

Paris Photo, Un jeu de mémoire Paris Photo, A Game of Memory

Claudia Polledri

Number 112, Summer 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91281ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Polledri, C. (2019). Paris Photo, Un jeu de mémoire / Paris Photo, A Game of Memory. *Ciel variable*, (112), 50–59.

PARIS PHOTO

Un jeu de mémoire

CLAUDIA POLLEDRI



Daido Moriama
Lip Bar, 2018, vue d'installation / installation view
permission de la Hamiltons Gallery, Londres /
courtesy of Hamiltons Gallery, London

Cadre. Du 8 au 11 novembre 2018 a eu lieu à Paris la 22^e édition de la foire internationale de la photographie d'art Paris Photo. Pendant ces quatre jours, un tourbillon d'artistes, galeristes, collectionneurs, éditeurs, conservateurs, mais aussi journalistes et passionnés de photographie a arpenté ce labyrinthe d'images que devient le Grand Palais sous la régie de la directrice de Paris Photo Florence Bourgeois et la direction artistique de Christoph Wiesner. Ce qui se déroule à la lumière de la magnifique verrière du palais des expositions, le décor appuyant la grandeur de l'événement, est un carrousel d'images et de rencontres, une vitrine qui vise à mettre en contact l'univers des créatifs avec celui des marchands de l'art et où le public, il faut le dire, mériterait presque la même attention que les photos. Microcosme éphémère, et pourtant solide, Paris Photo confirme sa teneur remarquable en termes quantitatifs et qualitatifs, ce qui ne change toutefois pas le caractère circonscrit de l'événement, dû à l'exclusivité des critères d'accès pour les exposants. Quelques chiffres : cent quatre-vingt-dix-neuf exposants de trente-huit pays organisés en cinq secteurs (Principal,

A Game of Memory

Context. The 22nd edition of the Paris Photo international photography fair took place November 8–11, 2018, in Paris. During the four-day fair, crowds of artists, gallery owners, collectors, publishers, curators, journalists, and photography lovers bustled through the Grand Palais, which had become a labyrinth of images organized by Paris Photo director Florence Bourgeois and artistic director Christoph Wiesner. What took place in the light flooding through the magnificent glass roof of the exhibition hall, a setting worthy of the grandeur of the event, was a crossroads of images and encounters. In this showcase that aimed to bring creative people into contact with art dealers, the public, it must be said, drew almost as much attention as the photographs. A microcosm that was ephemeral yet concrete, Paris Photo's content was remarkable in both quantity and

Prismes, Éditeurs, Curiosa, Films) dédiés aux maisons d'édition, véritable mine pour les amateurs des « livres photo¹ », aux films d'artistes choisis parmi les projets soumis par les exposants et surtout aux galeries (cent soixante-huit au total entre le secteur principal et le secteur Prismes), véritable chair de la foire. Bien que plus nombreuses par rapport à l'année dernière, les galeries d'Afrique, d'Asie, du Moyen-Orient et d'Amérique du Sud restent largement minoritaires, la plupart des exposants provenant d'Europe et d'Amérique du Nord². Tout juste inauguré, le secteur Curiosa a été confié à la commissaire et critique d'art Martha Kirszenbaum³. Elle a choisi d'y présenter une sélection d'images érotiques « qui redéfinissent notre regard sur le corps fantasmé et fétichisé, taclant les rapports de domination et de pouvoir et les questions de genre ». On pourrait croire que Paris Photo devait dépasser l'âge de la majorité pour se lancer dans une telle initiative. Quoi qu'il en soit, une fois dépassé le seuil du Grand Palais la question à se poser est : par où commencer ?

« **Qui a peur des femmes photographes ?** » Traditionnellement consacré « aux projets exceptionnels », le secteur Prismes accueillait cette année quatorze galeries dans l'espace surélevé du Salon d'honneur, ce qui signifie une plus grande respiration pour les images, mais aussi pour ceux qui les regardent. Difficile toutefois de ne pas retenir son souffle devant l'anthologie de photos ancestrales et néo-primitives d'Isabel Muñoz composée par François Cheval et Audrey Hoareau avec la galerie Esther Woerdehoff (Paris), pour le projet « Anthropologie des sentiments⁴ ». Lisibles à première vue comme une enquête sur les rituels dont les corps font l'objet dans différentes cultures, ces clichés constituent un voyage à part entière. De la danse hypnotique des devriches tourneurs de Turquie aux corps tatoués et flottant dans les airs, la peau pincée par des crochets, en passant par les visages transpercés de sabres des membres de la communauté chinoise de Thaïlande, le corps n'est ici qu'un seuil qui ouvre vers une autre dimension. Ce sont des visions puissantes, dont la force expressive est soulignée par le choix du grand format et qui laissent transparaître l'universalité de tout langage relié à une forme de croyance, à une religion ou à des mythologies.

Ce n'est pas l'essentialité, mais la saturation qui caractérise, au contraire, les grands panneaux photographiques d'Ilit Azoulay (Braverman Gallery, Tel-Aviv) de la série « No, Thing dies » (2014–2017). Dans ces collages insolites, relecture du « cabinet de curiosités », la photographe israélienne combine dans le même cadre images d'objets et représentations des espaces du Musée israélien de Jérusalem, afin d'en retracer l'histoire depuis sa fondation en 1965. Pas besoin de fouiller pour y voir à l'œuvre la référence aux temporalités historiques et surtout à la notion de « collection » incarnée par l'accumulation d'objets comme témoins d'époques différentes. Mais c'est surtout dans la dimension plastique de ces panneaux que réside l'élément le plus original de ces images. D'abord capturé, le regard se disperse ensuite entre figurines, mosaïques, tapisseries, tiroirs ouverts, étagères et classeurs, icônes, morceaux de briques et tant d'autres choses. Des images-maquettes, en somme, qui en matérialisant les strates de la mémoire, appellent au jeu infini du décryptage.

