

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 102

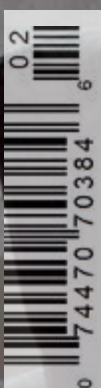
SI LOIN, SI PROCHE FAR AWAY, SO CLOSE

Raymonde April
Julian Germain
Alejandro Cartagena

Lagos, Nigeria
Mois de la Photo à Montréal
PHotoEspaña

ENTREVUE / INTERVIEW
Quentin Bajac

HIVER / WINTER 2016
EN KIOSQUE JUSQU'AU 13 MAI 2016
ON NEWSSTANDS UNTIL MAY 13, 2016
CANADA 12.50\$ / USA \$ 12.50 / EUROPE 12.50 €





CIEL VARIABLE

N° 102 / JANVIER – MAI 2016 / JANUARY – MAY 2016

SI LOIN, SI PROCHE | FAR AWAY, SO CLOSE

RAYMONDE APRIL
Near You No Cold

JULIAN GERMAIN
The Future is Ours, Classroom Portraits

ALEJANDRO CARTAGENA
Carpoolers

05 **Éditorial**
Ailleurs, et pourtant si proche...
Far Away, So Close . . .
Jacques Doyon

11 **Introduction**
Jacques Doyon

12 **Photographier pour comprendre**
To Photograph to Understand
Charles Guilbert

22 **Between Portraiture and the Documentary**
Entre le portrait et le documentaire
Johanna Mizgala

32 **From the Northern to the Southern Suburbs**
De la banlieue nord à la banlieue sud
Isa Tousignant

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 **IMAGES À CHARGE**
Érika Wicky

85 **BIENNALE DE LA HAVANE**
Érika Nimis

86 **CHRISTOPHER WILLIAMS**
Fabien Pinaroli

87 **YINKA SHONIBARE, MBE**
Colette Tougas

88 **CAMPEAU, CARRIÈRE, CLÉMENT:**
ACCUMULATIONS
Mona Hakim

89 **YTO BARRADA**
Blake Fitzpatrick

91 **NICOLE JOLICOEUR**
Sheena Gourlay

92 **ALAIN LAFRAMBOISE**
Gabrielle Desgagné-Duclos

93 **SCOTT CONARROE**
Jon Davies

FOCUS

47 **Lagos, Nigeria, capitale de la photographie**
Lagos, Nigeria: Capital of Photography
Érika Nimis

56 **Le Mois de la Photo à Montréal 2015**
Qu'est-devenue la photographie à l'ère
des technologies mobiles et des réseaux sociaux ?
What Has Become of Photography in the Era
of Mobile Technologies and Social Networks?
Élène Tremblay

65 **PHotoEspaña 2015, Madrid**
Open Veins – Views from Latin America
Veines ouvertes – Vues de l'Amérique latine
Jill Glessing

PAROLES / VOICES

106 **QUENTIN BAJAC**
Ocean of Images: New Photography 2015
Photography at MoMA: 1960 to Now
Zoë Tousignant

LECTURES / READINGS

94 **Érika Wicky, Les paradoxes du détail**
Daniel Fiset

95 **Anne Bénichou (dir.), Recréer/Scripter**
Franz Anton Cramer

96 **Ouvrages à souligner / New and Worthy**
Alexis Desgagnés



Ailleurs, et pourtant si proche...

Qu'est-ce qui peut faire tenir ensemble et se croiser des univers aussi différents que ceux ici réunis, si ce n'est qu'ils abordent certains aspects de cette condition commune que façonne de plus en plus la mondialisation en cours? L'ouverture actuelle des frontières, inaugurée par la chute du mur de Berlin et la réunion des deux Allemagnes – que Wim Wenders montrait en quelque sorte sous un jour réenchanté –, demeure pourtant une chose encore bien fragile, comme en témoignent les réactions à la vague de migrants affluant présentement en Europe et aux récents attentats de Paris. Force est de constater que ce qui s'internationalise d'abord et avant tout, ce sont les conditions pour la création de nouveaux marchés et de nouvelles classes de consommateurs partout sur la planète. Il n'empêche que cette ouverture relative des frontières nous rend de plus en plus curieux des réalités des autres et nous permet de constater les convergences croissantes que l'urbanisation planétaire impose dans nos modes de vie.

Near You No Cold, cette récente série d'œuvres réalisées par Raymonde April lors de multiples séjours à Mumbai, en Inde, témoigne à sa façon de ce fait: que, par-delà l'étrangeté et l'exotisme premier d'une culture aux fondements radicalement différents de la sienne, une artiste reconnue pour sa sensibilité à ses proches et à la poésie du quotidien peut trouver, dans un lieu et chez des gens au premier abord inconnus, suffisamment d'humanité commune pour y inscrire tout naturellement sa quête de moments et de rencontres qui transcendent la banalité des jours.

La série *The Future is Ours, Classroom Portraits*, de Julian Germain, s'attache quant à elle à une autre dimension de notre universalité, celle de la formation des jeunes générations et de la transmission des savoirs. En réalisant des portraits d'élèves rassemblés dans des salles de classe de tous les continents, Germain se trouve à condenser en une même unité de lieu toutes les similitudes et toutes les variations des modes de formation. La classe, déclinée sous toutes ses formes, devient ce lieu où les aspirations à l'universalité moderne se confrontent aux valeurs et aux moyens spécifiques de chaque culture.

Les *Carpoolers* d'Alejandro Cartagena montrent une facette d'une réalité commune à beaucoup de gens, celle du fardeau que représentent les déplacements quotidiens pour aller au travail dans des villes en expansion constante. Ses photographies se présentent un peu comme des portraits en pied de travailleurs manuels, faisant matin et soir l'aller-retour entre leur banlieue et leur lieu de travail, allongés dans des bennes de camionnettes. Ce covoiturage, illégal en raison de ses dangers, de son inconfort, de l'exposition aux éléments, est une pratique journalière pour nombre de travailleurs faisant ainsi des déplacements de plusieurs heures tout au long de l'année. JACQUES DOYON

Far Away, So Close . . .

What can hold things together and forge intersections in universes as different as the ones gathered in these pages, if it is not that they address a few aspects of our common condition that is increasingly shaped by the current path of globalization? The opening of borders in the contemporary era, inaugurated by the fall of the Berlin Wall and the uniting of the two Germanies – which Wim Wenders portrayed as a sort of re-enchanted day – is still fragile, as we can see in the reactions to today's wave of migrants flooding into Europe and the recent attacks in Paris. We are forced to admit that internationalization involves, first and foremost, creating the conditions for new markets and new classes of consumers everywhere on Earth. This relative opening of borders also makes us more and more curious about the realities of others and allows us to see the growing convergences that planetary urbanization imposes on our ways of life.

Near You No Cold, a recent series of works produced during Raymonde April's multiple stays in Mumbai, India, testifies, in its way, to this fact. Beyond the foreignness and first-glance exoticism of a culture, a location, and a people with foundations radically different from hers, April, recognized for her sensitivity to those around her and to the poetry of the everyday, was able to find enough shared humanity within which to make a natural place for her quest for moments and encounters that transcend daily routine.

In his series *The Future is Ours, Classroom Portraits*, Julian Germain looks at another side of our universality: that of the education of young people and transmission of knowledge. In his group portraits of students in their classrooms on several continents, Germain condenses in a single spatial unit all the similarities and variations of modes of education. The classroom, shown in all of its forms, becomes a space in which today's aspirations to universality are confronted with the values and means specific to each culture.

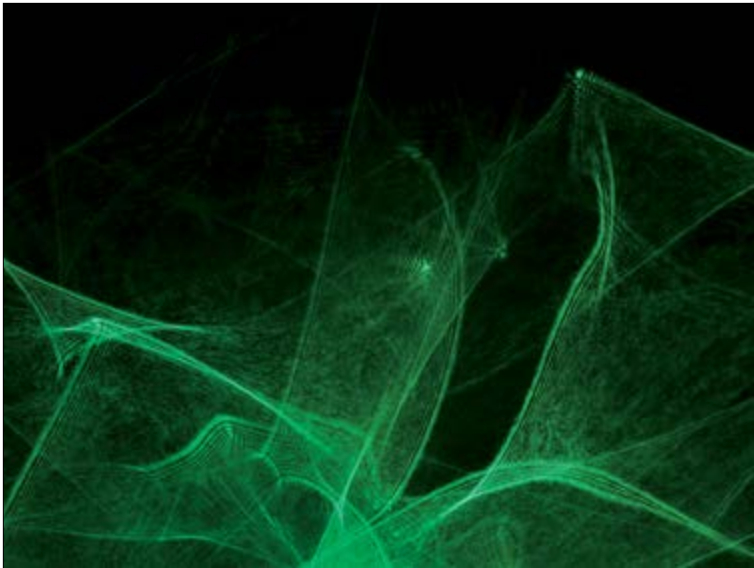
Carpoolers, by Alejandro Cartagena, shows one facet of a reality shared by many people: the burden of the daily commute to work in constantly expanding cities. Cartagena's photographs present, in a way, full-length portraits of labourers, as they make the daily round trip, stretched out in the back of pickup trucks, between where they live and their workplaces. This form of carpooling, which is dangerous and therefore illegal, is a daily practice for many workers, for whom the trip to and from their job takes several hours. Translated by Käthe Roth

COUVERTURE / COVER
Raymonde April
Ram (détail / detail), 2013
épreuve au jet d'encre / inkjet print
150 × 225 cm

PAGE 2
Julian Germain
Gambela Elementary School,
Gambela, Weliso District, Ethiopia.
Grade 1, Music, October 9th, 2009
(détail / detail),
from the series / de la série
The Future is Ours, Classroom Portraits
2004–2015

PAGE 4
Alejandro Cartagena
Carpoolers (détail / detail), 2011-2012
courtesy of / permission
de Circuit Gallery, Toronto

PAGE 10
Raymonde April
Brasier, Mazgaon (détail / detail), 2013
22 impressions au jet d'encre sur Tyvek /
22 inkjet prints on Tyvek
87 × 130 cm ch. / ea.



© Laurent Lamarche, *Diffraction (détail)*, 2012-2016, lasers, plastique thermo-formable rigidifié, résine époxy, dimensions variables

Laurent Lamarche

D.E.Mo

Commissaire : Ève De Garie-Lamanque

06.02.2016 - 17.04.2016

Projet évolutif présenté en collaboration
avec le Musée régional de Rimouski.



© Karoline Georges, *Programme d'entraînement à l'usage d'une conscience hygiénique*, 2009, extrait d'un court métrage d'animation 3D, 6 min 10 s

Karoline Georges

De la quête du sublime au temps
de la virtualité

21.05.2016 - 07.08.2016

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe T 450 773. 4209 F 450 773. 5270 www.expression.qc.ca



© Marcel Blouin et Alain Chagnon, 1985.

Vox Populi : 1985-1989

Du militantisme social
à la manifestation photographique

À l'occasion de son 30^e anniversaire, VOX vous convie à découvrir
des moments marquants de son histoire : militantisme, action sociale,
création de *Ciel variable* et du Mois de la photo à Montréal.

Célébration : 2016.02.09

VOX

Centre de l'image contemporaine
2 rue Sainte-Catherine Est, espace 401
Montréal / www.centrevox.ca



April 14–17, 2016

April 13
Opening Night Preview

Park Avenue Armory
New York

The Photography Show

presented by
AIPAD

The world's leading
photography art galleries

The Association of International
Photography Art Dealers



ART

redefining / art insurance

Premier Corporate Partner of AIPAD

GALERIE DE L'UQAM programmation hiver 2016

do it Montréal

Commissaire : **Hans Ulrich Obrist**

83 artistes

Commissaire déléguée :

Florence-Agathe Dubé-Moreau

13 janvier au 20 février 2016

Vernissage : mardi 12 janvier à 17 h 30

Exposition produite et mise en circulation par
Independent Curators International (ICI), New York

MOTION Montréal/Genève

Jean-Pierre Aubé, Patrick Bernatchez, BGL,
Caroline Boileau, Michel de Broin, Pascal Grandmaison,
Nelson Henriks, Myriam Laplante, Edouardo Menz,
Nadia Myre, Chih-Chien Wang, etc.

Commissaires :

La Fabrique d'expositions, Montréal

LivInYourHead. Institut curatorial, Genève

2 mars au 9 avril 2016

Vernissage : mardi 1^{er} mars à 17 h 30

En collaboration avec HEAD-Genève, Haute école d'art et de design

CAROLINE MAUXION À n'y voir que du bleu

2 mars au 9 avril 2016

Vernissage : mardi 1^{er} mars à 17 h 30



— HEAD
Genève



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



/galerie.uqam



@GaleriedelUQAM

Image : Myriam Laplante, *Ricochet*, 2014, extrait de la vidéo
Avec l'aimable autorisation de l'artiste © Myriam Laplante

LA
GALERIE

UQAM

DONA SCHWARTZ

On The Nest

January 23 – February 27

MAX DEAN

New Work

March 5 – March 26

CYNTHIA GREIG

White Cubed

April 2 – April 30

JOEL MEYEROWITZ

Survey

May 7 – June 18



Pam and Bill, 2 months, 2010 © Dona Schwartz

STEPHEN
BULGER
GALLERY

1026 Queen Street West Toronto Canada
416.504.0575 bulgergallery.com
Tuesday to Saturday 11am-6pm

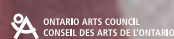
20

SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL

MAY 2016

TORONTO

CELEBRATING
PHOTOGRAPHY
FOR 20 YEARS



Unknown photographer, *Gloria*, 1960s. Purchase 2015 © Art Gallery of Ontario, Toronto.



SI LOIN, SI PROCHE | FAR AWAY, SO CLOSE

La mondialisation nous rend plus sensibles aux réalités de la planète entière, par l'intermédiaire de l'information, des voyages, des séjours de travail. De plus, l'urbanisation et les marchés de la consommation tendent à grandement rapprocher les cultures et les modes de vie. Pour autant, la diversité et les différences subsistent encore, fort heureusement. Plus encore, les altérités les plus radicales ne se retrouvent plus seulement à l'extérieur de nos sociétés, mais elles tendent à s'y fusionner et à modifier du même coup le cœur de nos identités et l'idée même que nous nous faisons de l'universalité. / Globalization is making us more aware of the realities of the entire planet through news, visits, and business travel. In addition, urbanization and consumer markets are tending to bring cultures and lifestyles ever closer to each other. Even so, and fortunately, diversity and differences remain. What is more, the most radical forms of alterity are found not only outside of our societies but tend to merge with them, and at the same time to change our core identities and our very ideas about universality.

JULIAN GERMAIN

The Future is Ours, Classroom Portraits

For a dozen years, Julian Germain has photographed groups of students gathered in their classrooms, on several continents. This space, with its blackboard, rows of desks, and schoolbooks, somehow condenses the very idea of education and transmission of knowledge. In it are reflected the diversity of social conditions and cultural and religious values within which a universal model of education becomes real and concrete. / Depuis une douzaine d'années, Julian Germain photographie aux quatre coins du monde des groupes d'élèves rassemblés dans leurs classes. Ce lieu, avec son tableau, ses pupitres en rangée, ses cahiers, condense en quelque sorte l'idée même d'éducation et de transmission des savoirs. En lui se reflète la diversité des conditions sociales et des valeurs culturelles et religieuses au sein desquelles un modèle universel d'éducation se matérialise très concrètement.

with an interview by / avec une entrevue réalisée par Johanna Mizgala

RAYMONDE APRIL

Near You No Cold

Après plusieurs séjours à Mumbai, Raymonde April a pu trouver des repères dans cette ville fourmillante de vie et pleine d'étrangeté. De l'appartement à l'atelier et sa cour, en passant par les rues où les gens travaillent, se rencontrent et accomplissent leurs petits rituels, April a réussi à capter, à sa manière, des moments et des atmosphères particulières qui trouvent un écho jusque dans nos propres vies. / After several stays in Mumbai, Raymonde April was able to find her bearings in this bustling, very foreign city. From her apartment to her studio and its yard, through the streets in which people work, meet, and perform their rituals, April captures, in her way, particular moments and ambiances that hold up a mirror to our own lives.

avec une entrevue réalisée par / with an interview by Charles Guilbert

ALEJANDRO CARTAGENA

Carpoolers

With this series of photographs taken on the fly on a highway overpass, Alejandro Cartagena brings to light an unusual, and illegal, twist on carpooling that has developed in Monterrey, Mexico, to compensate for insufficient public transit. Bodies at rest, direct gazes at the camera, and some humorous situations draw our attention away from the vicissitudes of long daily trips under uncomfortable, and even dangerous, conditions. / Avec cette série de photographies prises à la volée en surplomb d'une autoroute, Alejandro Cartagena rend compte d'une pratique de covoiturage particulière qui s'est développée dans la ville mexicaine de Monterrey afin de pallier les insuffisances du transport collectif. Les corps au repos, les regards directs vers la caméra, les situations parfois cocasses nous font un peu oublier les vicissitudes de longs déplacements journaliers dans des conditions inconfortables et même dangereuses.

with an interview by / avec une entrevue réalisée par Isa Tousignant





Raymonde April

Near You No Cold

Princess Street, 2013
épreuve à développement chromogène /
chromogenic print
92 x 138 cm



Ram, 2013
épreuve au jet d'encre sur vinyle /
inkjet print on vinyl
150 × 225 cm



Sans titre, 14 février 2013
épreuve à développement chromogène /
chromogenic print
92 × 62 cm



RAYMONDE APRIL

Photographier pour comprendre | To Photograph to Understand

CHARLES GUILBERT

Avec Near You No Cold, exposition en deux volets, tu présentes pour la première fois, après trois séjours en Inde (dont un de quatre mois), des photographies que tu y as faites. Sont présentées des images de différente nature : scènes d'intérieur, scènes de rue, paysages, natures mortes... Quelle image de l'Inde cherchais-tu à capter ?

Pour un Occidental en voyage, prendre des images saisissantes de l'Inde est assez facile. Mais ce qu'on représente alors, c'est seulement un choc culturel. On reste à distance. Comme j'étais à Mumbai pour un séjour de travail, l'urgence, pour moi, ce n'était pas tant de capter des images que de comprendre. J'ai d'abord été saisie par tout ce qui m'était incompréhensible : les relations humaines, les rapports de classes... La photo et la vidéo m'ont aidée à appréhender cette grande ville indienne et les gens qui l'habitent.

On peut voir un indice de cette quête dans le fait que tu répètes plusieurs fois un même motif, comme ce petit sanctuaire constitué de guirlandes argentées. La séquence des quatre images présente une sorte de traversée de l'espace où il se trouve. On devine, en s'approchant de l'œuvre, que d'autres images se dissimulent sous chacune des quatre images. On les découvre en les soulevant, de très près. Comme toi, on doit plonger dans les images pour comprendre.

Des sanctuaires de ce genre, il y en a partout à Mumbai. Celui-là se situait entre l'appartement à Marine Drive, quartier plutôt chic, et l'atelier à Mazgaon, zone industrielle très mélangée. Avoir à effectuer quotidiennement ce trajet de quelques kilomètres m'est apparu, au départ, comme une épreuve, à cause de la chaleur intense, du bruit incessant, de la densité de la circulation, mais surtout parce que je me sentais sans repères. Le sanctuaire en est devenu un. Je l'apercevais du taxi, puis de l'autobus. J'ai ensuite fait le trajet à pied et l'ai alors photographié à plusieurs moments

Raymonde April est reconnue depuis la fin des années 1970 pour une pratique photographique inspirée de sa vie privée, qu'elle maintient habilement au confluent du documentaire, de l'autobiographie et de la fiction. À ce titre, et également à titre d'enseignante à l'Université Concordia depuis 1985, elle a exercé une influence significative sur plusieurs générations de jeunes photographes québécois et canadiens. Le travail de Raymonde April a fait l'objet de nombreuses expositions au Canada et à l'étranger. En 2013, elle participait ainsi au FOCUS Festival de Mumbai. Elle a reçu, en 2003, le prestigieux prix Paul-Émile-Borduas, et ses œuvres font partie de nombreuses collections privées et publiques. www.raymondeapril.com

With the two-part exhibition Near You No Cold, you are presenting for the first time photographs that you took in India during three visits (one lasting four months). Images of different kinds are on view: interior scenes, street scenes, landscapes, still lifes. What image of India were you trying to capture?

For a Westerner travelling, it's quite easy to take striking pictures of India. But what is being portrayed in these images is simply culture shock. One stays at a distance. Since I was in Mumbai to work, what was urgent for me was not so much to take pictures as to *understand*. First, I was struck by everything that was incomprehensible to me: human relations, class relations, and so on. Photography and videography helped me to apprehend this large Indian city and the people who live there.

A clue to this search is the fact that you repeat a single motif several times, such as the small sanctuary composed of silvery garlands. The four-image sequence presents a sort of crossing of the space in which it is found. We sense, as we approach the work, that there are other images under each of the four images. We discover them by uncovering them, from very close by. Like you, we must immerse ourselves in the images to understand.

There are sanctuaries like this one all over Mumbai. This one was situated between the apartment (on Marine Drive, a rather upscale neighbourhood) and the studio (in Mazgaon, a very mixed industrial area). At first, I felt like making this trip of several kilometres every day was a test, because of the intense heat, the incessant noise, the density of the traffic, and, especially, because I felt like I had no reference points. The sanctuary became one. I glimpsed it from the taxi, then from the bus. Then, I made the trip on foot, and that's when I photographed it at various times of day. Through it, I was able to master space, but also time. I saw the passage of light in the city and shadow invading the spaces enclosed by walls, like this one. Spectators who look attentively at the images of



Temple, De Mello Road
2012-2013
15 impressions au jet d'encre sur Tyvek /
15 inkjet prints on Tyvek
87 × 130 cm

de la journée. À travers lui, j'arrivais à apprivoiser l'espace, mais aussi le temps. Je voyais le passage de la lumière sur la ville et l'ombre envahir les espaces cernés par des murs, comme celui-là. Le spectateur qui regarde attentivement les images du sanctuaire s'aperçoit que plusieurs détails changent, comme le pavé dans la rue. C'est que les images ont été prises sur trois ans et que des travaux incessants remodelent la ville. À travers les images superposées de ce repère fragile qu'est le sanctuaire, je rends visibles le passage, la transformation, le mouvement.

J'ai compris qu'il me fallait me laisser porter par le mouvement. C'est comme circuler dans un grand corps. On s'y sent incroyablement petit, remplaçable, mais aussi léger, parce que faisant partie de quelque chose de très vaste, qui soutient.

Cette idée de mouvement et de trajet est centrale dans la vidéo. Bien qu'on y trouve des images de toute sorte, les scènes de rue prises à bord de véhicules en constituent le fil directeur. Les bruits de klaxon, d'ailleurs, hantent l'espace d'exposition.

On ne peut faire abstraction du mouvement incessant qui rythme la ville. Après quelques jours passés au bord de la mer loin de Mumbai, j'ai senti en moi l'angoisse d'avoir à retourner dans ce flot torride que je voyais comme un enfer. Mais au retour, j'ai compris qu'il me fallait me laisser porter par le mouvement. C'est comme circuler dans un grand corps. On s'y sent incroyablement petit, remplaçable, mais aussi léger, parce que faisant partie de quelque chose de très vaste, qui soutient. Cette sensation intense, que je n'ai jamais vécue ailleurs, conduit à une sorte de transe dont je voulais absolument garder une trace.

the sanctuary notice that a number of details change, such as the cobblestones on the street. This is because the images were taken over three years, and the city is constantly being remodelled by construction. Through the superimposed images of this fragile reference point, the sanctuary, I make transition, transformation, and movement visible.

This idea of movement and travel is central in the video. Although there are images of all sorts, the street scenes taken on board vehicles are the guideline. The noise of horns, in fact, haunts the exhibition space.

You can't ignore the incessant movement that creates the city's rhythm. After a few days spent by the sea far from Mumbai, I felt anxious about returning to this torrid flow, which I saw as a kind of hell. But when I got back, I realized that I had to let myself be carried along by the movement. It's like circulating in a large body. You feel incredibly small, replaceable, but also light, because you're part of something huge and supportive. I never experienced this intense sensation anywhere else; it led to a sort of trance, of which I absolutely wanted to keep a trace.

It's funny to think that the route to the studio became the subject of the work.

Not only the route to the studio, but the studio itself. As a photographer, I don't work much in the studio. In Mumbai, it was in the calm of the apartment that I looked at my images, reflected on what I wanted to do. But because it was expected that I go to the studio daily, I made that site and its surroundings my subject. I started by inventorying what was there when I arrived: a bobbin of thread, a small white chair, a stool. I filmed a spider web – mobile, light, and solid. I photographed the window, the multi-coloured ground, and then the walled space of the yard. It made me think of a theatre. The

C'est drôle de penser que le chemin vers l'atelier devient le sujet de l'œuvre.

Non seulement le chemin vers l'atelier, mais l'atelier lui-même. Comme photographe, je travaille peu en atelier. À Mumbai, c'est dans le calme de l'appartement que je regardais mes images, réfléchissais à ce que je voulais faire. Mais comme on attendait de moi que je me rende quotidiennement à l'atelier, j'ai fait de ce lieu et de ses environs mon sujet. J'ai commencé par inventorier ce qui s'y trouvait à mon arrivée : une bobine de fil, une petite chaise blanche, un tabouret. J'ai filmé une toile d'araignée, mobile, légère et solide. J'ai photographié la fenêtre, le sol bariolé, puis l'espace muré de la cour. Il me faisait penser à un théâtre. Les choses éparées y prenaient un statut existentiel. J'aime les scènes vastes et désordonnées, comme le bord de mer, à Bandra, semé de roches, ou ce ciel de Marine Drive couvert d'oiseaux. Devant ces lieux, le corps est fixe, mais le regard bouge tout le temps, encore là entraîné dans une sorte de flot.

C'est dans la cour de l'atelier que tu as photographié la femme qui fait brûler des bâches de plastique bleu. Qu'est-ce qui t'a attiré dans cette scène ?

Un ensemble de choses, mais d'abord, je voulais comprendre à travers elle la présence inouïe des Indiens, leur façon unique d'habiter leur corps, leurs gestes qu'on dirait théâtraux. Je sentais une certaine absurdité dans l'activité de cette femme à tout faire s'activant dans la cour chaotique et poussiéreuse, mais en même temps j'étais attirée par la solennité et la grande élégance qui se dégageaient de la scène. Les bijoux, les couleurs, le drapé de la robe, de la bâche et du feu... Je n'avais rien à faire à l'atelier qu'à la regarder. Elle m'a vu la suivre avec mon appareil photo et a continué à travailler doucement en me souriant de temps en temps. Quand cet étonnant spectacle a pris fin, elle est venue me voir. Je lui ai montré les photos.

Il y a plusieurs images de travailleurs dans l'exposition, un sujet que tu n'as pas abordé très souvent, me semble-t-il. On dirait que tu poses à travers eux la question du sens de ton propre travail. Tu t'arrêtes pour filmer leurs gestes, puis tu te remets toi-même en marche. Fixité et mouvement dialoguent sans cesse.

Photographier des travailleurs, à Mumbai, est presque inévitable. Les trottoirs sont occupés par des gens qui travaillent,

Raymonde April has been known since the late 1970s for her photographic practice inspired by her private life – a practice skilfully maintained at the confluence of documentary, autobiography, and fiction. As a photographer, and also as a professor at Concordia University since 1985, she has had a significant influence on generations of young photographers in Quebec and Canada. She has had numerous exhibitions in Canada and abroad, including, in 2013, the FOCUS Festival in Mumbai. In 2004, she received the prestigious Prix Paul-Émile-Borduas, and her works are in numerous private and public collections.
www.raymondeapril.com

sparsely scattered things there took on an existential status. I like vast, disordered scenes, such as the seaside in Bandra, sprinkled with rocks, and the sky covered with birds at Marine Drive. In these places, the body is still but the gaze moves all the time – here again, swept along in a sort of flow.

It was in the yard of the studio that you photographed the woman who was burning blue plastic tarps. What drew you to this scene?

A number of things, but mainly, I wanted to understand through her the amazing presence of Indians, their unique way of inhabiting their bodies, their gestures, which, one could say, are theatrical. I felt a certain absurdity in this handywoman's activity in the chaotic, dusty yard, but at the same time I was attracted to the solemnity and great elegance that emerged from the scene. The jewellery, the colours, the drape of the dress, the tarp, and the fire . . . I had nothing to do at the studio but watch her. She saw me following her with my camera, and she continued to work quietly, smiling at me from time to time. When this surprising spectacle ended, she came to see me. I showed her the photographs.

There are a number of images of workers in the exhibition – a subject that you have not addressed very often, it seems to me. One might say that, through them, you are asking about the meaning of your own work. You stop to film their actions, and then you begin to walk again. Stillness and movement are constantly in dialogue.

Photographing workers is almost inevitable in Mumbai. The sidewalks are filled with people working, in plain view. Pedestrians walk in the street, among the cars. In the Mazgaon neighbourhood, which has no tourist attractions, I was quickly picked out: people greeted me, women touched me. This spontaneous contact surprised me. I felt welcome. It was the smell of the spices that drew me to the small shop that I filmed. It was also a smell, that of smoke – less pleasant – that led me to the scene of the woman with the jewellery. In India, all of the senses are summoned. The cramped space of the spice shop also formed a sort of theatre. It reminded me of *Autoportrait au rideau*, made in Montreal. The people who worked there welcomed me very warmly. After a few days, I asked if I could film them. I was attracted to the colours of the spices being ground by the mechanical pestles, but also by the



à la vue de tous. Les piétons marchent dans la rue, parmi les voitures. Dans le quartier de Mazgaon, qui n'a rien de touristique, j'ai vite été repérée; les gens me saluaient, les femmes me touchaient. Ce contact spontané m'a étonnée. Je m'y sentais bienvenue. C'est l'odeur des épices qui m'a attirée vers la petite échoppe que j'ai filmée. C'est aussi une odeur, celle de la fumée, moins agréable, qui m'a conduite vers la scène de la femme aux bijoux. En Inde, tous les sens sont convoqués. L'espace exigü de l'échoppe d'épices formait aussi une sorte de théâtre. Il me rappelait l'*Autoportrait au rideau*, fait à Montréal. Les gens qui travaillaient là m'ont accueillie avec beaucoup de chaleur. Après quelques jours, j'ai demandé si je pouvais les filmer. J'étais attirée par la couleur des épices que broyaient les pilons mécaniques, mais aussi par le regard de la femme et du jeune homme; leurs yeux font tout un cinéma. Le visage des Indiens est ainsi: il peut s'ouvrir très grand, puis se refermer tout d'un coup. Il s'y passe mille choses. Dans le roman *Shantaram*, le narrateur rapporte ces paroles: « Les acteurs indiens sont les meilleurs au monde parce que les Indiens savent crier avec leurs yeux¹. » [Traduction libre]

C'est sans doute aussi les regards qui t'ont donné l'impulsion de photographier le groupe de femmes, toujours à Mazgaon. Ce qui m'étonne dans cette photo, outre, encore, son aspect théâtral, c'est combien l'expression des visages diffère. On dirait qu'on voit leurs pensées. Chacune des femmes est dans son monde mais laisse deviner une présence absolument distincte.

Il y a aussi un contraste frappant entre les images de ces inconnus qui te regardent droit dans les yeux et celles de Ram, prises à l'intérieur de l'appartement, dont on ne voit pas le regard.

J'ai appris en arrivant à Mumbai que Ram vivrait avec moi durant tout mon séjour, qu'il préparerait la nourriture et prendrait soin de la maison. Là encore, j'avais tout à comprendre. Vivre un rapport social de ce type me rendait mal à l'aise. La communication entre nous était limitée, à cause de la langue. Mais un respect mutuel s'est vite établi. Plus les jours passaient, plus nous partagions de moments ensemble. L'appartement est devenu pour moi un lieu de bonheur. Je m'y sentais si bien! Il a fallu beaucoup de temps avant que je demande à Ram si je pouvais faire une image de lui. Il a

gaze of the woman and the young man; their eyes were a movie in themselves. Indians' faces are like that: they may open very wide, and then close off all of a sudden. A thousand things happen on them. In the novel *Shantaram*, the narrator says, "Indian actors are the greatest in the world . . . because Indian people know how to shout with their eyes."¹

No doubt, such gazes also gave you the impetus to photograph the group of women, also in Mazgaon.

What surprises me in this photograph – again, aside from its theatrical aspect – is how much the expressions on the faces differ. You might say we can see their thoughts. Each of the women is in her own world but allows a glimpse of an absolutely distinct presence.

Spectators who look attentively at the images of the sanctuary notice that a number of details change, such as the cobblestones on the street. This is because the images were taken over three years, and the city is constantly being remodelled by construction.

There is also a striking contrast between the images of these unknown people who look you straight in the eye and those of Ram, taken inside the apartment, whose gaze we don't see.

When I arrived in Mumbai, I found out that Ram would be living with me for my entire stay, that he would prepare the food and take care of the house. Here again, I had much to learn. Living in a social relationship of this type made me uncomfortable. Communication between us was limited due to the language. But mutual respect was quickly established. As the days went by, we spent more time together. For me, the apartment became a happy place. I felt so good there! It took a very long time before I asked Ram if I could make an image of him. He immediately accepted and proposed that we do it the next day. That day, I photographed him at the window. The photograph sealed something between us. The oblique light was beautiful. It was reminiscent of Vermeer's. I took very few pictures of him after that.

We can see how much you use art to deepen reality, to embrace it. In this conversation, you have several times made connections between what you experienced and different arts: photography,

*Brasier, Mazgaon, 2013
22 impressions au jet d'encre sur Tyvek /
22 inkjet prints on Tyvek
87 x 130 cm
vue d'installation / installation view
photo: Paul Litherland*





Femmes de Mazgaon, 2013
épreuve au jet d'encre sur vinyle /
inkjet print on vinyl
150 × 225 cm

tout de suite accepté et a proposé que ce soit le lendemain. Ce jour-là, je l'ai photographié à la fenêtre. La photo a scellé quelque chose entre nous. La lumière, oblique, était belle. Elle rappelle celle de Vermeer. J'ai fait très peu d'images de lui par la suite.

On voit combien l'art te sert à approfondir le réel, à y adhérer. Dans cette conversation, tu as fait plusieurs fois des liens entre ce que tu as vécu et différents arts : photo, cinéma, théâtre, littérature, et maintenant peinture.

Il n'y a pas que cette lumière éthérée que j'aime dans la photo de Ram. Il y a la petite ouverture de la fenêtre par laquelle on voit avec plus de netteté les feuilles de l'arbre à l'extérieur. Ça donne une image ouverte fermée qui me fait penser à Ram. Il se laisse photographier tout en étant profondément en lui-même.

Toute la série d'images faites dans l'appartement insiste sur ce lien entre l'extérieur et l'intérieur.

C'est dans un état de grande fébrilité que je les ai faites, juste avant mon retour à Montréal. Je voulais me souvenir des moments heureux. Je ne voulais pas rentrer. Je ne prétends vraiment pas avoir tout compris, mais je sais que l'Inde m'a profondément marquée et qu'elle m'accompagnera toujours.

¹ Gregory David Roberts, *Shantaram*, New York, St Martin's Press, 2003, p. 75 : « Indian actors are the greatest in the world [...] because Indian people know how to shout with their eyes. »

Charles Guilbert écrit de la prose, de la poésie, un journal, des critiques. Il dessine, chante, fait des vidéos. Ses œuvres ont été présentées dans divers pays, notamment en France, au Luxembourg, au Mexique et au Japon. Au Québec, il a entre autres participé à la Biennale de Montréal (1998) et à la Manif d'art (2005). À l'automne 2014, il présentait des encre et une courte vidéo à la Galerie B-312 à Montréal.

film, theatre, literature, and now painting.

It's not just the ethereal light that I like in the photograph of Ram. There is the slight opening of the window through which you see more clearly the leaves on the tree outside. It gives an open yet closed image that makes me think of Ram. He allowed himself to be photographed while remaining deeply within himself.

The entire series of images made in the apartment dwells on this link between exterior and interior.

I was very frantic when I made them, just before I returned to Montreal. I wanted to remember happy moments. I didn't want to come back. I don't really claim to have understood everything, but I know that India deeply affected me and that it will stay with me always. Translated by Käthe Roth

¹ Gregory David Roberts, *Shantaram* (New York: St Martin's Press, 2003), 75.

Charles Guilbert writes prose, poetry, a journal, and critiques. He draws, sings, and makes videos. His works have been presented in France, Luxembourg, Mexico, Japan, and other countries. His work has been included, among other events, at the Biennale de Montréal (1998) and the Manif d'art (2005). In the fall of 2014, he presented ink drawings and a short video at Galerie B-312 in Montreal.

Near You No Cold, 2015
images tirées de la vidéo /
video stills
23 min 38 s



Julian Germain

The Future is Ours, Classroom Portraits









JULIAN GERMAIN

Between Portraiture and the Documentary Entre le portrait et le documentaire

JOHANNA MIZGALA

You began working on the Classroom Portraits series about twelve years ago. Did you envision this project as a long-term series from the very beginning?

It started off in the northeast U.K., where I am based. I had received funding at the time to photograph in six particular schools. I realized pretty soon that it would be interesting to expand to other schools in different parts of the country, in that it was a way to make a portrait of the population. For example, one of the earliest schools I worked with is in a town called Washington in the northeast U.K., about seventy miles from Bradford. Bradford is a big immigrant city, whereas the population in Washington is essentially white. I could see rather quickly that schools tend to be very geographical, which makes for quite an interesting way to look around at different parts of the country.

What made you decide to branch out to look at schoolchildren in other countries?

