

**Roberto Pellegrinuzzi — C.I.A.C., Montréal**  
**Photo-Synthèse**

**Roberto Pellegrinuzzi — C.I.A.C., Montréal**  
**Photo-Synthesis**

John K. Grande

Number 31, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grande, J. K. (1995). Roberto Pellegrinuzzi — C.I.A.C., Montréal : photo-Synthèse / Roberto Pellegrinuzzi — C.I.A.C., Montréal: Photo-Synthesis. *Espace Sculpture*, (31), 11–14.

# Roberto Pellegrinuzzi —C.I.A.C., Montréal

## Photo-Synthesis

At first sight, Roberto Pellegrinuzzi's *The Hunter of Images* show looks like the handiwork of a botanist turned photographer whose primary obsession is with capturing patterns of foliage in as many scales, compositions and formats as possible. By choosing to select and record one of the most common and accessible representations of nature—that of the leaf—Pellegrinuzzi has arrived at an art form that contrasts, contextualizes and draws comparisons between the processes inherent in photography and nature.

John K. Grande

## Photo-Synthèse

À première vue, l'exposition *Le Chasseur d'images* de Roberto Pellegrinuzzi apparaît comme l'ouvrage d'un botaniste très déterminé qui aurait décidé de "capturer" en photo un éventail aussi large que possible de feuillages avec leurs différents types, motifs, formats et compositions. En choisissant la simple feuille, un sujet de représentation courant et accessible à tous, Pellegrinuzzi en arrive à élaborer un art qui met en contraste, contextualise et compare les processus que l'on retrouve dans l'art photographique et dans la nature.

