

**Guy Tillim, “Avenue Patrice Lumumba”, The Design Exchange,
Toronto, 20 April to 14 June 2011**

Jen Hutton

Number 90, Winter 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65998ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hutton, J. (2012). Review of [Guy Tillim, “Avenue Patrice Lumumba”, The Design Exchange, Toronto, 20 April to 14 June 2011]. *Ciel variable*, (90), 85–86.

provenance de Titan, une lune en orbite autour de Saturne. Un drone envoyé en éclaireur sur le satellite a enregistré les données scientifiques de la chute d'une pierre dans son atmosphère soupçonnée d'être similaire à celle de la Terre à son origine. L'artiste s'est servi d'un logiciel pour organiser le fichier sonore sous forme de graphique pour ensuite le compiler au moyen d'un algorithme. Inspiré de ce procédé développé par la NASA qui s'est inscrit dans l'imaginaire collectif depuis son utilisation pour 2001: A Space Odyssey de Stanley Kubrick, le travail de l'image opéré par Aubé évoque une façon de se représenter un déplacement suprahumain sur une distance inconcevable. Le spectateur se retrouve, dans une petite pièce, aspiré par un paysage cosmique, une vidéo-installation dans laquelle sa présence improbable le rend plus grand que nature. L'artiste nous parle de l'infiniment grand de la distance nous séparant de cette lune par l'infiniment précis d'un détail scientifique tout aussi abstrait pour nous.

Alors que la captation dans l'œuvre d'Aubé vient d'extrêmement loin, celle de Martin Boisseau reste collée au lieu même de l'exposition. *Septième temps : latéral courbe (pour œil seul)* comprend une tour centrale diffusant les images captées sur place quelques jours avant le vernissage : la salle d'exposition, les murs, et Boisseau déambulant autour de l'œuvre-caméra.

Riche mise en abyme, cette installation aborde notamment les questions de présence, de langage et de lieu de diffusion. Le mécanisme rotatif concorde parfois avec la prise de vue en travelling circulaire, dédoublant une réalité physique avec son image propre, cette dernière subissant un léger décalage temporel. De plus, la présence de l'artiste, qui tient un discours ou une sorte de conversation à sens unique, est étonnante. C'est comme si le spectateur était invité à une rencontre intime et intellectuelle avec l'artiste, mais qu'une distance de quelques jours à peine devenait une barrière infranchissable. Les deux parties de ce tête-à-tête semblent flotter à proximité; ils se trouvent dans le même espace mais à des moments différents, sans se toucher mais se rejoignant malgré tout, l'un en parlant, l'autre en écoutant. Il serait pertinent de souligner une parenté avec l'œuvre de Michael Snow, *La région centrale* (1971), d'autant plus que le dispositif cinématique de Boisseau prenait place dans un espace de [Séquence] qui porte le nom de cet artiste canadien.

Le langage apparaît également au cœur de *Flag* de Sofian Audry. Cette fois, c'est l'écrit qui est mis en avant, et sa vocation de donner une forme précise et claire à la pensée semble détournée. Le visiteur peut choisir une affiche et la brandir devant une caméra de surveillance. Un programme de reconnaissance visuelle lit



Alexandre Castonguay (en collaboration avec Mathieu Bouchard), *Éléments* (détail), 2004-2005, installation interactive, photo : Alexandre Leblanc

un étrange hiéroglyphe et choisit une séquence de mots dans une banque créée par l'artiste. À chaque nouvelle exposition, la banque est renouvelée par Audry. Il se produit alors une construction narrative spontanée autre que celle qu'on attendait, puisque le mot inscrit à l'envers sur l'affichette n'est pas celui qui se révèle sur la projection au mur. Le processus suit une logique qui va en se complexifiant, la base de données jugeant des liens à faire entre les mots.