To be honest, I was invited to do a workshop in Argentina, and I had already had a longstanding project that I was working on in Brazil. I had a trip scheduled in 2005, and while I was in both places, I thought that I would at least try to make portraits there. I must admit, I didn't think that it would have the same resonance – and they do work differently – but for people from Britain who had seen the earlier work, a lot of the connections that you make have to do with your own childhood. When looking at an entirely different culture, I didn't necessarily expect that to come through. Although it may not make the same connection, on the other hand, other things happen and you start to read other things into the pictures. There are similarities and differences wherever you are, but I liked opening it up and approaching things in a slightly different way. After that, I just took opportunities as they arose. Things grew in a fairly random way, and then the British Council got involved and commissioned me to visit certain countries, and the series continued to grow over the years. It wasn't the only project that I was working on, but it was always nice to work on, so I carried on.

I find the portraits a bit unsettling, and I think this has to do with the fact that although they are all dissimilar, if you spend time looking at a large group of pictures, inevitably your eye begins to dance between what is similar and what is different. The common factor in all of them is the absence of adults and, of course, the fact that they are not formal school portraits in the manner that one might have of oneself or of one's own children. In looking at just a group of children, it feels as if you have been offered a rare glimpse into their world, on their level.

Lorsque vous avez commencé à travailler sur la série Classroom Portraits il y a une douzaine d'années, l'envisagiez-vous déjà comme un projet à long terme ?

Le projet a vu le jour dans le nord-est de l'Angleterre, où je réside. J'avais reçu à l'époque du financement pour photographier des classes dans six écoles spécifiques. Je me suis vite aperçu qu'il serait intéressant d'étendre le projet à d'autres écoles dans d'autres parties du pays, puisque cela permettrait en quelque sorte de brosser un portrait de la population. Par exemple, l'une des premières écoles du nord-est de l'Angleterre où j'ai travaillé se trouve à Washington, une ville dont la population est majoritairement blanche ; elle est située à environ cent kilomètres de Bradford, une grande ville avec beaucoup d'immigrants. J'ai rapidement constaté que les écoles reflètent ces réalités géographiques, ce qui nous offre un point de vue intéressant sur les différentes régions du pays.

Comment avez-vous décidé d'élargir votre projet pour y inclure les écoliers d'autres pays ?

Ce sont d'abord les circonstances : j'étais invité à donner un atelier en Argentine en 2005, et je travaillais déjà sur un projet à long terme au Brésil. Je me suis dit que je devrais au moins essayer de faire des portraits d'écoliers dans ces deux pays pendant que j'étais là-bas. À vrai dire, je n'étais pas sûr qu'ils auraient la même résonance pour le public britannique (et leur impact est autre, effectivement) car les portraits précédents suscitaient chez les spectateurs de nombreuses comparaisons avec leur propre enfance. Je ne m'attendais pas nécessairement à ce que cela se produise face à un environnement culturel tout à fait étranger. Mais si l'identification n'est certes pas la même, d'autres mécanismes s'installent, qui nous révèlent d'autres aspects. Il y a toujours des ressemblances et des différences quel que soit le lieu, mais j'aimais l'idée d'élargir le cadre et d'adopter une approche légèrement différente. Ensuite, j'ai simplement saisi les occasions à mesure qu'elles se présentaient. Cela s'est développé de manière un peu aléatoire au début, puis le British Council s'est impliqué dans le projet et m'a proposé d'aller visiter certains pays. La série s'est ainsi étoffée au fil des ans : ce n'était pas mon seul projet en cours, mais c'était toujours intéressant d'y travailler, alors j'ai continué.

Je trouve ces portraits un peu troublants, sans doute parce que, malgré leur diversité, après un certain temps à considérer l'ensemble, nous sommes inévitablement portés à remarquer leurs similitudes et leurs différences. Le facteur commun à toutes ces images est l'absence d'adultes et, bien sûr, le fait que ce ne sont pas des photos de classe traditionnelles, comme celles que l'on a pu prendre de nous ou de nos enfants. Individuellement, ces images semblent

Julian Germain's work is characterized by an interest in social issues and a belief in the value of amateur and "functional" images. He has published several photobooks – with Steidl/Mack, among others – some of which combine his own images with pictures from various sources. He sits on the editorial board of the magazine *Useful Photography*, with Erik Kessels. He has exhibited his work internationally, notably in London, Tokyo, Sao Paulo, and Rotterdam. Since 1995, he has been working with Brazilian artists Patricia Azevedo and Murilo Godoy on collaborative projects with favela communities and street children. He lives and works in Northumberland, U.K. www.juliangermain.com



This is not a scientific survey, but nonetheless it is a record of what education looks like, and of what a country offers its kids. For me, the philosophical discussion going on behind the images is something about democracy.

The camera is on their level, and the images are based on the practice of photographing the class as a group. In traditional school portraits, you never get a real sense of what the school looks like. I stuck with the philosophy of photographing every child and making sure that they were all in the group. I never told the children not to smile, but equally I didn't tell them to do so, either. If asked, I would tell them that they needed to be ready. The choreography of the process is what creates that look of expectation.

Is it a participatory experience – do they get to choose where they sit, and are they in on the choreography?

Not specifically, because of the restrictions of the space – you need to look through the camera to make sure that everyone is in the shot. It is collaborative in the sense that they have to go along with it. It requires all of them to settle in and concentrate while the portrait is being made. There's quite a lot to do in that time: while their lesson is going on, I am setting up the camera and putting up lights – they need to get used to me even when they are having their maths or French lesson, or whatever it is they are doing. They are aware of all of the paraphernalia that is being erected all around them and they sense that I am taking this very seriously and precisely, so when it comes time for me to talk with them about what we will need to do to make it work, they understand and they go along with it. They get that it is complicated for them and for me, requiring their concentration as well as mine. We have to work together to pull it off. I like that a sort of atmosphere is created in the process of making the picture.

Do the children get to see what you have made? Have they ever told you what they think of the portraits?

Yes, they do get to see them. Where possible, it is an Internet thing, and I email pictures to the schools. When that isn't possible, I send actual photographs – and where the kids are really poor, I send every child a print. For a group in Ethiopia, for example, I sent thirty copies of the portrait so they could hand it out to all the kids.

Have you ever gone back to re-photograph a class?

I have done this with my daughters' classes. In the end, that constitutes something else, which could happen. I've thought about doing lots of different things as this has unfolded. But groups don't stick together, and so I wouldn't have the same kids. And with the secondary-school classes, they all split up and do different subjects. For logistical reasons, it all becomes a bit complicated. I've also thought about doing work related to playgrounds, because again this is a completely

nous offrir une rare incursion dans l'univers de ces enfants, à leur niveau.

L'appareil est à leur niveau, et ma démarche consiste toujours à photographier la classe en tant que groupe. Dans les photos de classe traditionnelles, on ne devine jamais vraiment à quoi ressemble l'école. Mon but était vraiment de photographier chaque enfant, et je me suis toujours assuré qu'ils étaient tous inclus dans le groupe. Je n'ai jamais dit aux enfants de ne pas sourire, mais je ne leur ai pas non plus suggéré de le faire. S'ils me le demandaient, je leur indiquais quand se tenir prêts. La chorégraphie du processus est ce qui leur donne cet air attentif.

Est-ce une expérience participative ? Choisissent-ils où s'asseoir, et sont-ils impliqués dans la chorégraphie ?

Pas vraiment, à cause des contraintes spatiales : il faut regarder à travers l'objectif pour vérifier que tout le monde est dans l'image. C'est collaboratif dans la mesure où ils doivent tous entrer dans le jeu, c'est-à-dire rester immobile et concentré pendant que le portrait est réalisé. Les préparatifs impliquent une certaine activité : pendant le cours, j'installe l'appareil photo et les projecteurs – il faut qu'ils s'habituent à moi pendant leur leçon de maths ou de français ou toute autre activité. Ils sont conscients de tout le matériel que je dispose autour d'eux, et ils sentent que je fais mon travail avec sérieux et précision. Quand arrive le moment de leur expliquer ce que nous devons faire pour que la photo soit réussie, ils comprennent et sont d'accord. Ils voient que c'est compliqué pour eux et pour moi, et que cela requiert de la concentration, autant la mienne que la leur. Nous devons travailler ensemble pour y parvenir. J'aime le fait que tout ce processus crée une sorte d'atmosphère particulière.

Les enfants voient-ils la photographie terminée ? Vous ont-ils déjà dit ce qu'ils pensaient des portraits ?

Oui, les enfants voient les portraits. Là où c'est possible, je les envoie par courriel aux écoles. Sinon, je leur fais parvenir des tirages – et lorsque les enfants sont vraiment pauvres, je joins un exemplaire pour chaque écolier. Pour un groupe en Éthiopie, par exemple, j'ai envoyé trente exemplaires du portrait afin qu'on puisse le distribuer à tous les enfants.

Êtes-vous déjà retourné photographier une classe ?

Je l'ai fait pour les classes de mes filles. C'est une autre démarche, que l'on pourrait d'ailleurs envisager. J'ai considéré de nombreuses possibilités à mesure que le projet se développait. Mais les groupes changent d'une année à l'autre ; je n'aurais donc pas les mêmes enfants. Et les classes du secondaire se réorganisent différemment d'une matière à l'autre. Sur le plan logistique, tout devient compliqué. J'ai aussi pensé à travailler

Le travail de **Julian Germain** se caractérise par un intérêt pour les enjeux sociaux et une croyance en la valeur des images amateurs et « fonctionnelles ». Il a publié plusieurs livres de photos (chez Steidl/Mack entre autres), dont certains combinent ses propres images à d'autres provenant de diverses sources. Il fait partie, avec Erik Kessels, du comité éditorial de la revue *Useful Photography*. Son travail a été exposé à l'international, notamment à Londres, Tokyo, São Paulo et Rotterdam. Depuis 1995, il collabore avec les artistes brésiliens Patricia Azevedo et Murilo Godoy sur des projets réalisés avec les communautés des favelas et des enfants des rues. Il vit et travaille à Northumberland, au Royaume-Uni. www.juliangermain.com



Il y a évidemment de grandes disparités entre l'établissement que fréquente un enfant dans le nord du Nigeria et celui que fréquente un enfant en Allemagne. C'est un aspect de la série, mais, en même temps, la présence du tableau – qu'il soit noir, blanc ou interactif – crée un schéma relativement universel.

different experience, where kids can do as they please. The ones who want to be alone do so and those who form little groups do so by their own design. It's quite fascinating to observe. These I imagine as landscapes in which we might see kids as they are.

To me, the images straddle this very interesting space between portraiture and documentary, because although you get a sense of the children, it is as a collective. Invariably, in looking from one image to another, you make comparisons about the surroundings that the children are in – what they are wearing and always how they appear in the group. There are startling contrasts among levels of privilege that are evident within the frame.

There are obviously vast differences between the facilities available to a child in northern Nigeria and those available to a child in Germany. That is part of the series, but at the same time, the template of an oblong space – whether black-board or smart board, is pretty much universal. I was a bit anxious about how the portraits are laid out in the book, because you do have the power to choose the juxtapositions. In the end, I attempted to resolve the issue by putting the portraits chronologically into the book, which makes it come through as more of a journey. So there are contrasts, but they also come through time, rather than deliberate oppositions. But yes, you are right, I think that the series is a document – but it is a speck in the ocean. There are far more countries that I haven't been to than those that I have, and I've been to only a few schools in each country. This is not a scientific survey, but nonetheless it is a record of what education looks like, and of what a country offers its kids. For me, the philosophical discussion going on behind the images is something about democracy, because I am trying to give attention to every child, whether he or she is in the front or in the back. In the process of making these portraits, I try to give them all space, to let them all be seen, and I work very hard to try to achieve that. And I find the pictures very challenging to look at, too.

Johanna Mizgala is the curator of the House of Commons Collection and a PhD candidate in cultural mediations at Carleton University. Her interest in commemoration and the persuasive power of photography stems from a longstanding investigation of memory and photography, of longing and loss, and of identity politics.

dans les cours de récréation, car là encore c'est une expérience complètement différente, où les enfants sont libres de faire ce qu'ils veulent. Ceux qui veulent rester dans leur coin peuvent le faire, et ceux qui forment de petits groupes le font suivant leurs envies. C'est assez fascinant à observer. J'imagine ces scènes comme des paysages où nous pourrions voir les enfants tels qu'ils sont.

Pour moi, vos images naviguent dans cette zone très intéressante entre le portrait et le documentaire, car la personnalité des enfants nous apparaît en effet, mais collectivement. Invariablement, en passant d'une image à l'autre, des comparaisons s'établissent entre l'environnement physique des enfants, les vêtements qu'ils portent, et toujours leur positionnement dans le groupe. Ces portraits révèlent notamment des contrastes frappants dans les niveaux de vie.

Il y a évidemment de grandes disparités entre l'établissement que fréquente un enfant dans le nord du Nigeria et celui que fréquente un enfant en Allemagne. C'est un aspect de la série, mais, en même temps, la présence du tableau – qu'il soit noir, blanc ou interactif – crée un schéma relativement universel. J'ai longtemps hésité sur l'agencement des portraits dans le livre, car le choix des juxtapositions n'est justement pas anodin. Finalement, j'ai essayé de résoudre le problème en optant pour un ordre chronologique, qui évoque plutôt l'idée d'un voyage. Les contrastes apparaissent donc également au fil du temps, et non par des oppositions délibérées. Mais c'est vrai, vous avez raison, je crois que cette série est un document – même si c'est une goutte d'eau dans l'océan. Le nombre de pays que je n'ai pas visités est bien supérieur au nombre de pays où je suis allé, et j'ai seulement pu documenter un petit nombre d'écoles dans chacun. Ce projet n'est pas une étude scientifique ; il dresse néanmoins un portrait de l'éducation et de ce qu'un pays offre à ses enfants. Pour moi, la question philosophique qui sous-tend ces images a rapport à la démocratie, car j'essaie de mettre en valeur chaque enfant, qu'il se trouve au fond de la classe ou au premier rang. Dans le processus de création de ces portraits, je m'efforce de donner de l'espace à chacun, pour que l'on voie vraiment tous les enfants. J'y consacre beaucoup d'efforts. Et ces images m'interpellent beaucoup moi aussi. Traduit par Emmanuelle Bouet

Johanna Mizgala est conservatrice des collections de la Chambre des communes et doctorante en médiations culturelles à l'Université Carleton. Son intérêt pour la commémoration et le pouvoir persuasif de la photographie est issu de ses recherches approfondies sur la mémoire et la photographie, sur la nostalgie et la disparition, et sur les politiques identitaires.

PAGES 22 À 31
From the series / de la série
The Future Is Ours, Classroom Portraits
2004–2015

Gambela Elementary School, Gambela,
Welisso District, Ethiopia. Grade 1, Music,
October 9th, 2009

Guard House Primary School, Keighley,
West Yorkshire, UK. Year 6, History,
October 19th, 2005

Escuela Primaria Angela Landa,
Old Havana, Havana, Cuba. Year 2, Maths,
November 30th, 2011

Matsubara Senior High School,
Osaka, Japan. Grade 2, English,
September 10th, 2009

Escuela Secundaria Básica Osvaldo
Herrera González, San Fernando
de Camarones, Municipio Palmira,
Cuba. Year 7, Maths,
December 7th, 2011

Rhodesway School, Bradford,
West Yorkshire, UK. Year 7, Art,
December 6th, 2005

Omar Al Mokhtar School, Sheraton,
Sana'a, Yemen. 2nd Year Secondary, English,
May 7th, 2007

Suravi School, Dhanmondi, Dhaka,
Bangladesh. Year 6, Examination,
July 9th, 2009

Omar Bin Al-khattab Educational Complex,
Boys' Preparatory School, Doha, Qatar.
Grade 8, English,
March 12th, 2007

Ruei Fang Junior High School
Kindergarden, Ruei Fang Township,
Taiwan. Kindergarden, Art,
September 15th, 2009

Kuliyatu Turasul Islamic Secondary
School, Kano, Nigeria. Senior Islamic
Secondary Level 2, Social Studies,
June 26th, 2009

Tiracanchi Secondary School, Tiracanchi,
Calca Province, Peru. Grade 2, Mathematics,
July 24th, 2007

Al Ishraq School, Akamat Al Me'gab,
Manakha District, Yemen. Year 1 to 6
Primary (All pupils), General Revision,
May 15th, 2007

Zuiderpark LMC vmbo, Rotterdam,
the Netherlands. Secondary Level
Group 3, Mechanics,
March 16th, 2012





Alejandro Cartagena

Carpoolers









ALEJANDRO CARTAGENA

From the Northern to the Southern Suburbs De la banlieue nord à la banlieue sud

ISA TOUSIGNANT

In the storybook that is Alejandro Cartagena's oeuvre, *Carpoolers* is the chapter that comes between *Suburbia Mexicana* and *What We Fight For*. The artist, who works and lives in Monterrey, Mexico, but is originally from the Dominican Republic, has been researching and imaging urban sprawl and its impact for the last decade in photographs that mix a luscious kind of composed beauty with deep human interest. *Carpoolers* captures part of the everyday that is hidden from most people – the to and fro of a mass of workers from the blue-collar suburb that they live in to the moneyed suburb that they work in. Shot on the fly from atop an overpass as traffic zoomed by beneath him, *Carpoolers* was the first project in a long time for which Cartagena used a digital camera, as he usually chooses to work with large-format cameras for landscapes and portraiture. This project required a different kind of strategy.

Can you start by describing the physical process of taking the Carpoolers photographs?

The pictures were taken from a pedestrian overpass overlooking Highway 85, just above a spot where cars come out of an underground tunnel. My thinking was that when I spotted them, if the cab of the truck was filled with guys, chances were that there would be more in the back. I was set up over the middle lane of three, so that gave me just enough time to leap into position and try to catch them.

So you would look on one side of the overpass to spot the vehicles from the front and then run and point your camera downward from the other side to shoot?

Yes, and then just wait for the truck to come into frame. I played a game with myself: I wanted to be the one doing the actual work rather than the camera, so instead of using the automated shutter function that professional cameras have, where you just press the button and it shoots five or six shots per second, I did it manually and shot only one or two. If I got it I got it, and if not, too bad. And of course my success rate was only 30 percent, because the trucks are going anywhere from sixty to a hundred kilometres an hour. I do most of my projects with a large-format camera, a plate camera on a tripod that produces a single image, which I look at for ages under a black cloth, examining the light, focusing, framing – it's a really slow process. So here I wanted that feeling of really making a decision.

This overpass, is it around Monterrey, where you live?

Yes, it's located over a highway that runs from the northern suburb to the southern suburb of Monterrey. This is where

Dans le livre d'histoires qu'est l'œuvre d'Alejandro Cartagena, *Carpoolers* est le chapitre situé entre *Suburbia Mexicana* et *What We Fight For*. L'artiste, qui vit et travaille à Monterrey au Mexique, mais qui est originaire de la République dominicaine, œuvre depuis dix ans à investiguer et mettre en images l'étalement urbain ainsi que son impact en produisant des photographies alliant une beauté sensuelle et soignée à un profond intérêt pour l'humain. *Carpoolers* dévoile un aspect de la vie quotidienne invisible pour la plupart des gens : les allers et retours d'une armée de cols bleus entre la banlieue ouvrière où ils vivent et la banlieue fortunée où ils travaillent. Photographiant ses sujets à la volée depuis une passerelle qui surplombe l'autoroute, Cartagena a utilisé pour la première fois depuis longtemps un appareil numérique. Il préfère habituellement employer des appareils photo grand format pour les paysages et les portraits, mais ce projet requérait une stratégie différente.

Pouvez-vous d'abord décrire concrètement votre processus de prise de vues pour Carpoolers ?

Les photographies ont été réalisées depuis une passerelle pour piétons qui enjambe l'autoroute 85, juste au-dessus d'un endroit où on peut voir les véhicules sortir d'un tunnel. Mon raisonnement était le suivant : si j'apercevais un groupe d'hommes à l'avant d'une camionnette, il était probable qu'il y en aurait d'autres à l'arrière. C'est une autoroute à trois voies et j'étais posté au-dessus de la voie du centre, ce qui me donnait juste assez de temps pour aller me placer au bon endroit et tenter de les photographier au passage.

Vous étiez donc posté d'un côté de la passerelle pour repérer les véhicules se dirigeant dans votre direction, et vous couriez ensuite de l'autre côté pour pointer votre appareil vers la route au-dessous ?

Exactement. Et j'attendais que la camionnette apparaisse dans l'objectif. J'avais décidé de jouer à un jeu : je voulais accomplir le travail moi-même plutôt que de le déléguer à l'appareil. Au lieu d'utiliser la fonction de déclenchement en rafale disponible sur les appareils professionnels, où il suffit d'appuyer sur le bouton pour obtenir cinq ou six images par seconde, je prenais la photo manuellement, en déclenchant une fois ou deux. Si j'avais mon image, tant mieux, sinon, tant pis. Et bien sûr mon taux de réussite n'était que d'environ 30 %, car ces camionnettes peuvent rouler aussi bien à 60 qu'à 100 km/h. Je réalise la plupart de mes projets avec une chambre photographique montée sur trépied, qui fixe à la surface d'un plan-film une seule image. Je reste pendant une éternité sous un voile noir à examiner la lumière, à ajuster la mise au point, à choisir le cadrage – c'est un processus vraiment laborieux. Ici aussi, je voulais avoir le sentiment de vraiment prendre une décision.

Cette passerelle est-elle située près de Monterrey, où vous vivez ?

Oui, elle surplombe une autoroute qui relie la banlieue nord à la banlieue sud de Monterrey. C'est là que le projet est devenu particulièrement intéressant pour moi. Pour *Suburbia Mexicana*, j'avais photographié la banlieue nord, c'est-à-dire la cité ouvrière construite à la fin des années 2000. Puis j'avais photographié la banlieue sud, où se trouve San Pedro, l'une des villes les plus riches d'Amérique latine. Je m'intéresse à la relation d'interdépendance entre les deux, et ces camionnettes venaient justement illustrer la connexion. C'est ainsi que les

This is how these guys
buy their houses,
by keeping up the houses
of the rich. And this is
how they travel, because
the northern suburbs
grew so fast and so
chaotically that there's
no public transportation
for them to actually
get to work.

Qui sont ces gens
autour de moi? Car
en sachant qui ils sont,
je saurai qui je suis
en train de devenir.
Et puis il y avait cette
notion de l'espace
qui m'entoure, qui
me pousse à être
un certain type de
personne à cause
de la manière dont
la ville se construit.

Alejandro Cartagena uses
landscape and portraiture as a
means for examining social, urban,
and environmental issues. His images,
featured in exhibitions, photobooks,
and news reports, have received
many awards, are in the collections
of major museums in the U.S., Mexico,
and Brazil, and have been published
in the most important European and
American newspapers and magazines.
The Carpoolers project also exists as a
very interesting photobook which can
be viewed at: vimeo.com/110235644.
www.alejandrocartergena.com

Les projets d'Alejandro Cartagena
abordent des questions sociales et
environnementales au moyen du paysage
et du portrait. Que ce soit sous la forme
d'expositions, de livres d'artistes ou de
reportages, ses images ont fait l'objet
de nombreuses mentions, se retrouvent
dans les collections permanentes de
plusieurs grands musées aux États-Unis,
au Mexique et au Brésil et ont été
publiées dans les plus grands journaux
et magazines européens et américains.
Le projet Carpoolers existe aussi sous
la forme d'un très intéressant livre
photographique que l'on peut visionner
sur: vimeo.com/110235644.
www.alejandrocartergena.com

the project got really interesting for me. For the *Suburbia Mexicana* project, I had photographed the northern suburb, which is the blue-collar suburb that was built at the end of the last decade. And then I had photographed the southern suburb, which is a city called San Pedro, one of the richest cities in Latin America. I'm interested in the relationship of interdependence between the two, and here were these pickup trucks exemplifying the connection. This is how these guys buy their houses, by keeping up the houses of the rich. And this is how they travel, because the northern suburbs grew so fast and so chaotically that there's no public transportation for them to actually get to work.

Is there a difference in how you approach series like this, in which there's a great distance between you and your subjects, and others that feature more intimate portraiture?

I'm not interested in old-style photography in which the person has to have a story and the magic of the image is in the story that you can tell. I don't really ask the names of people whom I photograph, even when they're in front of me, because for me they're just a part of the bigger picture. They're characters, and we don't need exact names to see that they're struggling with heavy shopping bags because there's no public transportation and they can't take a taxi because it's too expensive, or that they're digging a hole in front of their house to build a wall because there's no police in the suburbs. It's about filling a gap in this massive story that I'm trying to construct about how the suburbs were built in Mexico.

In much of your work you build real chronological narratives, with many interstitial images and moments of quiet that serve practically as paragraph breaks.

That's what interests me, it's more those gaps – those suggested ideas that aren't there, but that you can read if you're interested. And there's always the visual impact, of course; I love beautiful photographs, I love beautiful paintings, I love beauty – but it's one of many layers that I wish my images to convey. The work wouldn't be as interesting for me if it was just chance encounters, if I'd just photographed these guys going to work without this connection of already having photographed not only where they're going to work, but where they live themselves.

Have you found that one topic leads to another, in your work? Is your process sequential, or do you work on many bodies of work at the same time?

I do both. I've been invested in this project about the city and how it grows for about ten years now. *Suburbia Mexicana*, *Carpoolers*, *Overgrowth*, *What We Fight For* – all these projects are intertwined because of the research I've been doing. It makes the work really honest, I feel, because it's something that I'm empirically gaining knowledge on, I'm physically going to the spaces, I'm photographing, looking, asking questions – plus I'm doing theoretical research in urbanism and social theory. So it would be a shame to waste all that and move on.

Do you feel that there's an investigatory aspect to your process, in that you're hunting down stories that reveal a wider social issue that people might not see otherwise?

Yes. And to me, that's where the poetry lies, if I can call it that. You have pictures of guys travelling to work, and pictures of little houses in the middle of nowhere, and suddenly

ouvriers payent leurs propres maisons : en entretenant celles des riches. Et c'est ainsi qu'ils se déplacent, car la banlieue nord s'est développée si rapidement et de manière si chaotique qu'il n'y a pas de transports en commun leur permettant de se rendre au travail.

Y a-t-il une différence dans votre approche pour une série comme celle-ci, impliquant une distance importante entre vous et vos sujets, et d'autres qui comportent des portraits plus intimes?

Je ne suis pas intéressé par la photographie à l'ancienne, où le sujet doit avoir une histoire et où la magie de l'image tient au récit de cette histoire. Je ne demande pas vraiment le nom des gens que je photographie, même quand ils sont en face de moi, car à mon sens ils font partie d'une réalité plus vaste. Ce sont des personnages, et nous n'avons pas besoin de connaître leur nom pour voir qu'ils peinent à transporter de lourds sacs de provisions, car il n'y a pas de transports en commun et le taxi est trop cher pour eux ; ou qu'ils creusent un trou devant leur maison pour y ériger un mur, car il n'y a pas de services de police dans la banlieue. C'est un morceau de cette histoire complexe que je tente de reconstituer, pour raconter comment les banlieues ont été construites au Mexique.

Dans beaucoup de vos projets, vous construisez de véritables récits chronologiques, avec beaucoup d'images interstitielles et des moments de silence qui fonctionnent presque comme des sauts de paragraphe...

C'est ce qui m'intéresse surtout – ces blancs, ces idées suggérées qui, sans être représentées, sont lisibles en filigrane si vous êtes un peu curieux. Je joue aussi sur l'impact visuel, bien sûr ; j'aime les belles photographies, j'aime les beaux tableaux, j'aime la beauté – mais c'est seulement l'une des nombreuses facettes de la réalité que je souhaite évoquer dans mes images. Mon travail ne serait pas aussi intéressant pour moi s'il s'agissait uniquement de rencontres au hasard, si j'avais simplement photographié ces hommes en route vers leur lieu de travail, sans avoir déjà photographié non seulement l'endroit où ils travaillent, mais aussi celui où ils vivent.

Avez-vous constaté qu'un sujet en amène un autre dans votre travail ? Est-ce un processus séquentiel, ou bien travaillez-vous sur de nombreux corpus à la fois ?

Les deux. Il y a environ dix ans que je m'investis dans ce projet sur la ville et son expansion géographique. *Suburbia Mexicana*, *Carpoolers*, *Overgrowth*, *What We Fight For* – tous ces projets se recoupent, puisqu'ils sont liés à mes recherches sur le sujet. Les œuvres y gagnent en honnêteté, à mon avis, car c'est un sujet que j'approfondis de manière empirique – je me rends sur place, je photographie, j'observe, je pose des questions – tout en effectuant des recherches théoriques en urbanisme et en sociologie. Il serait dommage de gaspiller tout ce travail et de passer à autre chose.

Diriez-vous qu'il y a une part d'investigation dans votre démarche qui vous amène à rechercher les histoires révélatrices d'un problème social plus grand, dont le public n'aurait peut-être pas conscience autrement ?

Oui. Et pour moi, c'est là que réside sa poésie, si l'on peut l'appeler ainsi. On vous montre des photos d'ouvriers en route vers leur lieu de travail, d'autres photos avec des petites maisons construites au milieu de nulle part, et tout d'un coup vous comprenez que les ouvriers habitent dans ces petites maisons. Cette étincelle de corrélation visuelle est porteuse de connaissance, de poésie.

you get that those guys live in those houses. And that little spark of visual connection brings out knowledge, or poetry.

When did your work transition from more psychological themes to more social ones? I'm thinking of your early self-portraits, or the series Dulces Intentiones.

When I got into photography, I was in a very psychological, interior place, in which I was coming to peace with this idea of letting go of what I had done up to then. I was in the service industry for fifteen years before getting into photography at the age of twenty-seven. I felt I was late in the game, and the first thing you explore as an artist is yourself, so I worked through that process really fast, then started to look outward to what was happening around me. I wasn't born in Monterrey; I was born in the Dominican Republic and then brought to Monterrey when I was thirteen, so something that always interested me in being a foreigner was, who are the people that are around me? Because if I know who they are, I'll know who I'm becoming. And then this idea of this space that's around me, that's pushing me to become a certain person because of how the city is built, how the streets are formed – all these things help construct my new identity.

How did you take on the identity of a photographer?

Well, you know, for the first five years I was lucky enough not to go to photography school, but to find work as a digitizer for a photography archive. My work was to digitize thirty to fifty plate negatives a day from the nineteenth and twentieth centuries, and I did that for five years. I learned how to photograph in my head through the work of other photographers. I learned how to print their work and how to frame their work, how to construct an exhibition, how to write about the work – I mean, it was really like a five-year master's program on how to be a photographer. And the income from that job allowed me to pursue my own work. Every little cent I had was poured into making prints, buying film, developing film, and just making things as fast and as deep as I could.

And since, you've been so prolific! What's the secret of your work ethic?

It's a cultural thing – my parents were workaholics, my grandparents were workaholics, and I'm married to a workaholic. We have two kids, and I was scared when we started our family that I wouldn't be working so much, so I worked more! In the last three years, since we've become parents, I've done almost the same amount of work as in the seven years previous. If you come to my studio today, there's one, two, three, four, five . . . six projects on the wall, which I'm in the process of doing and editing. I just love working. This phenomenon of people paying you for expressing what you think is amazing. It's the best job ever.

Isa Tousignant is a contributing editor at Canadian Art and a freelance writer on art, design, and lifestyle who cut her teeth as arts editor at an alternative weekly. She has dabbled in independent curating and helped to create a number of art happenings. Her postgraduate research on animals in contemporary art and inter-species power dynamics has led her to become a born-again vegan. She lives and works in Montreal.





Vers quel moment les thèmes plus psychologiques présents dans votre œuvre ont-ils fait place à des thèmes plus sociaux ? Je pense à vos premiers autoportraits, ou à la série *Dulces Intentiones*. Lorsque je me suis lancé dans la photographie, j'étais dans une phase d'introspection, très psychologique, où je devais accepter de laisser derrière moi tout ce que j'avais fait jusque-là. J'ai travaillé dans le secteur des services pendant quinze ans avant de commencer la photo, à vingt-sept ans. Je sentais que j'avais du retard à rattraper, et comme la première chose qu'un artiste explore est lui-même, je suis allé au bout de ce processus de manière accélérée. Puis je me suis tourné vers l'extérieur pour observer ce qui se passait autour de moi. Je suis né non pas à Monterrey, mais en République dominicaine ; je suis arrivé ici quand j'avais treize ans, et l'une des choses qui m'a toujours intéressé en tant qu'étranger était cette question : qui sont ces gens autour de moi ? Car en sachant qui ils sont, je saurai qui je suis en train de devenir. Et puis il y avait cette notion de l'espace qui m'entoure, qui me pousse à être un certain type de personne à cause de la manière dont la ville se construit, dont les rues se forment... tous ces éléments ont contribué à bâtir ma nouvelle identité.

Comment avez-vous adopté l'identité d'un photographe ?

Il se trouve que pendant les cinq premières années, au lieu de passer par une école de photo, j'ai eu la chance de travailler comme numériseur pour des archives photographiques. Mon travail consistait à numériser chaque jour de trente à cinquante négatifs sur plaque du XIX^e et du XX^e siècle, et cela, pendant cinq ans. J'ai appris mentalement comment photographier en regardant le travail des autres photographes. J'ai appris à imprimer et encadrer leurs œuvres, à monter une exposition, à écrire sur leur travail – pour moi, c'était vraiment un programme de maîtrise en cinq ans sur l'art d'être photographe. Et le revenu que me procurait cet emploi me permettait d'explorer ma propre démarche. Chaque sou était consacré à faire des tirages, à acheter de la pellicule, à la développer : bref, à produire aussi rapidement et en profondeur que possible.

Et vous avez été tellement prolifique depuis ! Quel est le secret de votre éthique de travail ?

C'est culturel – mes parents étaient des bourreaux de travail, mes grands-parents aussi, et j'en ai épousé un. Nous avons deux enfants. À l'arrivée du premier, je craignais de ne plus pouvoir être aussi productif, alors j'ai mis les bouchées doubles ! Au cours de ces trois dernières années, depuis que nous sommes devenus des parents, j'ai accompli presque autant de travail qu'au cours des sept années précédentes. Si vous veniez visiter mon studio aujourd'hui, vous verriez un, deux, trois, quatre, cinq... six projets sur les murs, à divers stades de production et de sélection. J'adore travailler. C'est fantastique : des gens vous payent pour exprimer ce que vous pensez. Je ne connais pas de meilleur métier. Traduit par Emmanuelle Bouet

Collaboratrice à la revue *Canadian Art* et rédactrice indépendante dans les domaines de l'art, du design et de la décoration, **Isa Tousignant** a précédemment dirigé la section artistique de l'hebdomadaire alternatif *Hour*. À titre de commissaire, elle a contribué à organiser divers happenings artistiques. Sa recherche postdoctorale sur les animaux dans l'art contemporain et les dynamiques inter-espèces a fait d'elle une végétalienne convaincue. Elle vit et travaille à Montréal.



OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN

Hiver
printemps
2016

23 janvier au
19 mars
Philippe Caron
Lefebvre
Jaana Kokko

mars
Programme
éducatif
Artiste à l'école
Sur une
proposition de
Philippe Caron
Lefebvre
Exposition
d'élèves de
l'école Saint-
Enfant-Jésus
5^e et 6^e année



Philippe Caron Lefebvre
Cetase fantôme, 2015
Polyuréthane, polystyrène,
peinture
130 x 200 x 75 cm

Photo:
Guy L'Heureux

16 avril au
11 juin
Loin des yeux
Commissaire :
Claire Moeder
Artistes :
Julien Discrit
Tobias Dostal
Claire Hannicq
Anouk Kruithof
Jacinthe Lessard
Alana Riley

Nouveauté
Publication
Edith Brunette/
Gaëlle Choïsne:
résidence
de recherche
jeune création,
no 4, 2015,
coédition
art3, OPTICA

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2
tél. 514 874 1666
optica.ca



occurrence
ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS



Yoanis Menge, *La chasse aux phoques*, Iles de la Madeleine, 2013

Yoanis Menge
Hakapik

17 mars au 16 avril 2016

Bettina Hoffmann
Touch

7 mai au 18 juin 2016

5455 De Gaspé - espace 108, Montréal (Québec) H2T 3B3, T : 514-907-4535 | W : occurrence.ca

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

23 janvier au 6 mars 2016
Futurs imaginés
Daniel Corbeil – Thomas Kneubühler
Tristram Lansdowne – Ana Rewakowicz
Jolanta Sprawka

Vernissage : Dimanche 24 janvier, 14 h

12 mars au 24 avril 2016
Humidex
David Blatherwick
Vernissage : Dimanche 13 mars, 14 h

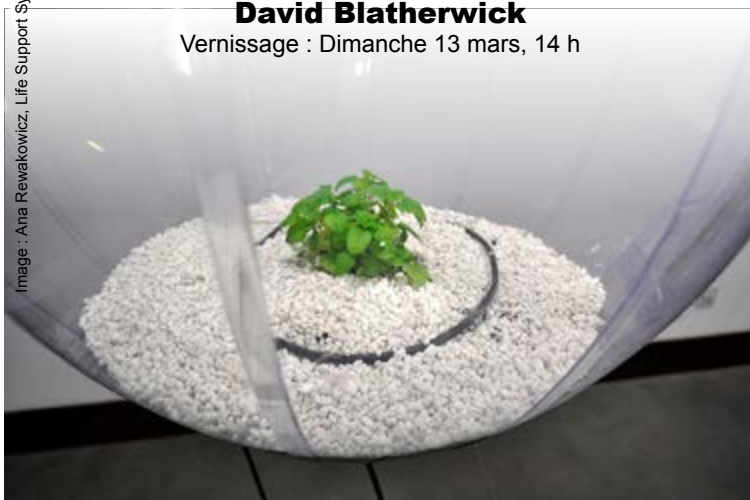


Image : Ana Rewakowicz, Life Support System (détail)

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall

www.pointe-claire.ca

Gilles Mihalcean *Des paquets d'histoires*
15 janvier – 27 février 2016



Gilles Mihalcean, *Révolution*, 2015, Bois, peinture, 28 x 34 x 30 cm

Galerie Laroche/Joncas
372 Ste-Catherine O. #410, Montréal QC H3B 1A2 www.LarocheJoncas.com

CHINE | CHINA | 中国

Réel photographique dans l'empire du Milieu
Photographic Narrative in the Middle Kingdom
中央帝國實景

François Nadeau

LES ÉDITIONS CAYENNE

LES
ÉDITIONS
CAYENNE

Préface par Jules Nadeau,
auteur et sinologue.
Introduction par François Nadeau,
Photographe

45 \$ CDN/USD
10 x 10 po , 88 pages
Trilingue / Trilingual
ISBN : 978-2-923980-10-2

www.editionscayenne.com



*Promouvoir les artistes,
les discussions,
les échanges,
créer de la TURBULENCE.*

*Promoting the artists,
discussions,
exchanges,
creating TURBULENCE.*

 @UMAmontreal

uma
la maison de l'image et de la photographie

www.umamontreal.com

Mois

3 AU 27 FÉVRIER 2016
Méduse, Québec

FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS
MULTIDISCIPLINAIRES ET ÉLECTRONIQUES



moismulti.org

MULTI

SPECTACLES ET PERFORMANCES / EXPÉRIENCES INTERACTIVES
CONCERTS IMMERSIFS / ŒUVRES SONORES / INSTALLATIONS
EXPOSITIONS / CABARETS / FILMS / ...



