

**Danser
les yeux
fermés :
l'archive,
le corps et
le hasard
dans
le travail de
Dayanita
Singh**

Jana Johanna Haeckel

**Dancing
With
My Eyes
Closed:
Archive,
Body and
Chance in
the Work of
Dayanita
Singh**

Jana Johanna Haeckel

Tandis que j'explore l'exposition de Dayanita Singh, *Dancing with my Camera* un jour d'été pluvieux au Mudam Luxembourg¹, je ressens le désir irrésistible d'écouter de la musique les yeux clos. Non parce que l'exposition soigneusement orchestrée manque de complexité visuelle, de rythme ou de sensualité. Mais parce que je sens que mon œil analytique, formé à l'histoire de l'art occidentale, recherche de nouveaux points de référence afin de « donner du sens », et incidemment risque de manquer l'une des principales clés de compréhension de l'œuvre de Singh : le rôle de l'intuition, du hasard et de la connaissance du corps.

1. La vaste exposition personnelle *Dayanita Singh: Dancing with my Camera* a été organisée par Gropius Bau (18 mars-7 août 2022) et dirigée par Stephanie Rosenthal en collaboration avec le Museum Villa Stuck (11 septembre 2022-15 janvier 2023), le Mudam Luxembourg – le Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean (20 mai-08 octobre 2023) et le Museu de Arte Contemporânea de Serralves (février-juin 2024).

2. Weski, Thomas. « On the Photography of Dayanita Singh », *Dancing With My Camera: Dayanita Singh*, Berlin : Hantje Cantz, 2022, p. 87

Née en 1961 à New Delhi, dans l'Inde d'après l'indépendance, Dayanita Singh décide d'étudier la communication visuelle à l'institut national du design d'Ahmedabad dont les enseignements s'inspiraient des mouvements avant-gardistes du Bauhaus². Tôt durant ses études, elle rencontra le célèbre joueur de tabla Zakir Hussain qui devint son ami et son guide spirituel, après qu'elle l'eut rejoint, équipée de son appareil photo, pour couvrir sa tournée durant six hivers d'affilée. L'ouvrage *Zakir Hussain: A Photo Essay* (1986), premier projet photographique de Singh, marque le début d'un voyage artistique qui utilise la photographie comme médium et outil de questionnement de ses propriétés documentaires au fil du temps, repoussant les limites propres à la matérialité et aux expositions. Le livre-photo est une forme vers laquelle Singh reviendra et qu'elle expérimentera tout le long de son

While walking through Dayanita Singh's exhibition *Dancing with my Camera* on a rainy summer day at Mudam Luxemburg,¹ I suddenly feel the urge to listen to music with my eyes closed. Not because the carefully curated exhibition would lack in visual complexity, rhythm or sensuality. Rather because I sense that my analytical eye, trained in Western art history, is constantly searching for new reference points in order 'to make sense', and therefore risks missing one of the main keys to understand Singh's oeuvre: the role of intuition, chance and body knowledge.

1. The extensive solo exhibition *Dayanita Singh: Dancing with my Camera* was organised by Gropius Bau (18 March-7 August 2022) and curated by Stephanie Rosenthal in collaboration with Museum Villa Stuck (11 September 2022-15 January 2023), Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (20 May-8 October 2023) and Museu de Arte Contemporânea de Serralves (February-June 2024).

2. Weski, Thomas. "On the Photography of Dayanita Singh", *Dancing With My Camera: Dayanita Singh*, Berlin: Hantje Cantz, 2022, p. 87

Born 1961 in New Delhi in post-independent India, Dayanita Singh decides to study visual communication at the National Institute of Design in Ahmedabad which modelled its teaching on avant-garde movements of Bauhaus.² Early on in her studies she met famous tabla player Zakir Hussain who became her friend and spiritual teacher, after Singh joined and documented him with her camera on tour over a period of six winters. Singh's first photographic project, the book *Zakir Hussain: A Photo Essay* (1986), is the beginning of an artistic journey that uses photography as a medium and as a tool to question its documentary legacy, pushing the inherent limitations of materiality and display. The photo book is a form that Singh will return to and play with for the rest of her artistic career, offering a way to liberate the image from the flatness of the wall and play with the intimate relationship of the reader by adding structure, movement and chronology.

parcours artistique, proposant une façon de libérer l'image de la planéité du mur et de jouer avec le rapport intime noué par le lecteur en ajoutant de la structure, du mouvement et de la chronologie.

