

Signals in the Dark, La pratique artistique à l'ombre de la guerre, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 29 août au 11 octobre 2008

Elitza Dulguerova

Number 81, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/556ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dulguerova, E. (2009). Review of [*Signals in the Dark, La pratique artistique à l'ombre de la guerre*, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 29 août au 11 octobre 2008]. *Ciel variable*, (81), 61–62.

the viewer looks squarely down from a bird's-eye view on a picture plane that is densely populated by sunbathers, each individual roughly the size of an action figure or doll. In this instance in particular, the clarity of the image is unnerving – we can easily read one sleeping man's newspaper as he gets a sunburn. In other images, people appear in small clusters of activity – lovers stealing a kiss on the beach or floating like Ophelia in the water, their bodies are isolated by water or sand, heightening a sense of distance and desolation.

The sublime, monumental-scale colour photographs of waves and beachfront induce the sensation of being swallowed up by an immeasurable and seemingly unknowable vastness. In its wake, words fail us – a terrible beauty is felt through the body. Capturing scenes that elicit this visceral response has been the province of photography from the moment that its practitioners could work out of doors. The desire to give shape and nuance to such places continues to be framed and reframed, literally and figuratively. Nonetheless, such images are imbued with an inherent paradox; while the sublime requires a participant, landscape, for all its evocative power, exists squarely and massively in opposition to the human presence and exists almost in spite of its impact, whether intentional or consequential.



Untitled #394-03, 2003, c-print
Courtesy of Fraenkel Gallery (San Francisco), Marc Selwyn Fine Art (Los Angeles) and Pace/MacGill Gallery (New York).

Misrach underscores the fragility of the human figures placed in the landscape by dwarfing the body and enveloping the viewer in the large expanse of watery space.

The photographs in *On the Beach* and in the series preceding it, *Scrubs*, diverge from Misrach's typical working method in that for these images, he scanned the negatives

and produced digital prints, thus enabling him to crop, reframe, and employ digital interventions. In at least one instance, he removed a figure from the beach, heightening the cinematic *mise-en-scène*. Truly, Misrach's photographs are sublime – each photograph is gorgeously rendered, depicting vast stretches of sand and surf in exquisitely fine detail. With overt references to Shute's novel and the introductory text foregrounding 9/11 as Misrach's intellectual starting point for the series, the viewer has a significant basis for considering the works; however, the images conjure up equally potent societal apprehensions such as climate change, the growing disparity between social classes, and the erosion of inhabitable space for an exploding population. The photographs themselves are untitled except for the negative numbers. In leaving the visual presentation of the photographs open in such a way, Misrach carves out a path for the viewer's own thoughts and impressions, thereby underscoring the participatory obligation of the sublime.

Johanna Mizgala is a curator and critic based in Ottawa. She is working on a study of the subject's sense of humour in early photographic portraits and how these examples of spirit and transgression transcend distinctions of race, class, and gender.

Signals in the Dark

La pratique artistique à l'ombre de la guerre
Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia
29 août au 11 octobre 2008

Commissaire : Séamus Kealy (Blackwood Gallery, Université de Toronto/Mississauga)

Pour le futurisme italien, dont on célèbre le centième anniversaire de la naissance, la guerre était une source de renouveau qui devait assainir et rajeunir la civilisation européenne en faisant violence aux habitudes culturelles et aux assises sociales. L'exposition organisée par le commissaire Séamus Kealy est à l'opposé d'un tel enthousiasme. Réunissant seize jeunes artistes représentatifs de la scène canadienne et internationale (sans compter les programmes de projections parallèles), elle vise à émettre un commentaire critique sur les modalités de fonctionnement de la guerre comme « machine » de pouvoir à l'échelle mondiale, et aux États-Unis en particulier¹. « Signaux dans les ténèbres », les œuvres sélectionnées se doivent de dissiper l'ombre de la guerre et d'éclairer le chemin du visiteur. C'est dire que la mission confiée à l'art dans ce cadre relève d'une croyance en la capacité de l'image à éveiller la conscience citoyenne des consommateurs d'art.

