

« De quoi Momenta est-elle le nom ? » Retour sur la Biennale de l'image de Montréal, 2017

“What Does Momenta Stand For?” A Look Back at the Biennale de l'image de Montréal, 2017

Erika Nimis

Numéro 108, hiver 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87624ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nimis, E. (2018). « De quoi Momenta est-elle le nom ? » Retour sur la Biennale de l'image de Montréal, 2017 / “What Does Momenta Stand For?” A Look Back at the Biennale de l'image de Montréal, 2017. *Ciel variable*, (108), 48–55.

« DE QUOI MOMENTA EST-ELLE LE NOM ? »

Retour sur la Biennale de l'image de Montréal, 2017

ÉRIKA NIMIS

En juin 2017, Le Mois de la Photo de Montréal (MPM) accomplissait sa mue, transformé en Biennale de l'image, avec pour nom de baptême MOMENTA, pluriel de *momentum* qui signifie à la fois « élan, impulsion, lancée, force, essor, allure, [...] conjoncture ou conditions (favorables)¹ ». Ce rendez-vous international dédié à l'image contemporaine fixe et en mouvement allait-il réussir son pari, celui de se renouveler, tout en assurant la continuité avec l'ancienne formule ? Concoctée par le « curateur », enseignant et critique d'art Ami Barak, cette édition 2017 avait pour thème une question, « De quoi l'image est-elle le nom ? », formule qui, bien que sonnait étrangement à l'oreille, est mise à toutes les sauces², depuis quelques années déjà. En réalité, ce « de quoi X est-il le nom ? » viendrait, selon Ami Barak, d'une citation du psychanalyste Jacques Lacan : « De quoi l'objet *a* est-il le nom ? ». En faisant quelques recherches sur Lacan et son « objet *a* », on apprend que ce

La question d'une identité non définie ou plutôt qui se définit dans la marge était au cœur de cette première édition de MOMENTA qui accordait par ailleurs, dans sa programmation, une place de choix aux artistes visuels non occidentaux [...], métis et des Premières Nations [...].

« n'est pas un concept théorique comme les autres. Il est unique [...], échappe à toute forme de logique mathématique³ » et se rapporte surtout à la notion de désir, désir qui était au cœur des discussions d'artistes, organisées au Centre canadien d'architecture le 9 septembre 2017 autour du thème « Sujets *a* : désir – demandes ». Cette question est, toujours selon Ami Barak, le fruit d'un « malentendu » qui persiste, à savoir que l'image photographique reproduirait fidèlement la réalité et agirait donc comme une « pièce à conviction ». Or, de vérité, rappelle le commissaire de la Biennale de l'image, il n'y en a point ! La mission de MOMENTA était alors toute trouvée : décliner cette mise en garde, souvent ignorée par le sens commun (à en croire le succès jamais démenti de l'exposition annuelle du World Press Photo), en autant de propositions artistiques, plus ou moins récentes⁴, que possible.



Taryn Simon, *Agreement to Develop Park Hyatt St. Kitts under the St. Kitts & Nevis Citizenship by Investment Program. Dubai, United Arab Emirates, July 16, 2012*
de la série / from the series *Paperwork and the Will of Capital*, 2015



Zanele Muholi, *Somnyama IV, Oslo*, de la série / from the series *Somnyama Ngonyama*, 2015

“WHAT DOES MOMENTA STAND FOR?”