La série *Musician's Bus* (2021) emprunte au *leporello* sa forme haptique en accordéon et se compose d'une reproduction de ses premières images d'Hussein en tournée, témoignant de l'intimité quotidienne au sein du groupe. Caractérisées par la spontanéité, la proximité et la joie de vivre, ces clichés ne cherchent pas à rendre compte d'événements publics spécifiques mais utilisent la photographie comme un moment de rencontre et d'intimité partagée, un médium participatif pour dépeindre des instants fugaces de repos, de rire et de répétition. De nombreuses photographies sont disposées en bordure de pages ou recadrées, interrogeant sur ce qui se passe en dehors du cadre, renvoyant à l'imaginaire du spectateur. Comment Dayanita Singh, alors âgée de vingt ans, a-t-elle vécu cette immersion dans le milieu masculin d'une star de la musique classique indienne, je me le demande ? De quelle manière le son et le rythme singuliers de la musique d'Hussein ont-ils influencé sa pratique visuelle ? Comment l'œil, l'oreille et le corps se mêlent-ils et interagissent-ils dans son travail ? Selon l'anthropologue Ahona Palchoudhuri, le désir de Singh de « construire des symphonies d'images » n'est pas simplement une métaphore faisant de la photographie une matière première avec laquelle composer comme le ferait une cheffe d'orchestre³. Palchoudhuri décèle une technique musicale profondément enracinée au cœur de la pratique artistique de Singh qui établit des liens entre le son, la photographie, les notions de tons, les temporalités, les rythmes et même le silence. Dans l'ethnomusicologie contemporaine, la musique classique indienne n'est pas simplement décrite comme une forme de représentation musicale mais comme une tentative permanente de « restituer la relation

3. Palchoudhuri, Ahona.
« To Play A Piece of
Photography », *ibid.*, p. 74



Dayanita Singh, *Museum of Tanpura*, 2021 and *Musician's Bus*, 2021
Installation view *Dancing with my Camera*, Gropius Bau, Berlin.
18 March–7 August 2022.
Photo: Luca Girardini
Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London

The photo series *Musician's Bus* (2021) takes the haptic form of an accordion-like *leprello* and is composed of a reproduction of her early images of Hussein on tour, witnessing the intimacy of every-day life within the band. Characterised by spontaneity, closeness and *joie de vivre*, the images are not interested in documenting specific public events but use photography as a shared, intimate encounter, a medium of participation to depict transient moments of sleeping, laughing and rehearsing. Numerous photographs are arranged on the edge or cropped, evoking the question what is depicted beyond the edge of the frame, referring to the viewer's own imaginary. How must it have been for 20 years-old Dayanita Singh to participate in the male-dominated environment of a classic Indian music star, I wonder? In what way did the specific sound and rhythm of Hussein's music influence her visual practice? And how do the eye, the ear and the body correspond and interact in her work?

