

Richard Misrach, *On the Beach*, Henry Art Gallery, Seattle, Washington, 11 October 2008 - 18 January 2009

Johanna Mizgala

Number 81, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/555ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mizgala, J. (2009). Review of [Richard Misrach, *On the Beach*, Henry Art Gallery, Seattle, Washington, 11 October 2008 - 18 January 2009]. *Ciel variable*, (81), 60–61.

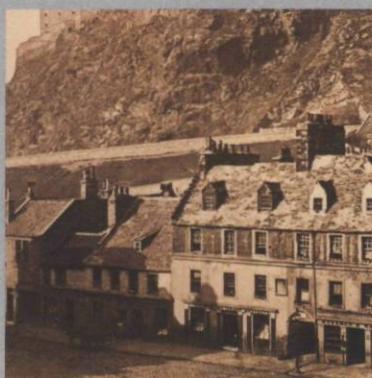
opérer de petites modifications dans le tissu champêtre des lieux. Ivan Binet, motivé par les changements qu'ont subis les lieux peints par l'artiste et par le souvent difficile point de vue à trouver et à occuper pour ses propres prises de vue, ne s'est pas fait faute d'agir de même. Certains éléments des paysages qui nous sont offerts ont ainsi été manipulés numériquement. Ce peut être un arbre déplacé, un cheval et sa calèche greffés sur le bord d'une rivière, une montagne compressée pour présenter le même volume que sur le tableau...

Plus métaphorique mais aussi fidèle à son esthétique, Mathieu Beauséjour nous offre une série de portraits métallisés, portés en médaillons. Les *Kings and Queens of Quebec* font certes écho aux prétentions



Mathieu Beauséjour, *Kings and Queens of Québec*, 2008

de certains fédéralistes, trop heureux de réécrire l'histoire en proclamant Champlain le père et l'ancêtre des gouverneurs généraux actuels au cours de cette année du 400^e anniversaire de Québec. Ils rappellent aussi la triste et folle histoire de Martin Bureau et de son portrait de la reine au panache de caribou, coulé en fonte et feuille d'aluminium, œuvre présentée dans le cadre des *Regards fous de Folie/Culture*, l'été dernier. Mathieu Beauséjour s'est lui aussi inspiré des pièces de monnaie dont il a, en fait, tiré ses profils monarchiques sur fond noir. Les blessures et marques de ces pièces, qui n'ont jamais eu cours au Canada, montrent leurs textures profondes et humanisent quelque peu ces profils des rois et reines successifs du Royaume-Uni. Il se pourrait bien qu'en



Patrick Altman, *À distance*, 2008

choissant un tel sujet, l'artiste cherche à montrer le lien consensuel qui existe entre le référent et le médium photographique, entre le signifié et le signifiant. Car sa fascination pour le système monétaire évoque le temps où la monnaie fiduciaire a remplacé la monnaie métallique et où le lien entre la valeur en réserve et le papier la représentant n'est que de convenance.

Isabelle Hayeur a, quant à elle, privilégié un motif particulier en greffant, dans plusieurs images, la façade en ruine de l'église Saint-Vincent-de-Paul dont la démolition interrompue est source de controverses dans la Vieille Capitale. Elle choisit ici un élément véritablement ancien, à l'architecture tronquée, sans doute plus révélatrice de l'âge vénérable de la cité que les maisons revampées et accommodées à des fins touristiques. Cette ville-musée qu'est Québec possède donc son trublion architectural. Elle transporte cette façade en d'autres sites touristiques, troublant les lieux préférés des visiteurs curieux. Elle la retourne aussi et en montre les arcanes et le squelette. Elle fait de même en d'autres lieux, crevant la surface briquetée des murs et exploite du coup la paroi d'une maison bien connue qui affiche en son flanc les images peintes de personnages historiques. Ces opérations, qui empruntent aux graffitis, inscrivent une certaine actualité ravageuse dans les images que Québec aime donner d'elle.

Lynne Cohen reste elle-même tout aussi fidèle à sa démarche personnelle. Elle s'est donc détournée volontairement des lieux traditionnels anciens pour aborder les inté-

rieurs témoignant d'une certaine modernité froide. Ses photographies pourraient être celles de n'importe quel intérieur glacé. Parmi ces pièces désertes, on retrouve des lieux aussi différents que piscines, lobbies impersonnels et salle de tir de la base militaire de Valcartier. Elle a ainsi sondé l'autre visage, caché, celui de toutes les grandes villes, qu'arbore Québec pour ses habitants et ses citoyens et usagers.