A Look Back at the Biennale de l’image de Montréal, 2017

In June 2017, Le Mois de la Photo de Montréal metamorphosed to the Biennale de l’image, taking on the name MOMENTA, plural of *momentum*, which means “impetus, energy, force, thrust, drive, impulse”¹ and often denotes a favourable or propitious situation. Would the update to this international event devoted to the contemporary fixed and moving image be successful and yet provide continuity with the old formula? The theme concocted by the “guest curator,” teacher and art critic Ami Barak, for the 2017 edition was “What does the image stand for?” Although it may seem a little odd, this phrasing has been around in various forms for a few years now.² According to Barak, “What does X stand for?” is the translation of a paraphrased quotation by psychoanalyst Jacques Lacan, “De quoi l’objet a est-il le nom?” Taking a closer look at Lacan and his “objet a,” we find that it “is not a mere theoretical concept like any other. What makes it unique is that it is an object deprived of any kind of logic of a mathematical order”³ and is related mainly to the notion of desire – a subject that was at the heart of the artists’ roundtable, titled “Sujets a: desire – appeals,” organized at the Canadian Centre for Architecture on September 9, 2017. This question is, again according to Barak, the result of a persistent “misunderstanding” that the photographic image faithfully reproduces reality and acts

De quoi la biennale MOMENTA est-elle le nom? Dans notre monde porté sur les chiffres, la présentation de la biennale aux médias soulignait que pas moins de trente-huit artistes de dix-sept pays étaient présentés dans vingt-et-un lieux, dont vingt-trois artistes sélectionnés pour l'exposition centrale déployée dans deux espaces, la Galerie de l'UQAM et le centre VOX, à laquelle venaient s'ajouter quatorze expositions solos dans les lieux partenaires habituels comme le Musée McCord, le Musée des beaux-arts de Montréal, la maison de la culture Frontenac, plusieurs galeries et centres d'artistes, et pour la première fois, le Musée d'art contemporain avec l'exposition phare de Taryn Simon, sans oublier un volet documentaire chez Artexite et d'autres expositions satellites. Le tout pour donner encore plus de volume et de visibilité à l'événement dont les deux affiches annonçaient une couleur sciemment consensuelle et engagée : *Phoebe*, le portrait d'une Amy Winehouse androgyne et trans, tirée de la série *Desvestidas* du Mexicain Luis Arturo Aguirre (2011), présentée à la Galerie de l'UQAM, et un autoportrait de l'artiste visuelle sud-africaine Zanele Muholi, tiré de sa série *Somnyama Ngonyama* (2015), présentée chez Clark, qui faisait également office de couverture du catalogue (tout en sobriété, paru aux éditions Kerber Verlag). La question d'une identité non définie ou plutôt qui se définit dans la marge était au cœur de cette première édition de MOMENTA qui accordait par ailleurs, dans sa programmation, une place de choix aux artistes visuels non occidentaux (avec la présence notamment de quatre artistes africains), métis et des Premières Nations, parmi lesquels les vedettes canadiennes Terrance Houle, Nadia Myre et Meryl McMaster.

Des contraintes, principalement d'ordre budgétaire, pour un événement dont le nom laissait penser d'emblée qu'il aurait les yeux plus gros que le ventre, ont par ailleurs conduit l'organisation à exiger, pour la première fois en trente ans (si je ne me trompe), un droit d'entrée pour l'exposition centrale, pudiquement appelé « passeport ». Ironie du calendrier, au même moment, avait lieu à Montréal, à grands renforts de battage médiatique, un autre événement dédié à l'image photographique, dans un espace d'exposition réduit et vite bondé du Vieux-Montréal : l'exposition des reportages primés en 2017 par le jury du World Press Photo. Et le prix d'entrée, quasi équivalent à celui de l'exposition centrale de MOMENTA, ne rebutait aucunement les visiteurs/voyeurs, venus nombreux (ce qui surprend toujours, à l'ère du « grand n'importe quoi » sur les réseaux sociaux⁵) se recueillir devant les drames de la vie, esthétisés par des virtuoses du cadrage, étalés sur des panneaux comme des morceaux de vérité, des preuves par l'image, que le monde continue de mal tourner. Alors, plutôt que d'insister sur les quelques ratés de MOMENTA, réjouissons-nous de trouver encore à Montréal un événement qui aspire à la visibilité des artistes qui réfléchissent au statut des images dans nos « sociétés du spectacle » abreuvées de « fake news ».

