

CV Photo

Alain Paiement

tangent e, Centre canadien d'architecture

Hubert von Amelunxen

Numéro 60, avril 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20980ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

von Amelunxen, H. (2003). Alain Paiement : *tangent e*, Centre canadien d'architecture. *CV Photo*, (60).





tangent e – Alain Paiement

Depuis ses toutes premières productions picturales et installatives, puis dans une recherche photographique amorcée dès 1985, **Alain Paiement** explore et renouvelle systématiquement les modes de représentation de l'espace et du temps, dans une démarche qui se situe à la croisée des traditions picturale, photographique, architecturale et cartographique. Ses travaux ont été largement exposés au Canada et en Europe. Alain Paiement vit et travaille à Montréal.

Since his very first pictorial and installation works, then in photographic research initiated in 1985, Alain Paiement has explored and systematically renewed the modes of representation of space and time, in an approach that is located at the crossroads of the pictorial, photographic, architectural, and cartographic traditions. His works have been widely shown in Canada and in Europe. Alain Paiement lives and works in Montreal.



Hubertus von Amelunxen, conservateur invité du Centre canadien d'architecture, est directeur scientifique de l'International School of New Media (INSM), à Lubeck, en Allemagne. Docteur en langues romanes et en littérature, il a occupé plusieurs postes universitaires et a aussi été directeur-fondateur du Forum – Centre for Interdisciplinary Project Studies, à la Muthesius Academy for Art and Design, à Kiel. Il est auteur et éditeur de plusieurs ouvrages sur les nouveaux médias et sur l'histoire et la théorie de la photographie. Il a aussi organisé de nombreuses expositions internationales, dont la dernière en date est *Tomorrow For Ever – Photographie als Ruine*, Krems-Duisburg, 1999-2000.

Hubertus von Amelunxen, Senior Visiting Curator at the Canadian Centre for Architecture, is scientific director of ISNM International School of New Media, in Lübeck, Germany. He has a doctorate in Romance languages and literature, has held various professional academic positions, and was a founding director of the Forum – Centre for Interdisciplinary Project Studies at the Muthesius Academy for Art and Design in Kiel. He is the author and publisher of several books on new media and on the history and theory of photography. He has also curated numerous international exhibitions, most recently *Tomorrow For Ever – Photographie als Ruine*, Krems-Duisburg, 1999–2000.



Extraits de « La ruche optique », entretien entre Hubertus von Amelunxen et Alain Paiement, publié dans le catalogue tangent e – Alain Paiement, Centre canadien d'architecture, Montréal, 72 pages, 2003.

[...]

HvA : Les réserves du CCA constituent une mémoire éclatée de l'architecture, de 1840 à nos jours, des fragments de temps d'un monde construit et pensé en partie sous forme de projections utopiques. Au commencement du projet, il y avait un choix d'images, environ deux cents. Bien que cette sélection ait répondu à des critères très subjectifs – au sens de Roland Barthes, le *punctum* primait nettement, l'approche du sujet partait d'éléments individuels de la photographie –, il y a sans doute eu certains partis pris qui ont pu déterminer la sélection, ou qui ont pu apparaître aussi à la lecture des images. Les photographies, par exemple, ne devaient pas être envisagées en tant que représentations du passé, mais en tant que percées dans l'espace, susceptibles d'ouvrir des perspectives dans d'autres volumes, des espaces non représentés ou non représentables. En ce qui me concerne, je conçois la photographie comme une délimitation de l'espace et du construit, à l'opposé d'une conception qui tendrait à fixer la photographie par rapport aux référents. Chacune des photographies choisies participait dans un certain sens à l'invention d'un volume. La première sélection correspondait peut-être au rêve d'une syntaxe à définir, de critères à établir.

