

passagers anonymes

The Passengers



Sam Samore. S.t. 1994. Photographie noir et blanc. 107 x 212 cm. *Untitled, B/W photo*

John Schabel - Dan Bernier Gallery ; Sam Samore - Richard Teles Gallery ; Lisa Yuskavage - Christopher Grimes Gallery

Janvier - février 1996

Les énigmatiques photographies (toutes datées de 1994-1995) de John Schabel sont disposées à intervalles réguliers sur les murs de la galerie. Chacune présente une petite fenêtre rectangulaire aux angles arrondis, qui encadre tantôt un visage, tantôt une main, ou encore la forme indistincte d'un corps. Ces fenêtres sont centrées sur un fond grenu qui est en fait le fuselage cylindrique d'un avion. Les images, prises à l'horizontale, sont très nettes, en dépit du grain de la photo en noir et blanc. Comment Schabel procède-t-il pour photographier ses sujets ? Nous apprenons qu'il parcourt inlassablement les aéroports, uniquement par temps de pluie, et prend des milliers de clichés au téléobjectif qu'il sélectionne ensuite. Bien que cette démarche soit proche du voyeurisme, il en résulte simplement des images de gens anonymes sur le point de partir vers une destination inconnue. Leur beauté naît précisément de cette ambiguïté. Lorsque nous réalisons qu'il s'agit de hublots d'avions, derrière lesquels on aperçoit des passagers qui attendent le moment du décollage, le tout photographié avec un objectif à longue focale, le mystère s'atténue. Un regard attentif révèle un homme qui somnole, une main d'enfant pressée contre la vitre, une femme en train de lire, chaque sujet étant isolé et cadré par la fenêtre qui préserve à jamais sa solitude.

Schabel est un photographe patient ; il regarde et attend le moment parfait. Il ne recherche pas le «moment

décisif», bien que ses images rappellent le style de Robert Frank (plus particulièrement la série qui montre des visages regarder par les fenêtres d'un tramway). Il serait plus exact de dire que Schabel collectionne des images d'êtres humains. Dans d'autres séries, Schabel a photographié des nuages isolés dans le ciel, ou des traces de loups dans la neige. Ses sujets sont à la fois les plus stéréotypés et les plus difficiles à photographier. Schabel est également un maître du tirage en noir et blanc ; ses nuages comme ses empreintes de pas ressortent sur un fond qui est à la limite du réalisable. Dans ces trois séries, Schabel réussit à capter et à rendre visible l'extraordinaire au sein d'un système clos. C'est ce système qui est le sujet de son activité de sélection, qu'il s'agisse de passagers sur une piste d'aéroport, de nuages ou d'empreintes laissées par des loups sur la neige.

Sam Samore réalise lui aussi des photographies en noir et blanc au grain très visible. Ses grands formats présentent des visages anonymes et ceux, beaucoup plus *glamour* et juxtaposés sur une même image, de mannequins de haute couture photographiés à leur insu, bien que dans le cadre de défilés de mode. Le but de Samore n'est évidemment pas de montrer les vêtements qui sont présentés, ni même d'exalter la plastique des mannequins. Ce qui l'intéresse, c'est l'interaction des visages entre eux, laquelle n'est d'ailleurs que suggérée. Dans ces quasi-photos de mode, il nous donne une fois de plus des images fragmentaires, laissant au visiteur le soin de combler les lacunes de l'information et de tirer ses propres conclusions quant aux activités des sujets.

De même que Schabel, Samore présente des sujets qui ignorent

John Schabel - Dan Bernier Gallery; Sam Samore - Richard Telles Gallery; Lisa Yuskavage - Christopher Grimes Gallery
January-February 1996

John Schabel's enigmatic photographs are evenly spaced on the walls of the Dan Bernier Gallery. Each one is dated 1994-1995 and depicts a small rectangular window with rounded corners in which we see a face or a hand or the blur of a body. The windows are centered in a grainy ground, which turns out to be the cylindrical body of an airplane. So we ask, how did Schabel photograph his subjects? The images are shot straight on, not from above or below, and have a clarity to them despite the graininess of the black and white. We learn that Schabel stalks airports, photographing only in the rain, from afar, with a telephoto lens. He shoots thousands of negatives, then peruses his archives looking for particular faces and gestures that he has caught looking out the airplane window. Although Schabel is participating in a voyeuristic activity, the resulting images are of anonymous individuals, embarking on a journey to who knows where. Their beauty lies in this ambiguity. Once we ascertain that these are airplane windows and that the people within are waiting to depart, and that he shot them over time with a long lens, the project begins to lose some of its intrigue. But the images remain. Looking closely, we see a man asleep, a child's hand pushing at the window, a woman reading. Each isolated and caught within the window that frames them and preserves their solitude forever.

