Document generated on 06/06/2025 7:04 a.m.

Ciel variable
art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

CONTACT 2019. Violence

CONTACT 2019. Violence

Jill Glessing

Number 113, Fall 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/91929ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Glessing, J. (2019). CONTACT 2019. Violence. *Ciel variable*, (113), 64–73.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

CONTACT 2019

Violence

JILL GLESSING

Carrie Mae Weems
***Constructing History: A Requiem to Mark the Moment*, 2008**
video installation / installation vidéo, 20 min

Violence runs through our lives, experienced directly or through media representations. We are subject to its power to varying degrees depending on our geographical location, race, class, gender, and access to high-speed internet. We are well acquainted with the variety of ways that humans inflict harm – whether physical, social, or psychological – upon one another. It is not odd, then, that violence appears as a prominent thread within a photography festival. After all, it has been an enduring subject in photography, represented in the medium even before the technology could freeze motion. Despite the absence of actual battle in Roger Fenton's propagandistic Crimean war scenes, the images clearly referenced the destruction; similarly, ethnography pinned the vulnerable, often naked, bodies of its subjects onto photographic papers and plates, forcing their permanent exposure to the racist imperialist gaze. No such uses appeared in the 23rd edition of Toronto's CONTACT Photography Festival;[1] instead, the featured artists used the medium to analyze and critique violence within a range of contexts.

Among them, celebrated African American artist Carrie Mae Weems, who enjoyed a spotlight this year with exhibitions in two venues and three public installations, provided the broadest view. *Heave*, at the Art Museum at the University of Toronto,[2] scanned the turbulent history of Weems's own country's infliction of pain

La violence traverse nos existences, qu'on la vive directement ou par la représentation qu'en font les médias. Nous subissons son emprise à des degrés divers, en fonction du lieu géographique où l'on se trouve, de la race, de la classe sociale, du genre et de l'accès à Internet haut débit. Nous sommes bien au fait des multiples façons dont les humains s'infligent des blessures, qu'elles soient physiques, sociales ou psychologiques. Rien de surprenant alors à ce que la violence soit une sorte de fil conducteur dans un festival de photographie. Après tout, c'est un sujet récurrent en photo, une discipline qui l'illustrait avant même que la technologie permette de figer le mouvement. Malgré l'absence de véritables scènes de combat dans les images de propagande de la guerre de Crimée prises par Roger Fenton, la destruction y est clairement présente ; de la même façon, l'ethnographie fixe les corps vulnérables, souvent dénudés, de ses sujets sur papiers et planches photographiques, les obligeant à une exposition permanente au regard raciste et impérialiste. Rien de tel dans la 23e édition du festival de photographie CONTACT de Toronto[1] ; on y découvrait plutôt comment les artistes se servent du médium pour analyser et critiquer la violence dans un large éventail de contextes.

Parmi eux, la célèbre artiste afro-américaine Carrie Mae Weems, particulièrement sous les projecteurs cette année avec des expositions sur deux sites et trois installations publiques, en donnait l'exemple le plus magistral. *Heave*, à l'Art Museum at the University of Toronto[2], passait en revue l'histoire tumultueuse des souffrances infligées par le propre pays de Weems à travers la planète, à commencer par les derniers soubresauts de la Deuxième Guerre mondiale. Faisant appel à la vidéo, à la photographie et à l'installation, Weems nous entraînait à travers cette triste histoire pour montrer, au-delà des frontières des États-Unis, les horreurs d'Hiroshima et du Vietnam et, à l'intérieur même du pays, toute une liste de sujets tels que la ségrégation, le mouvement des droits civiques, les manifestations étudiantes et les assassinats politiques, nous amenant jusqu'à la violence policière contre les hommes noirs, toujours d'actualité.

Chacune des trois parties de l'exposition mettait en scène des espaces sociaux et institutions dans lesquels différentes sortes de discours culturels s'expriment : la salle de classe, le salon et la salle de cinéma. La première, *Constructing History: A Requiem to Mark the Moment* (2008), une installation alliant photographie et vidéo, est née de projets menés par Weems avec des étudiants faisant appel à des modèles d'éducation performatifs. Notre consommation de reportages tragiques peut susciter des élans de sympathie, mais ne réussit souvent pas à provoquer une empathie menant à l'action et au changement. Quand Weems et ses étudiants reconstituent ces tragédies historiques et jouent à tour de rôle la victime et le bourreau, ils en viennent à comprendre plus intimement les dynamiques de la violence. Dans cette vidéo de 20 minutes, les jeunes ont créé des tableaux de postures monumentales et d'expressions de détresse, accompagnés par le funèbre *Adagio pour cordes, opus 11*, de Samuel Barber, amenant les spectateurs à saisir leur propre implication et leur responsabilité face à l'avenir. Dans une scène

