

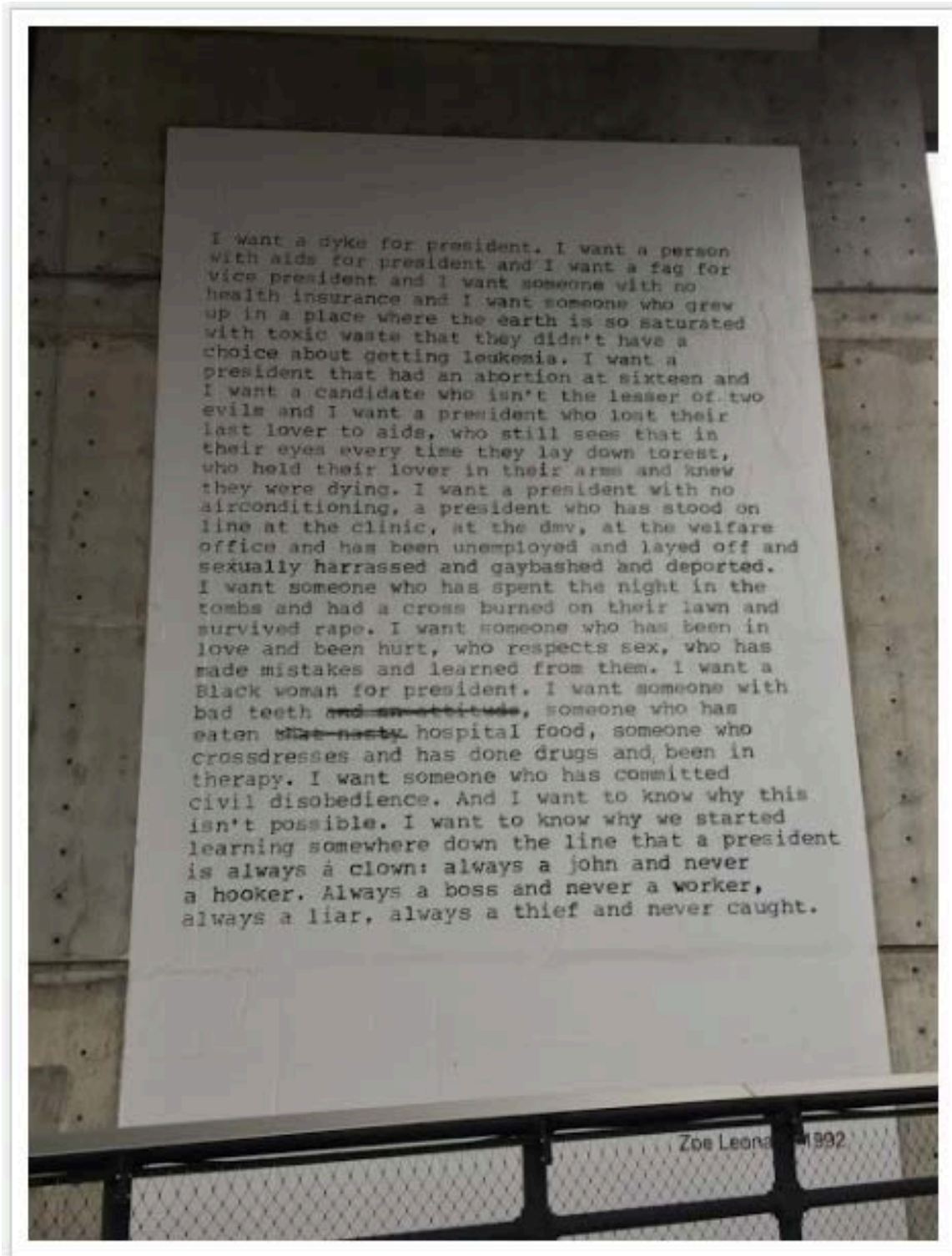
Le Beau Vice

October 27, 2016

OCT

27

"I want a dyke for president". Un feuilleton newyorkais : première livraison.



A New York, la semaine passée, c'est comme si ce souhait émis par Zoe Leonard en 1992, texte devenu aujourd'hui un grand placard placé sur la *High Line* de Manhattan, s'était réalisé. Enfin....

