

Capture Photography Festival 2021. Vancouver (April 1–30, 2021)

Capture Photography Festival 2021

Karen Henry

Number 118, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Henry, K. (2021). Review of [Capture Photography Festival 2021. Vancouver (April 1–30, 2021) / Capture Photography Festival 2021]. *Ciel variable*, (118), 90–92.

Euro-Christian traditions and contemporary Canadian politics is potentially productive for evaluating the divergent interests, importance, and emotions ascribed to particular environments.

1 T. E. Hardy, “Requiem for a Glacier Mourns Climate Change Loss,” *Canadian Art* (January 2014), <https://canadianart.ca/reviews/paul-walde-requiem-for-a-glacier/>. 2 Trevor Crawley, “Jumbo Valley to Be Protected, Ending Decades-long Dispute over Proposed Ski Resort,” *Nelson Star* (January 18, 2020), <https://www.nelsonstar.com/news/jumbo-valley-to-be-protected-ending-decades-long-dispute-over-proposed-ski-resort/>.

Reilley Bishop-Stall is an arts writer and researcher based in Quebec. She received her PhD from McGill University in 2019 and is currently a postdoctoral fellow with the Inuit Futures in Arts Leadership: The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project at Concordia University. Her research is focused on contemporary art and on Indigenous and settler photography in Canada. She has published in peer-reviewed journals such as *Photography & Culture*.



Paul Walde
Requiem pour un glacier

L’oratorio en quatre mouvements *Requiem pour un glacier* de Paul Walde a été joué pour la première fois en juillet 2013 sur un glacier de la vallée Jumbo, en Colombie-Britannique, ou Qat’muk, nom que lui donne la Première Nation Ktunaxa, gardienne d’origine de la région. Au moment de la prestation, l’ancienne zone glaciaire était menacée directement, tant par les changements climatiques que par un projet immobilier, alors que la construction d’une station de ski (aujourd’hui annulée) avait été entérinée par le gouvernement provincial malgré

l’opposition d’environnementalistes, de résidents locaux et des Ktunaxa. Interprété pour les glaciers par cinquante musiciens et en présence de trente membres de l’équipe de production, l’événement a été décrit dans la presse comme une protestation, un hommage et, bien sûr, une expression de tristesse. Pour un espace considéré comme sacré par les Ktunaxa, la grandeur du geste du requiem est à la fois appropriée et discutable en cela qu’il honore l’importance spirituelle de la région, mais dans un langage et une tradition historiquement imposés sur des territoires autochtones.

Des séquences de l’événement ont été par la suite incorporées dans une installation vidéo éponyme, dans laquelle l’oratorio s’accompagne d’enregistrements sur le terrain ; la documentation visuelle est complétée par de longs plans du paysage, des vignettes individuelles des interprètes et des effets temporels et visuels qui font écho à l’urgence dramatique de la pièce musicale. L’installation est présentée au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre de l’exposition

immobilier ; le troisième mouvement est tiré de données sur les relevés de températures dans la région de 1969 à 2010, le tempo accéléré reflétant les températures en hausse ; le dernier mouvement associe l’instrumentation à un bourdonnement qui imite la présence d’un réseau électrique. Les quatre mouvements sont animés par la vidéo d’une manière qui distingue l’installation de la performance initiale. Alors que la hausse des températures est traduite en notes de musique, la soprano Veronika Hajdu est représentée marchant au ralenti, franchissant difficilement, pas après pas, la surface du glacier. Plus d’une fois dans la vidéo, un rectangle noir apparaît au-dessus de la séquence de la chaîne de montagnes, comme une barre de censure bloquant l’accès à l’image. Dans un cas, la forme s’étend lentement pour remplir le cadre ; dans un autre, une timbale évoque le tonnerre qui accompagne un orage. Des enregistrements d’eau qui dégoutte et coule sont intercalés dans la partition ; c’est sans doute ce son de fonte qui est le plus mélancolique.

musée. Les visiteurs peuvent dès lors s’immerger dans l’installation tout en faisant le parallèle avec les préoccupations climatiques plus larges abordées dans l’exposition. Au moment de sa première représentation, en 2013, l’œuvre était directement liée à la politique régionale du moment. En janvier 2020, après un litige de trente ans, la construction du projet immobilier controversé a été abandonnée définitivement. Les Ktunaxa ont noué des partenariats avec le gouvernement et des organismes environnementaux pour préserver la région, la Première Nation étant de nouveau responsable de l’intendance et de la conservation². Malgré ces changements politiques, la région demeure vulnérable aux effets du réchauffement climatique, et l’installation de Walde reste évocatrice et saisissante. Le litige entourant la chaîne de glaciers a englobé les revendications territoriales et spirituelles des Autochtones, lesquelles ont aussi souvent été bafouées à cette occasion. La projection d’une complainte si distinctement chrétienne et européenne qu’un requiem en latin sur le territoire sacré des Ktunaxa soulève des enjeux supplémentaires qui sont inévitables. Cela dit, l’enracinement par Walde de la partition tant dans les anciennes traditions eurochrétiennes que dans la politique canadienne contemporaine est potentiellement utile pour évaluer les intérêts divergents, l’importance et les émotions imputables à des environnements particuliers. Traduit par Marie-Josée Arcand