Carrie Mae Weems
***Heave*, installation views / vues d'installation**
Art Museum at the University of Toronto
photos: Toni Hafkenscheid

around the globe, beginning with the last gasps of the Second World War. Through video, photography, and installation, Weems took us through that sad history to show, beyond the borders of the United States, the horrors of Hiroshima and Vietnam and, inside the country, a list that included segregation, the civil rights movement, student protests, and political assassinations, bringing us to the ongoing police violence against black men.

Each of the exhibition's three sections staged social spaces and institutions in which different kinds of cultural discourses occur: the classroom, the living room, and entertainment theatre. The first, *Constructing History: A Requiem to Mark the Moment* (2008), a photography and video installation, developed out of Weems's projects with students that used performative models of education. Our consumption of tragic news reports may incite sympathy, but it often fails to produce an empathy that triggers action and change. When Weems and her students re-enact those historical tragedies and occupy interchanging positions of victim and perpetrator, they may understand the dynamics of violence more deeply. In the twenty-minute video, students create tableaux of monumental poses and stricken expressions, accompanied by Samuel Barber's mournful *Adagio for Strings, Op. 11,* bringing viewers to understand their own implication in and responsibility for the future. In one particularly moving scene, a young black woman stands in a white Japanese kimono, snow falling softly around her threatening to erase memory and obscure history. Turning slowly, she scans the past and looks toward the future, as Weems narrates in a voiceover, "But to get to now, to this moment, she needs to look back over the landscape of memory. Lost in memory, the woman faces history. . . . If you look on the horizon here and there, first seen, now hidden, are little sightings of hope or dreams or memories. If you look closely through the corridors of time, even within the horror one could see the fluttering wings of doves, wings like time batting out beats of hope." Unlike Walter Benjamin's "angel of history," who looks into the past and sees only the endless piling up of catastrophe, Weems's angel peers into the morbid depths and finds glimmers of promise.

> Weems deconstructs the pure phenomenon of colour that has been coopted by hierarchical power systems to signify racial value. Colour plays upon all her subjects – through either rectangular blocks of primary colours superimposed over their portraits or a full tinting of the image with softer shades. Again, Weems's defiance of racism's sad legacy intervenes in the violent colour binary of black and white.

Another of the video's tableaux re-creates Eugene Smith's moving photograph *Tomoko Uemura in Her Bath* (1971), which captured a mother bathing her daughter's mercury-ruined body. Weems's version refers not only to the corporate greed that poisoned fish in Minimata Bay, Japan, and the people that ate them, but also to the irradiated victims of the U.S. atomic bomb dropped in nearby Nagasaki. Again, Weems recuperates the dark history of the United States. It is that very lineage of horror "that made it possible

particulièrement émouvante, une jeune femme noire en kimono japonais blanc se tient debout, de la neige tombant doucement autour d'elle, menaçant d'escamoter la mémoire et d'éclipser l'histoire. Pivotant lentement, elle examine le passé et se tourne vers l'avenir, alors que la voix hors-champ de Weems déclare : « Mais pour arriver à maintenant, à ce moment, elle doit regarder en arrière, vers les paysages du souvenir. Égarée dans le temps, la femme est confrontée à l'histoire… Si vous regardez l'horizon ici et là, se trouvent, autrefois visibles et aujourd'hui cachés, de petits signes d'espoir, de rêves ou de souvenirs. Si vous regardez attentivement dans les couloirs du temps, même au plus profond de l'horreur, vous percevrez le battement des ailes des colombes, des ailes comme le temps qui bat la mesure de l'espérance ». À la différence de l'« ange de l'Histoire » de Walter Benjamin qui, regardant le passé, n'y voit qu'une accumulation infinie de catastrophes, l'ange de Weems, plongée dans les tréfonds morbides, y trouve des lueurs d'espoir.

Un autre des tableaux vidéo recréait la photographie touchante d'Eugene Smith *Tomoko Uemura in Her Bath* (1971), montrant une mère donnant le bain à sa fille au corps dévasté par le mercure. La version de Weems rappelle non seulement la cupidité de l'entreprise qui a mené à la contamination des poissons dans la baie de Minimata, au Japon, et des gens qui en consommaient, mais aussi les victimes irradiées de la bombe atomique américaine larguée sur Nagasaki, pas très loin. Une fois encore, Weems récupère le côté sombre de l'histoire des États-Unis. C'est cette véritable lignée de l'horreur « qui a fait en sorte que nous puissions commencer réellement à discuter de ces sujets. Aujourd'hui donc, 50 ans plus tard, nous pouvons dire oui, nous sommes enfin prêts à regarder la réalité en face ».

