

delta

Musée d'art moderne de la Ville de Paris

4 décembre 1997 - 18 janvier 1998
Carte blanche à Francesco Bonami

Delta : soit une terminologie géographique qui suppose une lecture ouverte de la manifestation. Exit le sens ou une thématique préétablis que l'exposition se contenterait d'illustrer. Les travaux des douze artistes (dix pays différents) mettent en échec la volonté d'unité qui préside à toute organisation. Car c'est bien la contradiction qui articule la confrontation des œuvres présentées. Contradictions entre l'alignement des six cents petites gouaches de Marie-Claire Mitout (*Les Plus Belles Œuvres*, 1990-91/95-97) et l'encombrement hystérique et magistral du *Time to go* de Thomas Hirschhorn ; écart entre la filiation littéraire du journal forcément fragmenté et rétrospectif de la première, et la cohérence forcée de l'événement du second, qui surjoue les ramifications entre les photos, les vidéos de gadgets abstraits, etc., dans un système de circulation qui, s'il rappelle la schématisation de la circulation du sang (papier aluminium peint en bleu et rouge), induit de fait des liens confus entre les destinations de villes tiers-mondistes inscrites sur un panneau d'affichage en carton et une série de foulards, dérisoires drapeaux du capitalisme. Ainsi l'économie de Mitout prend-elle tout son sens, opposée à la formidable dépense brouillonne de Hirschhorn. Cependant, cette absence d'unité entre toutes les œuvres apparaît aussitôt contredite par l'unité de l'espace d'exposition. Et c'est ce double jeu

entre la dispersion du sens des œuvres et la géographie de l'Arc qui donne à la visite son énergie et sa fluidité. Ainsi, la musique de la projection de Darren Almond vient heureusement perturber la déambulation du spectateur dans l'environnement de Patrice-Félix Tchicaya - (*Douze clefs deux quatorze*) comble désespérant de branchitude : photos de mode «hyper» modes sur papiers peints tendance Vénilia années 70 -, jusqu'à lui imposer un rythme solennel, presque funèbre. Pris dans ces contradictions, déstabilisé par la multiplicité des discours - réserve ironique des chiens endormis de Maurizio Cattelan (*My last kiss*), démonstration pénible de la proposition affectivo-politique de Mats Hjelm qui rend compte des émeutes de Détroit filmées en 1967 par son père (*White flight*) -, le spectateur voit sa position fragilisée dans le dispositif flottant du Delta. Une position qu'il éprouve physiquement, certes dans le tunnel extensible de Giuseppe Gabellone ou dans le décor de film improbable planté par Lothar Hempel dans l'*Aquarium* (*Zoom, Ein Elterloser Krieg*), mais surtout dans l'entre-deux des écrans communs aux dispositifs de Darren Almond (*Oswiecim*), Mats Hjelm et Kevin Hanley (*Two and four*) : lancée entre deux filles, la caméra filme l'espace du «jeu», à savoir le temps et le lieu entre les deux lanceuses, elles-mêmes tour à tour derrière-devant-contre la caméra. L'œuvre emblématique du rapport à l'exposition dessine une «géographie» toujours déplacée, un espace de l'entre-deux qui implique de fait le corps du spectateur.

Laurent Goumarre



Mats Hjelm. «White Flight». 1997. Installation vidéo, galerie Index, Stockholm. (Ph. J. Johansson). *Vidéo installation at the Index Gallery, Stockholm*

Musée d'art moderne de la Ville de Paris

December 4 1997-January 18 1998

The term "delta" may be taken to indicate that this show can be read easily, in a smooth-flowing manner, that it is not supposed to have any particular meaning or pre-established theme to prove, or, even worse, illustrate. Anyway, the works of a dozen artists from ten different countries would foil the unifying drive to which curators are always prey. What links the pieces here are their contradictions, in the rhetorical sense of the term.

One of the most notable is the contradiction between the alignment of Marie-Claire Mitout's 600 small gouaches (*Les plus belles œuvres*, 1990-91/95-97) on the museum wall, and the masterfully messy clutter of Thomas Hirschhorn's *Time to Go*. There is a striking contrast between the literary character of the former's necessarily fragmented and retrospective diary and the latter's imposed coherence as a single event, employing the ramifications between photos, videos of abstract gadgets, etc. in a circulatory system that, while reminiscent of a diagram of the circulation of the blood (aluminum foil painted blue and red) in fact indicates the confused articulation among third-world destinations indicated on a signboard and a series of scarves that look like ridiculous flags of capitalism. Mitout's economy of means acquires its full meaning when compared to Hirschhorn's huge and slapdash expenditure.

Still, the absence of any unifying factor among the works in the ensemble is itself contradicted by the spatial unity of the site where they are exhibited. It is, finally, the contradiction between the

dispersed character of the artworks and the geography of the museum gallery that gives this exhibition its energy and fluidity. Thus, as the visitor strolls through Patrice-Félix Tchicaya's *Deux clefs deux quatorze*, a terminally hip environment using ultra-fashionable fashion shots on wallpaper of the Vénilia variety from the 1970s, the music from Darren Almond's projection serendipitously directs his gait and gives it a somber, almost funereal rhythm.

Caught amid these contradictions, made dizzy by the multiplicity of discourses—the ironic reserve of the sleeping dogs in Maurizio Cattelan's *My Last Kiss*, the painfulness of the emotional/political stance of Mats Hjelm's *White Flight*, which uses footage shot by his father of the 1967 Detroit rebellion—the visitor loses his self-confidence and becomes aware of the instability of his physical position as he finds himself being moved along by the show's physical setup. The physicality of the experience is particularly strong in Giuseppe Gabellone's extendible tunnel, the improbable film set Lothar Hempel has set up in the *Aquarium* (*Zoom, Ein Elterloser Krieg*), and above all the screens that partition Almond's *Oswiecim*, Hjelm's work and Kevin Hanley's *Two and Four*. Tossed between two young women, the camera films the space of the "game," that is, the time and space between the two women, who are themselves alternately shown behind, in front, on and against the camera. The work, emblematic of the exhibition's contradictions, indicates a constantly moving "geography", a between-ness that physically draws the spectator in.

Laurent Goumarre

Translation, L-S Torgoff



William Kentridge. «Ubu Tells the Truth». 1997. Craie blanche / tableau noir 87 x 115 cm. *White chalk and blackboard*