Le Beau Vice

October 27, 2016

Dans une vision partielle et très partielle d'une Amérique par ailleurs en plein troisième débat télévisé entre Hillary Clinton et Donald Trump. Ce dernier exprimait à tout bout de champ ses "wrong", et ses "nasty woman"(femme mauvaise) parlant d'Hillary en sa présence, ce qui a immédiatement valu (outre un baromètre du *New York Times* montant à 93% en faveur d'Hillary***) des T-shirts imprimés dès le lendemain, avec ces mots "I'm a nasty woman"...Mais enfin, revenons à notre réalité, celle exprimée, non seulement sur la *High Line*, mais dans les galeries, et pas les plus alternatives, pour une fois: un "devenir dyke", une promesse déviante offerte à la ville, et s'exprimant *dans* la ville par une suite d'expositions en affinités et en amitié les unes avec les autres, que je vais parcourir avec vous, jour après jour.

Première journée: Zoe Leonard, galerie Hauser & Wirth *uptown*.



'1952 or 53'. 2016 Gelatin silver print 49.5 x 61 cm (19 1/2 x 24 inches) © Zoe Leonard Courtesy Hauser & Wirth



'In the Wake', vue d'installation Hauser & Wirth, New York © Zoe Leonard - Photo: Genevieve Hanson Courtesy Hauser & Wirth

Le Beau Vice

October 27, 2016



'In the Wake', deux vues d'installation Hauser & Wirth, New York © Zoe Leonard - Photo: Genevieve Hanson Courtesy Hauser & Wirth



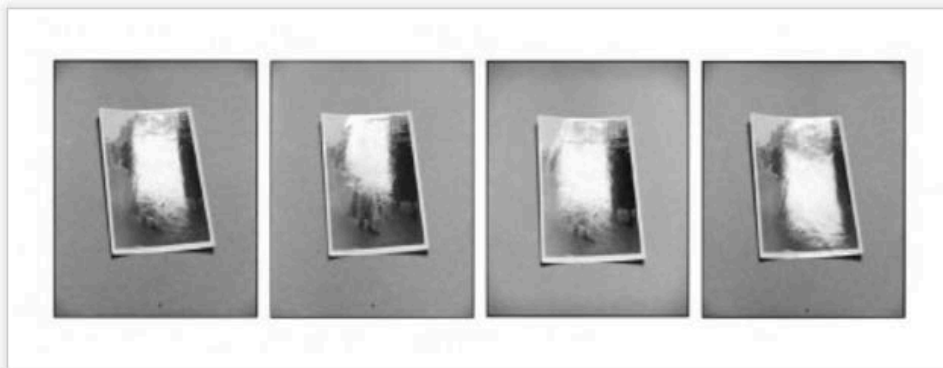
Le Beau Vice

October 27, 2016

De cette maison bourgeoise rénovée, elle a occupé l'entiereté des deux étages et du rez-de-chaussée. Dans celui-ci et au 1er (*) ont été installées des sculptures de livres empilés et des photographies, regroupées quant à elles par ensembles de deux, de cinq, de trois... Cette double scansion spatiale dans la galerie se répète également dans chaque photographie, qui déborde l'image, la pose sur un fond, la décentre, l'inspecte, la scrute, la met en situation, c'est à dire *la mène jusqu'à notre attention*.

Se manifeste, ici, une toute autre relation à l'archive — en l'occurrence familiale, de l'après-guerre en Pologne, du camp de personnes déplacées en Italie, du ballotement géographique et psychique liée à la condition d'apatride, du statut de réfugiée obtenu au prix d'une séparation entre une fille sa mère, qui doit travailler comme hôtesse sur les lignes Cunard pour parvenir à faire venir celle qui, arrivant en bateau aux USA (un cercle bleu dans la foule) deviendra un jour la mère de l'artiste. Photographiée, préservée avec ses déchirures, ses rides, ses creux et reflets ou ses coins écornés, l'archive est ici littéralement re-présentée. Les modalités de cette représentation (type de film, de codage, de cadrage, de surface servant de fond, d'impression etc.) ne forment pas un ensemble stable et migrent d'ensemble en ensemble, comme la lumière ambiante, qui varie selon les ouvertures.