La deuxième salle était meublée comme un salon des années 1960 rempli de matériel d'archives – des photographies encadrées, une platine tourne-disque fonctionnelle et une collection de disques, un petit téléviseur noir et blanc et des décorations et sculptures qui évoquaient des figures et événements importants des mouvements des droits civiques et des Black Panthers, comme Angela Davis et Bobby Seale. Assis confortablement, les visiteurs pouvaient consulter la couverture des assassinats d'une liste tristement longue de personnalités politiques – parmi lesquelles John F. Kennedy, Medgar Evers et Malcolm X – dans des revues *LIFE* d'époque empilées sur une table basse, ou jouer à des jeux vidéo. Répétant la promotion de l'agentivité et de la responsabilité individuelle, les visiteurs pouvaient choisir entre deux jeux proposés : l'un programmé comme violemment agressif, et l'autre proposant des possibilités interactives de résolution non violente.

À la CONTACT Gallery, l'exposition plus restreinte de Weems, *Blending the Blues*[3], portait sur la culture afro-américaine actuelle. Ici aussi, de grandes œuvres photographiques proposaient un mélange de tragédie, avec des images de violences policières, mais aussi d'espoir, avec des portraits plus positifs d'artistes noirs, comme Spike Lee et Dinah Washington. « All the Boys » (2016) montrait des photographies de type anthropométrique bleutées agrandies de jeunes Noirs associées à des rapports de police détaillant les attributs physiques, les crimes et les résultats des interactions avec la police : la mort. Weems déconstruit le phénomène pur de la couleur qui a été choisi par les systèmes de pouvoir hiérarchique pour représenter la valeur raciale. La couleur joue sur tous ses sujets, que ce soit avec des blocs rectangulaires de couleurs primaires superposés à leur portrait ou par une teinte complète des images avec des nuances plus douces. Encore une fois, l'opposition de Weems au triste héritage du racisme se manifeste par la violence du jeu binaire

Ferguson Police Department

Offense / Incident Report

Carrie Mae Weems
All the Boys (Blocked 3), **2016**
courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery /
permission de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery

Carrie Mae Weems
Untitled (Spike Lee)
installation view / vue d'installation
CONTACT Gallery, photo: Toni Hafkenscheid

Carrie Mae Weems
Low Brown Boy **(detail / détail)**
Magenta Colored Girl **(detail / détail)**
from the series / de la série *Colored People*, 1989-1990
courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery /
permission de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery

for us to actually begin to have these conversations. So now, fifty years later, we are now saying yes, we are finally ready to sit down and deal."

The second room is furnished as a 1960s-era living room filled with archival materials – framed photographic images, a functioning turntable and record collection, a small black-and-white television set, and ornaments and sculptures that refer to figures and events important in the civil rights and Black Panthers movements, such as Angela Davis and Bobby Seale. Sitting in comfortable chairs, viewers could peruse the coverage of assassinations of a shockingly long list of political figures – among them John F. Kennedy, Medgar Evers, and Malcolm X – in the vintage *LIFE* magazines stacked on a coffee table or play video games. Repeating Weems's promotion of individual agency and responsibility, visitors could choose from two games offered: one that was programmed as violently aggressive and the other offering interactive possibilities for non-violent resolutions.

At the CONTACT Gallery, Weems's more contained exhibition, *Blending the Blues*,[3] focused on current African American culture. Here, too, the large photographic works offered a mix of tragedy through images of police violence, but also hope, through more positive images of celebrated black cultural figures, such as Spike Lee and Dinah Washington. *All the Boys* (2016) presents enlarged, blue-tinted mug shot–style photographs of black youths paired with police reports detailing physical attributes, crimes, and the outcome of police interactions – death. Weems deconstructs the pure phenomenon of colour that has been coopted by hierarchical power systems to signify racial value. Colour plays upon all her subjects – through either rectangular blocks of primary colours superimposed over their portraits or a full tinting of the image with softer shades. Again, Weems's defiance of racism's sad legacy intervenes in the violent colour binary of black and white. Playfully diversifying colour across her subjects, she rejects the hard categories imposed by white power.

