Mouvements

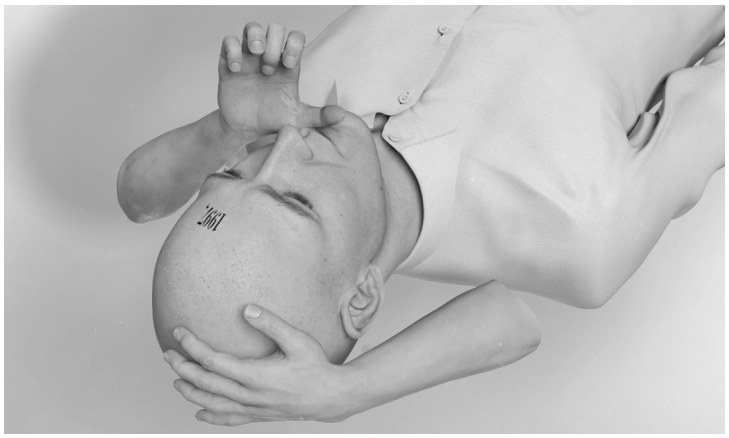
Ed Atkins: Modern Piano Music

L'outil *Mouvements* est conçu par DHC/ART Éducation afin d'encourager les visiteurs à développer en profondeur certaines idées clés explorées par l'exposition Ed Atkins: *Modern Piano Music*. Dès que des participants utilisent *Mouvements*, les concepts proposés par les éducateurs de DHC/ART se partagent peu à peu entre eux via leur force d'évocation et de résonance; s'ouvrent ainsi des pistes de réflexion communes autour des œuvres et de l'exposition. Avec le temps, ces concepts migratoires[1] voyagent, s'enrichissent et se transforment. Ils inspirent à tout un chacun d'autres idées qui constitueront de nouvelles contributions aux conversations sur l'art.

Mouvements nous rappelle également que l'expérience esthétique s'adresse tout autant à notre corps—à tous ses sens et à ses mouvements—qu'à notre intellect. Les mouvements physiques de notre corps sont intimement liés à ses mouvements émotifs et affectifs. Nos déplacements dans l'espace d'exposition éveillent nos sens. Au rythme de nos trajectoires et de nos jeux avec les différentes perspectives, notre vision devient mobile elle aussi : les images prennent forme alors que notre mémoire et notre imagination sont touchées, un paysage visuel se structure peu à peu. À l'aide de ce document, nous vous invitons à plonger tout entier—esprit et corps—dans les expositions de DHC/ART afin de développer une compréhension riche et dynamique de celles-ci.

1. BAL, Mieke (2001). « Concept ». *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto : University of Toronto Press.

Contexte : *Liquide*



Ed Atkins, image fixe tirée de *Happy Birthday!!*, 2014. Projection vidéo en HD. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.

Être moderne, c'est se retrouver dans un environnement qui nous promet l'aventure, le pouvoir, la joie, la croissance, la transformation de soi et du monde et, à la fois, qui menace de détruire tout ce que nous possédons, tout ce que nous savons, tout ce que nous sommes [...]. [La modernité] est une unité paradoxale, une unité en désunion : elle nous verse tous et toutes dans un maelstrom de désintégration et de renouveau perpétuel, de lutte et de contradiction, d'ambiguïté et d'angoisse. Être moderne, c'est faire partie d'un univers où, comme le dit Marx, « tout ce qui est solide peut se dissoudre ».(Notre traduction)

Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, 1983

Dans un ouvrage publié au tournant du siècle[1], le philosophe et sociologue polonais Zygmunt Bauman propose une lecture alternative de la modernité, période dans laquelle nous nous trouverions toujours. Cette modernité serait traversée par les métaphores de la fluidité et de la liquidité. Contrairement aux solides, les fluides sont appelés à changer de forme aisément, étant donné la faible cohésion des molécules qui les constituent. Par sa nature même, le liquide est appelé à se déplacer, à se transformer, à s'étendre. Alors que les solides sont décrits par leur simple matérialité, décrire les fluides demande nécessairement de décrire le passage du temps, le glissement. Il n'y a pas d'image complète et totale d'un liquide : chaque représentation en est un aperçu, un *snapshot*[2].

