

Banu Cennetoglu: One day soon I'm gonna tell the moon about the crying game

Marie-Charlotte Carrier

Numéro 121, hiver 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89920ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Carrier, M.-C. (2019). Compte rendu de [Banu Cennetoglu: One day soon I'm gonna tell the moon about the crying game]. *Espace*, (121), 89–91.

Non sans moquerie, Patrick Bérubé dissémine des interventions dans l'espace atypique en utilisant certaines de ses spécificités architecturales : les imposantes lucarnes, la moquette et les cloisons. D'une part, *En manque* (2007), de menus bouchons de liège sculptés en une pléthore d'objets futiles, accrus de subtilités, sont éparpillés sur une cloison inclinée au sol. D'autre part, un Pinocchio de bronze est convoqué avec *Lies* (2010). À même un socle rose, encastré sous un cube de verre, son nez filiforme transperce ce qui s'apparente à du verre fracassé, suggérant la dégringolade d'une plante empotée sur son socle jaune. Là, sont étalées au sol des bribes végétales pulvérisées. Tout comme Bérubé, Louis Bouvier use aussi d'une dérision assumée à travers des assemblages bigarrés – formule du *ready-made* de Marcel Duchamp – d'objets décoratifs en toc superposés à d'autres camelotes : figurine de canard kitsch fixée à un aspirateur automatique qui prospecte la salle d'exposition, vase de porcelaine avec *smiley* posé sur l'assise d'une chaise bon marché.

Parallèlement, avec *Trois rondes-bosses sur un podium jaune* (2016), le duo Doyon-Rivest utilise la mainmise du podium pour sa fonction à glorifier afin d'offrir une critique satirique de la société. La plateforme accueille trois bombonnes de propane d'allure précieuse, peintes de couleurs métalliques, référant aux médailles olympiques – or, argent et bronze. Cette composition évoque, d'après les artistes, la productivité et le barbecue du banlieusard narcissique. Inséparables, le sujet et l'objet symbolisent la quintessence du consumérisme de la vie de banlieue; de la compétition entre voisins, de cette nécessité d'exceller.

Avec *Le cristal magique* (2012), pièce inspirée d'un folklorique récit de bûcheron, Guillaume Boudrias-Plouffe anéantit les limites du socle avec des formes inachevées qui restent partiellement prises aux blocs de bois – formule du procédé singulier de taille directe de Stephan Balkenhol. En effet, par souci de préserver son entité et de ne pas masquer l'impact de l'intervention manuelle, l'artiste laisse apparaître ses caractéristiques intrinsèques et les traces de la hache qui mettent en évidence l'origine même de ce matériau : une grume de pin blanc.

Karine Payette pose les bases d'une mutation de l'homme vers l'animal par des imitations hyperréalistes qui réfèrent à des artefacts mi-artificiels et mi-naturels. Ici, avec *Anima* (2017) et *Donner corps* (2016), deux mains

sont disposées sur leur socle respectif; l'une d'elles tient délicatement la truffe d'un chien, l'autre suggère l'approvisionnement d'un écureuil. Les imageries d'un musée d'histoire naturelle, d'un cabinet de curiosités ou encore d'une ménagerie sont évoquées.

Bien qu'isolée dans l'espace, l'installation *Cariatide : « My Ovaries Told Me That I'm Ugly »* (2015) de Steffie Bélanger est la proposition la plus attractive et performative de l'exposition puisqu'elle incite à la participation du visiteur. Fabriquée en fonction des mensurations de Bélanger, elle s'appréhende tel un parallélépipède à vêtir et investir : le visiteur est invité à monter sur un piédestal, puis à enfile la structure de bois afin d'interagir avec les contraintes de celle-ci. Pour quiconque n'ayant pas la stature de l'artiste, il s'avère néanmoins impossible d'arriver à insérer son corps à l'intérieur du boîtier fait sur mesure.