Schabel is a patient photographer who looks and waits for the perfect moment. He is not concerned with the so-called decisive moment (although there is a Robert Frank-like style to these images and a certain kinship to one of Frank's photographs, the one with the faces peering out the streetcar window). Rather, he collects people, deciding later which images best reflect what he wants to convey. In other series Schabel has photographed lone clouds against the sky as well as wolf tracks in the snow. He has chosen in some ways the most clichéd, and in some ways the most difficult sub-

jects in photography. He is a master black-and-white printer, making his clouds as well as the footprints pop against an impossible-to-print background. In all three series, Schabel is making decisions to capture and present the extraordinary within a closed system. That system is the subject of his choosing, whether it be passengers on the runway, clouds or pawprints in the snow.

Sam Samore also makes grainy black-and-white photographs. These large images depict anonymous faces and interactions of so-called "glam girls" or runway models. Samore catches his subjects unaware that they have been photographed. Although he photographs at fashion events where everyone has a camera, his interest does not lie in describing the clothing being worn or even in celebrating the models' looks, but in juxtaposing them, and suggesting their interactions. Samore has been photographing his unwitting subjects for years and in these quasi-fashion images he once again gives us an incomplete view, leaving us to fill in the missing information and draw our own conclusions about the activities of his subjects.

Like Schabel, Samore is interested in presenting subjects who are unaware that they have been photographed. Both photographers explore voyeurism. They make images that objectify the anonymous, yet not in the traditional way. Through severe cropping Samore displaces the original activities (in this case a fashion show) to produce enigmatic images, the graininess of which reinforces their distance. They look like they were made for surveillance purposes. But Samore does not photograph a single subject, rather he focuses on the glances between the models as they pass each other on the runway. When photographs of fashion events are presented in an art context, rather than as fashion, we know that the subtext is something other than a celebration of clothing and beauty. Zoe Leonard in her fashion photographs, emphasized a lesbian subtext by looking up the models' dresses, focusing on their crotches. Samore is not that obvious, yet his work does articulate the eroticism implicit in both the events and the interactions.

qu'ils sont photographiés ; tous deux pratiquent manifestement une certaine forme de voyeurisme. Leurs images objectivent l'anonyme d'une manière non traditionnelle. Grâce à un cadrage rigoureux, Samore déplace l'activité originelle (en l'occurrence un défilé de mode) ; il en résulte des images énigmatiques, dont le grain renforce encore la distanciation. Il pourrait s'agir de photos prises à des fins de surveillance ou d'espionnage. Samore ne photographie d'ailleurs pas un sujet unique ; il cherche plutôt à capter les regards que les mannequins échangent lorsqu'ils se croisent pendant le défilé. Zoe Leonard soulignait le contexte saphique de ses photos de mode en photographiant les robes en contre-plongée, de sorte à mettre en valeur le pubis des mannequins. Plus subtil, Samore cherche à mettre en évidence l'érotisme inhérent à la fois aux situations et aux regards croisés.

Les peintures de Lisa Yuskavage sont à la fois «sexy» et franchement sexuelles. Les femmes sont son unique sujet. Elle a commencé par peindre des «filles», des femmes «pas comme il faut», figures offertes, aux regards innocents de poupées. Ses nus, emplissant entièrement des toiles de grand format, étaient peints dans des verts et des jaunes acides. Impossible de s'esquiver : une fois séduit par le tableau, l'on était pris au piège – sauf que dans la peinture de Yuskavage, c'est le voyeur qui est embarrassé, qui est surpris à regarder ce dont il ou elle se serait, en d'autres circonstances, détourné. Dans ses œuvres plus récentes, Yuskavage continue à appâter le regardeur. *Rorschach Blot* (Tache de Rorschach), grand format à dominante jaune de 1995, est également un nu féminin. La femme est accroupie, les jambes écartées. Les mamelons des seins asymétriques pointent dans des directions différentes. Est-ce une femme ou une enfant, est-elle même humaine ? nous demandons-nous. Ses cheveux coiffés à la manière «afro» sont blonds ; les traits de son visage sont plus abstraits que réels. Que voyons-nous dans cette image ? Comme dans un test de Rorschach, on nous demande d'interpréter une image abstraite. Cette toile de Yuskavage est un miroir, mais que nous renvoie celui-ci ? L'œuvre elle-même, l'artiste, le spectateur ? Les trois à la fois ? Toutes les œuvres de Yuskavage ont une charge analogue. Le savoir-faire de l'artiste les rend encore plus difficiles à assimiler : ce ne sont pas de vulgaires B.D., mais des études très travaillées de mutantes. Si leur auteur

était un homme, on leur prêterait un contenu mysogine. Comme il s'agit en l'occurrence d'une femme, cette interprétation est douteuse. Les tableaux de Yuskavage sont des images très directes de la sexualité féminine et de stéréotypes attachés à la féminité. Par exemple, le triptyque *Blonde, Brunette and Redhead* présente trois visages de femmes. La rousse (Yuskavage elle-même ?) se trouve à gauche, et la brune à droite ; toutes deux regardent vers le centre, où est représentée la blonde, idéal commun. Mais Yuskavage fait de la blonde un objet sexuel vide : de longues boucles encadrant un visage sans nez, aux lèvres boudées – image sans doute de l'objet du désir masculin.