Enfin, Alexandre Castonguay conviait lui aussi le visiteur de la galerie à prendre une part active dans son œuvre. *Éléments* est une installation interactive réalisée en collaboration avec Mathieu Bouchard. Les personnes en présence du dispositif mis en scène participent à l'œuvre par leurs corps

et leurs mouvements. Des projections au mur, près du sol, transposent les captations prises à l'instant en des motifs de programmation que les visiteurs peuvent animer. Il s'agit d'une intéressante référence à la photographie, à la *camera obscura* et à la désuétude technologique par l'utilisation de ses instruments primaires portés à un autre niveau par des modes d'altération typiquement numériques. Pour mettre les choses en perspective, l'inévitable altération subie dans un processus de transcodage et la poésie en décollant traversent toute l'exposition *Captatio oculi*. La technologie, instrument de cette transformation, y devient facteur de rapprochements, lieu de rencontre et prétexte à investir l'espace.

1 Voir son essai *Chambres obscures : photographie et installation*, Éditions Trois, 1995. 288 pages.

Barbara Garant a terminé une maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi en 2008. Elle collabore régulièrement au journal *Voir ainsi qu'à plusieurs revues et publications. Également poète et plasticienne, elle a présenté son travail dans des expositions collectives et individuelles.*



Apartment building, Avenue Bagamoyo, Beira, Mozambique, 2008, photo: Guy Tillim



Maputo, Mozambique, 2007, photo: Guy Tillim

Guy Tillim

"Avenue Patrice Lumumba"
The Design Exchange, Toronto
20 April to 14 June 2011

Guy Tillim's sizable exhibition (initially organized by the Museum of Contemporary Photo at Columbia College in Chicago) at the Design Exchange was a provocative inclusion in 2011's Scotiabank CONTACT Festival. The title of the exhibition evokes the spirit of Patrice Lumumba, a staunch supporter of African nationalism and the first elected prime minister of the Congo after it gained independence from Belgium in June 1960. Lumumba's term in office was

cut short ten weeks later, when he was overthrown and imprisoned; subsequently, he was murdered in a coup initiated by Mobutu Sese Seko (whose authoritarian rule of the Democratic Republic of the Congo lasted until the early 1990s), reputedly in collaboration with Belgian and American secret forces. Given Lumumba's commitment to full African autonomy – rather than the indirect control that the colonial powers wanted to retain – his presence remains on streets named in his honour in many cities across the continent and the globe.

The fifty-five photographs in the exhibition, taken in 2007 and 2008, depict the architecture built concurrently with the end of colonial rule across Africa – specifically, in Angola, Benin, Ghana, Madagascar,

Mozambique, and the DRC – and, ironically, in variations on the high modernist style imported from the West. (Perhaps not unintentionally, the imposing presence of the gallery itself, housed in the sleek steel-and-glass tower of Mies van der Rohe's Toronto Dominion Centre, affirmed the political [read: spatial] and psychological influence that such buildings hold. The gallery is a formidable space, and its large window overlooking Bay Street necessitated the double hanging of a large number of the works, which made the upper tier difficult to view.) Within the frame of Tillim's camera, these luxury hotels, sports clubs, universities, and high-rises, built in the wake of a promise that, more than fifty years later, remains unfulfilled, now sit in disuse and disrepair.

At first glance, Tillim's photographs seem to fetishize surface or form, somewhat reminiscent of the weathered patinas that Robert Polidori seeks in his work. If we dig deeper, however, we find that his images are more humane, juxtaposing the leftover monuments of colonial rule with a sense of quiet theatre. Rather than pointing his camera squarely at his subjects, he angles his lens obliquely amid the modernist ruins to observe the spaces left between their walls. The sense of emptiness is heightened in his wide framing of these public and private urban spaces – places in which he seems to find not despair but quiet pauses.