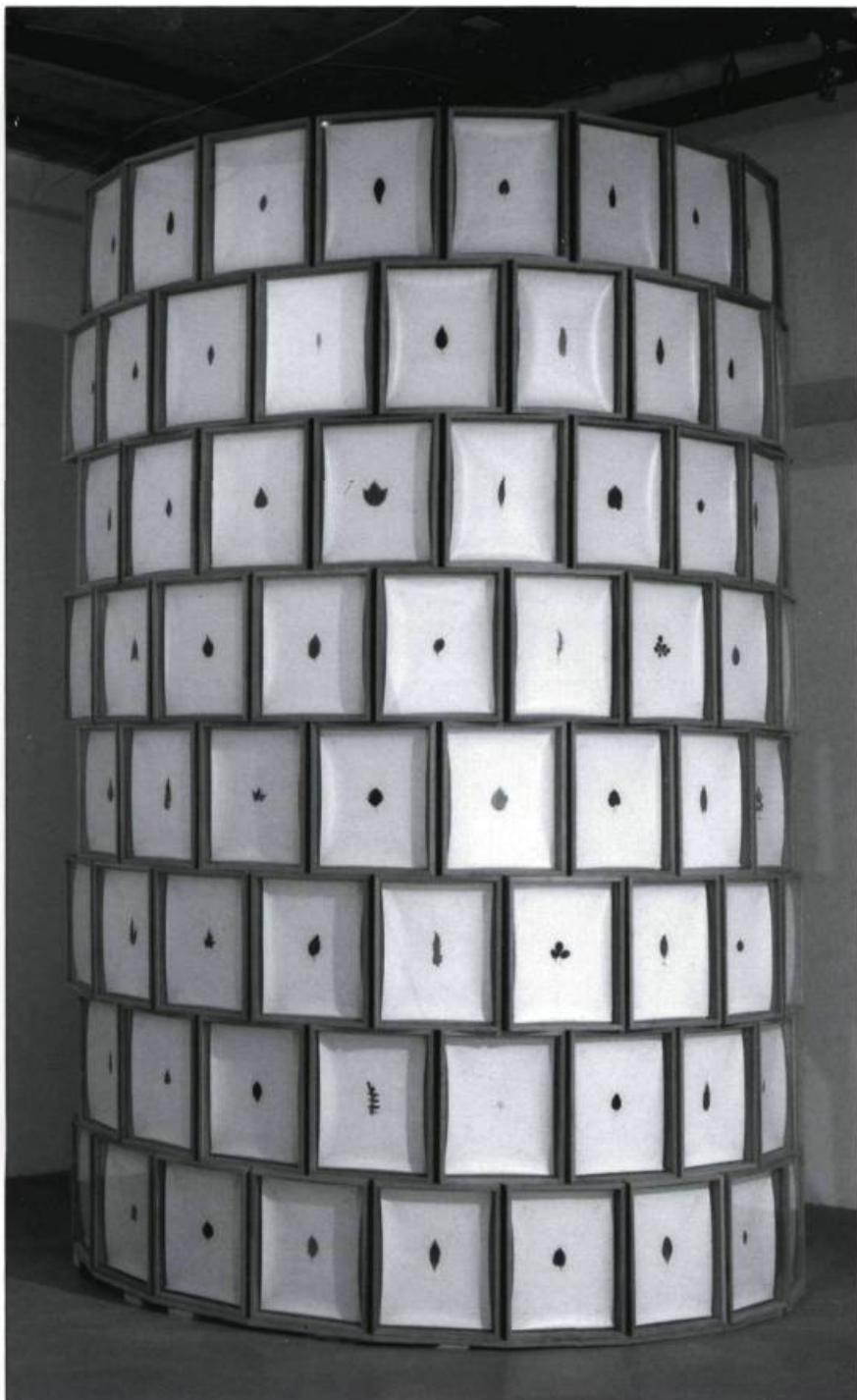


Roberto Pellegrinuzzi, *Le Chasseur d'images*, 1989-1994. 9<sup>e</sup> édition des Cent jours d'art contemporain de Montréal 1994.  
(Vue partielle de l'exposition).  
Photo : Guy L'Heureux.

The immaculate presentation of these images, conceived and designed with standardized museological exhibition methods of presentation in mind, in frames and cases that either hang in space, lean against, or are affixed to the walls, is as much a part of Pellegrinuzzi's art as the leaf images themselves. Pinned down like specimens or microscopic evidence of foliaceous growth patterns and left to float within the frame, they look like a post-Darwinian natural history exhibit whose quasi-scientific presentation is entirely intentional. These frames are not just image containers but grids, structures, even environments that suggest that the exhibition site now plays a significant role in the process of making art as the art itself.

Pellegrinuzzi's photo constructions have design patterns just as

La présentation soignée et méticuleuse des images, conçue selon les standards muséologiques en utilisant des cadres et des boîtiers, tantôt suspendus dans l'espace, tantôt appuyés ou fixés au mur, devient aussi importante dans l'art de Pellegrinuzzi que les images de feuilles elles-mêmes. Épinglées à la manière de spécimens botaniques ou de prototypes microscopiques de croissance et de dessins de folioles, ou laissés flottant dans le cadre, les montages font penser à une exposition d'histoire naturelle post-darwinienne où le donné à voir a délibérément un caractère pseudo-scientifique. Les cadres ici ne font pas que contenir des images, ils forment un ensemble de structures et d'emplacements qui révèlent que le lieu d'exposition joue un rôle aussi significatif dans le processus de création que l'art lui-même.



Roberto Pellegrinuzzi,  
*Le Chasseur d'images*,  
1989-1994, 9<sup>e</sup> édition  
des Cent jours d'art  
contemporain de  
Montréal 1994. (Vue  
partielle de l'exposition).  
Photo : Guy L'Heureux.

a leaf does in nature *per se*. Both present visual and sensory information and are part of a real environment. A tree procreates its organic leaf patterns in an infinite continuum of time, while the leaf images in this show are recorded, reproduced and constructed simulations. *The Hunter of Images (Leaf)* (1990), is a pillar of miniaturized photos of leaves that recalls William Henry Fox Talbot's mid-nineteenth century photographic "photogenic drawings" of botanical specimens, leaves and ferns. Here, they become a post-Darwinian memento to the quasi-empirical, Romantic origins of photography when photographic representation was thought of as a categorical and objective record of truth to nature. As pragmatic as a Buckminster Fuller design or Alain Païement's photo-architectures, Pellegrinuzzi's photo-totem alludes to the real space of the exhibition site as well. Fit into box-like frames that form a circular structure, the leaf images re-present their decontextualized fragments of "real nature", yet the site-specific locus of

Les schémas des photos-constructions ressemblent à ceux des feuilles dans la nature : les deux comportent des motifs variés, présentent des informations visuelles et sensorielles, et font partie d'un environnement réel. Mais tandis que l'arbre produit ses variétés de feuilles dans un continuum temporel infini, les images de feuilles ici sont des simulacres codés, reproduits et construits.

