinquante ans après la guerre civile. Le mur est le symbole d'un clivage encore bien présent et difficile à abattre. Alors que l'accord de Schengen a amorcé une libre circulation et transformé les frontières européennes en libre passage, Bureau montre comment l'espace urbain est clairement dans ce contexte le fruit d'une rupture démographique.

À l'origine, ce sont des questionnements autour de la frontière israélo-palestienne qui ont incité Martin Bureau à entreprendre *Les Murs du désordre*. Le troisième volet du webdocumentaire se déroule ainsi autour du mur qui sépare ces deux territoires du Proche-Orient depuis 2002. Symbole d'une paix impossible, cette séparation que Bureau filme résume plus d'un demi-siècle de conflits multiples entre Israël et la Cisjordanie.

Les Murs du désordre se décline également sous la forme d'une installation interactive, comme présentée à la Cinémathèque québécoise à l'hiver 2019, et s'accompagne de peintures réalisées par l'artiste lui-même. Même si Bureau se confronte à d'autres supports matériels, son motif pictural rejoint toujours l'iconographie des paradoxes. Si, à juste titre, il trouve l'expression « artiste engagé » biaisée, Bureau reste un artiste concerné par les enjeux politiques qui animent nos sociétés.

1 Élisabeth Vallet, *Frontières, murs et sécurité*, Rapport de colloque du 17–18 octobre 2013, Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques, UQAM, Montréal, p. 25. En ligne. <https://dandurand.uqam.ca/wp-content/uploads/2016/04/201310-CR-Murs-web.pdf> 2 <http://lesmursdudessordre.com/> 3 <http://www.rcinet.ca/fr/2019/01/11/les-murs-du-desordre-une-oeuvre-pour-defier-les-limites-de-vos-frontieres/>

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

cheered on by an audience favourable to this separation evokes the image of the country as a fortress surrounded by ramparts – a shield against the Mexican and South American enemy. This political farce, called the *Secure Fence Act* by George W. Bush after the 2001 attacks, has been the warhorse of the Trump administration since 2016. Bureau films majestic aerial views in which natural sites such as the Rio Grande are threatened with disfigurement by new concrete division lines. These images seem to have a strange premonitory value, forming the future archives of an extinction.

Although it is not on a national border, the cement wall running through Belfast, the capital of Northern Ireland, was also of interest to Bureau. In this case, he shows the difficulties that residents are having with reunification fifty years after the civil war. The wall is the symbol of a cleavage that is still very present and difficult to heal. Although the Schengen Agreement triggered free circulation, essen-

His experimental approach offers an immersive invitation to feel what life is like in the shadow of these barriers. In confronting the aesthetic of these walls with testimonials, political discourses, and a tense musical composition, the documentary's shot sequences deal with geopolitical subjects and at the same time take account of the experience and maintain an artistic dimension.

tially doing away with European borders, Bureau shows how the urban space is, in this context, the result of a demographic rupture.

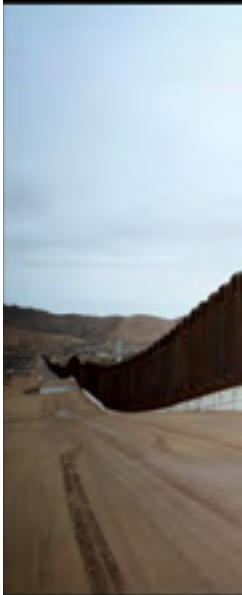
The origins of *Les Murs du désordre* grew from Bureau's questions about the Israel–Palestine border. The third part of the documentary takes place around this wall, which has separated the two Middle Eastern territories since 2002. Bureau films how this separation, a symbol of the impossibility of peace, summarizes more than a half-century of conflicts between Israel and the West Bank.

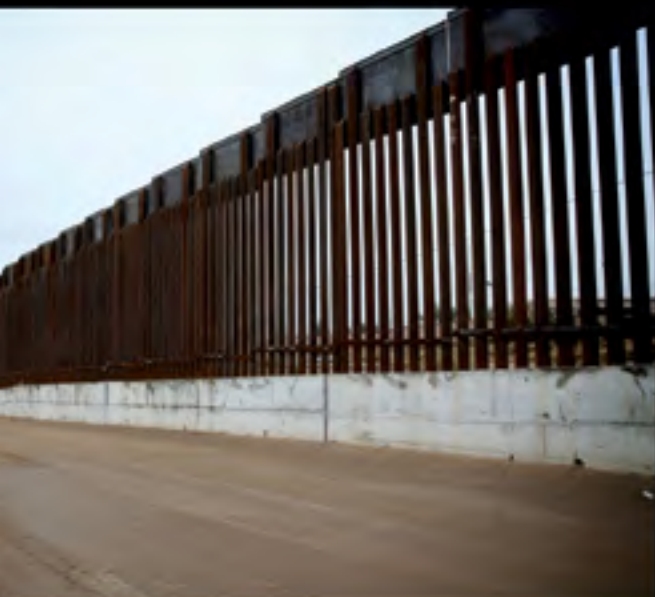
Les Murs du désordre, as presented at the Cinémathèque québécoise in winter 2019, also included an interactive installation and paintings by Bureau. Even when he turns to other media, his pictorial motif always involves the iconography of paradoxes. Although he rightly finds the expression “socially engaged artist” flawed, Bureau is concerned by the political issues that permeate societies.

Translated by Käthe Roth

1 Élisabeth Vallet, *Frontières, murs et sécurité*, report on conference of 17–18 October 2013, Chaire Raoul-Dandurand en études stratégiques et diplomatiques, Université du Québec à Montréal, 25, <https://dandurand.uqam.ca/wp-content/uploads/2016/04/201310-CR-Murs-web.pdf> (our translation). 2 <http://lesmursdudessordre.com/>. 3 <http://www.rcinet.ca/fr/2019/01/11/les-murs-du-desordre-une-oeuvre-pour-defier-les-limites-de-vos-frontieres/> (our translation).

Sophie Bertrand is a photographer and independent writer on photography. Since 2018, she's engaged in a university program in museology with a view to developing curatorial photography projects. She is also a member of the Stock Photo collective (Montreal) and of Studio Hans Lucas (Paris).





Les murs du désordre, 2019, webdocumentaire /
webdocumentary, images tirées du film / film stills
Vue de l'installation / installation view,
Cinémaèque québécoise

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

CYCLE D'EXPLORATION

projets de coproduction
en art infiltrant
artistes / auteurs / chercheurs



Caroline Boileau

Sylvie Tourangeau

Jonathan Lamy

Francys Chenier

Thomas Grondin

Jean-Philippe Luckhurst-Cartier

Maggy Flynn

Sonia Robertson

Rachel Echenberg



Mélanie Binette et Karine Galarneau

Anouk Verviers

Mei-Kuei Feu

Alexandra Pouzet et Bruno Almosnino

résidence croisée

Maison des Arts Georges & Claude Pompidou

Martine Michard (France)

Catherine Barnabé (Québec)

www.3e-imperial.org



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Du 7 décembre 2019 au 19 janvier 2020

Que disent les plantes

Chromogenic Curmudgeons, Joscelyn Gardner

Catherine Lescarbeau, Marie-Eve Martel

Émilie Payeur, Amélie Proulx, Laura St.Pierre

Commissaire : Marie Perrault

VERNISSAGE : Dimanche 8 décembre, 14 h

pointe-claire.ca | 514 630-1254



Laura St.Pierre, *Jardin spectral (Saint-Laurent) 5, 2017*

FRANCIS ALÿS

2019 09 04
2020 01 05

JEUX D'ENFANTS



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec

185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
Métro Place-des-Arts www.macm.org
Renseignements généraux: info@macm.org

MOMENTA
BIENNALE DE L'IMAGE
une exposition produite en collaboration
avec MOMENTA | Biennale de l'image



Cinéma
Beaubien

The Gazette



Francis Alÿs, Children's Game 10
/ Papalote, 2011, image tirée de la vidéo.
© Francis Alÿs



KNOT PROJECT SPACE | ESPACE PROJET NCEUD

A space for contemporary media arts in Ottawa.

Un lieu pour les arts médiatiques contemporains à Ottawa.

2 avenue Daly Avenue, Ottawa

knotsawvideo.com / noeudsawvideo.com



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



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

Ontario
Trillium
Foundation



Fondation
Trillium
de l'Ontario



powered by SAWVIDEO

Image: Expanded Practice artist-in-residence Laura Taler + still from SCMG # 2- El Alas, 2018 Photo by Mathieu Roux.

OPTICA CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Programme Automne 2019- hiver 2020

7 septembre-
19 octobre 2019

MOMENTA x OPTICA
Miguel Angel Ríos :
La géopoétique des choses

Commissaire :
Maria Wills Londoño
avec la collaboration
d'Audrey Genois et de
Maude Johnson

Exposition présentée dans le cadre
de MOMENTA | Biennale de l'image et
produite en collaboration avec OPTICA

MOMENTA x OPTICA
Batia Suter :
Radial Grammar

Commissaire :
Maria Wills Londoño
avec la collaboration
d'Audrey Genois et de
Maude Johnson

Exposition présentée dans le cadre
de MOMENTA | Biennale de l'image et
produite en collaboration avec OPTICA
et LE BAL (Paris)

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

tél. 514 874 1666
optica.ca

9 novembre-
14 décembre 2019

Shannon Cochrane :
Silent Dinner

Résidence d'artiste et
série de performances avec
des groupes Sourds et
entendants

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

Image
Miguel Angel Ríos,
The Ghost of Modernity (Lixiviados),
2012, image tirée de la vidéo (détail).

slow tech

programmation 2019-2020

RÉSIDENCE
L'obsolescence des mots
Marie-Andrée Pellerin
Août-septembre 2019

ATELIER
Design Your Own Wearable E-Textiles
Lee Jones
Octobre 2019

RÉSIDENCE
Q.bot
Lucas LaRoche
Novembre-décembre 2019

studioxx.org

STUDIC
XX

+ féminismes
+ art
+ technologie
+ société

Image : Obot, Lucas LaRoche, 2019 (détail)



Julie Picard
7 au 30 nov. 2019



LÀ OÙ TOUTES
LES HISTOIRES
SE RENCONTRENT



RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL

MONTREAL INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL

14 — 24 NOV. 2019



RIDMFESTIVAL



RIDM



RIDM_FESTIVAL

ridm.ca

THE WHITE
SCULPTURES

EWA MONIKA ZEBROWSKI

limited edition artist's book
© Ewa Monika Zebrowski, 2019



Cy Twombly, *Untitled* (detail), 1953. The Menil Collection, Houston

WOOD
PLASTIC LEAVES
PLASTER
WHITE PAINT
WOOD
NAILS
BLUE PENCIL
WHITE PAINT
WOOD
PLASTER
PLYWOOD
WHITE PAINT
PAPER
TWINE
WOOD
WIRE
NAILS
PAINT
PLASTER

JOCELYN ROBERT
CONJONCTURES

DU 17 AOÛT AU 27 OCTOBRE 2019

JOCELYN PHILIBERT
DIMENSION LUMIÈRE

DU 9 NOVEMBRE 2019 AU 26 JANVIER 2020



© Jocelyn Philibert. *Sans titre (soulées à la fenêtre)*, 2006
Image numérique, jet d'encre sur papier photographique, 1371 x 1371 cm
Photo : J. Philibert

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450 773-4209 • www.expression.qc.ca

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Ansley West Rivers
- 85 Myriam Jacob-Allard
- 86 Guy Tillim
- 87 Denis Rioux
- 88 Intimate Portraits
- 89 Barbara Breitenfellner
- 91 Michelle Bui
- 92 Steve Leroux

LECTURES / READINGS

- 93 Birthe Piontek
- 94 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 106 Audrey Genois

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Water Wheel Falls, Grand Canyon of the Tuolumne River, California, 2014, impression pigmentaire de qualité archive, 102 x 127 cm, permission de l'artiste

Ansley West Rivers

Source to Sea

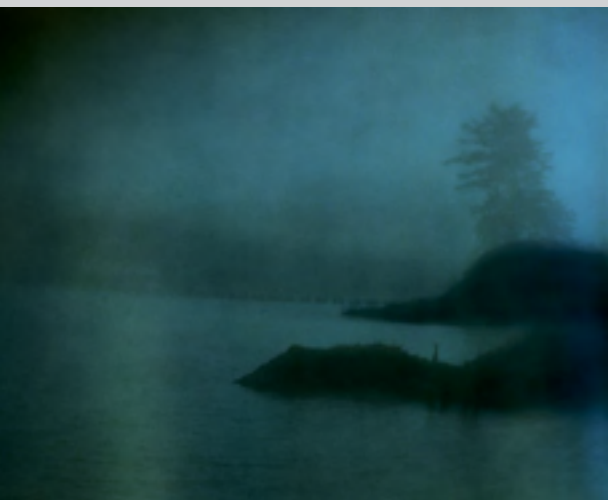
Jepson Center, Telfair Museums, Savannah

Du 10 mai au 3 novembre 2019

En 2011, la photographe américaine Ansley West Rivers a entrepris une descente en canot de vingt-cinq jours sur le fleuve Colorado, le long du Grand Canyon. Au fil de ce périple, elle lisait le récit de voyage de l'explorateur

John Wesley Powell de 1869, *Down the Colorado: Diary of the First Trip Through the Grand Canyon*. Comparant l'expérience de Wesley Powell à la sienne, West Rivers s'est étonnée de la hauteur du niveau de l'eau qui était désormais

nettement plus bas, constat confirmé par les traces figurant sur les parois rocheuses bordant le fleuve. En 2013, peu de temps après avoir complété ses études supérieures en photographie au California Institute of the Arts, Ansley West Rivers s'est donné la mission de photographier sept cours d'eau traversant le territoire américain, soit les fleuves et rivières Columbia, Tuolumne, Colorado, Rio Grande, Altamaha, Mississippi/Missouri¹ et Hudson. Ces cours d'eau ont été choisis



DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS : *Powerlines, Columbia River, Washington*, 2015, impression pigmentaire de qualité archive, 61 × 76 cm, permission de l'artiste ; *Hanford Reach, Columbia River, Washington*, 2015, impression pigmentaire de qualité archive, 61 × 76 cm, permission de l'artiste ; *Columbia River Meets the Pacific Ocean, Cape Disappointment, Washington*, 2015, impression pigmentaire de qualité archive, 61 × 76 cm, permission de Laney Contemporary et de l'artiste ; *Rio Grande River, Santa Elena Canyon, Big Bend National Park, Texas*, 2018, impression pigmentaire de qualité archive, 102 × 127 cm, permission de l'artiste

en raison du rôle significatif qu'ils ont joué dans le développement du territoire américain et du commerce intérieur.

