

Carios et Jason Sanchez, *Oeuvres choisies (2002-2007)*, Maison des arts de Laval, Du 27 septembre au 24 novembre 2008

Sylvain Campeau

Number 82, Summer 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/541ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2009). Review of [Carios et Jason Sanchez, *Oeuvres choisies (2002-2007)*, Maison des arts de Laval, Du 27 septembre au 24 novembre 2008]. *Ciel variable*, (82), 74–75.



Roger Ballen, *Sgt F de Bruin, Department of Prisons Employee, Orange Free State*, 1992, from the series *Platteland*, courtesy of Clint Roenisch Gallery

Roger Ballen

Boarding House
OCAD Professional Gallery, Toronto
March 5–May 31, 2009

Everything is decay in Roger Ballen's photographs: floors, walls, toothless mouths, and lank, rancid hair.

Their only "beauty" (as we warily call it) – purloined from painterly, graffiti-wired photographs of the past (Siskind, Brassai, etc.) – is inventively and mercilessly imposed, in the pictures, upon misery and rueful wonder. Ballen's carefully calculated passages of calligraphic joy (the kind of thing that Australian curator Robert Cook, writing on Ballen's Web site [www.rogerballen.com] calls "the drizzle and tilt of a wire, the shuffle of a shoe, the smear of sand on a wall...") always pull you in, all the while lacerating you with what often feels like your voyeuristic retreat from the urgencies of social conscience.

Ballen, a white man living in South Africa, has been doing significant photographic work in and around Johannesburg since the late 1970s. For the photographs that were in his books *Outland* (2001) and the brilliant *Shadow Chamber* (2005), he gathered together subjects and settings

(he has tended to work with a sort of prescribed *dramatis personae*, a repertoire of personages/actors, in the style of Ingmar Bergman), disposing them in increasingly claustrophobic spaces. These spaces feel remarkably like stage sets (his para-dramatic theatres of stasis are frequently compared to Beckett plays in progress). "It is difficult to explain this place [i.e., the hypothetical place that is his *Shadow Chamber*]," Ballen has noted, "except that it exists in some way or other in most people's minds."

With his new *Boarding House* (2009) – copies of which, at time of writing, were still steaming across the Atlantic – Ballen has almost entirely withdrawn the full figures of humans and of the animals that lent such urgent *sub-consciousness* to his earlier images – from his photographs. He allows them all back in again, but this time only as fragments.

In the almost seventy photographs in *Boarding House*, which are the subject of a bracing and moving new exhibition at the Ontario College of Art and Design's Professional Gallery, there is a kind of withdrawal of – or at least a porosity within – what might be called the political field of the photographs: now, Ballen seems to be in the process of exchanging documentary poignancy for an increasing preoccupation with the unlikely juxtapositions of textures and objects so beloved of the surrealists. Of the photographs in the OCAD exhibition, only four offer a whole figure. "Over the past 30 years," writes the exhibition's curator, Charles Reeve, in the brochure accompanying the show, "[Ballen] has framed his images more and more tightly, moving to photographing exclusively indoors and thus eliminating context while emphasizing detail, to arrive at vibrant yet disconcerting scenes that could be anywhere." Where they could be, for the most part, is on some irrational terrain inextricably linked with the umbrella/sewing machine/operating table interiorized intensities of the Comte de Lautréamont and the canonical surrealists.