*Le Chasseur d'images (feuille)*, daté de 1990, montre une colonne de photos miniatures de feuilles. Elles rappellent les "dessins photogéniques" que le physicien William Henry Fox Talbot produisait au siècle dernier et qui illustraient des spécimens botaniques, des feuilles et des fougères. Ici, elles font écho aux origines romantiques et empiriques de la photographie, à l'époque où l'on croyait que l'image photographique constituait une représentation objective et vraie de la nature. Dégageant une forte présence physique, comme une construction de Buckminster Fuller ou les architectures-photos d'Alain Païement, le *photo-totem* de Pellegrinuzzi renvoie aussi à l'espace réel du lieu d'exposition. Les images de feuilles sont présentées dans des cadres qui ressemblent à des boîtiers et l'ensemble forme une structure circulaire. Un tel dispositif les re-présente véritablement comme des fragments issus de la nature, tout en marquant l'importance du site de présentation. Élaborées artificiellement et manipulées quant à leurs dimensions réelles, ces œuvres deviennent une entité spatiale et holistique qui, à l'instar des feuilles dans un arbre, constitue les fragments perceptuels d'un contexte environnemental plus vaste.

Un photographe chasseur d'images fige une image, un moment passé, lesquels sont ensuite reproduits sur du papier photographique grâce à un procédé impliquant de nombreuses réactions chimiques et catalysés par la lumière. Si les feuilles croissent dans les arbres, c'est grâce à la photosynthèse, que le dictionnaire définit comme «la synthèse biologique de composés chimiques sous l'effet de la lumière.»<sup>1</sup> Tandis que le renouvellement de la nature s'opère dans un mouvement ininterrompu, où chaque organisme est en relation biologique et environnementale avec tous les autres, le photographe a le pouvoir de choisir ses effets optiques et ses images parmi une multitude de possibilités. Les deux procédés, par ailleurs, font appel à la lumière.

Le cliché photographique s'apparente à un fil qu'on introduirait dans l'oeil fuyant du temps et par lequel un lien ténu serait créé entre une sensation optique et sa subséquente réincarnation dans un fragment visuel autonome. Comme le souligne Susan Sontag dans *On*

*Photography*: «S'approprier le monde sous la forme d'une image, c'est refaire l'expérience de l'irréalité et de l'éloignement du réel.»<sup>2</sup> Prélevées et issues de l'univers réel, de configurations à la fois concrètes et abstraites, les photos-constructions de Pellegrinuzzi deviennent comme une poésie étrange.

Dans un monde marqué par la télévision et la transmission instantanée d'informations visuelles de toutes sortes, ces images de feuilles réactualisent le caractère immobile de l'image photographique. L'objectivité grandement mystifiée des systèmes informatiques en vient à supplanter toutes les lectures instinctives que l'on peut faire du monde qui nous entoure. Cette documentation visuelle est rendue accessible mais elle est trop souvent décontextualisée.

L'une des pièces sans titre de l'exposition consiste en une photo d'une feuille impressionnée sur du papier de riz qui flotte comme une "pellicule" vivante dans un cadre en chêne massif. Par son côté inédit, le procédé permet de vivre une expérience très sensible de l'image reproduite. L'effet visuel et tactile de l'image de cette feuille

the gallery space is equally significant. Artificially constructed and dimensionally manipulated, these works become a spatial and holistic entity unto themselves that, like leaves on a tree, are visual fragments of a broader environmental context.

