

Voir ce qui disparaît
Chroniques d'une disparition
Seeing What Disappears
Chronicles of a disappearance

Charles Guilbert

Number 92, Fall 2012

Plein Nord
True North

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67419ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guilbert, C. (2012). Voir ce qui disparaît : chroniques d'une disparition / Seeing What Disappears: Chronicles of a disappearance. *Ciel variable*, (92), 46–52.



CHRONIQUES D'UNE DISPARITION

Voir ce qui disparaît

CHARLES GUILBERT

Il arrive que, grâce à l'intuition d'un commissaire, une exposition de groupe devienne une œuvre d'art en soi. C'est le cas de *Chroniques d'une disparition*, dans laquelle John Zeppetelli non seulement présente cinq œuvres d'une densité extraordinaire mais réussit, par leur rapprochement, à tisser des réseaux de sens qui donnent à chacune des propositions une force redoublée.

Sa recherche sur la disparition, Zeppetelli l'a entamée en se penchant sur une œuvre qui, pour toutes sortes de raisons, n'a pu être exposée. Il s'agit de *Là, d'où nous venons*, d'Emily Jacir, une artiste palestinienne documentant les actions qu'elle accomplit sur les territoires palestiniens à la demande de réfugiés, son passeport américain lui donnant le privilège d'y avoir accès. La disparition qui touche Zeppetelli est liée à des sous-thèmes comme l'absence, la frontière, le déplacement et le passage du temps. S'inspirant de cette œuvre – qui a finalement « disparu » de son projet –, mais aussi du film du Palestinien Elia Suleiman – auquel il a emprunté son titre d'exposition –, Zeppetelli s'intéresse donc à une nébuleuse thématique plutôt qu'à un seul thème, ce qui l'amène à lier les œuvres en créant de multiples cohérences.

Dans le travail de Jacir comme dans les cinq œuvres finalement choisies, une réalité sociohistorique sert de point de départ pour aborder la question de la disparition. Cette approche documentaire, à force d'inférence, donne souvent lieu, en art contemporain, à des

CHRONICLES OF A DISAPPEARANCE

Seeing What Disappears

Sometimes, thanks to a curator's insight, a group exhibition becomes a work of art in itself. This is the case for "Chronicles of a Disappearance," in which John Zeppetelli not only presents five artworks of an extraordinary density but, in bringing them together, weaves networks of meaning that greatly strengthen each artwork.

Zeppetelli began his research on disappearance by looking at a work that, for all sorts of reasons, could not be exhibited: *Where We Come From* by Emily Jacir, a Palestinian artist who documents activities that she undertakes in the Occupied Palestinian Territory at the request of refugees, because her American passport gives her privileged access there. The disappearance that interested Zeppetelli is linked to subthemes such as absence, borders, displacement, and the passage of time. Inspired by this work – which, in the end, "disappeared" from his project – and by the film by Palestinian Elia Suleiman (from which he borrowed the exhibition title), Zeppetelli became interested in a thematic grouping rather than a single theme, which led him to connect the works in the exhibition by creating multiple points of coherence.

In Jacir's work, as in the five works finally chosen, a socio-historical reality serves as the point of departure for addressing the notion of



Philippe Parreno, *June 8, 1968*, 2009, 70 mm film, 7, 11 min, permission de /courtesy of Pilar Corrias Ltd

œuvres sèches, didactiques ou illisibles. Ici, ce n'est jamais le cas, les artistes choisis ayant tous un sens développé du récit, de la synthèse et de la poésie. Leurs œuvres, visant à mettre au jour les fondements humains et se situant dans la perspective d'une re-création, atteignent même une dimension mythique.

