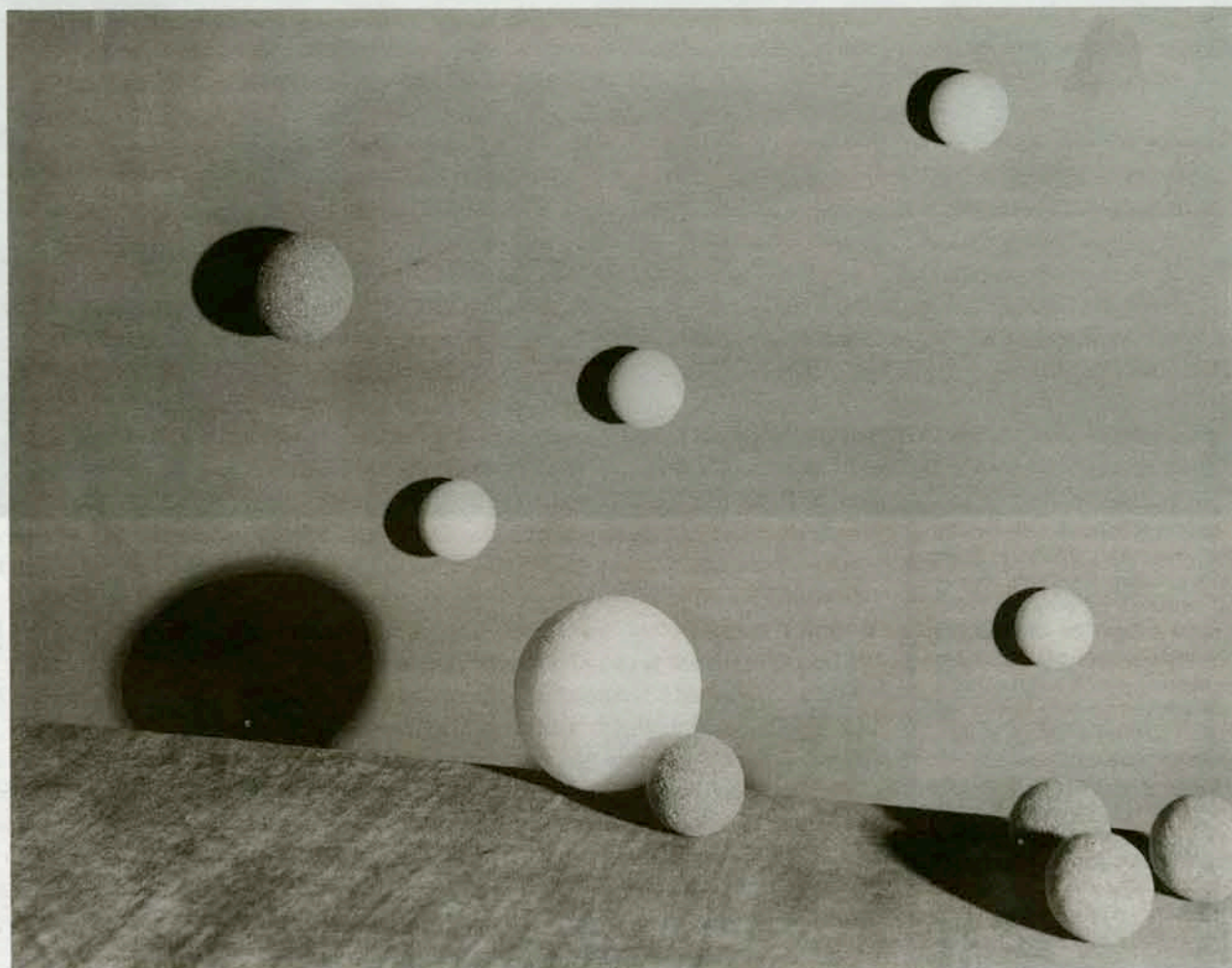


## BLACK BOX MAGIC

BY  
LINDA GREEN



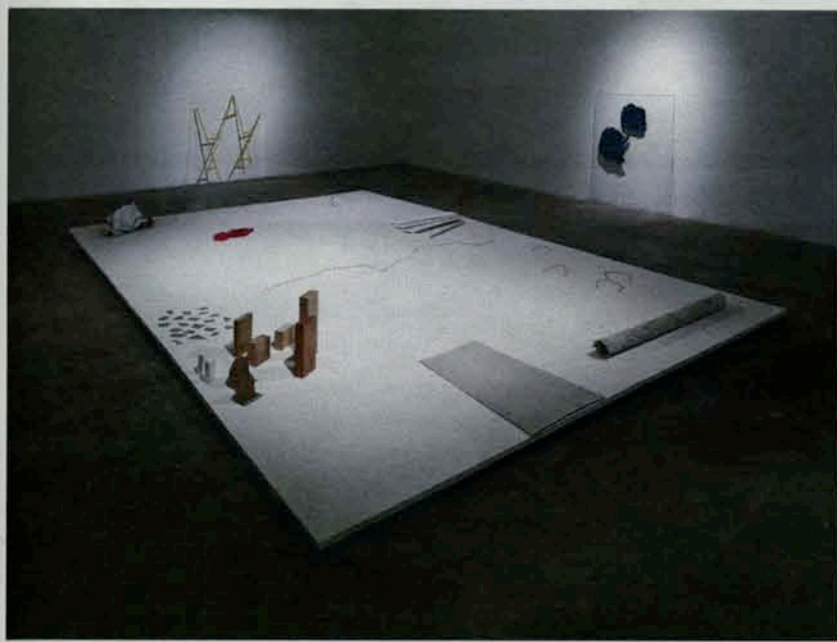
III (from "Ten Large Photographs"), 2008.  
Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Top - Sunrise, 2009. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Opposite - Sarah Conaway and Lisa Williamson, "Weird Walks into a Room (Comma)", installation view, 2011. Courtesy: the artists and The BOX, Los Angeles. Photo: Fredrik Nilsen



**Foreshortening, volume, perspective.** These are often the tools of the painter. However, the photographs of Los Angeles based Sarah Conaway (b. 1972, York, Pennsylvania) manage to simultaneously convey flatness and depth. Her studio-based documentation of everyday objects, collages and paper cutouts harken back to early surrealist experiments with photographic illusionism, while her influences vary from Swedish and Japanese painters to Pentecostal church banners. After several solo shows, her photographs were recently shown in the Hammer Museum's inaugural Made in L.A. biennial exhibition.



Describing the way instant film works sounds like a creation myth. First, light hits the darkness, and liquids, when liberated, churn around slowly forming solids. Then shapes or figures appear: animals, humans, buildings. In one neat package, instant film condenses the chemical magic of photography. It contains all the necessary chemicals to record one permutation of all possible combinations of human, machine and environment.

Today, instant film has mostly been supplanted by digital photography, but the relationship between the photographer and the camera remains fundamentally the same. Like the watchmaker god who created the world only to observe it ticking from afar, the human who sets the machine in motion can only control so much. The connection between intention and output is interrupted by what the philosopher Vilém Flusser refers to as the unknown of the “black box”, the photographic apparatus, and it is this gap between control and imagination that lies at the heart of Sarah Conaway's practice.