AP : Les images que j'ai choisies pour l'exposition, la plupart en tout cas, sont liées structurellement. Plusieurs des photographies sur lesquelles je me suis attardé construisent un volume photographique en cadrant des architectures d'acier et de verre. Nombre d'entre elles engagent un regard subjectif, non descriptif, construisant un volume perceptif contenu dans un cadrage rectangulaire ou carré. En resserrant ma sélection d'images au cours de 2001–2002, j'ai été porté à établir des liens complémentaires en fonction d'interprétations qui ont constamment évolué depuis le début du projet. Ainsi, en regardant les photographies du *Pont sur le Forth en Écosse* en début de construction, j'ai retenu une vue dans laquelle la courbe du pont est amorcée, le tablier quittant le rivage et l'horizon. À cette photographie j'ai associé celle dans laquelle on voit le début de la construction d'une pile de la *Tour Eiffel*, « poussant » obliquement vers le ciel. Dans la même suite, j'ai ajouté deux photographies prises au cours de la construction du *Monument à la III^e Internationale de Tatline*, ainsi qu'une du deuxième *Mausolée de Lénine*, au-devant duquel on construit des tribunes...

La frontalité de ces images s'éloigne toutefois un peu de la réflexion qui traverse l'ensemble des images sélectionnées au départ. La photographie héroïque du montage final au sommet de la tour de Tatline formalise l'idée de quelque chose qui croît et qui est en train de se construire. Mises côte à côte, ces images évoquent, un peu simplement, peut-être, une vision raccourcie du progrès moderne et des signes avant-gardistes de son déclin mais, à la longue, les liens que j'ai commencé à tisser entre les images, et parfois les retours que j'ai pu faire plus tard, se sont complexifiés. En plus d'un agencement formel, j'ai introduit une narration qui expose diverses idées sur le point de vue, le modèle, l'échelle ou l'histoire. Cette complexité est articulée par une composition de points de vue photographiques.

À la base de la disposition des images, j'ai prévu un alignement horizontal dans lequel on retrouve une figure humaine, qui établit l'échelle de ce qui est photographié. Cet homme regarde, mais quelques fois – dans une photographie de *l'Intérieur du Kaufhaus Breminger* de Lazi, par exemple, ou dans le photomontage de Maurice Tabard – il semble regarder le vide. Ailleurs, qu'il soit tout petit au pied de la tour Eiffel ou encadré d'ombre et d'acier dans une photographie du *Chantier de l'Unité d'habitation de Marseille*, de Lucien Hervé, il semble que cet homme regarde plutôt vers le photographe. Il nous regarde.

La distribution des photographies au long de cette ligne suit plus ou moins un déroulement chronologique qui évolue du début du XX^e siècle à la fin, avec une prépondérance d'images produites entre les Première et Deuxième Guerres mondiales. J'ai inséré, au travers de cette partition, quelques photographies de modèles architecturaux aux formes spiralées et géométriques.

Toutes les images disposées sur la ligne du centre sont photographiées à partir d'un point de vue horizontal, ou presque. Les images situées au-dessus présentent pour la plupart des vues en contre-plongée, alors que celles qui sont placées dessous présentent des vues en plongée. Ces images en plongée et en contre-plongée sous-tendent une subjectivité du regard.

HvA : Ce choix d'images forme une texture d'espaces possibles, d'espaces virtuels qui contiennent quelque chose que Jean-François Lyotard a nommé un jour la « composibilité » pour éviter le mot d'« utopie ». Aujourd'hui, notre tâche n'est-elle pas de considérer la capacité de ces espaces – pensés dans ces photographies et situés au-delà des fragments photographiques – à développer d'autres espaces ? L'espace entre les images ne constituerait-il pas ici une première étape ? La photographie est un art de la traduction et chaque regard, ici et maintenant, peut engendrer une théorie du seuil (au sens de Walter Benjamin). La tâche du théoricien du seuil, du traducteur, réside dans l'inversion de la temporalité photographique. L'avenir de la photographie est d'une certaine façon son arrivée. À ce propos, j'aimerais reprendre deux de vos réflexions, celle de la partition et celle de l'horizon. La partition est la notation d'une migration tonale,

tangent e – Alain Paiement est la première exposition d'une série de photographies de Hubertus von Amelunxen, conservateur invité au Centre canadien d'architecture, en dialogue avec la collection de photographies du CCA de Montréal. Cette série de photographies est retenue par Amelunxen, Alain Paiement a poursuivi ses recherches temporelles de la perspective, en privilégiant les constructions des architectures de verre et d'acier. Cette série se poursuit avec Victor Burgin, Dieter Appelt et Naoya Hatakeyama. CVphoto canadien d'architecture, Hubertus von Amelunxen et Alain Paiement ont publié une partition à la publication de ce supplément.