Désirant photographier chaque rivière ou fleuve de la source à l'embouchure, West Rivers a été amenée, dans le cours du projet *Seven Rivers*, à se rendre en Colombie-Britannique où se trouve la source du fleuve Columbia, dans les montagnes Rocheuses canadiennes. C'est d'ailleurs une vue de ce cours d'eau, prise dans les environs de Revelstoke, qui accueille les visiteurs de l'exposition *Source to Sea: Ansley West Rivers* présentée au Jepson Center de Savannah, en Géorgie. En plus de montrer une sélection très représentative de la série *Seven Rivers*, l'exposition compte aussi des cartes des cours d'eau sur lesquels l'artiste a voyagé, cartes créées à l'aide de processus photographiques anciens et qu'elle développe uniquement à l'aide de la lumière du soleil et d'eau. Le commissariat de cette petite exposition bien ficelée a été assuré par Rachel Reese et Erin Dunn, lesquelles ont aussi contribué au très beau catalogue l'accompagnant, publié par Aint-Bad. Cet ouvrage aurait toutefois pu inclure plus de textes de fond afin de contextualiser davantage

le travail très riche de cette jeune photographe américaine.

Ansley West Rivers prend ses photographies à l'aide d'un appareil Toyo grand format et travaille avec des films couleur de format 4 × 5 pouces. Elle emploie aussi des outils de camouflage qu'elle place devant la lentille pour cacher certaines sections de la pellicule afin de ne pas superposer les clichés. Plusieurs photos sont prises sur le même film au cours de la même journée, mais parfois les expositions sont réparties sur plusieurs jours. Par conséquent, sa photographie n'est pas documentaire ; les paysages qu'elle nous présente n'existent pas, car ils relèvent d'un processus de création d'une seule image à partir de plusieurs expositions sur le même film. Toutes les images sont créées *in camera* et ne sont pas retravaillées une fois la pellicule développée.

La photographie *Water Wheel Falls, Grand Canyon of the Tuolumne River, California* (2014), certainement l'une des images les plus fascinantes de cette série, illustre bien le processus de création employé par l'artiste, de même que la complexité de ses compositions. Du premier plan à l'arrière-plan se

succèdent un cours d'eau, une paroi rocheuse ocre sur laquelle poussent de petites fleurs rouges, quelques conifères, d'autres rochers d'une teinte bien différente de ceux du premier plan, et finalement, les chutes d'eau auxquelles le titre fait référence. Ces dernières occupent la partie supérieure de la photographie, à l'endroit où l'on aurait pu s'attendre à entrevoir un fragment de ciel. La création de cette image a dû nécessiter au moins quatre à cinq expositions de la pellicule. Le contraste entre les couleurs, les variations de textures, l'évocation du mouvement de l'eau, ainsi que la formation de nuages provoquée par le bouillonnement de l'eau au bas des chutes, contribuent à créer un paysage original, sans focus unique, invitant à suivre le mouvement de l'eau et à continuellement déplacer notre regard. Cette image emploie certains choix compositionnels privilégiés, dont l'usage de diagonales dramatiques, comme l'a fait Eadweard Muybridge dans ses photographies du parc Yosemite, en Californie. Il faut penser ici, entre autres, à *Yosemite Creek, Summit of Falls at Low Water* prise en 1872. Alors que l'image de Muybridge offre une impression de perspective, la

composition de *West Rivers*, aussi dominée par des lignes diagonales, n'a pas de ligne d'horizon, ce qui fait en sorte qu'il est difficile de trouver des repères visuels. Ici, *West Rivers* semble aussi dire que même si la photographie a cette capacité de figer le temps, le sujet de cette série, soit les rivières et les fleuves, constitue une excellente métaphore pour illustrer le passage du temps.

Dans l'objectif de *West Rivers*, les fleuves et les rivières donnent lieu au mystère, à la poésie et à la magie. Chaque image créée possède une atmosphère unique et une apparence mythique qui incitent les visiteurs à prendre le temps de les regarder attentivement. À titre d'exemple, *Columbia River Meets the Pacific Ocean, Cape Disappointment, Washington* (2015) est floue, en raison du temps d'exposition et de la technique employée par l'artiste, mais elle est aussi dominée par une couleur bleue somptueuse qui rend la scène des plus intrigantes. En soi, elle incite à s'imaginer le début ou la fin d'une histoire qui aurait pu se dérouler à l'embouchure du fleuve Columbia. Toutes les photographies de *West River* sont des invitations à repenser notre rapport à l'eau et la consommation et l'usage que nous faisons de cette ressource naturelle.

Le sujet est généralement traité de manière très subtile, mais dans certaines images les questions environnementales sont abordées de manière plus directe, comme c'est le cas avec celles qui montrent des centrales nucléaires sur le fleuve Altamaha prises en 2014 ou encore la photographie *Powerlines, Columbia River, Washington* (2015), présentant un pylône électrique campé en pleine rivière. Par l'entremise de paysages créés *in camera*, ce qu'Ansley West Rivers parvient à faire avant tout, c'est de développer une expérience et une atmosphère qui invitent le public à repenser et à ré-imaginer son rapport aux ressources naturelles, et ainsi, à s'engager sur la voie de la préservation de l'environnement, et surtout des fleuves et rivières.

1 Si la rivière Missouri et le fleuve Mississippi sont deux cours d'eau distincts, Ansley West Rivers les considère dans le cadre de cette série comme une source d'eau unique, le Missouri étant l'affluent le plus long du fleuve Mississippi.

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

Myriam Jacob-Allard

T'envoler

Dazibao, Montréal

Du 7 février au 5 avril 2019



Les quatre récits d'Alice, 2019, vidéo, 1 min

L'exposition *T'envoler* peut être vue comme une installation à grande échelle¹, tant les liens entre les nombreuses œuvres – plus d'une quinzaine – sont solides, et tant l'effet immersif de l'ensemble est fort. Elle est d'une ampleur et d'une complexité qui rendent impossible, ici, un compte rendu exhaustif. Nous nous concentrerons donc sur ce qui, selon moi, est le trait distinctif de l'approche de Myriam Jacob-Allard : sa sensibilité aux tonalités, qu'elles soient liées aux mots, à la musique ou aux images.

L'œuvre autour de laquelle gravite toute l'exposition, *Les quatre récits d'Alice*, est une installation vidéo composée de quatre écrans, tous séparés en deux parties. À droite, on voit l'artiste, quasi immobile, qui parle et, à gauche, des images d'archives qui défilent. Quand on met les écouteurs, on découvre avec surprise que c'est une voix ancienne qui émane de la jeune artiste. Il s'agit de celle de sa grand-mère, Alice, qui raconte un épisode marquant de sa vie : la fois où, travaillant à la ferme, elle a été happée par un ouragan et s'est envolée.

À travers ce choc entre la parole et l'image, qui de prime abord produit

un effet comique, c'est la tonalité particulière du discours de l'aînée qui est mise en relief. Son accent, sa syntaxe, son vocabulaire, ses inflexions, et même les types de chevilles qu'elle utilise (« en tous les cas », « faque là »), nous renvoient à cette oralité terrienne qu'ont célébrée les œuvres canoniques du cinéma québécois. Malgré la virtuosité avec laquelle l'artiste synchronise ses lèvres avec les mots de sa grand-mère, un décalage se produit (temporel, notamment) que des stratégies visuelles semblent chercher à atténuer. Le tissu vert froissé devant lequel se trouve l'artiste, *green screen* volontairement amateur, peut être vu comme un désir de se rapprocher de l'authenticité d'Alice. Et l'air impassible de l'artiste, dont le visage est crûment éclairé, semble en harmonie avec la voix traînante et âgée.

La tonalité même du récit de la grand-mère est ambiguë, les détails très terre-à-terre (le champ de rhubarbe, la clôture...) contrastant avec l'aspect presque magique de l'emportement dans les airs. Cette tension entre ordinaire et extraordinaire est renforcée par la double provenance des images d'archives qui illustrent de façon exagérément littérale tout ce qui est raconté ;

des scènes banales qui ont été glanées sur Internet côtoient des images impressionnantes provenant de grands films de catastrophe. Ce jeu de fines discordances prend encore plus de force quand le spectateur, passant d'un écran à l'autre, porte attention aux petites incohérences qu'il y a entre les quatre versions du récit que fait la grand-mère, et notamment l'âge qu'elle avait au moment de la tempête (14 ans, puis 13, 12 et 11).

Ce que l'artiste pointe à travers ces variations et ces décalages (avec humour, mais non de façon ironique), c'est le travail de remodelage fictionnel qui fonde non seulement notre rapport au monde², mais aussi notre capacité à créer un réel partagé. L'épisode d'envol, sinon traumatique, du moins exceptionnel, Alice le rejoue fictionnellement pour elle-même et pour ses proches. C'est aussi ce que fait sa petite fille en créant des objets qui reprennent, sur différents registres et à travers différentes techniques, des aspects du récit ; dans la gallerie, on retrouve entre autres, disséminés aux quatre vents, des tornades en papier mâché (dont une géante), des vidéos d'animation et des cailloux sur lesquels est peinte la maison de la grand-mère.

tonalité troublante de cette œuvre qui lui donne toute sa pertinence. La voix suraiguë et nasalisée de l'artiste, la lenteur du tempo et la langueur des accords arpégés reprennent, en les appuyant, certaines des caractéristiques qui permettent aux musiciens country-western d'asseoir leur authenticité (valeur suprême pour eux et pour leur public). C'est grâce à celles-ci qu'ils construisent des échos : non pas des sentiments, mais des représentations codifiées de ceux-ci³.

Trouvant la distance juste pour dévoiler ces codes sans pour autant les discréditer, l'artiste redonne à l'authenticité, importante pour tous les humains, son statut de question existentielle. Comme les chansons western, ses œuvres s'appuient sur la valorisation de la vie ordinaire, de la simplicité, de la sincérité, de la solidarité familiale et des origines rurales. Mais toujours en elles quelque chose dissone un peu, comme pour rendre aux mots, aux images et à la musique une liberté et une légèreté primordiales.

1 Bernard Lamarche en donne une intéressante définition dans son texte intitulé « Sortir du lieu : l'installation », dans *Installations*. À grande échelle, Québec, Musée national des beaux-arts

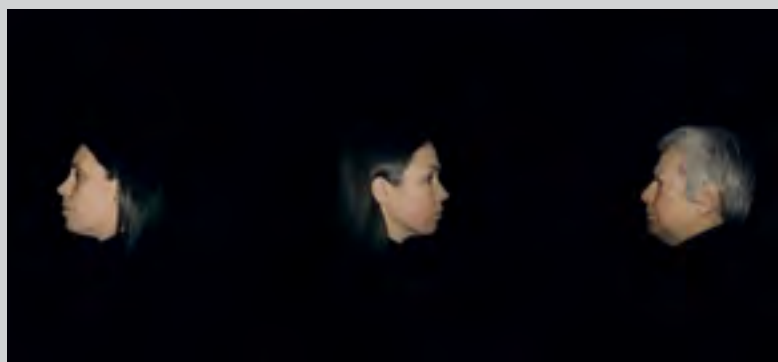


Se faire emporter par le vent, 2019, projection vidéo sur panneau de copeaux de bois, 3 min, photo : Guy L'Heureux

Une question spécifique, liée à cette « création du réel », semble chère à l'artiste : celle de la construction de l'authenticité. La chanson qui emplit l'espace, imposant son rythme lancinant à l'ensemble de l'exposition, nous met sur cette piste. Elle provient de la deuxième œuvre clé : une installation vidéo constituée de trois projections où l'on voit respectivement l'artiste, sa mère et sa sœur qui entonnent *T'envoler*, une pièce western de Paul Daraïche. Le fait que les trois chanteuses tournent fantastiquement sur elles-mêmes, perdues dans un fond noir, rappelle le motif de l'ouragan. Et la présence du mot « envoler », ici utilisé de façon figurée (puisqu'il s'agit d'un amour perdu), fait écho à l'histoire d'Alice. Mais c'est la

du Québec, 2016. 2 Dans *Pourquoi la fiction* (Paris, Seuil, 1999), Jean-Marie Schaeffer montre que le traitement fictionnel des souvenirs est essentiel à l'équilibre psychique. 3 Catherine François a déposé en 2011, à l'Université Laval, une thèse postdoctorale fascinante portant sur ce sujet : « La chanson country-western, 1942–1957. Un faisceau de la modernité culturelle du Québec ».