The violence broadly surveyed by Weems bled into more focused subjects in other exhibitions. Western countries, and particularly the U.S., perpetrate violence around the world directly through invasion and indirectly through the arms trade. From the continual flow of violent media imagery consumed by Western audiences, we know that most of this activity occurs in Islamic regions. Three artists bound to these struggles through heritage and homeland offered alternate images that reveal more personal experiences and critical perspectives.

Suspended Time presented a mixed-media exhibition of photographs and installations at Prefix Institute of Contemporary Art.[4] Artist Taysir Batniji lives in France, but, like other members of the Palestinian diaspora unable to return, his heart and work continue to dwell in Gaza and on the pain of losing people close to him through death and displacement. During the Second Intifada, photographs of those killed while struggling against Israeli occupation were posted on walls. A series of ten large colour photographs, *Gaza Walls* (2001), documents these public memorials. Their painterly surfaces, signifying Batniji's transition from his earlier painting practice to photographic media, show remnants of the lost faces that doubly decompose beneath layers of graffiti and other posted materials. *To My Brother* (2012), inspired by the practice of sketching Gazan street violence and, as protection, erasing the drawings, similarly links drawing and photography. To commemorate Batniji's brother, who was killed by Israeli soldiers, the artist printed negatives from that brother's wedding and then,

du noir/blanc. En diversifiant de manière espiègle la couleur à travers ses sujets, elle rejette les catégories figées imposées par le pouvoir blanc.

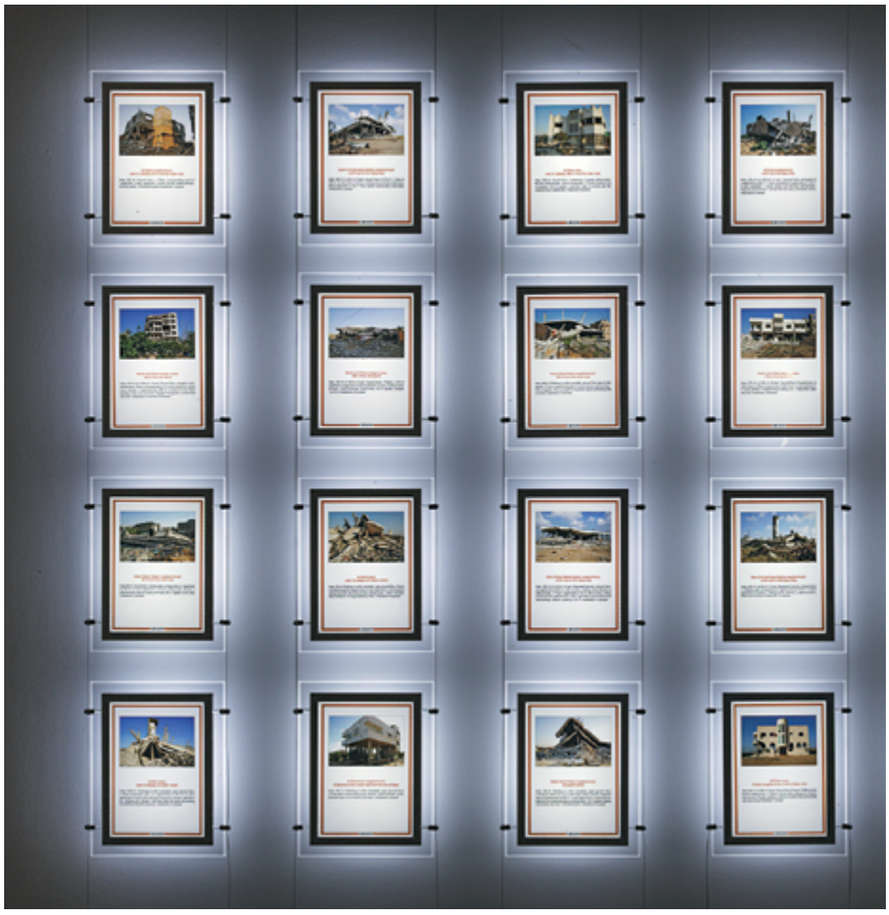
La violence documentée au sens large par Weems a déteint en des sujets plus pointus dans d'autres expositions. Les pays occidentaux, les É.-U. en particulier, usent de violence directement dans le monde, par l'invasion et indirectement, par le commerce des armes. Avec le flux continuel d'images violentes dans les médias consommées par les publics occidentaux, nous savons que l'essentiel de cette activité a pour théâtre les régions islamiques. Trois artistes liés à ces conflits par leurs origines et leur pays natal ont choisi de présenter des images alternatives reflétant des expériences plus personnelles et des perspectives critiques.