Berman s'inspire d'une phrase célèbre tirée du *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels : « Tout ce qui est solide se dissout dans l'air ». Dans ce texte classique, la figure de la liquidité revient pour exprimer la force avec laquelle le capitalisme a liquidé les traces des sociétés prémodernes pour s'installer comme condition moderne. La liquidation décrite par Marx et Engels impliquait, note Bauman, « la destruction de l'armure protectrice forgée des croyances et loyautés qui permettent aux solides de résister[3] ». Or, si la liquidation de l'histoire prémoderne par l'économie capitaliste moderne est possible, il est permis de croire qu'une même force de transformation liquide peut survenir et mettre fin aux inégalités de l'ère moderne. C'est cette force révolutionnaire que Marx et Engels tentent de mobiliser dans le *Manifeste*.

L'image de la fluidité est souvent évoquée lorsqu'on tente de décrire une autre transformation culturelle majeure, soit le passage de l'analogique au numérique dans les sociétés contemporaines. Le flux est une figure qui décrit bien la rapidité par laquelle l'information transite, le caractère mouvant et ininterrompu du contenu numérique, maintenant produit par tous. Cet état liquide conditionne une expérience particulière du temps et de l'espace qu'on est à même d'observer dans l'œuvre d'Ed Atkins. Ses médias de prédilection, soit le texte performé, la vidéo, la capture de mouvements et l'animation produite par ordinateur, sont autant d'images changeantes, fuyantes, transformées et transformantes, résistantes.

Il n'est donc pas anodin que le liquide fasse partie intégrante du vocabulaire formel et thématique d'Atkins. À certains moments, la représentation des liquides chez Atkins rappelle les fonctions élémentaires du corps humain. Remarquez les traits d'urine et de sang qui giclent dans *Ribbons*, alors que l'homme se sert continuellement des verres de scotch sur glace, renversant un peu plus d'alcool sur la table chaque fois. Les mêmes fluides corporels se voient déversés dans des bacs de plastique dans *Safe Conduct*. Aussi, c'est du liquide qu'émergent certains des protagonistes d'Atkins; on peut considérer le plan d'eau dans lequel se reflète la pleine lune, eau de laquelle surgit la tête d'un des personnages d'*Happy Birthday!!* (2014). Ce sont les gouttelettes de sueur qui glissent du front du même personnage, un peu plus loin dans le vidéo – où peut-être sont-elles des gouttelettes d'eau? Le liquide nous permet alors de penser l'équivalence, la simultanéité, comme si tout baignait dans les mêmes eaux.

Pouvez-nous noter la présence de liquide dans les autres vidéos de l'artiste ? De quelle façon ces images dialoguent-elles ?

Êtes-vous plutôt en accord ou en désaccord avec la citation de Berman placée en début de texte ? Comment qualifieriez-vous votre expérience de la vie moderne ?

[1] BAUMAN, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
[2] *Ibid*.
[3] Op.cit., p. 3.

Contenu : *Mélancolie*

Ed Atkins, image fixe tirée de *Hisser*, 2015. Projection vidéo avec son multicanal 5.1. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.

...D'où vient le soleil noir de la mélancolie? De quelle galaxie insensée ses rayons invisibles et pesants me clouent-ils au sol, au lit, au mutisme, au renoncement? D'où s'ouvrent ce gouffre de tristesse, cette douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie (...)?

Julia Kristeva, *La traversée de la mélancolie*, 2001

INT. CHAMBRE - NUIT - *HISSER,* 2015 - ED ATKINS

Pleine lune. On ouvre sur un écran de télévision allumé déposé au sol, dans une chambre d'une maison de banlieue qui évoque celle d'un adolescent. À l'écran : le vide blanc, luminescent. Aux murs, une affiche terriblement banale, *Tournée du Chat noir* de Théophile-Alexandre Steinlen, puis une autre affiche, une tête de loup, dessous, nous pouvons lire « No fear », puis une autre, un chaton qui s'accroche à une branche : « Hang in there ». La caméra glisse sur une bibliothèque, notre œil s'arrête sur un livre de croissance personnelle, une quête d'amour : *Find the Love of Your Life After Fifty!* Confusion : chambre d'adolescent ou d'homme mûr? Un retour vers quelque chose de perdu?