Singh's desire to "build symphonies with images" is according to cultural anthropologist Ahona Palchoudhuri not just a metaphor to treat photographs as raw material to be composed like an orchestral conductor.³ Instead, Palchoudhuri finds a deep-rooted musical technique embedded within

3. Palchoudhuri, Ahona. "To Play A Piece of Photography", *ibid.*, p. 74

4. *Ibid.*

5. Rosenthal, Stephanie. «Dancing With My Camera», *ibid.*, p. 29

6. Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol.16, n° 3, 1^{er} octobre 1975, p. 6-18

entre temps et état d'esprit, et de s'y accorder⁴». Reposant sur le système scalaire du rāga (cadre mélodique d'improvisation, du sanskrit *rāga*, «acte de colorer ou de teindre»), chaque rāga fournit au musicien une structure musicale dans laquelle improviser. Différente de la musique classique européenne où la forme dépend d'une partition écrite qui est mémorisée et reproduite, chaque rāga dépend de la capacité du musicien à transformer un rythme temporel en expérience esthétique. Comme l'indique le titre de l'exposition *Dancing With My Camera*, Singh décrit souvent l'acte de prendre une photographie comme une danse, un mouvement constant, dans lequel l'appareil photo devient une partie de son corps ou «son troisième sein», comme elle l'appelle⁵. Utilisant principalement un Hasselblad qu'elle place sur son ventre, et pas sur un trépied ni devant ses yeux, elle positionne l'appareil dans la zone du *chakra* sacré connu sous le nom de Svadhithana, que l'on pourrait traduire du sanskrit par «le siège du soi». Cette région distincte du corps représente la créativité, la sensualité et la procréation dans le tantrisme hindou. Prendre une photo à hauteur de ventre, et non à hauteur d'œil, lui permet de croiser le regard du sujet représenté afin de le voir et d'être vue. Cette technique est fondamentalement différente de l'acte «traditionnel» de prise de vue qui est culturellement marqué par un «regard mâle» dominant, utilisant l'appareil comme un instrument de pouvoir et d'objectivation, défini par le désir hétérosexuel mâle⁶.

L'une des images centrales en noir et blanc de sa série *Let's See* (2021), montre Singh au début des années 1980, en contre-plongée, assise pieds nus sur un matelas dans ce qui ressemble à une chambre étudiante minimaliste, entourée par des couches superposées de planches-contact. Elle regarde directement l'objectif de l'appareil, son sourire est confiant, d'une vitalité presque crâne. La célèbre représentation d'André Malraux vient immédiatement à l'esprit, celle que

Singh's artistic practice that establishes connections between sound and photography, notions of tones, temporalities, rhythms and even silence.

In contemporary ethnomusicology Indian classical music is not simply described as a form of musical representation but as an on-going effort to "attune to and render the relationship between time and mood".⁴ Based on the scalar system of *raag* (from Sanskrit *rāga*, "the act of colouring or dyeing"), a melodic framework for improvisation, each *raag* provides the musician with a musical structure within which to improvise. Different to classical European music where the form relies on a pre-composed musical score that is memorised and reproduced, every *raag* relies on the musician's ability to develop temporal rhythm into aesthetic experience.

As manifested in the title of the exhibition *Dancing With My Camera*, Singh often describes the act of taking a photograph as a dance, a constant movement, in which the camera becomes part of her body or "her third breast", as she calls it.⁵

4. *Ibid.*

5. Rosenthal, Stephanie. "Dancing With My Camera", *ibid.*, p. 29



Dayanita Singh,
Image from *Let's See*, 2021

© Dayanita Singh



Dayanita Singh, *Let's See*,
2021
Vue partielle de *Dancing with
my Camera*, Gropius Bau,
Berlin. 18 mars-7 août 2022.
Photo: Luca Girardini
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste et Frith Street
Gallery, Londres

Maurice Jarnoux fit pour *Paris Match* en 1953 de l'ancien ministre de la Culture en vue plongeante dans son salon, adossé à un piano. L'image soigneusement mise en scène montre l'écrivain entouré des ressources visuelles emblématiques méticuleusement agencées pour son ouvrage, *Le Musée imaginaire*, l'un des textes fondamentaux sur l'archive au XX^e siècle. L'idée visionnaire de Malraux d'un musée imaginaire, un « musée sans murs », situe l'acte créatif dans le procès d'assemblage, de regroupement, de retouche et d'affichage d'images qui semble, à première vue, similaire à l'approche de Singh. *Let's See* est constituée de photographies personnelles en noir et blanc prises depuis le début de son activité d'artiste. Elles sont présentées dans une structure en bois, en forme de cadre, inspirée des planches-contact. Cette composition soigneusement conçue facilite l'organisation des photos dans un dispositif souple permettant de générer à chaque fois de nouveaux liens et récits. Dans cette démarche, la photographie devient plus qu'une image fixe. Elle est un point de départ faisant partie intégrante d'un procédé de mise en forme unique, dans lequel l'artiste mélange et réinterprète intuitivement l'image de