Charles Guilbert est artiste (vidéo, installation, dessin, chanson, écriture), critique d'art et professeur de littérature. Au cours des cinq dernières années, il a aussi été commissaire, en collaboration avec Marlene Boudreault, de dix expositions, dont, en avril dernier *Nos corps* (œuvres de JJ Levine, Rachel Echenberg et Sylvie Cotton).



T'envoler, 2019, projection vidéo triptyque, 5 min

Guy Tillim

Museum of the Revolution

Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris

Commissaire : Agnès Sire

Du 26 février au 2 juin 2019



Praça do Metical, Beira, Mozambique, 2017, permission de la Stevenson Gallery, Le Cap et Johannesburg

Fin 2018, la Fondation Henri Cartier-Bresson (HCB) a rouvert ses portes au cœur du Marais, dans un nouvel espace entièrement rénové. Aux commandes de cette institution depuis sa création en 2003, Agnès Sire a, pour l'occasion, cédé sa place à François Hébel, ex-

Tillim, dixième lauréat, en 2017, du Prix HCB¹ pour son projet intitulé *Museum of the Revolution*.

Guy Tillim (né en 1962) a commencé sa carrière en 1986, en tant que membre du collectif sud-africain Afrapix qui dénonçait l'apartheid. Photographe

sillonne longuement les rues de plusieurs grandes villes africaines parmi lesquelles Johannesburg, Durban, Maputo, Beira, Luanda, Harare, Addis-Abeba, Nairobi, Dar es Salaam, Abidjan, Accra et Dakar. Promenant son appareil photo et son trépied dans les quartiers les plus densément peuplés, il adopte un protocole des plus simples : poser sa caméra et attendre dans un coin de rue que le défilé se produise. Le titre de sa série fait référence au « Musée de la Révolution » de Maputo (capitale du Mozambique), célébration du combat des Mozambicains contre le joug colonial portugais menant à l'indépendance de leur pays en 1975 (indépendance qui sera, hélas, suivie d'une guerre civile jusqu'en 1992). En choisissant ce titre évocateur de l'histoire politique, Tillim ancre d'emblée sa série de scènes urbaines dans une réflexion plus profonde sur le devenir des démocraties africaines au lendemain des indépendances, réflexion accompagnée dans l'exposition par plusieurs citations du politologue camerounais Achille Mbembé, dont celle-ci qui résume assez bien l'esprit de ce travail : « L'Afrique postcoloniale est un emboîtement de formes, de signes et de langages. Ces formes, signes et langages sont l'expression du travail d'un monde qui cherche à exister par soi³. »

Agnès Sire a fait le pari d'une scénographie à la fois aérée et non linéaire, qui permet de déambuler à loisir dans ces quotidiens urbains en grand format et d'en apprécier chaque détail, chaque rencontre. Certains tirages sont montés en diptyques, triptyques, voire polyptyques, formant des panoramiques construits à partir de vues verticales prises à différents moments. Ces fragments de désordre urbain a priori banal, figés sur le papier, révèlent une chorégraphie à la beauté sincère, dépouillée de toute mise en scène, qui fait sens

dans un « emboîtement de formes, de signes et de langages », pour reprendre Mbembé. L'humain, le quidam, invisible à l'œil des médias qui nous informent, est au cœur de ces tableaux, il trace sa route, acteur engagé de son histoire et « d'un monde qui cherche à exister par soi ». Selon Tillim, ces « rues, nommées et renommées, agissent en témoins silencieux des flux et reflux des changements politiques, économiques et sociaux du pouvoir, et sont devenues le musée des deux révolutions majeures qui ont vu le jour dans les pays africains durant ces soixante-cinq dernières années : des régimes coloniaux aux régimes postcoloniaux, avec des emprunts aux pratiques socialistes, puis du nationalisme aux États capitalistes ». Dans ce *Museum of the Revolution*, Guy Tillim est parvenu à saisir l'essence même de la ville postcoloniale africaine, pour mieux l'inscrire dans l'histoire d'un continent en devenir.

¹ Le Prix HCB, remis tous les deux ans, a été attribué cette année (2019) au Français Mathieu Pernot qui exposera à la Fondation en 2020.

² Référence libre de l'auteur de ce compte-rendu à la lettre de Rimbaud adressée à Paul Demeny le 28 août 1871, accessible au lien suivant : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_28_août_1871

³ Achille Mbembé, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 203.

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



Azikiwe St, Dar es Salaam, Tanzania, 2017, permission de la Stevenson Gallery, Le Cap et Johannesburg

directeur des Rencontres d'Arles, tout en demeurant à la direction artistique de ce haut-lieu parisien de la photographie. Premiers succès, premières déconvenues aussi : le public répond présent, mais s'étonne, à juste titre, de devoir déboursier 9 euros par personne pour visiter des expositions, certes de haute tenue, mais au format modeste, identique, dirons-nous, à celui d'une grande galerie. Qu'à cela ne tienne, les murs de la Fondation accueillent ce printemps 2019 les œuvres du photographe documentaire sud-africain Guy

indépendant, il a travaillé pour la presse sud-africaine et étrangère en collaborant un temps avec Reuters et l'Agence France-Presse. À partir des années 1990, il délaisse cependant le photoreportage pour se consacrer à un travail plus personnel. Je me souviens encore de ses séries sur le Congo-Kinshasa, *Avenue Patrice Lumumba* et *Leopold & Mobutu* qui m'avaient fait découvrir et aimer son travail au début des années 2000.

De 2014 à 2018, transformé en « piéton, rien de plus² », Guy Tillim

Denis Rioux

D'abord, ne pas photographier

La Castiglione, Montréal

Du 27 février au 30 mars 2019

Durant le mois de mars 2019 était présentée à la galerie La Castiglione une sélection de travaux récents du photographe montréalais Denis Rioux. Derrière ce titre évocateur, *D'abord, ne pas photographier*, se trouvent à la fois une exposition regroupant une quinzaine d'œuvres et un livre photo duquel les images elles-mêmes sont paradoxalement absentes. À travers son ouvrage et cette exposition, l'artiste interroge la relation au monde soutenue par l'expérience photographique et explore la frontière entre visible et invisible.

Certaines images de Denis Rioux donnent l'impression d'être nées d'un bref temps mort où s'ouvre un angle mort. Aussi son travail nous invite-t-il à « penser à ne pas voir », selon une expression de Jacques Derrida éclairant le paradoxe qui semble constitutif de la démarche de l'artiste : consentir à une forme d'aveuglement, pour voir autrement. Ainsi, devant l'une des photographies exposées à La Castiglione, on pourrait s'imaginer descendre d'une voiture stationnée dans la cour d'une maison provinciale, et parcourir d'un regard absent un pavage géométrique, un peu de gazon, deux arbustes, une haie soigneusement taillée... Avant d'apercevoir quelque chose qui déborde ces signes de maîtrise : un ciel blanc, trouble. Comme si un regard involontaire découvrait soudain un paysage insondable. Le temps

d'un instant que rien ne peut retenir, et que la photographie elle-même peine à saisir puisque l'impression échappe vite, on se trouve face à l'énigme que cela est. Dans une autre image, quatre planches sont posées contre un grillage entre des murs de briques rouges,

semblent destinées au rebut. Des indices de quoi, on ne sait pas, aucune révélation n'a lieu. Le regard glisse seulement dans un temps neutre où les choses suivent leurs trajectoires obscures, sans renvoyer à autre chose qu'elles-mêmes. Il glisse sans pouvoir se maintenir dans

Parcourant son œuvre, nous parlerions davantage d'une expérience de *dessaïssement*, la même que celle entrevue par Walter Benjamin dans un court récit autobiographique intitulé « Chasse aux papillons. » Benjamin y relate le phénomène de confusion, dont il faisait



Sans-titre (planches), 2019, impression jet d'encre sur papier archive, 56 × 79 cm

quelque part dans une rue déserte de Montréal et dans cette lumière grise commune à la plupart des clichés présentés. Comme des indices, les planches

l'énigme. Mais peut-être l'impossible tentative de se tenir sur la ligne qui sépare le visible de l'invisible est-elle, plus que l'attente d'une illumination qui ne vient pas, une façon de détourner le regard vers ses angles morts. À la limite, vers le propre angle mort de ces images, de toute image, comme du mot qui le désigne : le monde.

D'abord, ne pas photographier est une étude des seuils, des abords du monde et de l'image. L'expression semble prendre toute son amplitude et son sens dans l'ouvrage éponyme. Chaque jour durant 192 jours, comme les 192 pages de son carnet, Denis Rioux a orienté son objectif vers le nord, cadré, puis ajusté les paramètres de prise de vue de l'appareil pour, finalement, ne réaliser aucun cliché. Date, vitesse, ouverture du diaphragme et distance focale ont tout de même été soigneusement retranscrites. Le livre qui résulte de cette expérience est le journal répertoriant ces informations techniques. Ce que cette suite de chiffres donne à voir, c'est non seulement l'arrière-plan technique des photos, mais surtout le processus d'accommodation au visible qui précède la prise de vue : avant de saisir une image du monde, photographe et appareil sont saisis par lui. Denis Rioux parle d'un « double saisissement. »

l'expérience enfant, entre lui et les proies qu'il cherchait à capturer : « La vieille loi de la vénerie commençait à régner entre nous : plus je me conformais de toutes mes fibres à l'animal, plus je devenais en moi-même lépidoptère, et plus les faits et gestes de ce papillon prenaient la couleur de la décision humaine, et, finalement, c'était comme si sa prise était le prix que je devais payer pour pouvoir recouvrer ma nature humaine¹ ». Dans son ouvrage, tout se passe comme si Denis Rioux, ne capturant pas l'image, maintenait ouvert l'intervalle de temps où s'origine tout cliché, et durant lequel photographe et appareil se laissent impressionner par le visible. Son travail ébranle le poncif habituel de maîtrise du monde associé à la technique photographique. Il nous rappelle qu'avant toute chose, sens et techniques sont affectés par les apparences et que le *photosensible* est la condition première de l'image photographique.

¹ Walter Benjamin, « Chasse aux papillons », *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 44–45.

Fanny Bieth est doctorante en histoire de l'art à l'UQAM. **Clément Willer** y est doctorant en études littéraires.



Sans-titre (hangar I), 2016, impression jet d'encre sur papier archive, 89 × 109 cm



Andrea Szilasi, *Mirror Skull*, 2015, digital print, 155 × 106 cm

Intimate Portraits

La Castiglione, Montreal
April 3–May 11, 2019

Intimate Portraits brought together works by four artists whose preoccupation with the human body is a longstanding one: Donigan Cumming, JJ Levine, George Steeves, and Andrea Szilasi. Their works interrogate the nature of portraiture itself. What constitutes a truly intimate image? Where is the line drawn between a depiction of the body as such, with all its scar tissue and signs of attrition on display, and a still more extreme summoning: transgressive, death-bound, achingly finite? The body harrowed by disease, dolour, self-doubt . . . All of the participating

artists crossed that line in pursuit of truth. The body here is a body in fragments; a tremulous private body in a state of perennial dismemberment.

The exhibition included several works by the brilliant photographic artist Andrea Szilasi that constituted a sort of mini-retrospective. These works all speak in thematic unison of the body as a problematizing target zone for interrogation and appraisal, and the endoskeleton for psychological states grafted on with unerring precision.

Szilasi is a true radical, and her work dismantles the body with an abandon

bordering on the sublime. Hers is an episodic subversion of extant norms. The multiplication and mirroring of corporeal parts manifests a surreal and compelling thought space in which a proverbial Alice hurtles down the rabbit hole into a maze of alternate realities – and we follow helplessly in her wake. Szilasi's signature use of collage and sundry optical ploys allows her to present the body as a work of embodiment in process and its apotheosis.

In *Skull Mirror* (2015), Szilasi offers an Alice moment in which the viewer is catapulted through two co-given surfaces. The horizontal surface is at the level of the photographic surface itself, the mirror before and below us. The vertical surface extends through to the other side of the mirror. The repeating image of the skull leads us into a dense underworld of images and then leads us up through the surface of the water to something like salvation. The

on mortality – it is highly resonant for all her work to date. The handling of the human skull is mirrored and, if you will, profoundly Janus-faced, situated somewhere between anthropology, history painting, and the spectral. Her exotic representations of the human body can raise the hairs on the nape of your neck with instantaneity.

Donigan Cumming presents two series – one of photographs and the other of drawings – that treat states of memory, loss, and affection with equal drama and insight. The artist's relentless and captivating take on the ageing male body pulls no punches. Performed by three men who have appeared in his previous series, and set in an improvised studio, Cumming's images stake an inexorable claim on the viewer, who cannot look away.