un code qui fixe le développement ou la dispersion des sons dans l'espace, qui évoque toujours pour moi un papillon. La partition note le mouvement du son, de l'écho, et peut représenter de façon contrapuntique chaque son en tant qu'annonce d'une correspondance à venir. Le fait de disposer les photographies sur une ligne horizontale – comme une rangée de papillons épinglés dans une collection – entraîne une spatialisation de ces instants, de ces images d'époque, pour en faire une partition chronologique.

AP : En cours de recherche, j'ai épinglé sur un mur et placé à l'écran de mon ordinateur des images en établissant des liens formels de l'une à l'autre. J'ai organisé des distances entre les images en établissant des dialogues vectoriels entre les constructions photographiées... d'un angle à un autre, d'un élément de construction à un autre, des diagonales, des points de rencontre... des situations assez tangentielles. La disposition des images sélectionnées comporte des nœuds dans un réseau de relations, tant formelles que sémantiques, établies par le regardeur-lecteur. Cette organisation a pour effet de raconter un homme regardant quelque chose qui se construit.

En réévaluant les dialogues entre les images, j'ai ajouté une vue très plongeante d'une structure en acier que j'ai prise dans le chantier de la Caisse de dépôt et placement, à Montréal. Elle opère en contrepoint de l'image *Gratte-ciel vus en abstraction*, de Harry M. Callahan, située au-dessus de la ligne centrale. Les liens ici à l'œuvre sont des réflexions sur la vision – au sens propre et au figuré –, sur l'histoire de l'architecture moderne et sur le modèle.

Le modèle est à l'origine de la construction. Il la précède, et il constitue une forme de projection. Il indique presque toujours quelque chose à venir. S'il ne préfigure pas nécessairement quelque chose à construire, il appelle inconditionnellement à un autre modèle, celui de la cognition et de sa reconstruction mentale dans la compréhension qu'on en fait. Par ailleurs, la juxtaposition de photographies de maquettes des VKhoutemas, avec une maquette de Leonidov et des photographies du monument pour la III^e Internationale socialiste, de Tatline, a pour effet de rappeler que ce dernier est d'abord un modèle. Un projet. Utopique.

HvA : Les maquettes des ateliers des VKhOUTEMAS sur le thème de la transparence et du volume sont peut-être le symbole de la configuration des regards rassemblés, de la projection d'une architecture à venir. On considère communément la photographie comme un témoignage documentaire de l'architecture, utilitaire et fonctionnel, fait le plus souvent de façon orthogonale, frontale et détaillée. La photographie n'est soumise ni à l'économie de l'architecture, ni au marché de l'art. Comme si l'on refusait constamment de reconnaître le pouvoir d'action de la photographie. Tout éclairage de l'architecture signifie aussi sa transformation : la photographie, pas plus que l'architecture, n'est innocente. Mais j'ai l'impression de décrypter dans votre sélection d'images et dans votre manière de les orchestrer une sorte de mise en abyme des espaces architecturaux qui contraste avec une structure particulière de la vision ou du champ visuel. [...]

AP : Assez tôt dans l'élaboration du projet *Tangente*, en dialogue avec les photographies choisies dans la collection du CCA, j'ai décidé de ne pas miser sur la grandeur ou la réputation du bâtiment à photographier. Ce dernier peut être un prétexte. Il m'importait de photographier un plan de verre en construction. Un chantier en écho aux images choisies dans la Collection.