Il en va un peu de même de Doyon-Rivest en ce sens qu'eux aussi se sont intéressés aux intérieurs. Mais ils ont préféré glaner des lieux moins connus du grand public, lieux vénérables et fermés au commun des mortels. Ces endroits sont le cercle de la Garnison, club privé fondé par des militaires britanniques en 1879, la bibliothèque du Morrin College et la piscine au décor en trompe-l'œil de l'hôtel Palace Royal. Toujours, en ces endroits retirés, ils ont campé trois personnages dont on ne sait trop quoi penser de la présence en ces lieux. Il s'agit d'un gentilhomme français au costume anachronique, d'une geisha et d'un Africain en tunique traditionnelle bariolée. Ces personnages interagissent peu, s'ignorent même et semblent habiter un autre temps. Certes, la mission photographique cherche à révéler et à conserver

l'étrangeté du connu et de l'archi-vu. Certes, la mission a pour but la conservation et une certaine muséification forcée du banal et du quotidien. Mais elle opère dans un contexte précis qu'elle cherche à renforcer et dont elle veut montrer la prégnance et l'intérêt. Ce n'est certes pas ici ce que permet la présence de personnages littéralement tirés d'un musée de cire.

Mission pour mission, il appert que c'est celle de déconcerter que se sont donnés ici les artistes invités. De déconcerter et de recontextualiser, de forcer l'attention par le recours à des stratégies de dérivation subtile, par images créées et recrées, des lieux et des sites. Par l'effort de ces créateurs qui ont su arrimer leur esthétique propre à l'objectif de cette mission particulière, Québec apparaît comme un site descellé, tiré de ses lieux usités et communs pour naviguer sur ses potentialités symboliques.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes. Il a aussi à son actif le commissariat de plusieurs expositions au Canada et à l'étranger.



Ivan Binet, *Répliques (d'après Krieghoff)*, 2008

Richard Misrach

On the Beach

Henry Art Gallery, Seattle, Washington
11 October 2008 - 18 January 2009

Over the past three decades, Richard Misrach has created a body of work that attempts to reconcile his two lifelong passions: a socio-political activism forged during his student days at Berkeley in the late 1960s and an affinity for images of the American landscape, coupled with a call to conservationism espoused by photographers such as Ansel Adams. Misrach considers his own twin interests to be not only

by necessity intertwined, but frequently at odds with one another. Advocating for social change has inevitably led to periods of disillusionment and disengagement; in turning his camera lens toward the desert and other seemingly desolate locations such as swamps and jungles, Misrach found a restorative retreat, albeit without the overtly religious overtones.

Working over multiple years on large series projects, Misrach is a steadfast advocate of an *anticipated* moment in contrast to a decisive moment. For most of his career, he adhered to the practice of "straight photography," composing his photographs in the camera and eschewing editorial and other forms of image manipulation. Apart

from philosophical motivation, Misrach's approach is bound in practicality: the use of a large-format camera requires meticulous consideration during set-up and execution of each shot. Consequently, the "just-misses" are as much a part of the process as the successful images.

Soon after the events of 9/11, Misrach took a trip to Hawaii with his wife. From the vantage point of the balcony of his hotel room, he was captivated by the slumbering bodies on the sandy beach and by swimming figures, in pairs or all alone in vast expanses of water. The floating bodies, coupled with his position of being removed from the action and yet a voyeur, provoked a jarring juxtaposition between

the escapism and reverie of the placid beach and the remembrance of city towers, planes, and ashes. Thinking about the events that had transpired while sequestered in this vacation haven prompted recollections of Nevil Shute's post-apocalyptic tale, *On the Beach*, in which clusters of disparate individuals are thrown together by chance and circumstances to wait out the end of the world. In this series, begun in January 2002 and taken over a three-year period from the same vantage point, Misrach did not overtly stage any of his photographs, and yet the captured scenes of sun seekers at rest and at play seem painterly, static, and, at times, otherworldly. In one photograph,

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.