Nous traversons l'écran et entrons dans cet espace blanc infini : une minuscule figure masculine nue y erre : il marmonne, siffle, balbutie : *Je crois que je n'ai plus rien à dire... oui, je crois bien ne pas savoir quoi dire... je ne sais pas quoi dire... Je suis désolé... désolé... désolé... Je ne savais pas, je ne savais pas*[1]... Dérouté, il disparaît dans cette blancheur, puis dans un nuage de fumée grise.

CUT TO - Le voilà dans la chambre, gigantesque, dans le lit de l'enfant, en train de rêver. C'est un avatar endommagé, la peau du visage couverte de contusions. Étrange... une oreille sculptée au mur, à côté du lit : un espoir d'être écouté? Il grommelle dans son sommeil troublé : *Lorsque nous étions... nous étions... étions... des loups. Fuck it!* Souffle de fumée noire.

La chambre est vide. La caméra s'éloigne. La chambre devient décor de poupée. Un mouvement vers le bas s'enclenche, grincements évoquant un ascenseur. La chambre fuit vers le bas, descente vers l'abîme. Elle se démultiplie et ne cesse de sombrer, toujours plus vite. Une chambre vide qui s'enfonce, s'enfonce, sans cesse. Nuit sans fin.

CUT TO - L'avatar couché sur le lit, chantant à la lune : *Je ne savais pas, j'étais endormi, je ne savais pas, je suis allé trop loin... au fond, cela m'a pris tellement de temps...*
CUT TO - L'avatar couché sur le sol, presque fœtus, chantant : *Je ne savais pas, sa vie était si triste, j'ai pleuré...*

CUT TO - L'avatar, assis sur le sol, le dos voûté, devant l'écran de télévision blanc, regarde carte noire après carte noire...

Retour à la chambre vide, elle tremble, violemment, tout se casse, décor de carton, fleurs de carton, CGI. Toutes lumières éteintes, il ne reste que le reflet de la lune, puis tout est noir. Un poing perce le mur.

Vue d'oiseau. Chambre de carton, avatar de carton, minuscule, dans le lit. Tout est avalé par un trou noir, un vortex de rayons blancs, tout s'accélère, puis un océan-CGI.

NOIR.

Dans les œuvres d'Atkins, les émotions ne sont pas simplement des états psychologiques vécus à l'intérieur de l'être, elles se matérialisent via les gestes, les mouvements, les paroles et l'apparence du corps des avatars, en relation avec différents espaces. Pouvez-vous discuter de la manière dont cela se manifeste dans les œuvres de l'exposition?

Les œuvres d'Atkins nous plongent dans le sentimental, l'émotif, le corps. Choisissez une œuvre de l'exposition et répondez à celle-ci par un texte expérimental et poétique. Qu'est-ce que cela vous apporte?

[1] Notre traduction pour toutes les paroles de l'avatar.

Composition : *Texte*

Ed Atkins, image fixe tirée de *Ribbons*, 2014. Vidéo en HD en trois canaux avec son multicanal 4.1, 13 min. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.

Le matin, ils sortent d'un mauvais rêve et en commencent un autre. Dans les ateliers où à chaque instant on se tape à coups de marteau sur les doigts et se pique avec une aiguille, sur les colonnes de chiffres tordus des registres de négociants et de banquiers, devant les verres vides rangés sur le zinc des bistrots, c'est un moindre mal quand les têtes se penchent en t'épargnant des regards torves.

Italo Calvino, *Les villes invisibles*, 1972.