À la nébuleuse thématique correspond un circuit géographique ayant comme centre les États-Unis. Les œuvres les plus troublantes de l'exposition, celles de Parreno, de Simon et de Fast, arpentent l'espace américain en décrivant sous des angles complètement différents la violence qui y est enracinée et les effets de cette violence, notamment sur des pays comme l'Irak, l'Afghanistan et le Pakistan. Les autres œuvres évoquent le Mexique et Cuba, des pays proches, avec lesquels les États-Unis sont en tension. Cette inscription dans l'espace suscite un jeu de résonances politiques, historiques et culturelles fascinant.

Dans un film de sept minutes intitulé *June 8, 1968* (2009), Philippe Parreno décrit le passage du train contenant la dépouille de Robert Kennedy, le sénateur américain assassiné. S'inspirant directement de photos prises à l'époque par Paul Fusco, Parreno met en scène des hommes, des femmes et des enfants immobiles au bord du chemin de fer, venus là rendre hommage à l'homme politique qui était juste avant sa mort candidat à la présidence. Parreno, éliminant de ses tableaux filmés les drapeaux omniprésents

disappearance. By inference, the documentary approach often gives rise, in contemporary art, to works that are dry, didactic, or illegible. Here, this is never the case, as all of the chosen artists have a well-developed sense of storytelling, synthesis, and poetry. Their works, aiming to bring human fundamentals to light and situated in the perspective of re-creation, even take on a mythic dimension.

To the thematic grouping corresponds a geographic circuit with the United States at its centre. The most disturbing works in the exhibition, those by Philippe Parreno, Taryn Simon, and Omer Fast, survey the American space by describing from completely different angles the violence rooted there and the effects of this violence, notably on countries such as Iraq, Afghanistan, and Pakistan. The other works evoke Mexico and Cuba, neighbouring countries with which the United States has a tense relationship. This inscription in space brings into play a fascinating series of political, historical, and cultural resonances.

In a seven-minute film titled *June 8, 1968* (2009), Parreno portrays the journey of the train containing the remains of assassinated American senator Robert Kennedy. Inspired directly by photographs taken at the time by Paul Fusco, Parreno places alongside the train tracks immobile men, women, and children paying homage to the politician who had been a presidential candidate at the time of his death. By eliminating from the filmed scenes the flags omnipresent

À la nébuleuse thématique correspond un circuit géographique ayant comme centre les États-Unis. Les œuvres les plus troublantes de l'exposition, celles de Parreno, de Simon et de Fast, arpentent l'espace américain en décrivant sous des angles complètement différents la violence qui y est enracinée et les effets de cette violence, notamment sur des pays comme l'Irak, l'Afghanistan et le Pakistan.

sur les photos de l'époque, mais jouant quand même le jeu de la reconstitution historique, crée une œuvre tout en suspension. Comme la caméra épouse souvent le point de vue de la locomotive, ce sont des regards tournés vers le hors-champ et cherchant à capter le passage de la mort qui nous sont donnés à voir. En résulte un troublant face-à-face avec le spectateur où agit une double disparition : celle de la mort d'un homme et celle des signes mêmes de cette mort.

L'œuvre aurait pu s'abîmer dans la répétition si Parreno n'avait pas exploité finement le langage cinématographique pour créer des trouées dans la procession et ainsi animer le spectacle du vide. Par le son, Parreno réussit à attirer notre attention sur le passage de la présence à l'absence. Il multiplie notamment les stratégies sonores pour nous rendre sensibles à la locomotive, signe de mort. On entre parfois dans le tumulte de sa mécanique et puis tout à coup le son coupe sans raison apparente. On la devine au loin, subtil grondement. Puis on est saisi par un grincement strident alors qu'elle traverse avec lenteur une zone urbaine. D'autres sons viennent en contrepoint : le vent fouettant les herbes, un son étrange perçant au moment où un rayon traverse un arbre vu en contre-plongée. Tout s'achève dans un grand silence : celui d'une femme, seule dans une chaloupe, suspendue dans l'attente.

À cette exploration sonore répond une variation des angles de prises de vue qui brise la continuité du travelling fait à partir de la locomotive. S'instille alors une sorte de flottement qui nous fait passer d'un tableau à l'autre dans une logique très libre. Certains tableaux sont saisissants, comme celui de cette femme en bikini, qui assiste seule au passage du train.

