

Emanuel Licha, *Pourquoi photogénique?* Galerie SBC, Montréal, du 1^{er} mai au 19 juin 2010

Virginie Doré Lemonde

Number 86, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63743ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Doré Lemonde, V. (2010). Review of [Emanuel Licha, *Pourquoi photogénique?* Galerie SBC, Montréal, du 1^{er} mai au 19 juin 2010]. *Ciel variable*, (86), 85–86.



Esther Shalev-Gerz, *Sound Machine*, 2008, video still part of the installation, 94 x 60 cm, courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris, © Esther Shalev-Gerz, ADAGP, Paris 2010

land in the traditional Sami area of northern Sweden, silently listening to her own words, yet remaining a readable presence, exemplifying the complexity of silence as a universalizing force not only in inviting audiences to listen but also in its profound ability to create responsibility in the listener to create meaning.

Although communication actualizes our being, Shalev-Gerz knows that it is the silences between what is said that transform our understanding of one another and ourselves.⁴ The video installation *Between Listening and Telling: Last Witnesses, Auschwitz 1945–2005* (2005), for instance, shows that this is the silence that exists only through communication or speech, when speech ceases to be at the limit of what can

be said, when it is impossible to understand and explain the inconceivable and the unthinkable. Shalev-Gerz interviewed sixty survivors of Auschwitz about their experiences before, during, and after the war. Rather than showing their responses, Shalev-Gerz takes the moments before they formulated their responses, when they are thinking, remembering, and trying to find words that express the otherworldly horror of the Holocaust. This silence creates another language of the unspeakable understood by the heart or soul.

There are other ways in which silence is intersected when the participants in Shalev-Gerz's video installations remain mute, as they are engrossed in listening to sounds. This notion is clearly manifested in

Sound Machine (2008), in which Shalev-Gerz re-created the sounds of machinery from closed textile mills. She then interviewed and filmed former factory workers who were pregnant while working and placed them with their now-adult children in front of a virtually re-created factory. Standing together, mothers and daughters listen to echoes of a shared past while traces of sadness, remembrance, and, at times, wonderment flash across their faces. The soundtrack cannot be heard while one is viewing the installation but can be heard at the entrance to Jeu de Paume. Identity, experience, and memory overlap, and boundaries between mothers and daughters, blur as Shalev-Gerz constructs these “portraits” through her resurrection of sound and imagery.⁵

Just as Shalev-Gerz places us in an intimate relationship with portraits, bringing her subjects up close to us, she also puts us in contemplative relationships with objects and events. In *MenschenDinge/The Human Aspect of Objects* (2004–06), she interviewed an archaeologist, a historian, a restorer, a director, and a photographer about their relationship with objects found at the former concentration camp in Buchenwald, Germany. Despite its echoes of anthropological recording, Shalev-Gerz's project is undisputedly born of passion. The work's components are arranged in a spacious room arranged to resemble a study room, with a red circular table encompassing much of the space; placed on the walls are photographs that show two views of each discussed object in the hands of the speakers. Generating simultaneous modes

of attention among the participants, Shalev-Gerz inserted a number of video monitors into the surface of the table that required them to sit together and look down at the screens. Each participant carefully retold the importance of found objects such as combs, bowls, mirrors, and jewellery – all fashioned in the face of suffering and death. Archaeologist Ronald Hirte, in his interview, tells about an inmate who smuggled in a mirror fragment: every Sunday two hundred emaciated inmates would gather and “use this one mirror fragment; pass it from hand to hand, so that everyone can look at himself.” After listening to the interviews, I went to look for the mirror in the photographs to consider whether this act was a fierce acceptance of reality or an act of human interconnectedness. And, much like the exhibition itself, with its silence and presence, its relationship between past and present, it suggests that it is both, which is both heart-wrenching and inspiring.

1 Max Picard, *The World of Silence* (Chicago: Regnery, 1989), p. 84. 2 Interview by Marta Gili with Esther Shalev-Gerz in the exhibition catalogue *Esther Shalev-Gerz: Ton image me regarde!?* (Paris: Jeu de Paume, 2010), p. 158. 3 Ibid., p. 151. 4 Conversation with artist at her studio, Paris, May 2010. 5 Ibid.

Elizabeth Matheson is an independent curator and writer on Canadian and international contemporary art and culture.

Emanuel Licha

Pourquoi photogénique?

