

**Guido Guidi, *Carlo Scarpa's Tomba Brion: Photographs by Guido Guidi, 1997–2007 CCA*, Montreal, September 11, 2009, to January 10, 2010**

James D. Campbell

Numéro 84, printemps 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campbell, J. D. (2010). Compte rendu de [Guido Guidi, *Carlo Scarpa's Tomba Brion: Photographs by Guido Guidi, 1997–2007 CCA*, Montreal, September 11, 2009, to January 10, 2010]. *Ciel variable*, (84), 68–69.



Yan Giguère, *Attractions*, 2009, vue d'exposition, crédit : Bettina Hoffmann.

de *Gloire du Matin*, etc. On retrouve cette fois aussi moins d'images relatives à l'intimité même de Yan Giguère. Sa compagne, par exemple, est moins présente. On ne la voit qu'en de rares occasions bien qu'une image nous la montre dans un cadre qui nous rappelle une image de *Choisir*. De même une constante se manifeste plus régulièrement dans le format des épreuves: la forme carrée, en effet, revient souvent. Sans oublier

que le lieu même de la galerie Optica, plus vaste, crée un rapport totalement différent. Nous pouvons plus allègrement nous promener devant les œuvres, aller et venir selon nos aises et les images elles-mêmes respirent plus facilement.

À regarder le titre des images, le doute n'est plus possible; nous sommes devant un herbier. Mais ce n'est pas qu'un catalogue d'herbes et de fleurs. C'est une

sélection, un brin aléatoire, de moments privilégiés. Des moments de lumière touchant les choses de manière à les nimer d'étrangeté. Il y a, en effet, dans les images, de l'assemblage, de la composition inopinée. Il y a des rapprochements presque indus, forgés par la manière dont le sujet a été saisi. Prenons pour exemple cette forêt de véris soutenant un stationnement ou encore l'image de cette bâtisse couverte d'enjoliveurs de roue, cloués sur sa façade. Germinations, radicelles, machines tentaculaires aux allures d'insecte; tout un monde de l'hétéroclite fonde un chemin, un ensemble de vues sur les choses, telles qu'elles sont ici perçues comme pour la première fois.

Il y a aussi, évidemment, de la photographie dans tout cela. Ça peut paraître un truisme de le dire mais tout est ici affaire de lueurs sur les choses, sur la manière dont la lumière caresse et révèle. Mais cela va plus loin. Par ses opérations de numérisation directe, on retourne à l'essentiel, au geste premier, à cette sensibilisation directe de la lumière dont Henry Fox Talbot fit l'expérience il y a très longtemps. Lui aussi sut soumettre des plantes de toutes sortes à une lumière qui impressionna l'épreuve photosensibilisée au ferricyanure de potassium pour donner des images bleutées.

L'angle de ces lueurs sur le sujet choisi, celui de la visée, la manière dont blanc et noir se liguent, le fait de s'approcher autant, de cadrer ainsi et non autrement, tout cela finit par donner une image de l'objet qui n'est pas celle attendue. Ce n'est pas une attitude forcée. Non! Ce serait plutôt que Yan Giguère est le photographe des vues singulières, des aspects inédits. Le sujet, la chose choisie a été ainsi rencontrée et pas autrement. Elle est venue à la vision par ce chemin imprévu. Le monde de Yan Giguère n'est pas celui des objets et des gens, des êtres naturels en leur essence mais en leur apparaître. Et cet apparaître nous en dit souvent plus long sur la vérité de ce qui est montré.

*Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes (Ciel variable, ETC, Photovision et Papal Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai Chambre obscure : photographie et installation et de quatre recueils de poésie.*

## Guido Guidi

**Carlo Scarpa's Tomba Brion: Photographs by Guido Guidi, 1997–2007**

CCA, Montreal

September 11, 2009, to January 10, 2010

Nestled within the CCA's Octagonal Gallery in conceptually elegant fashion, this thematic body of photographic work by the Italian photographer Guido Guidi paid tribute to an architectural masterpiece while highlighting his own various strengths and idiosyncrasies as a creative artist preoccupied, for the last several decades, with landscape and its transformations. Guidi's extended visual essay is remarkable on several counts. Carlo Scarpa's Tomba Brion – a family mausoleum in Italy that is widely acknowledged as being one of the architect's masterworks – is subjected here to Guidi's methodical deconstruction of its physical structure, encompassing its temporal and spatial dimensions. A long-time devotee of Scarpa's work, Guidi brings to bear a contemplative focus – and one that powerfully informs this decade-spanning visual essay.

The fifty-four colour photographs build up a rich palimpsest that reveals the stark beauty of the funerary complex. Guidi's exceptional palette is always in evidence in this splendid array of images culled from a decade-long investigation.