Quand le film brusquement s'interrompt, les lumières de la salle s'allument et l'on découvre que toute la pièce est couverte d'une moquette d'un rouge vif. L'expérience de l'espace où l'on se trouve alors, violemment juxtaposé à l'espace virtuel dont on vient de sortir, amène un lot de questions. Quelle est cette chambre au tapis rouge ? Un lieu officiel ? Un endroit de cérémonie ? Le lieu du sang et de la violence ? Puis les lumières s'éteignent... et on retourne dans la fiction.

Cette tension entre réalité et fiction est au cœur de *5000 Feet Is the Best* (2011), un film de 27 minutes, à la fois labyrinthique et fluide, dans lequel Omer Fast entremêle les interviews de deux opérateurs de drone de l'armée américaine, l'un réel, l'autre fictif. L'interview de ce dernier, qui a lieu dans une chambre d'hôtel, est répétée, mais chaque fois survient un léger décalage qui ouvre sur d'autres récits, certains directement liés au travail de pilote de drone, d'autres apparemment digressifs. « Est-ce qu'un opérateur de drone est un vrai pilote ? » Cette question, qui revient de façon

in photographs of the time but nevertheless playing the game of historical reconstruction, he creates a work totally in suspense. Because the camera often takes the point of view of the train locomotive, we see gazes turned off-screen and seeking to capture the passage of death. The result is a disturbing encounter with the viewer in which a double disappearance is at issue: that of the death of a man and that of the signs of this death.

The work might have been ruined by repetition if Parreno had not so carefully used cinematographic language to create gaps in the procession and thus animate the spectacle of the void. Through sound, Parreno draws our attention to the transition from presence to absence by using various audio strategies to make us aware of the locomotive, a sign of death. Sometimes we enter the tumult of its mechanical workings and then, suddenly, the sound cuts out for no obvious reason. We hear a subtle rumble in the distance. Then we are caught up by a strident screeching noise when the train slowly crosses an urban area. Other sounds occur in counterpoint: the wind whipping the grass, a strange piercing sound when a sunbeam crosses through a tree seen from a low angle. It all ends in complete silence: that of a woman, alone in a boat, suspended in waiting.

To this audio exploration responds a variation in the shooting angles that breaks the continuity of the travelling shots from the locomotive. A sort of wavering takes us from one scene to another according to a very free logic. Some are striking, such as the one of a woman in a bikini standing alone to watch the train pass.

When the film abruptly stops, the lights come up and we find that the floor of the room is entirely covered with bright-red wall-to-wall carpeting. The experience of the space in which we find ourselves raises a host of questions. What is this room with the red carpet? Is it an official place? A ceremonial place? A site of blood and violence? Then the lights go out . . . and we return to fiction.

The tension between reality and fiction is at the heart of *5000 Feet Is the Best* (2011), a twenty-seven-minute film, both labyrinthine and fluid, in which Omer Fast interweaves interviews with two U.S. Army drone operators, one real and the other one fictional. The interview with the latter, which takes place in a hotel room, is repeated, but each time there is a slight discrepancy that opens up to other stories, some directly linked to the work of the drone pilot, others apparently digressions. "Is a drone operator a true pilot?" This question, which returns insistently during the interview, highlights the shift from real war to virtual war, as a bombardment in Afghanistan can today be conducted from Las Vegas. In an off-screen voice, the real drone pilot relates his need to play video games for a long time when he gets home from a day at work, thus transitioning imperceptibly from real war to game. He also describes the serious psychological pain that



Omer Fast, *5000 Feet Is the Best*, 2011, film numérique / digital film, boucle de 30 min / 30 min. loop, permission de / courtesy of gb agency Paris and Arratia Beer Berlin