Truculentes et iconoclastes tout à la fois, les œuvres de cette troisième incarnation de *STATUER* tendent à revoir ou à déchoir les traditions du socle et les idéologies auxquelles il est associé, tout en préservant des références historiques qui renvoient à d'illustres pratiques artistiques. Au moyen de connivences indicielles, les archétypes d'hier réactualisent les questions qui ont traversé l'histoire de la sculpture du 20^e siècle et offrent de nouvelles perceptions codifiées, des reconfigurations d'attributs formels comme usuels pour l'œuvre indissociable de son socle à l'ère actuelle. À quand la *Partie IV*?

Jean-Michel Quirion est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Son projet de recherche porte sur l'élaboration d'une typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées. Une résidence de recherche à même les archives du MoMA a mené à cette analyse. Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7 (Gatineau) en tant que coordonnateur des communications et des publications. Du côté de Montréal, il s'investit au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et Impératif évènementiel/The Convulsive collections.

Banu Cennetoğlu: One day soon I'm gonna tell the moon about the crying game

Marie-Charlotte Carrier

CHISENHALE GALLERY
LONDON (UK)
29 JUNE –
26 AUGUST, 2018

Banu Cennetoğlu first came across "The List" in 2002. At the time, it indexed the names of about 6,000 migrants and refugees who have lost their lives trying to reach Europe since 1993. Then a photography

student at Rijksakademie in Amsterdam, Cennetoğlu became obsessed with the classification, appropriation and distribution of the database. She was fascinated by the ways in which this archive testifies to the disregarded tragedies occurring within and on the verge of Europe's borders. By 2018, UNITED for Intercultural Action, the NGO responsible for compiling the database had numbered more than 34,000 deaths.

Since 2002, Cennetoğlu has contributed tenaciously to "The List's" dissemination in public spaces. Her project hovers between art and socially engaged works, as she covers bus stops in Basel, billboards in Amsterdam, walls in Los Angeles, advertising columns in Berlin, and public screens in Istanbul with unmodified versions of "The List." Her most recent commission from Chisenhale Gallery in London follows this impulse; to lay bare, to humbly avow the fragility of collective and personal histories.

The first part of this multi-site exhibition was set up in conjunction with the 2018 Liverpool Biennial of Contemporary Art, where the artist installed several posters of “The List” around Liverpool’s Great George Street. She also partnered with *The Guardian* to publish a printed and an electronic version of the database on June 20, 2018, World Refugee Day.

“The List” is an incredibly simple document: it registers the victims by date, name and cause of death. The first page lists a series of drownings and the subsequent pages record deaths in detention centres,

female Kurdish fighter in the 1990s, and the other consisted of the words “being safe is scary” fixed to a museum’s facade – a phrase she had seen graffitied onto a student-run refuge for migrants in Athens. In this way, Cennetoğlu’s artistic interventions allow for an active type of vulnerability, one that is laid bare in order to oppose forms of power.

Her commission from Chisenhale spreads this form of resistance to the innermost aspects of her own life. In addition to the work in Liverpool and in *The Guardian*, her installation in the gallery’s space in London offers a sensitive articulation of personal and collective



hospitals and refugee accommodations. Some 400 have taken their own lives and more than 600 have died violently at the hands of others. Now spreading across fifty-six pages, “The List” embodies the grievous materiality of migration and the vulnerability of the lives of thousands of people. Presented for the first time in the United Kingdom, Cennetoğlu’s project underlines the precarious relationship between immigration policies and nationalism that Brexit undermines.

On August 1, 2018, the works in Liverpool were repeatedly removed and damaged. After two vandalising attempts, Cennetoğlu left the defaced posters on display. The installation acted as a reminder of the vulnerability of “The List’s” existence, as well as that of the lives of people listed on it.

Cennetoğlu is undeniably aware of the hostility and prejudices directed towards vulnerable populations. Her work often bears witness to these forms of political and social injustice. During last year’s Documenta, she exhibited two works. One explored the diaristic archive of a murdered

memories that ultimately transforms distant and “passive” archives into active political agents. Humbly projected onto one end of the gallery, her moving-image work chronicles a decade of her life.