Suspended Time offrait une exposition en techniques mixtes alliant photographies et installations au Prefix Institute of Contemporary Art[4]. L'artiste Taysir Batniji vit en France, mais, comme d'autres membres de la diaspora palestinienne dans l'impossibilité de rentrer chez eux, son cœur et son œuvre logent toujours à Gaza et sont marqués par la douleur d'avoir perdu des proches, décédés ou déplacés. Au cours de la deuxième Intifada, les photographies des personnes mortes en combattant l'occupation israélienne étaient placardées sur les murs. Une série de dix grandes photographies en

Watchtowers (2008) revisite la célèbre série typologique de Bernd et Hilla Becher sur les infrastructures industrielles désuètes et, en particulier, leurs «Châteaux d'eau» (1972–2009). L'installation de Batniji reproduit le format des Becher (des petites photographies de structures architecturales en noir et blanc, cadrées, parfaites techniquement et disposées en grille), mais les attentes s'évanouissent au fur et à mesure que les visiteurs remarquent des différences avec les modèles d'origine: ici, des miradors israéliens remplacent les vestiges anodins des châteaux d'eau [...].

couleur, *Gaza Walls* (2001), témoigne de ces monuments commémoratifs publics. Leurs surfaces picturales, une référence à la transition de Batniji de sa pratique antérieure de la peinture à la photographie, montre des reliquats de visages disparus qui se décomposent doublement sous l'effet des couches de graffitis et d'autres matériels affichés. *To My Brother* (2012), inspirée par la pratique de dessiner la violence des rues de Gaza et, pour se protéger, d'effacer les dessins, fait également le lien entre dessin et photographie. Pour commémorer son frère qui a été tué par des soldats israéliens, Batniji a tiré des négatifs du mariage de celui-ci, couchant les épreuves sur papier blanc, avant de tracer les contours des participants. Les marques légères, presque imperceptibles créées par la pression de l'instrument de dessin donnent une impression fantomatique, qui rappelle le souvenir, mais aussi la séparation.

Deux autres œuvres s'appuient sur des formats photographiques reconnus, ceux du monde de l'art et du marché immobilier. *Watchtowers* (2008) revisite la célèbre série typologique de Bernd et Hilla Becher sur les infrastructures industrielles désuètes et, en particulier,



Taysar Batniji
GH0809, 2010 ; *Watchtowers*, 2008 ; *Gaza Walls*, 2001
installation views / vues d'installation, Prefix Institute of Contemporary Art
courtesy of the artist and Galerie Sfeir-Semler / permission de l'artiste
et de la Galerie Sfeir-Semler

Nevet Yitzhak
WarCraft, 2014
projection of full high-definition video and animation / projection de vidéo en haute définition et animation, 8 min loop / 8 min en boucle
courtesy of the artist and Yossi Milo Gallery / permission de l'artiste
et de la Yossi Milo Gallery, photo : Toni Hafkenscheid

laying the prints over white paper, traced the outlines of the celebrating figures. The faint, almost indiscernible indentations created by the pressure of the drawing instrument created a ghostly impression, evoking memory and separation.

Two other works rely on established photographic formats – the art world and the real estate market. *Watchtowers* (2008) remakes Bernd and Hilla Becher's signature typological series of outdated industrial infrastructure and, in particular, *Water Towers* (1972–2009). Batniji's installation duplicates the Bechers' format – small, black-and-white, framed, technically perfect photographs of architectural structures arranged in a grid – but expectations give way as viewers gradually note differences from the original models: here, Israeli military guard towers replace benign water tower relics; technical and aesthetic precision and uniformity are absent. Unable to return to Gaza to shoot his subject himself, Batniji relied on a Gazan resident who could only quickly, under duress and risk, make blurred, imprecise exposures. The images are thus stamped with Batniji's own dislocation.

GH0809 (2010) similarly adheres to a grid-like arrangement, but in this case, following the format of real estate window displays, photographs are set into an acrylic framing structure. As with *Watchtowers*, expectations of normalcy are thwarted when one sees that the buildings for sale are bombed-out Gazan homes and apartment buildings, most no longer habitable. Beneath the images, short texts in the promotional language of real estate description offer such details as "North of Al-Shati refugee camp, 200 m from the beach, Open sea view, calm and sunny, Beautiful exposure, 3 balconies, near to schools. Inhabitants: 22 people." It's understood that those who once resided there and enjoyed those beaches and views are now either deceased or displaced.