The photo-hunter's kill is the static image, a fragment of a past moment in time captured or shot and then reproduced on photographic paper through a process that involves various chemical reactions catalyzed by light. The way leaves grow on a tree involves the process of photosynthesis, which *Webster's New World Dictionary* defines as "the biological synthesis of chemical compounds in the presence of light".<sup>1</sup> Nature procreates in a continuous environment where each organic element has a biological and environmental relation to every other, whereas the photographer chooses his optical effect and visual imagery out of an infinity of possibilities. Both processes involve light.

The still photograph is like a thread that passes through the fleeting eye of time, builds a tenuous link between a past optical sensation and is subsequently reincarnated to become an autonomous visual fragment. As Susan Sontag comments in *On Photography*: "To possess the world in the form of image is, precisely, to reexperience the unreality and remoteness of the real."<sup>2</sup> For their denaturalized aura of synthesized realism, and the abstracted concreteness of their configurations, Pellegrinuzzi's photo-constructions are like strange poetry.

In a world where television and the instant transmission of visual images have become a norm, Pellegrinuzzi's leaf images update the static photo image. The quasi-mystical objectivity of image storage and retrieval systems supplants any instinctual reading of the world around us. Visual data is rendered accessible and decontextualized at the same time. An untitled Pellegrinuzzi piece printed onto a delicate rice paper with photo emulsion floats like a membrane of living matter in a solid oak frame, an atypical experience of image reproduction that is a sensitizing experience. The visual and tactile effect of this single leaf image has been recreated, transferred in such a subtle way and onto such delicate materials that, as a reproduction, it almost seems organic itself. Using the standard language of exhibition presentation, framing and lighting here is a photo work so ephemeral and naturalistic that it looks like the real thing.

At the opposite end of the spectrum, *Nature Morte* (1989-1991)—the literal translation of the title is "Dead Nature"—a "captured image" so overtly photo-graphic in its reproduction of nature that its reality-representation allusion mirrors the passage from life to death. Five photo images of different species of leaves have been greatly expanded, cut out, subtly folded along the natural lines of a leaf's form. The assemblage as a whole looks tangible and real, but also haunting like the outer surface of a once living, organic entity. A precise and exacting construction, it hangs like a lifeless clump on the gallery wall, its corpus of creased surfaces, vein-like structures and light-dark contrasts a post-mortem on the objectification of nature in photography. In seeking to provide proof of the real, one finally reifies the illogic of representation.