Le travail remarquable présenté par ces photographes vient ici introduire une nouvelle initiative de Paris Photo qui mérite d'être



Ilit Azoulay
The return of things that are no more
 de la série / from the series *No, Thing dies*, 2014-2017
 impression jet d'encre et feuille d'or / inkjet print and gold leaf
 214 × 150 cm, permission de la Braverman Gallery et de l'artiste /
 courtesy of Braverman Gallery and the artist

quality, even though the event was circumscribed by the exclusivity of access criteria for exhibitors. A few figures: 199 exhibitors from 38 countries organized into five “sectors” (Main, Prismes, Book, Curiosa, and Films). The exhibitors comprised publishers, offering a goldmine for photobook lovers;¹ artist films chosen from among projects submitted by exhibitors; and galleries (a total of 168 between the Main and Prismes sectors), the real flesh and blood of the fair. Although much more numerous than last year, galleries from Africa, Asia, the Middle East, and South America were still in the minority, as most exhibitors came from Europe and North America.² The newly inaugurated Curiosa sector was organized by curator and art critic Martha Kirszenbaum.³ She chose to present a selection of erotic images “that redefine our gaze at the fantasized and fetishized body, tackling the relations of domination and power, as well as questions of gender.” Perhaps Paris Photo had to reach past the age of majority to dare to undertake such an initiative. In any case, once one crossed the threshold of the Grand Palais, there was only one question to ask: Where do we start?



Ilit Azoulay
One may ask how, for what Principle, does the world persist
 de la série / from the series *No, Thing dies*, 2014-2017
 impression jet d'encre et feuille d'or / inkjet print and gold leaf
 174 x 136 cm, permission de la Braverman Gallery et de l'artiste /
 courtesy of Braverman Gallery and the artist

soulignée. Il s'agit du parcours « Elles x Paris Photo », réalisé en collaboration avec le ministère de la Culture et conçu par la commissaire indépendante Fannie Escoulen. Composé d'une centaine d'images, cet abécédaire visuel⁵ met en évidence la contribution des femmes au domaine de la photographie. En ce sens, il s'apparente à la récente exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*⁶ en l'élargissant à l'époque contemporaine. Débutant avec la *Circe* « angélique » de Julia Margaret Cameron (1865), photographe pictorialiste de l'époque victorienne et première femme admise à la Royal Photographic Society, l'itinéraire se déroule tout au long du XX^e siècle et se termine avec les « non-portraits » de la photographe espagnole Andrea Torres Balaguer (galerie In Camera, Paris). Issues de la série « The Unknown » (2018), ces images veloutées représentent chacune une silhouette féminine (celle de l'artiste), le visage caché par un trait de peinture. Alors qu'elles effacent l'identité des images, ces fines couches d'or, d'argent ou de bronze agissent en rehaussant le caractère pictural de la composition déjà visible dans la posture et l'association des couleurs, et proposent une relecture délicate de ce genre photographique. Pratiqué dès les années 1920, l'autportrait chez les femmes photographes confirme l'intention de jouer avec les codes

“Who's Afraid of Women Photographers”? Traditionally devoted to “exceptional projects,” this year the Prismes sector hosted fourteen galleries in the raised space of the Salon d'honneur, which gave the images – and those looking at them – more room to breathe. Nevertheless, it was difficult not to hold one's breath when looking at the anthology of ancestral and neo-primitive photographs by Isabel Muñoz organized by François Cheval and Audrey Hoareau with Galerie Esther Woerdehoff (Paris), for the project *Anthropologie des sentiments*.⁴ Apprehended, at first glance, as an investigation of rituals to which the body is subjected in different cultures, these pictures form a journey on their own. From the hypnotic dances of Turkish whirling dervishes, to tattooed bodies suspended in the air by hooks piercing their skin, to faces from the Chinese community of Thailand pierced with spikes, the body is here but a threshold opening to another dimension. These powerful images, the expressive force of which is underlined by the choice of large format, give a glimpse of the universality of all languages related to a form of belief, a religion, or mythologies.

It is not essentiality but saturation that characterizes the large photographic panels by Israeli photographer Ilit Azoulay (Braverman Gallery, Tel Aviv) from the series *No, Thing dies* (2014–17). In these unusual collages, a reinterpretation of the cabinet of curiosities, Azoulay combines in a single frame images of objects and representations of spaces in the Israel Museum in Jerusalem, retracing its history since its foundation in 1965. One doesn't have to dig to see in these works the reference to historical temporalities and, especially, to the notion of “collection” embodied by the accumulation of objects as witnesses to different eras. But it is the visual dimension of these panels that is particularly original. Once captured, the gaze is then dispersed among figurines, mosaics, tapestries, open drawers, shelves and filing cabinets, icons, pieces of bricks, and many other things. These are image-maquettes, in short, that materialize strata of memory and call upon the infinite interplay of decoding.