Or, comme en conviennent Boris Groys et Brigitte van der Sande dans le catalogue de l'exposition, l'abondante circulation d'images reproductibles a fini par usurper le champ visuel au quotidien. Une stratégie pour contrer cette concurrence

consiste à déplacer l'image médiatique vers le champ de l'art : ainsi en est-il de la figure tristement emblématique des prisonniers cagoulés d'Abou Ghraïb, convertie par Abdel-Karim Khalil en précieuse sculpture de marbre. D'autres artistes choisissent plutôt de brouiller les pistes en multipliant les références jusqu'à saturation, tels les dessins de Kristan Horton sur le thème de la Première Guerre mondiale qui aspirent le regard dans un vertige de citations ; tel le débordement excessif des genres par lequel la bande vidéo de Sonja Savić esquisse une métaphore de Belgrade en 1998.

Certaines œuvres optent pour la performance comme moyen de libération d'une expérience traumatique. Dans la bande vidéo d'Anri Sala, la sobriété du dispositif maintient une tension productive entre l'expérience sonore des bombardements et leur traduction en chant. Les projections de Köken Orgun sont plus équivoques : les cérémonies officielles qu'il filme font connaître l'emprise de l'armée en Turquie, mais sont aussitôt esthétisées pour leur valeur de spectacle. Redoutablement plus efficace, le petit moniteur de Kendell Geers présentant une séquence documentaire de lynchage en Afrique du Sud



Köken Orgun, image tirée de *I, Soldier*, 2005. Avec la permission du Netherlands Media Art Institute

interpelle la possibilité même que la violence fasse objet de représentation.

Cette difficulté de rendre visibles l'indicible terreur et l'horreur de la guerre détermine chez plusieurs artistes un tournant vers des systèmes descriptifs. Le souci d'informer guide le projet du Bureau d'études dont les diagrammes, d'une complexité à la fois enviable et déroutante, exposent les réseaux de connivence entre intérêts politiques, économiques, militaires et culturels. L'inventaire devient procédé de travail chez Johan Grimonperez qui accumule des images de détournement d'avion, et

chez Sean Snyder qui collectionne les apparitions de nouvelles marques de commerce partout dans le monde : leurs projets vidéo respectifs génèrent une histoire et une géographie critiques de la circulation des artefacts visuels de nos jours. En récupérant les moyens de la signalétique visuelle dans l'espace public, les panneaux de Jamélie Hassan *Because... there was and there wasn't a city of Baghdad* et *Vous êtes sortis du secteur américain* de Ron Terada exhibent les modalités de construction symbolique du territoire comme enjeu de guerre.

L'installation vidéo d'Omer Fast *Tank Translated* condense plusieurs préoccupations de l'exposition. Ses quatre canaux présentent des entrevues avec le commandant, le conducteur, le canonier et le chargeur d'un char d'assaut israélien précédemment déployé en territoire palestinien. Agencés selon les positions des occupants du véhicule, les moniteurs rendent caduque la possibilité d'un récit unique, alors que les sous-titres anglais tronquent le sens des entrevues. L'ellipse, la traduction antinomique ou la commutation de termes militaires et artistiques récusent l'efficacité du langage et de l'image comme systèmes d'accès à l'expérience de la guerre, tout en soulignant le jeu de pouvoir inhérent aux pratiques artistiques.

La multiplication des pistes d'interprétation est également au cœur de la magistrale *Tin Drum Trilogy* de Paul Chan. Sa première partie conçoit sur un mode grotesque la vie privée des membres de l'administration Bush s'ils étaient soldats en Afghanistan; la deuxième étale presque sans commentaire la diversité de la vie quotidienne à Bagdad à la veille de l'invasion de 2003; la troisième révèle les tensions inavouées entre éthique religieuse et politique offi-

cielle chez les électeurs conservateurs du Nebraska. La trilogie complexifie ainsi intentionnellement les représentations préconçues des amis et des ennemis, tant politiques que religieux².

Il reste toutefois à savoir ce qui attire le public dans une exposition sur l'art et la guerre: est-ce l'attente, exprimée par Groys, que le contexte de l'art soit un véritable rempart de résistance critique, ou le soulagement d'y exercer notre responsabilité civique?

