

Chronography

Daniele Genadry

info@taymourgrahne.com
<https://taymourgrahne.com>
+971 4 286 9627

Taymour Grahne Projects
Warehouse 31A Alserkal
Avenue
Street 8, Al Quoz 1 Dubai,
UAE



Villa Livia is situated just north of Rome and belonged to Livia Drusilla, third wife of the emperor Augustus. The triclinium in that villa, an underground room reserved for dining receptions during the hot summers of Rome, was covered with an immersive panorama depicting a garden filled with lush trees and flying birds. What is remarkable in this fresco is that trees from different seasons are all blossoming in the same time: we see an apple and pomegranate trees bearing their autumnal fruits, next which we find a rose bush flowering with its spring roses, then the myrtle and quince of the summer, and in the middle the evergreen pine and laurel surrounded with violets poppies and daisies. We can count sixty-nine species of birds depicted flying around, standing on branches, singing, about to take their flight or land on a branch. The trees and birds are drawn in a realistic way making some consider that the triclinium of Villa Livia represented a kind of catalogue of the roman fauna and flora. It remains that this realism aims at conveying a sense of eternity, an eternal time, a dimension where the process of growth and decay is sublimated in the ever-blossoming trees. For Daniele Genadry, Villa Livia presents us with one of the first forms of chronography, a pictorial practice that aims at capturing time in a still image. She considers that this room condenses in its walls the most intense moments in the life of each of these trees, creating a concentration of blossoming intensities that we can usually only experience in the sequential time of seasons. The conception of time in the frescoes at Villa Livia is not exactly that of pure eternity, an eternity in which we would be able to see the essence of each tree, but rather an eternity consisting of a number of intense moments destined to decay. Contrary to the geometrical rendering of the papyrus, lotus, date tree, or of wheat, that we see in ancient Egyptian art [1], where there is no reference to the passage of time, the realism of Villa Livia, coupled with the collection of the intense moments and the movement of the birds, creates an image of an eternity that consists in the capture of the best moments of the life of a garden. Ideality here is not what opposes reality, the world of essences opposed to the feeling appearances such as in ancient Egyptian depictions, but is rather an ideality built of peaks of present, by appearances at their highest degree of manifestation. In a series of cyanotypes retracing the forms of the trees in Villa Livia, (*Eternal time (Villa Livia)*), Genadry pays homage to this chrono-graphical art.

[1] On the conception of art as expressing the play between essence and appearance, eternal time and fleeting time, we can refer to the Chap. 14 of Deleuze's *Logic of Sensation*. G. DELEUZE, Francis Bacon: *Logique de la sensation*, Seuil, Les Editions du Seuil, 2002 - Chap. 14.



The French use the word “*un instantané*” for a snap shot, un *instantané* being a way to substantiate the instant, to make it durable when it was meant to fade away. One of the most common conceptions of photography is that a photograph captures fleeting instants: selfies, pictures of our last trip, birthday parties, random pictures of scenes that we judge important or worthy of attention, etc. which end up in a photo collection to celebrate and preserve such remarkable moments. In a way, photography, in its everyday use, is a medium that seems to present a remedy against the passage of time, a way to cling to these important moments of our life, before they are forever lost. In her series *Fleeting Mountains (instants)*, Genadry uses risographs as a means to capture random instants, rather than important moments, but to capture these instants while they are fleeting away. The aim of the pictorial manipulation here is to make an image of an instant in the process of its disappearance, to photograph the instant as it is vanishing. Random snapshots taken from a car are rarefied to the point of almost invisibility and give the impression that they are about to vanish. The reversal that Genadry tries to propose here is that of the common use of photography: not as an *instantané* of a fleeting instant but rather an *instantané* of the fleetingness of instants.





In *Lost Moment (tree)*, this process is reversed. Genadry takes a picture of what is for her a remarkable tree, a tree brimming with life, a moment destined not to last. In this case she selects a particular view pertaining to a privileged object, the snapshot aimed at preserving such a fleeting singularity. The fact that in this case, the moment is not an any-moment-whatsoever, a random fleeting instant, allows the matching risograph to have another function. With the risograph, *The Time that Remains (traces)*, Genadry doesn't make an image of the fleetingness of instants, but rather one that redoubles the photographic operation on the photograph itself: if the first photograph captures a privileged moment, the risograph here will then capture the captured moment. Seeing the photograph hung physically in one place then seeing it, as a risograph, in another place, activates the memory of the visitor, and such activation aims at inducing a moment of reflection when recalling the double of the image that is being seen. With these two doubles, *Lost Moment (tree)* and *The Time that Remains (traces)*, Genadry attempts to capture the time that remains after one tries to capture time, the time that remains after someone attempts to freeze an important moment of one's life in an image.