The disappearance that interested Zeppetelli is linked to subthemes such as absence, borders, displacement, and the passage of time. Inspired by the work *Where We Come From* by Emily Jacir and by a film by Palestinian Elia Suleiman from which he borrowed the exhibition title, Zeppetelli became interested in a thematic grouping which led him to create multiple points of coherence between the works.

lancinante lors de l'interview, met en lumière le glissement de la guerre réelle à la guerre virtuelle, un bombardement en Afghanistan pouvant aujourd'hui être piloté de Las Vegas. En voix hors champ, le vrai pilote de drone raconte son besoin de jouer longuement à des jeux vidéo au retour d'une journée de travail, passant ainsi imperceptiblement de la guerre réelle au jeu. Il décrit aussi les graves douleurs psychologiques qui découlent de son travail et qu'on appelle « stress virtuel ».

À ce témoignage, Fast, ironique, accole des images qui mènent à un renversement de perspective et, par le fait même, favorise une nouvelle prise de conscience. Par exemple, lorsque le pilote décrit le maniement de l'arme, nommée Predator, on suit en plongée un jeune Américain se promenant à bicyclette dans un vaste quartier domiciliaire moderne ou encore une petite famille américaine en route pour la campagne.

Autant par la structure, tout en glissements et en déplacements, que par la mise en scène, notamment à travers les gestes erratiques faits par le personnage fictif, Fast réussit à rendre compte de l'étrangeté, de la désorientation et du désarroi qui résultent de cette guerre déterritorialisée. Il montre aussi comment, avec cette technologie de pointe utilisée pour faire disparaître l'autre, tout sentiment de réalité tend à disparaître.

C'est aussi un sentiment de déréalisation que distille l'œuvre magistrale de Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), dont nous sont présentées 19 photos accompagnées de textes (la série entière en comprend 70). Dans des cadrages souvent statiques, dépouillés, et même cliniques, Simon révèle des lieux normalement inaccessibles (un institut de cryostase, la salle de l'aéroport international JFK où sont recueillis les déchets organiques interceptés aux douanes, un centre d'entreposage de déchets nucléaires...), des phénomènes tabous (l'édition en braille de *Playboy*, l'hyménoplastie...) ou des personnages tenant des positions limites (un citoyen de l'Oregon atteint du cancer des os qui a obtenu légalement une prescription de pentobarbital lui permettant de se suicider, un prisonnier dans les couloirs de la mort...). Ces images sont accompagnées de textes explicatifs captivants qui permettent à la fois de comprendre l'image et de la situer dans un contexte social, politique et économique beaucoup plus large. À force d'accumuler dates, prix, mesures et statistiques, Simon, dont le ton est d'une objectivité presque outrancière, fait preuve d'une ironie profonde puisque, tout en mettant en valeur l'extravagance et la rareté de ce qui se trouve dans ses images, elle suscite un vif rejet des excès et des dérives américaines. Ces excès, ce sont d'abord ceux d'une science qui, à force de chercher à tout maîtriser, conduit à la maladie, à l'enfermement, à la folie et à la mort. Ce sont aussi