Calvino est passé maître dans l'art de « dévoiler les secrets de la narration et de rappeler au lecteur la nature autoréflexive du jeu de la fiction[1] ». Calvino lui-même décrit son texte, qui prend la forme d'un dialogue fictif, comme un « livre situé entre la poésie et le roman[2] ». Ce passage ci-haut fait écho à l'univers glauque qui se déploie dans *Ribbons*, une installation vidéo à trois canaux créée par Ed Atkins en 2014. Et la comparaison ne s'arrête pas là; lui-même poète, Atkins a réitéré plusieurs fois son intérêt pour les éléments structurels et réflexifs de la littérature postmoderne[3]. Il puise ainsi à ces traditions expérimentales qui brouillent les frontières entre les formes artistiques et il se dit davantage lié à l'histoire du cinéma, de la musique et de la littérature qu'à celle de l'art[4]. Il affirme : « Le texte est crucial pour ma pratique. En fait, il est ma pratique[5] ». En plus de puiser aux formes littéraires, Atkins utilise l'écriture afin d'improviser et d'explorer des idées, qui se retrouvent ensuite dans le contenu de ses scénarios et qui deviennent partie prenante du processus de montage de ses vidéos.

Dans *Ribbons*, non seulement la poésie offre de l'information pour interpréter l'image, elle est la partenaire à part entière de celle-ci, elle en fait intrinsèquement partie, que cette poésie soit écrite, parlée ou chantée. Parfaitement harmonisé avec un montage sonore méticuleux, le texte fragmenté se révèle à travers une panoplie de formes visuelles et sonores, apparaissant et réapparaissant de manière évanescente tout au long de l'œuvre. Ce n'est pas seulement le choix des mots qui forme le récit, mais aussi la manière dont ils sont interprétés, exprimés et incarnés par Dave, l'avatar au cœur de l'histoire. Au tout début de l'œuvre, *A DEMAND FOR LOVE* apparaît avec un style typique des bandes annonces de films hollywoodiens; des tatouages à peine visibles — ou sont-ils des entailles dans la chair? — se retrouvent sur le torse et sur les poignets de Dave; des messages banals, mais intimes, sont inscrits sur des *Post-it*, dans un verre de scotch, dans la paume d'une main. Des phrases écrites à la main sont laissées inachevées et quelques mots, ici et là, nous laissent en plan, avec leur virgule abandonnée. Quoi d'autre? Des chansons populaires mélancoliques interprétées *a cappella*, en voix de fausset, des divagations dans un bar, des monologues combinés à des actes explicites dans une cabine de toilette et, peut-être le plus dérangeant, des messages, présentés en succession, griffonnés sur le front de Dave — écrits à l'envers, semblant ainsi destinés à lui-même et pour sa propre réflexion : *Faillite. Trou du cul. Ne meurs pas*[6].

Les réflexions-bravades de Dave sont tout à la fois banales, ésotériques et incompréhensibles. Atkins affirme : « Nous accordons tellement d'importance à la cohérence — mais quels sont les conditions et les critères qui régissent l'acte de signification?(…) J'ai toujours ressenti le besoin de parler et d'écrire sans nécessairement savoir ce que je voulais dire[7] ». Dave est le véhicule de cette expression; le texte influence notre manière de l'interpréter, mais il ne nous fournit pas nécessairement un éclaircissement quant à son contenu. L'auteure Leslie Jamison écrit : « Le langage est troublant, irritant même — parce qu'il pointe vers une signification sans jamais nous la livrer, tout comme l'avatar est troublant, car son visage pointe vers une humanité, mais il n'est pas humain[8] ». Nous sommes laissés à nous-mêmes dans l'inconfort de cette intimité, de cette proximité et, tout comme le propose Jamison, nous ressentons la forte impulsion de fuir le sentimental.

Tout comme Calvino et d'autres écrivains, Atkins accorde beaucoup d'importance au rythme, tout particulièrement par l'entremise de la répétition. À votre avis, comment pouvons-nous décrire le rythme de Ribbons*?*

Plusieurs auteurs, et Atkins lui-même, mettent en lumière cette tension au cœur de notre relation avec Dave, un mélange d'empathie et de dégoût. De quelle manière le texte influence-t-il votre rapport émotif au protagoniste et à sa situation?