Mainly using a Hasselblad that she places in front of her belly and not on a tripod or in front of her eyes, she locates the camera in the area of the sacral *chakra*: known as Svadhsthana, which could be translated from Sanskrit with “where your being is established”, this distinct body region stands for creativity, sensuality and procreation in Hindu Tantrism. Shooting a picture from the belly, and not from eye level, also allows her to get into eye contact with the depicted subject in order to see and to be seen. This technique is fundamentally different to the ‘traditional’ act of taking a picture that is culturally inscribed by a dominant “male gaze”, using the camera as an instrument of power and objectification, defined by heterosexual male desire.⁶

6. Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, no.3, 1 October 1975, p. 6-18

One of the central black-and-white photographs of her recently created photo series *Let's See* (2021), shows Singh in the early 1980s from a frog's perspective, sitting barefoot on a mattress in what looks like a minimalist student's room, surrounded by an overlapping cloud of contact sheets. She looks directly into the camera, her smile is confident, almost defiantly alive. The famous photo of André Malraux comes immediately to my mind, that Maurice Jarnoux took for *Paris Match* in 1953, depicting the former minister of Culture from above in his salon, leaning against a piano. The carefully staged image shows the writer surrounded by meticulously arranged iconic image material for his book, *Le Musée imaginaire*, one of the 20th century's seminal texts on the archive. Malraux's visionary idea of an imaginary museum, a “museum without walls”, locates the creative act in the process of assembling, grouping, editing and displaying images which seems, at first sight, similar to Singh's approach: *Let's See* comprises various, personal black-and-white images from the beginning of the artist's career which are presented in a wooden, frame-like structure, inspired by contact sheets. This carefully designed configuration allows her to organise the photos in a flexible arrangement in order to generate new relationships and narratives each time. In this process, photography is much

7. Weski, Thomas. «On the Photography of Dayanita Singh», *op. cit.*, p. 88

ses propres archives, créant son propre cadre d'improvisation. Les prises de vue montrent Singh dans *Let's See* avec sa famille et ses ami·e·s au cours de fêtes, de soirées et de cérémonies, révélant que l'artiste avait été « non pas une observatrice distante, mais une participante active aux évènements⁷ » – à l'opposé de Malraux, présenté dans la perspective du fin connaisseur bourgeois.

8. *Ibid.*, p. 90

Réalisées pendant ses années d'études en photojournalisme et photographie documentaire au Centre international de photographie à New York en 1987, ces images incarnent le style documentaire subjectif qui définissait la pratique initiale de Singh avant de quitter l'Inde. Cependant, après être revenue dans son pays d'origine en 1989 et après avoir travaillé comme photojournaliste *freelance*, Singh se lassa du monde du photojournalisme dominé par les hommes et les clichés visuels simplistes et érotisés traitant de l'Inde qu'on lui demandait de reproduire pour les journaux occidentaux, dont *The Times*⁸. Le reportage photo très personnel intitulé *Myself Mona Ahmed*, et publié en 2001, est un hommage à sa meilleure amie, personne du troisième genre nommée Mona. Il rend compte de sa vie en marge de la société, habitant une maison dans le cimetière Mehendiyan du vieux Delhi, abandonné·e par la communauté *hijra*. L'ouvrage, composé d'images et de textes écrits et par Mona et par Singh, se positionne contre la tradition de la photographie documentaire que Roland Barthes décrit comme « surconstruite⁹ » : un langage visuel qui n'offre aucun espace imaginaire au spectateur derrière l'intention évidente du photographe. Au contraire, ces images laissent la parole au sujet principal traité par l'objectif, donnent à voir les sentiments partagés de Mona sur le fait d'être photographié·e. Elles les montrent en train de danser, de faire le ménage, de s'habiller avec leur fille, proposant de tendres autoportraits de Singh et Mona. Caractérisée par