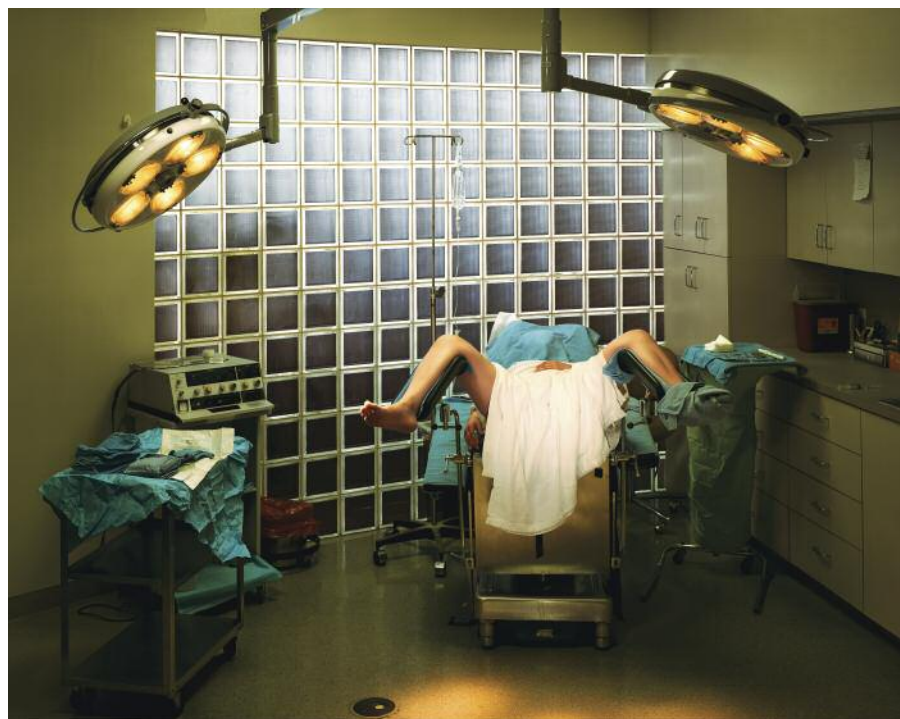
his work causes him, which is called "virtual stress." Against this account, Fast ironically juxtaposes images that lead to a reversal of perspective and, by this very fact, encourage a new awareness. For example, as the pilot describes manipulating the weapon, called Predator, we follow, from a high angle, a young American bicycling through a huge modern housing development or a small American family going to the country.

As much by the structure of shifts and displacements as by the *mise en scène*, notably through the erratic gestures made by the fictional character, Fast exposes the strangeness, disorientation, and dismay resulting from this deterritorialized war. He also shows how, with this high-technology weapon, used to make the other disappear, all sense of reality tends to disappear.

A sense of derealization is also distilled in the masterful work by Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), of which nineteen photographs accompanied by texts are presented (there are seventy in the complete series). In often static, spare, even clinical framings, Simon reveals normally inaccessible places (a cryostasis institute, the room at JFK Airport where organic waste intercepted at customs is collected, a storage facility for nuclear waste, and so on), taboo phenomena (a Braille edition of *Playboy*, hymenoplasty, and so on), or people in extreme positions (an Oregon man with bone cancer who has legally obtained a prescription for pentobarbital enabling him to commit suicide, a prisoner on death row, and so on). These images are accompanied by enthralling explanatory texts that enable us to both understand the image and situate it in a much



José Toirac, *Opus*, 2005, vue de l'installation / installation view (video), photo : Richard-Max Tremblay, permission de / courtesy of DHC / ART



Taryn Simon, *White Tiger (Kenny)*, *Selective Inbreeding, Turpentine Creek Wildlife Refuge and Foundation, Eureka Springs, Arkansas, 2007*, de la série / from the series *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, épreuve chromatogénique / c-print, 95 x 113 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

In the United States, all living white tigers are the result of selective inbreeding to artificially create the genetic conditions that lead to white fur, ice-blue eyes and a pink nose. Kenny was born to a breeder in Bentonville, Arkansas on February 3, 1999. As a result of inbreeding, Kenny is mentally retarded and has significant physical limitations. Due to his deep-set nose, he has difficulty breathing and closing his jaw, his teeth are severely malformed and he limps from abnormal bone structure in his forearms. The three other tigers in Kenny's litter are not considered to be quality white tigers as they are yellow-coated, cross-eyed, and knock-kneed.

Aux États-Unis, tous les tigres blancs vivants sont issus de croisements consanguins destinés à obtenir artificiellement leurs caractéristiques génétiques : fourrure blanche, yeux bleu clair, museau rose. Kenny est né chez un reproducteur de Betonville, en Arkansas, le 3 février 1999. À cause de la consanguinité, Kenny souffre de handicaps mentaux et physiques. Son museau enfoncé l'empêche de respirer normalement et de refermer la mâchoire; il a les dents très déformées, et il boite à cause d'une malformation dans les os des pattes antérieures. Les trois autres tigres de la portée ne sont pas considérés comme des tigres blancs de bonne qualité, car ils ont la fourrure jaune, les genoux cagneux, et ils louchent.