Countering the Western influence embedded in high modernism's International

style, Tillim's photographs document how it has been impossible for these buildings to endure unstable governments and tropical climes. In several images, cracked stucco and blackened, mouldy concrete grace the façade of the former Grande Hotel in Beira, Mozambique. Abandoned by its rich clientele, the hotel has taken on permanent residents, as indicated by the line of brightly coloured laundry hung out to dry on its large semi-circular patio. Tillim's lens seeks out traces of human intervention among his static subjects, from graffiti adorning the walls of an apartment block in Maputo,

Mozambique, to more functional alterations that tweak and subsequently defile the pristine aesthetic of the buildings. In an apartment block in Luanda, Angola, plastic conduits snake electrical wiring up through a staircase with a wrought-iron banister; elsewhere in the building, haphazard, triangle-shaped crenellations trace the outer edge of a metal gate leading to a balcony. These interventions mark the presence of the building's current inhabitants and are, in a sense, a type of passive resistance that repurposes the existing structure.

While Lumumba is invoked in name, the symbolic representations of some of his peers caught with Tillim's camera affix their current influence – such as the monumental statues by Ghana's Kwame Nkrumah (which are installed at the national museum in Accra and which Tillim has depicted from behind), Angola's Agostinho Neto (still wrapped in black plastic in the main square in Sumba), and large billboards of the DRC's Laurent Desiré Kabila (turned on their side and tucked away in a seemingly abandoned courtyard in Likasi). Though the series is

perhaps more understated than Tillim's previous work – such as the charged images in his 2006 series *Congo Democratic* that depicted the circumstances surrounding the national elections in the country – the subtle decisions and inclusions shown here suggest that even the quietest streets in Africa are politicized.

—
Jen Hutton is an artist and writer currently based in Los Angeles, where she is working toward a MFA at the California Institute of the Arts.
 —

Bertrand Carrière

Musée régional de Rimouski,
 Jardins de Métis

Du 19 juin au 2 octobre 2011

La Gaspésie telle que captée par Bertrand Carrière dans l'exposition *Après Strand* donne à voir un territoire qui a conservé de sa rudesse, de son authenticité, tant par le choix des sujets que des lieux photographiés. Ici, peu de références à la Gaspésie actuelle, touristique et chauvine : on y retrouve plutôt des bords de mer délaissés, une architecture vernaculaire, âpres beautés dont les traits semblent façonnés par le climat, autant d'images qu'on pourrait accuser de remettre à jour la bonne vieille rengaine du misérabilisme... Ce serait pourtant une lecture erronée du travail de Carrière. Car en chaussant les bottes du maître de la « Straight Photography », Carrière en a lui-même pris des leçons, bousculé dans ses habitudes.

Bien que la Gaspésie traversée en 1929 et en 1936 par Paul Strand ne soit plus exactement la même, les images de Carrière portent les traces sinon la contamination d'une certaine attitude strandienne face au réel. Objectivité, vision très frontale, sujet centré, regard sans détour ni artifice. Alors que Strand se surprend à délaissier un certain formalisme afin de saisir le paysage pour lui-même lors de son premier voyage en 1929, il racontera dans ses écrits que son second voyage dans la péninsule, en 1936, lui a appris à pratiquer le portrait, à intégrer l'homme dans le paysage. Inspiré par ces deux séjours en sol gaspésien, l'œuvre de Strand a glissé vers l'humanisme qu'on lui attribuera par la suite, au cours de ses nombreux voyages de par le monde.