[1] GALASSI, Jonathan (2013). «The Dreams of Italo Calvino». *The New York Review of Books*. En ligne. http://www.nybooks.com/articles/2013/06/20/dreams-italo-calvino/.http://www.nybooks.com/articles/2013/06/20/dreams-italo-calvino/.
[2] WEAVER, William et PETTIGREW, Damien (1992). «Italo Calvino, The Art of Fiction », No. 130. *The Paris Review*. En ligne. https://www.theparisreview.org/interviews/2027/italo-calvino-the-art-of-fiction-no-130-italo-calvino.
[3] BALLARD, Thea (2014). « Newsmaker: Ed Atkins On His Serpentine Sackler Gallery Installation ». Modern Painters. En ligne. http://www.blouinartinfo.com/news/story/1044455/newsmaker-ed-atkins-on-his-serpentine-sackler-gallery.
[4] BIANCONI, Giampaolo (2012). « Artist Profile: Ed Atkins ». Rhizome. En ligne. http://rhizome.org/editorial/2013/jan/21/artist-profile-ed-atkins/.
[5] RISNER, Sophie (2012). « Ed Atkins Interview ». This is Tomorrow. En ligne. http://thisistomorrow.info/articles/ed-atkins
[6] Notre traduction.
[7] DE ABAITUA, Matthew et ATKINS, Ed (2014). «Head Space: A conversation between Ed Atkins and Matthew De Abaitua about the intertwining of art and technology». Frieze. En ligne. https://frieze.com/article/head-space.
[8] JAMISON, Leslie (2016). «I'm Not Too Sad to Tell You ». Parkett. No. 98.

Considérations : *Corps/violence*

Ed Atkins, image fixe tirée de *Safe Conduct*, 2016. Film en HD en trois canaux avec son multicanal 5.1. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.

Pour être franc, ceci me met un peu mal à l'aise[1], avoue-t-il poliment, alors qu'il enlève, couche après couche, la peau de son visage, qu'il retire ses globes oculaires, détache ses mains et dépose ses organes dans les bacs du contrôle de sécurité de l'aéroport, au son de la musique triomphante du *Boléro* de Ravel. Cette scène se déroule au cœur d'un terminal d'aéroport désert de l'œuvre *Safe Conduct* (2016) d'Ed Atkins, alors qu'une lumière rouge clignotante émet une alarme continue et anxiogène. Pouvons-nous imaginer situation plus inconfortable que de se démembrer et de se décapiter soi-même, morceau par morceau, et d'en observer le résultat pathétique et horrifiant? Dans l'œuvre d'Atkins, cette question est un faux problème. Le protagoniste battu et contusionné de *Safe Conduct* n'est pas humain… il-cela est l'enveloppe d'un corps qui revêt un déguisement convaincant grâce à la tromperie de l'imagerie générée par ordinateur. Atkins aime travailler avec des avatars (ou des « substituts », comme il se plaît à les appeler), puisqu'ils lui offrent davantage de liberté que les acteurs vivants. « Ainsi, je n'ai à violenter personne[2] » affirme-t-il, alors qu'il crée ces « pantins » déjà morts, fasciné par leur artifice[3].

Qu'y a-t-il alors dans le travail d'Atkins qui provoque chez le spectateur une telle réaction viscérale, des sentiments si forts d'attirance et de répulsion et qui, aussi, crée une connexion émotive entre le regardeur et le substitut ? Peut-être que dans cette œuvre, c'est la notion de familiarité : cette musique que nous accompagnons en sifflant, sans trop nous en rendre compte; ces bacs de plastique banals typiques des contrôles de sécurité dans les aéroports, transportés sur le convoyeur, emportant nos ordinateurs portables et nos cellulaires, notre argent… notre identité, notre intégrité; ou plutôt, pour ce qui est de *Safe Conduct*, nos intestins, nos armes, notre sang, et des ananas. Tout comme le substitut, nous acceptons sans réfléchir ce traitement intrinsèquement violent, bien qu'apparemment sans trop de gravité, auquel les voyageurs sont quelquefois contraints : alors qu'on nous dit d'enlever nos chaussures, notre ceinture (notre dignité), et même quelquefois, d'écarter les jambes et d'attendre. Atkins soulève l'absurdité de ce qui est maintenant une « routine », exagérant cette procédure et en accentuant la violence, tout comme la réaction du substitut. Nous voyons ces mains tremblantes, sales, en sang, ces ongles noirs, le visage violacé de ce « cadavre » inutile, tabassé, qui refait les mêmes gestes, à répétition, de son plein gré, machinalement—sa tête tranchée, étonnamment « réelle », peut-être l'image la plus poignante de toutes.