If a doubled image allows us to experience what remains of important moments, the screen print series, *Between Sidon and Tyr (depth of time)*, aims at producing an image of random successive instants, such as the view we see while moving in a car from one place to another. The movement of the viewer is combined with the vanishing instants: not only the instants vanish on their own but our movement additionally makes sceneries pass by. In these works, Genadry is not only trying to capture our visual experience while we are in movement, but rather to capture the experience of a moving viewer in space and in time and how this experience is built up in our short-term memory. The treatment proposed should hence be distinguished from, for example, the attempts of certain futurist artists to render movement in a static pictorial medium. The over impressions of Balla, or the deformations of Boccioni, create an image of movement and not the experience of movement captured in an image. For such a capture Genadry uses over impressions to express the depth of time, the accumulation of the past, present and future, the after-images of one perception being overlayed on top of one another. The depth of time is seized, at it's highest condensation point in the insertion of the rearview as seen in the car mirror, showing the past view fused with the present perception and some of the future ones to come. A moving viewer, like one sitting in a car, sees in fact the scenery moving towards her, a palm tree over there, while at her side, a fleeting bush, and in the rear mirror another tree, or a mountain that she has just seen. This perceptive experience is one of condensing and collecting views extracted from a linear time, some of them magnifying this or that detail, others bringing to stand still the persistent view that has just past by, other blurred views underlining the moving perception. These layered-impressions and other photographic manipulations aim then at rendering our concrete perceptive experience as it unfolds in space-time while we move, similar to Hockney's *Joiners* series, but in this case mobilizing our short-term memory, the vanishing of perceptions, rather than the actual ever-present perceptions that correspond to our views on some object. Here the trip along a line rather than the circulation around an object, such as in cubism or in Hockney's attempts, becomes the privileged field, or object, to be studied, the temporal perspective replacing in this case the spatial one.



The diptych, *The Valley (Glow)* and *Glow (The Valley)*, shows a picture of a valley on one hand and its overexposed, printed version on the other. The picture is frontal, a kind of orthogonal projection of that place. The enduring present of this mountain seems to last for eternity, the geological time of mountains surpassing that of plants, animals and humans. While looking at a mountain it seems that we always look at it frontally, the size of the mountain being such that it doesn't allow any perspectival views; the mountain appearing as a mountain only to the one standing at a distance. Mountains impose themselves on a viewer, they fill the line of the horizon, any perspective towards the mountain becomes filled with this massive presence. The experience of looking at a mountain by projecting one's gaze towards the horizon and then having such a projection blocked by the mountain as an object filling the openness of the horizon is expressed in the printed version of the photograph: the eye is guided through the valley, framed by the slopes, but only encounters a blinding light. As in many of Genadry's paintings, the white background is transfigured into light, the light of the pictorial and real spaces becoming indistinguishable. The light seems to emanate from the image, an emanation that attracts and absorbs the eye, only to make it bounce back on the naked surface of the paper. The printed image performs, in a sense, what the photograph only represents: the presence of the mountain is conveyed into the apparition of light, the projection towards the horizon opened up by the white surface, and the blockage of the gaze achieved when one sees that they are only looking at the material surface of the medium itself. In this diptych, by presenting the first picture, *The Valley (Glow)*, and its treatment, *Glow (The Valley)*, Genadry attempts to show the atemporal structure involved in the perception of a mountain. The two images are in that sense equivalent, the first showing us what the eye sees, while the second induces the eye to reenact what it was doing when it was seeing what it was seeing. The printed image is in this way a kind of x-ray of the photograph, an x-ray of the actual mechanism of perception underlying the photograph.