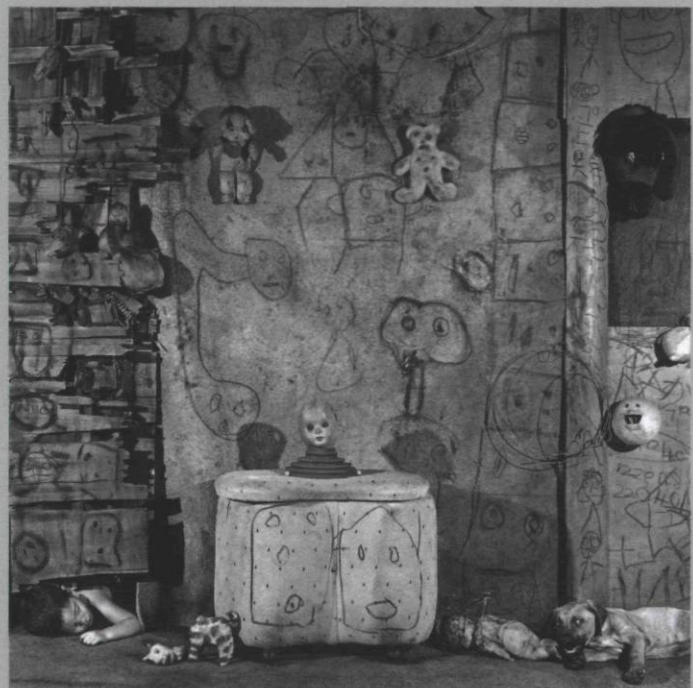
In essence, Ballen is making photographic still lifes.

But lest this sound like a retreat from imagistic urgency, it is eminently clear that these particular still lifes, though "still" – or "morte" in the sense of a seizing-up of silences – are as *brut* as any of his photos: the parts of his people and creatures that end up in the works are as destabilizingly metonymic as partial plaster casts. The white rats with their heads in a flower pot in *Stalked*; the boy with the unfurled accordion that echoes the white wingspread of a dead chicken in *Eulogy*; the man, wrapped like a parcel, huddled in the corner of *Cornered*; the dead wild boar in *Celebration*, surmounted by four upraised hands like puppets in a Punch 'n' Judy show; the cropped hand holding onto a rat's tail in *Predators* – all of these truncated presences are a kind of cultural detritus (which my dictionary defines as "a product of disintegration, destruction or wearing away"), which, even greater in emotional impact than the societal "dramas" that came before, function in

the photographs as objective correlatives, vectoring us toward the *spiritus mundi*, the image bank, that, as Ballen has ventured, "exists in some way or other in most people's minds." These fragments, if I may misuse T. S. Eliot for a moment, Ballen has shored against his ruins.

The rest is drawing, the insistent articulating of calligraphy: runic marks and primitive pictures scraped on walls and furniture, purposeless loops and twists of wire hanging down, rips in filthy cloth, blistered paint, rusty tins, torn zebra skins, stained sheets – this is the bottom-feeding life as lived, unrepressed and fearful/fearless, in the basement of the mind, as lived in the eternal Lascaux caves of the unconscious.

Toronto writer, critic, and painter, Gary Michael Dault is the author of ten books. His art review column appears each Saturday in *The Globe & Mail*.



Roger Ballen, *Boarding House*, 2008, from the series *Boarding House*, courtesy of Clint Roenisch Gallery



Carlos et Jason Sanchez, *Easter Party*, 2003, épreuve chromogénique, 116 x 182 cm

Carlos et Jason Sanchez

Œuvres choisies (2002-2007)

Maison des arts de Laval

Du 27 septembre au 24 novembre 2008

Commissaire : Madeleine Therrien

Si les frères Sanchez ont été assez actifs dans le milieu de la photographie depuis quelques années, cette présence a surtout été manifeste au sein d'expositions collectives. Aussi est-il particulièrement plaisant de leur voir enfin consacrée une exposition solo en un lieu qui, s'il peut sembler un peu périphérique, forme un très bel écrin à ces œuvres aux accents parfois dramatiques. Cette dramatisation a d'ailleurs été accentuée par un éclairage

très sélectif et très orienté qui isole chaque image de ses voisines et lui donne valeur de projection cinématographique. Nous progressons donc au sein de cette exposition en allant d'écran en écran, voyageant d'un univers à un autre, d'une scène à une autre.