I had not experienced Cumming's drawings before, and they are a revelation. Based on his photographs of the



JJ Levine, *Boyfriends in Bed*, 2011

ebb and flow of life is meaningfully reprised here.

Szilasi treats the body in terms of how it is lived and how it is thought, and how it can be imagined and rethought. There is a conceptual element at play here that is distinct from formalism but no less interesting or self-present. As for the Hamlet at the graveside "Alas, poor Yorick!" moment – the dilation

same men – Albert, Geoff, and Gerry – they register a dark, transgressive power: the power of images to deflect and change the condition of being here – of being in the world. The men in question are all now dead. Cumming's is an art of resurrection and memorialization. The flesh crackles and sizzles with a fire that resists being extinguished even when all the oxygen



Donigan Cumming, *Les Pleureurs*, 1994, 9 vintage gelatin silver prints, 56 × 38 cm each

has been evacuated from the room.

JJ Levine's hugely candid photographs explore issues of gender and self-identity with brio. An artist who possesses an enviably finessed compositional aesthetic – the photographic spaces here have a declarative ethos and felt singularity – Levine interrogates and upends traditional roles associated with gender identity and sexuality by dilating on his relationships with those closest to him.

Such is the clarity of this work that it never runs the risk of devolving into

mere sensationalism or excess. Levine is an activist and truth teller. In a sense, all his subjects are surrogates for himself – and for his own bodily reality in the world. His intimate portraits bring his own truth and desire into the foreground.

George Steeves's photographs explore with no-holds-barred intensity the bodies of his significant others: wives, lovers, girlfriends, mostly captured in extremis. These intimate portraits are disinterred from the artist's archives and reworked by the application of paint directly on the photographs. This manoeuvre reminds us of Arnulf Rainer's overpainted photographs. Steeves's activation regime does not reach the threshold of frenzy but is highly effective nonetheless.

The works exhibited here were inspired by his wife Ingrid's terminal illness. She asked him to document her battle with colon cancer, and the resulting images are the fundament of a palimpsest both harrowing and enlivening in scope and tenor. The authentic image, for Steeves, is redolent of charged biographical/corporeal meaning amplified by the matter of paint. The paint lifts the images that it coats out of a secret state into one of heightened visibility, laying bare the travails of the tremulous private body and its hidden canons of beauty, even when offering an affecting profile of death-bound subjectivity.

The maverick works exhibited here dilated on corporeal intimacy and exotica with all the integrity and terrifying acuity of a latter-day Titus Andronicus.



Georges Steeves, *Daisy in Blue*, 2017, oil paint on gelatin silver print, 35 × 28 cm

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



Donigan Cumming, *Gerry no. 3*, 2018, charcoal, pigment liner, acrylic, ink, 36 × 24 cm

Barbara Breitenfellner

Rêve (...)

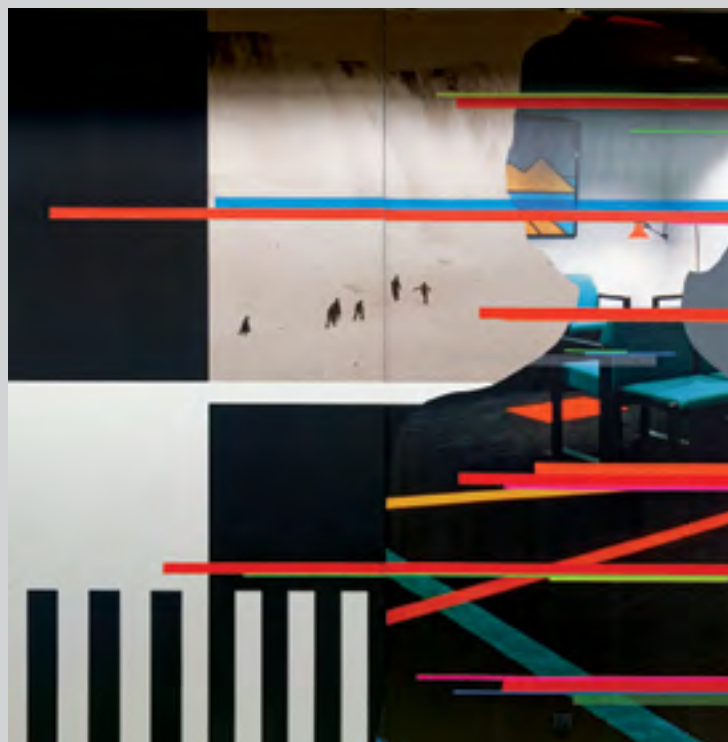
Centre Photographique d'Île-de-France

Du 2 mai au 13 juillet 2019

« La photographie ne serait-elle que du papier? » Tel est le questionnement inopiné qui traversa mon esprit, face aux œuvres singulières que Barbara Breitenfellner expose au Centre Photographique d'Île-de-France¹. D'entrée de jeu, en effet, ses plans sérigraphiés, couvrant une cimaise entière, affichent les vibrantes découpes d'une femme au chignon et au dos nu marqué d'un diagramme, dont un dysfonctionnement de pixels aléatoires vient ruiner toute lecture. Extrait d'archives médicales, ce document entend démontrer, à travers la silhouette de l'inconnue, un cas de scoliose. Or, le mural photographique qu'en tire l'artiste en évacue précisément toute anecdote.

Aux antipodes formels des collages que Breitenfellner réalisa entre 2006 et 2019, présentés dans l'autre salle, ces agrandissements numérisés semblent parasités de « glitch », fruits de quelque entropie algorithmique. Dénominateur commun entre ces deux corpus : ils sont parsemés d'éléments exogènes complexifiant leurs trames et sédiments. Une nuée de météorites vertes transitent sur le mural photo-numérique, tandis que sur les collages aux formats plus modestes puisqu'issus d'iconographies livresques et journalistiques, ce parasitage s'opère par mitrailles de grêlons noirs...

Traditionnels en apparence, ces collages éveillent un questionnement



Vue de l'exposition, photo : Aurélien Mole



Vue de l'exposition, photo : Aurélien Mole

temporel presque insoluble. Tirés de journaux périssables aussi austères que ceux qui nous proviennent des reliques modernistes, ils accusent un anachronisme ambigu. Certes, ces images scientifiques, publicitaires ou géographiques, assemblées ici par fragments éclatés, renvoient par leur puissant coefficient onirique aux profondeurs d'une poésie surréaliste. Mais un sarcasme les habite aussi, portant sur les utopies négatives de l'Histoire et sur une perpétuelle déflagration consumériste qui sans relâche assiege le sujet. Ainsi, si ces icônes ne sauraient être taxées de « désuètes », du moins apparaissent-elles comme intemporelles sinon atemporelles...

Mais il y a plus : la retranscription assidue des rêves nocturnes par l'artiste la porte progressivement vers l'anti-chambre d'une vision autre de l'art contemporain examinant un *faire art*, un *devenir artiste* et les implicites injonctions spectatoriennes que le milieu de l'art propage dans son aire de réception. Plus globalement, ses rêves de figures tutélaires tels Duchamp et Beuys, comme ceux d'expositions ou d'installations, formulent une invite insolite à sa psychologie, singulièrement tendue vers l'histoire de l'art, ses rituels et ses mythes.

Agissant sous la dictée de ces rêves, Breitenfellner tente aussi par-là de se défaire d'un concept d'auteur centrifuge. Car pour elle, « la photographie est toujours faite par quelqu'un d'autre ». Dispositifs, situations fortuites, perceptions des spectateurs constituent les termes de cette altérité. Ceci explique que ses découpes se déclinent en triple ou que, dans l'un de ses rêves, elle apparaisse deux fois dans une photographie de classe... Dans ces collages ironiques

et mélancoliques qui ne jurent en rien avec le fréuissement structurel de ses grands aplats numériques, fragments antinomiques, variations optiques s'entrelacent et se démultiplient à l'infini...

Then a film, vidéo expérimentale qui réitère la silhouette de la femme en noir et blanc sur un fond sépia de biches traquées, émet d'ondoyants chromatismes en arc-en-ciel désagrégeant ses contours, le tout s'accompagnant d'une dispersion de voix étouffées et de déconcertantes sonorités métalliques. Serait-ce celles, méconnues,

d'une *matérialité de l'image au travail* ? Et tout ceci n'implique-t-il pas qu'il n'y a rien à voir dans ces photographies si ce n'est ce en quoi consiste le voir ? Ainsi ce corpus de gammes visuelles et sérielles ne serait là que pour « faire tapisserie » ? Mieux, pour nous induire à y faire tapisserie nous-mêmes en tant que spectateurs ?...

Autre chose encore : les titres des œuvres de Breitenfellner ne sont pas courts, comme le voudrait une pratique courante, mais sont constitués de textes. Trois ou quatre lignes de récits

oniriques, défiant toute norme littéraire, s'y étirent. J. Emil Sennewald présente, en ce sens, un écrit, réalisé spécialement pour l'exposition, constitué uniquement de notes de bas de pages extraites de l'analyse que cette œuvre a suscité chez lui. Est-ce parce que tout texte critique peut se redouter lui-même comme fatalement autocentré qu'il se laisse ici submerger par la lame de fond de ses footnotes ?...

On relève aussi, chez cette artiste née en Autriche et travaillant à Berlin, des photographies d'activités montagnardes tirées de fonds anonymes remontant aux années 1950. Sortes de « grands blancs » où la neige de probables souvenirs d'enfance prédomine, ceux-ci semblent induire à plus de froideur, de retenue et de distance face à la captivante ambiguïté photographique – « papier » vulnérable et songe évanescant par excellence.

1 Le titre complet de l'exposition de Barbara Breitenfellner est *Rêve: Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité (collage ? photographie ? peinture ?)*. Tout est triplé. Pas très clair comment les œuvres vont passer du virtuel au réel, surtout pour le glitch et la propriété artistique. — *Puis un film. Un paysage enneigé. Nous marchons dans la (tempête) neige. Une fille s'allonge et sa tresse lui rentre dans le dos (transformé numériquement). Puis son dos se désagrège. Un fluide (sang) coule d'une table et quelqu'un d'autre le boit. Il se transforme à travers son corps en une drogue (liquide).*

Michèle Cohen Hadria a collaboré à diverses revues, dont *artpress* (Paris), *Ciel variable*, *ETC* (Montréal), *N. paradoxa*, *Third Text* (Londres). Elle s'intéresse notamment aux pratiques artistiques du Sud.



WVZ 488, 2016, collage



WVZ 409, 2016, collage

Michelle Bui

Centerfold

Parisian Laundry, Montréal

Du 18 avril au 25 mai 2019

À travers *Centerfold*, première exposition de Michelle Bui à la Parisian Laundry, l'artiste montréalaise propose une expérience visuelle singulière au moyen d'une série de photographies en symbiose avec la culture matérielle et commerciale. En utilisant les conventions esthétiques de la photographie publicitaire tout en les détournant à travers des arrangements ornementaux et floraux, Bui évoque des natures mortes étrangères et familières, subtilement en décalage avec la tradition.

Depuis quelques années, Bui explore la photographie de natures mortes faites d'amoncellements de choses dans lesquels des matières naturelles se heurtent à d'autres, artificielles. Dans ses images, les objets sont placés et organisés afin de formellement représenter le lien entre le commerce et la culture, de même que l'identité de consommatrice de l'artiste. Inerties vivantes, les sujets



Still Alive, 2019, jet d'encre pigmentaire, 86 × 63 cm, permission de l'artiste et de Parisian Laundry

sont principalement constitués de fleurs appariées à une sélection d'abats achetés à l'épicerie, ainsi qu'à des objets manufacturés comme des pains de savon, des gants de plastique, des perles en toc, ou encore, des rebuts tels que des mégots de cigarettes. Bien que provocants et repoussants, certains des éléments sont néanmoins sublimés en des combinaisons luxuriantes et séduisantes. Ces associations renforcent la tension entre diverses matières et, ainsi, exaltent la communication visuelle de chacune des images. Les agencements de matériaux reliés par des bandelettes de textiles cuirassées ou de pièces en plastique souple suggèrent des allusions tout à la fois érotiques et symboliques. Les formes sensuelles se croisent et se superposent

en une corporalité discrète. Disposés sur différentes fibres colorées et texturées, ces corps constitués d'objets consommés, accumulés et manipulés s'avèrent tributaires des arrière-plans rabattus – sans aucune perspective. Les propositions sculpturales, *a priori* tridimensionnelles, deviennent entièrement picturales et bidimensionnelles suite au traitement photographique frontal de l'artiste.

Les inimaginables juxtapositions d'objets se révèlent toutefois probables et même palpables. Les œuvres captivent et éveillent les sens. Motivée par la conception d'une iconographie abondante en stimulus visuels, Bui engage à une contemplation – perception – multisensorielle au moyen de représentations suggérant autant les senteurs suaves des fleurs, que l'odeur et la saveur de la viande putréfiée, rappelant du même coup des souvenirs. La pléthore de textures restitue également des sensations haptiques de toucher. Comme l'écrit Danica Pinteric, auteure de l'essai accompagnant l'exposition, les associations matérielles de Michelle Bui laissent place à des désirs ultérieurs animés par des plaisirs viscéraux et des attrait commerciaux, le tout donnant lieu à une série de réponses sensorielles culminantes – *sensory meridian response*¹.