Le symbole de la tête tranchée revient sans cesse dans l'histoire de l'art et a été étudié par plusieurs théoriciens. Atkins cite les Surréalistes, le philosophe français Georges Bataille, la philosophe et psychanalyste française d'origine bulgare Julia Kristeva comme des inspirations pour son travail. Dans *Visions capitales : arts et rituels de la décapitation*, Kristeva affirme que les représentations de ces têtes tranchées évoquent notre peur de la mort et considère la tête comme « un symbole de l'être vivant pensant[4] ». Séparer la tête du corps alors nous mène ultimement à la mort de deux niveaux d'existence : le physique et le mental-émotif. Atkins affirme qu'il utilise l'outil de la tête coupée afin de mettre l'accent sur le fait que quelque chose est déjà mort[5]. Dans ce cas-ci, toutefois, la décapitation ne tue pas le protagoniste… il-cela est déjà mort—et sera toujours mort. Ce fait est encore davantage confirmé lorsque l'avatar observe sa propre tête tranchée, qui chante, cligne des yeux et s'éloigne sur le convoyeur. Atkins tire les ficelles de ses pantins par l'entremise de son portable, les entraînant dans la violence de la vie, perpétuellement, sans jamais qu'ils en aient fait l'expérience—sans qu'ils puissent s'en évader non plus.

Le titre de l'œuvre Safe Conduct *fait référence à cette situation où une personne se voit octroyer un sauf-conduit qui lui garantit la sécurité et la liberté de mouvement dans une zone de conflit. En prenant cela en considération, comment interprétez-vous cet acte violent que le protagoniste exerce sur son propre corps, dans le contexte de la sécurité dans les aéroports?*

Songez à cette situation toute particulière de l'avatar, de sembler humain, mais de ne jamais être vraiment vivant ou en contrôle de ses actions. Comment interprétez-vous les rôles de l'avatar et de la responsabilité humaine dans notre ère d'intelligence artificielle et d'imagerie générée par ordinateur?

[1] Notre traduction.
[2] BALLARD, Thea. (2014). « Newsmaker: Ed Atkins On His Serpentine Sackler Gallery Installation ». Modern Painters. En ligne. http://www.blouinartinfo.com/news/story/1044455/newsmaker-ed-atkins-on-his-serpentine-sackler-gallery.
[3] GAVIN, Francesca. (2014). « Ed Atkins on bodily fluids and death ». Dazed and Confused. En ligne. https://docs.google.com/document/d/1xUzuZnQgpycOeQ1FUPBI-eRzLlOYPx_6sVPjubU101Y/edit#.
[4] KRISTEVA, Julia (2012). « Severed Head: Capital Visions ». Traduit en anglais par Jody Gladding. New York: Columbia University Press. Notre traduction.
[5] GAVIN, Francesca. (2014). « Ed Atkins on bodily fluids and death ». Dazed and Confused. En ligne. https://docs.google.com/document/d/1xUzuZnQgpycOeQ1FUPBI-eRzLlOYPx_6sVPjubU101Y/edit#

DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
451 et 465, rue Saint-Jean
Montréal (Québec) H2Y 2R5 Canada

Heures d'ouverture de l'exposition
Mercredi au vendredi de midi à 19 h
Samedi et dimanche de 11 h à 18 h

DHC/ART Éducation
Heures d'ouverture
Mardi au vendredi de 9 h à 17 h

Contact
education@dhc-art.org | 514 866-6767 (4219)

Information
(514) 849-3742 | info@dhc-art.org
www.dhc-art.org