Les œuvres retenues pour l'exposition composent un ensemble assez hétéroclite mais très représentatif de la manière des Sanchez. On retrouve en effet chez eux nombre d'images dont l'essentiel repose sur un art de l'apex, de la saisie construite d'un moment décisif. Que les images appellent aux modes de la photographie familiale (*Easter Party*), de la photographie d'événements cruciaux et dramatiques (*Natural Selection*), d'un quotidien magnifié ou non (*Overflowing Sink*), de la reprise médiatique (*John Mark Karr*) ou de la solli-

citation de codes cinématographiques (*Abduction*, *Masked*), l'œuvre est toujours donnée comme point nodal, sommet narratif inféré par les moyens mis en œuvre : posture et gestes des protagonistes, décors, éclairage, angle de vue et construction générale de la perspective présentée sur l'événement simulé.

On retrouve en effet de tout dans cette série particulière. Mais une vision singulière se dessine à travers la sélection. Un certain nombre de thèmes à caractère quotidien, n'excluant pas un certain sur-réalisme, semble privilégié. Qu'on pense à *Overflowing Sink* où une quantité diluvienne d'eau déborde d'un évier dont on a oublié de fermer le robinet. Les couleurs criardes, la luminosité déferlante de l'ensemble transfigurent en effet toute cette scène par ailleurs bien banale. Il en va de même de *8 Years Old*, image d'un bambin



Carlos et Jason Sanchez, *John*, 2002, épreuve au jet d'encre, 101 x 127 cm

isolé dans sa chambre, boudeur, mais dont l'environnement aux tonalités luxuriantes est magnifié. *Easter Party* va bien dans le même sens, avec cette parenté applaudissant et encourageant un garçon aux yeux bandés qui cherche à en finir avec cette *piñata* dont semble couler un sang épais. Ici, l'aspect fantaisiste tourne au macabre et au scabreux, qui est bien un ton dont ont usé plus souvent qu'à leur tour les frères Sanchez. Des pièces telles *Masked*, *Abduction* le prouvent assez bien. La première nous montre un jeune homme masqué qui se regarde dans un miroir, prêt à jouer un rôle horrible dans un scénario violent qu'il s'est lui-même inventé et où il se met (ou se mettra, craint-on) en scène. La seconde expose une scène apparemment anodine où un homme d'un certain âge offre des cadeaux à une petite fille, dans sa chambre aux murs inclinés. Il émane de cette dernière un relent de promiscuité malsaine sur lequel le titre vient surenchérir.

À ce propos, il était assez inévitable, et la commissaire l'a bien senti, de présenter de concert, en une même occasion, les œuvres *Abduction*, John Mark Karr et *The Hurried Child* qu'unit une subtile trame narrative. John Mark Karr est cet homme qui s'est déclaré coupable, par pure mythomanie, du meurtre sordide et, à ce jour, toujours irrésolu, de JonBenét Ramsey, jeune reine de beauté de six ans. Le parallèle de cette image avec *Abduction* et cette autre où une jeune fille parade, couronne au

front, sur une scène illuminée, n'est pas difficile à établir. Surtout, ce sous-groupe illustre comment les frères Sanchez parviennent à aviver l'effet narratif en suggérant des climats par des références extérieures et médiatiques et grâce à l'insidieuse efficacité de titres évocateurs.

En d'autres occasions, c'est le climat général, insidieux de l'image qui semble la porter vers une sorte d'incitation narrative dont nous initions les paramètres. Je pense, cette fois, à *Crematorium*, œuvre laconique par excellence. L'image semble, à première vue innocente. Mais le décentrement de l'édifice représenté, dans un décor hivernal qui suggère l'isolement, trace un chemin que l'on est invité à parcourir. Il en va comme si nous étions en train de devenir le personnage d'un film, appelé à la suite d'une quelconque enquête ou recherche. Nous nous préparons, de concert avec ce protagoniste imaginé dans lequel nous nous projetons et qui est aussi notre guide, à quelque épisode funèbre qui rappellera les films *Shining* ou *Fargo*. Aux scènes de genre, dont nous avons vu tant de versions dans des expositions de groupe (je pense, entre autres, à *The Misuse of Youth*, remake d'une photographie de guerre), à celles évoquant un scénario suspendu dont tout reste à découvrir, viennent ici s'ajouter des images qu'on croirait presque, à quelques éléments près, tirées d'un album de famille. N'y aurait-il pas là l'aveu d'une

intention typologique, où les artistes chercheraient à créer un abécédaire des genres, les montrant tel qu'a su les inventorier, au cours de sa brève histoire et dans sa spécificité constructive, la photographie?