Conaway's studio is located in sunny Los Angeles, off Interstate 10, amidst Korean strip malls and spindly palm trees. Conaway, born in 1972 in Pennsylvania, recently exhibited in the Hammer Museum's massive show of 60 local artists *Made in L.A.* On her table are prints made using a now-extinct photographic format: the Polaroid 55. This film, when exposed in a large-format camera, produces both a negative and a relatively high-resolution instant black-and-white print. Once released, the liquid chemicals smear the image across both sides of the print-and-negative sandwich. The large-format or “view” camera is at once both primitive and complex. It is primitive because it is simply a box fitted with a lens—essentially a camera obscura. It is complex because its operator can control a vast range of variables in creating the exposure. It has given Richard Avedon's portraits their hallucinatory crispness, and Eugène Atget's Paris street scenes their particular dreamlike quality.

Working only inside her studio, never in the field, Conaway creates sculptures and assemblages, and then photographs them. Her materials are often mundane: soft foam tied into rippled contortions, paper perforated with eye-shaped holes and flaps, arches and semicircles made of crudely cut strips of burlap, pillars and sheets of styrofoam recalling rudimentary maquettes of prehistoric architecture or tectonic plates. The liveliness in Conaway's photographs often stems from their confusing sense of depth. In *VIII* (2011), burlap rectangles face off as if reflecting each other, and slivers of paper are splayed out in a way that intimates foreshortening, but the composition looks equally like a collage on black paper.

Adopting the Polaroid 55 marked a major turning point in Conaway's practice. Once she started seeing the instant prints it generated, she realized the ability of this apparatus to create exaggerated fissures in reality, to distort and augment the symbolic power of objects. Her process also became performative. Conaway could see right away if a sculptural action didn't “work,” and adjust it accordingly. Flitting between the objects, the camera, and the prints, her process became an intuitive dance with its own internal logic.