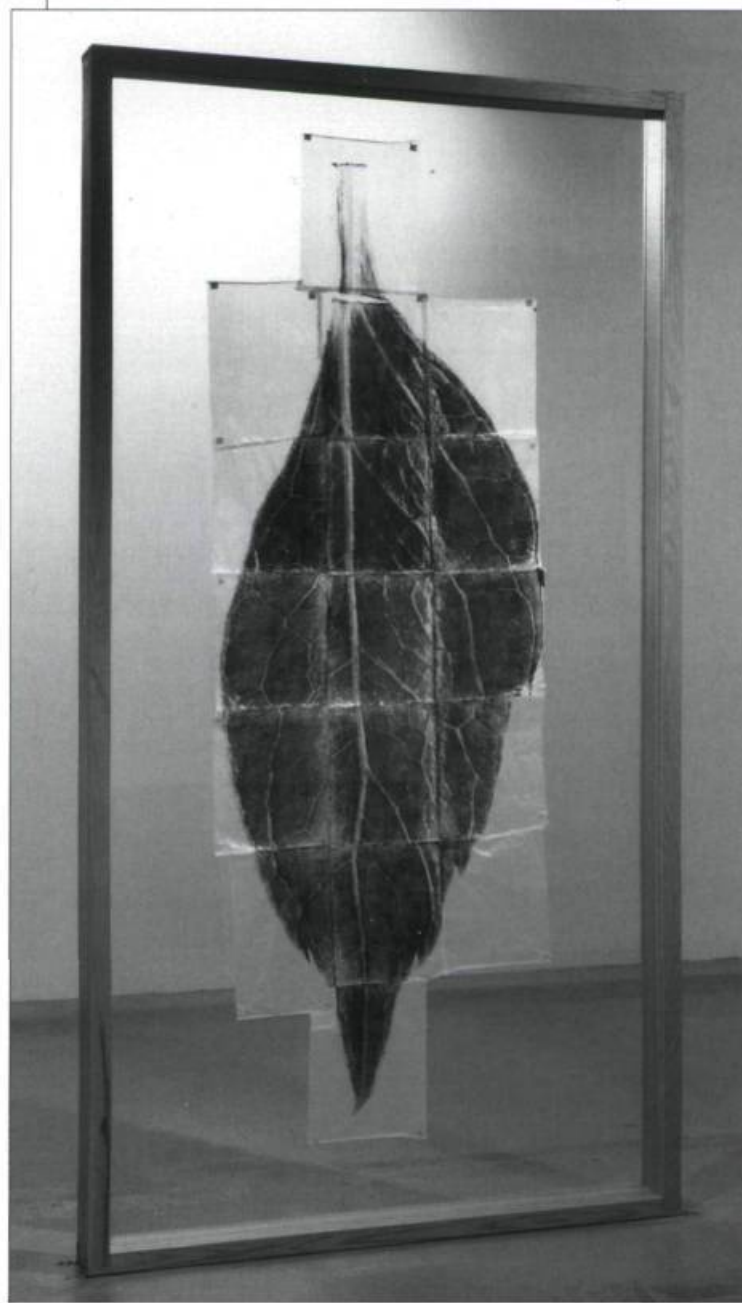
In *Untitled*, 109 silverprint proof photos collectively form a curved wall of a single leaf image. We become aware not only of the static light reflections caught within the photo image, but also of the light reflections that project onto the piece from within the gallery. This dual effect elucidates how photo images, which are often equated with truth or a visual reality, are both fragmentary representations of an (other) reality and are themselves fragments of real space. The construction, like the leaf surfaces, forms an endodermic skin inside the larger space of the exhibition site. Diminished by the scale of the piece, we recognize the relation between our optical response to the piece and the environment as reality.