Galerie SBC, Montréal

Du 1^{er} mai au 19 juin 2010

Le point d'interrogation dans le titre de l'exposition d'Emanuel Licha est à la base d'un questionnement éthique important : pour quelles raisons devrait-on transformer la guerre et les affreux événements qui s'y déroulent en divertissement? Est-ce pour la rendre plus légitime? Moins atroce? Aux yeux de qui? Des soldats ou des spectateurs en général? Pourquoi sommes-nous si attirés par ces images de destruction que l'on voit quotidiennement aux nouvelles?

S'interrogeant depuis plusieurs années sur le regard fasciné que l'être humain porte sur la violence, Licha tente, dans cette exposition, de déconstruire la vision que nous nous faisons de la guerre en nous mettant face au simulacre d'une réalité que nous ne connaissons pas; celle de



Emanuel Licha, *Mirages*, 2010, image tirée de la vidéo, 19 min 30 s

la vie à Bagdad. Il y est question de Fort Irwin, une installation construite dans le désert du Mojave, en Californie, qui reconstitue ce qu'est la vie à Bagdad pour les soldats.

D'abord par un bulletin de nouvelles, nous prenons conscience de l'immensité de ce site. Puis, une installation nommée *Mirages*, rappelant un écran de cinéma, présente l'installation par l'entremise de

ses « artisans ». En effet, dans une sorte de « making of », les maquilleurs, figurants, éclairagistes, artistes pyrotechniques et acteurs racontent leur expérience, soulignant tous qu'ils ont



Emanuel Licha, vue d'exposition, 2010, SBC galerie d'art contemporain, photo : Ronald S. Diamond

l'impression de faire du cinéma. À droite de cet écran, d'autres images nous montrent une visite guidée d'un studio de cinéma...

Ce camp d'entraînement a prétendument été construit pour instruire les soldats, mais il semble évident que l'on tente d'élaborer, pour les Américains, un scénario qu'ils doivent prendre pour la réalité. En effet, on tente d'attirer les journalistes, on les installe dans un hôtel d'où la vue est très contrôlée, comme si nous voyions la vie à travers un écran de cinéma. À travers cet écran, nous avons accès à des images extrêmement cinématographiques, où les explosions et les cris font partie de la « réalité ».

Difficile ici de ne pas penser aux concepts de simulacre et d'hyperréalité élaborés par Jean Baudrillard. L'hyperréalité, pour Baudrillard, provient d'un courant artistique qui s'est développé dans les années 1960, l'hyperréalisme, qui se définissait par le rendu pictural le plus photographique possible de ce qui est représenté. Pour expliquer l'hyperréalité, dans son livre *Amérique*, il souligne que l'histoire américaine s'est écrite à travers le cinéma, qui s'est attardé aux grands enjeux sociopolitiques. Par exemple, il soutient que tout ce qui est visible aux États-Unis peut être rapporté à une image cinématographique, que ce soit dans les villes, les campagnes, le désert. Dans le

cas qui nous occupe, il semble que Fort Irwin soit une représentation de cet état de fait, doublée d'une saisissante prise de conscience de l'époque à laquelle nous vivons. Car en regardant ces images, nous réalisons que l'image que nous nous faisons de l'Irak provient uniquement de ce que les Américains nous ont montré à la télévision et au cinéma.

Enfin, la dernière pièce de l'exposition est composée de quatre photographies panoramiques qui superposent trois représentations de Bagdad. La distinction entre les différents niveaux de réalité est de plus en plus difficile à faire, la frontière entre réalité et fiction disparaissant peu à peu. Nous assistons ici à la disparition du réel pour le virtuel, à la disparition des repères. Selon Baudrillard, il est très dangereux de tenter, par l'image, de créer une uniformisation de l'imagination car ainsi, il se peut que l'imaginaire collectif prenne le pas sur l'individu. À ce moment, qui prendra la parole pour contester?

Enfin, pour les amateurs de cinéma, deux films sont particulièrement pertinents par rapport à ce sujet et suivent la même démarche que Licha quant au questionnement critique que nous avons ou non face à ce que nous croyons être la réalité. D'abord, *Punishment Park*, de Peter Watkins, où sous la forme d'un faux reportage (Watkins est l'un des premiers à avoir fait ce que nous appelons aujourd'hui des docu-fictions) nous suivons un reporter de la BBC envoyé aux États-Unis. Ce dernier est témoin de brutalité policière contre des jeunes déserteurs ou marginaux lors de la guerre du Viêtnam. Ici, le journaliste n'a

d'autre choix que de se mêler à l'action, ne pouvant, au même titre que le spectateur, rester de glace devant tant d'injustice et d'atrocités. Cela nous démontre bien que près de quarante ans plus tard, les méthodes ont peut-être changé, mais que la manipulation de l'opinion publique reste pratique courante. Dans un même ordre d'idées, il est intéressant de souligner la pertinence du film *Wag the Dog* de Barry Levinson, dans lequel un producteur hollywoodien crée une guerre de toutes pièces pour détourner l'attention du peuple des frasques du président.