‘1 January 1970 – 21 March 2018 · H O W B E I T · Guilty feet have got no rhythm · Keçiboynuzu · AS IS · MurMur · I measure every grief I meet · Taq u Raq · A piercing Comfort it affords · Stitch · Made in Fall · Yes. But. We had a golden heart. · One day soon I’m gonna tell the moon about the crying game’ (2018) consists of an unedited chronological stream of the artist’s visual archive extracted from various digital devices, such as her mobile phones, computers, cameras and external hard drives. Spreading throughout 128 hours and 22 minutes, the installation comprises 46,685 individual images or video that she gathered between June 10, 2006 and March 21, 2018. Residing in the liminal realms between life and death, public and intimate, the images slide across the screen at 4-second monotone intervals, without any hierarchical order. They encompass a vast range of moments and places in the

Banu Cennetoğlu. The List of 34,361 documented deaths of asylum seekers, refugees and migrants who have lost their lives within or on the borders of Europe since 1993. Documentation as of 5 May 2018 by UNITED for Intercultural Action. Presented at Great George Street, Liverpool Biennial 2018. Photo: Mark McNulty.

artist's life, including pictures of close family, friends, encounters with strangers, birthday parties, holidays, ceremonies, cemeteries, exhibition installations, finished artworks, the 2013 Gezi Park protests, research trips and documents. Most strikingly, the work encapsulates the lives of three generations of women, capturing the birth of the artist's daughter and the last months of her mother's life.

Confronted with the impossibility of establishing a singular nomenclature for what constitutes dozens of years of personal archives, Cennetoğlu opted for multiplicity. The work bears 13 titles, each speaking to unresolved notions of guilt, consciousness and categorisation. The first title, for instance, is a date: "1 January 1970 - 21 March 2018". While the visual archive only starts in June 2006, 1073 files were labeled "1 January 1970." This refers the 'epoch' date that operating systems use when the creation date of a file is unknown. The first 2 hours of the moving-image work therefore remain ambiguous; resisting computational categorisation, they comprise a mix of memories and span over 12 years of personal archives.

The work proposes a multitude of affective juxtapositions and questions what can be exposed publicly and what is to remain hidden from sight in archival and political discourses. Far from being solely personal, it maps forms of communal memory, hovering between memories of single events or places and multi-sited experiences, tracing events across broader timeframes. By laying bare the emotional and political realities of her own life, Cennetoğlu invites viewers to reflect on the heterogeneity of globalisation and its repercussions on private and communal life.

Cennetoğlu's film and her work on "The List" emphasise not only the precarious circumstances shaping the lives of refugees and migrants, but also the artist's vulnerability. The deliberate banality of the works' formal properties allows for another type of vulnerability, one requiring time and commitment from viewers. From this perspective, both works testify to the political circumstances of a common, albeit unevenly distributed, condition of vulnerability, as well as the potential for interdependent and individual forms of collective agency. By doing so, vulnerability in the exhibition is understood as an active component of resistance. It confronts the sedimentary anaesthesia and fleeting attention span that prevents us from attending to discarded histories and subjectivities.

Marie-Charlotte Carrier is a London-based curator and writer whose research focuses on art practices that deconstruct the networks of transnational ecosystems, where individuals, groups and machines cohabit. She has worked at the Zabłudowicz Collection, London, The Art Gallery of Ontario, Toronto and Arsenal Contemporary Art Montréal. And she has acted as an invited curator for Festival Art Souterrain and Galerie AVE in Montreal. She currently works as an assistant curator at the Barbican Centre (London).

Activer la carrière de Jana Sterbak

Julie Alary Lavallée

JANA STERBAK À ROUYN-NORANDA

MA

ROUYN-NORANDA

27 JUIN -

9 SEPTEMBRE 2018



L'annonce d'une exposition d'envergure de l'artiste canadienne d'origine tchèque, Jana Sterbak, au MA (Musée d'art) de Rouyn-Noranda, en aura surpris plus d'un. Était-ce parce que cette exposition venait mettre en lumière la nécessité et surtout l'absence au Québec d'un tel événement venant souligner la pratique exemplaire de cette artiste ? Sinon, en raison du lieu où elle allait être présentée alors que son parcours des vingt dernières années affiche une présence majoritaire en sol européen ?