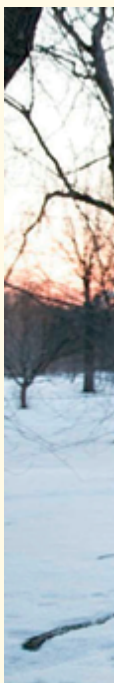
Au centre VOX, le premier volet de l'exposition centrale, rassemblement de propositions pas toutes récentes mais qui, chacune à leur façon, tentaient de répondre à la question thématique, s'ouvrait sur un autoportrait de Samuel Fosso dans la peau de la militante américaine Angela Davis, tiré de sa désormais célèbre



Samuel Fosso, *Autoportrait (Angela Davis)*, de la série / from the series *African Spirits*, 2008

as “evidence.” In reality, Barak reminds us, there is no such thing! MOMENTA’s mission was thus clear: make this warning, often ignored by common sense (as proved by the unflagging success of the World Press Photo annual exhibition), available through as many artworks, recent or not,⁴ as possible.

What does the MOMENTA biennale stand for? Appealing to our numbers-conscious era, the biennale’s media package emphasized that no fewer than thirty-eight artists from seventeen countries were being presented in twenty-one locations: twenty-three artists in the central exhibition displayed in two locations, the Galerie de l’UQAM and Centre Vox; fourteen solo shows in the usual partner venues such as the McCord Museum, the Museum of Fine Arts, the Maison de la culture Frontenac, and several other galleries and artist-run centres; for the first time, the Musée d’Art Contemporain joined the biennale with the headline exhibition by Taryn Simon; there were also a documentary section at Artexite and other satellite exhibitions. All of this was intended to give even more volume and visibility to the event, the two posters for which advertised a deliberately consensual and engaged tone. The image on the first was *Phoebe*, the portrait of an androgynous, trans Amy Winehouse, taken from Mexican photographer Luis Arturo Aguirre’s series *Desvestidas* (2011). On the second was a self-portrait by South African artist Zanele Muholi, taken from her series *Somnyama Ngonyama* (2015), presented at Centre Clark; this image was also





Frédéric Lavoie, *Rue Notre-Dame, 1887*, 2013



Mery McMaster, *Time's Gravity*, de la série / from the series *Wanderings*, 2015

used for the cover of the catalogue (which was restrained in design and published by Kerber Verlag). The question of an undefined identity – or, rather, one that is defined in the margins – was core to this first edition of MOMENTA, which gave pride of place in its program to artists who were non-Western (including, notably, four African artists), Métis, and First Nations, including Canadian stars Terrance Houle, Nadia Myre, and Meryl McMaster.

Constraints, mainly budgetary ones, for an event whose name would lead one to believe that its eyes are bigger than its stomach led the organization to charge admission – coyly called a “passport” – to the central exhibition, for the first time in thirty years (if I’m not mistaken). In an irony of scheduling, another photography event was taking place in Montreal at the same time, with major media coverage, in a smaller and jam-packed venue in Old Montreal: the exhibition of winners of the World Press Photo awards for 2017. The price of entry, the same as that for the MOMENTA central exhibition, was no deterrent: visitors/voyeurs came in droves (a surprise, actually, in this era of “whatever” on social networks⁵) to reflect before life’s tragedies, aestheticized by masterful framing, spread out on panels like pieces of truth, evidence by image, that the world continues to take a turn for the worse. So, rather than insisting on MOMENTA’s few misses, let us celebrate the fact that Montreal is still hosting an event that aspires to offer visibility to artists who reflect on the status of the image in “societies of the spectacle” that are drowning in “fake news.”