RECTO
VERSO





La Bande Vidéo

Centre en arts médiatiques

Expositions

IvanovStoeva (Mois Multi)

Cynthia Naggar

Alexandre Larose

Résidences

IvanovStoeva

Cynthia Naggar

Ariane Plante

Alexandre Larose

Geneviève Bélanger Genest

Oli Sorenson



Oli Sorenson, *Pistoletto*, 2014



YAM LAU NUSHU: ECHO CHAMBERS & BILL EAKIN TIME

JAN 21 – MAR 26, 2016
CURATED BY NATALIA LEBEDINSKAIA



Bill Eakin, *24Hours 0115*, Pigment print on archival paper, 2013 (detail)

710 ROSSER AVENUE
UNIT 2
BRANDON, MB
204.727.1036
INFO@AGSM.CA
AGSM.CA

TUESDAY – FRIDAY 10AM – 5PM
THURSDAY 10AM – 9PM
SATURDAY 12PM – 5PM

**ART
CONNECTS**

SATISFY YOUR CREATIVE CURIOSITY



Rita Letendre, *Burning Light*, 1967, sérigraphie, 50 x 71 cm

Du 27 janvier au 27 février 2016

RITA LETENDRE

Fulgurance d'une trajectoire

DE BUT EN BLANC

Exposition collective

LOUISE ROBERT

Papiers



galeriesimonblais.com



CAROLINE CLOUTIER

EXPOSITIONS 2016

HIVER / PRINTEMPS

8 JANVIER AU 7 FÉVRIER

JONAS ST. MICHAEL ↗ (MONTREAL) SHADE AND SHELTER

ELIS HOFFMAN ↗ (SUÈDE) FADING

11 FÉVRIER AU 13 MARS

DANS LE CADRE DU MOIS MULTI

PATRICK BEAULIEU ↗ (ORFORD) MÉANDRE:
UNE DÉRIVE CONTINENTALE

NADÈGE GREBMEIER FORGET ↗ (MONTREAL) HIER EST AUJOURD'HUI

19 MARS AU 17 AVRIL

ÉCHANGE QUÉBEC-BANGKOK

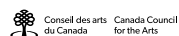
6 MAI AU 5 JUIN

JOCELYN ROBERT ↗ (QUÉBEC) MOIRÉS ET AUTOMOIRES

CAROLINE CLOUTIER ↗ (MONTREAL) CONTRE-ESPACES



GALERIES OUVERTES
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12H À 17H
ENTRÉE LIBRE
550 CÔTE D'ABRAHAM, QUÉBEC
WWW.VUPHOTO.ORG



Carol Sawyer: The Natalie Brett Schneider Archive

Curated by Heather Anderson

18 January – 19 April 2016

Mathew Reichertz: Garbage

Curated by Robin Metcalfe

Produced by Saint Mary's University Art Gallery, Halifax

18 January – 3 April 2016

cuag Carleton University
Art Gallery

1125 Colonel By Drive
Ottawa, Ontario
(613) 520-2120
cuag.carleton.ca



Carol Sawyer, Natalie Brett Schneider performs 'Moche Portrait Vessel', 1949 (2015), archival ink jet print on paper. Courtesy of the artist.

Lagos, Nigeria, capitale de la photographie

ÉRIKA NIMIS



Andrew Esiebo
Lagos Overview, de la série /
from the series *Mutation*
2015-



Charles Okereke
Cobwebs in the Sky
 de la série / from the series
Homecoming, 2012

Poumon économique et culturel du Nigeria, patrie de Wole Soyinka (prix Nobel de littérature), de Fela Kuti (pape de l'afro-beat), mais aussi de Nollywood (troisième industrie cinématographique au monde), Lagos – Eko en langue yoruba – est la mégapole de tous les superlatifs, avec ses quelque vingt millions d'habitants. « Centre of excellence » (selon ses plaques d'immatriculation), « Lagos la mégalo » sait aussi être une « capitale chaos », avec ses go-slow monstres et ses délestages intempestifs qui font d'elle la ville la plus branchée... sur générateur. Une chose est sûre, le *hustle and bustle* de la « capitale de l'Afrique » ne laisse personne indifférent. Ce « laboratoire de l'impossible » est même devenu, pour certains, une source inépuisable d'inspiration. Aussi n'est-il pas étonnant que Lagos se soit transformée en véritable pépinière de talents en tous genres. La photographie ici est un secteur en plein renouveau depuis le tournant des années 2000, au point que chaque jour (ou presque) voit émerger un nouvel artiste, comme en attestent les différents espaces et événements (centres d'art, galeries, festivals) dédiés à l'image fixe dans cette ville qui ne dort jamais. Le Nigeria, fort d'une population qui représente le quart de la population continentale, est devenu, notamment grâce aux hydrocarbures, la première puissance économique de l'Afrique. Et, à la faveur de cette envolée économique consolidée par une certaine stabilité politique¹, les initiatives entourant la photographie se multiplient, portées par un esprit d'auto-entrepreneuriat très fort, car, s'il y a beaucoup d'argent dans ce pays, aucune politique ne soutient les arts et leur pratique. Aussi l'apport de quelques individus – curateurs, mécènes et artistes riches d'expériences à l'extérieur et qui souhaitent transmettre leurs acquis aux jeunes générations – devient-il primordial.

Lagos, Nigeria: Capital of Photography

Lagos – Eko in the Yoruba language – is a typical megalopolis. With its some twenty million inhabitants, it is the economic and cultural heart and soul of Nigeria, which is the birthplace of Wole Soyinka (Nobel Prize for literature) and Fela Kuti (the father of Afrobeat) and the home of Nollywood (the third-largest movie industry in the world). "Lagos la mégalo," a "centre of excellence" (according to the licence plates) is also a "capital of chaos," with its monster "go-slows" (traffic jams) and random brownouts that make the city the most plugged-in – to generators. One thing is certain: the hustle and bustle of the "capital of Africa" leaves no one indifferent. And so it is not surprising that Lagos has become a breeding ground for talents of all types.

In Lagos, the photography sector has seen an enthusiastic revival since the turn of the millennium; it seems that a new artist emerges every day (or almost), if one judges by the different spaces and events (art centres, galleries, festivals) devoted to the fixed image in this city that never sleeps. Nigeria is Africa's most populous country, with a quarter of the continent's population, and also its top economic power, due mainly to oil exports. As this economic prosperity, consolidated by relative political stability,¹ has taken

Ade Adekola
Madras in Session@Trafalgar Square,
London, de la série / from the series
Ethnoscapes – Icons as Transplants, 2012

Un peu d'histoire. Cette jeune scène en plein essor n'est pas sortie de nulle part. Elle est ancrée dans l'histoire de ce port atlantique connecté au reste du monde, qui s'initie à la photographie dès son invention, accueillant des photographes de passage, puis des photographes qui ouvrent des studios dès les années 1880, principalement à Lagos Island où s'est implantée une communauté de rapatriés « brésiliens » (à la suite de l'abolition progressive de la traite transatlantique des esclaves).

À partir des années 1920, les rapports avec la Grande-Bretagne et les États-Unis (où partent se former les élites) permettent l'émergence d'une scène photographique féconde, se réclamant de la « tradition Stieglitz² ». Parmi les grands noms de l'histoire de la photographie lagosienne (de la photographie de studio à la photographie d'art, en passant par le photojournalisme), retenons entre autres ceux de Jackie Phillips, Billyrose, Peter Obe (dont les photos de la guerre du Biafra ont fait le tour du monde), J. D. 'Okhai Ojeikere, Tam Fiofori ou Sunmi Smart-Cole. Aujourd'hui, la photographie reste plus que jamais une profession reconnue, de plus en plus féminisée, enseignée à l'université³, et, mieux encore, un moyen d'expression qui attire les vocations.

2001, le tournant. Si la scène photographique a toujours été dynamique au Nigeria et en particulier à Lagos, un tournant se produit en 2001 sous l'impulsion de quelques photographes comme Akinbode Akinbiyi (basé en Allemagne) et Don Barber, qui ont accompagné dans ses premiers pas une nouvelle génération qui s'organise bientôt en collectifs. Depth of Field (DOF) est le premier collectif à se former en décembre 2001, au lendemain de la biennale de Bamako. Certains de ses membres (dont Uche James-Iroha, pour n'en citer qu'un) se retrouvent aujourd'hui au premier rang des initiatives dédiées à la créativité photographique et à son rayonnement au Nigeria et au-delà.

Les choses vont s'accélérer en 2005, quand le Goethe-Institut de Lagos accueille des ateliers, la plupart animés par Akinbode Akinbiyi, qui débouchent sur la création d'un autre collectif de photographes déterminant, Black Box, dont seront issus plusieurs talents confirmés qui rayonnent aujourd'hui à l'international et transmettent à leur tour leur expérience (Andrew Esiebo, Abraham Oghobase, Charles Okereke, Uche Okpa-Iroha).

2007 est une autre année importante pour la photographie au Nigeria : outre le premier prix de la World Press Photo dans la catégorie « Spot News » (« actualité ») décerné pour la première fois à un photographe africain de l'Agence Reuters, le Lagosien Akintunde Akinleye, le Centre for Contemporary Art (CCA, Lagos)



hold, photographic initiatives have proliferated. These initiatives are characterized by a spirit of very strong entrepreneurship, for, although the country is relatively wealthy, no government policy exists to support arts and artists. Thus, a few individuals (curators, patrons, artists), who have a wealth of experience abroad and hope to transmit their knowledge to the younger generations, play an essential role.

A Brief History. This new and burgeoning scene did not spring out of nowhere but is anchored in Lagosian history. A port city on the Atlantic Ocean, Lagos is connected to the rest of the world and has been open to photography since it was invented. It welcomed photographers passing through, then photographers who opened studios there in the 1880s – mainly on Lagos Island, where a community of repatriated “Brazilians” settled (following the gradual abolition of the transatlantic slave trade).

Starting in the 1920s, connections with Great Britain and the United States (where the élites went for their education) allowed for the emergence of a fertile photographic scene that claimed the “Stieglitz tradition.”² Among the great figures in the history of Lagosian photography (in studio photography, art photography, and photojournalism) are Jackie Phillips, Billyrose, Peter Obe (whose photographs of the Biafra war were seen around the world), J.D. 'Okhai Ojeikere, Tam Fiofori, and Sunmi Smart-Cole. Today, photography is, more than ever, a recognized profession, increasingly feminized, taught in university,³ and, better still, a means of expression that draws new practitioners.

2001: The Turning Point. Although the photography scene has always been dynamic in Nigeria, and particularly in Lagos, a turning



Adolphus Opara
Untitled, de la série /
 from the series
Shrinking Shores, 2009-2014



Chriss Aghana Nwobu
 de la série / from the series
Masked Burden, 2012-

ouvre ses portes à Lagos et va dès ses débuts soutenir avec conviction la création photographique contemporaine. La même année, Bisi Silva, sa directrice dévouée, participe aux Rencontres africaines de la photographie à Bamako en tant que co-commissaire. Toujours prête à appuyer la relève d'où qu'elle vienne, elle assure, huit ans plus tard, la direction artistique de l'événement, qui se déroule du 31 octobre au 31 décembre 2015. Localisé à Yaba, non loin de l'Université de Lagos, le CCA, Lagos cherche à favoriser le développement d'une pensée critique chez les jeunes générations d'artistes et d'acteurs culturels en programmant des expositions, mais aussi des discussions, des séminaires et des ateliers.

Cette jeune scène en plein essor
 n'est pas sortie de nulle part. Elle est ancrée
 dans l'histoire de ce port atlantique connecté au
 reste du monde, qui s'initie à la photographie
 dès son invention, accueillant des photographes
 de passage, puis des photographes qui
 ouvrent des studios dès les années 1880.

2010, les choses s'accroissent. En 2010, Bisi Silva met sur pied un programme de formation original, un atelier-résidence étalé sur trente jours, qui sera par la suite baptisé Àsikò Art School⁴ et se déroulera chaque année dans une nouvelle capitale artistique africaine (Dakar en 2014, Maputo en 2015).

Très attachée à la construction d'un discours historique sur les pratiques photographiques et, de manière plus générale, artistiques de son pays (et de tout le continent), Bisi Silva a ces derniers mois également porté à bout de bras un magnifique projet de monographie conçu en toute indépendance sur le photographe nigérian

point was reached in 2001 under the impetus of several photographers, including Akinbode Akinbiyi (based in Germany) and Don Barber, who guided the first steps of a new generation that soon organized into collectives. Depth of Field was the first collective to form, in December 2001, following the Bamako biennale. Some of its members (Uche James-Iroha, to mention just one) are now leading initiatives dedicated to photographic creativity and its dissemination throughout Nigeria and beyond.

Things accelerated in 2005, when the Goethe-Institut in Lagos hosted workshops, most of them run by Akinbiyi, leading to the creation of another important photographers' collective, Black Box, from which emerged a number of confirmed talents who are known internationally today and are passing on their experience in their turn (Andrew Esiebo, Abraham Oghobase, Charles Okereke, Uche Okpa-Iroha).

Another important year for photography in Nigeria was 2007: World Press Photo's Spot News award was given for the first time to an African photographer, Lagosian Akintunde Akinleye, who works for the Reuters Agency. The Centre for Contemporary Art (CCA) opened in Lagos, and it immediately threw strong support to contemporary creative photography. That year, Bisi Silva, the director of CCA Lagos – always ready to support the young generation from which she had come – was co-curator of the Rencontres africaines de la photographie in Bamako; eight years later, she was artistic director of the 2015 edition (October 31 to December 31). Located in Yaba, not far from the University of Lagos, CCA Lagos encourages the development of critical thinking among young artists and cultural actors by programming exhibitions, discussions, seminars, and workshops.

Andrew Esiebo
Untitled, de la série /
 from the series
Who We Are, 2010



J. D. 'Okhai Ojeikere, disparu en février 2014, et qui s'était distingué sur la scène internationale avec sa série sur les coiffures féminines⁵.

2010 est aussi l'année du lancement de LagosPhoto, premier festival de photographie d'envergure internationale au Nigeria, qui organise une « Summer School » en partenariat avec une école allemande, la Neue Schule für Fotografie de Berlin. Créé par l'African Artists' Foundation (AAF, fondée en 2007) dont le directeur est Azu Nwagbogu, le festival LagosPhoto a lieu tous les mois d'octobre dans quelques espaces concentrés sur les îles Ikoyi et Victoria (quartiers aisés de la ville), comme l'Eko Hotel (QG de la manifestation) et quelques galeries d'art, entre autres Omenka et Art Twenty One. Parallèlement à ces initiatives qui donnent une certaine visibilité à la scène locale, un marché émerge, encore fragile, et les collectionneurs, qui achetaient jadis de la peinture, se tournent à présent vers la photographie, tout doucement. Mais c'est encore à l'extérieur du Nigeria que les artistes gagnent leur renommée.

Lagos, source première d'inspiration. Tous les photographes basés à Lagos ont cette ville dans la tête et dans les yeux. Impossible d'y échapper. Certains, en témoins du quotidien, tentent de saisir les travers de la ville, tout en les transcendant, comme Charles Okereke⁶, qui s'est fait connaître par ses séries *Canal People* et *Unseen World*, sur le microcosme onirique des rebuts. Dans la série *Homecoming*, il pose un regard à la fois préoccupé et décalé sur certains effets alarmants du surpeuplement ingérable dont souffre Lagos, ville qui attire chaque jour davantage de migrants persuadés d'y trouver un eldorado : emplois précaires, go-slow interminables, pollution...

2010: *Things Move Quickly*. In 2010, Silva started an original training program, later named Asiko Art School.⁴ This thirty-day workshop in residence continues to take place every year in a different African art capital (Dakar in 2014, Maputo in 2015).

Silva is also interested in constructing a historical discourse on photography and, more generally, art practices in her country (and the entire continent). Recently, she edited a magnificent monograph, produced completely independently, on the Nigerian photographer J. D. 'Okhai Ojeikere, who died in February 2014, and who was known internationally for his series on women's hairstyles.⁵

Returning to 2010, when the Asiko program was launched, it was also the year that LagosPhoto, the first international-scale photography festival in Nigeria, was launched. The festival ran a summer school in partnership with a German school, the Neue Schule für Fotografie in Berlin. LagosPhoto is organized by the African Artists' Foundation (founded in 2007), directed by Azu Nwagbogu. It takes place every October in spaces mainly on Ikoyi Island and Victoria Island (wealthy districts of the city), at the Eko Hotel (the festival's headquarters), and in art galleries, among them Omenka and Art Twenty one. In parallel to these initiatives, which provide visibility to the local scene, a market – still fragile – is emerging as collectors who used to purchase paintings are now, quietly, turning toward photography. But it is still outside of Nigeria that artists gain their reputation.

Lagos: Primary Source of Inspiration. All photographers based in Lagos have the city on their minds and in their eyes. It is impossible to escape. Some, witnessing daily life, try to capture the city's quirks and transcend them; Charles Okereke,⁶ for instance, became known



Uche James-Iroha
Looking Forward but Standing on the Fence
 de la série / from the series
Power and Powers, 2012

Andrew Esiebo, quant à lui, renouvelle le genre documentaire à l'heure d'Instagram (réseau sur lequel il est très actif), en fixant son attention sur une société qui, bien que dysfonctionnelle, génère chaque jour des modèles de résilience, des héros invisibles, comme dans *Who We Are*, où il présente des membres de la communauté gaie dans leur espace de vie, en toute simplicité, pour faire taire les préjugés et mettre fin à la discrimination dont ils sont victimes. Dans ses dernières séries, comme *Transition*, il scrute sans relâche les transformations sociales, économiques, mais aussi urbanistiques qui s'opèrent à vive allure dans la ville la plus peuplée du continent.

Adolphus Opara se penche lui aussi sur le destin fragile de communautés marginalisées de Lagos qui, dans la série *Shrinking Shores*, subissent de plein fouet les effets de la mondialisation, dépendant d'un environnement toujours plus menacé, ici les abords de l'océan Atlantique. Et tout comme Esiebo, Opara photographie à la manière d'un *storyteller*, dans l'espoir d'éveiller les consciences.

D'autres photographes redessinent au moyen de la mise en scène le réel de Lagos pour mieux pointer ses problèmes. Ade Adekola poursuit, depuis son retour des États-Unis en 2005, une réflexion visuelle sur Lagos, parcourue quotidiennement par des millions d'anonymes, des femmes et des hommes qui se battent pour leur survie, qu'il transforme en « icônes » des temps modernes par un effet de solarisation et transpose dans des décors de cartes postales pris à l'Occident, dans une série intitulée *Ethnoscapas – Icons as Transplants*.

Issu du collectif Depth of Field et directeur de Photo.Garage⁷, Uche James-Iroha s'est quant à lui fait connaître à l'international avec sa série *Fire, Flesh and Blood* (2008), qui lui a valu d'être primé

for his series *Canal People* and *Unseen World* on the dreamlike microcosm of trash. In the series *Homecoming*, he takes a look, both concerned and detached, at certain alarming effects of the unmanageable overpopulation in Lagos – which attracts more migrants every day to what they assume will be their El Dorado – precarious jobs, interminable go-slows, pollution, and more.

Andrew Esiebo is updating the documentary genre in the era of Instagram (a network on which he is very active) by focusing on a society that, although quite dysfunctional, generates each day models of resilience, invisible heroes. In *Who We Are*, he presents members of the gay community where they live, very simply, to silence the prejudice and discrimination from which they suffer. In his most recent series, such as *Transition*, he takes an unblinking look at social, economic, and urban transformations that are sweeping through the most populous city on the continent.

Adolphus Opara is also interested in the uncertain fate of the marginalized communities of Lagos. In his series *Shrinking Shores*, he portrays how these communities are suffering the full brunt of the effects of globalization and dependent on an increasingly threatened environment on the shore of the Atlantic Ocean. Like Esiebo, Opara photographs as a storyteller, in the hope of raising awareness.

Other photographers redesign the reality of Lagos through *mises en scène* to better point out its problems. Since he returned from the United States in 2005, Ade Adekola has been conducting a visual reflexion on Lagos, through which millions of anonymous people transit daily – men and women struggling to survive. He transforms them into "icons" of modern times through a solarization effect, and transposes them into Western urban scene "postcards" in a series titled *Ethnoscapas – Icons as Transplants*.



Aderemi Adegbite
Untitled, de la série / from the series
Time-out, 2015

Uche Okpa-Iroha
de la série / from the series
The Plantation Boy, 2012

par la Fondation Prince Claus. Dans sa dernière série, *Power and Powers*, il interroge, dans des mises en scène survoltées et quasi apocalyptiques, au rendu noir et blanc contrasté rehaussé de quelques touches colorées, les liens nocifs qui existent entre les pouvoirs politiques et la (mauvaise) gestion de l'électricité au Nigeria.

Transcender le chaos extérieur et intérieur. Tous les photographes évoqués ici ont en commun la volonté de décrypter en images la planète Lagos et son chaos permanent. Pour y parvenir, certains se tournent vers la performance et l'autofiction.

Chriss Aghana Nwobu, membre fondateur du collectif Invisible Borders⁸, se définit lui-même comme un artiste expérimental, inclassable, touche-à-tout. Entre photographie de mode, portrait et reportage, il essaie de traduire émotionnellement ce qu'il capte du monde qui l'entoure. Dans la série *Masked Burden* (2012), il photographie des femmes aux âges et aux parcours différents, le visage couvert d'un masque facial blanc qui en se craquelant laisse émerger le poids des souffrances et des non-dits de toute une société.

Issu du collectif Black Box et directeur du Nlele Institute⁹, Uche Okpa-Iroha s'est d'abord fait connaître avec sa série *Under Bridge Life*, Grand Prix Seydou Keita 2009. Dans *The Plantation Boy* (2012), également Grand Prix Seydou Keita en 2015, l'artiste, passé à l'autofiction, s'approprie littéralement un chef-d'œuvre du cinéma mondial, *Le Parrain* (1972) de Francis Ford Coppola, dans lequel il se met en scène, dans une volonté affirmée de réécrire l'histoire du cinéma, mais aussi l'histoire tout court.

Depuis sa rencontre en 2012 avec l'artiste Delphine Fawundu (Brooklyn) dans le cadre de LagosPhoto, Adéola Olagunju a libéré sa créativité et produit des images par le truchement non seulement du médium photographique, mais aussi de la peinture et du collage sur papier. Membre d'Invisible Borders, elle s'est d'abord

A former member of the Depth of Field collective and director of Photo.Garage,⁷ Uche James-Iroha became known internationally for his series *Fire, Flesh and Blood*, for which he received an award from the Prince Claus Fund in 2008. In his most recent series, *Power and Powers*, he challenges, in settings that are highly charged – almost apocalyptic – in highly contrasting black and white highlighted with a few touches of colour, the harmful links that tie political powers to the (poor) management of electricity in Nigeria.

Transcending Outer and Inner Chaos. All of the photographers mentioned here have in common the desire to decipher “planet Lagos” and its permanent chaos in images. Some do this through performance and self-fiction.

Chriss Aghana Nwobu, a founding member of the Invisible Borders collective,⁸ defines himself as an experimental, unclassifi-

Although the photography scene has always been dynamic in Nigeria, and particularly in Lagos, a turning point was reached in 2001 under the impetus of several photographers, including Akinbode Akinbiyi and Don Barber, who guided the first steps of a new generation that soon organized into collectives.

able, multifaceted artist. Through fashion photography, portraits, and photojournalism, he tries to convey emotionally what he captures from the world around him. In the series *Masked Burden*, he photographs women of different ages and with various careers, their faces covered with a white mask that cracks, allowing the weight of suffering and unsaid things of an entire society to emerge.

A member of the Black Box collective and director of the Nlele Institute,⁹ Uche Okpa-Iroha first became known for his series *Under bridge life*, Grand Prix Seydou Keita 2009. In *The Plantation Boy*, (2012), again Grand Prix SK en 2015, Okpa-Iroha, now practising self-fiction, inserted himself into a masterpiece of world cinema, Francis Ford Coppola's *The Godfather* (1972), in a firm desire to rewrite not only the history of the cinema, but history writ large.



Abraham Oghobase
de la série / from the series
Untitled, 2012

fait remarquer pour son travail performatif sur la ville (*Resurgence: A Manifesto*). Dans *Beautiful Decay*, série en cours, elle porte un regard réflexif sur l'éphémère, fascinée par la décrépitude des choses, en particulier ces rebuts dont regorgent les canaux d'évacuation de Lagos.

Abraham Oghobase (Black Box) a lui aussi fait de Lagos son terrain de performance, afin de souligner dans *Untitled 2012*, une série sélectionnée pour le Prix Pictet, le combat que tout un chacun mène dans cette ville pour préserver son espace vital... et commercial, en se livrant littéralement à une « guérilla du marketing », à en juger par les milliers de messages qui inondent les murs de Lagos de manière totalement anarchique.

Abraham Oghobase, par ailleurs membre du Nlele Institute, a été, en septembre 2015, co-commissaire avec le vidéaste Jude Anogwih de la première édition du Lagos OPEN RANGE, présenté au Goethe-Institut avec le soutien du CCA, Lagos. Parmi les artistes exposés lors de cet événement, Aderemi Adegbite s'est distingué avec une série intitulée *Time-out*, qui revisite sa propre histoire à travers la manipulation numérique d'archives photographiques familiales dans lesquelles il se met en scène par un effet de surimpression, comme pour mieux exorciser ses démons personnels.

Dans ce « laboratoire de l'impossible¹⁰ » qu'est Lagos, mégapole à la vitalité incroyable où tout disparaît et renaît très vite, la photographie a un passé, un présent et surtout un avenir. Et si la compétition y est rude, la scène locale se développe et attire toujours plus de recrues fascinées par les possibilités infinies qu'offre le médium à l'ère numérique. À Lagos, la photographie fait toujours rêver¹¹.

1 Fin mars 2015, les élections présidentielles se déroulaient dans la transparence, permettant à Muhammadu Buhari, ex-dictateur militaire de 1983 à 1985, de se faire élire démocratiquement. 2 Y. Ogunbiyi, dans son introduction à *The Photography of*

After meeting with the artist Delphine Fawundu (Brooklyn) in 2012 during LagosPhoto, Adéola Olagunju unleashed her creativity; she produces images through not only photography, but also painting and collage on paper. A member of Invisible Borders, she first came to notice for her performance on the city (*Resurgence: A Manifesto*). In *Beautiful Decay*, a continuing series, she shares her fascination with how things decay by casting a reflective gaze on the ephemeral – in particular, the garbage filling Lagos's waste channels.

Abraham Oghobase has also made Lagos his site of performance; in *Untitled 2012*, a series for which he was nominated for the Prix Pictet, he underlines that battle that each individual in the city undertakes to preserve his or her private – and commercial – space by conducting what is literally “guerrilla marketing,” to judge by the thousands of messages anarchically flooding the walls of Lagos. Oghobase, also a member of the Nlele Institute, was, in September 2015, co-curator with the video artist Jude Anogwih of the first edition of Lagos OPEN RANGE, presented at the Goethe-Institut with the support of the CCA, Lagos. Among the artists with works in this event, Aderemi Adegbite stood out with a series, *Time-out*, that revisits his own history through digital manipulation of family photographic archives, into which he inserts himself through a double-exposure effect, as if to exorcise his personal demons.

In the “laboratory of the impossible”¹⁰ that is Lagos, a megalopolis of incredible vitality in which everything dies and is quickly reborn, photography has a past, a present, and especially a future. And if the competition there is rough, the local scene is developing and always attracting recruits fascinated by the infinite possibilities that the medium offers in the digital age. In Lagos, photography always makes people dream.¹¹ Translated by Käthe Roth

Sites de photographes /
Photographers' websites:

www.abrahamoghobase.com/
adeolaolagunju.com/
aderemiadegbite.com/
www.adolphusopara.com/
www.andrewesiebo.com/
charles-okereke.blogspot.ca/
theplantationboy.blogspot.ca/
www.iconsofametropolis.com/

Sites Web en lien avec cet article /
Websites related to this article:

www.ccalagos.org/
www.lagosphotofestival.com/
tniacp.org.ng/
www.goethe.de/ins/ng/de/lag.html?wt.sc=nigeria
www.art21lagos.com/
www.omenkagallery.com/
www.africanartists.org/



Adéola Olagunju
de la série / from the series
Beautiful Decay, 2015-

Sunmi Smart-Cole, Lagos, Daily Times of Nigeria LTS, Ibadan, Bookcraft, 1991, p. xiii (article paru à l'origine dans *The Guardian*, 15 janvier 1984). **3** Les institutions universitaires (comme celles de Zaria ou de Nsukka) ou encore le Yaba College of Technology de Lagos et même le Nigerian Institute of Journalism n'ont jamais valorisé comme il se doit l'enseignement de la photographie, même si, bonne nouvelle, l'université de Port Harcourt envisage d'ouvrir prochainement une section en photographie baptisée du nom du premier photographe nigérian, Jonathan Adagogo Green (1873-1905), originaire de la région. **4** Voir le site web de l'école : <http://www.asikoartschool.org/>. **5** Bisi Silva (dir.), J. D. 'Okhai Ojeikere, Lagos, Centre for Contemporary Art, Lagos, 2014. **6** Charles Okereke a monté, en compagnie de son épouse, la poétesse Tobi Ilori, un projet à vocation pédagogique et écologique, l'Alexander Academy of Arts, Design and Alternative Methods. Implanté à Badagry, à une heure de route de la capitale économique, loin de la pollution et du stress, ce projet, qui est une invitation à décentraliser l'art, est entièrement financé (pour l'instant) avec des fonds personnels. **7** Uche James-Iroha a créé le Photo.Garage, conçu comme un espace d'échanges, ouvert à tous les photographes, amateurs et professionnels. Doté d'un studio avec imprimante numérique grand format, d'une résidence et d'une galerie, il sert aussi de lieu de rencontre, réputé pour ses débats passionnés sur la société et la politique. **8** Tout comme Uche Okpa-Iroha, Uche James-Iroha, Charles Okereke et Adéola Olagunju. Pour en savoir plus sur l'organisme *Invisible Borders Trans-African Photographers*, fondé par le photographe Emeka Okereke et présent à la 56^e Biennale de Venise, visiter le lien : <http://invisible-borders.com/>. **9** Uche Okpa-Iroha est directeur du Nlele Institute, African Centre for Photography, organisme à but non lucratif qui a pour objectif de professionnaliser grâce à des programmes courts (de type atelier) ou plus longs (pouvant s'étaler sur une année) les nouvelles générations de photographes. Le Nlele Institute se bat actuellement avec le Goethe-Institut pour ouvrir à Lagos Island un espace indépendant de recherche et de création sur les cultures urbaines. **10** Pour reprendre le terme du journaliste Jean-Philippe Rémy dans *Le Monde* du 27 mars 2015. **11** Merci à tous celles et ceux qui m'ont ouvert les portes de Lagos, en particulier Andrew Esiebo et son frère Mamus, Taiye Idahor, Lucille Haddad, Charles Okereke et son épouse Tobi Olori, Jelili Atiku, Uche James-Iroha, Moïse Gomis, Abraham Oghobase, Adolphus Opara, sans oublier Bisi Silva.

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

1 In late March 2015, a transparent presidential election took place, democratically electing Muhammadu Buhari, the former military dictator (from 1983 to 1985). **2** Y. Ogunbiyi, "Introduction," *The Photography of Sunmi Smart-Cole* (Lagos: Daily Times of Nigeria LTS, Ibadan, Bookcraft, 1991), xiii. This text is a reprint of an article that originally appeared in *The Guardian* (January 15, 1984). **3** Universities (such as those in Zaria and Nsukka) and the Yaba College of Technology in Lagos, and even the Nigerian Institute of Journalism have never adequately valued the teaching of photography, even though – good news – the University of Port-Harcourt soon plans to open a photography section named for the first Nigerian photographer, Jonathan Adagogo Green (1873–1905), who was born in the region. **4** See <http://www.asikoartschool.org/>. **5** Bisi Silva (ed.), J. D. 'Okhai Ojeikere (Lagos: CCA, 2014). **6** With his wife, poet Tobi Ilori, Okereke mounted an educational and ecological project, the Alexander Academy of Arts, Design and Alternative Methods. Situated in Badagry, an hour away from Lagos by road, far from the pollution and stress, this project, which is an invitation to decentralize art, is financed entirely (for the moment) with personal funds. **7** Uche James-Iroha founded Photo.Garage as a space for exchanges, open to all photographers, amateur and professional. With a studio with a large-format digital printer, a residence, and a gallery, it also serves as a site for encounters and is known for its passionate debates on society and politics. **8** As are Uche Okpa-Iroha, Uche James-Iroha, Charles Okereke, and Adéola Olagunju. For more about Invisible Borders Trans-African Photographers, initiated by the photographer Emeka Okereke and presented at the 56th Venice Biennale, see <http://invisible-borders.com/>. **9** The Nlele Institute African Centre for Photography is a non-profit organization whose objective is to professionalize short (workshop) programs and longer ones (that might last a year) for new generations of photographers. The Nlele Institute is currently collaborating with the Goethe-Institut to open an independent space for research and creativity on urban cultures on Lagos Island. **10** To use the term of journalist Jean-Philippe Rémy in *Le Monde*, March 27, 2015. **11** I would like to thank everyone who opened the doors of Lagos to me – in particular, Andrew Esiebo and his brother Mamus, Taiye Idahor, Lucille Haddad, Charles Okereke and his wife Tobi Olori, Jelili Atiku, Uche James-Iroha, Moïse Gomis, Abraham Oghobase, Adolphus Opara, and, last but not least, Bisi Silva.

Érika Nimis is a photographer (former student at the photography school in Arles, France), Africa historian, and associate professor in the art history department at the Université du Québec à Montréal. She is the author of three books on the history of photography in West Africa (including one drawn from her doctoral dissertation: *Photographes d'Afrique de l'Ouest*. L'expérience yoruba [Paris: Karthala, 2005]). She contributes to a number of magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa: fotota.hypotheses.org/.

MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL 2015

Qu'est devenue la photographie à l'ère des technologies mobiles et des réseaux sociaux?

ÉLÈNE TREMBLAY

La proposition du commissaire Joan Fontcuberta de réunir des artistes explorant la condition post-photographique pour cette édition du Mois de la Photo à Montréal est d'autant plus pertinente que, depuis la publication du livre *The Reconfigured Eye* par William J. Mitchell en 1992¹, nous sommes entrés de plain-pied dans une ère où, comme ce dernier l'avait souligné, non seulement le numérique a remis en question le statut de document de l'image photographique et la croyance en sa véracité, mais où il a également modifié ses modes de production et de réception. La production effrénée d'images amateurs produites sur cellulaire, leur partage immédiat dans Internet et les pratiques de la recherche d'images et du copier-coller ont des impacts qui sont encore aujourd'hui à investiguer. Cet état de fait correspond, comme le fait remarquer Fontcuberta, à une deuxième rupture ou révolution numérique, provoquée par l'apparition des réseaux sociaux et des technologies mobiles.

À l'ère du post-photographique, on consomme les images non plus sur papier, mais sur divers types d'écrans. L'image est électronique, lumineuse, vite remplacée par une autre dans un tourbillon d'images. Elles nous parviennent organisées non plus seulement selon l'auteur ou le thème, mais également selon nos habitudes de navigation, qui sont recueillies par les algorithmes des moteurs de recherche. Non seulement les photographies amateurs prolifèrent-elles, mais on assiste également à la création de nouveaux genres et pratiques ainsi qu'à la re-popularisation de genres anciens : l'autoportrait devenu *selfie* avec ses « *duckfaces* » répétés, le diaporama, le tourisme à distance au moyen de Google Street View et de Google Earth, la photographie de son plat au restaurant, la page nécrologique dans Facebook, etc.