The mountain photograph in *The dimensions of time (kinetic)*, synthesizes three temporalities: the first is the everlasting present of the mountain, the second is the fleeting present of the moving bush that we can see in the foreground, and the last, to the right side of the photograph, is the fixed present of a picture taken while standing still. This photomontage attempts to inject a temporal perspective on the ever-orthogonal views pertaining to mountains: first by showing the moving bush as the reference point of a moving viewer: the picture appearing as being taken at a specific instant from a car; and second by anchoring that instant in a fixed point, the same bush captured now by a fixed viewer and inserted on the side of the photograph: this still image standing as the photogram of the moving image. This montage makes it possible for the mountain to be included in a human time, to include the everlasting present in the flow of fleeting instants, the mountain itself being seen now as about to disappear with the disappearing bush, before such disappearance is itself blocked by the photogram just before we exit the picture. The painting, *The dimensions of time (phonic)*, facing the photograph, translates in a luminous language these kinetic effects. First, the effect of persisting presence as such is achieved with a glowing light emanating from the mountain, the pink background of the canvas seeming to glow forward, making the light of the pictorial space and that of the real space indiscernible. Second, the glowing light of the mountain, giving it an apparitional presence, is coupled with the slow light of the valley, where the contrasts are so tenuous that the eye needs to adjust in order to see the motifs and colors. From the valley, the colors and lines appear slowly and are only visible to the patient viewer that stares long enough to mold his eye on the surface. Third, the temporal human perspective introduced by the moving bush is on the other hand treated with a glowing fluorescent stark light, a fast light, that contrasts with the slow light of the valley and the emanating light of the mountain. And finally, the anchor point of the moving image, the fixed photogram on the right side, is treated differently, the pictorial and real spaces here are slightly more distinguishable, the viewer being able to see colors, a plant, some aspects of the valley and the mountain, as representations of some landscape. By opening a tiny window for the eye to project itself in a representational space, then by inducing it to contemplate the emanating light of the mountain, before forcing it to adjust its iris to the tiny contrasts of the valley, and be dazzled by the blurred fluorescent motif of the moving bush, Genadry gives a luminous treatment to the dimensions of time: the future projection in the distant representation, the burned bush that shares the present of the viewer facing the canvas, the eternal glowing light of the mountain, and the slow viewing time of the valley.

...

What Daniele Genadry tries to make visible in her practice is that time can be constructed through the manipulation of images. Time is image sensitive. Bringing two images together, oversaturating, overlaying, superimposing, or burning, them etc. modifies our experience of time, the manipulation of images becoming a manipulation of time. Chronography is the discipline that we can extract from her practice, a form of art that consists in drawing time. Chronography presents a peculiarity: that of using a still medium to express time, contrary to music or cinema for example. Due to the fact that in chronography the medium is still, unmoving, it calls for a living movement performed by the viewer, be it when the chronograph mobilizes her memory, the contraction of her retina, or the movements of the eye on the surface. Chronography in this sense is a writing of time with images, lines, colors, and contrasts. Paintings and photographs, paintings coupled to photographs as chronographs, make the time of the apprehension of the image and that of the perception of the object coincide. In contrast to this approach, we can consider Benjamin's conception of images. For Benjamin, our conscious perception never sees all of what is present to be seen, and therefore seeing necessitates the use of photographs to overcome such deficiency. For Benjamin, a photograph allows us to see all that we haven't seen, all of what we have missed when we were supposedly seeing. In Benjamin the time of seeing proper [2], to use Sadek's expression, occurs after seeing, and the photograph stands as the artefact that makes such a sight possible. With Daniele Genadry's work, on the other hand, the time of seeing proper and the time of seeing coincide: seeing as such has a temporal structure that molds itself to the objects being seen, a blurred bush for a passing time, a frontal view for an everlasting mountain, a snapshot for a fixed instant, etc. The work on a photograph or in a painting, and often one into the other, aims at reproducing these temporal structures that permeate perception, the image here being literally what allows us to experience anew what we have experienced when we were looking at this or that object. A painting or a photograph for Genadry doesn't allow us to see what we haven't seen, but rather to see exactly what we have seen. In that her chronographs do not represent, project, or depict an object or some landscape, they do not reproduce what is being seen but rather the act of seeing while seeing what is being seen.

In wars and zones of conflict, (such as the Lebanese wars), the time of seeing and the time of seeing proper coincide. When threatened by explosions one runs for his life and doesn't have time to look at a distance, to project or contemplate. At other moments, when hiding in a shelter and hearing nearby bombings, one only holds his breath and waits, feeling each instant pass by as if it could be the last. And when, the next day, one sees the aftermath of violence, everything is seen at once, there is nothing to be seen later: violence presents itself frontally, like a mountain, or the Angel of Death, as Sadek says, violence and death stuff our eyes with seeing [3]. In situations of conflict, we see things as if they are about to disappear but also our visual experience coincides with the urgencies of life: we do not have the luxury of seeing at a distance, nor of taking our time while looking. In such contexts we do not see before or after seeing, the time of seeing is the time where everything that needs to be seen has to be seen. If photography was one of the tools of the dominant colonial powers, a tool that splits the time of seeing in half, dividing the time of the object from the time of its viewing, as we can see in warfare or marketing imagery, chronography on the other hand aims at closing such a gap, because such a gap is what distills domination in an image. Photography and other mechanical visual tools allow one to overview, simulate, preview, inspect, etc. such as in the use of satellite, infrared, or surveillance cameras, in order to be able to control and conquer the object. In such a use of imagery seeing proper always occurs before or after. Rather than adopting this form of seeing, what needs to be shown is that from the depth of violence a form of life can emerge, a strange delicate form, one where time is one and perception molds itself on its object. To craft an image that makes us experience our experience of the world as we have experienced it, instead of making an image that allows us to dominate our object, is a way to decolonize and disrupt the temporality that characterizes such a use of photography. Chronography carries in that sense the decolonization and critique of photography by attempting to reproduce the lived visual experience rather than capturing the visual aspect of things.