An eclectic range of resources, few of them photographic, informs Conaway's work. She is influenced by the flatness of Japanese screens and medieval paintings, and the automatic, spiritual approach of the early-20th-century Swedish abstract painter Hilma af Klint. *Wabi-sabi*, the concept of beauty with imperfection, and *ikebana*, the Japanese art of flower arranging, are parallels to Conaway's attempts to give her photographs a certain “off-ness”.

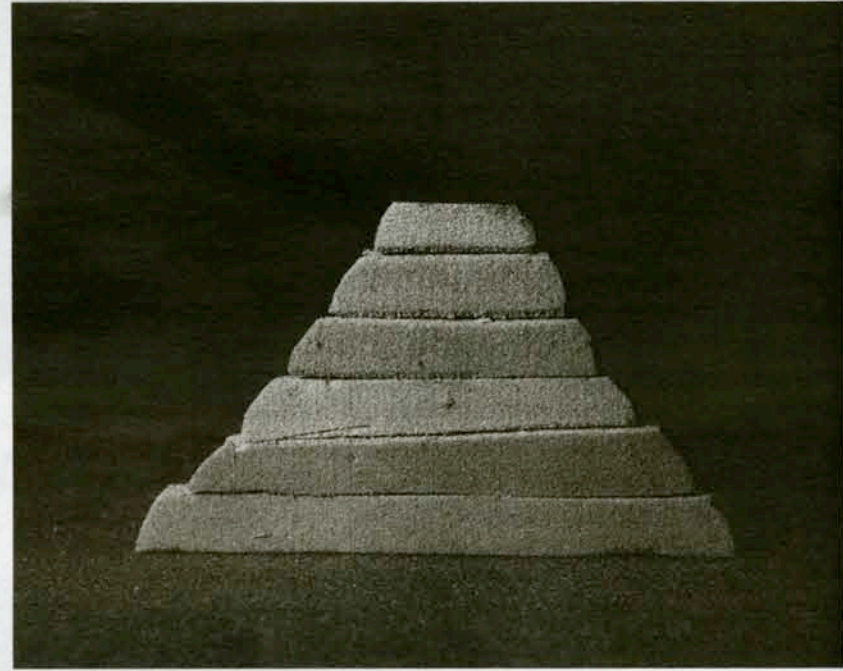
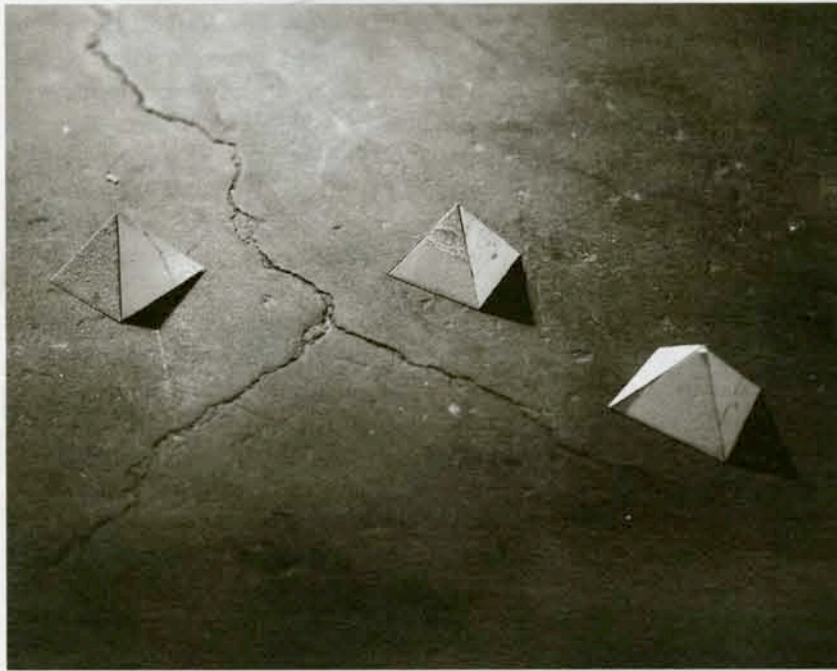
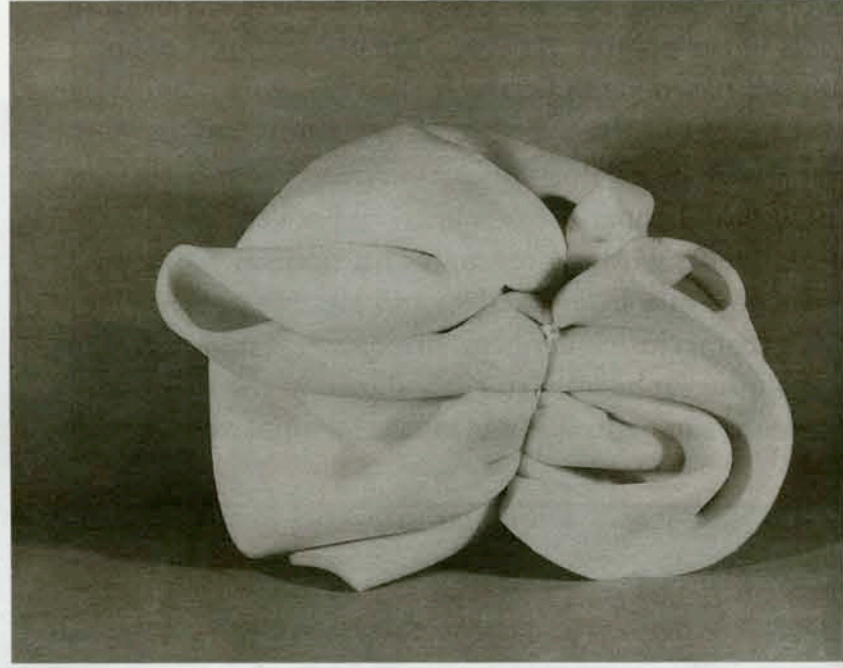
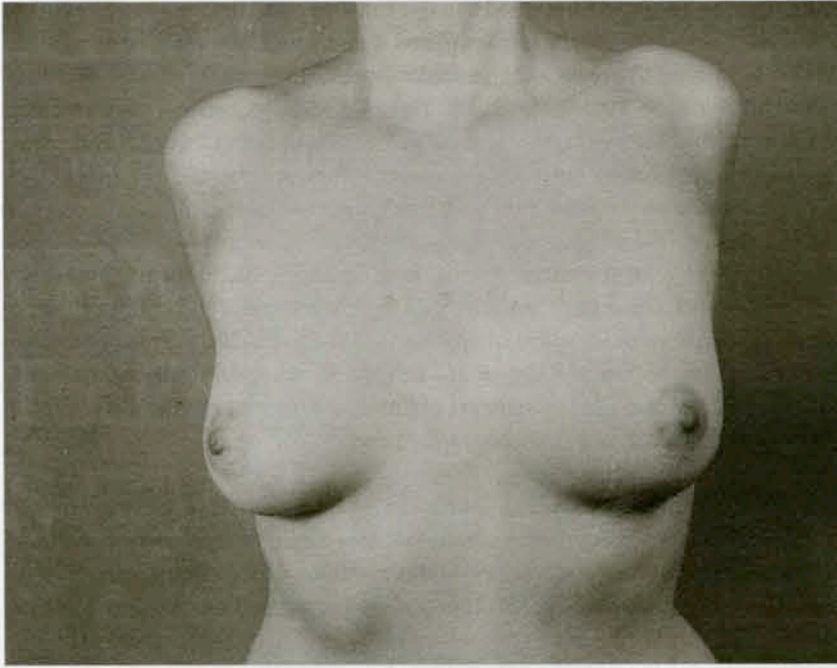
The artist's debt to Surrealism looms large. Her pictures vacillate between transformations of recognizable materials into additive elements of montage rife with associations and cheeky fantasy, versus abstractions infused with nameless, enigmatic energy. *IV* (2008), showing a headless, armless woman's torso, recalls photos by Man Ray, whereas *Pieces* (2012) approximates the formal language of Joan Miró or Paul Klee. It's as if Conaway is performing automatic photography. Her disparate references play with our expectations and give a nod—and a wry smile—to art history. Take *The Oval* (2012), a photograph of wildflowers on a black oval background framed in white. At first glance the tones and composition are reminiscent of early experiments with photography and the noble aims of Pictorialism, but these attributes belie the materials; the white frame is in fact Styrofoam incised with a jagged-edged hole. *Conversation in the Garden* (2012), a rare splash of color in Conaway's largely monochromatic oeuvre, pays homage to the late-19th-century Italian sculptor Medardo Rosso by re-creating one of his works in aluminum foil.