These remarkable photographs introduce a new initiative by Paris Photo that is worthy of mention: the exhibition *Elles x Paris Photo*, produced in collaboration with the French Ministère de la Culture and organized by independent curator Fannie Escoulen. Composed of a hundred images, this visual abecedarian⁵ highlights the contribution of women to the field of photography. In this sense, it is related to the recent exhibition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*,⁶ which it expands to the contemporary era. Starting with the “angelic” *Circe* by Julia Margaret Cameron (1865), a Victorian-era pictorialist photographer and the first woman admitted to the Royal Photographic Society, the itinerary unfolds throughout the twentieth century and finishes with the “non-portraits” by Spanish photographer Andrea Torres Balaguer (Galerie In Camera, Paris). Part of the series *The Unknown* (2018), each of these muted images shows a female silhouette (the artist's), the face hidden behind a stroke of paint. Although they erase the model's identity, these fine layers of gold, silver, and bronze enhance the pictoriality of the composition already visible in her posture and the associations of images, and they propose a careful rereading of the photographic genre of the self-portrait. In the 1920s, women photographers used this genre to play with gender codes and show its possibilities for introspection, “identity and sexual challenges,”⁷ and provocation. Although the intention of this exhibition is not to write a history of women's photography, its source nonetheless arises



Andrea Torres Balaguer
Persimmon, de la série / from the series *The Unknown*
 2018, impression Fine Art / fine art print, 120 × 90 cm

du genre et montre bien sa vocation à l'introspection, à « l'interrogation identitaire et sexuelle⁷ » et à la provocation. Or, s'il est vrai que l'intention de ce parcours n'est pas d'écrire l'histoire de la photographie au féminin, sa source relève néanmoins d'un constat d'ordre historiographique concernant le « manque de représentation et de visibilité » de la contribution des femmes à la photographie. « Elles x Paris Photo » révèle ainsi sa vocation pédagogique, outre qu'artistique, vis-à-vis du public, des collectionneurs et des éditeurs. D'ailleurs, le choix de ne pas exposer ces images à part, mais de les signaler par une légende dans les galeries respectives semble le confirmer. Mise à part une vingtaine de photos allant jusqu'aux avant-gardes modernistes des années 1920 et 1930 (voir à ce propos l'iconographie des poupées brisées « symbole de la reproduction sociale des rôles féminins » des clichés de Ruth Bernhard [*Doll's Head*, San Francisco, 1936] et d'Anna Barna [*Doll II*, 1930]), la plupart des images de ce parcours touchent la période comprise entre les années 1940 et aujourd'hui. Parmi la contribution des artistes féministes des années 1960 et 1970 on trouve, avec Janine Niépce (*Grève des femmes pour l'égalité salariale*, 1966)⁸, les témoignages des batailles politiques, mais aussi les images provocantes de Penny Slinger avec sa *Bride's Prayer*



Lydia Flem
Artemisia, 2017, de la série / from the series *Féminicides*
 impression Lambda Durst sur papier argentique Fuji /
 Lambda Durst print on Fuji silver gelatin paper, 120 × 80 cm

from a historiographic observation concerning the “lack of representation and visibility” of women’s contribution to photography. *Elles x Paris Photo* thus bears both a pedagogical and an artistic vocation in relation to the public, collectors, and publishers. Furthermore, the choice not to exhibit these images on their own but to indicate them by a legend in the respective galleries in which they appeared seems to confirm this. Apart from some twenty photographs going back to the modernist avant-gardes of the 1920s and 1930s (such as those, using the iconography of broken dolls “symbolic of the social reproduction of female roles,” by Ruth Bernhard [*Doll's Head*, San Francisco, 1936] and Anna Barna [*Doll II*, 1930]) most of the images in this exhibition were produced between the 1940s and the present. Among the contributions by feminist artists of the 1960s and 1970s are Janine Niépce’s accounts of political battles (*Grève des femmes pour l'égalité salariale*, 1966),⁸ Penny Slinger’s provocative image *Bride's Prayer* (1973),⁹ and Renate Bertlmann’s *Douce Danse* (1976).¹⁰ Notable is the solo show by American photographer Joan Lyons (b. 1937) presented by the



[...] une nouvelle initiative de Paris Photo [...] mérite d'être soulignée. Il s'agit du parcours «Elles × Paris Photo», réalisé en collaboration avec le ministère de la Culture et conçu par la commissaire indépendante Fannie Escoulen. Composé d'une centaine d'images, cet abécédaire visuel met en évidence la contribution des femmes au domaine de la photographie.

(1973)⁹, ou de Renate Bertlmann avec *Douce Danse* (1976)¹⁰. À remarquer le solo de la photographe américaine Joan Lyons (née en 1937) présenté par la Steven Kasher Gallery (New York), dont il faut signaler la sérigraphie sur tissu à grande échelle *Bedsread* (1969), image éthérée qui reproduit le nu de l'artiste sur de la soie.

Très présente, la thématique de la violence envers les femmes trouve dans l'image du corps sa pierre angulaire. Qu'on se réfère à l'époque de la colonisation, comme dans la série d'images-mosaïques « Bouzbir » de Fatima Mazmouz (2018)¹¹, titre éponyme du nom d'un quartier de Casablanca réservé à l'armée française dans les années 1920 devenu synonyme de prostitution, ou à l'époque contemporaine avec la référence au mouvement « metoo » de Viktoria Binschtok¹² (série « #metoo & bloody hands », 2018), la photographie continue d'agir comme un instrument de dénonciation, d'affirmation identitaire et de déconstruction d'images

Daido Moriyama
Lip Bar, 2018, vue d'installation / installation view
 permission de la Hamiltons Gallery, Londres /
 courtesy of Hamiltons Gallery, London

Steven Kasher Gallery (New York), which includes the standout large-scale serigraphy on fabric, *Bedsread* (1969), an ethereal piece that repeats a full-length nude image of Lyons on a silk sheet.