Fontcuberta avance avec justesse que cette prolifération des images, leur production, publication et appropriation par tout un chacun, remet en question les notions d'œuvre d'art et d'auteur tout comme l'autorité des « experts de l'image », critiques, commissaires et professeurs, tandis que les internautes créent leurs propres regroupements d'images dans Flickr, Instagram, Pinterest, Google, Facebook et YouTube. La proposition du commissaire explore toutes ces questions et nous renvoie, par effet de miroir, au monde des images que nous créons et consommons aujourd'hui. Les pratiques qu'il a réunies se distinguent pour la plupart par un travail de documentation et de collection d'images existant dans Internet qui rend compte, problématise et interroge ces nouveaux usages et formes de présentation de la photographie aujourd'hui.

What Has Become of Photography in the Era of Mobile Technologies and Social Networks?

Curator Joan Fontcuberta's idea of bringing together artists who explore the post-photographic condition for this edition of Le Mois de la Photo à Montréal is especially pertinent in light of William J. Mitchell's *The Reconfigured Eye*, published in 1992.¹ We have clearly entered an era in which, as Mitchell underlined, digital technology not only has challenged both the status of the photographic image as document and the belief in its veracity, but has also modified its modes of production and reception. The proliferation of images made by amateurs on cell phones and immediately shared on the Internet, image search capabilities, and copying and pasting have had impacts that have yet to be investigated. This state of affairs corresponds, as Fontcuberta notes, to a second rupture or digital revolution, provoked by the appearance of social networks and mobile technologies.

In the post-photographic era, we consume images no longer on paper, but on various types of screens. The image is electronic, luminous, quickly replaced by another in a whirlpool of images. They come to us organized no longer only by artist or theme, but also by our navigation habits, displayed by search-engine algorithms. Not only are amateur photographs proliferating, but new genres and practices are being created and old genres are reinvented: the self-portrait has become the selfie, with its repeated "duck faces"; the slide show, remote-control tourism via Google Street View and Google Earth; photographs of what one eats in restaurants; obituary pages on Facebook, and much more.



Joachim Schmid
Other People's Photographs, 2008-2011
 vue d'exposition / exhibition view
 livres avec couverture rigide et jaquette,
 impression à la demande, couleur /
 hardcover books with dust jackets,
 print on demand, colour
 édition illimitée, numérotée et signée /
 open edition, numbered and signed

Déjà, avec le postmodernisme, on avait observé une rupture avec l'originalité de l'œuvre, la notion d'auteur et l'intériorité du modernisme. L'appropriation, le pastiche, l'emprunt et la parodie figuraient parmi les stratégies principales adoptées par les artistes face à la marchandisation des images et des objets d'art. L'artiste postmoderne était non plus un producteur d'images originales, mais un commentateur critique d'images empruntées. L'artiste d'aujourd'hui, comme le public, est un navigateur dans une mer d'images mises en ligne. Internet devient son moyen d'accès au monde, et ses outils de recherche façonnent et orientent cet accès. Devant la très grande « appropriabilité² » des contenus Web, l'emprunt fait maintenant partie des gestes les plus facilement exécutés par l'internaute.

Les pratiques qu'il [le commissaire]
a réunies se distinguent pour la plupart par
un travail de documentation et de collection
d'images existant dans Internet qui rend compte,
problématise et interroge ces nouveaux
usages et formes de présentation
de la photographie aujourd'hui.

Si plusieurs artistes de la biennale choisissent de reproduire dans une posture mimétique cette surabondance des images et leur circulation rapide en proposant une vision dystopique de cet état de fait, d'autres s'intéressent davantage à emprunter les manières de recevoir et d'organiser les images mises en place par les moteurs de recherche d'Internet, tout en se souciant de leur préservation et de l'accès à leur contenu. Ces dernières propositions sont, selon nous, les plus stimulantes. On pense ici au travail de Joachim Schmid, d'Erik Kessels, d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin, de Roy Arden, de Sean Snyder et de Paul Wong ; ainsi que, pour leurs qualités ethnographiques, aux projets du collectif After FaceBOOK et de Laia Abril.

Les premiers, travaillant par mimétisme, semblent tous faire le même constat : il y a un foisonnement, une surabondance des images. Si ce constat de surabondance est juste, il demeure par contre plutôt mince lorsque les artistes choisissent de s'y limiter. Ces images présentées en masse incommensurable, et parfois opaque, nous laissent à leur seuil, sans porte d'entrée vraiment significative. Ainsi, les centaines de vidéos assemblées par Christopher Baker sous la forme d'une grande multi-projection murale montrant des personnes qui s'adressent à leur webcam dans *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) ne nous donnent pas accès au contenu de ces témoignages, la bande-son demeurant très avare à cet égard. Au même titre, l'assemblage par Hans Eijkelboom d'images de centaines de passants en fonction de similarités vestimentaires paraît léger, de même que les grilles d'images provenant d'Internet et organisées par similarités de Dina Kelberman, qui imitent, sans plus, le défilement du résultat d'une recherche d'images par un moteur de recherche.

Le deuxième groupe d'artistes ne se borne pas à effectuer un simple travail mimétique, il réfléchit à l'organisation et à la nature

Fontcuberta rightly posits that this proliferation of images – their production, publication, and appropriation by one and all – throws into question the notions of artwork and artist, as well as the authority of “image experts,” critics, curators, and professors, as Web users create their own groupings of images in Flickr, Instagram, Pinterest, Google, Facebook, and YouTube. His proposition explores all of these questions and refers us, through a mirror effect, to the world of images that we create and consume today. Most of the practices that he has brought together involve documentation on and collection of images existing on the Internet that take account of, problematize, and challenge these new uses and forms of presentation of photography.

Postmodernism had already opened a breach with the originality of the artwork, the notion of the author, and the interiority of modernism. Appropriation, pastiche, and parody were among the main strategies adopted by artists in the face of marketization of images and art objects. The postmodern artist no longer produced original images, but borrowed images upon which to perform critical commentary. Today, artists, like the public, are navigators in a sea of online images. The Internet becomes their means of access to the world, and their search tools shape and orient this access. Given the high “appropriability”² of Web content, borrowing is now one of the most easily executed gestures that Web surfers can perform.

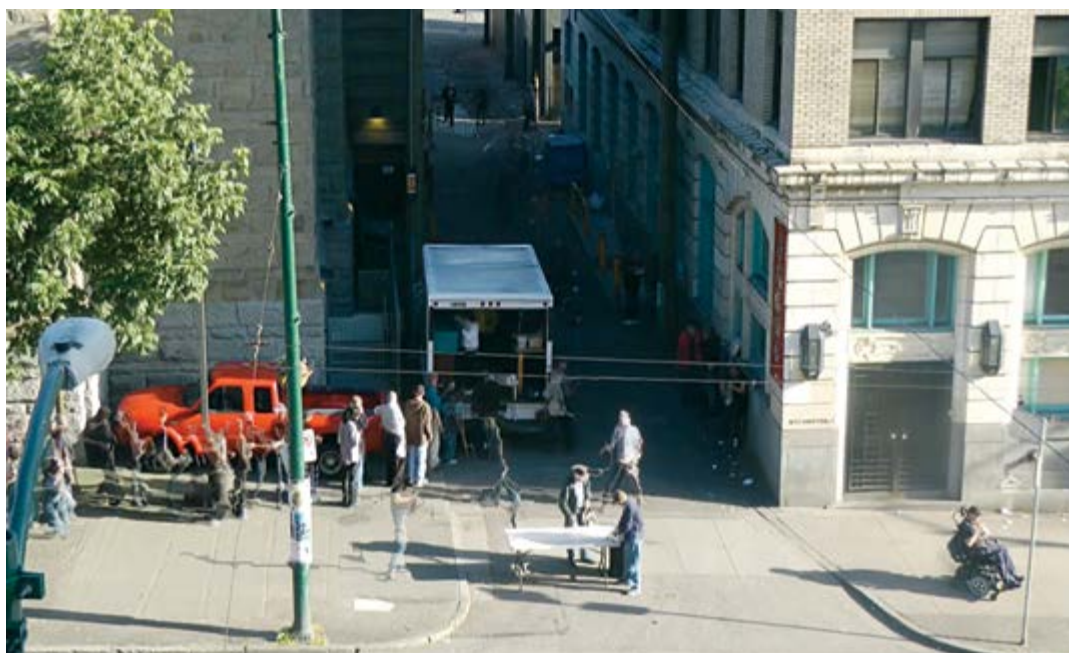
Although many of the artists in the biennale choose to mimetically reproduce this overabundance and rapid circulation of images by proposing a dystopian vision of the situation, others are more interested in following how images displayed by Internet search engines are received and organized, while expressing a concern with preservation of these images and access to their content. I find the latter propositions more stimulating. I'm thinking of the works by Joachim Schmid, Erik Kessels, Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Roy Arden, Sean Snyder, and Paul Wong, as well as, for their ethnographic qualities, the projects by the collective After FaceBOOK and Laia Abril.

All of those in the first group seem to make the same observation: there is a profusion, an overabundance, of images. Although this observation is just, it is a rather slim premise taken on its own. Artists choosing to limit themselves to it present images in uncountable, and sometimes opaque, masses that leave us at their threshold, without a truly significant way in. For instance, the hundreds of videos assembled by Christopher Baker in the form of a large multi-projection mural showing people addressing their webcams in *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) do not give us access to these testimonials, as the sound track is miserly in this regard. Similarly, the assemblage by Hans Eijkelboom of images of hundreds of passers-by as a function of the similarity of what they are wearing seems insubstantial, as do the grids of images from the Internet and organized by similarities by Dina Kelberman, who imitates, without comment, the scrolling of results of image searches via a search engine.

The second group of artists do not limit themselves to performing simple mimetic work but reflect on the organization and nature of images on the Internet by using displacement strategies – transfers to other forms and media. For Schmid, this entails a return to printed books; for Kessels, to postcards; and for Broomberg and Chanarin, to paper, in the form of Bible pages on which they underline the text. Arden created a slide show accompanied by



Erik Kessels
All Yours, 2015
 vue d'exposition / exhibition view,
 cartes postales extraites de
 précédentes publications de l'artiste
 faites d'images trouvées / postcards
 from previous publications by
 the artist made of found images



Paul Wong
Solstice, 2014
 arrêt sur image, installation vidéo /
 still of video installation,
 24 min 18 s
 couleur / colour, stéréo / stereo



Dominique Blain
Émergence, 2015
 installation vidéo, en boucle,
 avec son / video installation, loop, sound,
 4 min 30 s, 2 écrans (projection avant) /
 2 screens (frontal projection),
 244 x 270 cm, et / and 1 écran
 (projection arrière) / 1 screen
 (rear projection), 244 x 325 cm,
 avec la permission de la / courtesy
 of galerie antoine ertaskiran, Montréal

des images proposées par Internet à l'aide de stratégies de déplacement, de transfert vers d'autres formes et d'autres médiums. Chez Schmid, cela se fera par un retour vers les livres imprimés, chez Kessels, vers la carte postale et, chez Broomberg et Chanarin, vers le papier des pages de la Bible soulignées. Chez Roy Arden, ce sera par la création d'un diaporama accompagné de musique et, chez Wong, par celle d'animations graphiques rythmées. Chez Snyder, enfin, cela passera par un transfert vers des médiums multiples et, chez After FacebOOK, par l'installation.

Leur travail permet de reconnecter les fragments disséminés du monde dans la complexité et le foisonnement actuels tout en favorisant l'examen de leur contenu. Ainsi, l'organisation des images les plus triviales lors d'une recherche par mots-clés dans Internet se retrouve transférée de façon fort intéressante dans les quatre-vingt-seize petits livres de Joachim Schmid. Tel un collectionneur boulimique, un anthropologue visuel ironique, il recueille ses images sur des sites de partage de photos tels que Flickr, les ordonne et les redonne au public. Chaque livre de la collection *Other People's Photographs* porte un titre décrivant les images qu'il contient : *Black Bulls*, *Trophies*, *Airline Meals*, *Encounters*, *Food*, *Sunset*, etc. – on devine ici un clin d'œil au célèbre livre *Twentysix Gasoline Stations* (1963) d'Edward Ruscha. Ces thèmes révèlent les habitudes des photographes amateurs d'aujourd'hui et les sujets qu'ils prisent. Répartis par ordre alphabétique sur de longues tables, ces petits livres se présentent aux visiteurs comme une invitation à les consulter et à découvrir ce qui se cache sous leur jaquette grise uniforme. Le livre, aujourd'hui menacé par les tablettes et les liseuses, reprend ici toute sa valeur dans le plaisir évident que prennent les visiteurs à les feuilleter.

Avec *All Yours*, Erik Kessels effectue un travail similaire de collection et d'organisation d'images trouvées. Dans cette installation, des dizaines de présentoirs à cartes postales occupent toute une salle et lui confèrent l'apparence d'un magasin. Chaque présentoir réunit des images autour d'un même thème qui ont été glanées à gauche et à droite, dans des marchés aux puces : des femmes en maillot à la plage, des chiens dalmatiens, des coiffures, des chevreuils, etc. Très ludiques et gratifiants pour le visiteur, les projets de Kessels et de Schmid cohabitent de façon complémentaire.

L'assemblage par thèmes d'images hétéroclites se décline, dans *The World as Will and Representation – Archive 2007* (2007) de Roy Arden, sous la forme d'un diaporama numérique sur petit écran qui se déroule au rythme régulier d'une musique d'ascenseur ponctuée par de brefs passages criards et répétitifs. Cette musique et la trivialité des images donnent un ton ironique à l'œuvre. Le rythme de défilement permet de distinguer chacune des 28 144 images édifiantes qui la constituent. On retrouve les racines d'un tel projet dans le diaporama à l'ancienne, qui est revisité par Janet Cardiff et George Bures Miller dans *Road Trip*, également présenté par Le Mois de la Photo.

Quoique rapide, le rythme saccadé des multiples gifs animés réalisés par Paul Wong – ces petites animations qui tournent en boucle sur les sites Web – permet néanmoins la lecture de leur contenu varié : autoportraits, architectures, vues urbaines, couleurs, lignes, écrans. Il s'agit ici d'un travail d'appropriation créatif de la forme, propre au Web, du gif animé pour la réalisation d'œuvres originales qui documentent les parcours physiques de l'artiste dans la ville et ses parcours virtuels dans Internet. Leur assemblage

music, and Wong created rhythmic graphic animations. Finally, Snyder transferred images to multiple media; After FacebOOK, into an installation.

The works by these artists make it possible to reconnect the fragments disseminated in the current world of complexity and profusion by encouraging analysis of their content. For instance, Schmid organizes the most trivial images gathered from a search by keywords on the Internet and transfers them in a very interesting fashion into ninety-six small books. As a bulimic collector, an ironic visual anthropologist, he gathers his images on photo-sharing sites such as Flickr, puts them in order, and returns them to the public. Each book in the *Other People's Photographs* collection bears a title describing the images that it contains – *Black Bulls*, *Trophies*, *Airline Meals*, *Encounters*, *Food*, *Sunset*, and so on; we can sense here a nod

New genres and practices are being created and old genres are reinvented: the self-portrait has become the selfie, with its repeated “duck faces”; the slide show, remote-control tourism via Google Street View and Google Earth; photographs of what one eats in restaurants; obituary pages on Facebook, and much more.

to Edward Ruscha's famous book *Twentysix Gasoline Stations* (1963). These themes reveal the habits and preferred subjects of today's amateur photographers. Visitors are invited to consult these small books, arranged in alphabetical order on long tables, and discover what is hidden within their uniform grey covers. Books, today threatened by tablets and e-readers, regain their value here in the obvious pleasure that visitors take in leafing through them.

Kessels similarly collects and organizes found images. In the installation *All Yours*, dozens of postcard display racks occupy an entire gallery, making the space look like a store. Each display rack brings together images gleaned here and there, in flea markets, around a single theme: women in bathing suits at the beach, Dalmatian dogs, deer, and so on. Playful and rewarding for visitors, Kessels's and Schmid's projects complement each other.

In Arden's *The World as Will and Representation – Archive 2007* (2007), the assemblage of heterogeneous images into themes takes the form of a digital slide show on a small screen; the slides scroll by to the regular beat of elevator music punctuated by brief piercing, repetitive passages. This music and the triviality of the images give an ironic tone to the artwork. The rate at which the slides display allows us to distinguish each of the 28,144 edifying images. The roots of such a project lie in the old-style slide show, which is revisited by Janet Cardiff and George Bures Miller in *Road Trip*, also presented in Le Mois de la Photo.

Adam Broomberg et / and Oliver Chanarin
Divine Violence, 2013, *Chronicles*
impression numérique sur papier Hahnemühle,
épingles de laiton / digital print on Hahnemühle
paper, brass pins
163 × 108 cm

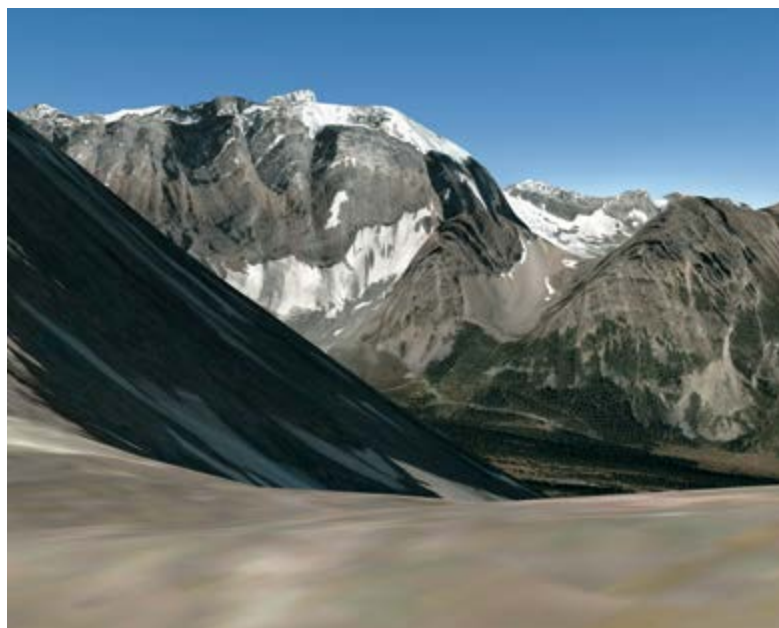




After Faceb00k
AFTER FACEBOOK: IN LOVING MEMORY <3, 2015
 (détail / detail)
 capture d'écran, image numérique /
 screen capture, digital image



Laia Abril
Thinspiration 1
 de la série / from the series
Thinspiration, 2011-2013
 vinyle autocollant / self-adhesive vinyl
 75 x 50 cm



Andreas Rutkauskas
N 51° 20' 26" W 116° 13' 17", 2015;
 (Imagery Date: 09/14/2002)
 de la série / from the series
Virtually There, 2010-
 épreuve à développement
 chromogène / chromogenic print

en grappes, avec de courtes vidéos, produit un ensemble très chargé visuellement qui vient exciter le regard comme peut le faire le Web.

Broomberg et Chanarin effectuent pour leur part un travail allégorique où les photographies trouvées dialoguent avec des mots soulignés à la main dans la Bible – soulignement qui n'est pas sans rappeler celui des hyperliens –, un peu comme Bertolt Brecht l'avait fait dans sa version annotée. La violence du texte biblique associée à celles des hommes et de leurs institutions, représentée dans les photographies de catastrophes, de blessés de guerre, de pornographie et de pratiques d'humiliation, produit un vaste portrait des rapports de pouvoir d'hier à aujourd'hui. Alors que les catastrophes sont omniprésentes dans les médias et souvent récupérées par les discours religieux, les thèmes trouvés dans la Bible tels que ceux du péché, du désir et des grandes calamités infligées par Dieu à titre de punition collective sont actualisés dans leur mise en relation avec les images.

Cette posture critique et politique, traquant les dérives et glissements idéologiques, se développe de façon encore plus fouillée dans le travail d'analyse des médias, de leurs discours et des forces économiques qui les influencent effectué par Sean Snyder. Son œuvre *Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars* débusque la présence des marques et produits de consommation dans des contextes de guerres et de conflits récents et remet en question le rôle des photojournalistes, tandis que *Aleatoric Collision (Sony Hacking Scandal)* souligne le placement de produits effectué par Sony dans le film *The Interview* ainsi que les discours de paranoïa qui l'ont accompagné.

Dans un même registre, en reprenant des images des grandes manifestations et soulèvements populaires des dernières années, Dominique Blain fait émerger, des masses en mouvement et de l'anonymat de la foule, les visages d'individus animés par la colère et la passion.

C'est à partir d'Internet que le collectif After Faceb00k réalise un travail ethnographique avec son projet *À la douce mémoire* <3 en documentant une nouvelle coutume mortuaire à l'ère des réseaux sociaux, celle des pages Facebook commémoratives réalisées à la mémoire de personnes disparues – ou même d'animaux de compagnie. Au moyen de la capture d'écran, ils saisissent des pages où se retrouvent des images de cercueils, de fleurs, de tombes, de ballons et même parfois de cadavres – ce qui ravive la pratique de la photographie post-mortem du tournant du XX^e siècle. L'espace numérique de conservation de ces pages est présenté comme un cimetière numérique, les serveurs devenant des stèles funéraires où sont enfouies des milliers d'images diffusées sur des écrans placés au plafond. Dans sa série *Thinspiration*, Laia Abril effectue quant à elle une incursion ethnographique dans le monde des anorexiques en recueillant leurs autoportraits décharnés publiés dans Internet.

Du côté du peu d'artistes de la biennale qui produisent encore des images originales – et cela est symptomatique de la condition post-photographique – deux d'entre eux, Andreas Rutkauskas et Leandro Berra, travaillent la comparaison entre des photographies de leur cru et des images produites soit par des logiciels ou encore par satellite. L'œuvre de Rutkauskas demande s'il est encore nécessaire de sortir de chez soi pour découvrir le monde quand Google Earth nous permet de visiter des lieux éloignés – une question qui

Although rapid, the jerky pace of the animated GIFs – the short animations that loop on Web sites – produced by Wong nevertheless allow for a reading of their varied content: self-portraits, architectures, urban views, colours, lines, screens. This is a creative appropriation of the form, peculiar to the Web, of the animated GIF to make original works that document the artist's physical paths through the city and his virtual paths on the Internet. Their assembly in clusters, with short videos, produces a visually highly loaded ensemble that excites the gaze just as the Web may do.

Broomberg and Chanarin have created an allegorical work in which found photographs dialogue with words underlined by hand in the Bible – underlining that is reminiscent of hyperlinks – somewhat similar to what Bertolt Brecht did in his annotated version. The violence of the biblical text associated with the violence of humans and their institutions – represented in photographs of catastrophes, war wounded, pornography, and humiliation practices – produces a wide-ranging portrait of power relations, past and present. Whereas catastrophes are constantly covered in the media and often seized upon in religious discourses, biblical themes such as sin, desire, and great calamities inflicted by God as collective punishment are brought into focus when placed in relation to images.

The critical and political position of hunting down ideological deviations and slippages is developed meticulously in Snyder's analysis of the media, their discourses, and the economic forces that influence them. In his work *Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars* he flushes out brands and consumer products in the context of recent wars and conflicts and challenges the role of photojournalists, and in *Aleatoric Collision (Sony Hacking Scandal)* he points out Sony's product placements in the film *The Interview* as well as the discourses of paranoïa that accompanied them. In a similar register, Blain uses images of large demonstrations and popular uprisings in recent years to highlight, from mass movements and the anonymity of the crowd, the faces of individuals moved by anger and passion.

The collective After Faceb00k takes an ethnographic look at the Internet with its project *À la douce mémoire* <3, in which it documents a new memorial custom in the era of social networks: commemorative Facebook pages for deceased people – and pets. Through screen captures, the collective grabs pages featuring images of coffins, flowers, graves, balloons, and sometimes even cadavers, thus reviving the early-twentieth-century practice of post-mortem photography. The digital space for conservation of these pages is presented as a digital cemetery, with the servers becoming funerary steles in which are buried thousands of images disseminated on screens placed on the ceiling. In her series *Thinspiration*, Laia Abril also conducts ethnographic research – in her case, into the world of anorexics, by collecting the self-portraits of deliberately emaciated people published on the Internet.

Among the few artists in the biennale who still produce original images – this low number being symptomatic of the post-photographic condition – two of them, Andreas Rutkauskas and Leandro Berra, study the comparison between photographs that they have made and images produced by software or via satellites. Rutkauskas's works ask whether it is still necessary to leave home to discover the world when Google Earth enables us to visit distant sites – a question asked by all artists in this biennale who find their images on the Internet. In *Virtually There*, Rutkauskas compares images of the Rockies produced by Google Earth and those that he

se pose pour tous les artistes de cette biennale qui trouvent leurs images sur Internet. *Virtually There* compare les images des montagnes Rocheuses produites par Google Earth et celles que Rutkauskas a réalisées en se rendant sur les mêmes lieux. La comparaison est révélatrice, l'imagerie produite par Google Earth supprime des détails importants, réduit des reliefs accidentés à de simples lignes droites, des zones d'ombre à des masses sombres. À leur côté, les photographies de Rutkauskas apparaissent riches et détaillées.

La comparaison proposée par Berra révèle quant à elle le caractère approximatif des portraits-robots réalisés avec Faces, un logiciel utilisé par la police scientifique afin de reconstituer le visage de criminels entraperçus par des témoins. L'artiste détourne le logiciel vers un autre usage, celui de l'autoportrait. Ayant demandé à diverses personnes de reconstituer de mémoire leur propre visage et les ayant aussi photographiées, Berra juxtapose les deux types d'images. Des écarts importants entre la réalité et l'image de synthèse produite par le logiciel surgissent, et ce sont ces écarts – certes dus à la perception qu'ont les personnes d'elles-mêmes, mais également aux limites de l'outil – qui deviennent intéressants à observer. Dans le cas de Rutkauskas et de Berra, le caractère réducteur et grossier des représentations issues des logiciels et des satellites dont nous sommes prêts à nous accommoder devient visible dans sa mise en relation avec la précision photographique.

Une édition du Mois de la Photo qui, somme toute, fait progresser la réflexion sur l'état de la photographie aujourd'hui grâce au travail de son commissaire. L'élément central qui se dégage de l'ensemble des propositions est la transformation fondamentale du mode de saisie des images qui repose non plus sur la présence physique *in situ* d'un photographe, mais sur la navigation avertie d'un internaute. En conséquence, les gestes artistiques posés relèvent surtout de l'appropriation, de la collection, de l'organisation d'images trouvées et se réalisent dans des approches critiques, systémiques, allégoriques, ethnographiques qui établissent des liens significatifs pour le regardeur en lui offrant une vue d'ensemble favorable à une posture d'analyse et une réception critique.

1 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992. 2 Voir André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriation numérique », *Les carnets du BAL*, n° 2 (octobre 2011), p. 136-149 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2191>).

Élène Tremblay est professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal depuis 2011. Elle a obtenu une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia à Montréal en 1996 et un doctorat de l'Université du Québec à Montréal en études et pratiques des arts en 2010. Elle a publié, en 2013, *L'insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*, aux éditions Forum, Udine, Italie.



took of the same sites. The comparison is revealing, as the Google Earth images delete important details, reducing jagged relief features to straight lines and areas of shadow to dark masses. Beside them, Rutkauskas's photographs appear rich and detailed.

The comparison made by Berra reveals the approximate nature of automated portraits made with Faces, a software package used by forensic police to reconstruct the faces of criminals from witness accounts. The artist diverts the software to a different use, that

of the self-portrait. Having asked various people to reconstruct their own faces from memory and also having photographed them, Berra juxtaposes the two types of images. Major differences arise between the reality and the synthetic image produced by the software, and it is these differences – due no doubt to the individuals' perceptions of themselves, but also to the limitations of the tool – that are of interest. In the work

of both Rutkauskas and Berra, the reductive, crude nature of representations made by software and satellites, to which we are prepared to adapt, becomes obvious when placed next to the precision of photographs.

In short, this edition of Le Mois de la Photo and its curator add a new chapter to thought about the state of photography today. The central point that emerges from all of the exhibitions is the fundamental transformation in the mode of capturing images, which is based no longer on the photographer's physical presence *in situ*, but on expert navigation of the Internet. As a consequence, the artistic gestures made are related mainly to appropriation, collection, and organization of found images, and works are produced through critical, systemic, allegorical, and ethnographic approaches. Visitors find significance in these overviews, which encourage a position of analysis and critical reception. *Translated by Käthe Roth*

1 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge: MIT Press, 1992). 2 See André Gunthert, "L'œuvre d'art à l'ère de son appropriation numérique," *Les carnets du BAL*, no. 2 (October 2011): 136–49, <http://culturevisuelle.org/icones/2191>.

Élène Tremblay has been an assistant professor in the Department of Art History and Cinema Studies at the Université de Montréal since 2011. She earned her master's degree in visual arts from Concordia University in Montreal in 1996 and a doctorate in art studies and practice from the Université du Québec à Montréal in 2010. In 2013, *Éditions Forum*, in Udine, Italy, published her book *L'insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*.

Leandro Berra
Mathieu A., 2005
de la série / from the series *Autoportraits robots*
impression au jet d'encre sur papier satiné /
inkjet print on satin paper
50 × 75 cm, avec la permission de la /
courtesy of galerie UNIVER, Colette Colla, Paris

Martín Chambi
*Wedding of Don Julio Gadea
of Cuzco, 1930*



PHOTOESPAÑA 2015, MADRID

Open Veins – Views from Latin America

JILL GLESSING

Despite their great diversity in culture and geography, the countries of Latin America share inextricable ties with Europe forged by the Iberian incursion. Columbus's navigational confusion instigated centuries of bloodletting that passed through what Eduardo Galeano has called "the open veins of Latin America." After these countries gained political independence, the relations between colonizer and colonized began to change. Today, as Latin American economies continue to ascend relative to crisis-crippled Europe, immigration and cultural exchange are becoming mutual.

Emblematic of this intertwined history was this year's Latin American focus for PHotoEspaña, the Madrid-based international festival of photography and visual arts. In 2014, the festival's curatorial format shifted to a regional focus, inaugurated with a program of Spanish photography; next year, the spotlight will be on Europe.

PHotoEspaña's increased presence in Latin America – particularly through its Transatlántica program, which offers portfolio reviews and exhibitions for emerging artists – makes its commitment this year a natural development. Forty-eight of the sixty-nine exhibitions spread across Madrid's public and private art spaces, in addition to fifteen international venues in places such as Bogotá and Paris, reflected the complex, and often difficult, history and conditions of Latin America.

The "New World." Photographic technology came too late to capture Columbus's first glimpses of America; only through the imaginary can that fateful voyage be represented. Polish photographer Janek Zamoyski, in his exhibition *Heave Away* at Museo Nacional de Ciencias Naturales, sailed the sea steps that moved

Veines ouvertes – Vues de l'Amérique latine

Malgré une grande diversité culturelle et géographique, les pays d'Amérique latine partagent avec l'Europe des liens inextricables qui datent de l'incursion ibérique. La méprise de Christophe Colomb a entraîné durant plusieurs siècles une saignée, qu'Eduardo Galeano a nommé « les veines ouvertes de l'Amérique latine ». Après que ces pays eurent obtenu leur indépendance politique, les relations entre colonisateur et colonisé ont commencé à évoluer. Aujourd'hui, à mesure que les systèmes économiques latino-américains rattrapent une Europe paralysée par les crises, l'immigration et les échanges culturels tendent à s'équilibrer.

PHotoEspaña, festival de photographie et d'arts visuel basé à Madrid, est cette année consacré à l'Amérique latine, choix emblématique de ce passé enchevêtré. Le format régional du festival fut inauguré en 2014 avec une programmation dédiée à la photographie espagnole; en 2016, ce sera l'Europe.

La présence de PHotoEspaña en Amérique latine s'est accrue au fil des ans, notamment grâce à son programme Transatlántica, qui permet aux artistes émergents d'exposer leur travail et de montrer leur portfolio. La thématique 2015 est donc le prolongement naturel de cet engagement. Parmi les soixante-neuf expositions présentées dans les espaces artistiques publics et privés de Madrid ainsi que dans diverses villes du monde dont Bogotá et Paris, quarante-huit évoquent l'histoire et la situation de l'Amérique latine – une réalité complexe, souvent difficile.

the navigator toward his second encounter with what Europeans considered a new world. The empty and open sublimity expressed in Zamoyski's twenty-one seascapes, each of them representing one day of the conquistador's voyage, both belie and forecast the intense and churning history that would follow.

Desire for control of the trade with Asia prompted the Europeans' exploration. But what was discovered proved far more profitable: rich resources extracted by indigenous labour and new souls for their Christian god. The racism that justified both kinds of thefts, the heritage of which exists today in complex racial divisions, is apparent in the photographic archive of the Salesian Apostolic Vicarship in the Ecuadorian Amazon. *In the Eye of the Other Historical Photography of Ecuador: Breaking into the Amazon*, at Círculo de Bellas Artes, presented vintage and contemporary prints from these archival glass negatives. On display were conventional frontal and profile ethnographic shots of naked Amazonians, such as the Shuar-Achuar people, and group portraits of paternalistic missionaries and rubber-plantation managers surrounded by child-like natives. The colonized were photographed performing traditional rituals and new European ones: mourning their deceased within Christian ceremonies, kneeling in prayer wearing crucifixes; and collecting in curiosity around the instrument that documented them – a large camera on a tripod.

Colonial photographers such as Manuel Jesús Serrano, who made some of the images above, conformed to Eurocentric perspectives. When indigenous people gradually got behind the camera, their images began to reflect their own interest (a process that young Latin American photographers are still engaged in today). Between 1920 and 1973, Martín Chambi, a Peruvian Mestizo, worked as a studio, landscape, and documentary photographer in Cuzco and the surrounding highlands. Chambi is celebrated for his gentle melding of European aesthetics with his own culture. Seeing twenty-five of his images, beautifully printed from original glass plates by the Madrid photographer Castro Prieto, was thus a highlight of the festival for me. (Prieto's re-photographs made in Cuzco were paired with Chambi's original images at the Museum of Anthropology in *Martín Chambi - Perú - Castro Prieto*.)

Chambi excelled at manipulating natural Peruvian light at a time when artificial studio lighting had not yet reached outlying areas. He made use of remarkable Rembrandt-style chiaroscuro to model his bourgeois and Indian subjects alike. Outstanding is *Wedding of Don Julio Gadea of Cuzco* (1930) in its expression of pictorial depth through fathoms of blackness out of which floats a white veiled bride and her coterie.

In the 1930s, revolutionary movements were sweeping through South America, and traces of this spirit might be discerned in Chambi's warm and sensitive portraits of ragged campesinos with whom he shared the Quechua language, but who, unlike him, served at the bottom of society as indentured labourers in mines and haciendas. Chambi's images of Machu Picchu were also thrilling, both for their pictorial beauty and in the knowledge that he was among the first to photograph the Inca ruins.

Modernist Visions. Much exhibition space was given to early- to mid-twentieth-century Latin American photographers. Among them were two women photographers whose work has largely been neglected by modernist avant-garde and formalist canons,

Lola Álvarez Bravo
Renovadores, 1947
courtesy of / avec la permission
du Center for Creative Photography,
University of Arizona Foundation
and / et VEGAP, Madrid

Janek Zamoyski
Heave Away No 4, 2015

Rodrigo Moya
Guerrilleros en la niebla, 1966

Tina Modotti
Roses, 1924



Le « Nouveau Monde ». La photographie est apparue trop tard pour immortaliser le monde « nouveau » que Christophe Colomb découvrit à l'issue de sa traversée fatidique: nous ne pouvons que l'imaginer. Le photographe polonais Janek Zamoyski a retracé la route maritime du conquistador durant sa seconde expédition. Les vingt et un paysages marins réunis sous le titre *Heave Away* au Museo Nacional de Ciencias Naturales, et qui représentent chacun une journée de la traversée originelle, nous offrent des horizons ouverts et vides dont la beauté grandiose semble à la fois démentir et annoncer les bouleversements dramatiques qui allaient suivre.

Les Européens lancèrent ces expéditions afin de contrôler le commerce avec l'Asie. Mais ce qu'ils découvrirent devait s'avérer beaucoup plus profitable: des ressources abondantes extraites par une main-d'œuvre indigène et de nouvelles âmes pour leur dieu chrétien. Le racisme qui justifiait ces deux modes d'appropriation, et qui entraîne aujourd'hui encore des divisions raciales complexes, est apparent dans les archives photographiques du Vicariat apostolique salésien de l'Amazonie équatorienne. *In the Eye of the Other Historical Photography of Ecuador: Breaking into the Amazon*, exposition présentée au Círculo de Bellas Artes, associait des tirages d'époque et contemporains réalisés à partir des négatifs originaux sur verre. Des clichés ethnographiques conventionnels, montrant des Amazoniens nus de face et de profil, côtoyaient des portraits de groupe, où des indigènes innocents entouraient des missionnaires et des directeurs



Tina Modotti and Lola Álvarez Bravo, both of whom were engaged in the Mexican cultural revolution in the 1920s and 1930s.

Upon arriving in Mexico in 1923 from the United States with Edward Weston, Modotti, after connecting with the political and arts intelligentsia, became active in Mexican indigenous movements and the Communist Party. Her increased engagement with the latter led Modotti to abandon photography and, in 1929, to her forced exile from Mexico. It is this central bit of biography that made this exhibition venue – the gallery in Loewe’s high-end handbag shop – an awkward fit. Produced in just six years, the work presented here expressed her deeply political and sensual signature.

Her range of genres was shown through fifty vintage silver prints, as well as warm-toned platinum prints that softened her formalist experiments. The abstract approach, filtered down through Weston’s Group f/64, used in Modotti’s still lifes (of lilies, cacti, and telephone wires) bleeds softly into her images of indigenous subjects: the circles of sombreros under which campesinos peruse political newspapers or march in protest, the creased bums of babies settling onto their mothers’ hips, worn hands resting on a shovel or scrubbing clothes, and a revolutionary composition of a Mexican guitar, sickle, and bandolier. Looking away from hard-edged formalism altogether is *Roses* (1924); languishing within its frame are soft heaps of petals folding and falling over themselves.