At first, a sense of the funerary complex as an unfettered whole is found to be elusive. This is precisely Guidi's intention, of course. He wants to lead us beyond the whole into

the wealth of the constituent parts, so that we might better appreciate the nature of the architect's achievement. He selects revealing but limited views of the interior and exterior of the structure. After only a few moments, we begin searching for a sense – or image – of the overall structure. It soon becomes clear that only by travelling alongside Guidi through all fifty-four views – and then retracing our steps – will this be possible, and then only in terms of what is adumbrated there, not actually made explicit: a sort of "meta-documentation" that reads as the photographic side of a pristine collaboration with the architect.

Upon closer inspection, we note a strange and compelling particularity in the photographer's chosen views. It is no exaggeration to suggest that Guidi's methodical and poetic approach is almost *phenomenological* in its scope, tenor, and intent. In freely varying his perspectives on the tomb complex not only in space but in time, he arrives at the truth of its architecture; an abiding sense of its essence. He works his own highly effective eidetic reduction – the subsequent distillation of all of the images that he has taken into the core archive presented here – in order to arrive at what is most pertinent and to name the architect's extraordinary achievement. Everything else is left by the wayside.

Guidi worked over a ten-year period to acquire an extensive series of views of the funerary complex. Collating appearances of the funerary complex at different times and in different seasons, he became a collector of fragments that add up to an un-



Guido Guidi, *Brion's Family Tomba, San Vito d'Altivole : 13PM, looking to the North-East*, 2003, c-print, 20,32 x 25,4 cm, courtesy of the CCA.

foreseen holistic experience. Profoundly acquisitive, Guidi collated the "evidence" afforded by his photographs and secured a ruminative triumph. It should be pointed out that the inordinately deft installation of the photographs mirrors Guidi's operative methodology and draws upon the viewer's own constitutive process.

That Guidi's phenomenological method is not limited to the Scarpa essay may readily be seen by looking at his other work. Another revealing example of his approach

would be his photographs of bunkers along the Atlantic Wall. Built by German occupation forces from 1939 to 1944 along the coasts of France, the Channel Islands (Great Britain), Belgium, the Netherlands, and Germany, the bunkers formed one of the last major defence lines of the twentieth century. Guidi always attends to specific details of the infrastructure, parsing them out in deft and orderly fashion so as to dramatize the whole accordingly. He shifts his position incessantly, in order to elicit a host of

different perspectives. Obliquely surveying the structures in their specificity means, paradoxically, summoning up a sense of their holism from the sum total of their fragments. This radiant methodology can be found in all of his work.

In the Brion tomb investigation, Guidi leads us over the threshold of contemplation. By noting the different times of the day at which each image was taken, he specifies the temporal as critical to the appearances. By pinpointing features of the architectural, he sheds light on the spatiality. And he is luminocratic: the free play of light in his images is everywhere at work, investing them with textural luminosities that highlight the grandeur of Scarpa's achievement. Guidi has said, "In essence, I considered Scarpa's architecture not only as a manufactured object, but also as a machine through which to look at time. Or rather, architecture in its 'becoming,' as shadows on a wall that recall volumetric projections drawn in countless mutations on a sheet of paper."<sup>1</sup>

Throughout his career, Guidi has earned an enviable reputation for clarity. He has developed a phenomenally cohesive corpus that is as rigorous as it is poetic. Ably curated by Louise Désy, CCA curator of photography, the exhibition was yet another triumph of scholarship and discovery at the CCA. Photographer, phenomenologist, and poet, Guido Guidi emerges here as a photographic artist of the first water.

1 Guido Guidi, quoted in the press release.

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publication across Canada.



Guido Guidi, *Brion's Family Tomba, San Vito d'Altivole: 12PM, Looking to the North*, 2006, c-print, 60,8 x 76,4 cm, courtesy of the CCA.

## Nicholas et Sheila Pye

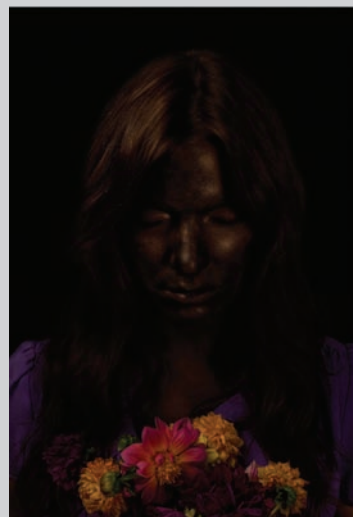
**Vanitas**

Galerie Art Mûr, Montréal

Du 15 août au 12 septembre 2009

En couple dans la vie comme en création, le duo d'artistes considère sa relation amoureuse comme le point de départ d'une incursion métaphorique au cœur des modes de communication et des liens secrets qui unissent les individus entretenant une relation privilégiée. S'amusant à brouiller les frontières entre leur vie et leur art, Nicholas et Sheila Pye abordent les questionnements et les grandes vérités préoccupant les humains en état de fusion amoureuse. Par la photographie, la vidéo, la performance et l'installation, ils élaborent des autofictions hautement chargées et poétiques, à la présentation léchée. De manière récurrente, ils y abordent des thèmes comme la perte de soi ou de l'autre, la déssexualisation, l'artificialité et la transfiguration. Leurs créations sont pourtant bien loin de l'autobiographie narcissique, puisque ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils parlent : c'est la relation amoureuse qui est décortiquée, et ce qu'ils mettent en lumière, ce sont surtout ces choses qui peuvent mal tourner au sein d'un couple.