Dans le vaste espace de la Parisian Laundry, les visiteurs sont d'emblée captivés par un triptyque de photographies plus grandes et plus vraies que nature. Bien que dissemblables, trois images majeures et toutes en couleurs – *Des pommes et des raisins* (2019), *Bow for Balance* (2019) et *Improvising on the Towel* (2019) – sont inhérentes les unes aux autres par leurs teintes orangées et violacées, et une certaine symétrie des formes qui harmonisent des univers botaniques artificiellement opposés. Ces œuvres renvoient directement au titre de l'exposition, *Centerfold*, et à cette idée d'un feuillet central – affiche – à déplier et retirer d'une publication ou d'un périodique illustré. En effet, par la duplication des sujets surdimensionnés et des couleurs ardentes, les références à la publicité sont frappantes. À proximité, d'autres photographies, non moins démesurées, semblent aussi tout droit sorties des replis d'un magazine.

Des propositions de tailles moins colossales parsemées çà et là dans la galerie ont des imageries encore plus puissantes. Les œuvres *Perry in Pink* (2017) et *True Feelings* (2019) donnent à voir des abats magnifiés de fleurs



Vue de l'exposition, permission de l'artiste et de Parisian Laundry, photo : Maxime Brouillet

fraîches. Sur l'une d'elles, une biscornue et incongrue main de plastique tripote un foie d'agneau déposé sur une luxueuse étoffe de soie.

Les attirantes, foisonnantes et accablantes représentations de Michelle Bui renforcent la perception globale d'une menace latente du consumérisme et du capitalisme établie au cœur de notre quotidien. Acheteuse compulsive assumée, l'artiste (dé)joue et rejoue les préceptes de la publicité par des natures mortes communicationnelles, et non conventionnelles, aux nombreuses connotations sensorielles. Les évocations à notre culture de (sur)consommation, acheter pour ensuite jeter, nous invitent à une prise de conscience afin de contrer notre insouciance généralisée.

1 *Sensory meridian response* se traduit par « réponse sensorielle culminante », un terme qui décrit une sensation distincte, agréable et non sexuelle de frissons au niveau des zones périphériques du corps, en réponse à un stimulus visuel, auditif, olfactif ou cognitif.

Jean-Michel Quirion, détenteur d'une maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO), est auteur et commissaire indépendant. Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7 situé à Gatineau. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIECO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections. Il contribue régulièrement à ESPACE art actuel, Inter art actuel, ainsi qu'à Ciel variable.



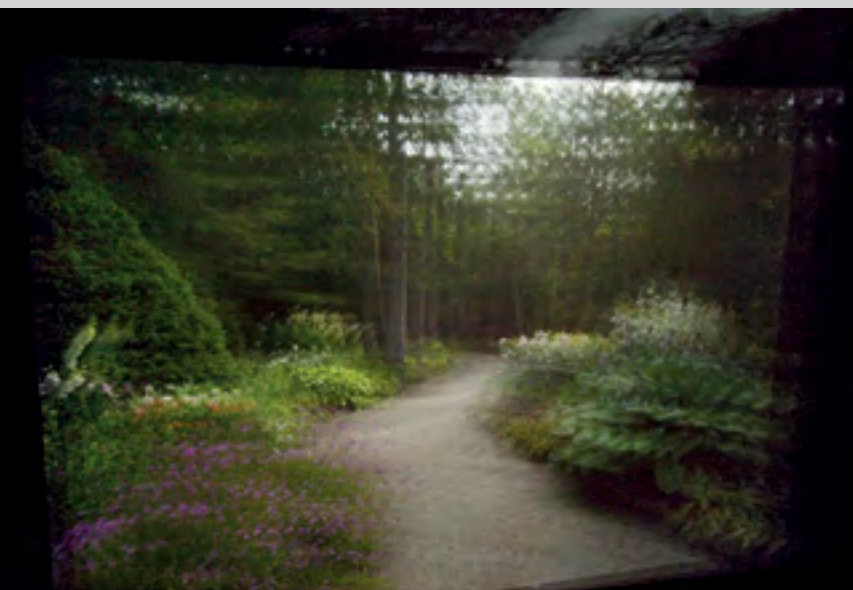
Pretty in Pink, 2017, jet d'encre pigmentaire, 86 × 60 cm, permission de l'artiste et de Parisian Laundry

Steve Leroux

Projections (2014-2019)

Occurrence, centre d'art et d'essai, Montréal

Du 9 mai au 15 juin 2019



Projection 08, Grand-Métis, 2014, de la série Projections 2014-2019, impression jet d'encre, 50 × 76 cm

Rares sont les occasions de voir les œuvres de Steve Leroux, qui expose avec parcimonie. Chaque projet est le fruit d'une lente gestation, d'un processus longuement raisonné. L'exposition présentée à la galerie Occurrence ce printemps ne fait pas exception à la règle. La rigueur de la mise en espace parfaitement adaptée à l'architecture du lieu, le choix des formats, la cohérence de la proposition dénotent dès notre premier coup d'œil dans la grande salle un travail de conception mûrement réfléchi.

L'exposition réunit deux séries réalisées avec le même dispositif de prise de vue. La première, jouant avec les formats, réunit des images prises sur les berges et dans les forêts du Bas-du-Fleuve. La deuxième a été réalisée plus spécifiquement dans les Jardins de Métis. Elle fut conçue à l'origine pour être présentée en extérieur sur les palissades de l'entrée des jardins. Chaque image de ce corpus est jouxtée par un court poème de la jeune auteure du Bas-Saint-Laurent, Sara Dignard.

Commenter cette exposition implique nécessairement de décrire au préalable le dispositif photographique original utilisé par l'artiste qui confère à ses images ce caractère si particulier. Par la conception artisanale d'une *camera obscura numérique*, Leroux pousse ici à l'extrême son exploration des frontières de l'acte et du procédé photographique qui ont marqué plusieurs de ses projets précédents. L'image mouvante extérieure, captée par le sténopé de la *camera obscura*, vient s'afficher sur le fond de la chambre pour être ensuite enregistrée

par un appareil photo numérique introduit à même le dispositif. Le contrôle de l'image tant sur le plan du cadrage que de la technique, échappe au regard du photographe, laissant une large place au hasard, à l'aléatoire, à la « faute photographique ». La rencontre de deux procédés opposés, l'un archaïque, l'autre à la fine pointe de la technologie, nous amène à réfléchir à cette lenteur perdue qui était à l'origine du médium photographique, celle de l'image latente, du cadrage patient et de la prise de vue unique. Avec son évolution technique, la photographie est passée d'un médium

lent à un médium de plus en plus rapide pour atteindre les « performances » que nous connaissons aujourd'hui. L'histoire technique de la photographie s'avère une course à la vitesse que certains artistes contemporains n'hésitent pas à contrer, voire à renverser pour réaffirmer notre présence au monde. Dans ce sens, la démarche de Leroux, par la complexité du dispositif et de sa mise en œuvre, exige une prise de conscience aiguë du moment présent, une pose dans le temps.

Disposée dans le paysage, au hasard des déambulations du photographe, la *camera obscura* laisse « entrer » l'image qui se compose doucement pendant le temps d'exposition prolongée. À la fois familières et inquiétantes, les images qui en résultent brouillent notre rapport au réel, au temps et à l'espace tout en nous enveloppant d'une douceur et d'un sentiment de bien-être qui nous invitent à la contemplation et nous incitent à ralentir.

Dans la série des Jardins de Métis, les poèmes de Sara Dignard, imprimés en lettrage gris sur fond noir, entrent parfaitement en dialogue avec les paysages troubles et énigmatiques de Leroux. Le faible contraste des textes demande pour que ceux-ci soient lisibles de s'approcher, accentuant ainsi notre rapport d'intimité avec les œuvres. Comme souvent chez Leroux, il se dessine dans ce corpus d'images et de mots l'ébauche d'un récit improbable, d'une histoire à inventer. Les autres images réunies dans l'exposition, de plus grand format, parfois en couleur, parfois en noir et blanc, possèdent, elles aussi, un fort pouvoir narratif. Le long temps de pose laisse s'imprégner les traces d'un moment dont les couches se superposent dans l'image. Chacune d'elles renferme ainsi son propre récit. Ces deux projets de Leroux rejoignent les thèmes chers à

l'artiste : l'intime, l'omniprésence des êtres aimés, les territoires familiers ou inconnus, l'errance proche ou lointaine.

Hormis la singularité indéniable de la démarche et la maîtrise de la mise en espace, la force de cette exposition réside dans les différents niveaux de lectures qu'elle propose. Selon notre intérêt, nos connaissances ou notre état d'esprit, libre à nous d'y voir une réflexion sur l'histoire de la représentation du paysage et du médium photographique, ou simplement de nous laisser immerger dans l'univers de Leroux en nous laissant bercer par la poésie de ses images, véritable ode aux paysages du Bas-du-Fleuve.



Fin de journée à la plage, Bonaventure, 2014, de la série Projections 2014-2019, impression jet d'encre

—
Franck Michel œuvre depuis plus de vingt-cinq ans dans le milieu des arts visuels. Il a réalisé plus d'une quinzaine de commissariats d'exposition et dirigé plusieurs publications pour des centres d'artistes, galeries et musées au Québec et à l'étranger, majoritairement autour de la représentation du paysage dans la photographie contemporaine. Il a notamment assuré le commissariat des éditions de 2016 et de 2017 de la Rencontre photographique du Kamouraska.
—



Sous les vinaigriers, Caplan, 2014, de la série Projections 2014-2019, impression jet d'encre, 61 × 91 cm



Abendlied

Birthe Piontek

New York, Gnomic Book
2019, 112 pages

Pourquoi ressentons-nous le besoin de prendre nos proches en photo ? Créer des souvenirs en immortalisant les instants touchants de notre existence est une raison toujours d'actualité. Avant l'explosion de la photographie numérique, ces souvenirs, une fois imprimés, ornaient les pages d'un album qui attisait la curiosité des enfants et ennuyait les plus grands. Généralement, cet album familial possédait son lot de scènes banales auxquelles seuls les protagonistes pouvaient trouver un intérêt. Les portraits de famille affichaient des poses conventionnelles aux sourires forcés, dictées par l'œil inquisiteur de l'appareil photo.

Sans partager l'esthétique et les codes de cette photographie vernaculaire, la famille est au cœur du projet *Abendlied*¹ où, sur une période de six ans, Birthe Piontek a pu photographier les siens lors de ses nombreuses visites dans son village natal. Son travail résume les dernières années de ses parents dans la maison familiale qu'ils furent contraints de quitter, après plus de quarante ans, pour trouver un endroit plus confortable où ils pourraient prendre soin de leur mère atteinte de démence.

Née et élevée en Allemagne, Piontek est arrivée au Canada en 2005. Quitter sa terre d'origine pour en découvrir une autre peut être une situation déroutante. Pour en avoir fait l'expérience, il faut arriver à quitter « l'ancien soi » pour pouvoir apprécier sa nouvelle terre adoptive.

Mais qu'arrive-t-il lorsque ce lien profond, cet enracinement qui nous définit nous fait défaut ? Est-ce là le début d'une nouvelle identité, malgré l'absence des fondations élémentaires de notre histoire ? Sans répondre complètement à ces questions, *Abendlied* propose une réflexion sur la notion de mémoire, d'héritage familial et évoque, à travers ce sentiment de distance, l'empreinte profonde que laissent sur nous les lieux qui nous ont vus grandir.

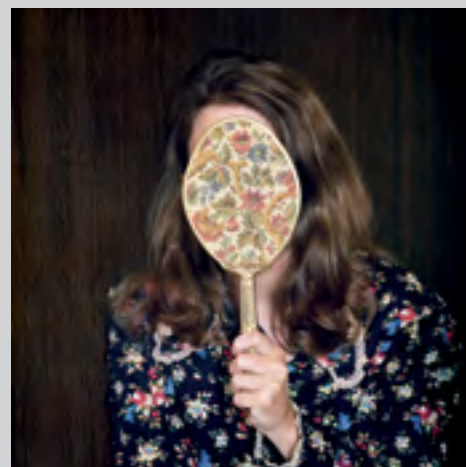
Le livre, publié par Gnomic Book, s'ouvre sur une photographie de deux enfants debout, au centre de la composition, partageant un manteau de fourrure foncé appartenant supposément à une adulte. Le garçon regarde l'objectif tandis que la jeune fille nous cache son visage en regardant dans la direction opposée. Derrière leurs silhouettes, un chemin de terre continue sa route entre des champs labourés. Cette image introduit le propos du livre par un jeu de regard symbolisant l'opposition entre le passé et le présent. Pour savoir où l'on va, il faut se rappeler d'où l'on vient.



Tout au long de cet ouvrage, le lecteur contemplera des mises en scène très soignées des proches de Piontek dans des situations qui, malgré quelques similitudes, sont loin d'être redondantes. Ces portraits sont minutieusement orchestrés et confirment le talent de l'artiste dans sa maîtrise des symboles qu'elle souhaite référencer. Les visages et les corps sont dissimulés entre autres derrière des rideaux, des objets, ou sont cachés partiellement par des mains. Dans l'anatomie ainsi masquée de ces sujets, c'est surtout leur identité qui est

bousculée, qui évolue et s'adapte à l'âge, à la maladie et aux autres changements de vie. La gestuelle dictée par Piontek, parfois inconfortable, apporte une douceur paradoxale où ces personnages semblent s'unir physiquement pour faire face aux intempéries qu'ils vont affronter.