1 T. E. Hardy, « Requiem for a Glacier Mourns Climate Change Loss », *Canadian Art* (janvier 2014), <https://canadianart.ca/reviews/paul-walde-requiem-for-a-glacier/>. 2 Trevor Crawley, « Jumbo Valley to Be Protected, Ending Decades-long Dispute over Proposed Ski Resort », *Nelson Star* (18 janvier 2020), <https://www.nelsonstar.com/news/jumbo-valley-to-be-protected-ending-decades-long-dispute-over-proposed-ski-resort/>.

Reilley Bishop-Stall est une auteure et chercheuse en arts basée au Québec. Elle est titulaire d’un doctorat de l’Université McGill (2019) et actuellement boursière postdoctorale au sein de l’Inuit Futures in Arts Leadership: The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project à l’Université Concordia. Ses recherches portent sur l’art contemporain et la photographie autochtone et allochtone au Canada. Elle publie dans des revues tel que *Photography & Culture*.

Capture Photography Festival 2021

Vancouver
April 1–30, 2021

It’s impossible to review the Capture festival, a rambling aggregation of events in Vancouver that celebrate photography, as a whole. Here, I focus on public art billboards and the major festival commission.

Billboards are of a scale to command attention in the urban landscape. Works by Anique Jordan are located on Expo Boulevard along the Northeast False Creek inlet, set in the hardscape of viaducts and concrete towers. The two

images, on the front and back of a single billboard, first appear as black-and-white abstractions. But if you’re walking or stopped at the light, you can see the highlights and contours of dark skin and a wisp of tightly coiled hair. These images are the most understated of the 2018 *Darkie* series pairing stark white planes and a black female body. The works are defined by contrasts – white, hard, unyielding/black, organic, vulnerable – and so unsettle the abstraction

they evoke. Jordan talks about her artwork as haunted, “patronized by what cannot be represented.” In this time and place, the billboards quietly both indict loss and proclaim presence in relation to the patriarchal space of development, the history of art, and the imperative of Black Lives Matter. The most notorious of the Capture billboards this year were a series of seven images by Vancouver artist Steven Shearer situated on a walking and bike



Anique Jordan, série / series *Work from the Darkie*, 2018, photo : Jocelyne Junker ; Steven Shearer, *Untitled*, 2020, photo : Dennis Ho

path along the old CP Rail tracks. These images were on display for a day and a half before the Pattison billboard company, which donates the space to Capture, ordered them taken down due to a vocal public response. The images, gathered from the internet, are of people sleeping and are seen by Shearer in the context of canonical and ecstatic religious imagery and of “the ways in which so many banal moments of our lives in contemporary society are made accessible for public consumption.” The sleeping subjects are inherently vulnerable, and they made a number of people uneasy. This degree of unease is part of the work – projecting the most unmediated private images into public space at a scale that cannot be ignored.

Though there was didactic signage on site, a number of people interpreted the images as people drugged or dead. The debacle raised a number of questions. Did the curators consider the current fentanyl crisis in Vancouver before deciding to show these images at this time? Were public billboards the appropriate place for these images? Why is an advertising company in the position of deciding what the public can and can't see? If they had been paid for, would the company have jumped to remove them? Shearer was notably, and wisely, silent. Capture zoomed together an impressive panel of Vancouver and international public art people in response. As the panel noted, curators and producers need to anticipate issues and make a safe place for the art and the public. In public art, relationships are important, understanding the context is important, and pursuing all

avenues of communication to build understanding with partners and the public is important.

In contrast, the third billboard project, featuring three consecutive images that explore the power of seduction in advertising from Vikky Alexander's 1985 series *Between Dreaming and Living*, seems well positioned in Mt. Pleasant, an area of artist centres and trendy restaurants. The fourth project is situated near new developments in the southeast part of the city. Sarah Anne Johnson painted watery coloured fireworks onto the sky of an image of frozen northern ice fields, evoking the wonder of her experience of the landscape, the beauty of which is belied by the realities of global warming.