Fares Chalabi

[2] W. Sadek, *The Ruin to Come, Essays Form a Potracted War*, Taipei, Motto Books, 2016, pp. 50-55.

[3] *Ibid.*, p. 62.

Chronographie



La villa Livia est située juste au nord de Rome et appartenait à Livia Drusilla, troisième épouse de l'empereur Auguste. Le triclinium de cette villa, une pièce souterraine réservée aux réceptions pendant les étés chauds de Rome, était recouvert d'un panorama immersif représentant un jardin rempli d'arbres luxuriants et des oiseaux en vol. Ce qui est remarquable dans cette fresque, c'est que des arbres de différentes saisons sont tous en fleurs en même temps : on voit des pommiers et des grenadiers portant leurs fruits d'automne, à côté desquels se trouve un rosier en fleurs avec ses roses printanières, puis le myrte et le cognassier de l'été, et au milieu, le pin et le laurier à feuilles persistantes entourés de violettes, de coquelicots et de marguerites. On peut compter soixante-neuf espèces d'oiseaux représentés en train de voler, perchés sur des branches, chantant, sur le point de s'envoler ou d'atterrir sur une branche. Les arbres et les oiseaux sont dessinés de manière réaliste, ce qui fait que certains considèrent que le triclinium de la Villa Livia représentait une sorte de catalogue de la faune et de la flore romaines. Il n'en reste pas moins que ce réalisme vise à transmettre un sentiment d'éternité, un temps éternel, une dimension où le processus de croissance et de décomposition est sublimé dans les arbres en constante floraison. Pour Daniele Genadry, la Villa Livia nous présente l'une des premières formes de chronographie, une pratique picturale qui vise à capturer le temps dans une image fixe. Elle considère que cette pièce condense dans ses murs les moments les plus intenses de la vie de chacun de ces arbres, créant une concentration d'intensités florales que nous ne pouvons généralement expérimenter que dans le temps séquentiel des saisons. La conception du temps dans les fresques de la Villa Livia n'est pas exactement celle d'une éternité pure, une éternité dans laquelle nous pourrions voir l'essence de chaque arbre, mais plutôt une éternité composée d'une série de moments intenses qui sont d'habitude destinés à se décomposer. Contrairement à la représentation géométrique du papyrus, du lotus, du palmier, du dattier ou du blé que l'on voit dans l'art égyptien antique[1], où il n'y a aucune référence au passage du temps, le réalisme de la Villa Livia, associé à la collection des moments intenses et au mouvement des oiseaux, crée une image de l'éternité qui consiste à capturer les meilleurs moments de la vie d'un jardin. L'idéalité ici n'est pas ce qui s'oppose à la réalité, le monde des essences opposé aux apparences sensibles, telles qu'elles apparaissent dans les représentations de l'Égypte antique, mais plutôt une idéalité construite à partir des sommets du présent, à partir des apparences à leur plus haut degré de manifestation. Dans une série de cyanotypes retraçant les formes des arbres de la Villa Livia (*Eternal time (Villa Livia)*) Genadry rend hommage à ce premier art chronographique.

[1] Sur la conception de l'art comme expression du jeu entre l'essence et l'apparence, le temps éternel et le temps fugitif, nous pouvons nous référer à G. DELEUZE, Francis Bacon: Logique de la sensation, Seuil, Les Editions du Seuil, 2002 - Chap. 14.