Pourtant la présentation propose une invariable horizontale, à hauteur de regard, ou plutôt d'échange de regards. Ici, la photographie est une histoire de relations, même à l'intérieur de l'image: au rez-de-chaussée, la mère et sa fille se tiennent proches, par la main. En Europe, elles ont pu demander à d'autres- une soeur, des ami.e.s, des personnes ballottées comme elles?-- d'appuyer sur le déclencheur de l'appareil photo à leur place. Au port de Manhattan, posant à contre-jour devant la Statue de la Liberté ou devant le drapeau étoilé, lieu commun et signe de leur inclusion dans ce cadre, elles se photographient l'une l'autre, seules chacune à l'image. Etre incluse, c'est aussi être exclue, coupée du monde qu'on a laissé, deux opérations que les photographies traduisent dans leur matérialité.



Misia, postwar

(2016). 4 gelatin silver prints 34.29 x 27.94 cm © Zoe Leonard Courtesy Hauser & Wirth

Au premier étage, deux photographies accolées: celles d'une même enveloppe usée, qui a peut-être contenu les images. Une inscription manuscrite requiert de faire attention; les films développés qui sont à l'intérieur sont très vieux, les manipuler avec précaution. Ce à quoi nous assistons ici, en effet, c'est un passage délicat, vulnérable, qui les mène vers nous, comme elles sont venues vers leur nouvelle vie ; une migration du ou des corps en images au corps de l'image, puis au corps de la photographie, dont la prise de vue obture parfois l'image, jusqu'à l'effacer dans un reflet d'oubli.

Le Beau Vice

October 27, 2016

Me proposant ici d'écrire un *post* sur une concomitance d'expositions, je n'en dirais pas plus, si je n'avais le désir de noter l'altération que Zoe Leonard apporte au texte fameux de Barthes, tombant sur la *Photo du Jardin d'Hiver*, où sa mère figure petite fille, y devient ce qu'elle a été pour lui: sa mère, objet de son adoration. En même temps, l'image attise la perte du lien qui l'unissait à elle, et, confirmant que "cela a été", affirme en même temps sa mort. Or avec l'exposition de Zoe Leonard, ce n'est pas ça qui se passe, elle n'est pas spectatrice à la recherche de la "vraie mère", de l'*imago* singulière, forcément défaillante. A partir d'une histoire singulière refusant tout déterminisme, c'est plutôt une interrogation sur l'historicité-même des photographies —leur traversée—qu'elle photographie. Le renversement s'opère aussi grâce à la présence des piles de livres qui font contrepoint, sans toutefois dissimuler l'idée que leur empilement pourrait n'être que transitoire. Leurs titres : *This Is Photography, Dealing With Difficult Situations, Total Picture Control*, ou encore *How To Make Good Pictures*) (le plus réédité d'entre ces ouvrages qui deviendra *How to Take Good Pictures*)... Dédiée à un seul titre, chaque pile rend physique, par la répétition du même ouvrage, une pratique socialement réglée de la photographie, qui assigne à la technique, tel ou tel effet pour produire (de) l'image. Dans le sillage de l'exposition ("In The Wake", c'est son titre) se construit ainsi une condition photographique d'une histoire, qui tisse ses rebondissements dans la vie matérielle des photographies, leurs périples et altérations, leurs migrations et leur transmission, jusqu'au lieu où elles nous font.

Deuxième journée: trouver porte close avant midi et après 16 h. Dans le quartier des affaires de l'art qu'est Chelsea (et des affaires immobilières, étant donné le nombre de tours outrancièrement luxueuses qui s'élèvent, chassant les bâtiments industriels), ce n'est pas banal d'y négocier une journée de travail de quatre heures, soient vingt heures par semaine. C'est ce qu'a fait ALSteiner (co créatrice de WAGE**). Elle a fait adopter par les galeristes les horaires préconisés par I.W.W. (Industrials Workers of the World), syndicat qui appelle à une journée de travail de quatre heures. La production de l'exposition a lieu pendant trente fois quatre heures de travail, une durée que Steiner appelle "*30 days of Mo:}rning*". Un matin ("morning") qui chante dans l'esclavage et la marchandisation des choses (prononcer: "moaning") y équivaut à un jour de deuil ("mourning"). Il est institué par l'allumage d'une mèche de bougie. Chaque journée de travail effectuée dans la galerie consiste à produire de nouvelles affiches photographiques ou à coller de nouvelles photocopies, et à lire un texte, assise à une table, avec un micro (c'était Clarice Lispector).