The theme of violence against women, very much in evidence, was focused around images of the body. Whether referring to the colonization era, as in Fatima Mazmouz's mosaic series of images *Bouzbir* (2018),¹¹ named after a Casablanca district reserved for the French army in the 1920s that became synonymous with prostitution, or to the contemporary era with Viktoria Binschtok's engagement with the “#metoo” movement¹² (*#metoo & bloody hands* series, 2018), photography continues to act as an instrument of denunciation, identity affirmation, and deconstruction of preconceived ideas. Lydia Flem's magnificent and terrifying photograph *Artemisia* (2017), part of the *Féminicide* series,¹³ is highly meaningful in this regard. Flem explains, “I claim this banality of the form because it resonates with the background banality: this ancient mixture of exaltation of female beauty and of violence that is constantly perpetrated on women because they are women.”¹⁴ Unlike the other pictures in the series, the reference to Caravaggian painter Artemisia Gentileschi (1593–1654)¹⁵ evokes something more: the opportunity that painting and photography have afforded women to leave the frame and challenge their own identity via the image.

Japanographies. Red lips: this is what links – or perhaps doesn't link – the path from Escoulen to Daido Moriyama. Once again in the



Aline Diépois & Thomas Gizolme
White Isles of the South Sea, 2015
 épreuve chromogène / c-print, 40 × 50 cm
 épreuve argentique / gelatin silver print, 30 × 35 cm
 permission de la Galerie VU' et des artistes /
 courtesy of Galerie VU' and the artists

préconçues. La photo magnifique et terrible de Lydia Flem, *Artemisia* (2017), issue de la série « Féminicides¹³ », est à ce propos fort significative. Flem explique : « Je revendique cette banalité de la forme parce qu'elle résonne avec la banalité du fond : ce mélange millénaire de l'exaltation de la beauté féminine et de la violence qui ne cesse d'être faite aux femmes parce qu'elles sont des femmes¹⁴ ». À la différence des autres clichés de la série, la référence à la peintre caravagesque Artemisia Gentileschi (1593–1654)¹⁵ évoque quelque chose de plus, c'est-à-dire l'opportunité que la peinture et la photographie ont offerte à la femme : sortir du cadre et interroger, par l'image, sa propre identité.

Japonographies. Des lèvres rouges : voici ce qui relie, ou peut-être pas, le parcours d'Escoulen à Daido Moriyama. De nouveau au secteur Prismes, c'est ici qu'on retrouve l'installation *Lip Bar* (avec comptoir, tabourets et bière Asahi) présentée par la Hamiltons Gallery (Londres)¹⁶. Il s'agit de la reproduction du *Lip Bar* de Moriyama qui en 2005 avait été appelé à recouvrir le Kuro bar, petit bar populaire dans Shinjuku, à l'ouest de Tokyo, avec la même image : un gros plan sur des lèvres rouges entrouvertes. On retrouve ce sujet récurrent chez le photographe japonais à plusieurs reprises dans ses errances photographiques dans les quartiers de Tokyo ; dans cette installation, l'image se fait mosaïque et, à travers le propos architectural, acquiert une dimension immersive qui enveloppe le regard.

Cette année, après l'exposition *Another Language* présentée par Simon Baker aux Rencontres d'Arles en 2015, le Japon a eu de nouveau une présence significative à Paris Photo (toute proportion faite en termes quantitatifs) et encore plus au Fotofever du Carrousel du Louvre, événement parallèle dirigé par Yuki Baumgarten et dédié plus particulièrement à la photographie émergente. Au Grand Palais, outre Moriyama, pilier de la scène photographique

Prismes sector, we find the installation *Lip Bar* (with counter, stools, and Asahi beer) presented by the Hamiltons Gallery (London).¹⁶ It is a reproduction of Moriyama's *Lip Bar*, which, in 2005, covered the Kuro Bar, a small popular bar in Shinjuku, west of Tokyo, with repetitions of the same image: a close-up of half-open red lips. A recurrent subject for Moriyama, often seen in his photographic wanderings in the neighbourhoods of Tokyo, in this installation the image forms a mosaic and, via the architectural statement, acquires an immersive dimension that envelops the gaze.

This year, after the exhibition *Another Language* presented by Simon Baker at the Rencontres d'Arles in 2015, Japan was once again a significant presence at Paris Photo (in quantitative proportion) and even more at Fotofever at the Carrousel du Louvre, a parallel event organized by Yuki Baumgarten and targeting emerging photography. At the Grand Palais, aside from Moriyama, a pillar of the Japanese photography scene who had a selection of pictures from the hypnotic series *Tights and Lips* presented by the Akio Nagasawa Gallery, images by other icons, such as Kenji Ishiguro (*Heartless Room*) and Nobuyoshi Araki (*Bondage* series, 1997), were also shown. Ishiguro's erotic photographs of bound women, their bodies caressed by the silk of multicoloured kimonos, found their niche in the Curiosa sector.¹⁷ Also in black and white, the Japan of the 1970s and 1980s returned in the photographs by Issei Suda¹⁸ (*Childhood Days*) devoted to the "children of the Shōwa era."¹⁹ Like the pictures in *Fushikaden*, Suda's first book (1978), this series shows "elements of childhood preserved from the flight of time"²⁰ with all the nostalgia and emotion evoked by awareness of the irreversibility of time, that happy period of childhood is conserved in a "jewel box" and the historical era that framed it. With Diane Dufour's talk (Le Bal) on "the exhibition as a means of expression,"²¹ we returned to the time of the renowned Japanese magazine *Provoke*, founded in 1968 and known for the photographic style that it helped to spread