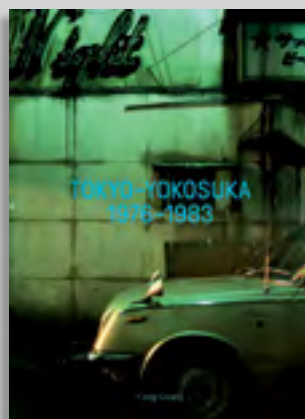
Depuis ses projets précédents, *Lying Still* et *Miss Solitude*, Birthe Piontek a montré un réel intérêt à travailler avec des objets. On le retrouve d'ailleurs dans *Abendlied*, symbolisant cette fois-ci l'histoire culturelle et identitaire de sa famille. Délibérément détournés et parfois recouverts, les objets parviennent à développer un état de malaise et d'isolement. Ils sont mis en valeur au même titre que les portraits, créant un dialogue intrinsèque où le lecteur s'attarde sur les traces d'une présence qui n'est plus.



que la terre façonne l'être que l'on va devenir, et ce, depuis l'enfance. Sans tomber dans le raccourci littéral, *Abendlied* est un travail d'une forte intimité où l'artiste utilise sa famille comme support de métaphores visuelles. Les images s'enchaînent avec une fluidité déconcertante, à la manière d'un album photo revisité où les secrets et les histoires de cette famille transparaissent sur chaque page.

1 *Abendlied* a été lauréat de la bourse Edward Burtynsky en 2018.

Guillaume Tomasi est photographe et son travail s'articule autour de la mémoire et de son impact sur les lieux et les personnes. Ses projets personnels ont été exposés dans plusieurs expositions collectives et ont paru dans diverses publications internationales. Il est également le créateur du projet collaboratif *fiiirst* [fiiirst.com], galerie en ligne mettant de l'avant des conversations photographiques anonymes entre artistes émergents.



Ouvrages à souligner / New and Worthy

This book, with an introductory essay by Claude Baillargeon, is composed of about two hundred pictures taken over the last twenty-five years. In 1994, eight years after the nuclear catastrophe in 1986, David McMillan began to photograph the exclusion zone around Chernobyl. What these images of ruins highlight is the contrast between the decay of the abandoned built environment and the profusion of nature regaining its rightful place. This is striking when we look at different photographs of a single site taken several years apart. Both art and documentary, McMillan's project reveals the comparison between ephemeral culture and natural forces. In doing so, he forces us to reflect on ecological disaster and its consequences, which are portending even greater scope. **David McMillan, *Growth and Decay*, Göttingen, Steidl Verlag, 2019, 260 p.**

Au sein de *Murder*, Guillaume Simoneau fait dialoguer des photographies en couleurs – œuvres récentes réalisées en 2016 et 2017 au Japon – avec des clichés en noir et blanc – images prises par sa mère alors que l'artiste était enfant et que sa famille avait recueilli une nichée de corbeaux. Le corbeau justement apparaît comme le fil conducteur du projet. Il tisse des liens entre le présent et l'enfance de l'artiste, mais également entre l'œuvre de Simoneau et un livre majeur paru en 1986 : *Karasu (Ravens)* de Masahisa Fukase. C'est d'ailleurs dans la région natale de Fukase que Guillaume

Simoneau a réalisé la série de clichés la plus récente de l'ouvrage. Le projet a été présenté aux Rencontres d'Arles 2019 dans une exposition réalisée en collaboration avec la biennale de l'image MOMENTA.

Guillaume Simoneau, *Murder*, Londres, Mack, 2019, 96 p.

Greg Girard, born in Vancouver, has spent most of his career in Asia. He first set foot on the continent when he arrived in Tokyo in 1976. This book, with a preface by Christopher Phillips, contains a selection of pictures taken in Japan between 1976 and 1983, when Girard was in the early part of his career. The photographs, in both black and white and colour, are presented as double-page spreads, making use of the entire space of the book. They show a quickly changing country. Ads, signs, and movie and TV posters appear as markers of the city's effervescence. Girard turns quickly to movements in the alternative nocturnal environments that interested him: erotic film houses and clubs form the context for many of his images.

Greg Girard, *Tokyo Yokusaka, 1976-1983*, Toronto, Magenta Foundation, 2019, 160 p.

Coédité par VU et les Éditions du renard, le livre *Les affluents* de Louis Perreault déploie une succession de photographies en noir et blanc prises dans la région des Bois-Francs au Québec. Les images de Perreault exposent les relations

étroites à l'œuvre entre différents éléments de la nature – la lumière, l'eau, le végétal, le minéral, l'animal – et explorent les qualités de celles qui se nouent entre l'humain et cet environnement naturel. Si chaque image renferme un potentiel poétique fort, ce dernier se trouve décuplé par la mise en rapport des clichés au sein du livre. Ainsi, la liste des titres donnée en fin d'ouvrage résonne presque comme un poème.

Louis Perreault, *Les affluents*, Montréal/Québec, Les Éditions du renard/VU, 2019, 96 p.

Une autre femme...Another Woman est un riche ouvrage rétrospectif portant sur la pratique de l'artiste d'origine montréalaise Kim Waldron. Les corpus présentés sont accompagnés de différents textes, dont un essai de Marie-Ève Charron et un texte littéraire de Jacob Wren. Depuis une quinzaine d'années, Waldron sollicite une pluralité de médiums dans des projets généralement menés sur le long cours et au sein desquels l'art se mêle à la vie. Aussi, le processus de création et les discours de l'artiste font partie intégrante de ses œuvres. Le travail de Waldron remet en cause la frontière entre réalité et fiction. Il interroge notamment la mise en représentation de soi et la construction de l'identité, en particulier celle de l'artiste.

Kim Waldron, *Une autre femme...Another Woman*, New York, Galerie Thomas Henry Ross art contemporain, 2019, 160 p.

Jerome Ming won the First Book Award 2019 from Mack Books for *Oobanken*. Each photograph in the book occupies a page, usually the recto page, with the facing page completely grey. Ming's black-and-white compositions appear to be a series of structures, installations, strange sculptures, and performances. Viewers of these installations might imagine themselves in front of small altars straight from the artist's imagination and placed in a dreamlike world. And yet, Ming was inspired by a very real context. Through his compositions, he presents a new view of the region of Myanmar where he lived. The sense of isolation and suspension of time that these images emanate takes on new meaning when they are juxtaposed against the region's complex political situation.

Jerome Ming, *Oobanken*, London, Mack, 2019, 68 p.

In *In Guns We Trust*, Jean-François Bouchard explores the United States' complex relationship with firearms. The images presented in this book were taken at the Big Sandy Shooting Range, during a biannual event when men and women gather in the Arizona desert to shoot guns. It is this recreational use of military firearms that is Bouchard's subject. Portraits of shooters alternate with pictures of their targets: containers, mannequins, and cars that are riddled, even charred, with bullet holes. In certain respects, this work evokes Martin Parr's, but because of the nature of the event that he is photographing, Bouchard's work leaves an even stranger impression. These works will be featured in an exhibition at Arsenal Contemporary in Montreal in fall 2019.

Jean-François Bouchard, *In Guns We Trust*, Toronto, Magenta Foundation, 128 p.

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

Jay Isaac

September 6 - October 5

Ron Giii

September 6 - October 5

Mélanie Rocan

October 11 - November 9

Zachari Logan

October 11 - November 9

Art Toronto 2019

October 25 - 27

Ross Bleckner

November 15 - December 21

photography by:

Stephen Andrews

Wendy Coburn

Miles Collyer

Marlene Creates

FASTWÜRMS

Robert Flack

Rainer Ganahl

Nelson Henricks

Will Munro

Su Rynard

Adrian Stimson

Ho Tam

**PAUL
PETRO**

980 Queen St West, Toronto, ON M6J 1H1
416 979 7874 www.paulpetro.com

Ross Bleckner *Crowd* 2016 oil on linen 48 x 48 inches (detail)



Canada's
international fair
for modern and
contemporary art

October 25-27

Opening Night
October 24

Metro Toronto
Convention Centre

ArtToronto.ca



Presenting
Sponsor



Show
Sponsors



SAMSUNG

mai

montréal,
arts interculturels

danse • théâtre • musique
interdisciplinaire • exposition

À travers des tableaux plastiques et vivants mêlant vidéo, musique, texte et sculptures, *L'Exhumée* creuse la dynamique complexe entre résilience et fragilité. L'artiste plasticienne Julie Robinson plonge dans son expérience personnelle pour en exhumer un drame enseveli depuis vingt ans – la rupture d'anévrisme survenue à ses dix-huit ans. En émerge un corps lumineux de paradoxes, à la fois socialement désarticulé et radicalement exalté par sa contrainte.

8 sep > 26 oct
vernissage
8 sep - 15h



© Daniel Roussel

Face-à-face puissant entre souffrance collective et récit individuel, cette expérience immersive oblige à confronter son propre engagement, tout en resserrant le lien délicat entre perception et action. Dans cet hommage aux êtres emportés par la migration forcée, le corps sculpté visibilise les vulnérabilités trop souvent côtoyées sans être reconnues. L'artiste multidisciplinaire Payam Mofidi sonde la fragilité de la souffrance humaine dans une perspective aussi onirique que politique.

23 nov > 21 déc
vernissage
23 nov - 15h



© Payam Mofidi

entrée libre

m-a-i.qc.ca

3680 Jeanne Mance, Montréal

GUY LANGEVIN
TRACY TEMPLETON
ARIANE FRUIT

LES ÉTATS LIMITES

GRAVURES
DÈS LE 4 OCTOBRE

1700
LA
POSTE

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

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS
MŒBIUS XYZ LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ
L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS
TICARTTOC HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE
CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART
CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES



RÉSEAU ART ACTUEL

reseauartactuel.org

IL ÉTAIT UNE FOIS...
DE TROP

Sauriez-vous
reconnaître
une situation de
harcèlement?

unefoisdetrop.ca

Une formation pour comprendre,
reconnaître et prévenir

LE HARCELEMENT
dans le milieu culturel.

L'inis
Centre de formation

Québec

CIEL VARIABLE

N° 113 / JUIN – SEPTEMBRE 2019 / JUNE – SEPTEMBER 2019

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

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

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

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

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

Coordonnatrice à l'édition
Editorial Coordinator
FANNY BIETH

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
SOLENNE COSTES

Conception Web / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
KÂTHE ROTH
FRÉDÉRIC DUPUY
MARIE-JOSÉE ARCAD

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

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTÈSE

Impression / Printing
IMPRIMERIE HLN

Distribution
DISTICOR
MAGAZINES CANADA

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, Bibliothèque et Archives
Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682 (IMPRIMÉ)
ISSN 1923-8932 (NUMÉRIQUE)
ISBN 978-2-924357-26-2 (IMPRIMÉ)
ISBN 978-2-924357-27-9 (NUMÉRIQUE)
3^e trimestre 2019 — 3rd Trimester 2019
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2019



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

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

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

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

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



Canada

Abonnements / Subscriptions

INDIVIDUS / INDIVIDUALS

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

INSTITUTIONS

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



boutique.cielvariable.ca

ou / or

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

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

SUBSCRIBE TO EXIT MAGAZINE

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

Print subscription 4 issues / year:

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

DISCOUNT FOR STUDENTS SUBSCRIPTION : -20€

Unitary Issues: 25€ / \$30

*Rates for 2019

Digital Subscriptions in ISSUU 4 issues / year: 40€

Digital issues: 15€ / unit



Visit EXIT Shop
www.exitmedia.net

c/ Juan de Izlar, 5 · 28017 · MADRID · ESPAÑA
suscripciones@exitmedia.net - circulacion@exitmedia.net

Audrey Genois

MOMENTA 2019:

Broadening the Field for the Biennale

An interview by Jacques Doyon

Audrey Genois has been the executive director of MOMENTA | Biennale de l'image (formerly Le Mois de la Photo à Montréal) since 2016. She was assistant curator at the Galerie de l'UQAM from 2002 to 2016. Over fifteen years, she organized more than sixty exhibitions and ten national and international touring exhibitions, edited and coordinated forty publications on contemporary art, and managed the UQAM art collection. Among her curatorial projects have been the exhibitions *Guillaume Simoneau. Murder* (Les Rencontres d'Arles), *Expansion. Les 40 ans de l'UQAM* (with Louise Déry), *Vidéozoom. L'entre-images* (presented in twelve venues in Canada and abroad, with the curatorial collective La Fabrique d'expositions), and *Motion* (in collaboration avec HEAD-Genève and La Fabrique d'expositions). She was associate curator for the exhibition *David Altmejd: The Index*, presented in the Canadian pavilion at the Venice Biennale in 2007. For the 2019 edition of MOMENTA, she was a member of the curatorial team with María Wills Londoño (guest curator) and Maude Johnson.

JD: This year's biennale will be the second since the name change and repositioning of the organization in 2017. Can you remind us of what motivated you to proceed with this repositioning after you became executive director in 2016?