Aux chantiers de la tour Eiffel, du pont sur le Forth, de la sculpture-monument de Tatline et des tribunes sur la place Rouge, j'ai associé un modèle de Leonidov, les petites maquettes des VKhoutemas, ma photographie du chantier de la Caisse de dépôt, tout comme le photomontage de Tabard qui résulte d'une déconstruction, mais qui recèle une dimension de chantier dans l'image (à cause du procédé de montage).

J'ai répondu à ces images en portant un regard sur un plan vitré qui, bien évidemment, constitue un tableau de verre. On fait vite une allégorie qui renvoie

à la notion de vision : construire un tableau de visibilité. Toutefois, je ne voulais pas m'en tenir à une simple lecture métaphorique. Le processus même du travail de l'image devait avoir une résonance avec l'interprétation que j'ai faite des œuvres sélectionnées. Comme il s'agissait de construire l'image et de reconstruire l'architecture en même temps, le photomontage devait alors être en réciprocité avec la construction qu'il interprétait. L'œuvre ne pouvait se résumer à la représentation d'un sujet (« des ouvriers en train de construire une baie vitrée ») qui aurait été apparenté aux pièces de l'exposition.

L'œuvre principale qui en résulte est intitulée *Fractal Palace*, pour rimer avec Crystal Palace. Bien que je n'aie pas inclus d'image du fameux palais de verre dans l'exposition, j'ai regardé attentivement, au cours de ma recherche dans les réserves du CCA, le corpus couvrant la construction du Crystal Palace à Londres. En fait, c'est la nature particulière de ces documents (tirages fragiles à l'albumine, assemblés en album) qui ne me permettait pas de les insérer dans la phrase horizontale.

J'ai photographié la baie vitrée colorée conçue par l'architecte montréalais Hal Ingberg, la façade De Bleury, qui achève l'agrandissement du Palais des congrès, du côté ouest du bâtiment. J'ai employé des outils et des méthodes différents des procédés que j'avais expérimentés auparavant. La prise de vue est faite avec des téléobjectifs. J'ai travaillé avec un schéma hexagonal, inscrit dans le viseur de l'appareil photographique, et dans la manière de juxtaposer, d'imbriquer ou de superposer à l'ordinateur les différents modules hexagonaux, j'ai cherché à reconstruire à la fois le plan de la baie vitrée et l'arrière-plan composé principalement d'un autre chantier, celui de la Caisse de dépôt et placement du Québec, en face. Le résultat est lié réellement et métaphoriquement à la vision au travers d'un prisme. Mais encore, à une idée plus « second degré » et plus narrative en rapport avec le processus de tra-

Lucien Hervé, *Circulation Unité d'habitation de Marseille* Épreuve argentique à la gélatine © Lucien Hervé, et Research Institute, Los Angeles

Lucien Hervé, *Traffic Fractal Unité d'habitation de Marseille* France, 1952, Gelatin silver print © Lucien Hervé, and Research Institute, Los Angeles

mise en œuvre par Hubertus
rchitecture, qui vise à établir
par la création de nouvelles
otographies de la collection
rches sur la nature spatiale et
s du regard mises en jeu par
ivra avec des expositions de
tient à remercier le Centre
aiement pour leur collabora-

tangent e – Alain Paiement is the first exhibition of a series, curated by Hubertus von Amelunxen, Senior Visiting Curator at the Canadian Centre for Architecture, that aims to establish a dialogue with the photography collection of the CCA by the creation of new works. From a selection of some two hundred photographs of the collection proposed by Amelunxen, Alain Paiement pursued his researches on the spatial and temporal nature of the perspective, by focusing on constructions of vision operated by the architectures of glass and steel. This series will continue with exhibitions by Victor Burgin, Dieter Appelt and Naoya Hatakeyama. CVphoto wishes to thank the Canadian Centre for Architecture, Hubertus von Amelunxen, and Alain Paiement for their collaboration in the publication of this supplement.

vail. Les unités modulaires créent parfois des petits nœuds dans l'enchevêtrement de l'ensemble. La verrière colorée d'Ingberg se voit fragmentée dans un processus double de déconstruction et de reconstruction, qui agit tant au niveau de la complexité des coloris qu'à celui des composantes structurales en acier. L'unité hexagonale permet une croissance à la fois organique et cristalline du photomontage. Son inachèvement ouvre un espace de projection de la croissance de l'image. [...]