Also exhibited were government-commissioned photographic documents of post-revolution frescoes by Mexican muralists, including Diego Rivera. After Modotti’s deportation to Berlin in 1930, both her camera and her position were passed on to Lola Álvarez Bravo. Like her predecessor, Álvarez Bravo was trained, and overshadowed within photography canons, by her partner – in this case, Manuel Álvarez Bravo. Her comprehensive solo show at *Círculo de Bellas Artes, Photographic Collection from Fundación Televisa*, thus offered a rare opportunity to see her work. Like Modotti, Álvarez Bravo worked across commercial, journalistic, and art genres, but with a greater interest in surrealist street photography and a more limited political commitment. Striking were constructivist-style abstract street compositions, such as the silhouetted figures on metal steps (*Some Climb and Others Descend*, c. 1940) and charming street photography moments emerging from the deep shadows cast by Mexican light. These latter showed the influence of Henri-Cartier Bresson, whom Álvarez Bravo photographed during his visit to Mexico, the results of which are included here.

At Museo Lázaro Galdiano, the exhibition *My Beloved Mexico* illustrated the mutual influence between Mexican and American photography. Twenty-one works by such Mexican photographers as Manuel Álvarez-Bravo and Graciela Iturbide, as well as American straight photographers such as Paul Strand and Edward Weston, were followed by twenty-eight images by Manuel Carrillo. The Mexican photographer’s black-and-white images express great warmth for his subjects – indigenous people, children, and animals – embraced by dramatic Mexican light and solidly structured within formalist composition.

Cracks in the Colonial Legacy. Colonial independence, achieved by many Latin American countries in the nineteenth century, didn’t end the pattern of repressive regimes; they were perpetuated up to the late twentieth century by U.S. foreign policy, which sought

de plantations d’hévéas paternalistes. On voyait aussi les colonisés pratiquer des rituels traditionnels ou encore les nouveaux rituels des Européens – pleurer leurs morts dans une cérémonie chrétienne, s’agenouiller pour prier avec un crucifix et se rassembler avec curiosité autour de l’instrument qui les documentait, une chambre photographique sur trépied.

Les colons qui manipulaient ces appareils, comme Manuel Jesús Serrano, auteur de certaines des images décrites plus haut, se conformaient au point de vue eurocentrique. Lorsque les indigènes sont passés derrière l’appareil, leurs images ont commencé à refléter leurs propres intérêts (une démarche qui reste actuelle pour les jeunes photographes latino-américains). De 1920 à 1973, Martín Chambi, un métis du Pérou, a travaillé en tant que photographe de studio, de paysage et documentaire à Cuzco et dans les montagnes avoisinantes. Chambi est célébré pour son assimilation subtile des influences esthétiques européennes au sein de sa propre culture. Les magnifiques tirages réalisés par le photographe madrilène Castro Prieto à partir de vingt-cinq négatifs originaux sur verre furent l’un des clous du festival. (Les « re-photographies » prises par Prieto à Cuzco étaient jumelées à celles de Chambi au Museo Nacional de Antropología, sous le titre *Martín Chambi - Perú - Castro Prieto*).

Chambi excellait dans son utilisation de la lumière naturelle péruvienne, l’éclairage de studio n’ayant pas encore atteint les régions éloignées. Il enveloppait ses sujets, bourgeois comme Indiens, d’un remarquable clair-obscur à la Rembrandt. Les vagues de noirceur où flottent une mariée voilée de blanc et son cortège confèrent notamment à *Wedding of Don Julio Gadea of Cuzco* (1930) une profondeur picturale exceptionnelle.

Dans les années 1930, un vent révolutionnaire soufflait sur l’Amérique latine, et des traces de cet esprit imprègnent ses portraits sensibles et attachants de *campesinos* en haillons qui, comme Chambi, parlaient le Quechua, mais vivaient dans la servitude au bas de l’échelle sociale, inféodés à des mines ou des haciendas. Les images qu’il a réalisées de Machu Picchu sont également saisissantes, à la fois pour leur beauté somptueuse et parce qu’elles figurent parmi les toutes premières photographies des ruines inca.

Visions modernistes. Plusieurs expositions présentaient des photographes latino-américains actifs du début jusqu’au milieu du XX^e siècle. Parmi eux, deux femmes photographes dont le travail fut majoritairement négligé par l’avant-garde moderniste et les canons formalistes : Tina Modotti et Lola Álvarez Bravo, toutes deux engagées dans la révolution culturelle mexicaine au cours des années 1920 et 1930.

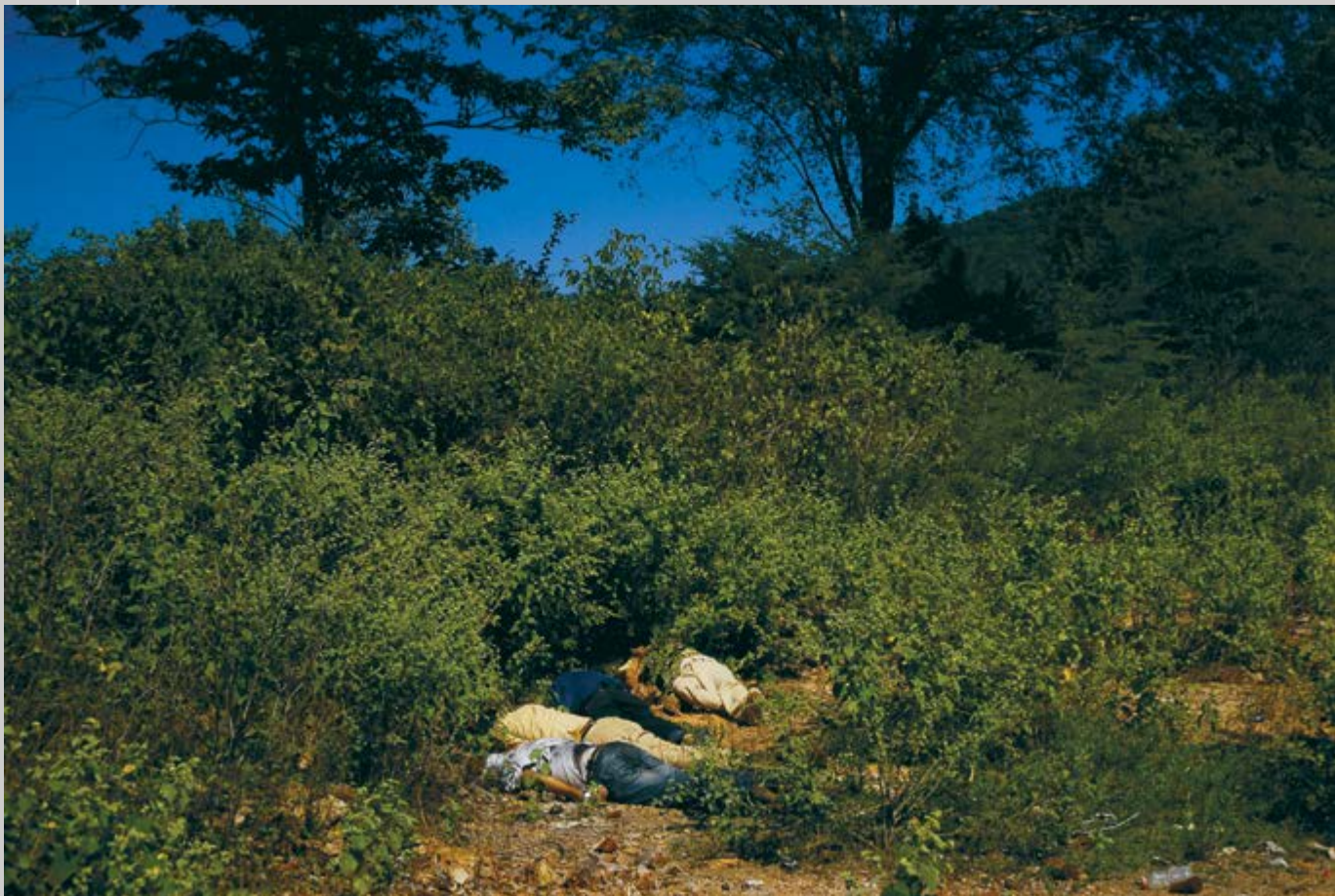
Lorsqu’elle revint au Mexique en 1923 avec l’Américain Edward Weston, Tina Modotti développa des liens avec l’intelligentsia politique et artistique, puis s’impliqua au sein des mouvements indigènes mexicains et du Parti communiste. Son engagement vis-à-vis de ce dernier entraîna son abandon de la photographie et, en 1929, son exil forcé du Mexique. Cette part significative de son histoire semblait en décalage avec les sacs luxueux de la boutique Loewe qui exposait ses œuvres. Produites en seulement six ans, celles-ci révèlent la nature fondamentalement politique et sensuelle de son travail.

Cinquante épreuves argentiques d’époque ainsi que des épreuves au platine – dont les tons chauds adoucissaient ses expérimentations formalistes – permettaient de contaster l’étendue de son



^ ▽ **Ray Govea**
Gravedad Arterias, 2012

▽ < **Fernando Brito**
from the series / de la série
Your Steps Were Lost
in the Landscape, 2006





Luis Arturo Aguirre
Phoebe, from the series /
 de la série *Desvestidas*
 2011-2013

Ana Casas Broda
Kinderwunsch, Leche II,
 from the series / de la série
Tiny Actions, 2010





Luis González Palma
Constellations of the Intangible
2015

full influence in the region. Although democratic political forms developed in response to social movements and political unrest, the warmth that they injected into society soon dissipated when these “new democracies” became the first testing grounds for neoliberal policies. The growing disparity between ruling and marginal classes created a huge underclass, populated largely by descendants of indigenous peoples, who had to fend for themselves through drug trading, prostitution, and perilous attempts at migration.

Contemporary photographers have been preoccupied by these traumatic conditions, and by concerns about race, identity, and gender. In six big group shows, each one organized around a different perspective, hundreds of works made by Latin American artists during the last several decades explored such issues, increasingly within concerns with form, technology, and aesthetics.

At CentroCentro Cibeles, *Latin Fire: Other Photographs of a Continent 1958–2010* presented Anna Gamazo de Abelló’s collection of Latin American photography. The titular “fire” refers to the passion that has been rippling through the subcontinent in favour of political, social, or sexual rights and expression. Images of authoritarian state police powers and street protests and violence in response to them predominated. In one image made in 1966, soft Venezuelan rainforest light filters down on a group of guerrilla fighters as they pause to pose for Mexican photojournalist Rodrigo Moya; in Alberto Korda’s *Quixote on Lamppost* (1959), a sole individual perches comfortably above, overlooking swells of post-revolutionary Cubans compatriots.

Strongest among the group shows was *Revealing and Detonating: Photography in Mexico, ca. 2015*, also presented at CentroCentro

registre. Dans ses natures mortes (lys, cactus et fils téléphoniques), la pratique de Modotti témoigne d’une approche abstraite influencée par le groupe f/64 d’Edward Weston, mais qui se fond harmonieusement avec ses sujets indigènes : les cercles des sombreros masquant des *campesinos* lisant des journaux politiques ou manifestant dans les rues ; les fesses potelées des bébés calés sur les hanches de leur mère ; des mains usées appuyées sur une pelle ou frottant des vêtements ; une guitare, une faucille et une cartoucière dans une composition révolutionnaire. Loin de tout formalisme cette fois, ses *Roses* (1924) s’abandonnent en soyeuses superpositions de pétales qui se recroquevillent et s’affaissent les uns sur les autres. L’exposition incluait également une commande gouvernementale qui documentait les fresques postrévolutionnaires des muralistes mexicains, dont Diego Rivera.

Après la déportation de Modotti à Berlin en 1930, Lola Álvarez Bravo hérita à la fois de son appareil et de sa mission. Comme sa consœur, Lola fut formée par son partenaire, Manuel Álvarez Bravo, et resta également dans son ombre au sein du canon photographique. La rétrospective intitulée *Photographic Collection from Fundación Televisa* que lui consacrait Círculo de Bellas Artes représentait une rare occasion de voir son travail. Comme celle de Modotti, sa pratique était commerciale, journalistique et artistique, mais avec un engagement politique moins poussé et un intérêt plus marqué pour la photographie de rue surréaliste. Ses compositions abstraites constructivistes, telles que ses silhouettes dans un escalier métallique (*Some Climb and Others Descend*, v. 1940), et ses charmantes scènes de rue émergeant d’une ombre dense sont remarquables. On y retrouve l’influence d’Henri Cartier-Bresson, dont une photo présentée ici documentait la visite au Mexique.

Au Museo Lázaro Galdiano, l’exposition *My Beloved Mexico* illustre le jeu d’influences artistiques entre Mexicains et Américains. Vingt et une œuvres de photographes mexicains tels que Manuel Álvarez Bravo et Graciela Iturbide et de photographes américains adeptes de la « photographie pure » tels que Paul Strand et Edward Weston étaient suivies de vingt-huit œuvres de Manuel Carrillo. Les images en noir et blanc du photographe mexicain exprimaient une grande tendresse pour ses sujets – des indigènes, des enfants et des animaux – mis en valeur par la dramatique lumière mexicaine au sein d’une composition formaliste solidement structurée.

Fissures dans l’héritage colonial. L’indépendance coloniale, obtenue par la plupart des pays d’Amérique latine au XIX^e siècle, ne mit pas fin aux régimes répressifs, qui furent perpétués jusque vers la fin du XX^e siècle par la politique étrangère des États-Unis, désireux d’établir leur influence dans la région. Diverses formes de démocratie virent le jour en réponse aux mouvements sociaux et aux soulèvements, mais l’élan humaniste qu’elles suscitèrent se dissipa rapidement lorsque ces « nouvelles démocraties » devinrent le premier terrain d’expérimentation de politiques néolibérales. Les disparités grandissantes entre les classes dirigeantes et marginales ont créé un immense sous-prolétariat, composé majoritairement de descendants des peuples indigènes, qui doivent survivre grâce au commerce de la drogue, à la prostitution et à de périlleuses tentatives de migration.

Préoccupés par ces conditions éprouvantes, les photographes contemporains s’intéressent également aux problèmes raciaux, identitaires et de genre. Six grandes expositions collectives, organisées

Cibeles. A large selection of the most sophisticated contemporary works by both Mexican and visiting artists dealt with topics of violence, social and economic inequality, and cultural and gender identity. Among these concerns, the land figured prominently, for its own condition and its metaphoric value.

In 2014, an earthquake tore open a massive rift in the Mexican landscape. Delivering this image of a Mexico undergoing tumultuous upheaval were two dramatic colour photographs of the ominous opening by Juan Carlos Coppel, titled *The Fissure* (2014). Oscar Farfán guides us to the land that swallowed the blood of innocents. His series *Scorched Earth* (2009) documents sites where the Guatemalan military inflicted terror to eradicate over four hundred indigenous communities due to their presumed alliance with terrorists. The mute landscapes in two large colour photographs, *Cajixay* and *XIX*, speak only through the texts that accompany them – survivors' transcriptions describing the atrocities and loss that occurred there. In Ray Govea's large colour photographs *Gravedad Arterias* (2012), the land itself is destroyed, its pain revealed though shimmering toxic glows signalling the chemicals, including cyanide, that had been dumped there.

Like the land, the faces of those who have lost their daughters and mothers – the disappeared women of Ciudad Juárez – are etched in pain. Maya Goded has spent much of her career – risking her own life – documenting the many Mexican women who work in prostitution in the violence and machismo of the border towns. Many go missing. To powerful effect, a dual video projection on either side of a corner shows long quiet shots of the sun-beaten land, littered with debris and grazed by dry breezes, where her subjects dwell. Breaking up the bleak landscapes are sections in which young girls (perhaps daughters of disappeared mothers?) speak softly to the camera, and mothers stand weeping in cemeteries, whipped by arid winds.

Showing another side of chronic poverty in Mexico are images related to the drug trade: gangs, brutal murders, and police raids. Photojournalist Fernando Brito documents, in the stark style of Weegee, the murdered bodies found brutalized and dumped in woods and on roadsides. Pieces from his series *Your Steps Were Lost in the Landscape, Culiacán, Sinaloa* (2006) were shown here.

Very different in tone is Luis Arturo Aguirre's series *Undressed* (2011–13). Each of the closely framed vertical portraits presents a young male transsexual, posed prettily against vivid candy-coloured backgrounds. The boy-girls are sweet and slender, coiffed and pouting, with innocence or glamour, at the camera, in an array of iconic types of feminine seductiveness.

Two mature artists with polished bodies of work were given deserved tribute in their respective solo shows. Ana Casas Broda is a Spanish artist currently residing in Mexico (and co-curator of *Revealing and Detonating*, discussed above). In *Kinderwunsch*, at Círculo de Bellas Artes, Casas Broda conducted a profound exploration of body and psyche, amorphously sliding between states of adulthood and childhood. Photographs, diaristic text panels, audio, and video wove a narrative that shifted seamlessly from the artist's dark descent back to memories of her troubled childhood, her desire to have children (*Kinderwunsch*), and her role as a mature and loving parent. Many of the photographs are styled as secular Baroque paintings, in their large size, chiaroscuro, and richness in drama and colour. A looped, red-toned video projection covering

chacune selon une perspective différente, rassemblaient plusieurs centaines d'œuvres réalisées par des artistes latino-américains au cours des dernières décennies, qui exploraient ces questions en incluant progressivement des considérations formelles, technologiques et esthétiques.

Au CentroCentro Cibeles, *Latin Fire: Other Photographs of a Continent 1958-2010* présentait la collection de photographie latino-américaine d'Anna Gamazo de Abelló. Le « feu » du titre évoque la passion qui enflamme le sous-continent dès qu'il s'agit de défendre la liberté de droits et d'expression politique, sociale ou sexuelle. Les images d'affrontements violents entre une police d'État brutale et des manifestants indignés prédominaient. Dans une image datant de 1966, la lumière de la forêt pluviale vénézuélienne descendait avec douceur sur un groupe de *guerrilleros* posant pour le photojournaliste mexicain Rodrigo Moya ; le *Quixote on Lamppost* (1959) d'Alberto Korda surmontait une marée de postrévolutionnaires cubains.

L'exposition collective la plus marquante, *Revealing and Detonating: Photography in Mexico, ca. 2015*, était présentée au CentroCentro Cibeles. Une vaste sélection d'œuvres contemporaines de haut calibre, réalisées autant par des photographes mexicains que par des artistes internationaux, abordaient la violence, les inégalités économiques et sociales, ou l'identité culturelle ou sexuelle. La « terre » était également un thème central, tant pour elle-même que pour sa portée métaphorique.

En 2014, une faille impressionnante a fendu le sol mexicain, fragilisé par un tremblement de terre. Deux spectaculaires photographies couleur de cette inquiétante fracture, *The Fissure* (2014) de Juan Carlos Coppel, évoquaient l'image d'un Mexique secoué par des soulèvements houleux. La terre dont nous parle Oscar Farfán a recueilli le sang des innocents. Sa série *Scorched Earth* (2009) documente les sites où les militaires guatémaltèques ont répandu la terreur pour éradiquer plus de quatre cents communautés indigènes soupçonnées de soutenir les terroristes. Les paysages muets de *Cajixay* et *XIX*, deux photographies grand format, s'expriment uniquement par les textes qui les accompagnent : les témoignages de survivants décrivant les atrocités et les pertes qui ont eu lieu à cet endroit. D'autres photographies grand format de Ray Govea, *Gravedad Arterias* (2012), montrent une terre elle-même ravagée, sous les reflets irisés et toxiques des produits chimiques (notamment du cyanure) qu'on y a déversé.

Comme la terre, les visages de ceux qui ont perdu leurs filles et leurs mères – les femmes disparues de Ciudad Juárez – portent les marques de la souffrance. Maya Goded a passé la majorité de sa carrière (en risquant sa propre vie) à photographier les nombreuses femmes mexicaines qui travaillent comme prostituées malgré la violence et le machisme des villes frontalières. Beaucoup disparaissent. Dans une installation poignante, une double projection vidéo, de chaque côté d'un coin de la salle, montrait en longs plans silencieux la terre battue par le soleil, semée de débris et dénudée par l'air sec, où vivent ses sujets. Ces paysages austères alternaient avec des segments où des jeunes filles (peut-être les filles de mères disparues ?) parlent doucement à la caméra, et des mères pleurent dans des cimetières, bousculées par le vent âpre.

Les images reliées au trafic de la drogue (gangs, meurtres brutaux, raids policiers) traduisaient un autre aspect de la pauvreté chronique au Mexique. Le photojournaliste Fernando Brito documente, dans le style cru de Weegee, les corps brutalisés, assassinés



Luis González Palma
Constellations of the Intangible
2015

two full walls of a darkened room shows a mother bathing her infant. The accompanying sound of tender cooing is a deeply moving evocation of mother-and-child intimacy.

This sampling of the 18th PHotoEspaña can conclude at no higher a point than with the Guatemalan-born Luis González Palma and his *Constellations of the Intangible* at Espacio Fundación Telefónica. This seasoned artist engages in themes that cut across Latin American photography – in particular, indigenous heritage, colonial violence, and post-colonial identity. But he melds these subjects within highly sophisticated explorations of historical, and often Western, visual technologies, aesthetics, and genres.

Many of his images present a face that looks directly out at the viewer. But unlike the *Mona Lisa*, whose eyes seem to benignly follow its viewer, his indigenous subjects force a confrontation with a murderous colonial past. Faces shine out from a catoptric mirror, an anamorphic optical device of the style explored by Leonardo. A photographic face – stretched, distorted, and circling the base of a central silver cone – is brought under rationalist perspectival control when reflected in the mirrored cone. Which has the greater hold on reality – the scattered photographic face or its image in its curved reflector? Identity, particularly for indigenous peoples, is slippery and ephemeral.

Faces also emerge printed on the large rolled surfaces of brown-toned felt. Red thread is sewn into some of their surfaces, sometimes dangling loose, suggesting centuries of blood lost through open veins, and the constant stitching and suturing that continues to be necessary for any perception of Latin America.

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

et abandonnés dans un bosquet ou sur le bas-côté d'une route. Des extraits de sa série *Your Steps Were Lost in the Landscape*, Culiacán, Sinaloa (2006) étaient présentés ici.

Dans un registre très différent, la série *Undressed* (2011-2013) de Luis Arturo Aguirre nous offre des portraits verticaux, au cadrage serré, de jeunes hommes transsexuels posant coquettement sur des fonds acidulés. Gracieux et délicats, ils sont joliment coiffés et font la moue devant l'objectif avec candeur ou glamour, puisant dans tous les stéréotypes de la séduction féminine.

Deux artistes accomplis au corpus approfondi recevaient un hommage mérité grâce à deux expositions individuelles. Ana Casas Broda est une artiste espagnole résidant actuellement au Mexique (elle était co-commissaire de l'exposition *Revealing and Detonating*, décrite plus haut). Avec *Kinderwunsch*, au Círculo de Bellas Artes, Casas Broda menait une exploration en profondeur du corps et de la psyché, jouant sur de subtiles glissements entre l'âge adulte et l'enfance. Des photographies, des textes sous forme de journal intime, des composantes audio et vidéo tissaient un récit où se mêlaient les sombres réminiscences de son enfance troublée, son désir d'avoir des enfants (*Kinderwunsch*) et son rôle de mère aimante. Beaucoup de ses photographies évoquent les tableaux profanes de l'époque baroque, par la taille de l'œuvre, le clair-obscur, l'intensité dramatique et la richesse des couleurs. Dans une pièce sombre, une vidéo aux tons rouges projetée en boucle occupait deux murs entiers, montrant une mère qui baigne son enfant. Les tendres murmures qui accompagnaient la scène convoquaient une évocation très émouvante de l'intimité mère-enfant.

Je n'aurais pu trouver de conclusion plus éclatante à cet échantillon du 18^e PHotoEspaña qu'en terminant avec l'artiste d'origine guatémaltèque Luis González Palma et ses *Constellations of the Intangible* exposées à l'Espacio Fundación Telefónica. Cet artiste chevronné aborde des thèmes qu'on retrouve dans l'ensemble de la photographie latino-américaine, notamment l'héritage indigène, la violence coloniale et l'identité postcoloniale. Mais Palma fusionne ces sujets au sein d'explorations sophistiquées où interviennent des techniques visuelles, des approches esthétiques et des genres puisés dans l'histoire de la photographie, occidentale en particulier.

Beaucoup de ses images présentent un visage qui regarde le spectateur. Mais contrairement à la *Mona Lisa*, dont les yeux semblent nous suivre avec bienveillance, ces sujets indigènes nous confrontent à un passé colonial meurtrier. Ici, les visages se reflètent dans un miroir catoptrique, procédé optique anamorphique similaire à ceux de Léonard de Vinci. Le visage photographié – étiré, déformé et étalé à la base d'un cylindre argenté – est ramené à une perspective rationnelle lorsqu'on le regarde dans le miroir placé au centre. Laquelle des deux images est la plus réelle – le visage éparpillé sur le papier photographique, ou son reflet convexe? L'identité, notamment pour les peuples indigènes, est insaisissable et éphémère.

D'autres visages s'étalent sur des rouleaux de feutre brun. Certains sont traversés par un fil rouge que l'artiste a parfois laissé pendre : on pense à ces veines, ouvertes depuis des siècles, et au processus continu de couture et de suture qui reste nécessaire pour appréhender l'Amérique latine. Traduit par Emmanuelle Bouet

Jill Glessing enseigne à la Ryerson University et écrit sur les arts visuels et leur dimension culturelle.

JESSICA AUER

JANUARY
06.1 - 13.2
2016

PATRICK MIKHAIL GALLERY
MONTRÉAL

23 JAN - 08 MAY

JACK BUSH
in studio

Curated by Dr. Sarah Stanners under the auspices of the
McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, ON

McMichael
CANADIAN ART COLLECTION D'ART CANADIEN
An Agency of the Government of Ontario

COLLEEN HESLIN
needles and pins


esker
FOUNDATION

eskerfoundation.com

PENSER LA PHOTOGRAPHIE

Aménager et investir un espace de réflexion et de mise en valeur de la photographie en art contemporain.

THINKING PHOTOGRAPHY

To open and invest in a space to reflect on and highlight photography in contemporary art.



SEMBLANCES

UN LIVRE, UN OBJET VIRTUEL,
UNE ŒUVRE TEXTUELLE ET SONORE INÉDITE
D'ALEXANDRE ST-ONGE

AVEC LES TEXTES DE
NICOLE GINGRAS, CHRISTOF MIGONE ET BRANDON LABELLE

Avatar | centre de création et diffusion de l'art audio et électronique
Ouvert du lundi au vendredi, de 9 h à 17 h
avatar@avatarquebec.org — facebook.com/avatar.centre — twitter.com/avatarquebec

Avatar tient à remercier ses principaux partenaires financiers



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



VILLE DE
QUÉBEC

RKG

Robert Kananaj Gallery

172 St Helens Avenue

Toronto, Ont. M6H 4A1 Canada

T: 1-416 289 8855 www.robertkananajgallery.com

PRIX ARTISTIQUE SOBEY

FÉLICITATIONS

ABBAS AKHAVAN

Récipiendaire du Prix artistique Sobey 2015

FÉLICITATIONS AUX FINALISTES

Raymond Boisjoly, Sarah Anne Johnson, Lisa Lipton, et Jon Rafman.

SOBEYARTAWARD.CA

FINANCEMENT

ORGANISATION ET ACHEMINEMENT

PARRAINAGE OFFICIEL POUR LE
TRANSPORT DES ŒUVRES D'ART

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**



Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse



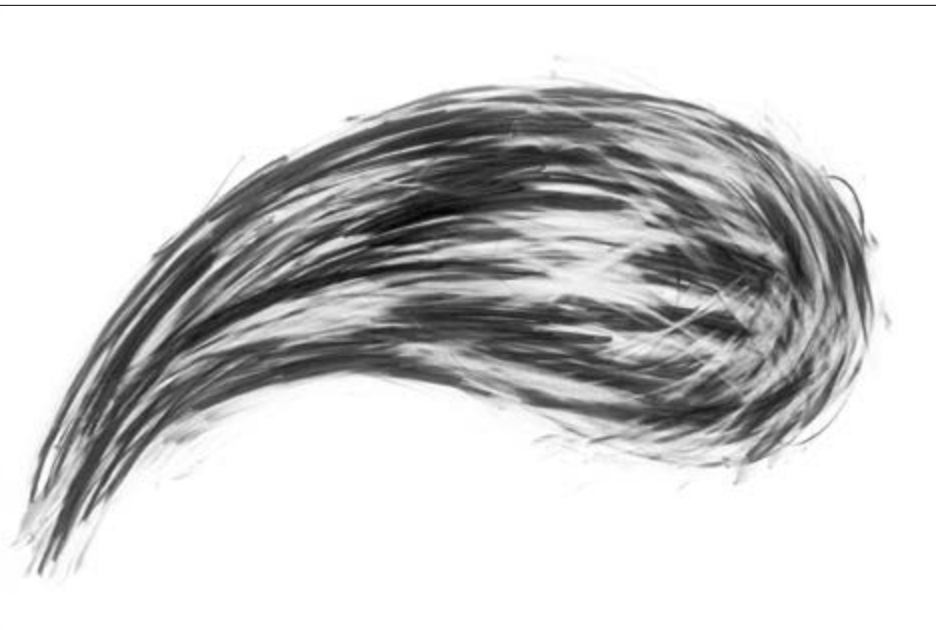


MARC GARNEAU UNE TRAJECTOIRE

DU 16 OCTOBRE AU 20 DÉCEMBRE 2015

En prolongation jusqu'au
24 janvier 2016

Urne V (détail), 1988, fusain, toile et acrylique sur toile,
150 x 260 cm



JEAN-PIERRE MORIN

PRINTEMPS 2016

Sans titre, 2001, fusain sur papier
55 x 100 cm

1700 LA POSTE

1700, Notre-Dame O.
Mercredi au vendredi 11h à 18h
Samedi et dimanche 11h à 17h
1700laposte.com



Le passé est un pays étranger + le test de la chaise

John Latour

2015
2016

art
actuel

du 22 janvier au 21 février

SPOROBOLÉ

www.sporobole.org

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS
DEPUIS 34 ANS

WWW.PRIMCENTRE.ORG
T 514 524 2421

STUDIO DE MIXAGE 7.1
PRO TOOLS 11
HDX CONTRÔLEUR S6 M40

BRUITAGE/FOLEY, CONCEPTION
SONORE, ENREGISTREMENT,
VOIX HORS CHAMP

SALLE DE COLORISATION
DAVINCI RESOLVE,
SALLES DE MONTAGE OFFLINE
ET ONLINE AVID, SERVICES
DE COPIE NUMÉRIQUE DCP
ET DE TRANSFERT

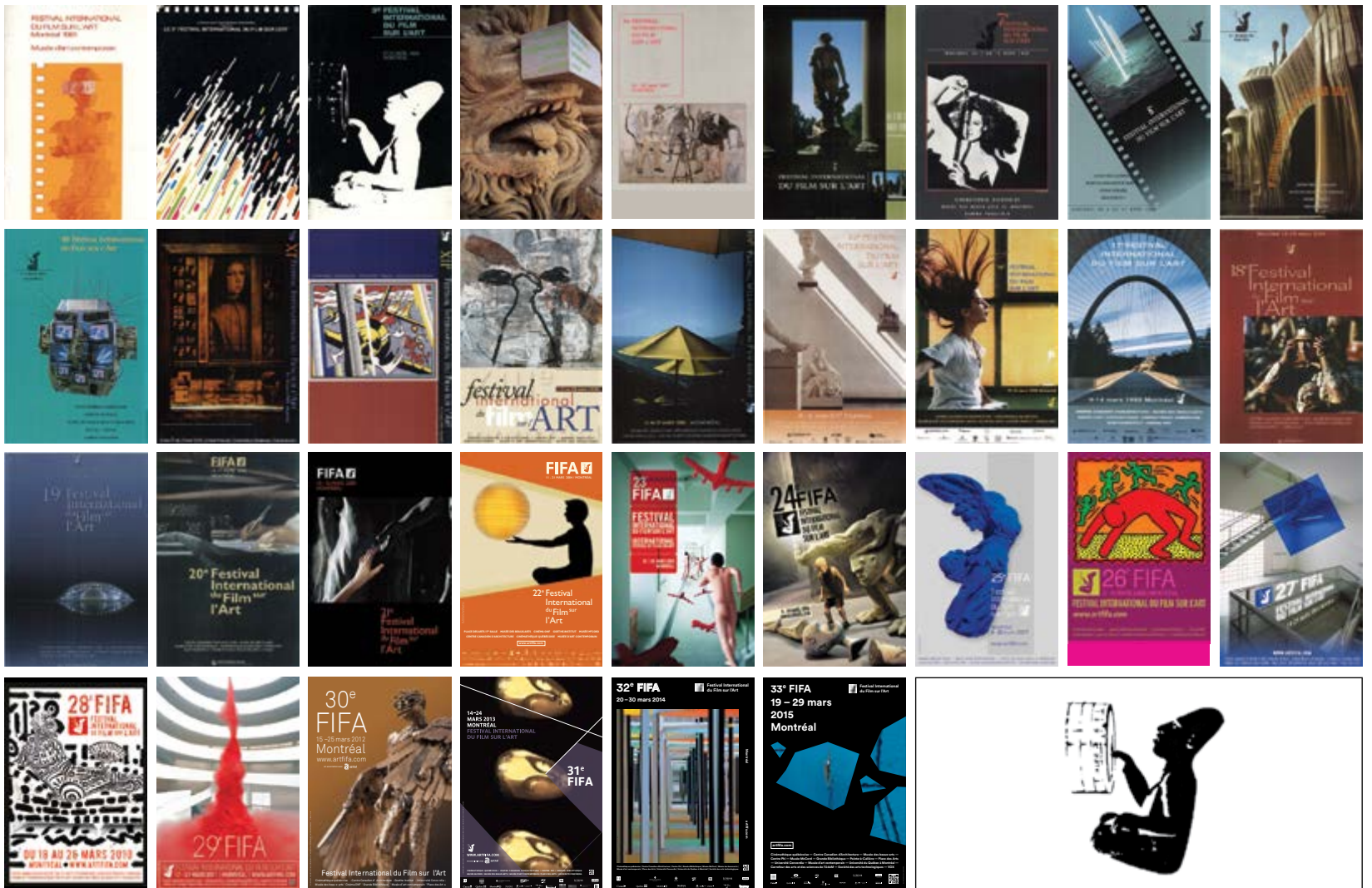
PROGRAMMES D'AIDE À
LA CRÉATION, DE FORMATIONS
ET DE RÉSIDENCES

34^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART



34th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

10–20 mars 2016 | March 10–20, 2016 | Montréal



Les plus beaux films sur l'art au monde!
The best films on art in the world!

RESTEZ INFORMÉS, SUIVEZ NOUS SUR
KEEP POSTED, FOLLOW US ON



/ artfifa.com

PALIMPSESTE

ANNA BINTA DIALLO

18 févr. – 19 mars



PITCHING TENTS IN TERRA NULLIUS

MATT MACINTOSH
+ KEESIC DOUGLAS

7 avr. – 14 mai

Montréal

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Emploi
Québec

GALERIE BERNARD

CLAUDE VERMETTE

PEINTRE DE LA MODERNITÉ

Exposition du 11 février au 19 mars 2016
Vernissage le 10 février de 17h à 20h

Sans titre (détail), 1986
Acrylique sur toile, 152,5 x 122 cm

ANDRÉ JASMIN

QUAND L'ART N'A PAS D'ÂGE

Exposition du 31 mars au 30 avril 2016
Vernissage le 30 mars de 17h à 20h

21 février 1983 (détail), 1983
Huile sur toile, 76 x 102 cm

3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h



KENT MONKMAN *The Human Zoo*

2 avril - 14 mai



Kent Monkman, *The Human Zoo*, 2015, video HD, 2min 35s, édition de 5

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

MONTREAL
372 Ste-Catherine Ouest #216

www.pfoac.com

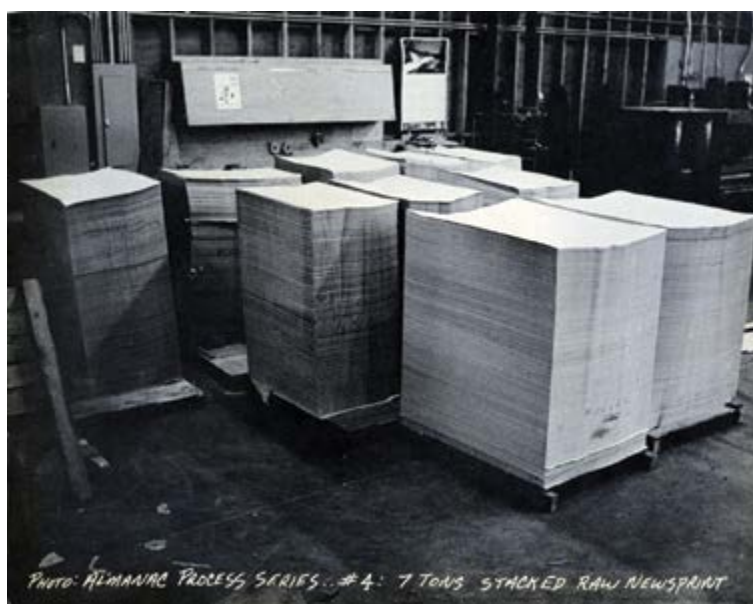
TORONTO
Centre Space 65 George Street

PRESENTATION HOUSE GALLERY NEW PUBLICATIONS

bookstore@presentationhousegallery.org
www.presentationhousegallery.org



DANA CLAXTON
PARIS JUNE FOURTH, FIFTH &
SIXTH, TWO THOUSAND & SIX
108 pages, HC.