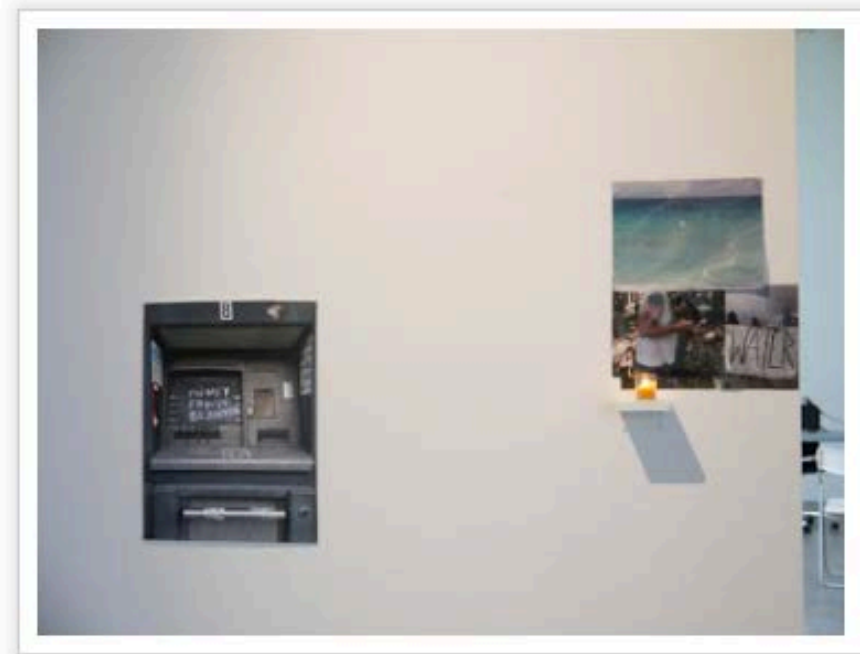
La composition s'est peu à peu élaborée à partir d'un double élément: les affiches rétro du syndicat, et une sorte de gros châssis en bois tendu de draps de polyéthylène, et muni de tubes fluorescents dégageant leur froide vapeur mercuriale (*Eat/Memorial for Maria*, 2000/2016). L'artiste fait du temps et de l'espace de son exposition, un lieu où entre et s'installe la contestation généralisée- du néolibéralisme et du patriarcat "écophages", de l'impérialisme de l'humain sur les autres espèces, de l'idée que nous sommes nécessaires à l'avenir sur cette terre, bref de "l'implosion mondialisée du 'crapitalisme' (crap=merde) anthropocène"-- et aussi, où circulent des *corps lesbiens*, si l'on veut bien prendre à la lettre Monique Wittig et désigner par cette appellation un corpus d'êtres qui ne se définissent pas selon des normes hétérocentrées. Ceux-ci sont occupées (oui, je sais, c'est un accord non conforme) à des tâches quotidiennes, taper un SMS ou consulter son téléphone, dormir dans un lieu public la tête enfouie dans ses bras, se balader en maillot de bain. Et ce, au milieu d'autres images, provenant de Google Search: "90% of killers are male" ou d'une banderole fabriquée après le massacre d'Orlando.

Le Beau Vice

October 27, 2016



Vues de l'exposition ALSteiner. Koenig Clinton Gallery. Toutes photos Contemporary Art Daily



Ce n'est pas un monde dégueulasse opposé à un autre, utopique. "Nous avons besoin d'un nouveau nom," dit Donna Haraway, qui rassemble les forces et "mobilise des assemblages multi-espèces" "pour rendre possible une récupération et une recomposition biologique-culturelle-politique-technologique, qui soient partielles et robustes et qui incluent nécessairement le deuil de pertes irréversibles." Et elle continue: "Faire lien (de parentalité) est peut être la partie la plus urgente et la plus dure du travail à venir. Des féministes de notre temps ont dénoué la nécessité