Yuskavage a déclaré un jour que son œuvre concernait toujours des faits qui la gênaient ou l'embarrassaient personnellement. Pourtant, ses sujets ne semblent nullement embarrassés par leur sexualité, qu'ils exhibent délibérément. Ces femmes sont parfaitement à l'aise dans leur nudité, qui met par contre le regardeur mal à l'aise. Dans ses œuvres, Yuskavage souligne la puissance sexuelle, au détriment de la beauté. Souvent, ses personnages sont en partie déformés : seins asymétriques, traits du visage manquants, etc.

Dans *Transference Portrait of My Shrink in her Starched Nightgown with my Face and her Hair* (Portrait-transfert de ma psy en chemise de nuit amidonnée avec mon visage et ses cheveux), une tête à la facture réaliste est posée sur une chemise de nuit à col montant, d'un bleu-vert acide. La «chemise de nuit» est raide, pareille à une colonne. Le «décor» est une encoignure, peut-être dans une chambre. L'espace est éclairé, mais il n'existe aucune source de lumière identifiable. C'est comme par magie que le visage est éclairé. Qui est ce personnage ? Une femme stoïque, immobile, aux traits anguleux et pourtant féminine. Manifestement, c'est Lisa, mais en même temps, c'est sa psychanalyste. Ce tableau est un portrait psychologique, un transfert d'identités. Dans ses toiles, Yuskavage s'efforce de saper les canons traditionnels de la beauté féminine. Ses femmes, souvent grotesques, se présentent de front et exhibent sans vergogne leur féminité. Elle fait de ces femmes provocantes et «sexuelles» des icônes de la puissance : fortes et désirables, non pas tendres et passives.

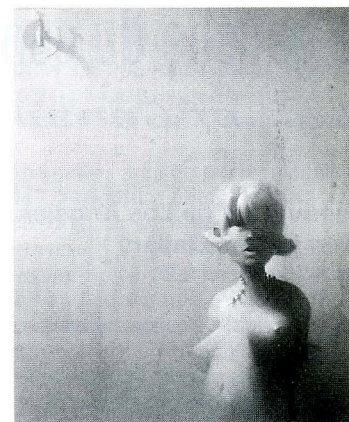
Jody Zellen
Traduit par Frank Straschitz



John Schabel. «Untitled / Passenger n°2». 1994-95. Epreuve argentique. 58 x 47 cm. Toned gelatin silver print

Lisa Yuskavage's paintings are sexy as well as sexual. She paints what she feels like, not what might be appropriate. Her subject is women. In the past she painted bad girls. Figures with innocent baby-doll eyes in come-on positions. Her naked figures filled large canvases painted in acid greens and yellows. There was no getting away. Once the painting seduced you, you were caught. But in Yuskavage's paintings it is the voyeur who becomes embarrassed, caught looking at what he or she might otherwise have turned away from.

In her later work, Yuskavage continues to bait the viewer. In *Rorschach Blot*, a large yellowish painting from 1995, a single naked figure fills the frame. She squats. Her legs are wide open. Her breasts are lopsided and her nipples point in different directions. Is she human? we ask. Is she woman or child? Her hair is a blond Afro, yet her facial features are more abstract than real. What do we see in this image? As in any Rorschach test, we are asked what we make out of the abstraction. Yuskavage has made a mirror image, but whom does the work mirror? Itself, the artist, the viewer? All three? All her works are similarly charged. Her skills as a painter make them even harder to digest because they are not simply cartoon drawings. They are labored studies of mutant women. If they were made by a man they'd be labeled misogynist. But being made by a woman this is questionable. Yuskavage's paintings are blunt depictions of female sexuality and distorted female ideals. For example, the triptych *Blonde, Brunette and Redhead* portrays the faces of three women. The redhead (Yuskavage?) is on the



Lisa Yuskavage. «Faucet». 1995. Huile sur toile. 180 x 150 cm. Oil on linen

left, the brunette on the right. Both look to the center, to the blonde, the obvious ideal. Yet in Yuskavage's eyes, the blonde is a vacant sex object. Her long flowing curls encircle a noseless face with pursed lips; she appears to be merely an object of male desire.

Yuskavage has stated that her work has always been about things in herself that she feels uncomfortable with and embarrassed by. Yet her painted subjects are not embarrassed by their sexuality. They flaunt it. Their nakedness is comfortable, but makes the viewer uncomfortable. In her works Yuskavage plays up sexual power and plays down beauty. Often, Yuskavage's figures have distorted body parts like lopsided breasts, or missing features. In *Transference Portrait of My Shrink in her Starched Nightgown with my Face and her Hair*, a realistically painted head sits upon an acidic blue-green high-collared nightgown. The "nightgown" is stiff, and appears column-like. The setting described is a corner. Perhaps in a room. Although the space is lit there is no identifiable light-source. The face is illuminated as if by magic. So, we ask, who is the figure? She is stoic, yet immobile. She is angular, yet female. She is obviously Lisa, but also her shrink. This painting is a psychological portrait, a projection of one individual upon another.

Yuskavage seeks to undermine the accepted ideal of feminine beauty. Her women are upfront, often grotesque, and unashamed to flaunt their femaleness. She paints these sexy and sexual women as icons of power, as the strong and desirable, not as the tender and the meek.

Jody Zellen