B.C. ALMANAC(H) C-B
472 pages, SC. with slipcover



ANNETTE KELM
OBJECTS AND SUBJECTS
125 pages, HC. Co-published with
Kölnischer Kunstverein. English/German

Arahmaiani
 Agan Harahap
 Mella Jaarsma
 XXLab
 Garin Nugroho
 Agus Sewage
 Melati Suryodarmo

COSTUME NATIONAL: ART CONTEMPORAIN DE L'INDONÉSIE

Du 16 mars 2016 au 30 avril 2016

Présenté par AXENE07 et la Galerie SAW Gallery

AXENE07

WWW.AXENE07.OO.CA

Image: Mella Jaarsma © 1999

HOWARD PODESWA: A BRIEF HISTORY

JANUARY 14 – MARCH 27, 2016

RAYMOND BOISJOLY

APRIL 14 – JUNE 12, 2016



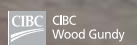
koffler gallery

Raymond Boisjoly is a Primary Exhibition of the 2016 Scotiabank CONTACT Photography Festival.



Image: Raymond Boisjoly, *Author's Preface*, 2015. Image courtesy Catriona Jeffries Gallery, photo: Aurélien Mole.

180 SHAW ST., SUITE 104-105, TORONTO
 647.925.0643 | INFO@KOFFLERARTS.ORG | KOFFLERARTS.ORG



ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Images à charge
- 85 Biennale de La Havane
- 86 Christopher Williams
- 87 Yinka Shonibare, MBE
- 88 Accumulations
- 89 Yto Barrada
- 91 Nicole Jolicœur
- 92 Alain Laframboise
- 93 Scott Conarroe

LECTURES / READINGS

- 94 Les paradoxes du détail.
Voir, savoir, représenter...
- 95 Recréer/Scripter.
Mémoires et transmission...
- 96 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 106 Quentin Bajac

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Tombe A Sud, Koreme, nord de l'Irak, juin 1992, © Susan Meiselas, Magnum Photos

Images à charge : la construction de la preuve par l'image

Le BAL, Paris

Du 4 juin au 30 août 2015

Présentée comme la première exposition du BAL « sans œuvres ni artistes », *Images à charge : la construction de la preuve par l'image* offre une réflexion transhistorique très riche sur le pouvoir de conviction des images, qu'il s'agisse de photographies ou de films, en déclinant une série d'études de cas (de 1898 à nos jours). Elle s'ouvre sur une double disparition : celle des victimes de meurtres photographiés par Bertillon à la fin du XIX^e siècle, mais aussi celle de la subjectivité du photographe, matée par le dispositif normatif élaboré par le criminologue. En standardisant la photographie des scènes de crime, la

préfecture de police espérait alors déjouer les biais liés à la subjectivité de l'enquêteur et se doter d'outils réputés objectifs pour établir des preuves. C'est ainsi que la conception de l'objectivité photographique s'est élaborée à partir de l'effacement de la figure du photographe, dont l'exposition remplace les noms propres par ceux des inventeurs de dispositifs de prise de vue ou des analystes qui interprètent les images. Une série d'images, photographies de cadavres bordées de règles millimétrées, situe ainsi dans le domaine judiciaire l'origine du phénomène porté à la réflexion du public.

Si on en croit le plus grand expert en la matière, Sherlock Holmes (dans *A Scandal in Bohemia*, 1891, d'Arthur Conan Doyle), tout document accusateur, en particulier la correspondance, pouvait, au XIX^e siècle, faire l'objet de falsifications et de copies tandis que seule la photographie demeurerait incontestable aux yeux du sens commun, en dépit des tentatives répétées de produire des montages ou des fictions. On peut constater au BAL que cette qualité de la photographie n'a pas été seulement recherchée, elle a aussi été développée par ceux qui, comme Bertillon ou Richard Helmer (l'homme

à l'origine de l'identification par superposition de portraits et de crânes), ont conçu des images soumises aux exigences de la preuve. Pourtant, la « construction » de la preuve dont il est question ici est loin de se limiter aux modalités de prise de vue, elle concerne aussi la place accordée à l'image dans l'économie générale d'une rhétorique de la preuve. Éléments déterminants de l'enquête, les images portent ou constituent des traces propres à accuser ou à innocenter. En vertu du paradigme indiciaire proposé par Carlo Ginzburg, selon qui la chasse et l'enquête nous ont fourni un modèle pour penser notre rapport à la vérité, l'image ou la trace qu'elle présente doit être inscrite dans un enchaînement logique de causes et de conséquences situé bien au-delà de l'image elle-même afin d'acquiescer le statut de preuve. La construction s'avère alors relever de l'interprétation et la preuve, de l'efficacité d'une rhétorique.

Aussi, la série d'épreuves empruntée aux archives de la préfecture de police



Rodolphe A. Reiss, *Superposition de l'outil sur l'empreinte* (extrait d'une série de quatre images), 13 mai 1912, Yverdon, Vaud, collection de l'Institut de police scientifique de l'Université de Lausanne © R. A. Reiss, coll. IPSC

et les clichés de Rodolphe A. Reiss qui présentent en gros plan des objets trouvés sur la scène de crimes, ayant attesté la confiance placée alors en l'image photographique et plus largement à l'égard du visible, trouvent leur pendant dans les débats remettant en cause les photographies du Saint-Suaire réalisées par Secondo Pia à la fin du XIX^e siècle. Remettant ainsi en question le rapport entre image et vérité, cette exposition répond particulièrement bien à la vocation du BAL de nourrir une réflexion sur les représentations du réel. Pour mettre d'autant mieux en évidence le statut privilégié de l'image dans la rhétorique de la preuve, c'est-à-dire pour faire la preuve de la preuve, Diane Dufour, directrice du BAL, s'est appuyée sur une série de onze cas empruntés à des registres visuels variés dont l'intérêt esthétique est entièrement

laissé à l'appréciation du public, mais qui présentent autant de modalités différentes du recours au statut probatoire de l'image. Elle a aussi convoqué l'expertise de plusieurs spécialistes, dont Luce Lebart, Christian Delage et Eyal Weizman, afin qu'ils commentent chacun de ces cas dans leur contexte. Cette expertise s'avère toujours plus nécessaire, car l'interprétation de l'image se complexifie à mesure que les techniques de prise de vue et d'analyse de l'image se développent, de sorte que l'image perd complètement, au fil de l'exposition, son évidence, tandis que les éléments d'explication et de contextualisation s'imposent.

Alors que les photographies du XIX^e siècle apportent un témoignage relevant de l'histoire des individus et de celle de la photographie, la suite de l'exposition montre plutôt comment l'image a contribué à faire l'Histoire et à l'écrire. Les images captées dans le but de pallier les défaillances de la mémoire des enquêteurs et de prévenir l'érosion des traces font place à des images qui permettent à la postérité de se souvenir. Le passage s'opère à travers la présentation des portraits de nombreuses victimes des purges ordonnées par Staline en 1937 : réalisés peu avant l'exécution, les portraits destinés à permettre aux bourreaux d'identifier les coupables deviennent alors un moyen de sauvegarder la mémoire de ces victimes. Plus loin dans le temps et dans l'espace de la scénographie, on apprend comment l'analyse de l'image a aussi permis d'identifier les victimes d'un massacre ensevelies dans une fosse commune à Koreme (Kurdistan irakien) et de commémorer ce massacre survenu en 1988. Mais tout en revêtant une fonction de mémorial, les images ont aussi pu jouer le rôle de pièces à conviction lors de grands procès historiques. Ainsi, dans un documentaire composé d'images d'archives, Christian Delage a analysé le rôle majeur accordé aux images lors du procès de Nuremberg.

Parce qu'elles permettent de comparer les différents états d'un territoire, les



Photogramme extrait de *Decoding Video Testimony*, Miranshah, Pakistan, 30 mars 2012, © Forensic Architecture en collaboration avec SITU Research



Protocole d'Alphonse Bertillon, *Assassinat de monsieur Canon, boulevard de Clichy, le 9 décembre 1914: vue par renversement*, Préfecture de police de Paris, Service de l'Identité judiciaire, © Archives de la Préfecture de police de Paris

images ont aussi témoigné des conséquences des conflits armés : employées par l'aviation dès la Première Guerre mondiale, elles ont aussi servi à créer un registre des destructions menées par l'armée israélienne à Gaza en 2008 et 2009. Permettant d'inscrire la comparaison dans une durée historique plus longue, l'étude de clichés empruntés aux archives de la Royal Air Force a permis de prouver la présence historique des Bédouins sur le site d'Al-Araqib. Comme les experts qui, face à ces clichés anciens, ont dû travailler en-deçà d'un « seuil de détectabilité », l'équipe du

laboratoire Forensic Architecture se heurte souvent à des images de qualité insuffisante.

Un documentaire présente le travail extrêmement précis par lequel ce laboratoire parvient à reconstituer une attaque de drone au Waziristan à partir d'une courte vidéo amateur, ce qui donne l'occasion de rappeler que les États bénéficient d'images d'une résolution considérablement plus importante que celles des organismes (ONG ou Nations Unies) qui surveillent leurs activités militaires. Ces éléments font ressortir ce qui sous-tend l'ensemble de l'exposition *Images à charge* : les usages probatoires de l'image s'inscrivent dans des logiques de pouvoir.

Docteure en histoire de l'art (Université de Montréal), Érika Wicky est actuellement chargée de recherches (FNRS/Université de Liège) en Belgique où elle se consacre à l'étude des écrits du XIX^e siècle sur l'art et la photographie. Tiré de sa thèse, un ouvrage intitulé *Les paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie* vient de paraître aux Presses universitaires de Rennes (collection « *Æsthetica* »).

12^e édition de la Biennale de La Havane

« Entre l'idée et l'expérience »

La Havane, Cuba

Du 22 mai au 22 juin 2015

Évoquer la Biennale de La Havane et son rayonnement, c'est forcément faire un retour sur sa singularité, qui est liée à l'histoire même de Cuba. Avec un niveau d'éducation parmi les plus élevés au monde, Cuba est un terreau fertile pour la création sous toutes ses formes. Ainsi, bien que sous embargo économique américain depuis plus d'un demi-siècle, l'« île révolutionnaire » n'a jamais faibli en matière de vitalité intellectuelle et artistique. Dedicée à l'origine¹ aux pays dits du « tiers-monde » (Amérique latine, Afrique et Asie), la Biennale de La Havane acquiert sa pleine maturité trente ans après sa création. 2015 est une année particulière à bien des égards, marquée par le réchauffement diplomatique avec les États-Unis, perceptible à travers l'effervescence qui entoure cette douzième édition où se bousculent les simples curieux qui veulent assister à ce tournant historique, mais aussi les galeristes, collectionneurs et marchands d'art venus en grand nombre cette année. À noter au passage la participation des artistes montréalais 2boys.tv, Alexis O'Hara et Stéphane Gilot, mais aussi de commissaires comme Ximena Holuigue, invitée par le RCAAQ et le Conseil des arts de Montréal dans le cadre du projet Montréal–La Havane pour une résidence de commissariat au centre Wifredo Lam, QG de la Biennale.

Cette édition « historique », par ailleurs, ne se fait pas sans heurt. L'artiste Tania Bruguera l'a appris à ses dépens, en voulant organiser un grand rassemblement place de la Révolution le 30 décembre dernier, #YoTambienExijo, pour définir sur un mode spontané et collectif la nouvelle nation cubaine, ce qui lui a valu le retrait de son passeport, autrement dit une interdiction de quitter le territoire². Certes, la censure est toujours présente et se traduit notamment par un accès difficile à Internet et aux informations venues de l'extérieur, sur une île aux prises à la fois avec l'embargo et le contrôle étroit de l'État. Toutefois les choses bougent aussi de ce côté et la nouvelle génération invente des stratégies pour contourner les interdits. Sur le Malecón, célèbre avenue du front de mer, les œuvres d'art ont envahi les trottoirs, très populaires, comme cette

sculpture représentant un « Like » géant de Facebook, constitué de matériaux provenant d'antennes paraboliques, en principe interdites sur l'île sous peine d'emprisonnement.

Autre grand changement, depuis l'édition de 2009 à laquelle participaient pour la première fois officiellement des galeristes et des artistes venus des États-Unis, les espaces d'exposition privés³ se sont multipliés et collaborent activement avec le centre Wifredo Lam, favorisant ainsi des liens étroits entre programmations officielle et collatérale. Au cœur de cette programmation collatérale qui fait la part belle aux productions cubaines, la forteresse du Morro-Cabaña, ancien complexe militaire imposant par son architecture, accueille les œuvres de célébrités internationale mêlées à celles d'artistes moins connus, mais tout autant dignes d'intérêt. C'est dans cet espace qu'on retrouve réunis les incontournables de la photographie cubaine qui abordent avant tout des thématiques sociales et politiques, comme la dernière série d'Andrés Serrano sur les itinérants, *Residents of New York* (2015), ou les trip-tyques allégoriques de René Peña qui traitent des « communications en temps de guerre » (2006-2015). Les expositions photographiques de la programmation officielle abordent aussi des sujets « solides » avec, à la Casa de África, la dernière création d'Alinka Echeverría (Mexique–Royaume-Uni), *M-Theory*, qui propose, à travers une série de plans macro, des empreintes digitales de célèbres résistants anti-apartheid en Afrique du Sud comme Nelson Mandela, une vision poético-philosophique du combat pour l'égalité des droits. La poésie et la nostalgie ne sont pas loin non plus dans cet hommage, *FD play FD*, de Felipe Dulzaides rendu à son père, grand artiste du music-hall cubain, qu'on découvre au dernier étage de la FOCSA, la plus haute tour de La Havane.

D'autres espaces alternatifs dans la programmation collatérale font les beaux jours de la Biennale. Outre les écoles d'art, les ateliers d'artistes, mentionnons la Fabrica de Arte Cubano (FAC) dans le Vedado. L'espace, une ancienne usine rachetée par un musicien, propose des concerts, des performances,

des projections mais aussi des expositions, comme celles de la galerie FOTO F.A.C., emmenée par le très dynamique Nelson Ramírez de Arellano Conde, artiste, directeur de la Fototeca de Cuba, qui propose de surcroît une installation avec sa partenaire Liudmila au Morro-Cabaña. Ce dernier a également accompagné un projet d'envergure qui présente le meilleur de la photographie cubaine produite entre 1992 et 2012, une période difficile pour l'île à la suite de l'effondrement du bloc soviétique, dans une publication majeure issue d'une collection privée américaine : *The Light in Cuban Eyes*⁴.

Si la thématique de la 12^e édition, « entre l'idée et l'expérience », fait une place de choix aux projets qui intègrent le processus de création dans l'œuvre elle-même, l'aptitude à intégrer l'art

propose aux communautés défavorisées de dessiner la flore de leur quartier, afin de se réapproprier la beauté de leur lieu de vie.

Pour finir, mon coup de cœur de cette biennale très riche va à l'ancienne Fábrica de bicicletas dans le quartier du Vedado, non loin de la FAC, avec un projet collectif intitulé *Montañas con una esquina rota*. Dans ce lieu symbole de l'embargo à son plus fort, à l'abandon depuis un incendie en 2002, sont « cachées » une douzaine d'œuvres spécifiques au site, faites de peu (un feu de bois, des boîtes de conserve musicales, des rebuts trouvés sur le site lui-même), suggérant au visiteur de laisser errer ses sens dans les moindres recoins de ce décor post-apocalyptique, synthétisant à lui seul l'esprit de La Havane où dialoguent mémoires du passé et du présent.



Han Sungpil, *Illusionary Pagoda*, 2012, impression au jet d'encre qualité archives sur papier coréen, 240 × 300 cm

dans la ville est aussi au cœur des projets artistiques qui se développent en lien étroit avec l'architecture et les communautés. La relation à l'espace est centrale et les œuvres font sens à partir d'un lieu, souvent délaissé, invisible, auquel les artistes redonnent vie, utilité et beauté, comme cette *Illusionary Pagoda* du Sud-Coréen Han Sungpil, qui recouvre toute une façade dans la Vieille Havane. À Casa Blanca, une zone résidentielle déshéritée, les artistes collaborent pleinement avec la communauté, sur l'invitation du groupe Proyecto Casa blanca, Casa nuestra (ISA). Ainsi, Daniel Buren (France) investit la petite gare ferroviaire du quartier, tandis que César Cornejo (Pérou) revampe la façade d'une maison de pêcheurs, en s'inspirant de l'histoire familiale, une maison transformée en galerie d'art qui accueille les dessins des enfants du quartier. Autre moment poétique, fragile et puissant, le projet *Echando Lápis* mené par l'artiste colombien Manuel Santana qui, depuis 2000,

1 La première édition a eu lieu en 1984, en pleine guerre froide. 2 Lire Christian Viveros-Fauné, « Why Is the Havana Biennial Afraid of Tania Bruguera and is she the Cuban Ai Wei Wei? », *artnet.com*, le 18 février 2015. Lien : <https://news.artnet.com/art-world/why-is-the-havana-biennial-afraid-of-tania-bruguera-and-is-she-the-cuban-ai-wei-wei-259416>. La performance de Tania Bruguera a été reprise dans plusieurs villes du monde en signe de solidarité. 3 La Fabrica de Arte Cubano symbolise le changement : avant la dixième édition, les Cubains n'avaient pas le droit de tenir un espace commercial, comme une galerie d'art ou un atelier. 4 *The Light in Cuban Eyes: Lake Forest College's Madeleine P. Plonsker Collection of Contemporary Cuban Photography*, Lake Forrest, Ill., Lake Forest College Press, 2015, 350 pages.

Érika Nimis est photographe, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et l'auteur de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest. Elle a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.

Christopher Williams

The Production Line of Happiness

Whitechapel Gallery, Londres

Du 29 avril au 21 juin 2015

On le sait depuis longtemps, le bonheur est monté à la chaîne et sa fabrication est artificielle. C'est ce qui est d'entrée de jeu énoncé par le titre de l'exposition *The Production Line of Happiness*, formule empruntée à Jean-Luc Godard, lui-même inspiré par Raymond Aron, qui qualifiait la société du spectacle de « chaîne de production du bonheur » – et à qui Guy Debord et les situationnistes avaient déclaré la guerre dans les années 1950.

Christopher Williams a été formé à CalArts, en Californie, à la fin des années 1970. Il a intégré les logiques de distanciation et de production réflexive que les artistes conceptuels – ses professeurs – avaient mis en place dix ans plus tôt. Depuis, dans cette période saturée d'images médiatiques et d'injonctions à la consommation, il a produit une œuvre singulièrement critique, qui hybride l'héritage de l'école de Düsseldorf et les logiques des artistes appropriationnistes de la Pictures Generation travaillant au cœur de la prolifération des images faites par d'autres.

Dans l'exposition figure la photographie d'une Renault Dauphine noire sur fond noir (*Model: 1964 Renault Dauphine-Four...*), un véhicule en circulation dans

les années 1960. L'image est faite en pensant à la lumière et aux profonds noirs barytés d'Edward Weston et à ses très gros plans de coquillages et de feuilles de chou réalisés entre 1927 et 1930, qui donnent à ces morceaux de nature un aspect sculptural et communiquent la vision cosmologique du photographe moderne. Le véhicule que Williams prend comme modèle est renversé sur le côté; il évoque les barricades dressées par les grévistes en mai 1968 en France, mais la lumière trop artificielle qui baigne cette Dauphine, la perfection toute westonnienne de l'image, si elle est effectivement un hommage à la photographie américaine du groupe f/64, semble couper court à tout rêve d'émancipation.

Le travail de Williams consiste à s'appropriier le système de production des images contribuant à entretenir le spectacle permanent dans nos sociétés post-industrielles – la publicité, la mode, l'architecture et, aujourd'hui, les expositions d'art contemporain, qui sont certains de ses vecteurs privilégiés. Il fait réaliser des photographies d'objets, de personnes, de paysages par des studios de prise de vues spécialisés dans l'image publicitaire, de mode ou d'architecture.

Leur définition impeccable correspond aux standards, mais dans le champ apparaissent des imperfections ou des intrus, des objets techniques (comme la charte Color Separation Guide de Kodak servant à étalonner les tirages) ou, mieux, une perfection trop flagrante pour être issue de procès industriels ou commerciaux, lesquels ne laissent pas toujours le temps de parfaire à ce point les images, industries culturelles obligent. L'exposition est un acte de réflexion sur les processus mêmes de l'exposition et sur les images elles-mêmes et leur place dans les flux de désirs que la société capitaliste produit.

L'une des stratégies de Christopher Williams est de faire prendre une tournure « haute définition » à ses titres, qui deviennent des caricatures d'eux-mêmes et présentent une sorte d'équivalent au fantasme du détail en jeu dans les images elles-mêmes: ils sont alors constitués du nom de l'objet photographié, de son numéro de série, de ses caractéristiques techniques, des coordonnées de qui l'a fabriqué, de qui le distribue et du studio publicitaire qui en a effectué la prise de vue. Parfois ils indiquent les conditions de la prise de vue avec diaphragme, vitesse, filtres utilisés, etc.

L'exposition est l'occasion de revoir les œuvres qui ont fait la réputation de l'artiste, son travail de diplôme à CalArts, *SOURCE*, la série *Angola to Vietnam*, *Bouquet for Bas Jan Ader and Christopher D'Arcangelo*, etc. En plus du catalogue d'essais, un livre d'artiste

(vert comme le catalogue, mais exempt de toute information cette fois) rejoue les photographies dans un format éditorial – le rapprochement livre/exposition permettant à Williams de travailler la sérialité, la répétition et différents glissements et autres déplacements liés aux deux temporalités distinctes que mettent en place la visite d'une exposition et le feuilletage d'un livre.

Tous les choix artistiques ont été laissés saillants et sont exhibés, chaque détail participant à la « réflexivité généralisée » qui se dégage inmanquablement de cette « installation » ou encore de cette « exposition-essai », au sens où Godard a fait des films-essais. Les cimaises, qui proviennent d'anciennes expositions et dont la surface est laissée brute de démontage, ont été sciées de manière grossière en sections identiques permettant leur transport dans une semi-remorque. Le type d'accrochage des photographies est plus bas que la norme; il est également soit trop aéré, une photo par mur, soit trop resserré, comme c'est le cas de quatre photos soudainement exposées très près d'un angle. Le catalogue d'essais fournit les compléments historiques essentiels à la compréhension du travail, il contient des documents d'archives et est parsemé de textes d'autres artistes (Bertolt Brecht, Jean-Luc Godard, John Chamberlain, Lawrence Weiner, Daniel Buren, etc.). Le vert Pantone de la couverture, utilisé comme charte couleur, est celui de la marque Fujicolor – les deux expositions éponymes précédant celle de Londres ont utilisé le rouge et le jaune des logos d'Agfa et de Kodak. Le parcours de l'exposition permet de goûter au plaisir de voir de belles et malicieuses images tout en sentant l'écoeurement produit par un effet de seuil propre à tout ce bonheur accumulé. Cette exposition et les suppléments qui lui sont rattachés permettent de comprendre comment Williams produit des images qui relèvent d'un projet photographique radical dans la continuité – et non pas en contrepoint – des photographes de l'époque moderne et, en même temps, un constat acide et plein d'humour des impasses dans lesquelles nous sommes engagés depuis.

Fabien Pinaroli, commissaire et critique indépendant, a coédité le livre Harald Szeemann. Méthodologie individuelle (2007) et assuré la direction éditoriale du livre *Re: vers une histoire mineure des performances et des expositions* (2014). En 2012, il proposait CoB#2, un reenactment de l'exposition *Celebration of the Body* (N.E. Thing Co, 1976), à Lyon et à Saint-Fons, et deux journées d'études à Londres sur la réactivation d'expositions et de performances. En 2013, il est commissaire de l'exposition Iain Baxter & à Raven Row, Londres.



Erratum / AGFA Color (oversaturated) / Camera: Robertson Process Model 31 580 Serial #F97-116 / Lens: Apo Nikkor 455 mm stopped down to f90 / Lighting: 16,000 Watts Tungsten 3200 degrees Kelvin / Film: Kodak Plus-X Pan ASA 125 / Kodak Pan Masking for contrast and colour correction / Film developer: Kodak HC-110 Dilution B (1:7) used @ 68 degrees Fahrenheit / Exposure and development times (in minutes): / Exposure Development / Red Filter Kodak Wratten PM25 2'30" 4'40" / Green Filter Kodak Wratten PM61 10'20" 3'30" / Blue Filter Kodak Wratten PM47B 7'00" 7'00" / Paper: Fujicolor Crystal Archive Type C Glossy/Chemistry: Kodak RA-4 / Processor: Tray / Exposure and development times (in seconds): / Exposure Development / Red Filter Kodak Wratten #29 8 / Green Filter Kodak Wratten #29 15.5 1'10" / @ 92 degrees Fahrenheit / Blue Filter Kodak Wratten #98 30.5 / October 7, 2000, 2000, impression couleur, 39 x 36 cm, avec la permission de la galerie David Zwirner, New York et Londres



Weimar Lux CDS, VEB Feingerätewerk Weimar / Price 86.50 Mark GDR / Filmempfindlichkeitsbereich 9 bis 45 DIN und 6 bis 25000 ASA / Blendenskala 0,5 bis 45, Zeitskala 1/4000 Sekunde bis 8 Stunden, ca. 1980 / Models: Ellena Borho and Christoph Boland / November 12, 2010, 2010, impression au jet d'encre qualité archives, 56 x 45 cm, avec la permission de la galerie David Zwirner, New York et Londres

Yinka Shonibare, MBE

Pièces de résistance

DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal
Du 29 avril au 20 septembre 2015

DHC/ART présentait récemment la première exposition majeure au Canada du travail de Yinka Shonibare, artiste britannico-nigérian né à Londres, où il vit et travaille actuellement. Finaliste du prix Turner en 2004 et nommé membre du Most Excellent Order of the British Empire (MBE) (titre qu'il a adjoint à son nom d'artiste) en 2005, il est élu Académicien royal par la Royal Academy of Arts de Londres en 2013. C'est en répondant à une commande du commissaire Okwui Enwezor dans le cadre de la Documenta 10 en 2002 qu'il s'est fait connaître sur la scène internationale.

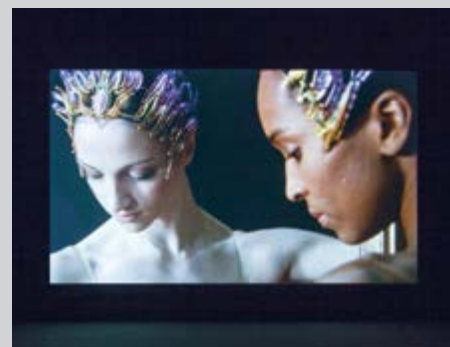
L'exposition de DHC/ART met l'accent sur le « principal dispositif conceptuel et formel¹ » de l'artiste polyvalent qu'est Yinka Shonibare, MBE : le tissu « wax » africain, qu'il a commencé à utiliser comme matériau dans les années 1990. Fabriqué par les Hollandais, eux-mêmes « inspirés » du batik indonésien, et adopté par les Africains au XIX^e siècle, ce tissu en est venu à représenter pour Shonibare les liens complexes entre l'Europe, l'Asie et l'Afrique.

Dans les deux édifices de DHC/ART, il était possible de voir comment l'artiste habille de ce matériau flamboyant une galerie de personnages, souvent décapités, pour traiter d'inégalité sociale par l'intermédiaire de références au colonialisme et à son ancrage dans le siècle des Lumières. On y croissait des figures historiques comme l'amiral Horatio Nelson et le philosophe Immanuel Kant, ainsi que des personnages tirés des œuvres d'artistes comme Géricault, Gainsborough et Goya, ou issus des compositions de Verdi et de Tchaïkovski. Photographies, cabinets, installations, vidéos haute définition, sculptures, opéra, chorégraphie – les créations de Shonibare prennent plusieurs formes et chemins pour matérialiser ses objets de réflexion. « Je montre [...] des Européens qui portent des habits dispendieux ; mais en remplaçant le tissu de leurs habits par des "wax" africains, je suggère que le luxe dont ils jouissent – le travail qui est à l'origine des habits qu'ils portent – est dû à d'autres qui sont bien moins loti² », explique Shonibare.



Ce sont les trois œuvres en mouvement inspirées de compositions musicales qui ont retenu notre attention. Dans l'édifice principal, *Addio del Passato* (2011, 16 min 52 s) emprunte son titre à un air tiré de *La Traviata* de Verdi. Dès qu'on entre, on entend la voix et la musique de cette œuvre qui, au fur et à mesure qu'on gravit les quatre étages, s'amplifient et nous attirent. Shonibare a choisi une cantatrice noire pour interpréter la tragique Violetta. Somp tueusement vêtue (de wax) et portant une perruque blanche, elle déambule, l'âme en peine, dans une riche demeure et ses jardins, tout en interprétant cet aria émouvant. Une caméra très mobile la suit, la devance et la cerne dans un décor romantique et contrasté où l'on finit par oublier l'anachronisme voulu par l'artiste avec son choix d'interprète et où l'on s'imprègne de ce qui s'offre à nous.

Les vidéos présentées dans l'édifice satellite de DHC/ART font subir un traitement différent aux compositions leur ayant servi de point de départ. Dans les deux cas, la musique n'est pas interprétée ; c'est la danse qui prime et ce sont les pas et les souffles qui deviennent la trame sonore. *Odile and Odette* (2005, 14 min 28 s), une commande du Royal Opera and Ballet de Londres, s'inspire du *Lac des Cygnes* de Tchaïkovski pour s'attaquer aux sacro-saintes polarités blanc/noir, bon/mauvais, positif/négatif. Traditionnellement, c'est la même ballerine qui interprète le rôle de la princesse Odette, tout de blanc vêtue, et celui d'Odile, toute en noir. Shonibare, lui, fait jouer les personnages par deux danseuses, soit une Blanche et une Noire portant un costume identique en wax multicolore. Les deux accomplissent les mêmes mouvements en face à face,



Un Ballo in Maschera (A Masked Ball), 2004; *Odile and Odette*, 2005; *Addio del Passato*, 2011, vues de l'exposition Yinka Shonibare MBE. Pièces de résistance, 2015, DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, Montréal, photos : Richard-Max Tremblay

à l'intérieur d'un cadre doré qui donne l'impression qu'elles sont devant un miroir. L'absence de musique fait porter l'attention sur les détails de l'interprétation et de l'exécution, sur la respiration des danseuses et sur l'effort requis pour effectuer avec grâce cette danse complexe. Ce qui ressort de l'exercice, c'est non plus la différence, mais la similitude.

Enfin, *Un Ballo in Maschera (A Masked Ball)* (2004, 32 min) évoque l'assassinat du roi Gustave III de Suède lors d'un bal masqué en 1792. La musique de l'opéra de Verdi reste muette, ici aussi, faisant place aux bruits de pas et au souffle bruyant d'une vingtaine d'interprètes – hommes, femmes et figures androgynes – qui relaient une intrigue où abondent conspirations, répétitions et revirements. Foisonnante en matière de couleur et d'imagination, cette œuvre se décline à l'endroit puis à l'envers

à partir du moment de l'assassinat, donnant lieu à une gestuelle et à des mouvements de tissu inusités, et ouvrant la voie à une relecture possible de l'histoire, de ses héros et de leurs couleurs.

1 Cheryl Sim, commissaire, texte du dépliant accompagnant l'exposition à DHC/ART.

2 Entretien avec Bernard Muller, *Jardin d'amour*. Yinka Shonibare, MBE, catalogue de l'exposition, Paris, Flammarion, coll. « Musée du quai Branly », 2007, cité dans Virginie Andriamirado, « "La mort en ce jardin". A propos de l'exposition Le Jardin d'amour de Yinka Shonibare au Quai Branly », *Africultures*, 14 juin 2007. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5979>.

Colette Tougas évolue dans le milieu des arts visuels à divers titres depuis de nombreuses années et a, entre autres, collaboré longuement à la revue *Parachute*.



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

Campeau, Carrière, Clément: Accumulations

Galerie Simon Blais, Montréal

Du 4 septembre au 10 octobre 2015

La cohabitation des œuvres de Serge Clément, Bertrand Carrière et Michel Campeau allait tout naturellement de soi tant leurs liens professionnels et personnels se sont soudés au fil du temps et à même les mailles d'une histoire de la photographie au Québec. La commissaire invitée, Zoë Tousignant, en a très bien saisi le poulx, ajoutant une voix supplémentaire et complice à ce trio tissé serré avec qui elle a travaillé en étroite collaboration. Comme le titre l'indique, *Campeau, Carrière, Clément: Accumulations* propose une exposition riche en images, explicitant du coup les signes d'un langage photographique que des strates temporelles ont édifié et inscrit dans une trajectoire actuelle de la photographie. Le dispositif de présentation des œuvres, en constellations, est lui-même à l'image de la production de ces trois photographes: foisonnant et expansif.

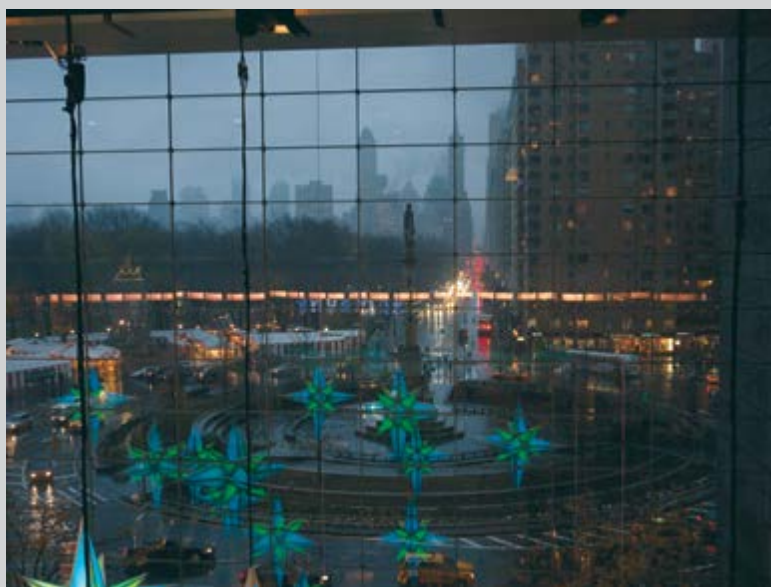
D'entrée de jeu, on saluera l'initiative inédite prise par Simon Blais de réserver la totalité des murs de sa galerie à la photographie avec trois de ses protégés. Occupation maximale de l'espace donc pour les œuvres de ces trois photographes, dont la présentation dans un même lieu constitue également une première. Leurs projets récents respectifs sont bien sûr mis en vedette, certains d'entre eux regroupant près d'une dizaine d'années de prises de vues. Chez Bertrand Carrière, il s'agit

d'images tirées de sa volumineuse et touchante série *Le capteur* (2006-2014) qu'il présente ici sous forme de polptyques – fondus enchaînés de moments intimes –, alors qu'un agencement de quarante-deux albums recensant les centaines d'images de la série forme un long écran noir sur le mur, sorte de manifeste poétique d'un capteur boulimique du quotidien.

Bien que la couleur soit plutôt inhabituelle chez Serge Clément, les images de la série *Chassé-croisé* (2005-2013),

disposées en accordéon dressé sur une longue table centrale ou déployées sur le mur, n'ont rien perdu de l'onirisme et du lyrisme qui caractérisent si bien son travail. Errances urbaines, effets de mirage, espaces hétérogènes, repères architecturaux traversent les images, quoique la couleur procure ici une présence plus accusée à certains sujets, ce qui tend à atténuer le caractère ténébreux et fugitif qui a toujours hanté les œuvres du photographe.

Avec *The Donkey That Became a Zebra*



Serge Clément, *Colomb, New York, NY, USA, 2011*, impression au jet d'encre, 76 × 102 cm, édition de 5

(2014-2015), Michel Campeau poursuit son exploration des origines de la photographie et de ses usages mécaniques, entamée en 2005 avec *Darkroom*. Images d'archives provenant du Web, de sa collection personnelle, de celle de Bruce Anderson et d'ailleurs, elles tapissent le grand mur de la salle principale comme une frise composite, dépliant une petite histoire du médium, non sans bribes d'humour, avec les signes, objets et personnages qui ont alimenté cette histoire (et un peu aussi la sienne).

Hormis le désir de présenter des projets récents des photographes, Zoë Tousignant s'est surtout laissé guider par la forte complicité qui existe entre ces trois photographes depuis quatre décennies et a ainsi donné une direction claire à l'exposition en l'orientant en fonction du « groupe ». Un groupe fusionnel au sein d'une communauté tout aussi en communion, voire d'une période de l'histoire de la photographie que ce collectif aura définie. Cette posture donne à l'exposition son ton singulier, à commencer par la pièce maîtresse logée dans la troisième salle de la galerie, une accumulation de centaines d'instantanés pris par les trois protagonistes depuis les années 1970, recréant une immense et captivante mosaïque dans laquelle chacun s'amusera à décrypter les visages ou à s'auto-identifier.

Entourant les nombreux autoportraits – pour ne pas dire *égoportraits* – des trois photographes, amis, parents, artistes, collègues et autres acteurs de cette confrérie photographique encore unie aujourd'hui témoignent en effet d'une génération soudée de photographes pour qui l'appareil photo devient une extension d'eux-mêmes. Comme le mentionne la commissaire dans la publication qui accompagne l'exposition, pour ce milieu qui a vu le jour dans les années 1970, « la photographie fut un point de convergence, voire une force mobilisatrice ».