Two other artists combine traditional Middle Eastern textile design, photography, and military technology in their works, inserting photographic images into Islamic patterned fabrics. Nevet Yitzha, an Arabic Jew living in Israel, identifies with her family's diasporic history throughout Middle Eastern regions, including their weaving traditions. Yitzha's Koffler Gallery exhibition *WarCraft*[5] is based on Afghan war rugs, a design innovation that began during the Soviet invasion. Three wall-size digital projections of carpets heavily decorated with an array of animated military equipment – tanks, armoured vehicles, grenades, rifles, and helicopters – appear at first as harmless video games, but standing within these walls of war, seeing and hearing fighter jets soar, sirens wail, bombs being released, and tanks exploding in sudden flame, one can imagine the terror and trauma of a real war zone. As a marginalized Arabic Jew in hierarchical Israel, Yitzha offers *WarCraft* as a not-so-veiled critique of her country's military aggression against her Palestinian neighbours, with whom she identifies.

Most of the world's increasingly sophisticated weaponry originates in Western countries, including the United States, Britain, and Canada, which receive considerable economic value from their production contracts. These weapons' deadly effects, however, are often destined for Middle Eastern regions. Iranian-Canadian artist Sanaz Mazinani links these disparate worlds in her phototextile project *Not Elsewhere* (2019).[6] Mazinani appropriates digital images of fighter jets from the Internet, embeds them into decorative patterns reflective of Arabic design, and prints the kaleidoscopic imagery onto long fabric banners. In pretty shades of blue, purple, and white, they hang draped from the high ceilings inside the Aga Kahn Museum atrium. The light, airy patterns suggest blue skies and white clouds undarkened by threatening bombs.

leurs « Châteaux d'eau » (1972–2009). L'installation de Batniji reproduit le format des Becher (des petites photographies de structures architecturales en noir et blanc, cadrées, parfaites techniquement et disposées en grille), mais les attentes s'évanouissent au fur et à mesure que les visiteurs remarquent des différences avec les modèles d'origine : ici, des miradors israéliens remplacent les vestiges anodins des châteaux d'eau ; la précision et l'uniformité techniques et esthétiques sont absentes. Non autorisé à retourner à Gaza pour photographier lui-même son sujet, Batniji a fait appel à un Gazaoui qui n'a pu prendre, dans un contexte de contrainte et de risque, que des clichés rapides, flous, imprécis. Les images sont donc marquées du sceau de la propre délocalisation de Batniji.

GH0809 (2010) fait également appel à une composition en forme de grille, mais, dans ce cas, à la manière de l'affichage en vitrine d'une agence immobilière, les photographies sont placées dans une structure de cadres en acrylique. Comme avec *Watchtowers*, les attentes d'une certaine normalité sont déjouées lorsque l'on comprend que les bâtiments à vendre sont en fait des maisons et immeubles de Gaza bombardés, dans la plupart des cas non habitables. Sous les images, de courts textes rédigés dans le style promotionnel d'une description d'agence immobilière donnent des détails comme « Nord du camp de réfugiés d'Al-Shati, à 200 m de la plage. Vue dégagée sur la mer, calme et ensoleillé. Belle exposition, 3 balcons, proche des écoles. Habitants : 22 ». Il va sans dire que les personnes qui résidaient autrefois ici et profitaient de ces plages et de ces vues sont aujourd'hui soit mortes, soit déplacées.

Deux autres artistes combinent dessin de textile moyen-oriental traditionnel, photographie et technologie militaire dans leurs œuvres, en insérant des images dans des tissus aux motifs islamiques. Nevet Yitzha, juive arabe qui vit en Israël, s'identifie à l'histoire diasporique de sa famille à travers les régions du Moyen-Orient, notamment à leurs traditions de tissage. L'exposition d'Yitzha à la Koffler Gallery, intitulée *WarCraft*[5], portait sur les tapis de guerre afghans, une innovation stylistique remontant à l'invasion soviétique. Trois grandes projections murales numériques de tapis richement décorés avec toute une gamme d'équipements militaires animés (chars, véhicules blindés, grenades, fusils et hélicoptères) semblaient à première vue des jeux vidéos inoffensifs, mais en contemplant ces murs guerriers, en voyant et entendant les avions de combat monter en flèche, les sirènes hurler, le largage des bombes et l'explosion des chars dans une flambée soudaine, on pouvait imaginer la terreur et le traumatisme engendrés par une véritable zone de guerre. Juive arabe marginalisée dans un Israël hiérarchisé, Yitzha livre *WarCraft* comme une critique à peine voilée de l'agression militaire de son propre pays contre ses voisins palestiniens, auxquels elle s'identifie.