Chez Carrière, le charme typiquement gaspésien a opéré autrement. Parallèlement à une œuvre toute personnelle, intimiste, qui l'a fait connaître en début de parcours (*Voyage à domicile, Signes de jour, Les images-temps*) jusqu'à tout récemment avec le projet *Le Capteur* présenté à la galerie [Séquence], à Chicoutimi, Carrière suit depuis déjà plusieurs années les traces que l'histoire laisse dans le paysage. Alors que sa libre relecture de Strand en Gaspésie paraît dériver en droite ligne de ses projets



Chafaud, Carleton-sur-Mer, Gaspésie, 2010, impression au jet d'encre, 80 x 101 cm, photo : Bertrand Carrière

précédents – que ce soit avec la série *Lieux mêmes* ou *Ce qui demeure*, qui s'attachaient à la mémoire des lieux, en France et en Belgique, où se sont déroulés les combats de la Première Guerre mondiale – *Après Strand* nous transporte à un autre niveau, selon Franck Michel, commissaire de l'exposition. « Non seulement il s'agit de la première fois qu'il expose des portraits dans son travail non commercial, mais en retournant sur les traces de Strand,



David Bond, Cap Saint-Pierre, Gaspésie, 2010, impression au jet d'encre, 101 x 80 cm, photo : Bertrand Carrière

Carrière nous permet également de mettre à jour une vingtaine d'images du photographe américain qui n'ont pratiquement jamais été montrées au Québec, même si elles sont conservées à la Bibliothèque nationale du Canada. Il y a donc toute une portée patrimoniale dans ce projet, autant au niveau historique que social. »

Sans reproduire sciemment les mêmes images que Strand (sauf cinq, presque à l'identique), Carrière a donc emprunté la route 132 comme autrefois Strand avait pris la route 6, conseillé par son mentor, Alfred Stieglitz, qui avait sillonné la Gaspésie avec Georgia O'Keeffe dans les années 1920. Muni d'une Mamiya 7 (Strand avait utilisé une Graflex 4 X 5 po) et de plusieurs rouleaux de pellicule argentique couleur, Carrière entreprend donc, à l'été 2010, un voyage de six semaines dans la péninsule où il prendra le temps de se laisser inspirer par le parcours de Strand sur le littoral gaspésien, rencontrant des gens, discutant avec eux, cherchant, plus de soixante ans plus tard, les descendants des sujets photographiés par Strand (de fait, il trouvera l'un des descendants du pêcheur Hilaire Cotton, photographié par Strand). De fil en aiguille s'instaure une nouvelle façon de travailler chez Carrière, où par imitation des mé-

thodes de travail de Strand, le photographe se tient à l'écoute et photographie ses sujets de façon frontale, dans une posture se rapprochant de celle du photojournaliste.

Sans chauvinisme ni complaisance, Carrière présente sur les murs du Musée régional de Rimouski une Gaspésie aux contours durs, sans fard, alors que les douze images qui constituent la seconde partie de l'exposition, accrochées dans le hall de la Villa Estevan des Jardins de Métis, sont plus accessibles, moins critiques vu la vocation touristique des lieux. Croix de chemin, artisans, groupe d'adolescents, patrimoine local dégradé, vieillards sur la galerie et artistes amateurs devant leur œuvre, l'imagerie de Carrière découle d'un travail très personnel, qui se tisse lentement, au fil des rencontres. Et c'est parce qu'on y sent le respect et l'implication du photographe qu'on ressort de ce parcours avec la nette impression d'être entré dans les pas de l'artiste en mission photographique intimiste.

—
 NOTE : L'exposition s'est déplacée au centre VU à Québec du 14 octobre au 13 novembre 2011 et sera à la maison de la culture Frontenac à Montréal, du 18 octobre au 25 novembre 2012. Un catalogue de l'exposition, réunissant des textes de Bernard Lamarche, de Franck Michel et d'Alexander Reford est également édité par le Musée régional de Rimouski.
 —

—
Sandra Fillion vit et travaille à Rimouski depuis près d'une dizaine d'années. Après avoir dirigé le journal indépendant *Le Mouton NOIR* de 2003 à 2006, elle cumule différentes expériences liées au milieu du documentaire, tant comme recherchiste que scénariste. Auteure du livre d'artiste *Miroitements : désirs et réalités du travail, en collaboration avec Steve Leroux* (éditions VU, 2006), elle est journaliste pigiste pour diverses publications liées à la culture.
 —