AG: I wouldn't say that the biennale is being repositioned. It's more a strategic reflection to contextualize the developments planned for the organization and, above all, to think about how we can raise the biennale's visibility on the local, national, and international levels. We want to maintain continuity while trying new things to spread awareness of our activities and multiplying collaborations. It is important to mention that Le Mois de la Photo à Montréal (MPM) and MOMENTA should not be compared or contrasted, as it is all one and the same organization. This organization is thirty years old, so I think it's healthy to ask ourselves questions about its future and the next chapters in its history.

The name change was aimed at giving a more accurate idea of what MPM had become over the years. MPM was perceived as a festival by the public, the art world, and the international community. Every time I talked about MPM, I had to specify that we weren't a festival but a biennale. Also, visitors didn't understand when they found that an edition was

presenting more videos than photographs. In the 1980s, it was important to highlight the contribution of photography to contemporary art, but today we're no longer concerned so much with divisions by discipline in the visual arts, and artists define themselves less and less according to a specific medium. In short, the name change was aimed at conveying the organization's mandate more clearly so that we can more effectively communicate what we are and position ourselves within the network of biennales. In fact, we haven't been the only organization called Mois de la Photo to change its name in order to keep up with the times; others did so before us and some are currently in the process of changing.

JD: How have these objectives been materialized and how have they evolved since the first MOMENTA biennale was held, in 2017?

AG: Following the 2017 edition of MOMENTA, we wrote a five-year strategic plan. This process of analysis and reflection, which was supervised and framed by kabana – a strategic finance and marketing consultancy – led us to update MOMENTA's mission and mandate, which are now much more focused on the public and on the role that we want to have in society. We've updated the way in which we define our aspirations and actions. Our actions and choices are now guided by the objective of having a sensitive and sensible impact on the world through the image, which constitutes the essence of our mission.

Notably, MOMENTA's program now comprises two components that are core to our mission: 1) the dissemination of contemporary art through our exhibitions, and 2) accessibility of contemporary art to a greater number of people through an engaging and innovative educational program, which we are calling MOMENTA Creative. This year, we're also working with a communications and press relations agency, bicom, which has advised us on integration of new practices and is steering our implementation of new digital and marketing strategies.

For its thirtieth birthday, MOMENTA has given itself the gift of inspiring and enthusiastic people to guide it in its desire to do better, to experiment, and to be daring. My answers to the questions below convey how our new initiatives are being brought to life. They reflect the mission and the strategic objectives that we have set for MOMENTA: to increase the impact of art and to have MOMENTA's actions speak to and be spoken about by more people and beyond the borders of Quebec and Canada.

JD: This year, the event's exhibitions seem to have a clear sense of continuity, but you're also innovating by contributing to Les Rencontres photographiques d'Arles with two exhibitions by Quebec artists.

AG: The importance of promoting Quebec artistic engagement internationally and developing links between the Montreal art scene and various art

platforms abroad is in the organization's DNA. However, instead of envisaging the promotion of Canadian artists solely within our own event, we hope to raise the visibility of artists and MOMENTA by initiating projects abroad or partnering with other events.

This year, we're presenting two solo exhibitions in the official program of Les Rencontres d'Arles. This is an extraordinary showcase for Quebec artists and for our organization. We also have a partnership with the Paris exhibition platform LE BAL for an exhibition at OPTICA in Montreal. In 2020, we'll be presenting projects in Scotland and France. The addition of this programming outside of the biennale makes it possible to intensify the establishment of our art community outside of Quebec. In coming years, one of MOMENTA's objectives will be to develop new initiatives with partners in different locations in order to heighten the organization's presence in the international art ecosystem and increase the visibility of Canadian artists.

JD: In your push to encourage involvement by the public and increase the biennale's impact, you're placing great emphasis on developing an educational component, and the activities are organized in collaboration with organizations from different areas. What is the scope of these activities? What new initiatives will we see?

AG: Core to our mission is to make the public aware of the societal issues that we address through contemporary art. MOMENTA Creative was set up in 2017 to provide a better structure for this aspect of our mission. MOMENTA has enhanced and refined its educational activities in order to reach a broader demographic and cultural mix. As a complement to the exhibitions, we're developing a mediation program for audiences of all types, in a spirit of inclusion and accessibility to art. MOMENTA Creative is composed of a number of educational activities in which participants will learn about the artworks displayed and the social issues that they address, from didactic and creative perspectives. The activities are developed with the assistance of partner organizations and focus on social cohesion and teaching through the image. Among these non-profit organizations are Exeko (which works on social inclusion through creativity), the Fondation filles d'action (which favours the creation of spaces specific to girls and young women), and Brila (which develops activities linking philosophy and creativity). Working with them enhances the legitimacy and relevance of our initiatives and adds to innovation in our educational approach. It's essential for MOMENTA to partner with organizations with specialized vocations to create activities that are relevant and adapted to their needs and those of their clientele. They're involved from the start with conceptualization of mediation activities. This type of collaborative work is extremely enriching. I should also mention that some mediation workshops take

place in collaboration with artists. This is the case for Raphaëlle de Groot and Jamie Ross, each of whom will help to design a workshop for us. MOMENTA Creative will offer a total of ten workshops free of charge to varied and specific audiences of all ages, addressing subjects such as the environmental crisis, the discovery of Innu culture, and the Queer community in North America.

Our mandate also includes the desire to contribute to cultural and social innovation through our mediation activities. I'm thinking here, among other things, of the educational video game on Quebec photography that we've produced for children nine to twelve years of age and offered in art classes in Quebec schools. The game, available in French and English versions, is accessible online free of charge. MOMENTA hopes in this way to help to provide high-quality content for young audiences so that a greater number of children will have access to contemporary art and to works by Quebec artists. By developing a more innovative and inclusive MOMENTA, we hope to inspire our community and have a positive impact on our society. A second video game for a younger audience, kids aged six to nine, will be launched in late 2020.

In 2017, attendance at educational activities skyrocketed by 230%. The results for this year's biennale will be counted, of course, by the number of visitors, but especially by the accessibility of our program and by the quality of encounters and exchanges that convey real inclusion of and cultural participation by citizens – the aim of all of our efforts with MOMENTA. As we like to say, MOMENTA is an effervescence of encounters and exchanges that transform our comprehension of the world one artwork at a time.

JD: You have also taken on the objective of increasing and energizing collaborations with the art scene. Here too, MPM, in its time, had initiated such collaborations by gathering the programming in certain venues around an event that reached a broad public. How is MOMENTA continuing and further developing this type of activity?

AG: From the beginning, MPM played a crucial role in the local ecology of the visual-arts scene by bringing a multitude of partners together around the organization. The fact is, without these partnerships we couldn't exist. They have been the basis, the foundation of the organization for thirty years. MOMENTA is continuing down this road by acting as link and



DE HAUT EN BAS

Images et identité / Stories of identity, 2017, atelier de réflexion pour le grand public en collaboration avec Arc-en-ciel d'Afrique / workshop for all in collaboration with Arc-en-ciel d'Afrique

La Galerie des mystères / The Gallery of Mysteries, 2019, jeu vidéo en ligne sur la photographie / online video game on photography production MOMENTA en collaboration avec dpt. / MOMENTA production in collaboration with dpt.

biennale program also means that each party (the venue, the artist, and us) feels that its expectations have been met and the best conditions have been created. The biennale couldn't exist without our incredibly synergistic relationships with our partners – more and more of them each year. This makes it possible to engage in discussion and establish real connections. This year, we are deploying collaborations outside of Montreal by working with the Musée



Core to our mission is to make the public aware of the societal issues that we address through contemporary art. MOMENTA Creative was set up in 2017 to provide a better structure for this aspect of our mission. MOMENTA has enhanced and refined its educational activities in order to reach a broader demographic and cultural mix.

catalyst in the contemporary art milieu. We work closely with our exhibition partners to produce a common project. The exhibition projects for each venue have been developed in close collaboration in order to define projects that would take each venue's artistic orientations into account. The coherence of the

d'art de Joliette, which will present an exhibition from Les Rencontres d'Arles. One of the main reasons that I took the position of director was in fact to expand the family around MOMENTA. I see this spirit of camaraderie as essential in all relationships that I initiate or develop.

MOMENTA is also opening up to other collaborations with the creation of satellite programming, which includes twelve projects this year, and by associating with other events – for instance, the Foire Papier, the International Festival of Films on Art, the Montreal International Documentary Festival, and the Festival du nouveau cinema – to feature artists in our program. And we are continuing to develop partnerships in the context of MOMENTA Creative. MOMENTA wants to have a presence in the art landscape not just once every two years but continuously, through a multitude of partnerships that enable us to accomplish our mission with greater visibility and relevance. *Translated by Kâthe Roth*

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

d'intensifier le développement d'une communauté artistique à l'extérieur du Québec. Pour les prochaines années, l'un des objectifs de MOMENTA est de développer de nouvelles initiatives avec des partenaires de divers horizons, afin d'affirmer plus fortement sa présence dans l'écosystème artistique international et d'accroître le rayonnement des artistes du Canada.

JD : Dans votre volonté de favoriser l'engagement auprès du public et d'accroître l'impact de la biennale, vous accordez beaucoup d'importance au développement d'un volet pédagogique dont les activités sont préparées en collaboration avec des intervenants de différents milieux. Quelle est l'ampleur

tives. Les activités sont développées avec l'aide d'organismes partenaires dans une optique de cohésion sociale et de pédagogie par l'image. Parmi ces organismes à but non lucratif, nous travaillons avec Exeko (qui œuvre pour l'inclusion sociale par la créativité), la Fondation filles d'action (qui favorise la création d'espaces spécifiques aux filles et aux jeunes femmes) et Brila (qui développe des activités liant philosophie et créativité). La collaboration avec ces organismes légitime la pertinence de nos initiatives et contribue à l'innovation dans notre approche pédagogique. Il est essentiel pour MOMENTA de s'associer à des organismes aux vocations spécialisées, afin de créer des activités appropriées et adaptées à leurs besoins et à ceux de leur(s) clientèle(s). Ces organismes sont engagés dès le départ dans la conceptualisation des activités de médiation. Ce type de travail collaboratif est extrêmement enrichissant. Soulignons également que certains ateliers de médiation sont travaillés en collaboration avec des artistes. C'est le cas de Raphaëlle de Groot et de Jamie Ross, qui conceptualiseront pour nous deux ateliers. Au total, dix ateliers seront offerts gratuitement au public et aborderont des sujets comme la crise environnementale, la découverte de la culture innue ou l'histoire de la communauté queer en Amérique du Nord. Au total, le programme de MOMENTA Créatif comprendra dix ateliers thématiques s'adressant à des publics variés et spécifiques de tous les âges.

Dans notre mandat figure également le désir de contribuer à l'innovation culturelle et sociale par le biais de nos activités de médiation. Je pense ici, entre autres, au jeu vidéo éducatif sur la photographie québécoise que nous avons produit pour les enfants de 9 à 12 ans et offert dans les écoles du Québec dans le cadre des cours d'arts plastiques. Ce jeu, offert en version française et anglaise, est accessible en ligne et gratuit. MOMENTA souhaite ainsi contribuer à enrichir le contenu de haute qualité destiné au jeune public afin de faire en sorte que le plus grand nombre d'enfants aient accès à l'art contemporain et à la production des artistes du Québec. Dans une visée de développer un MOMENTA plus innovateur et rassembleur, nous souhaitons inspirer notre communauté tout en ayant un impact positif sur le développement de notre société. Un deuxième jeu vidéo destiné à un public plus jeune de 6 à 9 ans sera lancé à la fin de l'année 2020.

En 2017, la fréquentation des activités éducatives a connu une croissance incroyable de 230 %. Les résultats attendus de cette biennale se comptabilisent certes en nombre de visiteuses et visiteurs, mais surtout par l'accessibilité de notre programmation, ainsi que la qualité des rencontres et des échanges pour une réelle inclusion et une participation culturelle citoyenne, ce vers quoi nos efforts tendent avec MOMENTA. Comme nous aimons le répéter, MOMENTA, c'est une effervescence de rencontres et d'échanges qui transforment notre compréhension du monde une œuvre à la fois.

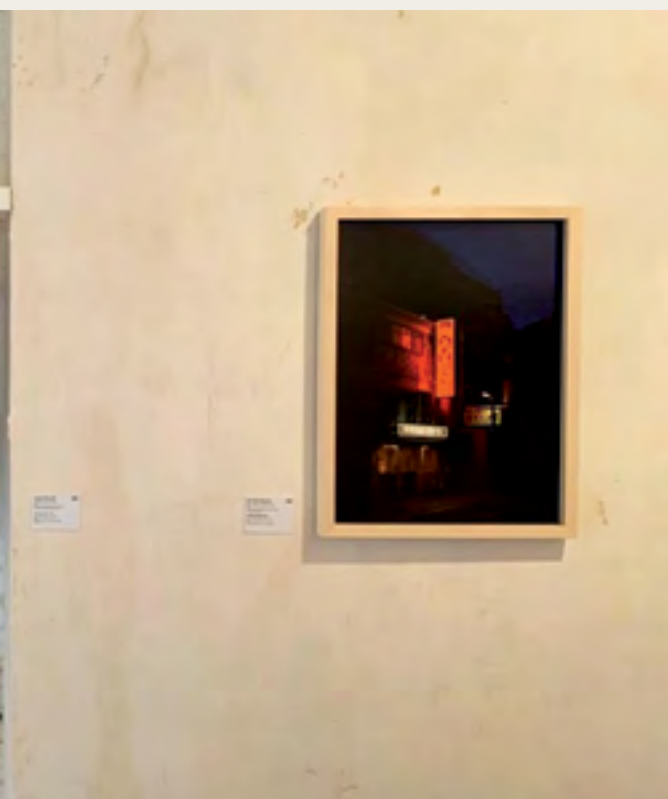
JD : Vous vous êtes également donné pour objectif d'accroître et de dynamiser les collaborations avec le milieu. Là aussi, le Mois de la photo avait été, en

son temps, un initiateur pour de telles collaborations fédérant la programmation de divers lieux autour d'un événement rejoignant un large public. En quoi MOMENTA poursuit-elle et développe-t-elle plus avant ce genre d'activités ?