At Centre VOX, the first section of the central exhibition, was a grouping of works – not all of them recent – each of which, in its own way, tried to respond to the thematic question. The show opened on a self-portrait of Samuel Fosso in the character of American activist Angela Davis, taken from his now-famous series *African Spirits* (2008). Echoing the leitmotiv explicitly stated on the two MOMENTA posters, the images twist rather than reveal reality, and it is this fertile twist that is thought provoking. Although the links among the works presented were obvious, the few images displayed (one, two, or three) per artist gave the unfulfilling feeling of a snack rather than a full meal, what with the noisy distraction of

Echoing the leitmotiv explicitly stated on the two MOMENTA posters, the images twist rather than reveal reality, and it is this fertile twist that is thought provoking.

the video installations that suddenly seemed more consistent than the still images. For instance, Montreal artist Pascal Grandmaison, in *The Neutrality Escape* (2008), paid tribute in video to the 16 mm Éclair NPR camera with which documentary filmmaker Michel Brault had worked, lovingly filmed here in macro and with a very shallow depth of field, as if the artist wanted to capture each grain of the surface of this travel-ready camera that had revolutionized cinéma vérité. A similarly unexpected organic side of the machine was found in the work of Australian Joshua Petherick (who was also represented at UQAM with a minimal installation of “bag images” called

série *African Spirits* (2008). Pour reprendre le leitmotiv explicitement décliné sur les deux affiches de MOMENTA, les images travestissent plus qu'elles ne révèlent la réalité, et c'est de ce travestissement fécond qu'émerge notre réflexion. Bien que les liens entre toutes les œuvres présentées soient apparents, le peu d'images exposées (une, deux ou trois par artiste) avait un effet coupe-faim pour le moins frustrant, trompé par le bruit des installations vidéo qui apparaissaient du coup plus consistantes que les images fixes, en trop petit nombre, pour en apprécier toute la portée. Ainsi, l'artiste montréalais Pascal Grandmaison, dans *The Neutrality Escape* (2008), rendait un hommage vidéo à la caméra 16 mm Éclair NPR avec laquelle le documentariste Michel Brault avait travaillé, filmée ici en macro, avec une très faible profondeur de champ, amoureuxment, comme si l'artiste avait voulu capter chaque grain de la surface de cette caméra nomade qui avait révolutionné le « cinéma vérité ». On retrouvait également ce côté organique inattendu de la machine dans le travail de l'Australien Joshua Petherick (présenté par ailleurs à l'UQAM, avec une installation minimaliste de « sacs images ») qui, au moyen d'un téléphone mobile, a numérisé en grand l'intérieur d'un scanner, montré sur trois écrans, tels des aquariums numériques placés à hauteur de jambes.