Amy Friend
Ruth, October 1936; Are we stardust
 de la série / from the series *Dare Alla Luce*, 2012–2016

japonaise dont la galerie Akio Nagasawa a présenté quelques clichés de la série hypnotique « Tights and lips », on retrouve aussi les images d'autres icônes comme Kenji Ishiguro (*Heartless Room*) et Nobuyoshi Araki (série « Bondage », 1997). Les photos érotiques de femmes ligotées les corps effleurés par la soie de kimonos multicolores de ce dernier ont trouvé leur place dans le secteur Curiosa¹⁷. Toujours en noir et blanc, le Japon des années 1970 et 1980 revient dans les photographies d'Issei Suda¹⁸ (*Childhood Days*) dédiées aux « enfants de l'ère Shōwa¹⁹ ». Comme dans *Fushikaden*, premier livre photographique de l'artiste (1978), dans cette série on retrouve « les éléments de l'enfance préservée de la fuite du temps²⁰ » et, avec toute la nostalgie et la sensibilité liées à conscience de l'irréversibilité du temps, celui heureux de l'enfance conservé dans « une boîte à bijoux » et de l'époque historique qui l'a encadrée. Avec la conférence de Diane Dufour (Le Bal) sur « l'exposition comme moyen d'expression²¹ », on retrouve l'époque du célèbre magazine japonais *Provoke*, fondé en 1968, connu notamment pour le style photographique qu'il a contribué à diffuser au Japon, c'est-à-dire « brut, granuleux, décadré²² ». Élève de ce même style, ainsi que de Shōmei Tōmatsu, photographe de l'identité nationale meurtrie de l'après-guerre, la photographe japonaise Mao Ishikawa (galerie Nap, Tokyo) choisit de documenter la communauté des soldats noirs américains présents sur l'île d'Okinawa d'abord occupée (1945–1952), puis restée sous administration américaine jusqu'en 1972. Les photos d'Ishikawa



Although the intention of this exhibition is not to write a history of women's photography, its source nonetheless arises from a historiographic observation concerning the "lack of representation and visibility" of women's contribution to photography. . . .

Furthermore, the choice not to exhibit these images on their own but to indicate them by a legend in the respective galleries in which they appeared seems to confirm this.

through Japan: "rough, blurred, and out of focus."²² A student of this style, and of Shomei Tomatsu, photographer of the wounded postwar national identity, Mao Ishikawa (Nap Gallery, Tokyo) chose to document the community of black American soldiers on the island of Okinawa when it was occupied (1945–52) and who remained under the American administration until 1972. Ishikawa's photographs document her exchanges with this community of soldiers between 1975 and 1977, love between them and Japanese women, and their free and uncomplicated way of life, but she also addresses the themes of the particular identity of the island, belonging to a group, relations among communities, and the American military presence, a question that remains current. In her photobook *Red Flower*,²³ Ishikawa chose to enclose these black-and-white images in a red cover: "red like *akabana* flowers", she says, and like the "gaudy, free, and strong" women of Okinawa. Not quite the same tone as the red of *Lip Bar*.

From Japanese photography to printing on Japanese paper, another recurrent element in the stalls of Paris Photo. A sophisticated technique that is increasingly popular among photographers,

racontent les échanges de la photographe avec cette communauté de militaires entre 1975 et 1977, l'amour entre les soldats et les femmes japonaises, leur style de vie libre et décomplexé, mais elles sont aussi une façon de poser le thème de l'identité particulière de l'île, de l'appartenance à un groupe, des rapports entre communautés et de la présence militaire américaine, une question encore actuelle. Dans son livre photographique *Red Flower*²³, Mao Ishikawa choisit d'enrober ces images en noir et blanc par une couverture rouge ; « rouge comme les fleurs *akabana* », dit-elle, et comme les femmes d'Okinawa, « criardes, libres et fortes ». Pas tout à fait la même tonalité de rouge que le *Lip Bar*.

De la photographie japonaise à l'impression sur papier japonais, voici un autre élément récurrent dans les stands de Paris Photo. Technique sophistiquée de plus en plus répandue chez les photographes, elle produit l'effet paradoxal d'habiller l'image à travers son support, ce qui évidemment n'est pas toujours garant de la qualité de celle-ci. Des clichés un peu banals de Lisa Sartorio (*Ici ou ailleurs*, 2018, galerie Binome, Paris) où la vulnérabilité du papier japonais sert à la représentation plastique du conflit, on passe aux vagues photographiques d'Aline Diépois et Thomas Gizolme avec leur série « *White Isles of the South Sea* » (2015) présentée par la galerie VU²⁴. Assemblés en alternance, en noir et blanc et en couleurs, ces polaroids délicats et troubles traitent de la disparition des îles Kiribati, petit archipel perdu du Pacifique, effet du réchauffement climatique. Plutôt qu'une vision détaillée du paysage, Diépois et Gizolme cherchent l'état d'esprit provoqué par cette disparition, à la fois tacite et tangible dans les images. On la retrouve d'ailleurs bien résumée dans les mains d'un enfant qui émergent à peine de l'eau, ou encore dans ce cliché sombre et mélancolique où deux routes se partagent le cadre : l'une, sur la gauche, est celle de l'océan et l'autre sur la droite est traversée par un camion vu de l'arrière qui s'éloigne vers une nouvelle destination, seule finale possible pour la population de ces îles destinées à disparaître d'ici une vingtaine d'années.