Excerpts from "The optical hive," a conversation between Hubertus von Amelunxen and Alain Paiement, published in the catalogue tangent e – Alain Paiement (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2003).

...
HvA: The decision to fit the space into a hexagonal schema led to dividing it up strictly, in a way that recalls the organic structure of a beehive. In his wonderful book *The Life of the Bee*¹ Maurice Maeterlinck characterizes the hive as a "mathematical city" where time and space – work, in other words – are subjected to a perfect organization. The hexagon is an ideal structure for the optimal utilization of cell space (or a relational space), and for the possibilities of the architectural addition of parallel cells. This optical division recalls Buckminster Fuller's *Dymaxion House*, also hexagonal, from 1925–27. At the time, he chose the hexagonal form for technical reasons to do with mass production. *Fractal Palace* applies the hexagonal organization of "work" to the structure of a scopic field, with each of the divided perspectives repeating elements of the whole but with each repetition introducing changes.

AP: I worked with the challenge – by focusing on optics – of creating a correspondence between the construction of a steel-and-glass surface and the process of its reconstruction as a photomontage. A dual construction, the photomontage is composed of juxtaposed, superimposed, and overlapped digital images. It joins the foreground (the construction of the glass wall) with the background (the urban landscape, also under construction). To unite these two planes, I employed long focal lengths, which made it possible to bring foreground and background closer together by foreshortening the perspective.
The hexagonal modules enabled me to incorporate the rifts more dynamically.



During shooting, I moved continually along the glass wall, laterally and on the upper floors. Most of the vantage points I chose were possible only temporarily, since they have now been filled in or closed off by opaque elements. I also took a number of shots from scaffolding. The shift of view and the use of varied focal lengths were designed to produce jolts and dislocations of continuity in the recomposition of the glass wall. I aimed the camera from above, from the side, and from below, always in response to the images chosen from the CCA collection. The juxtaposition and interpenetration of these fragments consequently produced instances where the perspectives were logically impossible, inevitably creating rifts.

I worked on the basis of an oblique projection of the surface of the glass wall, from a 30-degree angle. So, the hexagonal frames are parallel to the inclined verticals and horizontals of the metallic grid. The correlation between the angles of the hexagonal frames and those of the steel structures photographed enable there to be a direct formal closeness between the construction of the image and that of the architecture. The oblique juxtapositions and superimpositions simulate another depth, more ambiguous than what you would get with an orthogonal grid.

At first glance, the open and unfinished nature of the work, along with the random element it is the result of, produces a chaotic effect. But almost immediately one perceives the oblique grid and then the vectorial links between the hexagons. By looking in closer detail, one grasps the structures of the moments I photographed, with these little men assembling the walls of glass. And what happens with the hexagons is that, at this distance, the three-dimensional illusions become more effective. The transparency of the multiple crystal-like facets creates sites of three-dimensionality. They cause you to lose a sense of the picture plane, then the foreground of the glass wall, through the effects of prismatic diffraction of the coloured surfaces.

Marseille, France, 1952. 8 x 17.8 cm. Y. The Getty
w in Mar-Marseille, 8 x 17.8 cm. Y. The Getty
HvA: There is nothing more formal than allegory. It is like a scopic procedure, approaching space by way of "allegorical prisms" – the abstraction of repetition and reproduction. The hexagonal structure also reflects the temporal structure of the collection; once you take images from the collection, you are left with something like communicating vessels, which you put together regardless of the temporal punctum and modulate in order to construct a narrative. There is a reorganization of time through space in your image as you digitally insert different temporal structures, layers of time, palimpsests. At first glance, we do not see it; we only notice it when we see people reappearing in different hexagons. This temporal structure defines an entirely different space from the space one would actually have seen.