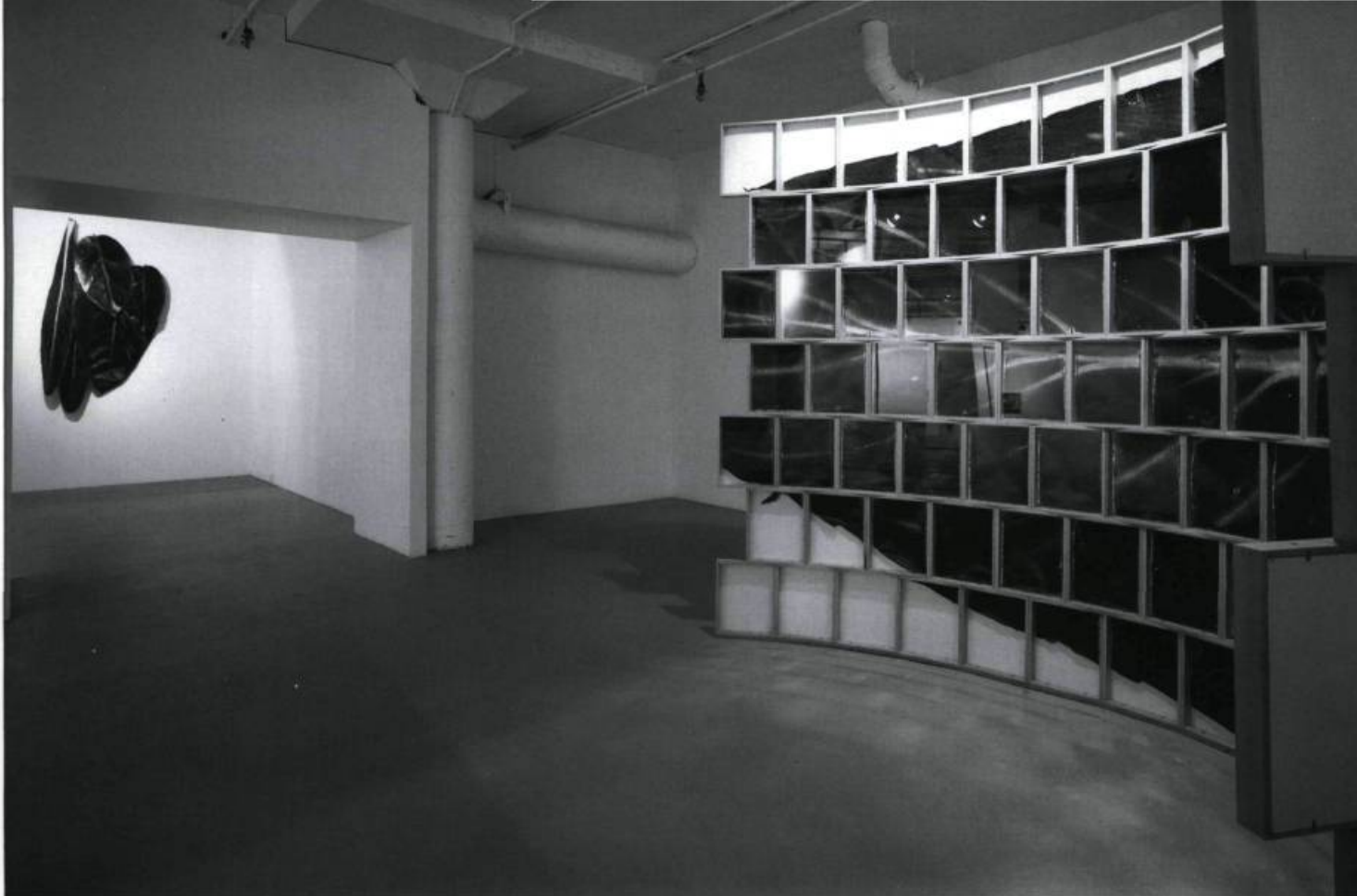
unique a été recréé, transféré de manière si subtile et ce, sur des matériaux si délicats que la représentation semble presque organique. Ayant recours à l'approche muséologique au niveau du cadrage et de l'éclairage, l'artiste produit une oeuvre photographique aussi éphémère et naturaliste que ce qui est donné à voir sur les images.

Dans un registre tout à fait opposé, la pièce *Nature morte* (1989-1991) donne à son titre toute sa valeur sémantique. En effet, voilà une "image captée" si manifestement "photo-graphique" dans sa reproduction de la nature que son allusion à la représentation-réalité fait miroir au passage de la vie à la mort. Cinq photos-images de différentes espèces de feuilles ont été agrandies, découpées et repliées selon leurs folioles naturelles. L'ensemble est très réaliste et presque tangible, bien qu'il suggère la surface extérieure d'une entité organique qui a été vivante naguère. Ouvrage de haute précision et d'une grande complexité, il est fixé au mur comme une masse végétale sans vie. La surface veinée, les bords pliés et les contrastes de clair et de sombre figurent comme un post-mortem à l'effort d'objectivation photographique de la nature. En tentant de consolider le réel, le photographe ne réussit qu'à réifier l'illogisme de la représentation.

*Sans titre* regroupe sur un mur incurvé cent neuf photos sur papier d'argent dont l'image réunie représente une seule feuille. On perçoit non seulement les reflets captés dans l'image mais aussi la source de lumière projetée sur elle par l'éclairage de la galerie. Ce dédoublement démontre bien que les images-photos, qui sont souvent considérées comme des miroirs de la réalité, sont aussi des

Roberto Pellegrinuzzi, *Le Chasseur d'images*, 1989-1994. 9<sup>e</sup> édition des Cent jours d'art contemporain de Montréal 1994. (Vue partielle de l'exposition). Photo : Guy L'Heureux.





Roberto Pellegrinuzzi, *Le Chasseur d'images*, 1989-1994. 9<sup>e</sup> édition des Cent jours d'art contemporain de Montréal 1994. (Vue partielle de l'exposition). Photo : Guy L'Heureux.