The still life has lately garnered considerable attention as one of the dominant movements of contemporary photography. The practices of artists such as Barbara Kasten, Annette Kelm, Elad Lassry and Eileen Quinlan mark a shift away from the Düsseldorf School and the highly produced, staged photos of, for instance, Jeff Wall or Gregory Crewdson. Still lifes are staged as well (with Thomas Demand as the extreme on this continuum), but whether the photograph is a mirror or a window onto the world, the genre is laden with the past century's focus on semiotics and issues of representation. Barbara Kasten's tight, hermetic compositions of mirrors draw on formal experiments in photography begun with the Bauhaus and László Moholy-Nagy, but updated with Plexiglas and color. Eileen Quinlan calls her pictures “product photography without the product”. One of her recent series is of psychedelic, candy-colored close-ups of what look like folded yoga mats.

To accompany her newest work, recently exhibited at The Box gallery's booth at the Frieze Art Fair in London, Conaway produced a catalogue, *Nine*, which pairs her images with texts. Mostly Biblical or otherwise religious in nature, the passages invoke a simple worldview in which good and bad are clearly delineated. Opposite the photograph titled *Flames* (2012), in which red, white and brown leaves of canvas or burlap stand out in graphic contrast to their black backgrounds, is the artless testimonial of a 23-year-old woman who speaks in tongues. She begins, “The first time I spoke in tongues was when I first received the Holy Spirit in a way that I couldn't deny”. *Flames*, at first reminiscent of a Henri Matisse collage, was in fact inspired by the simple, colorful patchwork of American Pentecostal church banners. These are the kinds of churches in which people like the anonymous young woman speak in tongues and are “slain in spirit”—that is, faint while being prayed over by other congregants. Conaway says, “I am deeply envious of people who can be taken over by a belief system. I recognize in myself a desire for that kind of abandonment”.

She never fully attains this abandonment; whether figural or abstract, her photos present unresolved tension. Like the young woman who speaks in tongues, Conaway's still lifes wait openly for the moment when the stars align correctly, and they are possessed by outside forces. They are not themselves conduits for the unconscious and the imagination, but rather embodiments of the act of looking, and hoping to see more than what's there.



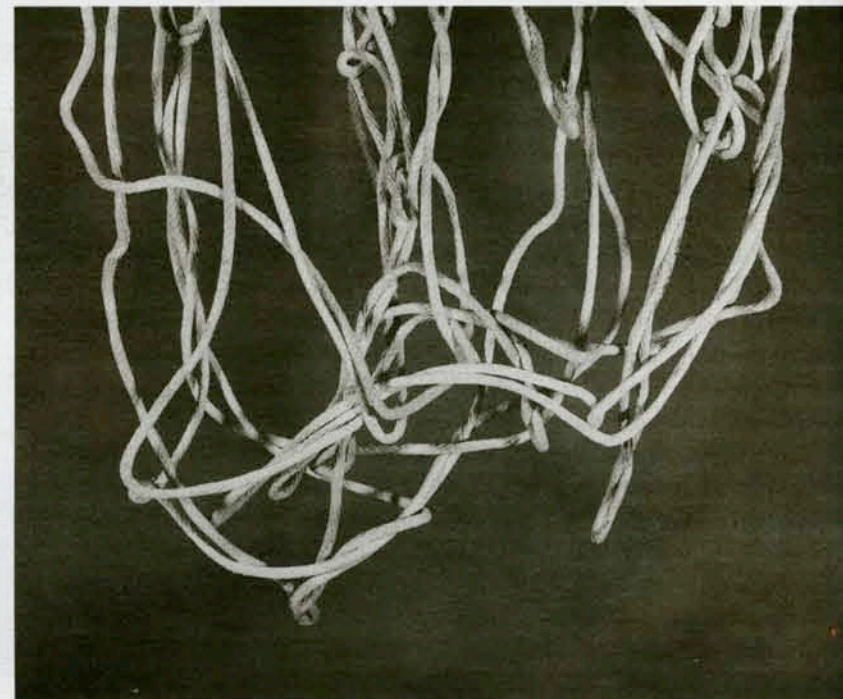


Clockwise from top left - IV (from "Ten Large Photographs"), 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Foam Fold II, 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Pyramids, 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Zig, 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles



The Vision, 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Ropes, 2008. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles





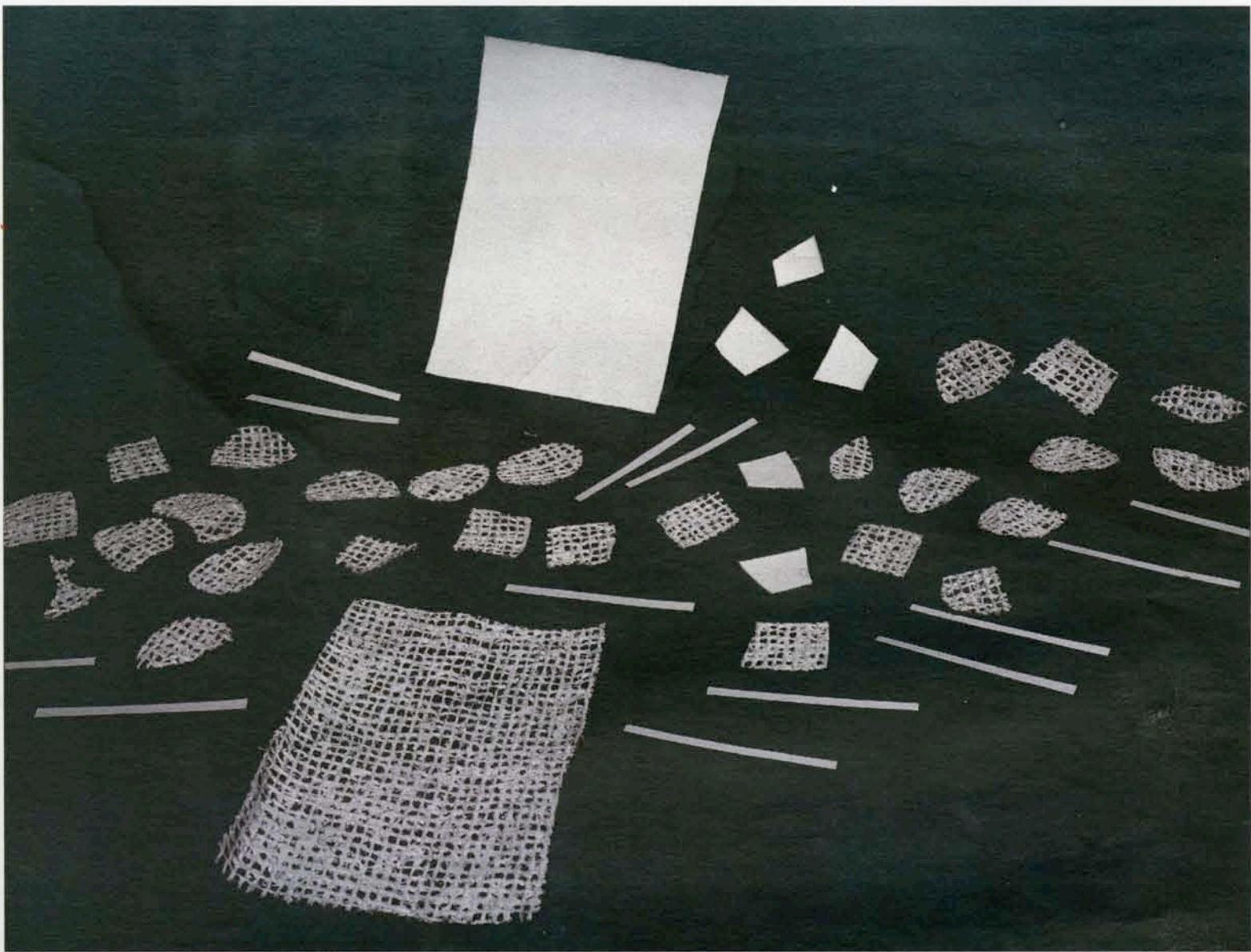


Sarah Conaway and Lisa Williamson, "Weird Walks into a Room (Comma)", installation view, 2011. Courtesy: the artists and The BOX, Los Angeles. Photo: Fredrik Nilsen









VIII, 2011. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Bottom, left - Flames, 2012. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Bottom, right - The Oval, 2012. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Opposite - The Conversation in the Garden, 2012. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles







IX, 2011. Courtesy: the artist and The BOX, Los Angeles

Opposite - Sarah Conaway, "Made in LA.", installation view, Hammer Museum, Los Angeles, 2012. Photo: Brian Forrest