Taryn Simon, *Hymenoplasty, Cosmetic Surgery, P.A., Fort Lauderdale, Florida, 2007*, de la série / from the series *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, épreuve chromatogénique / c-print, 95 x 113 cm, © Taryn Simon, permission de / courtesy of Gagosian Gallery

The patient in this photograph is 21 years old. She is of Palestinian descent and living in the United States. In order to adhere to cultural and familial expectations regarding her virginity and marriage, she underwent hymenoplasty. Without it she feared she would be rejected by her future husband and bring shame upon her family. She flew in secret to Florida where the operation was performed by Dr. Bernard Stern, a plastic surgeon she located on the internet. The purpose of hymenoplasty is to reconstruct a ruptured hymen, the membrane which partially covers the opening of the vagina. It is an outpatient procedure which takes approximately 30 minutes and can be done under local or intravenous anesthesia. Dr. Stern charges \$3,500 for hymenoplasty. He also performs labiaplasty and vaginal rejuvenation.

Cette patiente est âgée de 21 ans. Elle est d'origine palestinienne et vit aux États-Unis. Pour se conformer aux exigences culturelles et familiales sur la virginité avant le mariage, elle a subi une hyménoplastie, craignant d'être rejetée par son futur mari et de faire honte à sa famille. En secret, elle a pris un vol pour la Floride, où l'opération fut réalisée par le Dr Bernard Stern, un chirurgien plasticien qu'elle a choisi par Internet. Le but de l'hyménoplastie est de reconstruire l'hymen, membrane qui recouvre partiellement l'ouverture du vagin chez la vierge. L'opération dure environ 30 minutes et peut être pratiquée sous anesthésie locale ou intraveineuse. La patiente peut quitter la clinique en fin de journée. Le Dr Stern demande 3 500 \$ pour une hyménoplastie. Il pratique également la labiaplastie et le rajeunissement vaginal.



Taryn Simon, *Zahra/Farah*, 2007-2011, impression jet d'encre / archival inkjet print, 60 x 78 po, (152 x 197 cm), © Taryn Simon, permission de /courtesy of Gagosian Gallery

Iraqi actress Zahra Zubaidi playing the role of Farah in Brian DePalma's film *Redacted*. Simon created this photograph to serve as the final frame in DePalma's film. Since appearing in the film, Zahra has received death threats from family members and criticism from friends and neighbors who consider her participation in the film to be pornography. The film is based on the gang rape and murder of a 14 year-old Iraqi girl, Abeer Qasim Hamza, by U.S. soldiers outside Mahmudiya on March 12, 2006. Abeer's mother, father, and 6-year-old sister were murdered while she was being raped. After the soldiers took turns raping Abeer, she was shot in the head and her body was set on fire. Four American soldiers of the 502nd Infantry Regiment were convicted of crimes including rape, intent to commit rape, and murder. In 2011, while this work was on view at the Venice Biennale, Zahra Zubaidi was granted political asylum in the United States. Her legal defense cited the international exhibition of this photograph as a contributing factor to her endangerment.