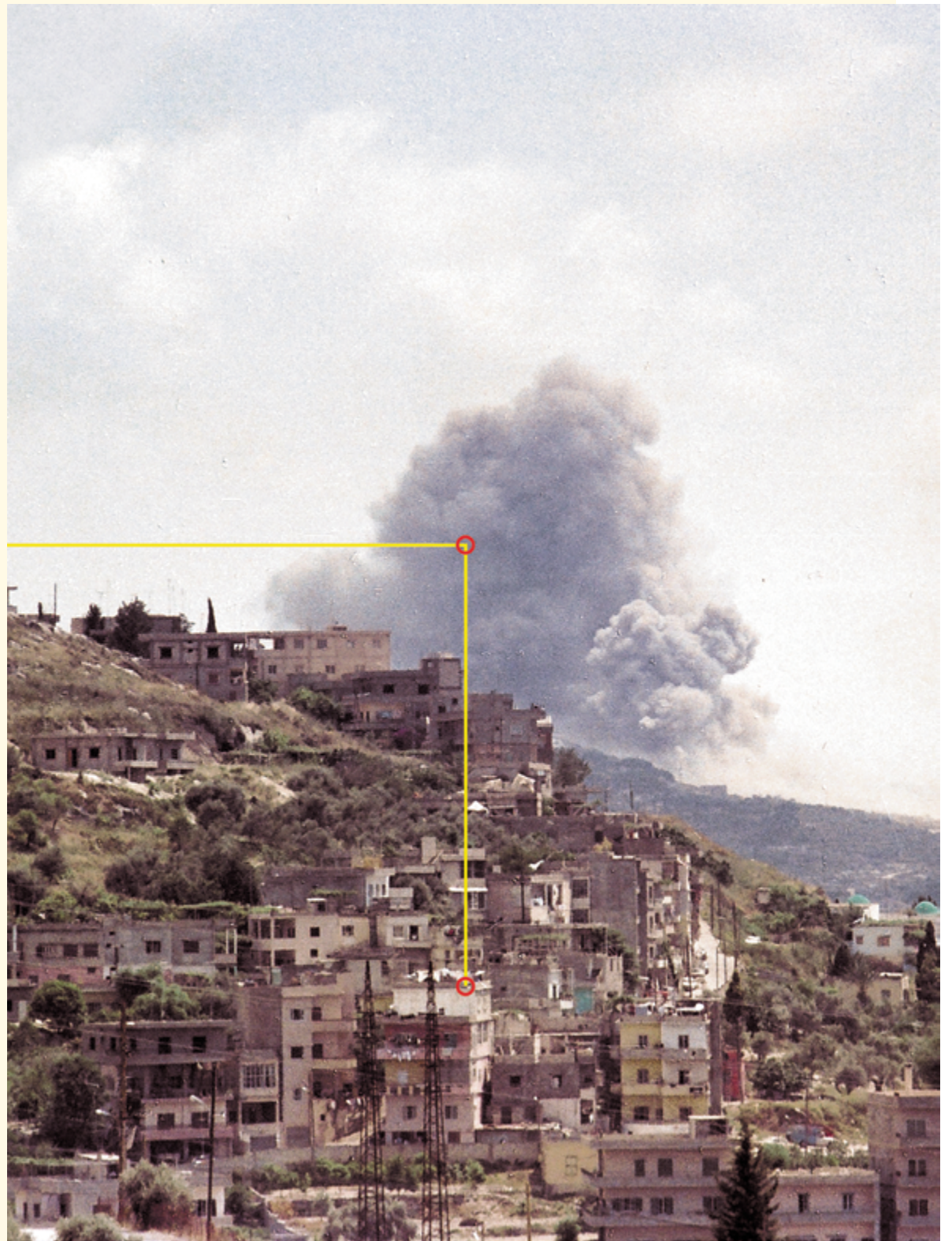
Du numérique à l'argentique, la matérialité de l'image, les dispositifs qui la produisent, étaient aussi célébrés à la galerie Dazibao, avec l'installation multimédia de l'artiste Akram Zaatari, *Letter to a Refusing Pilot*, présentée initialement au Pavillon libanais, à la Biennale de Venise en 2013. Cet homme est connu surtout pour son formidable travail d'artiste et d'archiviste au sein de la Fondation arabe pour l'image à Beyrouth⁶ et son œuvre, nourrie de sa mémoire intime du Liban, traversée par la guerre, nous replonge dans des pages d'histoire tourmentées. Sortir les archives de la boîte, les faire revivre, voilà tout son projet. La pièce centrale de *Letter to a Refusing Pilot* est un film de fiction d'une trentaine de minutes, empreint de nombreuses références, qui esquisse un épisode dramatique de l'adolescence de l'artiste, passée à Saïda, ville du Sud-Liban bombardée par l'aviation israélienne en juin 1982. Dans un geste de résistance, un pilote de chasse israélien avait décidé de larguer ses bombes en mer, plutôt que de détruire l'école secondaire du quartier d'Akram Zaatari. L'artiste veut rendre hommage à ce geste oublié des livres d'histoire, en « rejouant » le bombardement, au moyen de « pièces à conviction », des archives personnelles, sonores et visuelles, qu'il filme d'une manière apaisée et douce, tel l'archiviste qui manipule des pièces du passé avec précaution et détachement. À un moment, il retire ses gants et du doigt touche les endroits où l'école de son quartier a été impactée par les bombes, et sera finalement détruite, recréant, par un truquage numérique, les explosions qui jaillissent de son doigt sur la photo d'archive. La trame sonore dans laquelle on reconnaît une chanson de Françoise Hardy, « Comment te dire adieu » (1968), est aussi importante que l'image. Elle dramatise, berce le film, tout comme le ronronnement d'un vieux projecteur Eiki Slim Line (format 16 mm) qui fait défiler sur un écran opposé des images en couleurs d'une série de bombardements, devant un siège de velours rouge, rescapé d'une salle de cinéma.