En remontant le temps, ces clichés mettent en évidence l'héritage d'un contexte historique commun propice à la compréhension du travail actuel de ce trio de photographes, et c'est là une des forces de l'exposition. Issus de la tradition documentaire, Michel Campeau, Bertrand Carrière et Serge Clément incarnent le passage de la photo documentaire à une approche plus subjective de la photographie – plus près de la notion d'auteur, pourrait-on dire –, un passage caractérisé par une mise en corrélation plutôt que par la rupture toutefois, alors que leur langage d'origine, bien qu'il se soit transformé, s'est infiltré dans toutes les strates temporelles et matérielles de leur trajectoire artistique, tel un palimpseste. Portrait, autoportrait, geste spontané, quotidien et obsession

de la prise de vue, souci du détail, puissance émotive, parcours dans le paysage urbain ou dans l'espace intime forment un lexique fait d'enchaînements en continu et d'allers-retours qui a manifestement défié le temps. Un lexique qui s'est densifié dans la durée, accusant une propension à la collecte compulsive d'images personnelles et publiques, accumulant les surfaces réfléchissantes, les permutations temporelles et les rencontres insolites et poétiques (Carrière, Clément) ou multipliant les signes-témoins liés à la nature même de la photographie (Campeau).

Le livre photographique, autre incontournable dans leur travail, a pris une telle importance qu'il aura eu des résonances décisives sur le dispositif séquentiel, voire narratif et essentiellement non linéaire de leurs corpus respectifs. On notera par ailleurs que les trois projets centraux de l'exposition ont chacun été conçus en fonction d'un livre photographique.

Bien sûr, Campeau, Carrière et Clément ont emprunté des voies distinctes. Or, leur amitié professionnelle de longue date ayant inévitablement contaminé leurs images personnelles,

il était difficile pour la commissaire « de ne pas voir le travail de chacun à travers le filtre du travail des autres ». À cet égard, le choix de former des triptyques (réunis dans une même salle) jumelant côte à côte les trois photographes est fort à propos et éloquent. Les similitudes (texture, ombres et lumière, surimposition, etc.) apparaissent avec plus d'évidence, au point de confondre l'appartenance des images, sauf peut-être pour celles de Campeau, quoique son humour et ses figures frontales arrivent à teinter les œuvres de ses compagnons.

Le virage numérique qu'ont pris

ces trois photographes, l'accumulation inépuisable de documents, qu'ils soient tirés du quotidien ou d'archives publiques, de même que l'acte spontané, voire banal de la prise de vue pourraient certes correspondre à certaines modalités liées au courant post-photographique. En même temps, la présence sensible de soi dans la construction d'un récit, la qualité esthétique des épreuves photo, la signature affirmée de l'auteur, les vestiges de l'histoire et de la mémoire dans la trame du présent font ici contrepoids, mais sans être contradictoires pour autant, aux transformations que subit le médium à l'ère de la photo amateur. Au regard du travail de ces trois photographes, « il n'existe pas de remplacement, pas de "post", écrit la commissaire, seulement une accumulation sans fin ». L'exposition en fait la très belle démonstration.

Mona Hakim est historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. Elle a enseigné l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie au collégial de 1996 à 2015. Ses recherches et ses écrits portent sur l'art contemporain et actuel avec un intérêt plus soutenu pour les enjeux liés à la photographie. Elle organise des expositions rétrospectives et collectives, ici comme à l'étranger, et travaille actuellement en co-commissariat sur une exposition traçant les grandes lignes de la photographie québécoise depuis les quinze dernières années.



Barillard (détail), archives photographiques provenant de la collection personnelle des trois artistes, photo: Guy L'Heureux

Yto Barrada

Beaux Gestes

Prefix Institute of Contemporary Art
in partnership with A Space Gallery, Toronto
May–July, 2015

The rupturing effects of global change – as epitomized recently by news stories about migrants in over-crowded boats, with bodies on deck, in the hull, and in the sea – come to roost at the local level, where the risks of globalization are most exposed but also potentially transformed through acts of resistance. Artist Yto Barrada works in Tangier, Morocco, a city located on the North African coast at the western entrance to the Strait of Gibraltar, what Barrada calls “a jumping-off place”¹ in the global flow of the dispossessed travelling north

from Africa to Europe. Barrada's exhibition *Beaux Gestes*, presented by the Prefix Institute of Contemporary Art and A Space Gallery in Toronto during the Scotiabank Contact Photography Festival, interprets the effects of modernization and the global economy on locality. In her photographic and video work, Barrada turns her camera to the vernacular, finding in vacant lots, playgrounds, palm trees, and the indigenous botany of the region a range of subjects with which to invent a visual “grammar of Tangier.”² She pays quiet attention

to the local and, in solidarity with the indigenous, draws our attention to minor sites of resistance in a transitional geopolitical landscape.

In this dual-venue exhibition, a mix of video installations, photographs, and posters combine to produce a parallel depiction of a city that is itself composed of fragments, loosely associated pieces, and contradictions. As Hamza Walker writes in the issue of *Prefix Photo* that accompanies the exhibition, “Barrada's images, as much as they are about a place, are also a portrait of a condition.”³

The range of image modes evident at Prefix included a film transferred to video, *Hand-Me-Downs* (2011); a single colour photograph, *Sheep Market Day, Val Fleuri* (2007); and a series of fifteen posters titled *A Modest Proposal* (2010). Childlike in execution, the posters reference the region in an idiosyncratic

collection of maps, photographs, and encyclopedic entries of local flora and fauna. A hand-drawn title poster proclaiming “A Modest Proposal to Modernize Morocco and Maximize Its Efficiency” satirically comments upon and undermines notions of progress that are driving an increasingly privatized and internationalized country at odds with the traditional market economy depicted in the nearby documentary photograph, *Sheep Market Day*. In this component of the exhibition, intelligently curated by Scott McLeod and Vicky Moufawad-Paul, the juxtaposition of these works extends a critical dialogue between various images of the region and diverse media forms.

The aforementioned *Hand-Me-Downs* (2011) is a filmic installation of narrated footage from the 1950 to the 1970s drawn from the Cinémémoire, a Marseille-based archive of amateur

films from former French colonies. Barrada's reference to the hand-me-down speaks not only of clothes passed down from one generation to the next but of family stories passed down as well. In a playful way, the work quotes the autobiographic conventions of home movies and the film essay as fifteen numbered chapters unfold, held together by Barrada's voiceover. In a voice of recollection, informed by her mother's childhood and connected to a series of darkly humorous, even sardonic episodes, unverifiable stories of familial events are tied to disparate film fragments from a colonial past. As viewers, we seek to find a connection between word and image, a desire that Barrada both loosely fulfils and confounds. Perhaps what is revealed in this piece is not only our vulnerability to the seduction of cinematic narration but a provoked failure within the form to build an illusionistic whole out of the isolated fragments of contemporary life as cast apart by colonial history.

The component of the exhibition at A Space Gallery included *Playground* (2010), a three-channel 16 mm film transferred to video; images from the photographic series *Iris Tingitana* (2007); and *Beaux Gestes* (2009), a three-minute single-channel 16 mm film transferred to video. *Playground* (2010) is a silent, twenty-one-minute video installation that unfolds across three screens, depicting a compendium of quotidian acts in transitional spaces. The choice of a multi-channel projection is important as it calls for a type of ambient spectatorship, not directed to a particular image in time. Here, children play in a make-shift playground; anonymous bodies



Installation view of *Playground*, 2010, photo: Toni Hafkenscheid

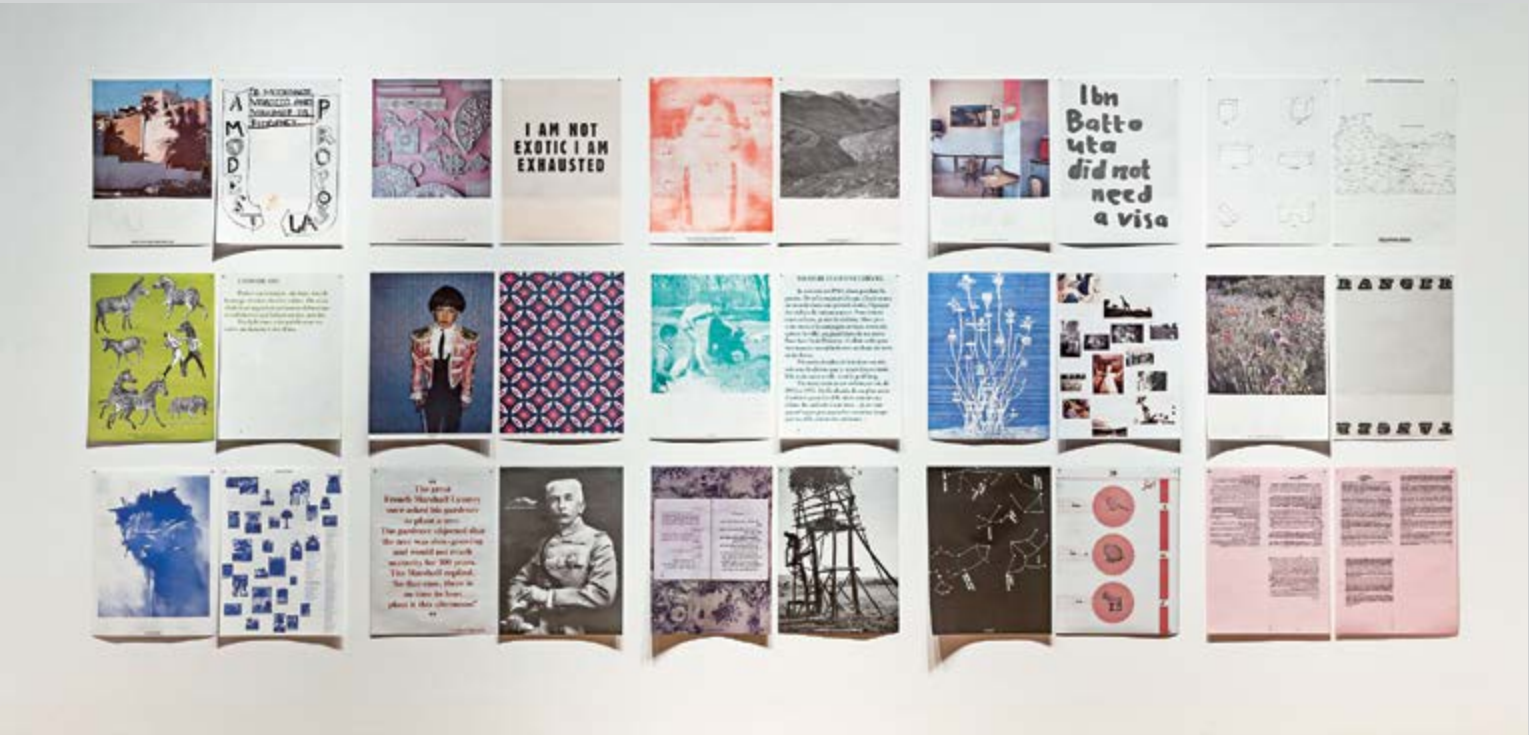
on green grass are suspended in sleep; men dig in the soil to plant seedlings; and sheep graze in fields that are dotted with the vivid blue of wild irises framed by construction sites and concrete buildings. An eerie quietude hangs over the work, as the loss of sound and the depiction of filmic devices, including the film gage and scratched emulsion, draw a parallel between an obsolescent recording technology and the transformation of the local in a landscape earmarked for redevelopment. Barrada refuses viewers the comfort of nostalgia, insisting that we regard the traces of the indigenous as survivors in a politically charged landscape. These tensions are apparent in the photographic series *Iris Tingitana* (2007), in which deceptively ambiguous photographs are composed specifically to direct attention to what might next be lost. The focus is on the

iris as one of Tangier's native plants: the flower is seen in pastoral fields as well as in unregulated spaces, rooted next to roadways and housing projects, holding on at the edge of encroaching urbanization. As symbol, the iris is a witness to change, its survival an act of resistance. Botany and what Barrada calls "strategies of resistance"⁴ mix most explicitly in *Beaux Gestes* (2009). The piece begins with an aerial shot of the city and the patchwork of vacant lots that rim its perimeter. At ground level, a group of men attend to a palm tree with a deep cut at its base. The cut has been intentionally inflicted on the tree by a developer, who is unable to build on the land while the tree is alive. The men are engaged in an act of preservation aimed at staving off the ravages of urban development. The act is one of resistance, and it parallels the work of the camera

in putting a halt on time. Acts of resistance are often hopeful gestures. In this case, the hope is that change can be negotiated, that the process can be slowed, and that the tree as witness will survive.

1 Yto Barrada and Jennifer Higgie, "Talking Pictures," *Frieze* (2011), http://www.frieze.com/issue/print_article/talking-pictures/. 2 Ibid. 3 Hamza Walker, "Beaux Gestes: On the Photographs of Yto Barrada," *Prefix Photo*, no. 31 (May 2015): 48. 4 Barrada and Higgie, "Talking Pictures."

Blake Fitzpatrick is a photographer, curator, and writer and a professor in the School of Image Arts at Ryerson University. His research interests include the photographic representation of the nuclear era, visual responses to contemporary militarism, and the history, memory, and mobility of the Berlin Wall. His curatorial projects examine the representation of war and conflict in documentary photography, and his writings and visual works have been published and exhibited in Canada and Europe.



Installation view of *A Modest Proposal*, 2010–2013, courtesy of the artist and Galerie Sfeir-Semler, Hamburg, Beirut, photo: Toni Hafkenscheid

Nicole Jolicoeur

Toucher sur image (vibrato)

Galerie des arts visuels,
Université Laval, Québec
Du 6 avril au 24 mai 2015



J'ai remarqué d'abord la musique. Le son mélancolique d'un violoncelle résonnait jusque dans le corridor, m'invitant à entrer dans la galerie. À l'intérieur, deux images vidéo tournoyaient sur le mur à ma gauche, rappelant le mouvement des vieux tourne-disques. Les images étaient de vieilles photos de musiciennes, la courbure des photos reflétant leur mouvement dans la vidéo. Fragmentées, superposées, les images s'empilaient, se désempilaient, s'accumulaient et s'effaçaient, toujours au son du violoncelle, comme si elles n'existaient que grâce à la musique, destinées à disparaître avec la dernière note. À ma droite, une table couverte de vases à fleurs remplis de vieilles photos et d'autres papiers jaunies par la lumière et le temps occupait l'autre côté de l'espace. Je suis entrée entre l'image et l'objet.

En m'approchant de la table, j'ai reconnu la photo de la jeune violoncelliste dont l'image revenait de manière obsédante dans la vidéo. Il y avait également d'autres images, elles aussi vues dans la vidéo – la violoncelliste plus âgée, seule ou avec d'autres musiciennes – ainsi que des affiches, des coupures de presse, des lettres et des télégrammes, la plupart datant des années trente. Le nom « Elsa Hilger » était omniprésent. Était-ce la violoncelliste ? Était-ce l'origine de l'œuvre ? Les papiers ne livraient pas leurs secrets puisqu'ils n'étaient lisibles que par bribes.

Telle fut ma première rencontre avec l'œuvre récente de Nicole Jolicoeur, *Toucher sur image (vibrato)*. À première vue, avec cette installation l'artiste poursuit sa réflexion sur le document photographique. Jolicoeur est bien connue pour son corpus d'œuvres créées à partir des archives photographiques de l'Hôpital de la Salpêtrière qui datent de la fin du XIX^e siècle, moment où les

images de jeunes « hystériques » ont scellé un lien entre « voir », « savoir » et « pouvoir ». Mais les documents à partir desquels elle réfléchit dans cette œuvre ne viennent pas d'archives officielles. Selon l'artiste, ce n'était que de vieilles paperasses trouvées dans un marché aux puces trente ans auparavant. Leur statut, en tant que document, est plus précaire, voire incertain.

Les archives ont souvent servi aux artistes et aux philosophes d'objets

Les documents exposés n'étaient vraisemblablement que des archives personnelles, donc d'importance passagère. Les raisons derrière leur collection ont disparu avec le collectionneur (ou la collectionneuse... la violoncelliste ?). Une fois ces documents déplacés de leur origine et transférés dans un autre médium, leur signification est moins assurée. C'est donc d'abord cette fragilité, la fuite du temps et du sens, que l'œuvre nous présente.



Toucher sur image (vibrato), vues de l'exposition, 2015, photos : René Méthot, Galerie des arts visuels, Université Laval

d'étude et de métaphore. Jacques Derrida s'est penché sur elles comme trace, ou tracé, tant en raison des objets qui s'y retrouvent que des gestes d'organisation et d'interprétation par lesquels elles prennent forme. Mais il a aussi remarqué le pouvoir qui sous-tend tout geste d'archiver – de choisir, d'organiser et surtout de détruire¹. *Toucher sur image (vibrato)* nous invite à regarder les archives qui auraient pu être, ou qui ne sont plus, celles qui ont échappé au geste institutionnel.

Les notes graves et évocatrices du violoncelle reprenaient les thèmes du temps et du mouvement. Il s'agissait non pas d'une œuvre complète, mais d'un simple passage qui tourne et se retourne². Comme les images, la musique a été trouvée et retravaillée au point que son origine s'est perdue. Mais si elle retrace ce mouvement entre les médiums et les époques, le rendant tangible en quelque sorte, la musique suscite en même temps d'autres réflexions. Elle remplit l'espace entre les images

et les objets, traversant même le corps du spectateur. Nous sommes touchés par l'œuvre au sens propre autant que figuré. De plus, le timbre du violoncelle rappelle la voix humaine, ce qui nous est le plus intime, mais aussi, comme Derrida l'a remarqué, le plus étranger à nous-même. Au lieu du face-à-face habituel avec l'image photographique, l'œuvre nous rappelle que la rencontre avec une image est toujours une rencontre avec autrui, un rapport affectif autant qu'intellectuel, produit dans le mouvement du temps auquel nous ne pouvons pas nous soustraire.

Toucher sur image (vibrato) nous invite à réfléchir sur le document photographique, non pas comme trace du passé, mais comme tracé, mouvement, le mouvement à travers le temps et l'espace – du format analogue au numérique, des archives privées à l'œuvre visuelle. Alors, les significations s'accumulent, se superposent et se déplacent. La réflexion de l'artiste sur les archives photographiques se déplace aussi. Elle s'étend de l'image à son mouvement dans le temps, en soulignant que la signification ne peut pas être séparée du sensible. C'est dans cet entre-deux qu'elle prend toute sa force.

1 Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, suivi d'« Hommage à Jacques Derrida » par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014. 2 J'aimerais remercier Patrick Wedd, Donald Pistoletti et Jonathan Bailey pour leurs commentaires sur la musique.

Sheena Gourlay est professeure à temps partiel à l'Université d'Ottawa où elle enseigne en histoire de l'art et en études féministes et de genre. Elle s'intéresse aux pratiques actuelles en art et leurs rapports aux théories contemporaines.



Gold & Rust (conçue et réalisée en collaboration avec Louis Cummins), techniques mixtes, 169 × 169 × 77 cm, collection de l'artiste et *La galeriste* (MF240898), 1998, techniques mixtes, 59 × 34 × 22 cm, collection de l'artiste, photo: Patrick Mailloux, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2015

Alain Laframboise

Le sens du quotidien

Centre d'exposition de l'Université de Montréal

Du 5 mai au 27 septembre 2015

Durant tout l'été 2015, le Centre d'exposition de l'Université de Montréal accueillait Alain Laframboise. *Le sens du quotidien*, une exposition itinérante produite par le Musée d'art contemporain des Laurentides et conceptualisée par l'historien de l'art et commissaire indépendant Karl-Gilbert Murray. En constituant son premier arrêt hors les murs, le Centre offrait, d'une part, au professeur Alain Laframboise l'occasion d'un premier retour à l'Université depuis sa retraite en 2009, de manière à souligner

à la communauté universitaire tout l'apport de ce dernier au département d'histoire de l'art, où il a enseigné pendant près de trente ans. D'autre part, il s'agissait aussi pour le Centre de réaliser une relance en ce qui a trait à l'art contemporain, qui – à part lors de la première participation du Centre à la Nuit blanche à Montréal l'hiver dernier¹ – n'avait pas fait partie de sa programmation depuis la présentation de la série *Conjunctio* (1999) d'Irene F. Whittome en 2010².

Malgré l'espace d'exposition réduit par rapport à celui du MACL – où *Le sens du quotidien* occupait originalement deux salles, alors que le Centre n'en compte qu'une –, le fait que l'ensemble des œuvres montrées ait dû être légèrement tronqué pour convenir à cette nouvelle superficie paraissait, en bout de ligne, une perte mineure, largement compensée par deux aspects de cette adaptation.

La scénographie, d'abord, qui visait à mettre en valeur, par des éclairages contrastés, les clairs-obscur des photographies de Laframboise, se trouvait mieux réussie au Centre d'exposition. Alors qu'au MACL le *white cube* rendait plus malaisé l'atteinte d'une théâtralité suffisante, au Centre d'exposition la couleur charbon des murs et du plancher et le noir du plafond enveloppaient les œuvres. Accentuant ainsi l'esthétique baroque cultivée par l'artiste, cela semblait aussi concorder avec le caractère cultuel de l'ensemble, alimenté surtout par les trois œuvres de l'installation *Gold & Rust* (1998) que la mise en espace projetait à l'avant-plan.

Ensuite, second aspect, soulignons l'intérêt que représentait pour la contextualisation du travail de Laframboise l'ajout par le Centre d'exposition d'une section portant exclusivement sur ses collages, une production antérieure à la période couverte par cette rétrospective (1983-2014) – soit juste avant que Laframboise n'expose pour la première fois ses boîtes-tableaux à la fameuse Galerie Jolliet. Souhaitant avec cette addition de contenu mettre en valeur la recherche-crédation au sein de l'Université, le Centre reprenait pour ce faire une exposition conçue par des étudiants de premier cycle et dirigée par la professeure Christine Bernier dans le cadre du

cours « Exposition d'art : discours et pratiques ». Se voulant un prélude à la venue de cette rétrospective à l'Université, *Construire le sens* avait d'abord été présentée à l'hiver, dans une version un peu grande, au Carrefour des arts et des sciences³. Ainsi, cette vingtaine de collages restés étonnamment inédits jusqu'alors devenait pour le Centre prétexte à l'insertion d'un grand texte d'exposition mentionnant le statut de professeur de Laframboise ainsi que les rapports étroits entre ses pratiques parallèles d'historien et théoricien de l'art et d'artiste. Vu l'absence de tout cartel long dans l'exposition du MACL et le fait que le seul autre grand texte soit dédié au point de vue du commissaire – qui aborde l'œuvre complet sous l'angle de l'esthétique du quotidien⁴ – ce second texte s'avérait bien loin d'être superflu. C'est que tout l'intérêt des collages tenait justement au fait qu'ils constituaient une porte d'entrée conceptuelle vers le travail singulièrement érudit de Laframboise.

Pour ceux qui avaient suivi l'artiste au fil de ses expositions personnelles (le plus souvent chez Graff), comme pour ceux de la jeune génération qui l'y découvraient, *Le sens du quotidien* se vivait comme une somme, dont la densité et la magnificence étourdissaient et magnétisaient tout à la fois.

1 Pour l'édition 2015, le Centre présentait le programme *Bouquet numérique*, articulé autour de la question du paysage et de l'urbanité, qui comprenait une performance de Nelly-Ève Rajotte et des projections vidéo d'Isabelle Hayeur. 2 Il faut dire que la création contemporaine a tout de même sa place au Centre, qui entretient des liens étroits avec les quatre écoles situées dans le pavillon de la Faculté d'aménagement où il se trouve. 3 À la suite d'entrevues avec l'ancien professeur et de la recension critique de son travail, les étudiants ont produit de courts essais, réunis en un catalogue édité par L'ArgoT, la revue des étudiants d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. 4 Prenant ainsi peut-être le sens inverse que celui donné par René Payant ou Johanne Lamoureux précédemment, lesquels voyaient plutôt un discours sur l'art et la déconstruction de l'image qui s'étendaient vers le domaine du social et la culture populaire.

Gabrielle Desgagné-Duclos a terminé depuis peu sa maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sous la direction de Johanne Lamoureux, elle s'est intéressée au tableau vivant comme dispositif esthétique et à sa réappropriation dans l'art contemporain en tant que stratégie de médiation opacifiante. Elle s'occupe présentement du pupitre arts visuels du magazine l'Artichaut, revue des arts de l'UQAM, et travaille en tant que chargée de projet.



Nicolaas, 1995, 15 épreuves à développement chromogène, 61 × 91 cm ch., collection du Musée d'art contemporain de Montréal et *La leçon d'anatomie n° III*, 1986, matériaux divers, 64 × 74 × 63 cm, collection du Musée d'art contemporain de Montréal, photo: Patrick Mailloux, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2015

Scott Conarroe

Canada By Rail and By Sea

Ryerson Image Centre

29 April – 28 June, 2015

Born in 1974 in Edmonton, Scott Conarroe is best known for his continent-spanning *By Rail* (2007–09) and *By Sea* (2009–11). In these photographic series, Conarroe employed a large-format camera and long exposures to consider the U.S. and Canadian landscape, and the myriad transformations that it has undergone, via its expansive railways and coastlines. These lines and edges laid the groundwork for colonial expansion, industry, and resource extraction, as well as mass consumption, and the wealth accumulation and leisure – for some – that were generated. These projects therefore treat railways and waterways not simply as instrumental to modern development of the continent, but as woven into the fabric of everyday life. The exhibition at the Ryerson Image Centre in Toronto provided a modest selection of some of the Canadian-sited works in *By Rail* and *By Sea*.

Riding the train, one's point of view on the world is akin to a reverse shot in a film: rather than street-facing facades of homes and businesses, the landscape becomes one of industrial lots, neglected backyards, dead-end streets, and empty fields. The nostalgic quality of the light in Conarroe's images harkens back to a time before convenient air travel and the Internet's seemingly infinite reach, suggesting that these sites are from another era. In the past, train travel was regarded as deliriously fast and corporeally disorienting, bound to an embodied relationship with the land and its immensity. In the *By Rail* series, Conarroe revels in juxtapositions of



Forest Fire Plume, Golden BC, 2008, inkjet print, courtesy of the artist and the Stephen Bulger Gallery

these vital transportation lifelines with mundane vistas, suggesting how people's work and play unfold seemingly oblivious to the forces that have brought them into being. Similarly, the *By Sea* images picture day-to-day life continuing apace next to oceans and rivers that, as the sea levels seem to rise up against us, foretell disaster. Conarroe has noted that the rail images represent a kind of looking backwards, while the coastline images chart a landscape in perpetual flux. In representing the fruits of human labour without humans, Conarroe invites us to project narratives onto the images. This experience is sharply distinct

from more conceptual or taxonomic approaches to the landscape, such as Daniel Young and Christian Giroux's *Infrastructure Canada* (2010–12), a database of one hundred moving-image vignettes, shot on 35 mm film and transferred to digital video, projected to create a coast-to-coast-to-coast catalogue of our dams, bridges, ports, tunnels, and power lines.

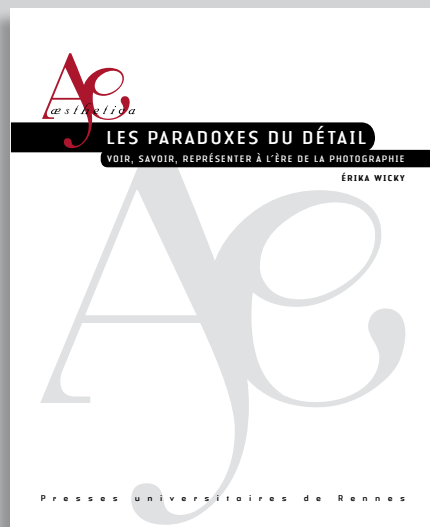
Conarroe's sublimely lit images have an almost unsettling radiance, suggesting that these liminal zones may turn into a Gregory Crewdson-like world by night – the absence of any people in the compositions only furthers the feeling that something strange is hidden behind the surface. This light lends an undeniably romantic hue to the vistas that unfold in front of his camera, be it fog consuming the fishing village of Port aux Basques, Newfoundland, or the sparse, rusted trappings of an industrial harbour in Powell River, British Columbia. Such settlements, large and small, lived or died by the fortunes of the commercial exploits (enterprises whose fates history has shown to be capricious) that were fed by railways and ports. Conarroe tells this story through patience and a keen sensitivity to detail and the everyday – each crepuscular image represents larger, veiled machinations of capitalist expansion but in a highly understated and ambiguous fashion. In interviews, the artist speaks more of the wind-in-your-hair experience of driving around the continent like a latter-day Robert Frank (tongue in cheek, Conarroe even proposed, "The trip was the work.")

The prints are generously scaled – and were reverentially lit – but their presentation at Ryerson was slightly cramped. Although the main gallery space boasts large, open volumes with towering ceilings, the secondary galleries – typically used for student projects and smaller exhibitions – are comparatively claustrophobic. With fellow Canadian landscape photographer Mark Ruwedel's Scotiabank Photography Award exhibition filling the entirety of the main gallery, Conarroe's show appeared slender by comparison, particularly with only a total of twelve images included from the two, much larger, series. Although attempts were made for a cross-Canada span, such a pared-down selection struggled to capture the sprawling, itinerant scope of *By Rail* and *By Sea*, making it more difficult to appreciate the sheer diversity of the series' subjects – including sled dogs resting in Nunavut, forest-fire smoke in B.C., and a storage lot in Alberta – and therefore the complexity of what is at stake in his project.

—
Jon Davies is a Montreal-born, Toronto-based curator and writer. He has written for publications such as *C Magazine*, *Canadian Art*, *Cinema Scope*, *Criticism*, *Fillip*, and *Little Joe*. He was assistant curator at *The Power Plant Contemporary Art Gallery* from 2008 to 2012 and associate curator at *Oakville Galleries* from 2012 to 2015.
—



Fog, Port aux Basques NL, 2009, inkjet print, courtesy of the artist and the Stephen Bulger Gallery



Les paradoxes du détail

Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie

Érika Wicky

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 246 p., ill. N & B

Le dernier ouvrage de l'historienne de l'art Érika Wicky, *Les paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, envisage le détail comme un élément central du rapport à la connaissance qui s'établit au XIX^e siècle dans les domaines tant artistiques que scientifiques. Le détail, qui voit son importance confirmée entre autres par la rapide dissémination de la photographie dès la première moitié des années 1800, est ici envisagé comme un « vecteur privilégié pour accéder à l'intimité [de l'époque] et aux divers types d'associations qui gouvernaient alors la pensée et la perception » (p. 11), un « opérateur théorique pour appréhender les images » (p. 12).

À cette fin, l'auteure propose de considérer quelques photographies, peintures et panoramas de l'époque, mais concentre plus particulièrement son analyse sur divers textes littéraires et discours du XIX^e siècle, majoritairement français. Alors qu'il peut paraître curieux de délaisser l'image pour privilégier le texte dans un livre qui tente de mieux cerner l'ère de la photographie, ce choix méthodologique judicieux permet à Wicky d'éviter les anachronismes d'un regard contemporain qui se poserait, avec ses *a priori*, sur des images vieilles de deux siècles. Le lecteur reste le plus près possible de l'expérience du détail caractéristique du regard du XIX^e siècle, puisqu'il appréhende l'image dans et par le témoignage textuel.

Wicky établit d'emblée le rapport au

détail qui serait spécifique au XIX^e siècle en considérant les acceptions multiples du terme. Ainsi, le détail, « opération volontaire », installe un « découpage du réel en plusieurs parties » (p. 16) et permet la « multiplication des rapports de proportion » (p. 10). Toutefois, le découpage du détail, au contraire du fragment qui brise l'unité de l'objet, impose un retour constant vers une totalité. C'est dans ce jeu entre le tout et la partie que Wicky envisage les photographies, « prolifération d'images mécaniquement reproduites sur de multiples supports » (p. 22), comme autant de possibilités de « généraliser, [d']abstraire et [d']imaginer des ensembles complets et cohérents » (p. 22).

Les lecteurs intéressés par la photographie apprécieront particulièrement les deuxième et troisième chapitres, qui considèrent la notion de détail au moyen de deux questions qui traversent le champ des études photographiques, soit la fidélité au réel et la valeur indicelle du signe. L'auteure remarque que « l'installation de la photographie dans le paysage visuel met incomparablement en lumière les enjeux du détail au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle » (p. 41), et ce, dès la décision de 1839 de l'Académie française des sciences de privilégier le daguerréotype, qui permet un rendu détaillé, au détriment des procédés papier. Dans le deuxième chapitre, Wicky s'intéresse aux débats qui opposent photographie et gravure dans leur capacité de reproduction des œuvres

picturales. Son cas d'étude central est la pétition Goupil, déposée en France en 1859, qui s'insurgeait contre les « photographes étrangers qui dupliquaient, dans un but commercial, des œuvres d'art ou leurs reproductions gravées sans s'acquitter des droits de reproduction » (p. 45). Cette pétition força plusieurs journaux français à prendre position sur la photographie ; elle exposa les débats épistémologiques et moraux qui sous-tendaient la pratique photographique de l'époque. Wicky analysera ensuite la méthode d'attribution des œuvres d'art développée par Giovanni Morelli dans les années 1870. Cette section met de l'avant l'importance du *connoisseurship*, « science de l'art » en plein développement au XIX^e siècle. Réunis, ces chapitres indiquent à quel point la reproduction photographique d'œuvres d'art s'est immiscée au même moment dans le quotidien des amateurs et des professionnels.

L'auteure aborde également le rôle distinctif du détail en analysant une sélection de portraits, s'intéressant notamment à la popularité du portrait carte-de-visite, inventé par Disdéri dans les années 1850. Image qui impose des modalités d'échange et de consultation particulières (observation dans l'intimité, constitution d'albums photographiques, image constituante de la célébrité), le portrait carte-de-visite cristallise le rapport métonymique à l'image observé par l'auteure dès le premier chapitre. La carte de visite photographique permet ainsi la constitution d'un soi qui passe par la présence du détail ; le vêtement, l'apparence et le décor sont autant d'éléments qui permettent au portraituré de se distinguer moralement et socialement.

Le cinquième chapitre analyse la « préoccupation documentaire » (p. 135) du détail dans *Salammô*, roman de Gustave Flaubert, et dans un panorama populaire, exécuté en 1865 par le peintre Jean-Charles Langlois, dépeignant la bataille de Solferino. Alors que Wicky privilégie les témoignages qui relatent la popularité du panorama auprès du public parisien, les photographies panoramiques d'Édouard Baldus et les vues de camps militaires de Gustave Le Gray font une apparition remarquée dans l'argumentaire. Ces deux corpus, mis en rapport avec le panorama de Langlois, exposent les polarités entre l'image comme document et l'image comme spectacle, typiques de la culture visuelle du XIX^e siècle. À cet égard, Wicky remarque justement que le panorama de Langlois est perçu par le public « à la fois comme un document crédible, un monument-hommage, et comme un spectacle à ne pas rater » (p. 136), indiquant les rôles divergents qu'avaient à occuper les représentations visuelles dans la culture de l'époque.

Les derniers chapitres du livre

prennent leurs distances par rapport à la photographie en proposant plutôt des cas d'étude tirés de l'exposition, de la peinture et de la littérature. En relevant le goût marqué du XIX^e siècle pour les « scènes de genre à prétexte historique » (p. 157), Wicky identifie un des paradoxes les plus prégnants du détail ; « alors que la multiplication d'éléments devait mener à l'élaboration d'une représentation plus précise, permettant une meilleure connaissance factuelle [...], l'attention du spectateur se voyait détournée vers des motifs secondaires qui amenaient inexorablement à faire perdre de vue le véritable objet du tableau » (p. 158). Pour mieux comprendre l'efficacité du détail dans ces tableaux, l'auteure propose de s'intéresser aux modes d'exposition de ces mêmes tableaux, notamment dans l'Exposition universelle de 1867.

Elle se penche finalement sur le désintéret, à la deuxième moitié du XIX^e siècle, d'un cercle d'esthètes pour la peinture précise et léchée, populaire dans les Salons, à laquelle ils préféreraient une peinture esquissée, spontanée, qui capte « le caractère éphémère de la sensation », typique des naturalistes français (p. 199). Des exemples tirés de la littérature française (Maupassant, Mirbeau, Zola, Gautier, Balzac, Proust, les Goncourt, Baudelaire...), qui traitent du rapport à l'art, vont permettre à Wicky de déterminer les liens qui unissent le spectateur et le tableau dans ce nouveau paradigme pictural.

Dans l'ouvrage de Wicky, c'est non pas l'étude des pratiques du détail qui est en jeu, mais plutôt « l'histoire de la notion de détail » telle qu'elle se dessine dans les textes à l'étude (p. 18). Quelque peu déstabilisant au premier contact étant donné l'ambition du projet, *Les paradoxes du détail* s'avère un outil précieux pour une meilleure compréhension de la culture européenne du XIX^e siècle. Le concept de détail confirme l'apport essentiel de la photographie dans la constitution du savoir des sociétés de l'époque, tout en resituant l'expérience du regard photographique dans une culture visuelle plus générale. En filigrane, Wicky éclaire les tensions par lesquelles s'est définie la photographie, entre l'art et la science, entre l'amateur et le professionnel, entre le discours et l'image, entre l'objectivité et la subjectivité, entre le tout et la partie.