The major commissioned work for the festival is *al'taqiaq: it spirals* by Mi'kmaq

artist Jordan Bennett. The two-storey-high image is located on the window-gridded side of the mid-century modern Dal Grauer Hydro Electric Substation downtown. Bennett painted a moose skull with an impressive rack of antlers, using designs and colours from the traditional porcupine quill basketry of his people. (He notes that hot-pink dye came via settlers in the mid-1800s.) The brightly painted skull is elegantly photographed on a field of moss and low vegetation in Nova Scotia. Bennett left the skull on the land in this spot for a couple of months prior to painting it. The quill design is adapted from a basket in the collection of the Museum of Vancouver. Because of travel restrictions, he had to rely on a photograph of the work. Although the basket resides on the traditional territories of the

xʷməθkʷəy̓əm (Musqueam), Skwxwú-7mesh (Squamish), and səliilwətaʔ (Tsleil-Waututh) peoples, a long way from the people who created it, Bennett symbolically brought it home by re-incorporating the designs into the living history of the place it came from. He then renewed its presence in Vancouver through the photograph. The basket itself may have been made for the tourist market, but it is still displaced from the context of its making and lives among artefacts collected from many Indigenous cultures. The image is also a traveller, a visitor through digital space and the time of experience and cultural memory. The distinction between tourist and visitor is significant, the one being based on consumption and the other implying the possibility of connection.

Bennett identifies being a visitor as a major part of his practice, recognizing his responsibility to acknowledge relationships with the people of each place while affirming his own identity and the power of material culture and images to carry meaning. The visitor relationship is acknowledged in a thoughtful essay by xʷməθkʷəy̓əm scholar Jordan Wilson, who grounds the work in the artist's practice, in the basket in the museum collection, in the work of Indigenous women, and in the contemporary amplification of Indigenous knowledge. Like Anique Jordan's images, Bennett's work bears the ongoing experience of loss, but also holds the promise (and challenge) of so much more to be said.

Karen Henry is a curator and writer working in public art in Vancouver.



Steven Shearer, *Untitled*, 2020, photo : Dennis Ho



Steven Shearer, *Untitled*, 2020, photo : Dennis Ho

Capture Photography Festival 2021

Impossible de passer en revue dans sa globalité le festival Capture, ensemble hétéroclite d'événements tenus à Vancouver sur le thème de la photographie. Je me concentrerai donc ici sur les panneaux d'art public et sur la commande principale.

Les panneaux sont d'une dimension telle qu'on ne peut les manquer dans le paysage urbain. Des œuvres d'Anique Jordan sont présentées sur Expo Boulevard le long de la baie de Northeast False Creek, sur fond austère de viaducs et de tours bétonnées. Les deux images, aux recto et verso d'un même panneau, semblent au premier regard des abstractions en noir et blanc. Mais si vous marchez ou êtes arrêtés au feu de circulation, vous distinguez les reflets et contours d'une peau noire et une mèche de cheveux étroitement enroulés. Ces images sont les plus minimalistes de la série *Darkie* (2018), qui associe plans d'un blanc immaculé et corps féminin noir. Les œuvres se caractérisent par les contrastes – blanc, dur, rigide/noir, organique, vulnérable – et en ce sens perturbent l'abstraction qu'elles évoquent. Jordan qualifie sa création de hantée, « habitée par ce qui ne peut être représenté ». En ce temps et en ce lieu, les panneaux accusent silencieusement une perte tout en proclamant leur présence en lien avec l'espace patriarcal de développement, l'histoire de l'art et l'impératif de Black Lives Matter.

Les panneaux les plus remarquables de Capture ont été une série de sept photographies de l'artiste vancouverois Steven Shearer placées sur un sentier pédestre et cyclable sur l'ancienne voie ferrée du CP. Ces images ont été exposées pendant une journée et demie avant que la société d'affichage Pattison, qui avait prêté l'espace à Capture, ne les fasse enlever après des réactions outrées du public. Prises sur Internet, elles représentent des gens en train de dormir et sont liées par