Seung Woo Back, *Utopia - UT #022*, de la série / from the series *Utopia*, 2008



Yto Barrada, *Hand-Me-Downs*, 2011



Akram Zaatari, Saida June 6, 1982, 2006-2009

La question des archives détournées qui finissent par dire beaucoup plus que l'histoire dont elles témoignent en tant que documents était au centre de plusieurs autres œuvres de MOMENTA, comme les diptyques du Sud-Coréen Seung Woo Back, présentés à la Galerie de l'UQAM, qui juxtaposent des versions agrandies, colorées et trafiquées de cartes postales des années 1950, représentant des lieux similaires dans les deux Corée. Dans *Hands-me-Downs* (2011), Yto Barrada revisite, quant à elle, une page de l'histoire du Maroc, à partir d'un montage de films familiaux en Super 8, accompagné d'un récit totalement fictif et pourtant troublant de vérité.

Partir d'un détail si anodin qu'il en est invisible, pour reconstituer une histoire politique du capitalisme depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'était le programme de l'artiste américaine Taryn Simon au MAC, avec l'installation *Paperwork and the Will of Capital*. Soutenue par la galerie Gagosian, l'artiste n'a pas lésiné sur les moyens pour reconstituer minutieusement et photographier de manière très subtile les « bouquets impossibles » des tables officielles où ont été signés les accords et traités régissant notre monde. Et, pour reprendre le texte fort bien fait du communiqué de presse, « en jumelant ses propres photographies des arrangements floraux reconstitués aux textes décrivant les accords individuels, l'œuvre de Taryn Simon examine la façon dont la mise en scène du pouvoir est créée, performée, mise en marché et conservée⁷ ».

Je terminerai ce tour d'horizon en saluant ici quelques œuvres qui tentaient de perturber l'ambiance studieuse de cette MOMENTA, comme le *Museum of Nothing(s)* (2017) de l'artiste serbe Boris Mitić, qui propose une sorte d'encyclopédie filmique collective sur le concept du rien, fruit de la collaboration anonyme entre une soixantaine de cinéastes en herbe ou confirmés à travers le monde. Autre moment de légèreté, la scène de déneigement dans une rue de Montréal, revisitée dans une installation sonore de Frédéric Lavoie, d'après une photographie du XIX^e siècle du fonds William Notman prêtée par le Musée McCord.

Au final, toutes les œuvres présentées dans le cadre de MOMENTA avaient quelque chose à nous révéler du rapport, pas toujours sain, que nous entretenons avec les images, faisant écho à des interrogations bien contemporaines, même cette vidéo aux airs surannés de Mircea Cantor : une ronde de jeunes filles virginales balayant en cadence une étendue de sable blanc, métaphore de ce spleen très actuel que nous vivons tou-te-s à un moment ou un autre, ce besoin de « disparaître de soi⁸ ».

Avant de tout effacer de nos mémoires, cette édition 2017 apparaît avec le recul comme une tentative plus qu'honorable (compte tenu des contraintes budgétaires et politiques), mais loin d'être marquante, plutôt bon élève, sans vague (à vouloir trop bien faire), avec une impression de déjà vu, sage compromis entre quelques « valeurs sûres », stars du marché de l'art, et des artistes moins connus, aux univers aussi plus exigeants, voire hermétiques. Je conclurai sur un questionnement qui pourra paraître naïf à certain-e-s. Et si ce constat en demi-teinte permettait de repenser autrement cet événement montréalais d'envergure internationale ?

Carriers), who had digitally recorded the interior of a scanner with a cell phone and showed the result on three screens, like digital aquariums, set at knee level.