L'actrice irakienne Zahra Zubaidi a joué le rôle de Farah dans le film de Brian DePalma *Redacted*. Cette photographie a été créée par Taryn Simon pour servir d'image finale au film de DePalma. Depuis son apparition dans le film, Zahra a reçu des menaces de mort de la part de membres de sa famille, et des critiques de ses amis et voisins, qui considèrent que sa participation au film est pornographique. Le film s'inspire du viol collectif et du meurtre d'une Irakienne de 14 ans, Abeer Qasim Hamza, par des soldats américains, aux abords de Mahmudiya, le 12 mars 2006. Le père, la mère et la petite sœur de six ans d'Abeer furent tués pendant qu'elle était violée. Après que les soldats eurent violé la jeune fille chacun leur tour, ils lui tirèrent une balle dans la tête et mirent le feu à sa dépouille. Quatre soldats américains du 502^e régiment d'infanterie furent condamnés pour des crimes comprenant le viol, l'intention de commettre un viol, et le meurtre. En 2011, alors que cette œuvre était exposée à la Biennale de Venise, Zahra Zubaidi a obtenu l'asile politique aux États-Unis. Son avocat mentionnait notamment la présence de cette photographie sur la scène internationale comme un facteur de risque supplémentaire pour sa sécurité.

ceux de la loi qui, en menant à l'exclusion et à l'isolement, créent toutes sortes de formes de disparition. Il n'est donc pas étonnant que nombre d'images s'intéressent au thème de la frontière (cécité, douane, hymen) et au motif de l'espace fermé (cage, aquarium, laboratoire, prison, salle de quarantaine, lieu de chasse clôturé...). Par eux, Simon nous incite à la méditation et à la vigilance.

Les autres œuvres de l'exposition suscitent un même type d'éveil. Une seconde œuvre de Taryn Simon, *Zahra/Farah*, aborde avec sensibilité le destin croisé de deux Irakiennes, la première ayant été violée et tuée par des soldats américains. José Toirac, avec *Opus*, réduit un discours de Fidel Castro à la litanie des nombres qu'il contient, proposant ainsi une réflexion sur les liens entre lyrisme, rationalité et idéologie. Teresa Margolles, avec *Plancha*, met en scène de façon très poétique l'évaporation goutte à goutte d'une eau provenant d'une morgue mexicaine qui a servi à laver des personnes décédées de mort violente.

Chacune des œuvres de cette exposition nous plonge dans l'inquiétude sous-jacente à toute disparition, nous amenant à retrouver une position d'étonnement devant le réel et une volonté d'agir sur celui-ci.

— —
Charles Guilbert est artiste, écrivain et critique (charlesguilbert.ca). Ses réalisations artistiques ont été présentées au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Manif d'art de Québec, au Casino Luxembourg et au Metropolitan Museum de Tokyo.
 — —

broader social, political, and economic context. Through an accumulation of dates, prices, measurements, and statistics, Simon, whose tone is almost outrageously objective, evinces profound irony: as she highlights the extravagance and rarity of what is found in her images, she elicits a strong rejection of American excess and drifting. Such excess is, above all, that of a science that, in an attempt to control everything, leads to disease, imprisonment, madness, and death, and of a legal system that, in leading to exclusion and isolation, creates all sorts of forms of disappearance. It is thus not surprising that a number of images focus on the theme of the border (blindness, customs offices, hymen) and the motif of enclosed space (cage, aquarium, laboratory, prison, quarantine room, fenced-in hunting ground). Through these, Simon encourages us to both meditate and be vigilant.

The other works in the exhibition encourage a similar sense of awareness. A second work by Simon, *Zahra/Farah*, sensitively addresses the interconnected fates of two Iraqi women, the first of whom was raped and killed by American soldiers. In *Opus*, José Toirac reduces a speech by Fidel Castro to the litany of numbers that it contains, proposing a reflection on the links among lyricism, rationality, and ideology. Teresa Margolles, in *Plancha*, gives a poetic rendering of the drop-by-drop evaporation of water from a Mexican morgue that had been used to wash people who died a violent death.

Each of the works in this exhibition immerses us in the anxiety underlying any disappearance, leading us to rediscover a position of amazement vis-à-vis reality and a desire to do something about it.
 Translated by Käthe Roth

— —
Charles Guilbert is an artist, writer, and critic (charlesguilbert.ca). His artworks have been presented in Quebec and abroad, including at the Musée d'art contemporain de Montréal, the Manif d'art in Quebec City, the Casino Luxembourg, and the Metropolitan Museum in Tokyo.
 — —