Enfin, avec la série « *The Mouth of Krishna* » du duo espagnol Alban Cabrera et Angel Albarrán (galerie Esther Woerdehoff, Paris), on retrouve non seulement le tirage sur papier japonais, parfois enrichi d'une feuille d'or, mais aussi la quintessence d'une esthétique « japonisante » qui donne lieu à des images légères d'une grande finesse esthétique, où le cadrage fait dialoguer les formes trouvées dans la nature avec la régularité de figures géométriques. Presque des haïkus photographiques.

« **Dare alla luce** » (donner à la lumière). « *Dare alla luce* », c'est-à-dire porter à la lumière (*Bring to the light*), mais aussi, littéralement « donner naissance ». Ainsi, le titre de l'œuvre de la photographe canadienne Amy Friend (2016, galerie In Camera, Paris), avec ses images anciennes trouées et transpercées par la lumière, revient aux sources de la photographie, écriture de lumière. Tout aussi lumineuses, les photographies issues de la série « *Les Portes de glace* » de la talentueuse Juliette Agnel²⁵ (galerie Françoise Paviot, Paris) évoquent également un retour aux origines, bien que croisées avec la technologie actuelle. En effet, Agnel a élaboré un procédé technique audacieux qui associe la « camera obscura » à la technologie numérique, ce qui lui permet de transformer l'image directement à la prise de vue. Sur le plan esthétique, ses photos allient le caractère primitif du sténopé à la restitution produite



Juliette Agnel

Porte III, de la série / from the series *Les Portes de glace*, 2018
tirage fine art mat sur papier Hahnemühle /
matte fine art print on Hahnemühle paper, 150 × 120 cm

it produces the paradoxical effect of coating the image through its support, although this does not always guarantee the quality of the photograph. From Lisa Sartorio's rather banal pictures (*Ici ou ailleurs*, 2018, Galerie Binome, Paris) in which the vulnerability of the Japanese paper is used for visual representation of conflict, we move to the evocative photographs by Aline Diépois and Thomas Gizolme in their series *White Isles of the South Sea* (2015) presented by Galerie VU²⁴. Assembled alternately in black and white and in colour, these delicate and disturbing Polaroids document the subsidence of the Kiribati Islands, a small archipelago in the Pacific that will cease to exist due to global warming. Rather than a detailed view of the landscape, Diépois and Gizome seek the state of mind provoked by this disappearance, both tacit and tangible in the images. It is aptly summed up in a picture of child's hands barely emerging from the water, and in the dark, melancholic shot of two byways sharing the frame: the left-hand one is the ocean; the right-hand one is a road on which a truck rolls away from the lens, setting off for a new destination. That is also the only possible end for the residents of these islands destined to disappear within twenty years.

Finally, in the series *The Mouth of Krishna* by the Spanish duo Alban Cabrera and Angel Albarrán (Galerie Esther Woerdehoff, Paris), we find not only prints on Japanese paper, sometimes enhanced by gold leaf, but also the quintessence of a "Japanizing" aesthetic that gives rise to light, refined images in which the framing



Jonas Delhaye
État donné, 2017, diapositives, verre dépoli, bois, DÉL /
 slides, frosted glass, wood, LEDs, 90 × 60 cm
Liquidambar, 2014, bois, tissu occultant, charnières, métal,
 papier argentique couleur / wood, scrim, hinges, metal,
 colour gelatin silver paper, permission de la Galerie Maubert
 et de l'artiste / courtesy of Galerie Maubert and the artist



par les capteurs du numérique. Entre icebergs et ciels étoilés, les photos d'Agnel renvoient au sublime kantien et à l'infiniment grand du paysage par lequel la photographe se dit « habitée ». Tout aussi expérimentale et primitive la photographie de Jonas Delhaye (Galerie Maubert, Paris) prévoit également la construction de sténopés dans les contextes et les lieux les plus disparates. Par exemple autour d'un arbre (*Liquidambar*, 2014) où il construit un abri photographique pour que la lumière s'imprime sur les feuilles de papier photosensible placées en cercle autour du tronc, ou encore en utilisant la lumière qui passe à travers le trou d'une serrure (*État donné*, 2017) pour recueillir les images qui s'affichent sur les surfaces photosensibles placées sur le mur du couloir obscurci. À la fois image, trace, dispositif et geste de création, l'œuvre photographique de Delhaye nous ramène à l'essentiel du génie photographique, tout en projetant son infini potentiel.

À la fin du quatrième jour, circuler dans Paris Photo revient presque à un jeu de mémoire. On pourrait retourner d'autres cartes, certaines déjà vues (Robert Frank, Dorothea Lange, Richard Avedon, Berenice Abbot), d'autres plus récentes et tout aussi passionnantes comme les jeux de lumière et les reflets de Silvana Reggiardo²⁶ (« Effet de seuil », 2013–2015), les incroyables sculptures photographiques et multicolores réinterprétant le marché de Balogun, au Nigéria, de Lorenzo Vitturi²⁷ (« Money must be made », 2017), le photojournalisme poignant de la photographe iranienne Newsha Tavakolian (Agence Magnum), les paysages lumineux de Stéphane Lavoué²⁸, le voyage sur la route de la soie

creates a dialogue between forms found in nature and the regularity of geometric figures – almost photographic haikus.