9. Barthes, Roland. «Photos-chocs», *Mythologies*, Paris : Le Seuil ; Points, 1957, p. 98



Dayanita Singh, *Myself Mona Ahmed*, published by Scalo, Zurich, 2001 © Dayanita Singh

more than a fixed image, it is a point of departure as part of a unique editing process, in which the artist intuitively combines and reinterprets the image from her own archive, creating her own framework for improvisation. The photos of this extremely productive period show Singh in *Let's See* with her family and friends during celebrations, parties, and ceremonies, revealing that the artist was—in contrast to Malraux's perspective of the *bourgeois* connoisseur—"not a distant observer but an active participant in the events."⁷

7. Weski, Thomas. "On the Photography of Dayanita Singh", *op. cit.*, p. 88

Studying photojournalism and documentary photography at the International Center of Photography in New York in 1987, the images of this period encapsulate the very subjective documentary style that defined Singh's early practice before leaving India. However, after returning to her home country in 1989 and working as a freelance photojournalist for several years, Singh became disillusioned of the male-dominated world of photojournalism and the simplistic, eroticizing visual *clichés* about India she was asked to reproduce for Western newspapers, such as *The Times*.⁸ The very personal photo essay *Myself Mona Ahmed*, published in 2001, is an homage to her closest friend, the third-gender person Mona, documenting their life at the margin of society, living in a house in

8. *Ibid.*, p. 90

une esthétique de l'instantané et des moments intimes et respectueux d'amour et de perte, la proximité entre photographe et « modèle » fait songer aux premiers travaux de Nan Goldin, décrivant la scène transgenre de Boston au début des années 1970. Cependant, les images transcendent l'approche de Goldin d'un journal visuel, puisque Mona devient un personnage lucide, une icône approchable, de l'œuvre de Singh, qui ne se limite pas à une seule série ou un livre. Elle apparaît dans le parcours de l'exposition en différents lieux : en gros plan agrandi, projeté sur les murs, comme sujet principal de la série *Mona Montages* (2021) et comme élément d'une structure architecturale en bois dans *The Museum of Dance (Mothers Loves to Dance)* (2021).

Au début de l'année 2012, Singh commence à incorporer ses photographies dans des structures mobiles en bois – également présentées comme des « architectures-photo » par Singh – lui permettant de réagencer et d'organiser rapidement ses images dans des compositions variées. Cela conduisit à la création d'une série de « musées » qui mélangent et subvertissent à la fois le principe de l'archive et de l'exposition. Le musée d'art, par sa configuration spatiale d'un lieu habité de sens, restaure, organise et catégorise des œuvres. Il se double également d'une scénographie spécifique qui guide et orchestre les corps et la perception de ses visiteurs endossant le rôle d'observateurs passifs. A l'opposé de cette tradition, Singh développe un système ouvert pour ses expositions permettant aux œuvres d'être réagencées, déplacées et échangées, dans le but de créer de nouvelles interprétations mais également d'inviter les spectateurs à participer activement à la présentation des œuvres d'art¹⁰.