From the digital to the gelatin silver, the materiality of the image and the apparatuses that produce it were also celebrated at Galerie Dazibao, with Karam Zaatari's multimedia installation *Letter to a Refusing Pilot*, first presented in the Lebanese pavilion at the 2013 Venice Biennale. Zaatari is known mainly for his formidable artistic and archival work at the Arab Image Foundation in Beirut,⁶ nourished by his intimate war-troubled memories of Lebanon that reopen tormented pages of history. Taking the archives out of the box, bringing them alive again – that is his project. The central piece in *Letter to a Refusing Pilot* is a thirty-minute fiction film, laden with references, that relates a dramatic episode in Zaatari's adolescence. He was living in Saida, a town in southern Lebanon that was bombed by the Israeli air force in June 1982; this tragic episode was sublimated by a gesture of resistance by an Israeli fighter pilot who decided to drop his bombs into the sea rather than destroy the high school in Zaatari's neighbourhood. Zaatari wanted to pay tribute to this gesture, left out of history books, by “replaying” the bombardment through “evidence,” personal archives, aural and visual, which he filmed in a calm, gentle way, like an archivist handling pieces of the past with care and detachment. At one moment, he takes off his gloves and with a finger touches the places where his neighbourhood school was finally hit by bombs, causing its destruction; through digital effects he re-creates the explosions, which spring up from his finger on the archival photograph. The sound track, on which we hear a song by Françoise Hardy, “Comment te dire adieu” (1968), is just as important as the image. It dramatizes the film, cradles it, as does the purring of an old Eiki Slim Line projector (format 16 mm) that shows a parade of colour images of bombardments on an opposing screen, in front of a red-velvet seat, a survivor of a movie house.

The question of diverted archives that end up saying much more than the history that they bear witness to as documents was central to other works in MOMENTA. The diptychs by South Korean Seung Woo Back, presented at the Galerie de l'UQAM, juxtaposed enlarged, coloured, and modified versions of 1950s postcards of similar places in both Koreas. In *Hands-me-Downs* (2011), Yto Barrada revisits a page in Morocco's history, starting from a montage of Super 8 family films, accompanied by a completely fictional narrative that yet contains unsettling truths.

Using a detail so innocuous that it passes unseen to reconstruct a political story of capitalism since the end of the Second World War was the program of American artist Taryn Simon in her installation *Paperwork and the Will of Capital* at the MAC. Supported by the Gagosian Gallery, Simon did not skimp on the means used to meticulously re-create and subtly photograph the “impossible bouquets” that sat on the official tables at which the accords and treaties that rule our world were signed. To quote the well-written text of the press release, “By pairing her own photographs of the reconstructed floral arrangements with texts describing the individual accords, Simon's work examines how the stagecraft of power is created, performed, marketed, and maintained.”⁷



Pascal Grandmaison, *The Neutrality Escape*, 2008

Pourquoi ne pas tenter d'initier, avec des ressources plus locales, une biennale de l'image anticonformiste qui prendrait à rebrousse-poil le monde de l'art et son marché? D'ailleurs, est-ce possible?

1 Mots trouvés dans une « banque de dépannage linguistique » sur le web. 2 Pour preuve, je l'ai entendue et lue dans trois contextes différents, les quelques jours où j'ai rédigé ce compte-rendu. 3 Mathieu Blesson, « De quoi l'objet a est-il le nom? », *Psychanalyse*, vol. 29, n° 1 (2014), p. 35–54. 4 Les restrictions budgétaires ont eu des conséquences visibles sur la Biennale qui, par exemple, a sélectionné des travaux ayant déjà un peu « tourné » dans les autres biennales, galeries et lieux de rayonnement international. À ma connaissance, seul le film de Boris Mitić était une commande de MOMENTA, coproduite avec la Biennale de l'Image en Mouvement de Genève. 5 Il n'est qu'à penser aux récents scandales dans le monde de la photographie de presse, comme cette histoire de « faux-to-reporter » brésilien, surfeur à ses heures perdues, qui faisait un tour du monde virtuel des terrains de guerre, en s'appropriant les reportages d'autres photographes, vrais eux. Lire le billet de Thierry Secrétan, « Au secours Don McCullin! Voici l'ère du faux photographe de guerre! », IMATAG (blog), le 22 septembre 2017 : imatag.com/blog/2017/09/22/secours-don-mccullin-voici-lere-faux-photographe-de-guerre/ 6 Son travail était présenté dans une récente exposition au MACBA (Muséu d'Art Contemporani de Barcelona) : Akram Zaatar, *Against Photography: An Annotated History of the Arab Image Foundation*. Voir : www.macba.cat/en/exhibition-akram-zaatari/1/exhibitions/expo 7 Source : macm.org/communiqués/taryn-simon-mac/ 8 Titre d'un essai du sociologue David Le Breton, paru aux éditions Métailié en 2015.