AG : Depuis sa création, le MPM joue un rôle crucial dans l'écologie locale du milieu des arts visuels en unissant autour de l'organisme une multitude de partenaires. À vrai dire, sans ces partenariats nous ne pourrions exister. C'est la base, la fondation de l'organisme depuis trente ans. MOMENTA poursuit sur cette voie en agissant en tant que liant et catalyseur dans le milieu de l'art contemporain. Nous travaillons en étroite collaboration avec nos partenaires d'exposition afin de réaliser un projet commun. Les propositions d'exposition pour chacun des lieux ont été travaillées en étroite collaboration, afin de définir des projets qui prenaient en compte les orientations artistiques de chacun. La cohérence de la programmation de la biennale, c'est aussi que chacune des parties (le lieu, l'artiste et nous) sente que ses attentes sont prises en compte et que les meilleures conditions sont réunies. La biennale ne pourrait pas exister sans cette synergie incroyable qui anime nos relations avec nos partenaires, qui se multiplient année après année, ce qui permet d'engager la discussion et d'établir une réelle relation. Cette année, nous déployons les collaborations à l'extérieur de Montréal en travaillant avec le Musée d'art de Joliette, qui présentera une exposition en provenance des Rencontres d'Arles. L'une des principales raisons pour lesquelles j'ai accepté le poste de direction était justement pour faire grandir la famille autour de MOMENTA. Cet esprit de camaraderie est pour moi essentiel dans toutes les relations que j'initie ou développe.

MOMENTA s'ouvre également à d'autres collaborations avec la création d'une programmation satellite, qui comprend cette année douze projets, ou encore en s'associant à d'autres manifestations comme la Foire papier, le FIFA, le RIDM ou le FNC pour mettre de l'avant des artistes de la programmation. Ces collaborations incluent aussi celles que nous développons dans le cadre de MOMENTA Créatif. MOMENTA souhaite être présente dans le paysage artistique non plus seulement une fois tous les deux ans, mais en assurant une présence continue à travers une multitude de partenariats qui nous permettent d'accomplir notre mission avec plus de portée et de pertinence.

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



Guillaume Simoneau, *MURDER*, 2019, vue d'exposition / exhibition view, Les Rencontres d'Arles, Arles, 2019, photo : MOMENTA

de ces activités ? Quelles sont les nouvelles initiatives récemment développées ?

AG : Au cœur de notre mission se trouve la sensibilisation des publics aux enjeux sociétaux que nous abordons par le biais de l'art contemporain. MOMENTA Créatif a été créé en 2017 dans la perspective de structurer davantage cet aspect de notre mission. MOMENTA a bonifié et raffiné ses activités éducatives en souhaitant s'adresser à une plus grande mixité démographique et culturelle. En complément aux expositions, MOMENTA développe un programme de médiation pour des publics de tous les horizons, dans un esprit d'inclusion et d'accessibilité à l'art. MOMENTA Créatif est constitué de plusieurs activités éducatives qui visent la découverte des œuvres exposées et des enjeux sociaux qu'elles abordent, selon des perspectives didactiques et créa-



photo : Ulysse del Drago

Audrey Genois

MOMENTA 2019 : un champ élargi pour la biennale

Une entrevue de Jacques Doyon

Audrey Genois est directrice générale de MOMENTA | Biennale de l'image (anciennement Le Mois de la Photo à Montréal) depuis 2016. Elle a été conservatrice adjointe à la Galerie de l'UQAM de 2002 à 2016. En quinze ans, elle a coordonné plus de soixante expositions et une dizaine de circulations nationales et internationales. Engagée dans le milieu de l'édition, elle a dirigé et coordonné une quarantaine de publications sur l'art actuel, en plus d'assurer la gestion de la Collection d'œuvres d'art de l'UQAM. Elle a notamment été commissaire des expositions *Guillaume Simoneau. Murder* (Les Rencontres d'Arles), *Expansion. Les 40 ans de l'UQAM* (avec Louise Déry), *Vidéozoom. L'entre-images* (présentée dans douze lieux au Canada et à l'étranger, avec le collectif de commissaires La Fabrique d'expositions) et *Motion* (en collaboration avec HEAD – Genève et avec La Fabrique d'expositions). Elle était commissaire associée de l'exposition *David Altmejd. The Index*, présentée au pavillon du Canada de la Biennale de Venise en 2007. Elle fait partie de l'équipe commissariale de l'édition 2019 de MOMENTA avec María Wills Londoño (commissaire invitée) et Maude Johnson.

JD : La biennale en sera cette année à sa seconde édition depuis le changement du nom de l'organisme et son repositionnement en 2017. Pouvez-vous nous rappeler tout d'abord les motivations qui vous ont

incitée à ce repositionnement dès votre arrivée en poste en 2016 ?

AG : Je ne dirais pas que la biennale opère un repositionnement. C'est davantage une réflexion stratégique afin de mettre en perspective les développements souhaités pour l'organisme et, surtout, pour réfléchir à la façon dont nous pouvions augmenter la notoriété de la biennale au niveau local, national et international. Cela s'inscrit dans un souci de continuité tout en souhaitant essayer de nouvelles choses pour faire connaître nos activités auprès d'un plus grand nombre de personnes et multiplier les collaborations. Il est important de préciser que Le Mois de la Photo à Montréal (MPM) et MOMENTA ne doivent pas être comparés ou mis en opposition, car il s'agit du même organisme. Comme nous avons trente ans, je crois qu'il est sain de se poser des questions sur notre avenir et sur les prochains chapitres de l'histoire de l'organisme.

Le changement de nom visait à traduire plus justement ce qu'était devenu Le Mois de la Photo à Montréal (MPM) au fil des années. Le MPM était perçu auprès du public, du milieu des arts et à l'étranger comme étant un festival. Chaque fois que je parlais du MPM, je devais préciser que nous n'étions pas un festival, mais bien une biennale. Il y avait également une incompréhension du public lorsqu'il découvrait qu'une édition présentait davantage de vidéos que de photographies. Alors que dans les années 1980 il était important de faire reconnaître l'apport de la photographie dans l'art contemporain, nous n'abordons plus aujourd'hui les arts visuels de manière disciplinaire et les artistes se définissent de moins en moins en regard d'un médium spécifique. En somme, le changement de nom visait à traduire plus justement la mission de l'organisme, afin de communiquer de manière plus efficace ce que nous sommes et de nous inscrire dans le réseau des biennales. D'ailleurs, nous ne sommes pas le seul Mois

et nos actions. Ces dernières sont désormais guidées par l'objectif d'avoir un impact sensible et sensé sur le monde au moyen de l'image, ce qui constitue l'essence de notre mission et ce qui oriente nos choix.

Notamment, la programmation de MOMENTA comprend maintenant deux composantes qui sont au cœur de notre mission : 1) la diffusion de l'art contemporain par l'entremise de nos expositions et 2) l'accessibilité de l'art contemporain à un plus grand nombre de personnes au moyen d'une offre éducative engageante et innovante, ce que nous appelons MOMENTA Créatif.

Cette année, nous travaillons également avec une agence de communications et de relations de presse, bicom, qui nous a conseillés pour l'intégration de nouvelles pratiques et qui nous accompagne dans la mise en place de nouvelles stratégies numériques et marketing.

Pour ses trente ans, MOMENTA s'est fait le cadeau de s'entourer de personnes inspirantes et passionnées qui allaient l'accompagner dans son désir de faire mieux, d'expérimenter et d'oser. Mes réponses aux questions suivantes traduisent bien la façon dont se matérialisent nos nouvelles initiatives. Elles sont en écho avec la mission portée par MOMENTA ainsi qu'avec les objectifs stratégiques que nous nous sommes fixés, soit d'augmenter l'impact de la proposition artistique et parler et faire parler des actions de MOMENTA auprès d'un plus grand nombre de personnes et au-delà des frontières québécoises et canadiennes.

JD : Le volet expositions de l'événement de cette année semble s'inscrire clairement dans la continuité, mais vous innovez en contribuant aux Rencontres photographiques d'Arles avec deux expositions d'artistes québécois.

AG : Dans l'ADN de l'organisme, il y a l'importance de promouvoir l'engagement artistique d'ici sur la

[...] au lieu d'envisager uniquement la promotion des artistes du Canada
au sein même de notre manifestation, nous souhaitons augmenter
le rayonnement des artistes et de MOMENTA en lançant des projets à l'étranger
ou en nous associant à d'autres manifestations.

de la Photo à avoir effectué un changement de nom dans le but d'être en phase avec son époque, d'autres l'ont fait avant nous et certains sont en processus de changement.

JD : Comment ces objectifs se sont-ils matérialisés et ont-ils évolué depuis la tenue de la première biennale MOMENTA en 2017 ?

AG : À la suite de l'édition de MOMENTA 2017, nous avons travaillé à la rédaction d'un plan stratégique pour les cinq prochaines années. Ce travail de réflexion, qui a été supervisé et encadré par kabana – un studio de consultation stratégique en finance et en marketing – nous a menés à actualiser la mission et le mandat de MOMENTA, qui sont maintenant très orientés vers le public et sur le rôle que nous souhaitons avoir dans la société. Nous avons actualisé la manière dont nous définissons nos aspirations

scène internationale et de développer des liens entre les milieux montréalais et les divers faisceaux artistiques à l'étranger. Toutefois, au lieu d'envisager uniquement la promotion des artistes du Canada au sein même de notre manifestation, nous souhaitons augmenter le rayonnement des artistes et de MOMENTA en lançant des projets à l'étranger ou en nous associant à d'autres manifestations.

Cette année, nous présentons deux expositions individuelles dans le programme officiel des Rencontres d'Arles. Il s'agit d'une vitrine exceptionnelle pour les artistes d'ici et pour notre organisme. Nous avons également un partenariat avec LE BAL à Paris pour une exposition à OPTICA. En 2020, nous présenterons des projets en Écosse et en France. L'ajout de cette programmation hors biennale permet

SUITE À LA PAGE 105



CIEL VARIABLE N° 85

CIEL VARIABLE N° 86

CIEL VARIABLE N° 87

CIEL VARIABLE N° 88

CIEL VARIABLE N° 89

CIEL VARIABLE N° 90

CIEL VARIABLE N° 91

CIEL VARIABLE N° 92

CIEL VARIABLE N° 93

CIEL VARIABLE N° 94

CIEL VARIABLE N° 95

CIEL VARIABLE N° 96

CIEL VARIABLE N° 97

CIEL VARIABLE N° 98

CIEL VARIABLE N° 99

CIEL VARIABLE N° 100

CIEL VARIABLE N° 101

CIEL VARIABLE N° 102

CIEL VARIABLE N° 103

CIEL VARIABLE N° 104

CIEL VARIABLE N° 105

CIEL VARIABLE N° 106

CIEL VARIABLE N° 107

CIEL VARIABLE N° 108

CIEL VARIABLE N° 109

CIEL VARIABLE N° 111

CIEL VARIABLE N° 112

Conflit / Conflict

Performance

Séries / Series

VISAGES / FACES

LIEUX / PLACES

COLLABORATIONS

NOTRE MONDE / OUR WORLD

PLEIN NORD / TRUE NORTH

FORENSIQUE / FORENSICS

ART PUBLIC / PUBLIC ART

CYBER / ESPACE / PUBLIC

PERFORMER POUR L'IMAGE / PERFORMING FOR THE IMAGE

GALERIE DE PORTRAITS / PORTRAIT GALLERY

ABSTRACTION

HABITAT

REJOUER / REPLAY

STRATES / STRATA

SI LOIN, SI PROCHE / FAR AWAY, SO CLOSE

NATURE

D'UN ANGLE DÉCALÉ / FROM ANOTHER ANGLE

MONTREALITÉS / MONTREALITIES

ARBRES, GLACE ET NUAGES / TREES, ICE, AND CLOUDS

RUINES / RUINS

— SORTIE PUBLIQUE / GOING PUBLIC

REVISITER / REVISIT

L'ESPACE DE LA COULEUR / THE SPACE OF COLOUR

LA COLLECTION REVISITÉE / COLLECTIONS REVISITED

MOMENTA 2019

Biennale de l'image

La vie des choses



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

5 sept – 13 oct
Montréal

13 expositions, 39 artistes, 20 pays
momentabiennale.com



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



Québec

Montréal

Canada

TOURISME /
MONTRÉAL

INSTITUT
FRANÇAIS