## Black Box Magic

di Linda Green



**Prospettiva, volume, visione scorciata. Questi sono spesso le modalità rappresentative del pittore. Tuttavia, le fotografie dell'artista Sarah Conaway (New York, 1972), che lavora a Los Angeles, riescono a trasmettere simultaneamente piattezza e profondità. La sua documentazione di oggetti quotidiani, fotografati in studio, collage e ritagli cartacei ammiccano ai primi esperimenti surrealisti d'illusionismo fotografico, mentre le sue influenze variano da pittori svedesi e giapponesi agli striscioni delle chiese pentecostali. Dopo diverse personali, i suoi lavori sono recentemente approdati alla biennale inaugurale dell'Hammer Museum "Made in L.A."**

La descrizione del modo in cui funziona una pellicola istantanea ricorda il mito della creazione. Per prima cosa, la luce colpisce l'oscurità, i liquidi che vengono liberati si agitano intorno ai solidi in lenta formazione. Poi appaiono forme o figure: animali, umani, edifici. In un conciso processo, la pellicola istantanea condensa la magia alchemica della fotografia. Essa contiene tutti gli elementi chimici necessari per registrare il generarsi di tutte le possibili combinazioni di umano, macchina e ambiente.

Oggi la pellicola istantanea è stata soppiantata dalla fotografia digitale, ma la relazione fra fotografo e macchina resta fondamentalmente la stessa. Come un dio mastro orologiaio, che ha creato il mondo solo per osservarlo ticchettare da lontano, l'essere umano che mette in moto la macchina la può solo controllare a distanza. Il collegamento fra intenzione e risultato è interrotta da ciò cui il filosofo Vilém Flusser si riferisce come l'impenetrabile *black box*, l'apparato fotografico, ed è questa frattura fra controllo e immaginazione che sta alla base della pratica di Sarah Conaway.

Lo studio di Sarah Conaway si trova nella soleggiata Los Angeles, all'uscita della Interstate 10, fra negozi coreani e palme allampanate. Conaway, nata nel 1972 in Pennsylvania, ha recentemente esposto nell'enorme mostra di 60 artisti locali "Made in L.A." tenutasi all'Hammer Museum. Sul suo tavolo ci sono stampe realizzate usando un formato fotografico ora estinto: quello della Polaroid 55. Questa pellicola, quando esposta in una fotocamera di ampio formato, produce sia un negativo che un'istantanea in bianco e nero a una risoluzione relativamente alta. Una volta rilasciati, gli agenti chimici liquidi stendono l'immagine attraverso ambo i lati del sandwich di stampa e negativo. La fotocamera di grande formato, o a banco ottico, è contemporaneamente primitiva e complessa. È primitiva perché è semplicemente una scatola dotata di una lente – essenzialmente una camera oscura. È complessa perché il suo operatore può controllare un ampio spettro di variabili nel creare l'esposizione. Ha fornito ai ritratti di Richard Avedon il loro nitore allucinatorio, e alle scene di strade parigine di Eugène Atget la loro particolare qualità onirica.

Lavorando all'interno del suo studio, mai in un ambiente reale, Conaway crea sculture e assemblaggi, che poi fotografa. I suoi materiali sono spesso banali: gommapiuma ondulata in forme contorte, carta perforata da buchi e linguette a forma di mandorla, archi e semicerchi fatti di strisce di tela tagliate alla buona, pilastri e fogli di polistirolo espanso che richiamano modelli rudimentali di architetture preistoriche o di placche tettoniche. La vivacità delle foto di Conaway spesso scaturisce dal loro disorientante senso della profondità. In *VIII* (2011), linguette rettangolari si confrontano come se fossero una il riflesso dell'altra, e pezzetti di carta si irradiano in modo da suggerire una visione prospettica, ma la composizione sembra anche un collage su carta nera.

L'adozione della Polaroid 55 ha segnato un importante punto di svolta nella pratica di Conaway. Una volta che l'artista ha iniziato a vedere lo sviluppo delle pellicole istantanee, ha compreso la capacità di questo apparato di creare fenditure esasperate nel reale, di distorcere e aumentare il potere simbolico degli oggetti. Il suo processo è diventato anche performativo. Conaway ha potuto vedere immediatamente quando un'azione scultorea non "funzionava", e aggiustarla di conseguenza. Muovendosi velocemente fra gli oggetti, la macchina fotografica, e le stampe, il suo processo diviene una danza intuitiva con una propria logica interna.

Un eclettico spettro di fonti, di cui poche fotografiche, informa il lavoro di Conaway. L'artista è influenzata dalla piattezza dei pannelli e dei dipinti medievali giapponesi, e dall'approccio automatico, spirituale della pittrice svedese astratta di primo Novecento Hilma af Klint. Lo *Wabi-sabi*, il concetto di bellezza imperfetta, e l'*ikebana*, l'arte giapponese di disporre i fiori, sono analoghi ai tentativi di Conaway di dotare le sue fotografiche di una certa qualità straniante.