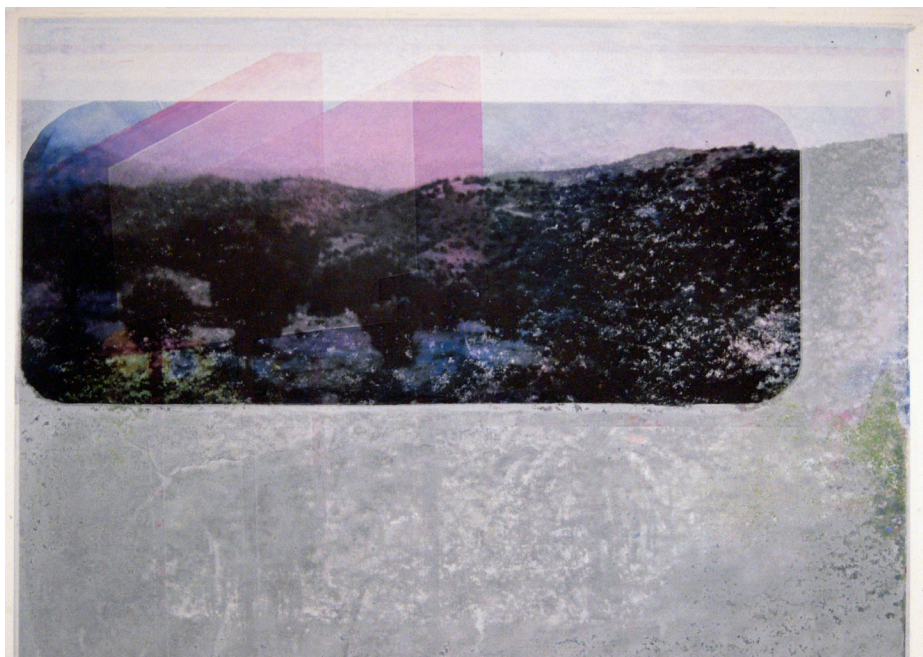


Les Français utilisent le mot « instantané » pour désigner une photo prise sur le vif, l'instantané étant un moyen de concrétiser l'instant, de le rendre durable alors qu'il était destiné à s'effacer. L'une des conceptions les plus courantes de la photographie est qu'elle capture des instants fugaces : selfies, photos de notre dernier voyage, fêtes d'anniversaire, photos prises au hasard de scènes que nous jugeons importantes ou dignes d'attention, etc. qui finissent dans un album photo pour célébrer et préserver ces moments remarquables. D'une certaine manière, la photographie, dans son usage quotidien, est un moyen qui semble offrir un remède contre le passage du temps, une façon de s'accrocher à ces moments importants de notre vie, avant qu'ils ne soient perdus à jamais. Dans sa série *Fleeting Mountains (instants)*, Genadry utilise les risographies comme moyen de capturer des instants aléatoires, plutôt que des moments importants, mais en vue de saisir ces instants alors qu'ils s'évanouissent. Le but de la manipulation picturale ici est de créer une image d'un instant en train de disparaître, de photographier l'instant au moment de son évanouissement. Les clichés pris au hasard depuis une voiture sont raréfiés au point d'être presque invisibles et donnent l'impression qu'ils sont sur le point de disparaître. Le renversement que Genadry tente de proposer ici est celui de l'usage courant de la photographie : non pas comme un instantané d'un instant fugace, mais plutôt comme un instantané de la fugacité des instants.





Dans *Lost Moment (tree)*, ce processus est inversé. Genadry photographie ce qui est pour elle un arbre remarquable, un arbre débordant de vie, un moment voué à ne pas durer. Dans ce cas, elle choisit un point de vue particulier sur un objet privilégié, l'instantané visant à préserver une singularité éphémère. Le fait que, dans ce cas, l'instant ne soit pas un instant quelconque, un instant fugace et aléatoire, permet à la risographie correspondante d'avoir une autre fonction. Avec la risographie, *The Time that Remains (traces)*, Genadry ne crée pas une image de la fugacité des instants, mais plutôt une image qui redouble l'opération photographique sur la photographie elle-même : si la première photographie capture un moment privilégié, la risographie capture ici le moment capturé. Le fait de voir la photographie accrochée physiquement à un endroit puis de la voir, sous forme de risographie, à un autre endroit, active la mémoire du visiteur, et cette activation vise à induire un moment de réflexion en rappelant le double de l'image qui est vue. Avec ces deux doubles, *Lost Moment (tree)* et *The Time that Remains (traces)*, Genadry tente de capturer le temps qui reste après avoir essayé de capturer le temps, le temps qui reste après avoir tenté de figer un moment important de notre vie dans une image.