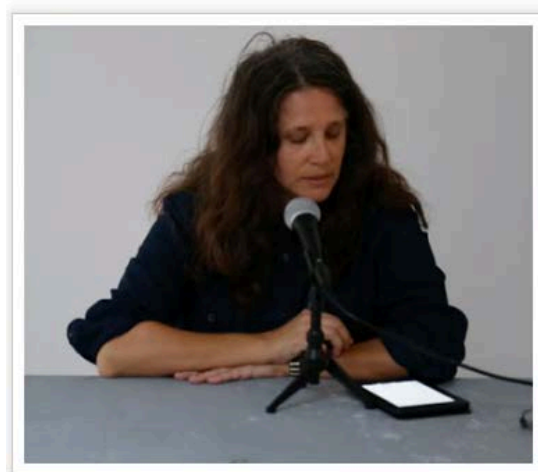
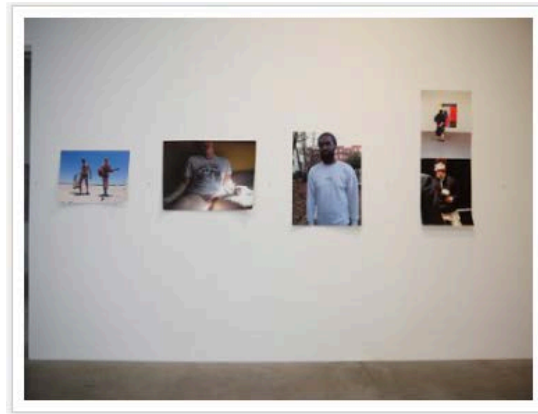
Le Beau Vice

October 27, 2016

supposément naturelle des liens entre sexe et genre, race et sexe, race et nation, classe et race, genre et morphologie, sexe et reproduction, reproduction et composition des personnes (notre dette, là, va aux Mélanésien en accord avec Marilyn Strathern et sa parentalité ethnographique.) S'il existe une écojustice multi-espèces, alors elle peut aussi inclure des personnes humaines diverses, et il est temps que des féministes soient directrices en imagination, en théorie et en action, afin de dénouer les liens de la gènéalogie et de la parentalité, comme ceux de la parentalité et de l'espèce."



D'un jour à plusieurs autres....



Le Beau Vice

October 27, 2016

Troisième journée, toujours à Chelsea. A l'étage du haut de la Kitchen (l'un des plus vieux espaces dits "non profit" newyorkais, fondé par les Vasulka, et qui a déménagé plusieurs fois) l'exposition et la performance de Katherine Hubbard sont arrivées ensemble, un soir. La veille, *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel, converti en histoire new-yorkaise, nous avait enchantées. Il est, d'ailleurs, lui aussi, cette semaine, à la Kitchen...



Katherine Hubbard, *Bring Your Own Lights*. The Kitchen. Courtesy l'artiste. Ci-dessous, l'espace d'exposition



Le Beau Vice

October 27, 2016

Avant de nous asseoir sur les formes en bois disposées sans ordre autour d'un dispositif ressemblant, d'un vague coup d'oeil, aux platines d'un DJ, mais qui se révélera (c'est le mot) être composé de boîtes à papier photo hermétiquement couvertes et d'une imprimante-scanner, nous regardons l'exposition qui se déploie tout autour. Elle forme une ligne horizontale de plusieurs photographies espacées, chacune très sombre avec un cercle lumineux sans doute produit par deux projecteurs, sur une scène vide, comme les rangs de fauteuils devant elle. La ligne photographique de la Kitchen est aussi composée de trois photos grises de chantiers urbains, sans doute New York, et de deux mêmes images d'un laboratoire, sans doute une chambre noire, également. Sous cette ligne, à hauteur de vue des petits bancs de bois, se présentent, espacées, des surfaces blanchâtres, traversées de fils et de marbrures : leur titre "*Bend the rays more sharply (Photographic print made from a negative embedded in ice at increments between zero and ninety)*" indique le protocole qui a précédé leur exposition. Même chose pour les petits bancs, qui ont également un titre et un usage, à l'impératif semble-t-il aussi, adressé au corps occupé dans l'acte de voir : "*Clear to the legs. Clear for thighs. Your body matter.*" C'est aussi anticiper sur les opérations de la performance qui n'a pas encore commencé. La salle se remplit. L'obscurité complète se fait. Katie Hubbard prend son temps pour s'avancer vers son poste de travail, un micro à la main; une lumière rouge s'allume. On devine que la galerie d'expositions de Kitchen est devenue une chambre noire, un laboratoire, et c'est ce que dit texte qu'elle lit. Calmement, elle prend un papier dans une boîte, le dispose sur le scanner, le couvre de la feuille qu'elle a lue, et à l'aide d'une lampe-torche, l'expose, puis le retire du scanner et le dispose dans l'autre boîte. Celles qui regardent entendent les mots imprimer leurs traces filandreuses, dissolvant le corps, qui perd ses contours dans l'obscurité. Katherine Hubbard tente une phénoménologie de la chambre noire, à l'exemple de celle que je l'ai entendue citer ce soir-là: Sara Ahmed, théoricienne d'une phénoménologie queer.