File Museum (2012), le premier « musée » de Singh, rassemble des vues d'archives de toutes sortes en Inde : des archives administratives et gouvernementales, des liasses de documents

10. Weski, Thomas. p. 93

9. Barthes, Roland. "Shock-Photos", *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, New York: Hill and Wang, 1979, p. 71-73

the Mehendiyan cemetery in Old Delhi, abandoned by the *hijra* community. The book, composed of Singh's images and texts written by Mona and Singh, is positioning itself against a tradition of documentary photography that Roland Barthes described as "overconstructed": a visual language that doesn't offer any imaginative space for the viewer behind the photographer's obvious intention. Instead, they give voice to the camera's main subject, documenting Mona's torn feelings on being photographed, while showing they dancing, cleaning, dressing up together with their daughter, as well as loving self-portraits of Singh and Mona. Characterized by snap shot aesthetic and respectful, intimate moments of love and loss, the closeness of photographer and 'model' remind of Nan Goldin's early work, documenting Boston's transgender scene in the early 1970s. Still the images transcend Goldin's approach of a visual diary, as Mona becomes a lucid figure, an approachable icon, of Singh's oeuvre who is not limited to a single photographic series or book but appears in the exhibition *parcours* at various places: as blown-up *Close Up*, projected on the walls, as main subject



Dayanita Singh,
Image from *File Museum*,
2012 © Dayanita Singh



Dayanita Singh, *File Museum*, 2012 et *Little Ladies Museum 1961–present*, 2013
Vue partielle de *Dancing with my Camera*, Gropius Bau, Berlin. 18 mars-7 août 2022. Photo: Luca Girardini
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et Frith Street Gallery, Londres

11. Derrida, Jacques. *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995

12. Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*, Londres : Verso, 2019, p. 171

laissées sur des tables, des images détaillées d'entrepôts marchands à côté de plans larges de couloirs remplis de dossiers. Entre ordre et chaos, ces photographies ont presque une dimension tactile, interrogeant la logique et la hiérarchie des systèmes structurels des archivistes. Profondément enraciné dans son étymologie grecque, le mot « archive », dérive d'*archon* – dirigeant, souverain et gouverneur¹¹. Généralement considérée comme une institution trouvant son incarnation dans un bâtiment, l'archive représente le pouvoir de l'Etat, le savoir « objectif » et diverses catégories arbitraires d'inclusion et d'exclusion. Selon la théoricienne Ariella Azoulay, « l'archive en tant que royaume des documents manipulés par des experts, et dont les gouvernés sont occasionnellement des utilisateurs secondaires et extérieurs, constitue un autre récit épique impérial¹². » *File Museum* ne cherche pas une logique rationnelle mais utilise le hasard comme élément principal de sélection et de création. En s'appropriant le rôle de l'archiviste, et en créant ses propres archives, Singh subvertit la

to the series *Mona Montages* (2021) and as part of a wooden, architectural structure in *The Museum of Dance (Mothers Loves to Dance)* (2021).

In the early 2012s, Singh began incorporating her photographs into mobile wooden structures—also described as ‘photo-architectures’ by Singh—allowing her to rapidly rearrange and organise her images in different configurations. This led to the creation of a series of ‘museums’ that combine and subvert both, the principle of the archive and the exhibition. The art museum, as a spatial configuration of inhabited meaning, restores, organizes and categorizes not only art works, but also comes along with a very specific scenography that guides and orchestrates the bodies and perception of its visitors who are taking the role of mainly passive observers. Contrary to this tradition, Singh has developed an open system for her exhibitions that allows works to be rearranged, moved and exchanged, with the aim of creating new readings as well as inviting the viewers to actively participate by intervening in the presentation of the art works.¹⁰

10. Weski, Thomas. p. 93

Singh’s first ‘museum’, the *File Museum* (2012), gathers images depicting archives in India of various sorts: administrative and governmental archives, staples of documents left on office tables, detailed images of shop storages next to wide shots of corridors full of folders. Between order and chaos these photographs have an almost tactile quality, questioning the logics and hierarchies of the structural systems of archivists. Deeply rooted in its Greek etymology, the word ‘archive’ derives from *archon*—leader, ruler, and governor.¹¹ Usually seen as an institution embodied in a building, the archive represents state power, ‘objective’ knowledge, and various arbitrary categories of in- and exclusion. According to theorist Ariella Azoulay, “the archive as the realm of documents handled by experts, in which the governed are occasionally its external and secondary users, is yet another imperial epic.”¹² By taking over the role of an archivist and creating her own archive, or *File Museum*, that is not