La majorité de l'arsenal militaire mondial de plus en plus sophistiqué provient des pays occidentaux, dont les États-Unis, la Grande-Bretagne et le Canada, qui reçoivent des retombées économiques considérables de leurs contrats de production. Les conséquences meurtrières de ces derniers, cependant, sont souvent le lot des régions du Moyen-Orient. L'artiste canado-iranienne Sanaz Mazinani faisait le lien entre ces univers disparates avec son projet phototextile *Not Elsewhere* (2019)[6]. Elle s'est approprié les images numériques d'avions de chasse sur Internet, les a intégrées à des motifs décoratifs inspirés du design arabe et a imprimé les images kaléidoscopiques sur de longues bannières de tissu. Dans des jolies nuances de bleu, de violet et de blanc, elles étaient accrochées, drapées, aux hauts plafonds de l'atrium de l'Aga Kahn Museum. Les dessins légers et aériens faisaient penser à des ciels bleus et des nuages blancs non assombris par des bombes menaçantes.

Sanaz Mazinani
Not Elsewhere
installation view / vue d'installation, Aga Khan Museum
courtesy of CONTACT and the artist / permission de CONTACT et de l'artiste, photo : Toni Hafkenscheid

detail / détail : ***Lockheed Martin F-22 Raptor***
detail / detail : ***Thunderbird in Performance***
courtesy of the artist and Stephen Bulger Gallery / permission de l'artiste et de la Stephen Bulger Gallery

Michael Tsegaye
***Future Memories II*, 2009**
***Future Memories XIII*, 2011**
courtesy of the artist and Addis Fine Art / permission de l'artiste et de Addis Fine Art

We're aware of the varieties of human violence and its yield of trauma, but less familiar with positive responses to it. Enduring violence is difficult, but its aftermath – physical and psychic scars – can be unbearable. At Hart House, University of Toronto, a series of photographs, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors*,[7] displays the courageous efforts of women who survived the Rwandan genocide (during which 250,000 to 500,000 Tutsi women and children were raped), to reconcile their memories of rape, torture and death. Each of Samer Muscati's large colour portraits presenting an individual or group of smiling women is accompanied by quotations describing their details of traumatic experience and their recovery process.

Destruction of bodies, lands, and societies through wars and police violence are obvious forms, but lives can also be violated by controlling spatial relations. Of growing concern, as wealth and power concentrate in urban centres, are the effects of development, gentrification, and displacement on lower-income local populations. Ethiopian photographer Michael Tsegaye documented the destruction of homes and communities in his home city of Addis Ababa and their replacement with foreign-funded development projects. In his Black Artists Networks Dialogue Gallery exhibition *Future Memories*,[8] Tsegaye shows the city's transformation: razed buildings, new construction, and the displaced standing before their destroyed homes. He also photographed the city's cemeteries before they, too, were bulldozed for redevelopment. In Tsegaye's culture, grave markers are often graced with photographs of the deceased. A series of twenty colour photographs that he made of these images were presented in an intimate upstairs gallery. Like the bodies they commemorated, they were in varied states of ruin and decomposition. Roland Barthes famously wrote that all photographs signify death. These pictures appear as a deathly *mise en abyme*: the subjects' bodies, their resting places, and their photographs are all violated and destroyed.

The different subjects, perspectives, and formal approaches presented in these CONTACT exhibitions alerted audiences to destructive power systems operated through direct physical damage, as in war and state violence or, more subtly, to solidify social and economic hierarchies – destruction through bullets or social murder. The artists featured perform important social roles in their examination and critiques of violence and, at times, their responses of hope and resistance.

1 The Scotiabank CONTACT Photography Festival was held in Toronto 1–31 May 2019. **2** Curated by Barbara Fischer and Sarah Robayo Sheridan, the exhibition *Heave* was presented 4 May–27 July 2019. **3** Curated by Bonnie Rubenstein, the exhibition *Blending the Blues* was presented 1 May–27 July 2019. **4** Taysir Batniji's exhibition *Suspended Time* was curated by Scott McLeod and presented at Prefix ICA 3 May–22 June 2019. **5** The exhibition was curated by Liora Belford and held 4 April–26 May 2019. **6** Mazinani's project *Not Elsewhere* was presented at the Aga Khan Museum 30 April–2 June 2019. **7** Curated by Sarah Milroy, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors* was held 1 April–31 May 31 2019. **8** Michael Tsegaye's exhibition *Future Memories & Chasms of the Soul: A Shattered Witness* was presented at BAND Gallery 25 April–2 June 2019.