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'auteur de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.

Finally, I'll mention some artists who tried to stir up the studious ambience of this MOMENTA, such as Serbian artist Boris Mitić, whose *Museum of nothing(s)* (2017) offers a sort of filmic encyclopedia on the concept of nothing, the result of an anonymous collaboration among sixty budding and established filmmakers around the world. Another light moment was the scene of snow removal on a Montreal street, from a nineteenth-century photograph from the William Notman collection on loan from the McCord Museum, revisited in a sound installation by Frédéric Lavoie. In the end, all of the works presented at MOMENTA had something to reveal about the relationship, not always healthy, that we maintain with images, echoing very contemporary explorations. This was true even of the antiquated-looking videos by Mircea Cantor: a circle of virginal young women sweeping, in cadence, a stretch of white sand, a metaphor for the very common melancholy that we all feel at some time or another – that need to “disappear from ourselves.”⁸

Before erasing everything from our memories, this 2017 edition appears, looking back, to have been a more-than-honourable attempt (given the budgetary and political constraints). But it was far from exciting; rather, it was like a good student, making no waves (due to wanting to do too well). It had a sense of déjà vu, a sensible compromise between some “sure values,” stars of the art market, and less-well-known artists, from worlds that are more demanding, even hermetic. I would wrap up with a question that some might find naïve. What if this lacklustre review caused the organizers to rethink this international-scale Montreal event differently? Why not try to use more-local resources to initiate an anti-conformist biennale of the image that would rub the art world and its market the wrong way? Is this even possible? *Translated by Käthe Roth*

1 en.oxforddictionaries.com/thesaurus/momentum. 2 For instance, I heard and read the French-language version of the expression in three different contexts during the few days when I was writing this review. 3 Mathieu Blesson, “De quoi l'objet a est-il le nom?,” *Psychanalyse* 29, no. 1 (2014), English-language abstract, www.cairn.info/revue-psychanalyse-2014-1-p-35.htm. 4 Budget cuts have had visible effects on the biennale; for example, the organization selected works that had already “made an appearance” at other biennales, galleries, and international venues. To my knowledge, only Boris Mitić's film was commissioned by MOMENTA, with the Biennale de l'Image en Mouvement in Geneva as co-producer. 5 One has only to think of the recent scandals in the press-photography world, such as that of the war photographer whose work was published in very reputable news outlets . . . until he was discovered to be fictional; someone had been surfing the web, appropriating other photographers' pictures, and publishing them under a false name. See Thierry Secrétan's blog entry, “DON MCCULLIN HELP US! Here Comes the Age of the Fake War Photographer,” September 22, 2017, imatag.com/blog/en/2017/09/22/don-mccullin-help-us-here-comes-the-age-of-the-fake-war-photographer/. 6 Zaatar's work was recently presented in an exhibition titled *Against Photography: An Annotated History of the Arab Image Foundation* at the Muséu d'Art Contemporani de Barcelona. See macba.cat/en/exhibition-akram-zaatari/1/exhibitions/expo. 7 macm.org/en/press-release/taryn-simon-at-the-mac/. 8 The title of an essay by David Le Breton, *Disparaître de soi* (Paris: Éditions Métailié, 2015) (our translation).

Erika 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/.