Il debito con il Surrealismo si manifesta apertamente. Le immagini di Conaway vacillano fra la trasformazione di materiali riconoscibili in elementi aggiuntivi di fotomontaggi stracolmi di associazioni e fantasie audaci, astrazioni infuse di un'energia ignota ed enigmatica. *IV* (2008), mostra il torso senza testa né braccia di una donna che richiama le fotografie di Man Ray, mentre *Pieces* (2012) si avvicina al linguaggio formale di Joan Miró o Paul Klee. È come se Conaway mettesse in atto un modo automatico di fotografare. I suoi disparati riferimenti giocano con le nostre aspettative, ammiccano – e rivolgono un sorriso ironico – alla storia dell'arte. Prendiamo *The Oval* (2012), una fotografia di fiori di campo su uno sfondo ovale nero, incorniciato di bianco. A un primo sguardo i toni e la composizione ricordano i primi esperimenti fotografici e i nobili intenti del Pittorialismo, ma questi attributi contraddicono i materiali; la cornice bianca è infatti gommapiuma su cui è stato ritagliato un buco dai bordi irregolari. *Conversation in the Garden* (2012), un raro schizzo di colore nell'opera ampiamente monocromatica di

Conaway, rende omaggio allo scultore italiano tardo ottocentesco Medardo Rosso, ricreando in fogli d'alluminio uno dei suoi lavori.

La natura morta ha recentemente acquisito considerevole attenzione come uno dei movimenti dominanti della fotografia contemporanea. La pratica di artisti come Barbara Kasten, Annette Kelm, Elad Lassry, e Eileen Quinlan segna un allontanamento dalla Scuola di Düsseldorf e dalle elaborate messe in scena fotografiche di Jeff Wall o Gregory Crewdson, per esempio. Anche la natura morta è altrettanto allestita (con Thomas Demand come estremo di questo continuum), ma se la fotografia è uno specchio o una finestra sul mondo, il genere è oppresso dall'ossessione del secolo scorso per la semiotica e altri argomenti relativi alla rappresentazione. Le composizioni di specchi serrate ed ermetiche di Barbara Kasten attingono agli esperimenti formali fotografici iniziati con il Bauhaus e László Moholy-Nagy, ma aggiornati con Plexiglas e colore. Eileen Quinlan chiama le sue immagini "fotografia commerciale senza il prodotto". Una delle sue serie recenti presenta dettagli psichedelici, dai colori pastello di ciò che sembrano materassi da yoga piegati.

Per accompagnare il suo lavoro più recente, da poco presentato allo stand di The Box alla Frieze Art Fair di Londra, Conaway ha prodotto un catalogo, *Nine*, che accoppia le sue immagini a dei testi. Per la maggior parte biblici, o altrimenti religiosi, i passaggi evocano una visione semplice del mondo, nel quale il bene e il male sono ben distinti. Al contrario, la fotografia intitolata *Flames* (2012), in cui foglie rosse, bianche e brune di tela contrastano con degli sfondi neri, costituisce la candida testimonianza di una donna di 23 anni con il dono della glossolalia. Lei inizia così: "La prima volta che ebbi il dono delle lingue fu quando ricevetti lo Spirito Santo, in una maniera tale da non poter essere negata." *Flames*, che ricorda da subito un collage di Henri Matisse, venne ispirata infatti dal semplice patchwork colorato degli striscioni della chiesa americana pentecostale. Quel tipo di chiese nelle quali la gente, come la giovane ragazza anonima, riceve il dono delle lingue ed è "posseduta dallo spirito santo" – ovvero si sviene mentre gli altri membri della congregazione pregano per lei. Conaway afferma: "Invidia profondamente la gente che si lascia coinvolgere da un sistema di credenze. Riconosco in me stessa un desiderio per quel tipo di abbandono"

L'artista non raggiunge mai completamente questo abbandono; siano esse figurative o astratte, le sue foto presentano una tensione irrisolta. Come la giovane donna che parla le lingue, le nature morte di Conaway aspettano il momento in cui le stelle si allineeranno e saranno possedute da forze esterne. Esse stesse non sono canali verso l'inconscio e l'immaginazione, ma piuttosto l'incarnazione dell'atto del guardare e dello sperare di vedere più di quanto ci sia.