AP: For the past several years, my work has been focused more on notions of time than of space, but nevertheless the temporal dimension, the aspects related to archaeology, to successive layers, and to duration remain, so to speak, subject to a spatial puzzle. In *Fractal Palace* I bring together various aspects of my previous explorations, in which the subject and the manner of representing it were questioned, indeed confounded and even confronted by one another. Method, system, prosthesis . . . all the ways of photographically mapping a given subject are prescribed by the subject itself.

The glass wall-image construction is not finished. During the period when I was photographing the glass wall, there were changes every day, and this temporarily infinite transformation is what I fundamentally retain of the subject here . . .

HvA: If we consider the hexagon as a seme, each hexagonal structure would encompass a range of possibilities, connections and virtual organisms, and within each element perhaps there would even reside a sort of peripetal power that turns the meaning of the image around as soon as we have altered the relationship of the hexagons.



AP: The gaze associated with the reading gives rise to slight displacements in the image. It weaves links that could be called syntagmatic. In other words, the gaze begins to make not only formal links between the image's modules and zones, but also narrative links, by taking in the figures who are in the act of building – the men who reappear in various hexagons, on either side of the glass wall, on a ladder or a crane. I took the pictures over several days. When we see the same figure over again, we read his various gestures and postures and connect them from one hexagon to the next through a linguistic structure. Let me clarify that.

Take do-it-yourself books or magazines. Very often, they show in separate images all the stages of building a project – a kitchen counter or an office shelf, for example. They present a sequential story, like a short photo-novel. In *Fractal Palace* the narrative division is comparable to cutting these illustrative vignettes apart and mixing them up so as to undo the action, undo time, or at the very least relativize the linear reading, from cause to effect, from one frame to the next. At that level, I like to think of photomontage in linguistic terms.

The whole constitutes a musical score composed of links, dislocations, rifts, silences, and punctuations. It is crossed by a very strong element at the right of the picture, with the triangular structure that starts at the roof above the glass wall. It is like a phrase into which allegories and metaphorical references may be read, but which may also be read in the formal first degree. I conceived it musically, with a development that can accelerate or decelerate. In looking carefully, you can see effects of compression. Even on the optical level, some of the image processing suggests slower moments, linked to light and the prism effects, and others are more linked to action, more vectorial, including the men in the act of assembling or carrying glass elements. These instants are narrative nodes in the network of glass and steel. Other image processing is motivated more by the effects of superimposing fragments of coloured glass and the specifically pictorial qualities of cubist painting. All these aspects are inseparable within the process of composition.

I was looking recently at a reproduction of a painting by Fernand Léger that shows this kind of double construction, with figures who are erecting a structure but who are also in the process of constructing the painting. There is really a link between the object represented and the mode of representation. *Fractal Palace* is constructed like a modern painting, in the sense of the modernist program – or "non-program" rather – which will allow the unpredictability of an action to determine the next action, which will then trigger the next one, and so on. So, *assemble* the painting gradually, then decide, intuitively, that it has come to an end. Which does not mean finished. It is just where I have stopped – I could have continued, but I let the beholder bear its possible continuation . . .

HvA: *Fractal Palace* is an image that could perhaps have been done as a montage, but it is an image specifically conceived and executed digitally.

AP: Digital imaging offers several different possibilities. With photomontage, using prints, or even working with all sorts of dark room tricks, you could obtain a number of effects that are quite close to certain effects produced digitally. Analogically, if I wanted to keep the logic of the photomontage I worked out on the computer, I would have had to plan my photo shoots more carefully in order to achieve a better alignment of the structural elements that appear in the image with the hexagonal structure that frames the modules.