The elaborate sectional arrangement of these photographs in geometric sequences and its design patterns resemble those of the leaves themselves. The scale is so magnified we feel like insects who have come to feed on the leafy body of Pellegrinuzzi's illusory art.

*Matrice* (1991), one of the most intimate images in the show, comprises an actual leaf which Pellegrinuzzi has cut into squares like the larger images. Slightly curved upwards like a miniature bridge, its natural vegetal yellows and greens look photographic because of the screen-like sectioning of the piece. We are more likely to read it as a representation or conception, like a photo. It becomes a succinct example of how we label and codify each element we perceive to make it perceptually coherent. Beside the piece, Pellegrinuzzi has a large scale photo reconstruction of the same image. The gap between nature and the reproduced or man-made artifact, the recreation versus the procreated, is succinct.

Roberto Pellegrinuzzi brings us back to questions of appearance and reality, illusion versus representation. Pellegrinuzzi's works invoke a place somewhere between the mind and the eye. These visual and optical effects act on the unconscious mechanisms of proprioception, and are also consciously recognizable. What we see is a kind of mechanical *découpage* of reality, an anatomy of photography where proportions are *really* distorted. These fragmentary records of experience emphasize the gap between nature and the reproduced artifact—the recreated versus the procreated. Through the turnstile of the lens, a poetry of realism is enacted. The reproduction is illogical and the representation abstracted and fetishized, as if we can never entirely grasp a greater spatial continuity or infinite moment in time. ■

#### NOTES :

1. Michael Agnes, Executive Editor, *Webster's New World Dictionary*, (New York: Prentice Hall, 1994), p. 1018.
2. Susan Sontag, *On Photography*, (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978), p. 164.

représentations fragmentaires d'une réalité "autre" et qu'elles sont elles-mêmes des fragments de l'espace environnant. L'oeuvre, comme les surfaces de feuilles, devient une peau endodermique dans le vaste espace d'exposition. Confronté à l'échelle immense de l'oeuvre, l'observateur établit une relation entre son réflexe optique face à l'objet et la réalité de l'environnement extérieur. La mise en scène de l'exposition, par sections et séquences géométriques, rappelle la complexité formelle des feuilles elles-mêmes. L'échelle des oeuvres est si magnifiée que nous nous sentons tel un insecte qui serait venu se nourrir au corps feuillu et plantureux de l'art d'illusion de Pellegrinuzzi.

*Matrice* (1990), l'une des images les plus intimes, présente une vraie feuille découpée en carrés formant une grille qui rappelle le système d'encadrement des oeuvres plus grandes. Les multiples fragments sont légèrement recourbés. Les couleurs naturelles, jaune et vert, en viennent à ressembler à des couleurs photographiques à cause du sectionnement de l'oeuvre. On est amené à lire l'image comme une conception ou une représentation photographique. Cela rejoint notre habitude de codifier et d'étiqueter chacune de nos perceptions afin de les rendre cohérentes. Tout à côté, l'artiste a installé une large reconstruction photo de la même image. L'écart entre le naturel et l'artificiel, le "re-créé" et le "pro-créé", est très clair, très percutant.

Roberto Pellegrinuzzi questionne l'apparence et la réalité, l'illusion et la représentation. Son oeuvre suscite un lieu intermédiaire entre l'oeil et le cerveau. L'appréhension des effets visuels et optiques agissent sur notre mécanisme inconscient de proprioception mais aussi sur notre capacité de reconnaître consciemment les choses. Nous découvrons alors qu'il s'opère en nous un découpage mécanique de la réalité, une anatomie de la photographie où les proportions sont vraiment distordues. Ces aperçus fragmentaires de l'expérience accentuent l'écart entre le naturel et le fabriqué, le *re-créé* et le *pro-créé*. À travers l'objectif de l'appareil photo s'opère une poétisation de la réalité. La reproduction est illogique, la représentation artificielle, comme s'il nous était impossible de saisir une plus grande continuité spatiale ou le moment infini dans le temps. ■

Traduction : Roch Fortier