1 L'essai du commissaire dans le catalogue de l'exposition élabore en détail l'idée de la « machine de guerre » en s'inspirant des écrits de Gilles Deleuze, de Slavoj Žižek, de Michael Hardt et d'Antonio Negri. Voir *Signals in the Dark: Art in the Shadow of War*, Toronto, Blackwood Gallery, Justina M. Barnicke Gallery, 2008. 2 Voir l'entrevue de George Baker avec Chan dans *October*, n° 123, hiver 2008. Pour plus d'informations sur les œuvres dans l'exposition, voir le site de la galerie Leonard et Bina Ellen: <http://ellengallery.concordia.ca/2006/fr/reflexion-signals.php>

Elitza Dulguerova est post-doctorante à Stanford University. Son livre *Usages et utopies: l'exposition dans l'avant-garde russe préévolutionnaire* paraîtra en 2009 aux Presses du réel.



Johan Grimonperez, image tirée de *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, 1997. Avec la permission du Netherlands Media Art Institute.

Life on Mars

55th Carnegie International
Pittsburgh, Pennsylvania,
May 3, 2008–January 11, 2009



Wolfgang Tillmans, *Tiere*, 2005, C print, 144,8 x 213,4 cm, Courtesy Andrea Rosen Gallery (New York).

Despite fulfilling several different roles during its century-plus history, the Carnegie International exists today as a quadrennial exhibition of international contemporary art. This second-oldest exhibition of its kind opened just months after the first edition of the Venice Biennale, but today the Carnegie International is only one stop in an ongoing global cycle. With each subsequent edition, the exhibition and its institution stand in stark contrast with the proliferation of hundreds of younger biennials that draw upon strategies of site-specificity in order to establish a self-reflexive discourse with the

communities in which they are based. Like the Whitney Biennial, each edition of which is dictated primarily by the site of the organizing institution, the Carnegie International must address international contemporary art and its socio-political climate within an exhibition site that is demarcated by the galleries of the Carnegie Museum of Art.

While *Life on Mars* curator Douglas Fogle deserves credit for a heuristic installation methodology that has the viewer encountering the exhibition in spaces outside of the museum's contemporary galleries, including the exterior courtyard, the corri-

dor leading to the curatorial offices, and even the roof, the most successful strategy that Fogle deploys in addressing what he calls a world "in which global events challenge and threaten to overtake our everyday existence" is an emphasis on artists' projects in photography and other image-based media, including film and video. In the first chapter of *On the Museum's Ruins*, Douglas Crimp proposes that the photographic image, based upon its function as document, fulfils a radical role within the institution of the museum, directing the viewer to a reality beyond the walls of the museum. The photo-based projects in *Life on Mars* critically formulate a frame through which the outside world is allowed entrance, thus challenging not only the autonomy of the exhibition and institution, but also the position of the viewer.

The role of photography in reshaping institutional space is perhaps most evident upon entering one of the largest exhibition spaces devoted to a single artist in *Life on Mars*. Here, in the cavernous Carnegie Museum of Art Theater, Sharon Lockhart's feature-length 16 mm film *Pine Flat* (2005) is being screened twice daily for the duration of the exhibition. The culmination of years of research in the eponymous community in rural California, *Pine Flat* has a structure that is informed by an extended contemplation of the artist's young subjects, composed of twelve static ten-minute takes of children from the community at play and rest, both alone and in groups. These images of American youths in the lead-up to the inauguration of George W. Bush's second term in office are meticulously recorded by Lockhart. These are the children of our time, those who have only ever known an America at war, New Orleans as a devastated city, and pho-

tography as digital and malleable, not as physical material. Outside the cinema, a series of nineteen large-format photographs of children from the same community, titled *Pine Flat Portrait Series* (2005), extends Lockhart's project beyond the duration of the film and, in doing so, invites the viewer to contemplate the future function of the photograph as museum object after the life of the exhibition has expired.

While the ethnographic impulse of Lockhart's project emphasizes the role of the artist in production of the image and the deployment of the photograph in the service of an archive, elsewhere in the exhibition the photograph circulates as found image, the product of parallel histories. The presentation of work by Wolfgang Tillmans in *Life on Mars* is highly fragmented and encompasses a variety of modes in which the photographer is known to work, including abstraction and portraiture.



Sharon Lockhart, *Pine Flat Portrait Studio: Becky*, 2005, c-print, 115,57 x 85,55 cm, Courtesy Carnegie Museum of Art, The Henry Hillman Fund.