Shearer à un imaginaire religieux canonique et extatique, mais aussi à la « manière dont tant de moments anodins de nos vies dans la société contemporaine sont livrés à la consommation du public ». Les sujets endormis sont intrinsèquement vulnérables, ce qui a mis plusieurs personnes mal à l'aise. Ce niveau d'inconfort fait partie intégrante de l'œuvre, projetant des images privées sans aucun filtre dans l'espace public à une échelle telle qu'elles ne peuvent être ignorées. Malgré la présence sur place d'une signalisation didactique, un certain nombre de gens ont interprété ces clichés comme montrant des personnages drogués ou décédés. Ce fiasco a soulevé de nombreuses questions. Les commissaires ont-ils ou elles pris en compte la crise actuelle du fentanyl à Vancouver avant de décider de présenter ces effigies à ce moment précis ? Est-ce que des panneaux publics étaient le support approprié ? Pourquoi une entreprise de publicité décide-t-elle ce que le public peut ou ne peut pas voir ? Si l'espace pour ces affiches avait été payé, cette société se serait-elle précipitée pour les retirer ? Shearer est demeuré remarquablement et intelligemment silencieux. En réaction, Capture a réuni un impressionnant ensemble d'acteurs de l'art public de Vancouver et d'ailleurs dans le monde. Comme le groupe l'a mentionné, commissaires et producteurs se doivent d'anticiper les problématiques et de créer un espace sûr pour accueillir l'art et les spectateurs. En matière d'art public, les relations sont importantes, tout comme la compréhension du contexte et l'exploration de tous les canaux de communication pour créer un rapprochement avec les partenaires et les gens.

En revanche, le troisième projet de panneaux, tiré de la série *Between Dreaming and Living* (1985) de Vikky Alexander, propose trois illustrations consécutives explorant le pouvoir de séduction en publicité et semble tout à fait dans son élément à Mt. Pleasant, un quartier de centres d'artistes et de

restaurants à la mode. Le quatrième projet est installé à proximité de nouvelles constructions immobilières dans la partie sud-est de la ville. Sarah Anne Johnson y a peint des feux d'artifice aux accents d'aquarelle sur le ciel d'une image de champs de glace nordiques, évoquant l'émerveillement ressenti lors de sa découverte de paysages dont la beauté est mise à mal par la réalité du réchauffement planétaire.

La commande principale du festival s'intitule *al'taqiaq: it spirals*, de l'artiste micmac Jordan Bennett. L'image, haute de deux étages, est située sur la façade en verre de la Dal Grauer Hydro Electric Substation, de style moderne de la moitié du XX^e siècle, au centre-ville. Bennett a peint un crâne d'original au panache impressionnant en faisant appel aux motifs et couleurs de la vannerie traditionnelle en piquants de porc-épic chez les Micmacs (il précise que la teinte rose vif a été introduite par les colons au milieu des années 1800). Le crâne à l'allure lumineuse est élégamment photographié sur un arrière-plan de mousse et de végétation basse en Nouvelle-Écosse. Bennett a laissé le crâne sur le sol à cet endroit pendant quelques mois avant de le peindre. Le motif de piquants est adapté d'un panier conservé au Museum

vivante du lieu de sa réalisation. Il a, ce faisant, renouvelé la présence de l'objet à Vancouver par la photographie. Le panier lui-même peut avoir été fabriqué pour le marché touristique ; il n'en reste pas moins sorti du contexte de sa création et existe parmi des artefacts recueillis auprès de nombreuses cultures autochtones. L'image est aussi celle d'un voyageur, un visiteur à travers l'espace numérique et le temps de l'expérience et de la mémoire culturelle.

La distinction entre touriste et visiteur est importante, le premier étant indissociable de la notion de consommation, l'autre sous-entendant une possibilité de rencontre. Bennett voit dans l'idée de visiteur une part essentielle de sa pratique, reconnaissant sa responsabilité de mettre en valeur les relations avec les gens de chaque endroit qu'il fréquente tout en affirmant sa propre identité et le pouvoir de la culture matérielle et des images comme vecteurs de sens. La relation au visiteur est documentée dans un essai approfondi de l'intellectuel x̱m̱əθḵw̱əy̱əm Jordan Wilson, qui situe l'œuvre au cœur même de la démarche de l'artiste, dans le panier de la collection du musée, dans le travail des femmes autochtones et dans l'amplification contemporaine du savoir autochtone. À l'instar



Jordan Bennett, *al'taqiaq: it spirals*, 2020, photo: Jocelyne Junker

of Vancouver. À cause des restrictions liées aux voyages, il a été forcé de se fier à une photographie de l'œuvre. Bien que le panier soit à demeure sur les territoires traditionnels des Nations x̱m̱əθḵw̱əy̱əm (Musqueam), Sḵw̱x̱w̱ú7mesh (Squamish) et səliłilw̱ətaʔl (Tsleil-Waututh), très loin des gens qui l'ont créé, Bennett l'a symboliquement ramené à ses origines en réintégrant les ornements dans l'histoire

des images d'Anique Jordan, la pièce de Bennett porte en elle l'expérience permanente de la perte, mais aussi la promesse (et le défi) de tant de choses qu'il reste à dire. Traduit par Frédéric Dupuy

Karen Henry est commissaire et auteure à Vancouver, où elle travaille en art public.