Si une image dédoublée nous permet de revivre ce qui reste des moments importants, la série de sérigraphies, *Between Sidon and Tyr (depth of time)* vise à produire une image d'instant successifs aléatoires, comme la vue que nous avons lorsque nous nous déplaçons en voiture d'un endroit à un autre. Le mouvement du spectateur se combine avec les instants qui s'évanouissent : non seulement les instants s'évanouissent par eux-mêmes, mais notre mouvement fait également défiler les paysages. Dans ces œuvres, Genadry ne cherche pas seulement à capturer notre expérience visuelle lorsque nous sommes en mouvement, mais de plus à capturer l'expérience d'un spectateur en mouvement dans l'espace et dans le temps et la manière dont cette expérience se construit dans notre mémoire courte. Le traitement proposé doit donc être distingué, par exemple, des tentatives de certains artistes futuristes visant à rendre le mouvement dans un médium pictural statique. Les surimpressions de Balla ou les déformations de Boccioni créent une image du mouvement et non l'expérience du mouvement capturée dans une image. Pour une telle capture, Genadry utilise des surimpressions pour exprimer la profondeur du temps, l'accumulation du passé, du présent et du futur, les images rémanentes d'une perception se superposant les unes aux autres. La profondeur du temps est saisie, à son point de condensation le plus élevé, dans l'insertion du rétroviseur, comme on le voit dans le rétroviseur de voiture, montrant la vue passée fusionnée avec la perception présente et certaines perceptions futures à venir. Un spectateur en mouvement, comme celui assis dans une voiture, voit en fait le paysage défiler devant lui, un palmier là-bas, à côté de lui, un buisson fugace, et dans le rétroviseur, un autre arbre ou une montagne qu'il vient de voir. Cette expérience perceptive consiste à condenser et à rassembler des vues extraites sur un temps linéaire, certaines amplifiant tel ou tel détail, d'autres figeant la vue persistante qui vient de passer, d'autres encore floues soulignant la perception en mouvement. Ces impressions superposées, et autres manipulations photographiques, expriment notre expérience perceptive concrète telle qu'elle se déroule dans l'espace-temps pendant que nous nous déplaçons, à l'instar de la série *Joiners* de Hockney, mais en mobilisant, dans ce cas, notre mémoire à court terme, la disparition des perceptions, plutôt que les perceptions réelles toujours présentes qui correspondent à nos points de vue sur un objet fixe. Ici, le déplacement le long d'une ligne plutôt que le déplacement circulaire autour d'un objet, comme dans le cubisme ou dans les tentatives de Hockney, devient le champ d'étude ou l'objet privilégié, la perspective temporelle remplaçant dans ce cas la perspective spatiale.



Le diptyque, *The Valley (Glow)* et *Glow (The Valley)*, montre d'un côté l'image d'une vallée et de l'autre sa version surexposée et imprimée. L'image est frontale, une sorte de projection orthogonale de cet endroit. Le présent immuable de cette montagne semble durer éternellement, le temps géologique des montagnes surpassant celui des plantes, des animaux et des humains. Lorsque nous regardons une montagne, nous avons l'impression de toujours la regarder de face, sa taille ne permettant aucune perspective ; la montagne n'apparaît comme telle qu'à celui qui se tient à distance. Les montagnes s'imposent au spectateur, elles remplissent la ligne d'horizon, toute perspective vers la montagne est envahie par cette présence massive. L'expérience que nous avons en regardant une montagne qui consiste à projeter son regard vers l'horizon, puis de voir cette projection bloquée par la montagne en tant qu'objet remplissant l'ouverture de l'horizon, est exprimée dans la version imprimée de la photographie : le regard est guidé à travers la vallée, encadrée par les pentes, mais ne rencontre qu'une lumière aveuglante. Comme dans beaucoup de tableaux de Genadry, le fond blanc se transforme en lumière, la lumière de l'espace pictural et celle de l'espace réel devenant indiscernables. La lumière semble émaner de l'image, une émanation qui attire et absorbe le regard, pour le faire rebondir sur la surface nue du papier. L'image imprimée réalise, en quelque sorte, ce que la photographie ne fait que représenter : la présence de la montagne est évoquée dans l'apparition de la lumière, la projection vers l'horizon ouverte par la surface blanche, et le blocage du regard obtenu lorsque l'on se rend compte que l'on ne regarde que la surface matérielle du support lui-même. Dans ce diptyque, en présentant la première image, *The Valley (Glow)* et son traitement, *Glow (The Valley)*, Genadry tente de montrer la structure intemporelle impliquée dans la perception d'une montagne. Les deux images sont en ce sens équivalentes, la première nous montrant ce que l'œil voit, tandis que la seconde incite l'œil à rejouer ce qu'il faisait lorsqu'il voyait ce qu'il voyait. L'image imprimée est ainsi une sorte de radiographie de la photographie, une radiographie du mécanisme réel de perception qui sous-tend la photographie.