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*Ciel variable*, *ETC*, *Photovision*, et *Papal Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai, *Chambre obscure : photographie et installation et de quatre recueils de poésie*.

Paul-Antoine Pichard

Trash Mines

Galerie d'art du Centre Culturel
Université de Sherbrooke
January 12 to February 22, 2009

Previously exhibited at Cirque du Soleil's TOHU Espace SSQ, Paul-Antoine Pichard's photographs of people who live amid trash, in the scarred landscapes that they are a part of, reveal scarred, aged, disfigured victims of the conditions imposed on them by extreme poverty, bad planning, and general neglect. For over ten years, French photographer Pichard has documented the other side of the dreamscape of hyper-consumption in the shifting sands of Third World's emerging economies. What these photo documents reveal is there for all to see: an underclass that is the result of the failure of the International Monetary Fund and World Bank's reforms in these societies. The United Nation's *Charter of Rights* designates food, water, and proper shelter or habitat as basic human rights. The so-called scavengers in Pichard's photographs have none of this.

While Pichard's approach is largely documentary, the subjects of the photographs in *Trash Mines* are more deplorable and less imaginable than the homeless tramps about whom George Orwell wrote in *Down and Out in Paris and London* (1933). With an approach not so different from Orwell's, Pichard works on site, engages with people, and encounters their lives as they are lived. In so doing he has captured an the entire Third World subculture whose state of being is precarious, perilous, prone to illness and disease. Pichard presented his photographs to Gotskin Sipahioglu, a mythical figure in the photography world and founder of the SIPA PRESS agency. Sipahioglu proposed that Pichard go to Ketama, Morocco, to investigate the hashish trade; he did so, living there for a year documenting it all. Indeed, the aesthetic that he has adopted is near anthropological: a live-as-you-work, hands-on approach that involves social, cultural, and economic interaction with and total commitment to the subject.

In these documents, we see people who live in makeshift villages, families who farm the trash and live their entire lives breathing in the toxic fumes, smoke, and methane that are part of these environments. These people recycle metal, find basic food, and try to sell some of what they find. This daily heaven-and-hell existence is the norm for tens of thousands. The colours in these literal and visual landscapes of trash are vivid. Amid the mountainous volumes of



Paul-Antoine Pichard, *Dakar - Sénégal*, 2001, c-print, 70 x 100 cm

trash we see dogs and children, figures in a fog of pollution, whether it be in Mexico, Thailand, India, Egypt, Senegal, Cambodia, or Madagascar.

The entire lives of young children, babies, and women revolve around and are based in trash. In *Dakar - Senegal* (2001), we see a child pulling a bag of trash that is larger than him. The Manila dump in *Smoky Mountain* is a sprawling topography of detritus that extends for miles. Hundreds of the thousands who dig through, collect, and sort garbage there were killed when the trash shifted due to extensive rains in July 2000.

Another colour photograph, *Bombay, India* (2003), shows a blue-turbaned woman sitting on trash and nursing her child. One *Trash Mines* caption tells us that babies left alone while their parents are away have their fingers and toes eaten by rats. A not-quite-dead donkey is dumped in an Egyptian landfill and covered over by successive layers of trash. The endless buzz of millions of flies and crawling maggots are part of the wasteland-scape reality, and the potential for the spread of disease is very great. These photos awaken us to the survival stories of Third World peoples.