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

Nous sommes conscients des déclinaisons de la violence humaine et des traumatismes qui en résultent, mais moins au fait des réactions positives à celle-ci. Subir la violence est une expérience pénible, mais ses conséquences, cicatrices physiques et morales, peuvent être insupportables. À la Hart House de la University of Toronto, une série de photographies, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors*[7], mettait l'accent sur les efforts courageux de Rwandaises ayant survécu au génocide (entre 250 000 et 500 000 femmes et enfants tutsis ont été agressés) pour faire la paix avec leurs souvenirs de viol, de torture et de mort. Chacun des grands portraits en couleur de Samer Muscati présentant une femme ou un groupe de femmes souriant était accompagné de citations décrivant les détails de leur expérience traumatisante et de leur processus de guérison.

La destruction des corps, des territoires et des sociétés par les guerres et les violences policières est une réalité manifeste, mais on peut également bafouer la vie par la maîtrise des relations spatiales. Un problème de plus en plus aigu, alors que richesse et pouvoir se concentrent dans les centres urbains, est celui des effets du développement, de l'embourgeoisement et du déplacement des populations locales à faibles revenus. Le photographe éthiopien Michael Tsegaye a documenté la destruction de maisons et de collectivités dans sa ville Addis-Abeba pour faire place à des projets immobiliers à capitaux étrangers. Dans son exposition *Future Memories*[8] à la Black Artists Networks Dialogue Gallery, Tsegaye montrait la transformation de la ville : bâtiments élevés, nouvelles constructions et personnes déplacées debout devant leur maison détruite. Il a aussi photographié les cimetières de la ville avant qu'ils soient à leur tour rasés pour laisser place au réaménagement urbain. Dans la culture de Tsegaye, les pierres tombales sont souvent ornées de photographies des disparus. Une série de 20 photographies en couleur qu'il a réalisées de ces images était présentée dans une salle intimiste à l'étage. Tout comme les corps qu'elles commémoraient, elles étaient dans des états divers de ruine et de décomposition. On se souviendra de la réflexion de Roland Barthes selon laquelle les photographies signifiaient la mort. Ces images sont une sorte de mise en abyme funèbre : les corps des sujets, leur dernier repos et leurs photographies sont tous profanés et détruits.

Les différents thèmes, perspectives et approches formelles présentés dans ces expositions CONTACT visaient à sensibiliser le public aux systèmes de pouvoir destructeurs fonctionnant par dommages physiques directs, comme dans le cas des guerres ou de la violence étatique ou, plus subtilement, avec l'objectif de renforcer les hiérarchies sociales et économiques : la destruction par les balles ou par l'assassinat social. Les artistes présentés jouent un rôle important dans la collectivité par leur analyse et leur critique de la violence et, parfois, par leur réponse d'espoir et de résistance. *Traduit par Frédéric Dupuy*

1 Le festival de photographie CONTACT de la Banque Scotia s'est tenu à Toronto du 1er au 31 mai 2019. **2** Organisée par Barbara Fischer et Sarah Robayo Sheridan, l'exposition *Heave* a été présentée du 4 mai au 27 juillet 2019. **3** Organisée par Bonnie Rubenstein, l'exposition *Blending the Blues* a été présentée du 1er mai au 27 juillet 2019. **4** L'exposition *Suspended Time* de Taysir Batniji était organisée par Scott McLeod et présentée au Prefix ICA du 3 mai au 22 juin 2019. **5** L'exposition était organisée par Liora Belford et s'est déroulée du 4 avril au 26 mai 2019. **6** Le projet *Not Elsewhere* de Sanaz Mazinani a été présenté à l'Aga Khan Museum du 30 avril au 2 juin 2019. **7** Organisée par Sarah Milroy, *Rwanda Retold: The Enduring Stories of Genocide Survivors* a été présentée du 1er avril au 31 mai 2019. **8** L'exposition *Future Memories & Chasms of the Soul: A Shattered Witness* de Michael Tsegaye a été présentée à la BAND Gallery du 25 avril au 2 juin 2019.

Jill Glessing *enseigne à la Ryerson University et écrit sur les arts visuels et la culture.*

LEFT TO RIGHT TOP TO BOTTOM / DE GAUCHE À DROITE, DE HAUT EN BAS

Samer Muscati

***Faustin*, 2018,** 76 × 51 cm ; ***Marie Claire*, 2018,** 91 × 61 cm ; ***Gloriose*, 2008,** 76 × 51 cm ; ***Marie Louise*, 2018,** 76 × 51 cm ; ***Hyacintha*, 2018,** 91 × 61 cm