La photographie de montagne, dans *The dimensions of time (kinetic)*, synthétise trois temporalités : la première est le présent éternel de la montagne, la deuxième est le présent fugace du buisson en mouvement que l'on peut voir au premier plan, et la dernière, à droite de la photographie, est le présent fixe d'une image prise à l'arrêt. Ce photomontage tente d'injecter une perspective temporelle sur les vues orthogonales des montagnes : d'abord en montrant le buisson en mouvement comme point de référence d'un spectateur en mouvement, la photo semble avoir été prise à un instant précis depuis une voiture ; ensuite en ancrant cet instant dans un point fixe, le même buisson capturé à présent par un spectateur immobile et inséré sur le côté de la photographie, cette image fixe se présentant comme le photogramme de l'image en mouvement. Ce montage permet d'inclure la montagne dans un temps humain, d'inclure le présent éternel dans le flux des instants fugaces, la montagne elle-même étant désormais perçue comme sur le point de disparaître avec le buisson qui s'évanouit, avant que cette disparition ne soit elle-même bloquée par le photogramme, juste avant que nous ne quittions l'image. Le tableau, *The dimensions of time (phonic)*, se tenant face à la photographie, traduit dans le langage de la lumière les effets cinétiques composant la photographie. Premièrement, l'effet de présence persistante en tant que tel est obtenu grâce à une lumière éclatante émanant de la montagne, le fond rose de la toile semblant briller vers l'avant, rendant indiscernables la lumière de l'espace pictural et celle de l'espace réel. Deuxièmement, la lumière éclatante de la montagne, qui lui confère une présence fantomatique, est associée à la lumière tamisée de la vallée, où les contrastes sont si ténus que l'œil doit s'adapter pour percevoir les motifs et les couleurs. Depuis la vallée, les couleurs et les lignes apparaissent lentement et ne sont visibles qu'au spectateur patient qui fixe assez longtemps la surface pour que son œil s'y adapte. Troisièmement, la perspective humaine, temporelle, introduite par le buisson en mouvement est quant à elle traitée avec une lumière fluorescente vive et intense, une lumière rapide, qui contraste avec la lumière lente de la vallée et la lumière émanant de la montagne. Enfin, le point d'ancrage de l'image en mouvement, le photogramme fixe sur le côté droit, est traité différemment, l'espace pictural et l'espace réel y sont légèrement plus distincts, le spectateur pouvant voir des couleurs, une plante, certains aspects de la vallée et de la montagne, comme les représentations d'un paysage. En ouvrant une étroite fenêtre pour que l'œil puisse se projeter dans un espace figuratif, puis en l'incitant à contempler la lumière émanant de la montagne, avant de le forcer à ajuster son iris aux minuscules contrastes de la vallée et à être ébloui par le motif fluorescent flou du buisson en mouvement, Genadry offre un traitement luministe des dimensions du temps : la projection future dans la représentation lointaine, le buisson brûlé qui partage le présent du spectateur face à la toile, la lumière éternelle et éclatante de la montagne, et le temps lent de la perception de la vallée.

...

Ce que Daniele Genadry tente de rendre visible dans sa pratique, c'est que le temps peut être construit à travers la manipulation des images. Le temps est sensible à l'image. Le fait de réunir deux images, de les saturer, de les superposer, de les brûler, etc. modifie notre expérience du temps, la manipulation des images devenant une manipulation du temps. La chronographie est la discipline que l'on peut extraire de sa pratique, une forme d'art qui consiste à dessiner le temps. La chronographie présente une particularité : celle d'utiliser un médium immobile pour exprimer le temps, contrairement à la musique ou au cinéma par exemple. Du fait que dans la chronographie, le médium est immobile, il fait appel à un mouvement vivant effectué par le spectateur, que ce soit lorsque le chronographe mobilise sa mémoire, la contraction de sa rétine ou les mouvements de l'œil sur la surface imprimée ou peinte. La chronographie est en ce sens une écriture du temps avec des images, des lignes, des couleurs et des contrastes. Les peintures et les photographies, les peintures associées à des photographies comme des chronographes, font coïncider le temps de l'appréhension de l'image et celui de la perception de l'objet. À cette approche, on peut opposer la conception des images de Benjamin. Pour Benjamin, notre perception consciente ne perçoit jamais tout ce qui est présent dans un champ de vision, et donc, pour voir à proprement parler, il faut avoir recours à la photographie afin de pallier à cette lacune. Pour Benjamin, une photographie nous permet de voir tout ce que nous n'avons pas vu, tout ce que nous avons manqué alors que nous étions censés voir. Chez Benjamin, le moment où l'on voit à proprement parler[2], pour reprendre l'expression de Sadek, survient après avoir vu, la photographie étant l'artefact qui rend cette vision possible. Dans l'œuvre de Daniele Genadry, en revanche, le temps du voir proprement dit et le temps du voir usuel coïncident : le voir en tant que tel a une structure temporelle qui s'adapte aux objets vus, un buisson flou pour un temps qui passe, une vue frontale pour une montagne éternelle, un instantané pour un instant figé, etc. Le travail sur une photographie ou dans une peinture, et souvent l'un dans l'autre, vise à reproduire ces structures temporelles qui imprègnent la perception, l'image étant ici littéralement ce qui nous permet de revivre ce que nous avons vécu en regardant tel ou tel objet. Pour Genadry, une peinture ou une photographie ne nous permettent pas de voir ce que nous n'avons pas vu, mais plutôt de voir exactement ce que nous avons vu. En cela, ses chronographes ni ne représentent, ni ne projettent, ni ne dépeignent un objet ou un paysage, donc ils ne reproduisent pas ce qui est vu, mais plutôt l'acte de voir lui-même lorsqu'il est en train de voir ce qu'il voit.