11. Derrida, Jacques.
Archive Fever, Chicago:
The University of Chicago
Press, 1995

12. Azoulay, Arielle
Aisha. *Potential History:
Unlearning Imperialism*,
London/New York: Verso,
2019, p. 171

prétendue neutralité et la (pseudo-)objectivité des archives scientifiques. Dans le même temps, elle développe une structure architecturale qui invite les spectateurs à entrer et à jouer avec les références afin de créer leur propre narration. *Museum of Chance* (2013), «la mère de tous les musées» de Singh, suit cette approche ouverte. Incluant un total de 163 tirages qui réunissent une grande variété d'images hétérogènes liées à la musique, au cinéma, à la danse et à la vie personnelle de Singh, l'artiste fonde tant le rapport entre les images que l'acte de création sur le hasard et l'intuition. Plutôt que d'appliquer la logique traditionnelle de la conservation muséale et de la fabrication d'image, elle propose une expérience spatiale alternative profondément ancrée dans l'observation, l'impartialité et la proximité. Déployant une forme d'intimité spéculative et la découverte de mondes inconnus qui vont au-delà des frontières de ma propre imagination, cet espace précieux et fragile résonne toujours en moi, longtemps après ma visite de l'exposition.

Jana Johanna Haeckel est une historienne de l'art, conservatrice et conférencière basée à Bruxelles. Elle interroge l'image et le corps dans l'art contemporain, en particulier dans la nouvelle éthique de la photographie à l'ère numérique. Elle s'intéresse également aux pratiques artistiques qui s'emparent des archives pour subvertir les récits historiques et coloniaux. Titulaire d'un Doctorat en histoire de l'art, elle est professeure invitée à l'Académie royale des beaux-arts de Gand (KASK & Conservatorium) et chercheuse associée au Lieven Gevaert Centre (KU Leuven/UCL). Elle a été directrice du Photoforum Pasquart (Suisse) et a publié l'ouvrage *Everything Passes Except the Past* (Sternberg Press, 2021).

Traduit de l'anglais par Laurent Vannini



Dayanita Singh,
***Museum of Chance*, 2013**
Installation view *Dancing*
***with my Camera*, Gropius**
Bau, Berlin. 18 March–
7 August 2022.

Photo: Luca Girardini
Courtesy the artist and Frith
Street Gallery, London

Jana J. Haeckel is a Brussels based art historian, curator and lecturer who examines image and body politics in contemporary art, specifically in the new ethics of photography in the digital age. Art practices that subvert historical and colonial narratives through archival research are also part of her work. She holds a PhD in art history and is guest professor at KASK & Conservatorium School of Arts Gent and associate researcher at the Lieven Gevaert Centre (KU Leuven/UCL). She previously served as director of Photoforum Pasquart (Switzerland) and published the book *Everything Passes Except the Past* (Sternberg Press, 2021).

interested in rational logics but uses chance as a main element of selection and creation, Singh subverts the presumed neutrality and (pseudo-) objectivity of scientific archives. At the same time she develops an architectural structure that welcomes the visitors to enter and play with the references in order to create their own narration.

The Museum of Chance (2013), Singh's 'mother of all museums', follows this open approach. Comprising 163 prints in total that bring together a huge variety of heterogeneous images related to music, cinema, dance and Singh's personal life, the artist bases both—the relationship between the images and the act of creation—on chance and intuition. Instead of applying traditional logics of museum curation and image-making, Singh proposes an alternative spatial experience that is deeply rooted in observation, impartiality and closeness. This precious and fragile space still resonates with me long after leaving the exhibition, as it unfolds a form of speculative togetherness and—also—learning about unknown worlds far beyond my own imagination.