I photographed in square format (6 x 6 cm) and inserted a hexagonal outline into the viewfinder, which served as a template for framing. Nearly all the shots are done by positioning the oblique edges of my polyhedron parallel to the horizontal lines of the glass wall. Using telephoto lenses, I can reconstruct the background by reducing the discrepancy of scale between the two planes. But this is not always possible; sometimes it is a little out of focus. After digitalizing the images, I completely relativized the perspective and realigned the grid of the glass wall. Nonetheless, if you haven't constructed the angles you want fairly closely as you are taking the pictures – that is, framed them adequately so that the architectural structure and the structure of the hexagons coincide – then when you try and realign the axes that appear in the images on the computer, you end up with literally incredible distortions. In reconstructing, I am always concerned with objectivity or documentary precision, and in that respect the digital process allows me to correct the perspective in strict conformity with an oblique grid. The dematerialization of the image makes possible an elasticity of each module and modifications of perspective that are impossible to achieve with the techniques of analogical photography. The different subtractive and additive ways of interweaving images renders the transparency into which the images dissolve more complex. With digital imaging, you lose the manual quality of the cutting, obtaining unpredictable combinations in which the units assembled are sometimes lost to the benefit of the whole, in the light of the cathode ray screen where they float. The way I assemble the modules is already related to the result: a photomontage floating in a space we call empty because it is white . . .

1. Maurice Maeterlinck, *The Life of the Bee* (New York: Dodd, Mead, 1967).

L'exposition *tangent e – Alain Paiement*

est présentée par le Centre canadien d'architecture, à Montréal, du 23 avril au 9 novembre 2003.

The exhibition *tangent e – Alain Paiement* is presented by the Canadian Centre for Architecture, Montreal, from April 23 to November 9, 2003.

Recto
Alain Paiement, Fractal Palace, épreuve numérique à la gélatine sur composite aluminium et plastique, 242 x 279.5 cm, 2002

Verso
Alain Paiement, tangent e (détail), montage de 22 photographies de la collection du CCA, épreuves argentiques, 152,5 x 732 cm, 2003

incluant :
Adolf Lazi, Intérieur du Kaufhaus Breninger et vue des toits et de la ville, épreuve argentique, 22,9 x 16,7 cm, vers 1933

Francis J. Bruguère, Escalier en spirale de l'hôtel Murray Hill, New York, épreuve argentique, 23,7 x 15,8 cm, 1932

Maurice Tabard, Garage « Le Marbeuf », épreuve argentique, 20,2 x 16,5 cm, 1929 ou plus tard

Iwao Yamawaki, Vue depuis le haut de la tour de Pise, Italie, épreuve argentique, 17,2 x 23,2 cm, 1932

Maurice Tabard, Ne gaspillez pas votre temps, photomontage, épreuve argentique, 16 x 19,4 cm, vers 1927

Photographe inconnu, Escalier du cinéma Capitol, Berlin, épreuve argentique, 13,5 x 21,1 cm, vers 1930

Photographe inconnu, Détail d'une spirale en papier d'Aryeh Sharon pour le cours préliminaire de Josef Albers, Bauhaus, épreuve argentique, 10,5 x 7,6 cm, 1926

Toutes les pièces font partie de la collection de photographies du CCA



recto
Alain Paiement, Fractal Palace, gelatin digital print on composite aluminum and plastic, 242 x 279.5 cm, 2002

verso
Alain Paiement, tangent e (detail), montage of 22 photographs from the CCA collection, silver prints, 242 x 279.5 cm, 2002

including:
Adolf Lazi, Interior of Kaufhaus Breninger and view of roofs and town, silver print, 22.9 x 16.7 cm, c. 1933

Francis J. Bruguère, Spiral staircase, Murray Hill Hotel, New York City, silver print, 23.7 x 15.8 cm, 1932

Maurice Tabard, "Le Marbeuf" Garage, silver print, 20.2 x 16.5 cm, 1929 or later

Iwao Yamawaki, View from above the Tower of Pisa, Italy, silver print, 17.2 x 23.2 cm, 1932

Maurice Tabard, Don't Waste Your Time, photomontage, silver print, 16 x 19.4 cm, c. 1927

Unknown photographer, Stairwell, Capitol Cinema, Berlin, silver print, 13.5 x 21.1 cm, c. 1930

Unknown photographer, Detail of a paper spiral by Aryeh Sharon for Josef Albers's preliminary course, Bauhaus, silver print, 10.5 x 7.6 cm, 1926

All works CCA photograph collection