Enfin, il semble que nous nous trouvions dans une époque où la réalité a toutes les chances de dépasser la fiction. Sauf que la réalité dont il est question dans l'exposition *Pourquoi photogénique?* est biaisée, car le regard posé sur la guerre est celui d'un Occidental. Il est maintenant possible d'avoir une idée hollywoodienne de la guerre, tout en restant à l'abri des bombes et en ayant accès à des images contrôlées qui choqueront, mais pas trop, nos âmes encore sensibles.

—
Virginie Doré Lemonde a une maîtrise en Études cinématographiques portant sur la représentation de l'artiste moderne au cinéma. Au printemps 2009, elle a participé à l'organisation du festival de films de La Rochelle. Elle collabore aux revues ETC et Ciel variable.
—

Living Things

Carte grise à Roy Arden
Dazibao, Montreal
May 22 to June 26, 2010

True to its title, this exhibition consists of photographic images grouped thematically by way of their subject, "living things." In this case, the sample extends from images of algae in a pond, to a dog's foot, to a family portrait. What these photographs all have in common is that they are "of" some "thing," they all depict a living thing (with the exception of one dead rabbit). Which leads me to wonder, is my emphasis to be placed on the *living* or the *thing*? Or perhaps living should be understood as the verb, *to live*? This is what we're doing right now, we're living events, living as event, we're living this text right now; my writing, your reading, is a living through of this thing. My text exists as *event*, as do the photographs and the exhibition that are the subject here. Such a perspective must fail to accord with the model of photography as pictorial reportage, which for curator Roy Arden functions as a premise.



Moyra Davey, *Paw*, 2003, c-print, 61 x 51 cm, courtesy of Murray Guy Gallery

What that "thing" is must be a simple question to answer: it's just what is out there in front of me – basically, the world. It's there, no doubt about it, and I'm seeing it, looking at it (it looks at me too!). As Susan Sontag put it, "For the photographer, the world is really there." I would add that this is true also for all pre-reflective perception. There is, however, a weird "fold" taking place in front of my eyes as I scan the photographs on the wall. What I take to be "there" in front of my eyes is also, in some fundamental way, "not there." When, on

looking at a photograph by Wols, I tell you that I see a dead rabbit, I mean to say that there must have been a dead rabbit somewhere else, some other time, that is profoundly not "here." And so that rabbit on paper in front of me is ostensibly a report from some source, which I am now passing along to you, the reader, the world. This particular reportage of the rabbit I'm looking at has been put together by pictorial means – specifically, as a photograph, which might be thought of as a technical substitute for a drawing and which I am now translating into a verbal description. By technical substitute, I mean to refer to the existence of the photograph as some *thing* made by way of a machine, another *thing*, but distinctly not organic, not a living thing. And we perceive these pictorial markings as meaningful by way of another construct, the realm of symbolic communications, a field from out of which the image is constructed, but from the event perspective, the image visually "explodes." Henri Cartier-Bresson intuited all this when he said, "It is the photograph that takes you."

All of this leaves me with a feeling of mediation's weight, and the wait that is part of mediation. But when I come face to face with, for example, Moyra Davey's

image of a dog's foot, just one, very close up, shallow focus just on the dog's toes, standing, in the midst of a blurred other world, all that weight is lifted into the feeling of a now that has no before and no after, nothing either side of this moment. This is a photograph. This is what a camera produces, perhaps with the participation of a person, the photographer. This is without doubt the outcome of a complex relationship, an explosion of unpredictability out of this intertwining of human and machine vision. The floor on which this dog's foot is so firmly planted continues in a second image placed adjacent but in its own frame. In this image, the space is squeezed into a horizontal slot shape by the floor with its perspective lines rising upward toward the middle of the photograph and a looming formless but also receding shape hanging down from the top of the image. What's left is a long view between these two toward the centre of the image, where, against a far wall, a shapeless pile of fabric, perhaps clothing, is lying on the floor. The dust bunnies accumulated on the floor (no reference to Wols's dead rabbit) give this away in certainty as a shot passing under a bed toward that distant wall. There is a glow to this image that can come only from a low-angle