“Dare alla luce” (*Bringing to the Light*). *Dare alla luce* means “bringing to the light” but also “giving birth.” Thus, the title of the work by Canadian photographer Amy Friend (2016, Galerie In Camera, Paris), presenting old photographs pierced and penetrated by light, referred to the sources of photography – writing with light. Just as luminous, the photographs from the series *Les Portes de glace* by the talented Juliette Agnel²⁵ (Galerie Françoise Paviot, Paris) also evoked a return to origins, though interbred with current technology. Agnel developed an audacious process that combines camera obscura technique with digital technology, enabling her to transform images directly into the shot. On the aesthetic level, her photographs marry the primitive character of the pinhole camera with the reconstruction produced by digital sensors. Between icebergs and starry skies, Agnel's photographs refer to the Kantian sublime and to the infinite expanse of the landscape by which she says she is “inhabited.” Just as experimental and primitive, Jonas Delhaye's photographs (Galerie Maubert, Paris) involved the construction of pinhole cameras in widely disparate contexts and places. For example, around a tree (*Liquidambar*, 2014), he constructed a photographic shelter so that the light would be imprinted on sheets of photosensitive paper placed in a circle around the trunk, and he used the light passing through a keyhole (*État donné*, 2017) to gather images that are displayed on photosensitive surfaces placed on the wall of a darkened

« Sur les traces de Paul Nadar » de Payram²⁹, les géométries urbaines du jeune Marocain Hicham Gardaf³⁰, le ciel bleu qui s'infiltrait entre les murs orange (« The Red Square », 2016). Mais ce sera pour une autre fois.

1 Le secteur Éditeur comptait trente et un exposants issus de neuf pays. 2 Plus précisément, le secteur principal accueillait huit galeries en provenance d'Asie, quatre du Moyen-Orient, quatre d'Afrique et trois d'Amérique du Sud. L'édition 2018 de Paris Photo comptait quarante-deux nouvelles galeries, dont vingt-deux nouveaux participants. 3 Martha Kirszenbaum sera aussi commissaire du pavillon français à la Biennale de Venise 2019. 4 Le projet « Anthropologie des sentiments » a donné lieu à une exposition et à un livre photographique coédité par François Cheval et Audrey Hoareau (The Red Eye) et le Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2018). 5 Du moins c'est ainsi que cet itinéraire est présenté dans le petit catalogue réalisé pour l'occasion et distribué gratuitement. Il faut souligner aussi que cet événement a été accompagné par une série de conférences également mises en œuvre par Fannie Escoulen au sujet de stéréotypes du genre et de la visibilité de la photographie féminine dans les musées et les collections. Des rencontres avec les artistes étaient aussi organisées, notamment avec Tahmineh Monzavi (Iran), Fatima Mazmouz (Maroc) et Joan Lyons (États-Unis). 6 L'exposition a été réalisée en 2015 par les commissaires Ulrich Pohlmann, Thomas Galifot et Marie Robert et a été présentée au musée de l'Orangerie (1^{re} partie, 1839–1919) et au musée d'Orsay (2^e partie 1919–1945). Le catalogue a été publié en coédition par les éditions du musée de l'Orangerie/musée d'Orsay et les éditions Hazan. 7 Thomas Galifot, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945*, Paris, Musée d'Orsay, Vanves, éditions Hazan, 2015, p. 34. 8 Polka galerie, Paris. 9 Richard Saltoun Gallery, Londres. 10 Galerie Steinek, Vienne. 11 Galerie 127, Marrakech. 12 Galerie Klemm's, Berlin. 13 Galerie Françoise Paviot, Paris. 14 Lydia Flem, quinze photographies extraites de la série « Féminicide », revue *Muse Medusa*, en ligne : <http://musemedusa.com/dossier.6/flem/> 15 Figure paradigmatique de la lutte pour la reconnaissance des violences subies par son maître de dessin, Agostino Tassi, Artemisia Gentileschi a entamé un procès (1612) qui sera source d'ultérieures violences. Elle réussira néanmoins à revenir à sa vocation et à intégrer en 1616 l'Accademia delle Arti e del Disegno de Florence. 16 Prix de l'installation 66 000 euros. Il comprend les plans, l'autorisation à reconstruire le bar et le papier peint de sérigraphies de lèvres reproduites par le photographe japonais. 17 Les deux artistes étaient d'ailleurs présents pour une rencontre avec le public dans le cadre du riche programme de conférences organisées durant les quatre journées de la foire. 18 Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris. 19 Cela fait référence à la période comprise entre 1929 et 1989, appelée « ère de paix éclairée » sous le règne de l'empereur Shōwa. 20 Kaneko et Ryūichi (éd.), *Les livres photographiques japonais des années 1960 et 1970*, Paris, Seuil, 2009, p. 212. 21 Cette conférence faisait partie du riche programme organisé dans le cadre de Paris Photo et voyait, avec Diane Dufour, la participation d'Olivier Lugon (Université de Lausanne) et de Roxane Marocci (conservatrice de photographie, MoMA). À ce propos, il faut rappeler l'exposition qui a eu lieu au Bal à Paris en 2016 dédiée au célèbre magazine japonais : *Provoke, entre contestation et performance. La photographie au Japon 1960–1975*. 22 Ce slogan, « Are-Bure-Boke » a aussi donné le titre à l'exposition *Rough, Blurred and Out of Focus: Provoke Magazine and Japanese Post-War Photography* qui s'est tenue à l'Art Institute of Chicago, 2012. 23 Mao Ishikawa, *Red Flower, The Women of Okinawa*, Session Press, 2017. 24 Ce travail photographique est aussi accompagné d'un court-métrage éponyme. 25 Juliette Agnel a été finaliste au Prix découverte organisé dans le cadre des Rencontres d'Arles en 2017. 26 Galerie Mélanie Rio Fluency, Nantes. 27 Flowers Gallery, Londres. 28 Galerie Fisheye, Paris. 29 Galerie Maubert, Paris. 30 Galerie 127, Marrakech.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, **Claudia Polledri** assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire.

corridor. At once image, trace, device, and creative gesture, Delhaye's photographic work refers us to the essential nature of photographic genius and projects its infinite potential.