—
Daniel Fiset est doctorant au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les liens conceptuels et formels entre la photographie artistique contemporaine et la culture visuelle. Il s'intéresse également à la conservation de l'art public au Québec et à l'étude des pratiques artistiques in situ.
—

Recréer/Scripter

Mémoires et transmissions des œuvres
performatives et chorégraphiques contemporaines

Ouvrage collectif sous la direction d'Anne Bénichou

Dijon, Les presses du réel, 2015, 544 p., ill. coul. et N & B

Selon les lois portant sur la propriété intellectuelle, l'idée à elle seule ne peut être protégée par le droit d'auteur ; il lui faut impérativement une forme, de préférence reproductible, afin de s'imposer comme œuvre. Cependant, en ce qui a trait aux arts dits temporels ou bien performatifs, la notion de « forme » se complique, car elle se veut unique et non reproductible.

En étudiant *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, ouvrage d'envergure paru en mars 2015, l'on constate que bon nombre de questionnements et de recherches se penchent sur cette question : quelle est la forme des œuvres de performance et comment peut-on l'identifier au point d'en connaître et saisir non seulement l'idée mais aussi la matérialité ? Or, quand on dit « idée », on sous-entend « immatérialité ». C'est donc autour de ces deux pôles que s'est mis en place, depuis un certain temps, un vif débat ainsi qu'un champ d'investigation riche en propos et en problématiques. Anne Bénichou, professeure à l'Université du Québec à Montréal et spécialiste reconnue en la matière, en présente une véritable anthologie. Issu d'un important programme de journées d'études réalisé en mai 2013 à Montréal, ce recueil permet de parcourir plusieurs années de discussions.

Recréer/Scripter réunit vingt et un articles, répartis en cinq chapitres, chacun précédé d'une introduction synthétique : recréer le live ; produire le document ; activer l'archive ; écrire les histoires des arts vivants ; domicilier les patrimoines (im)matériels. Ont contribué à ce tour d'horizon tant des artistes que des chercheurs de différents domaines et des praticiens de l'archive. Comme la directrice de l'ouvrage l'indique dans son texte d'ouverture, c'est surtout en répondant à la profusion de démarches, parfois antagonistes, que les contributions s'articulent, « suscitant de nouvelles herméneutiques de la documentation ».

Car si dans la lignée de Peggy Phelan la devise a longtemps été « La performance ne se conserve pas », la vision contemporaine se veut plus nuancée. Catherine Lavoie-Marcus, dans son article particulièrement éclairant « De la documentation comme partition : le *parergon* chorégraphique », met en branle l'idée reçue sur l'intériorité absolue de tout geste dansé et du moment de sa

réception chez le spectateur. En utilisant le concept du *parergon*, c'est-à-dire du cadrage de toute pièce chorégraphique (cadrage entendu au sens large), elle développe un lien consubstantiel entre le « maintien dans le temps que problématise le vivant » et son rôle « constitutif de l'œuvre chorégraphique ». La documentation, donc l'ensemble des éléments qui constituent l'œuvre tout en l'excédant matériellement et temporellement, « éclaire ses modalités de partage, d'échange et de perpétuation ». De tels propos permettent de sortir de l'opposition stérile entre « la vérité » de l'œuvre originale et sa soi-disant « défiguration » par la documentation et sa présence dans les archives. Surtout au niveau institutionnel des musées, une conception plus pragmatique de la constitution d'œuvres performatives s'annonce depuis quelque temps. Selon Lavoie-Marcus, « l'impératif transidentitaire de la transmission » appelle à repenser fondamentalement la question de la singularité, et de la corporéité aussi ; elle évoque même une « délivrance [...] de la singularité du vécu » dont le *parergon* serait capable : il est « ce qui détache l'œuvre de son fond [...] de chair ».

Pourtant le débat dépasse le seul domaine du chorégraphique ; l'engouement des grandes institutions patrimoniales – « les institutions hégémoniques » comme on aime les nommer afin d'éviter le mot « musée » – va vers diverses formes performatives qui n'ont jamais été conçues pour la scène de théâtre. Les *performances*, les *happenings*, les *events*, etc. s'inscrivent depuis leurs débuts dans l'espace de l'art, donc de l'exposition. Or on constate, aujourd'hui, un paradoxe : l'exposition des œuvres performatives du passé acquiert souvent un air de spectacle là où ces œuvres avaient refusé toute intention objectale. Les polémiques autour de cette menace de la réification (donc de la marchandisation) abondent ; les innovations, aussi. Anne Bénichou, dans son article « Exposer les performances du passé : les nouvelles économies du document » présente des études de cas d'expositions qui réfutent ces clivages en s'appuyant exclusivement sur les archives et leur aspect « inter-documentaire » (pour reprendre le terme introduit déjà dans les années 1950 par Suzanne Briet, dont les écrits sont cités par plusieurs contributeurs). La présentation-exposition d'un projet de recherche à

la Villa Arson de Nice en témoigne vivement : alors qu'il s'agissait d'exposer la présence de « la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours », aucun « original » (documentaire ou performatif) n'était exhibé. Seule la base de données avec sa structure non hiérarchique, ouverte et malléable raconte les multiples histoires – au gré du visiteur-spectateur et de son parcours individuel. Tandis que le chorégraphe de renom William Forsythe entend recréer une visualité de la danse en utilisant des procédés numériques très sophistiqués, Clarisse Bardiot, dans « Une autre mémoire : la chorégraphie des données. À propos des objets numériques développés par William Forsythe » les désigne comme de la « documentation créative » qui « efface la séparation entre archive et création ».

Il est donc moins aisé qu'on ne le pense communément de dresser une classification des pratiques artistiques selon leur apparence matérielle. Car, d'un point de vue muséologique, tout objet est surtout porteur de récit, et ce récit dépasse, ou plutôt excède, la seule matérialité, comme l'explique Yves Bergeron (« L'invisible objet du Musée. Repenser l'objet immatériel »). Au récit de l'œuvre – quelle que soit sa nature – s'ajoute inéluctablement le récit du document qui complètera son sens. Comme le démontre Jessica Santone (« Le spectateur illuminé. La documentation de la performance comme boucle de rétroaction ») à propos d'une performance documentaire d'Adrian Piper, ces narratifs – même s'ils sont parfois absconds – peuvent mener très loin, au point même de se dissocier de l'œuvre de départ.

Le défi le plus important reste donc de « produire le document ». Car c'est là le point où se croisent, se frottent, s'entremêlent les différents visions, revendications, refus et bouleversements qui accompagnent l'actualisation précise dans le *hic et nunc* du vécu et la

sauvegarde intentionnelle de l'idée. On peut avancer que tout document généralise une expérience qui se voulait singulière, donc que tout processus d'archivage réduit l'événement tout en lui conférant durée et circulation dans le temps. Selon la formule déjà présentée, au récit de l'œuvre s'ajoute le récit du document. De cette façon, la production du document est indissolublement liée aux usages qu'on en fait, aux lectures, aux interprétations, aux curiosités, bref à la transmission et à la survie de l'œuvre.

La richesse en idées et en débats que *Recréer/Scripter* invite à partager gagne en ampleur par la publication de deux articles-clés enfin traduits en français. Paru en 1997, « "Présence" in absentia. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation » d'Amelia Jones avait ouvert la brèche contre l'étroitesse d'une ontologisation quasi totalitaire du live, tandis qu'André Lepecki, dans « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse » (2010), conceptualise l'histoire d'une œuvre chorégraphique non pas comme un tout à réanimer plus ou moins fidèlement mais plutôt comme un champ de possibles dont les actualisations n'épuiseront jamais les potentialités.

S'ajoutent un focus sur l'actualité québécoise et montréalaise dont nous n'avons pas pu traiter ici, ainsi qu'une bibliographie exhaustive et un index des noms propres pour faire de ce projet éditorial ambitieux qu'est *Recréer/Scripter* un ouvrage de référence.

Franz Anton Cramer est chercheur au Centre interuniversitaire de danse (HZT) à Berlin et coéditeur de la revue MAP Media Archive Performance (www.performap.de). Il a été chercheur en résidence au Centre national de la danse de 2003 à 2006, puis directeur de programme au Collège international de philosophie à Paris de 2007 à 2013.





Ouvrages à souligner New and Worthy

Un homme creuse

L'acuité avec laquelle Jon Rafman explore le monde virtuel fait de son œuvre une proposition artistique contemporaine des plus significatives. L'excellente exposition présentée récemment par le Musée d'art contemporain de Montréal permettait d'ailleurs de prendre la mesure de la capacité de l'artiste à se faire le fin transcripteur des fondements mythologiques de la culture virtuelle de notre époque. Ses vidéos mettent en effet leur puissance visuelle et narrative au service de récits mythologiques percutants. De ces récits, le catalogue de ladite exposition, qui fait l'économie d'une transcription des textes magnifiques des vidéos de l'artiste, n'offre malheureusement que des fragments désarticulés, presque inintelligibles, déclinés en un recueil d'images extraites des projets de l'artiste et livrées sans véritable organisation, sans pour autant qu'on puisse comprendre l'ouvrage comme procédant d'une volonté assumée d'abstraction. Même si le lecteur pourra éprouver le sentiment d'avoir été oublié dans la mise en forme de cet ersatz du travail de Rafman, il appréciera, pour peu qu'il soit en mesure de reconstituer par lui-même l'univers de l'artiste, de pouvoir se perdre à souhait dans les dédales de celui-ci. **Mark Lanctôt, Jon Rafman, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2015, 192 p., fr. et ang.**

The Interview Issue

In its autumn issue, the leading magazine *Aperture* features interviews with nine accomplished photographers, each of whom casts a retrospective eye at a fertile and fruitful career. The issue

opens strongly with a look back at the professional life of the legendary William Klein, whose advanced age seems to have done nothing to temper his irreverent character. The interviews given by Boris Mikhailov and his wife, Vita, and by David Goldblatt offer an emotional read, as they eloquently describe the difficulties entailed in practising photography in the sensitive contexts of, respectively, the Soviet Union and South Africa under apartheid. To evade military service, Paolo Gasparini moved from Italy to Venezuela, where he has documented the political effervescence of Latin America from the 1950s to the present day. Bruce Davidson relates the distant origins of his passion for photography, and Ishiuchi Miyako speaks about his ambivalent attitude toward the medium. Influenced by Lisette Model, with whom she studied, Rosalind Fox Solomon details her interest in rituals of all sorts. Guido Guidi evokes multiple influences to shed light on the particular classicism of his work, and Bertien van Manen relates how his discovery of Robert Frank's *The Americans* helped to reorient his fashion photography toward an intimate approach to the aesthetic of the snapshot. **Aperture, no. 220 (Fall 2015), 152 pp. ill. Eng.**

Hier Montréal

Environ quatre décennies nous séparent des plus anciennes photographies qu'on trouve dans cet ouvrage d'Alain Chagnon, qui porte sur la vie quotidienne dans les quartiers centraux de Montréal dans les années 1970 et 1980, en particulier celui du Plateau. Nul doute que celles

et ceux qui y ont vécu apprécieront avec nostalgie de revoir, sinon de revivre, un peu d'une époque désormais à peu près entièrement engloutie par les flots du temps et dont il ne nous restera bientôt que des livres comme celui-ci pour nous faire une idée de ce qu'elle fut. Dans ce Montréal-là, rares étaient ceux qui ne fumaient pas la cigarette, et les enfants régnaient en maîtres absolus dans toutes les rues. Les « béciques à pédales » avaient des « bancs banane » et les grosses « minounes », de longues banquettes parfaites pour *frencher*. Les vieux bonhommes, qui portaient encore les grosses lunettes des années 1960, se coiffaient avec du Brylcreem et s'agglutinaient dans les tavernes pour descendre, un verre après l'autre, la « bière du chien à Molson ». Il y avait encore de vraies tempêtes de neige et on fêtait sans honte la Saint-Jean, parce que c'est sans honte qu'on prenait collectivement conscience qu'on était « peut-être quelque chose comme un grand peuple ». Certains allaient jusqu'à « lâcher leur job » pour photographier tout ça, parce que la photographie leur paraissait un moyen légitime de donner la parole à la petite vie des petites gens d'avant la gentrification. C'est cette parole qui résonne aujourd'hui, dans toute sa splendeur, dans ce livre humble mais hautement nécessaire. **Alain Chagnon, Vie de quartier, Montréal, Alain Chagnon, 2015, n. p.**



Sinographies

It is common knowledge that the photobook has become very popular over the last few years, leading to the occasional publication of volumes that bring together the most significant accomplishments in a number of cultural areas of the world. After publishing works devoted to the photobook in Latin America and the Netherlands, *Aperture* is returning to the subject with a book on the Chinese context. Edited by photographers Martin Parr and the duo WassinkLundgren, *The Chinese Photobook* offers a chronological look at the history of China from the early twentieth century to the present, as envisaged via the photobook. Chapters devoted to publications illustrating the transition from imperial China to the communist regime are followed by those depicting how the photobook was used as a propaganda tool to disseminate the regime's main political achievements. The final chapters show the new vitality of contemporary Chinese photography, as evidenced by the many books being put out by Chinese presses. **Martin Parr and WassinkLundgren, eds., The Chinese Photobook, New York, Aperture, 2015, 480 pp. Eng.**

— **Alexis Desgagnés** était rédacteur adjoint au magazine *Ciel variable* jusqu'à tout récemment. —

PAPIER 16

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN
D'ŒUVRES
SUR PAPIER

CONTEMPORARY
ART FAIR
OF WORKS
ON PAPER

22 - 24 avril 2016

Montréal - Québec - Canada
papiermontreal.com

Produit par
Association des galeries
d'art contemporain

AG
AC&

Présenté par



**BANQUE
NATIONALE**

GESTION PRIVÉE 1859

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

- Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.
- Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.
- Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.

USherbrooke.ca/dlc/artactuel

 UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE
Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



Ombres portées, oeuvre réalisée par l'artiste Lucie Marchand
durant sa formation de 2^e cycle.



**VISITEZ
EXPOSEZ**



lamdd.org
50, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 3V4
info@lamdd.org 514 394-1108

partenaire principal



Soutien pour les artistes depuis 1981

ÉQUIPMENT
POST-PRODUCTION
PROJECTIONS
SUBVENTIONS
MENTORAT
ATELIERS

 **SAWVIDEO**

MEDIA ART CENTRE | CENTRE D'ART MÉDIATIQUE

EQUIPMENT
POST-PRODUCTION
SCREENINGS
GRANTS
MENTORSHIP
WORKSHOPS

Supporting artists since 1981

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

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

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel



2, rue Sainte-Catherine Est, 3^e étage
514 842.3984 - librairieformats.org

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677

www.assurart.com

UN RÉSEAU
accessculture.com

18 CENTRES
D'EXPOSITION

Montréal 

CARFAC Ontario

THE VOICE FOR PROFESSIONAL ARTISTS

Artists, like professionals in other fields, should be paid for their work and share equitably in profits from their art practice. We provide artists with:

- Provincial and national advocacy
- Legal clinics
- Weekly e-bulletins
- Publications
- Workshops
- Access to group health insurance
- Member discounts



Find out more about what we do for our artists!

www.carfacontario.ca



©Alain Pratte, *On a marché sur la lune*, 32x39 po. 2013-2015

L'ART DOIT-IL SÉDUIRE ?

ENTRE L'ESTHÉTISME ET LA RÉFLEXION

exposition collective

ALAIN PRATTE - MATHIEU BERNARD-REYMOND

JUDITH BELLAVANCE - GUY LAVIGUEUR

DU 23 FÉVRIER AU 19 MARS 2016
en collaboration avec le **Festival Art Souterrain**

5761, boul. St-Laurent, Montréal www.lacastiglione.ca

10 ans/years

2006-2016



rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

CIEL VARIABLE

N° 102 / JANVIER – MAI 2016 / JANUARY – MAY 2016

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 et du Conseil des arts de Montréal.

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 and the Conseil des arts de Montréal.

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

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

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Infographie / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
EMMANUELLE BOUET
KÄTHE ROTH

Révision et correction d'épreuves
Editing and proofreading
MAGALIE BOUTHILLIER
KÄTHE ROTH

Préresse / Pre-press
PHOTOSYNTÈSE

Impression / Printing
IMPRIMERIE HLN

Distribution
LES MESSAGERIES DE LA PRESSE INTERNATIONALE (LMPi)
UBIQUITY

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque et Archives / Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682
ISBN: 978-2-924357-09-5 (PDF)
1^{er} trimestre 2016 — 1st Trimester 2016
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2015

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

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

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

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
5445, AVENUE DE GASPÉ
BUREAU 334
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2
info@cielvariable.ca
cielvariable.ca
T : 514 / 390-1193
F : 514 / 390-8802

Conseil d'administration
Board of Directors
JACQUES DOYON
JEAN GAGNON
MARIE-JEANNE MUSIOL
COLETTE TOUGAS

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

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



BIENNALE ART
NUMÉRIQUE
DIGITAL ART
BIENNIAL

ELEKTRA

PRÉSENTE / PRESENTS

**BIENNALE INTERNATIONALE D'ART NUMÉRIQUE
INTERNATIONAL DIGITAL ART BIENNIAL**

AUTOMATA

L'ART FAIT PAR LES MACHINES POUR LES MACHINES
ART MADE BY MACHINES FOR MACHINES

3ÈME ÉDITION
PRINTEMPS 2016
ÉTÉ 2016

3RD EDITION
SPRING 2016
SUMMER 2016

MONTREAL (QC) CANADA
ELEKTRAMONTREAL.CA
BIANMONTREAL.CA

FESTIVAL
D'ART CONTEMPORAIN
8^{ème} édition

27 Fév / 20 Mar - 2016

Réseau souterrain de Montréal
+ lieux satellites

artsouterrain.com



**L'ART
DOIT-IL
SÉDUIRE?**

**ART
SOUTERRAIN**



Rap.



CENTRE
EATON
MONTREAL



LA
VITRINE
.COM



ARSENAL
contemporary art contemporain



Canada Council
for the Arts



Canadian
Heritage

Québec

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal



SODEC
Québec

Quentin Bajac

**Ocean of Images:
New Photography 2015
Photography at MoMA: 1960 to Now**

An interview by Zoë Tounsi

Quentin Bajac has been the chief curator of photography at the Museum of Modern Art, New York, since 2013. In the fall of 2015, MoMA opened the exhibition *Ocean of Images: New Photography 2015* (November 7, 2015, to March 20, 2016) and published the third volume in the *Photography at MoMA* series. The interview below took place in Montreal on the day after Bajac's keynote address, "Après la photographie?," presented at the Mois de la Photo à Montréal 2015 colloquium.

ZT: After your address yesterday, an audience member asked you to define what your particular contribution will be as chief curator of photography at MoMA, as you follow in the footsteps of Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski, and Peter Galassi. You answered that you offer a pluridisciplinary vision of photography. I would like to propose that you also bring a sense of history.

QB: Yes, I do also offer a sense of history – that is, I arrive with my awareness as a historian, a curator who has worked in the historical periods of the nineteenth and twentieth centuries and the contemporary period, and I've written quite a bit about photography from its origins to the present, so I've always like to put things in perspective. Also, the photography department at MoMA, which is the oldest photography department in a museum of modern and contemporary art, has a historical role, and it therefore must be, if not faithful to, at least aware of its history. I think that it's important, this difference between fidelity and awareness. We have to be aware of our history, of what we have accomplished, but we must also have the freedom to break away from it to write our own history.

I think that the MoMA model sometimes gets stuck, and we have to know that it exists and use it, but we also have to extend and enrich it. If we don't, we risk a sort of fossilization, or ossification, of the history of photography. I am aware of these two historical perspectives, and that's why one of the first

things I did when I arrived at the museum (even though it took a little longer than planned) was to write a book about the collection.

ZT: You're writing a guide to the collection?

QB: It's more than a guide. I wanted something that would give us a little time, a little depth – the time to tell a story about its historical and geographic diversity, and also the diversity of approaches. In fact, there is this great tradition of "straight photography" – documentary photography – at MoMA, but if we look at the history of MoMA before John Szarkowski, Steichen had a very different vision – he was interested in the press, in European photography, in experimental photography – and Newhall also had different tastes. And then, photography at MoMA goes beyond the photography department. There were exhibitions in the 1970s – I'm thinking about the exhibition *Information*, around conceptual practices – in which photography was very present. Various histories of photography have been woven at MoMA beyond simply the history of the photography department. Thus, there are a number of voices.

So, we're doing *Photography at MoMA*. It's not a history of photography, but we're using the collection as a starting point and not restricting ourselves to the department's collection. We're borrowing a few works from our colleagues in Painting and Sculpture, Media and Performance, and Prints and Drawings, because photography is everywhere in one way or another. We are doing three volumes, and we're starting at the end. We start with the contemporary and go back in time. The third volume, which has just been published, deals with the 1960s to the present. The one on the modern period will, I hope, come out next autumn, and the one on the historical period in autumn 2017. You were talking about this historical perspective, and yes, I think there has to be one.

ZT: The exhibition *Ocean of Images* is presented as part of the annual *New Photography* series, which, from what I understand, focuses on contemporary

what was on his mind. And it was to return contemporary production to prominence, at a time when criticisms were being made of MoMA that the museum was beginning to historicize itself and was less interested in the contemporary.

But I don't think that that he had this kind of general state in mind. That said, if you look at the twenty-four editions that have been mounted over thirty years – because MoMA was closed for a time in the early 2000s – they describe a spirit of the times. We see very clearly that the four or five first editions, which corresponded to the last part of Szarkowski's mandate, were strongly marked by a history of black-and-white, very American, photography. And when Peter Galassi took over as head of the department in the 1990s, we see a corresponding explosion of formats, colours, and so on, and it became much more international and very European, because Peter had a strong tendency to look to Europe. And when the museum reopened in 2005–06, there was a greater interest in the transformation of the photographic medium and in welcoming more hybrid practices.

And to commemorate the thirtieth anniversary, I thought it was time to take this opportunity to rethink *New Photography*, to rethink the formula. I felt that it lacked a bit of visibility, including in photography circles, notably in Europe, because there had never been a catalogue, and because it takes place only in the autumn in a single room in the photography gallery. I wanted to try to increase its visibility and scope, to redo everything while retaining its spirit, because I believe it's important that we continue this pioneering series, which has lasted thirty years, in our policy in the contemporary and acquisition spheres.

I also want to redefine what we mean by "new." "New photography" means artists who have not received much exposure in New York, who have not had major exhibitions in an institution; or, if they have already had exhibitions in New York, we insist that they present works that have not yet been shown, and as much as possible very recent works, produced within the past two years.

The statement is, rather, around diversity: diversity of practices, circulation of images, the fact that today photography is an extremely ubiquitous form, which museums and artists seem to be rediscovering.

and emerging production, with a mandate of making a sort of "statement" about what is going on today in photography. What will this series become, in your hands?

QB: The series is thirty years old; it was launched by Szarkowski in 1985. I'm not sure if there was the idea of a statement at the inception. The idea was really to show photographs. John was always very logical and true to himself and his thought – from the beginning he said, "I'm not interested in thematic exhibitions. What interests me is to present photographers and artists, and not necessarily to link them together." I think that when he launched *New Photography*, that's

We're also putting *New Photography* on a different schedule: now, it will be produced every two years, in a larger space. So, instead of inviting two to five artists every year, we will invite ten to fifteen every two years.

And thus we will try to present the various forms that photography takes today; we'll try to open up photography, bring it out of the verticality of the wall, try to invade the space of the gallery. I'm thinking in terms of presentation, which will be different from the preceding *New Photography* shows. That said, does this define a statement? The statement is, rather, around diversity: diversity of practices, circulation of

images, the fact that today photography is an extremely ubiquitous form, which museums and artists seem to be rediscovering. As much as I think that in the 1980s and 1990s, art photographers produced essentially for galleries and thought of the verticality of framed images, I feel that the Internet has made it possible to rethink this, to deconsecrate the space of the museum. It has made it possible to think of other forms – to return to books and other forms besides the classic forms of the photographic image in the museum. And we are taking these forms into account.

And here, I distance myself from *Le Mois de la Photo à Montréal 2015* and Joan Fontcuberta's discourse, which contains a statement around "post-photography"; as you will have understood, I refuse to use this term. Our idea is, more modestly, to take a close look at photography, and especially not to seek a sort of ontology or identity of the photographic form. In a sense, if there were a statement, by default it would say that the nature of photography exists in its diversity and its multiple possibilities.

ZT: Yet, the rhetoric used in the press release for *Ocean of Images* is quite similar to that for the most

recent *Le Mois de la Photo à Montréal*, in that it also expresses the "overwhelming" dimension of photography today.

QB: For *Ocean of Images*, we thought for a long time about whether we wanted a title. I don't know if there will be a title for following editions. I like this title because, in the end, the ocean is a fairly neutral term. It's something that you can navigate on, swim in with great pleasure, and which can become terrible during storms. It's a peaceful place, where you may meet pirates; it's a place that's international but where national statutes sometimes apply. I'm not thinking at all that we have to be pessimistic with regard to the image today, nor in a state of shock, or ecstasy, which I think is sometimes the reaction to this new given. I see it as quite neutral, but it nevertheless takes account of the world in which we live.

ZT: And what will be the commemorative aspect of the exhibition that you mentioned?

QB: We have decided to put online a certain amount of information about the series – installation views, a list of previous exhibitions, interviews with artists, press reviews of the time – rather than produce a

catalogue. We just published the third volume on the collection, related to the contemporary period, which contains many images presented in *New Photography* over the last thirty years. So, we're putting this information online at the same time, and we'll update it with each new edition. *Translated by Käthe Roth*

Zoë Tousignant is a historian of photography and an independent expert on Canadian photography. She holds a doctorate in art history from Concordia University.

SUITE DE LA PAGE 106

refonder tout en gardant son esprit, parce que je crois que c'est important qu'on garde ce fer de lance, depuis trente ans, dans notre politique dans le domaine contemporain et d'acquisition.

Redéfinir aussi ce qu'on entendait par « new » : « *New photography* » veut dire des artistes qui ont peu exposé à New York, qui n'ont pas eu de grandes expositions dans une institution ou, lorsqu'ils ont déjà exposé à New York, on insiste qu'ils présentent des œuvres qui n'y ont pas été exposées, et le plus possible des œuvres très récentes, produites au cours des deux dernières années.

Refonder *New Photography* sur un autre rythme : c'est une exposition qui maintenant reviendra tous les deux ans, dans un espace plus grand. Donc plutôt que d'inviter de deux à cinq artistes tous les ans, on en invite de dix à quinze tous les deux ans.

Et donc présenter les diverses formes que peut prendre la photographie aujourd'hui, essayer d'ouvrir la photographie, de sortir de cette verticalité du mur, d'essayer d'investir l'espace de la galerie. Je pense qu'en termes de présentation, ce sera différent des *New Photography* précédentes. Cela dit, est-ce que ça définit un *statement* ? Le *statement* est plutôt autour de la diversité : de la diversité des pratiques, de la circulation des images, de la façon dont la photographie est aujourd'hui une forme dont les musées et les artistes ont l'impression de redécouvrir l'extrême ubiquité. Autant j'ai l'impression que, dans les années 1980-1990, les photographes artistes produisaient essentiellement pour la galerie, pensaient à la verticalité des images encadrées, je pense qu'Internet a permis de repenser ça, de désacraliser l'espace du musée, de penser à d'autres formes – de

revenir aux livres, revenir à d'autres formes que les formes classiques de l'image photographique au musée. Et on les prend en compte.

Et là, je me démarque du *Mois de la Photo à Montréal 2015* et des propos de Joan Fontcuberta : il y a là un *statement* autour de la « post-photographie », qui est, vous l'aurez compris, un terme que je me refuse à utiliser. Notre idée est plus modestement de mettre à plat les formes de la photographie, et surtout non pas de rechercher une sorte d'ontologie ou d'identité de la forme photographique. D'une certaine manière, s'il y avait un *statement*, ce serait par défaut de dire que la nature de la photographie existe dans sa diversité et dans ses multiples possibilités.

ZT : Pourtant, la rhétorique utilisée dans le communiqué de presse de *Ocean of Images* est assez semblable à celle du dernier *Mois de la Photo à Montréal*. On y fait tout autant état de la dimension « accablante » de la photographie aujourd'hui.

QB : Pour *Ocean of Images*, on a longtemps réfléchi à si on voulait avoir un titre. Je ne sais pas s'il va y avoir un titre pour les prochaines éditions. J'aime ce titre parce que, finalement, l'océan est un terme assez neutre. C'est quelque chose dans lequel vous pouvez naviguer, dans lequel vous pouvez nager avec beaucoup de plaisir, et qui peut devenir, en cas de tempête, terrible. C'est un lieu paisible, et où vous pouvez rencontrer des pirates ; c'est un lieu à la fois international mais où s'appliquent aussi parfois des lois nationales. Je ne pense pas du tout qu'il faille être dans une espèce de catastrophisme face à l'image d'aujourd'hui, ni dans une sorte de sidération, d'extase, comme parfois j'ai l'impression que c'est

face à cette nouvelle donne. C'est pour moi plutôt neutre, mais ça rendait compte tout de même de ce monde dans lequel nous nageons.

ZT : Et quelle sera la dimension commémorative de l'exposition que vous avez mentionnée ?

QB : On a décidé de mettre en ligne un certain nombre d'informations à propos de la série – vues d'installations, liste des anciennes expositions, interviews avec des artistes, revues de presse d'époque – plutôt que de faire un catalogue. On vient de sortir ce troisième volume sur la collection, lié à la période contemporaine, dans lequel figurent plusieurs des images qui ont été présentées dans *New Photography* au cours des trente dernières années, alors, parallèlement, nous mettons en ligne ces infos, que l'on mettra à jour à chaque nouvelle édition.

Zoë Tousignant est une historienne de la photographie et une commissaire indépendante spécialisée en photographie canadienne. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université Concordia.



Ilit Azoulay
Shifting Degrees of Certainty, 2014
 85 impressions au jet d'encre /
 85 pigmented inkjet prints
 252 x 902 cm, avec la permission
 de la / courtesy of Andrea Meislin
 Gallery, New York, et / and
 Braverman Gallery, Tel Aviv



Basim Magdy
*The Hollow Desire to Populate
 Imaginary Cities, 2014*
 30 épreuves couleur /
 30 chromogenic colour prints,
 34 x 51 cm ch. / ea.
 photo: Charles Benton
 commandé par / commissioned
 by Art in General, New York,
 et / and HOME, Manchester, U.K.



photo: Peter Ross

Quentin Bajac

**Ocean of Images:
New Photography 2015
Photography at MoMA: 1960 to Now**

Un entretien de Zoë Tousignant

Quentin Bajac est le conservateur en chef du département de photographie du Museum of Modern Art, à New York, un poste qu'il occupe depuis 2013. À l'automne 2015, le MoMA a inauguré l'exposition *Ocean of Images: New Photography 2015* (du 7 novembre 2015 au 20 mars 2016) et a publié le troisième volume de la série *Photography at MoMA*. L'entretien qui suit a eu lieu à Montréal le lendemain de la conférence d'honneur de Bajac, intitulée «Après la photographie?», présentée lors du colloque du Mois de la Photo à Montréal 2015.

ZT : Après votre conférence hier, un membre de l'auditoire vous a demandé de définir quelle sera – à la suite de Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski et Peter Galassi – votre contribution particulière au poste de conservateur de la photographie au MoMA. Vous avez répondu que vous proposez une vision pluridisciplinaire de la photographie. J'aimerais ajouter que ce que vous apportez, aussi, c'est une conscience historique.

QB : Oui, j'apporte aussi une conscience historique ; c'est-à-dire, j'arrive avec ma conscience d'historien, de conservateur qui a travaillé à la fois dans le XIX^e, le XX^e historique et le contemporain, et a beaucoup

écrit sur la photographie de ses débuts à nos jours, donc qui a toujours aimé mettre en perspective. Et puis, il y a le rôle historique du département de photographie du MoMA, qui est le plus ancien département de photographie dans un musée d'art moderne et contemporain, et donc, à ce titre, qui se doit d'être sinon fidèle, en tout cas conscient de son histoire. Je pense que c'est important, cette différence entre fidèle et conscient. Il faut être conscient de son histoire, de ce qui a été accompli, mais il faut aussi avoir la liberté de s'en écarter pour écrire sa propre histoire.

Je pense que le modèle du MoMA est parfois figé, et qu'il faut savoir qu'il existe et savoir l'utiliser, mais aussi le prolonger pour pouvoir l'enrichir, parce que sinon on risque une sorte de fossilisation, d'ossification de l'histoire de la photographie. Je suis conscient de ces deux perspectives historiques, et c'est pour ça qu'une des premières choses que j'ai faites en arrivant au musée (même si ça a pris un peu plus de temps que prévu), c'était d'écrire un livre sur la collection.

ZT : Vous préparez un guide de la collection ?

QB : C'est plus qu'un guide. Je voulais quelque chose qui permette d'avoir un peu de temps, un peu d'ampleur, le temps de raconter une histoire dans sa diversité historique et géographique, et puis dans la diversité des approches, parce qu'il y a en effet cette grande tradition de « *straight photography* » ou de photographie documentaire au MoMA, mais si on regarde l'histoire du MoMA avant John Szarkowski, Steichen avait une vision très différente – il s'intéressait à la presse, à la photographie européenne, à la photographie expérimentale – et Newhall avait aussi des goûts différents. Et puis, la photographie au MoMA dépasse le département de photographie. Il y a eu d'autres expositions dans les années 1970, je pense à l'exposition *Information*, autour des pratiques conceptuelles, où la photographie était ô combien présente. Diverses histoires de la photographie ont été tissées au MoMA par delà la simple histoire du département de photographie. Donc il y a plusieurs voix.

Alors on fait *Photography at MoMA*. Ce n'est pas une histoire de la photographie, mais c'est travaillé à partir de la collection, et pas restreint à la collection du département. Nous empruntons quelques œuvres à nos collègues de Painting and Sculpture,

2017. Vous parliez de cette perspective historique et, oui, je pense qu'il faut l'avoir.

ZT : L'exposition *Ocean of Images* est présentée dans le cadre de la série annuelle *New Photography*, qui, de ce que j'en comprends, est axée sur la production contemporaine et émergente, son mandat étant de faire un genre de « *statement* » sur ce qui se passe aujourd'hui en photographie. Que devient cette série, entre vos mains ?

QB : C'est une série qui a trente ans, qui a été lancée par John Szarkowski en 1985. Je ne suis pas sûr si depuis le départ il y a eu l'idée d'un *statement*. L'idée était vraiment de montrer des photographes. John a toujours été très logique et respectueux de lui-même et de sa pensée – dès le départ, il a dit : « Je ne suis pas intéressé par des expositions thématiques. Ce qui m'intéresse c'est de présenter des photographes et des artistes, et pas forcément de les relier. » Je pense que dans son esprit, lorsqu'il a lancé *New Photography*, c'était ça. Et c'était de remettre en avant la production contemporaine, à une époque où les critiques visant le MoMA étaient que le musée commençait à s'historiciser et à moins s'intéresser au contemporain.

Mais je ne pense pas qu'il y avait dans son idée cet état des lieux. Cela dit, si vous regardez les vingt-quatre éditions qui on eu lieu sur trente ans – parce que le MoMA a été fermé pendant une période au début des années 2000 –, elles décrivent un esprit du temps. On voit très clairement que les quatre ou cinq premières éditions, qui correspondent à la fin du mandat de John Szarkowski, sont très marquées par une histoire de la photographie noir et blanc, très américaine. Et on voit quand Peter Galassi arrive à la tête du département dans les années 1990, il accompagne l'explosion des formats, de la couleur, etc., et ça devient beaucoup plus international et très européen, parce qu'il y avait un fort tropisme européen chez Peter. Et à partir de la réouverture du musée en 2005-2006, on commence à s'intéresser davantage à cette transformation du médium photographique et à accueillir des pratiques plus hybrides.

Et pour commémorer les trente ans, je pensais qu'il était temps de prendre cette occasion pour repenser *New Photography*, repenser la formule. J'avais

Notre idée est plus modestement de mettre à plat les formes de la photographie, et surtout non pas de rechercher une sorte d'ontologie ou d'identité de la forme photographique. D'une certaine manière, [...] ce serait par défaut de dire que la nature de la photographie existe dans sa diversité et dans ses multiples possibilités.

de Media and Performance et de Prints and Drawings, parce que la photographie est partout d'une certaine manière. On le fait en trois volumes, et on commence par la fin. On commence par le contemporain et on remonte le temps. Le troisième, qui vient de paraître, traite des années 1960 à nos jours. Celui sur la période moderne paraîtra, je l'espère, à l'automne prochain, et celui sur la période historique à l'automne

l'impression qu'elle manquait un peu de visibilité, y compris dans le milieu de la photographie, notamment en Europe, parce qu'il n'y a jamais eu de catalogue et que c'était uniquement à l'automne, dans une seule salle des galeries de photo. Je voulais essayer d'augmenter sa visibilité et son ampleur, de

SUITE À LA PAGE 104

THE INTERNATIONAL ART FAIR FOR PHOTOGRAPHY AND MOVING IMAGE

PARIS PHOTO

APR 29 - MAY 1 2016
PARAMOUNT PICTURES STUDIOS
LOS ANGELES

Organized by

 Reed Expositions

WWW.PARISPHOTO.COM



Salle
Alfred-Pellan

mda

JACINTHE LESSARD-L.

*Sans titre, rien
ne presse*

Commissaire : Claire Moeder

21
FÉV au 17
AVR

Exposition

21
FÉV à 14 h

Vernissage

Visite commentée : 3 avril à 14 h

Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h



MAISON DES ARTS DE LAVAL

1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
450 662-4440 | www.maisondesarts.laval.ca

Montmorency



SUIVEZ-NOUS
Maison des arts de Laval

