

Esther Shalev-Gerz, *Ton image me regarde!?* Jeu de Paume, Paris, February 9 to June 6, 2010

Elizabeth Matheson

Numéro 86, automne 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Matheson, E. (2010). Compte rendu de [Esther Shalev-Gerz, *Ton image me regarde!?* Jeu de Paume, Paris, February 9 to June 6, 2010]. *Ciel variable*, (86), 84–85.



Pascal Dufaux, *Sculpture automate vidéo-cinétique*, 2009, 183 x 122 x 122 cm, permission de la Galerie Joyce Yahouda

L'exposition chez Joyce Yahouda présente également des images réalisées grâce à cet appareil, des « images échappées », des impressions au jet d'encre grand format, images où la trame fait surface donnant un caractère résiduel aux images. On peut aussi voir une vidéo réalisée lors d'une résidence au Centre de production DAÏMÓN (Gatineau) où Dufaux a pu mettre sa machine au point.

Ce n'est pas la première « machine de vision » que concocte Pascal Dufaux. Déjà nous avons pu voir dans les dernières années des travaux réalisés à l'aide de telles

machines qu'il expose parfois comme des sculptures : *Radiant* ou *l'Origine du regard* à OBORO en 2008 et *Irradiant* au festival Temps d'image à l'Usine C en 2009. En fait, depuis 2005, il travaille dans cette veine et a réalisé, grâce à sa première « machine de visualité », une magnifique série de photographies panoptiques de son oncle Georges Dufaux intitulée *Alzheimer* (2007). Toutes ces expérimentations ainsi que cette nouvelle pièce indiquent bien l'intérêt de cet artiste pour une phénoménologie de la vision.

Il n'est certes pas le premier artiste à explorer une vision propre à la machine ou un regard sans sujet. Cette tradition présente d'illustres prédécesseurs, comme Michael Snow qui fabriquait à la fin des années 1960 un appareil faisant tourner la caméra dans tous les sens et à des vitesses variables afin de réaliser son film *La région centrale* (1970); la machine elle-même deviendra l'œuvre intitulée *De la* (1972). Steina (Vasulka) est un autre précurseur de la démarche de Pascal Dufaux; la pionnière de l'art vidéo réalisait dans les années 1970 une série d'œuvres qu'elle regroupait sous l'étiquette de *Machine Vision* et parmi celles-ci mentionnons *Allvision* (1975) et *Allvision II* (1978) dans lesquelles deux ca-

méras vidéo sont en rotation autour d'une sphère qui reflète son environnement. Mais, contrairement au dispositif de Snow cherchant la désincarnation du regard et qui ne montrait pas son origine – la caméra ne filmant jamais la machine si ce n'est, dans *La région centrale*, que son ombre captée par inadvertance –, celle de Dufaux revient sur elle-même à intervalles réguliers; plutôt que regard sans sujet, il s'incarne dans le mouvement de la machine. C'est ainsi que la périphérie et le centre échan- gent leurs positions, que le spectateur peut à la fois se sentir dans l'image et englobé par elle; à la fois objet de la surveillance et sujet manifeste de l'œuvre.

Nous nous trouvons certes par tous ces dispositifs, incluant celui de Dufaux, devant un regard « appareillé », sous l'emprise de l'appareil. Un appareil, si l'on en croit Pierre-Damien Huyghe, c'est ce qui dispose au paraître, c'est « un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience ».¹ Mais appareiller c'est aussi partir avec un navire ou un vaisseau; il est donc intéressant de noter que Dufaux s'est inspiré pour le design de sa sculpture du Rover de la NASA qui explore la surface de la planète Mars. Ainsi, le regard sur le monde environnant qu'offre cet appareil

est à la fois redevable de la surveillance panoptique et de la foi dans la véracité des images qu'une sonde spatiale renvoie sur Terre. Deux manières du regard instrumenté émanant de l'anxiété contemporaine d'un savoir ancré dans un « tout voir » doublé d'un « se voir »; un regard dominateur et narcissique. Dans ce cosmos, nous ne voulons toujours pas être totalement déclassés.

¹ Pierre-Damien Huyghe, « La condition photographique de l'art ». *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 25-26.

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. De mars 2008 à septembre 2009, il a été directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il était directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il était conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada. Il a récemment été nommé directeur des collections de la Cinémathèque québécoise.

Esther Shalev-Gerz

Ton image me regarde!?

Jeu de Paume, Paris

February 9 to June 6, 2010

As of late, participatory art, like many other disciplines, has become increasingly centred on contested domains and popular issues such as health, education, and urban regeneration – or, as Swiss philosopher Max Picard puts it, “the loud places of history.”¹ Within participatory arts there is often an implicit, yet compelling, assumption that media and public attention to issues that figure into public art attest to their social significance, while lack of interest evidences their irrelevance. That which is not spoken of, it seems, is assumed to have little or no consequence. However, as Esther Shalev-Gerz knows, it is often silent moments, ones that not only shape private lives but have a powerful effect on public life, that are often both the most overlooked and the most telling. “What interests me is people, their words, their silences, their lives, their ways of resisting and getting through their history,” says Shalev-Gerz.² Her desire to capture the expressive potential of silence is evident in a major retrospective at the Jeu de Paume that looks specifically at her commissioned projects from the last two decades.

The exhibition runs along the top floor of the gallery, which is bisected by a stairway entrance and marked by one of Shalev-Gerz's iconic works, *Inseparable Angels 12* (2000–10). The work is a clock with two joined faces with hands moving in opposite

directions, deriving from her earlier installation *The Imaginary House of Walter Benjamin* (2000), which remains elemental to her work as “an admonishment to remember the past in order to understand the present.”³ This contemplative experience of past and present was particularly powerful in one of the first rooms of the gallery, where people clustered around *White out – Between Telling and Listening* (2002), a mesmerizing video installation presented on two hanging screens accompanied by photographs lining the walls. With a commission from the Swedish Museum of National Antiquities, Shalev-Gerz followed an interesting thread between two facts: that no word for war exists in the indigenous Sami language, and that Sweden as a nation has not engaged in warfare for the last two hundred years. Wondering if these two facts were connected, Shalev-Gerz invited Asa Simma, a woman of dual Swedish-Sami identity, to respond to historical writings that correspond between Sami and Swedish cultures. In addition to creating drawings from photographs documenting the rows and rows of boxes in the museum's collections, Shalev-Gerz filmed Asa in her Stockholm apartment responding to the historical writing about her people while reflecting on her own identity. This powerful projection is paired with an equally riveting projection showing Asa, relocated to her ancestral



Esther Shalev-Gerz, *Les Inséparables*, 2000-2010, installation view, © Esther Shalev-Gerz, ADAGP, Paris 2010, photo Arno Gisinger © Jeu de Paume, Paris



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