By the end of the fourth day, walking around Paris Photo became almost a memory game. One could turn around to other sights, some seen previously (Robert Frank, Dorothea Lange, Richard Avedon, Berenice Abbot) and others more recent and just as exciting, such as Silvana Reggiardo's plays on light and reflections²⁶ (*Effet de seuil*, 2013–15), the incredible multicoloured photographic sculptures reinterpreting the Balogun market in Nigeria by Lorenzo Vitturi²⁷ (*Money must be made*, 2017), Iranian photographer Newsha Tavakolian's poignant photojournalism (Agence Magnum), the luminous landscapes by Stéphane Lavoué,²⁸ Payram's adventure on the Silk Road *Sur les traces de Paul Nadar*,²⁹ and the urban geometries of the young Moroccan photographer Hicham Gardaf,³⁰ with the blue sky seeping between orange walls (*The Red Square*, 2016). But this will be for another time. *Translated by Käthe Roth*

1 The publisher section included 31 exhibitors from nine countries. 2 Specifically, the main sector hosted eight galleries from Asia, four from the Middle East, four from Africa, and three from South America. The 2018 edition of Paris Photo included forty-two new galleries, twenty-two of them new participants. 3 Kirszenbaum was also curator of the French pavilion at the 2019 Venice Biennale. 4 *Anthropologie des sentiments* gave rise to an exhibition and a photobook co-published by François Cheval and Audrey Hoareau (The Red Eye) and the Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2018). 5 At least this is how this itinerary is presented in the small catalogue produced for the occasion and distributed free of charge. It must be noted that this event was accompanied by a series of talks, also organized by Fannie Escoulen, about gender stereotypes and the visibility of women's photography in museums and collections. Encounters with the artists were also offered, including with Tahmineh Monzavi (Iran), Fatima Mazmouz (Morocco), and Joan Lyons (United States). 6 The exhibition was organized in 2015 by curators Ulrich Pohlmann, Thomas Galifot, and Marie Robert and was presented at the Musée de l'Orangerie (part 1, 1839–1919) and the Musée d'Orsay (part 2, 1919–1945). The catalogue was co-published by Éditions du musée de l'Orangerie/musée d'Orsay and Éditions Hazan. 7 Thomas Galifot, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839–1945* (Paris and Vanve: Musée d'Orsay and Éditions Hazan, 2015), 34. 8 Polka Gallery, Paris. 9 Richard Saltoun Gallery, London. 10 Steinek Gallery, Vienna. 11 Galerie 127, Marrakesh. 12 Klemm's Gallery, Berlin. 13 Galerie Françoise Paviot, Paris. 14 Lydia Flem, "15 photographies extraites de la série *Féminicide*," *MuseMedusa* magazine, <http://musemedusa.com/dossier.6/flem/> (our translation). 15 A paradigmatic figure for her struggle for recognition of the violence she suffered at the hand of her drawing master, Agostino Tassi, Gentileschi took him to court (1612), which would result in further violence. Nevertheless, she succeeded in returning to her vocation, and in 1616 she joined the Accademia delle Arti e del disegno in Florence. 16 Cost of the installation €66,000. It includes plans, authorization to reconstruct the bar, and the wallpaper of lip serigraphies reproduced by Moriyama. 17 Both artists were present for an encounter with the public as part of the extensive program of talks organized during the four days of the fair. 18 Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris. 19 This refers to the period between 1929 and 1989, called the "period of enlightened peace," under the reign of Emperor Shōwa. 20 Kaneko Ryūichi (ed.), *Les livres photographiques japonais des années 1960 et 1970* (Paris: Seuil, 2009), 212 (our translation). 21 This talk was part of an extensive program organized for Paris Photo. Other speakers were Olivier Lugon (Université de Lausanne) and Roxane Marocci (photography curator, MoMA). In this regard, we must remember the exhibition that took place at Le Bal in Paris in 2016 devoted to the renowned Japanese magazine: *Provoke, entre contestation et performance. La photographie au Japon 1960–1975*. 22 This slogan, "Are-Bure-Boke," was also used for the title of the exhibition *Rough, Blurred and Out of Focus: Provoke Magazine and Japanese Post-War Photography*, held at the The Art Institute of Chicago in 2012. 23 Mao Ishikawa, *Red Flower: The Women of Okinawa* (NewYork: Session Press, 2017). 24 This photographic series is accompanied by a short film of the same name. 25 Agnel was a finalist for the Prix découverte at the Rencontres d'Arles in 2017. 26 Galerie Mélanie Rio Fluency, Nantes. 27 Flowers Gallery, London. 28 Galerie Fisheye, Paris. 29 Galerie Maubert, Paris. 30 Galerie 127, Marrakesh.

A post-doctoral student and lecturer in the department of art history and film studies at the Université de Montréal, **Claudia Polledri** is also the academic coordinator of the Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques at the Université de Montréal. She holds a PhD in comparative literature from the Université de Montréal; her dissertation was on photographic representations of Beirut (1982–2011) and the relationship between photography and history.