Katherine Hubbard, *Bring Your Own Lights. The Kitchen.* Courtesy l'artiste

Ce sont des protocoles de laboratoire que décrit Katherine Hubbard. Comme l'ont remarqué Bruno Latour et Steve Woolgar dans leur observation singulière de *La vie de laboratoire*, celui-ci est composé de deux zones, l'une technique remplie d'appareils permettant d'exécuter des tâches et l'autre "littéraire" remplie des livres et les articles permettant d'observer et d'écrire. Deux

Le Beau Vice

October 27, 2016

littératures sont ainsi juxtaposées, dont le bureau, chaotique, est le pivot. A partir de ce chaos, de ce bordel de données, le processus scientifique apparaît comme une production textuelle, comme une tentative d'énonciation, d'où ressortit également l'étude que les deux sociologues ont menée dans le laboratoire. Il me semble qu'il en est de même dans la performance de Katherine Hubbard, qui écrit ou plutôt réécrit, ("re-script", dit-elle), rejoue la vie de la chambre noire dans un cube blanc qui a été obscurci: la galerie d'exposition est aussi le laboratoire de l'exposition, puisqu'il est le lieu où celle-ci a pris forme et, devrais-je dire, où elle a *pris temps*. Au moment où Katherine Hubbard se tait et que, très lentement, se rallument les lumières, la galerie d'exposition se laisse en effet regarder. Bien au dessus des cimaises blanches, elle laisse apparaître un bordel de cintres, d'appareillages et de projecteurs. La Kitchen, désormais installée dans une ancienne glacière, est composée de deux lieux multi-fonctions, dont l'un des plus vastes espaces scéniques à New York ("black box theater"), au rez-de-chaussée. C'est lui qu'on retrouve, comme la glace, dans la fabrique des photographies de l'artiste. La vie de laboratoire, avec Katherine Hubbard, a rejoint *La vie des performers*, pour tirer un peu sur le titre du film (1972) d'Yvonne Rainer.

Car ce que je m'efforce ici de décrire, dans ces trois expositions qui ouvrent mon feuillet (et il en sera de même des suivantes) ne saurait complètement s'approcher ou se comprendre sans l'épais tissu de références historiques qui composent ce laboratoire artistique qu'a été New York et auquel une bande d'artistes déviantes continue, sinon de croire, du moins de *nous* adresser.

Quatrième, cinquième, sixième étape: Ulrike Müller chez Callicoon, Emily Roysdon uptown, les années newyorkaises de Maria Lassnig chez Petzel, Alma Thomas au Studio Museum.

Septième étape: *Douglas Crimp, Before Pictures New York City 1967-1977*, Galerie Bucholtz et Liz Deschenes et Sol LeWitt, Miguel Abreu Gallery.

Et le huitième jour : Joy Episalla à l'International Center of Photography Museum

Zoe Leonard In The Wake. L'exposition est malheureusement terminée

Steiner at Koenig and Clinton Jusqu'au 29 octobre.

Katherine Hubbard Bring Your Own Lights. L'exposition est aussi terminée.

(*) Au 2^e étage, le présent a envahi la scène d'exposition: des tirages agrandis de feuilles de contact photographiques, capturant de façon répétée, depuis la fenêtre de sa cuisine, à Brooklyn, les vols, regroupements et dispersions collectifs des pigeons au dessus des toits: des événements de la vie urbaine qui semblent à chaque fois dotés d'une vie propre, des coups de dés qui, jetés dans le ciel, jamais ne semblent abolir le hasard.

(**) W.A.G.E. *Working Artists and a Greater Economy*, une association activiste new-yorkaise qui s'efforce de construire avec les institutions, et grâce à une relation contractuelle, un cadre de travail durable pour les artistes.

(***) Aujourd'hui, elle est à 91%... mais après la révélation de la relance de l'enquête du FBI sur de nouveaux emails, que va-t-il se passer?

Posted by élisabeth lebovici