Dans les guerres et les zones de conflit (comme les guerres libanaises), le temps du voir et le temps du voir proprement dit coïncident. Lorsqu'on est menacé par des explosions, on court pour sauver sa vie et on n'a pas le temps de regarder au loin, de se projeter ou de contempler. À d'autres moments, lorsqu'on se cache dans un abri et qu'on entend des bombardements à proximité, on retient simplement son souffle et on attend, sentant chaque instant passer comme s'il pouvait être le dernier. Et lorsque, le lendemain, on voit les séquelles de la violence, tout est vu d'un seul coup, il n'y a plus rien à voir plus tard : la violence se présente de front, comme une montagne, ou l'Ange de la Mort[3], comme le dit Sadek, la violence et la mort nous bourrent les yeux de leur vision. Dans les situations de conflit, nous voyons les choses comme si elles étaient sur le point de disparaître, mais notre expérience visuelle coïncide aussi avec l'urgence de la vie : nous n'avons pas le luxe de voir à distance, ni de prendre notre temps pour regarder. Dans de tels contextes, nous ne voyons pas avant ou après avoir vu, le temps de voir est le temps où tout ce qui doit être vu doit être vu ici et maintenant. Si la photographie était l'un des outils des puissances coloniales dominantes, un outil qui divise le temps de la vision en deux, séparant le temps de l'objet du temps de sa vision, comme nous pouvons le voir dans l'imagerie militaire ou le marketing, la chronographie vise par contre à combler cet écart, car c'est précisément cet écart qui distille la domination dans une image. La photographie, et d'autres outils visuels mécaniques ou électroniques, permet d'avoir une vue d'ensemble, de simuler, de prévisualiser, d'inspecter, etc., comme dans l'utilisation de satellites, d'infrarouges ou de caméras de surveillance, afin de pouvoir contrôler et conquérir son objet. Dans un tel usage de l'image, la vision proprement dite intervient toujours avant ou après. Plutôt que d'adopter cette forme de vision, il faut montrer qu'une forme de vie peut émerger de la profondeur de la violence, une forme étrange et délicate, une où le temps est unique et où la perception se moule sur son objet. Créer une image qui nous fait vivre notre expérience du monde telle que nous l'avons vécue, plutôt que de créer une image qui nous permet de dominer notre objet, est un moyen de décoloniser et de perturber la temporalité qui caractérise un tel usage de la photographie. La chronographie porte en ce sens la décolonisation et la critique de la photographie en tentant de reproduire l'expérience visuelle vécue plutôt que de capturer l'aspect visuel des choses..

Fares Chalabi

[2] W. Sadek, *The Ruin to Come, Essays Form a Potracted War*, Taipei, Motto Books, 2016, pp. 50-55.

[3] Ibid., p. 62.

taymour grahne ●
projects

Daniele Genadry

Chronography

Paris Photo 2025, Booth C56, Voices Sector

Vernissage

Wednesday, November 12, 2025, 11am-9pm (invite only)

Public Days

Thursday, November 13, 2025, 1pm-8pm

Friday, November 14, 2025, 1pm-8pm

Saturday, November 15, 2025, 1pm-8pm

Sunday, November 16, 2025, 1pm-7pm

(open daily from 10:30am to 1pm for Collectors Circle members and VIP - with the exception of the vernissage)

Address:

Grand Palais

3 avenue du Général Eisenhower

75008 Paris

France

Taymour Grahne Projects is pleased to announce its participation in Paris Photo's Voices Sector, curated by Dr Devika Singh and Nadine Wietlisbach, where we will feature a solo presentation by Paris-based Lebanese - American artist Daniele Genadry (b. 1980). The presentation will be accompanied by a commissioned text written by philosopher and imalogist, Fares Chalabi.