Abandonnant les luttes de pouvoir qui les avaient fascinés dans leurs travaux précédents – le thème de la mort n'est plus traité de manière violente : *Vanitas* présente au contraire « une vision salvatrice et bienveillante de la mort, qui devient, malgré une difficile période de deuil, métaphore de changement, de retour à la nature et de renaissance »<sup>1</sup> – les artistes présentent toujours dans leurs œuvres cette ambigüité dramatique inhérente à la nature des relations amoureuses et nous font voir, toujours dans une grande densité sémantique et visuelle, cette oscilla-



Nicholas et Sheila Pye, *Vanitas I et Vanitas II*, 2008, photographie numérique à développement chromogène, 102 x 152 cm.

tion de l'intimité entre désir et répulsion, permanence et effacement, rapprochement et désunion.

Une vanité est une catégorie particulière de la nature morte dont la composition allégorique suggère que l'existence terrestre est vide, vaine, la vie humaine précaire et de peu d'importance. Très répandu à l'époque baroque, ce thème s'étend à des représentations picturales comprenant aussi des personnages vivants. Dans l'exposition *Vanitas*, les Pye jouent avec le thème de la nature morte pour examiner leur propre relation. On a affaire ici à une élaboration symbolique sur la mort et sur le couple, mais avant tout, c'est des illusions qu'on y parle, de la fugacité des choses vivantes et des lois immuables de la transformation.

D'entrée de jeu et en droite ligne avec les *memento mori* hollandais qui évoquaient l'aspect transitoire de la vie humaine, il y a *Sugar Skull*, photographie présentant un (moulage de) crâne fraîchement détérré, entouré de fleurs mortes et ayant vraisemblablement servi



de chandelier. La cire qui a coulé sur le crâne est noire, et reprend un motif que l'on trouve dans l'installation vidéo *Dark Swans*. Pour *Dark Swans*, les Pye posent très hiératiquement, comme des portraits victoriens, devant un fond de forêt lugubre. Sur un écran, le visage de Sheila et sur l'autre, celui de Nicholas, tous deux d'une grande sérénité. Pendant la vidéo de 10 minutes qui passe en boucle, le visage de l'un se couvre d'un liquide noir qui l'« efface » progressivement, pendant que la même substance noire se retire du visage de l'autre. Renvoyant au thème de la fuite du temps et au principe des vases communicants, cette exposition est principalement composée d'œuvres « en miroir ». Dans *Vanitas I et II* par exemple, Sheila, le visage de nouveau peint de noir, est vraisemblablement morte. Elle tient des fleurs fraîches et Nicolas, bien vivant, tient des fleurs mortes au milieu desquelles jaillit une flamme. Cette flamme n'est pas le feu destructeur de leur série précédente, mais bien celui, bénéfique, de la purification et du renouveau.

Les constructions que les Pye conçoivent pour servir de décor à leurs courtmétrages et œuvres photographiques sont une partie importante de la génération du processus narratif. Ces petites chambres oniriques, délibérément intemporelles, sont franchement claustrophobiques. Étant donné l'échelle de la scène, les actions de chacun des personnages deviennent hyper-théâtralisées, et l'espace devient lui-même un « corps » contenant le drame qui s'y joue, comme on peut le constater dans *Thaumaturge (Feminine)*, *Thaumaturge (Masculine)* et *Porphyria*. Cette dernière photo renvoie à la nouvelle *Porphyria's Lover*, écrite par Robert Browning en 1836 : dans un élan de passion, un homme étrangle son amante avec ses propres cheveux.

Nicholas et Sheila Pye favorisent donc dans leur pratique un opulent vocabulaire pictural inspiré de l'histoire de l'art et de la littérature. Le duo évite avec soin les pièges de la documentation de la performance, et leurs photographies et films reconfigurent intelligemment leurs influences et les thèmes qui leur sont chers. Ainsi, ils réussissent à entraîner le spectateur dans un univers envoûtant et théâtral, par des mises en scène toujours contrôlées qui doivent beaucoup au surréalisme. Ces dernières versent efficacement du côté de l'« inquiétante étrangeté » par cette manière qu'elles ont d'être à la fois évocatrices et inexplicablement familières. Et il s'agit là de leur plus grande force.

1 Ève de Garie-Lamanque, dépliant présentant l'exposition à la Galerie Art Mûr.

Nathalie Guimond possède une formation combinant anthropologie et histoire de l'art. Elle écrit sur les arts visuels depuis une dizaine d'années pour différents journaux et magazines et signe des textes de catalogues d'exposition. Elle est également commissaire à ses heures et les pratiques influencées par la science-fiction sont son domaine de prédilection.