

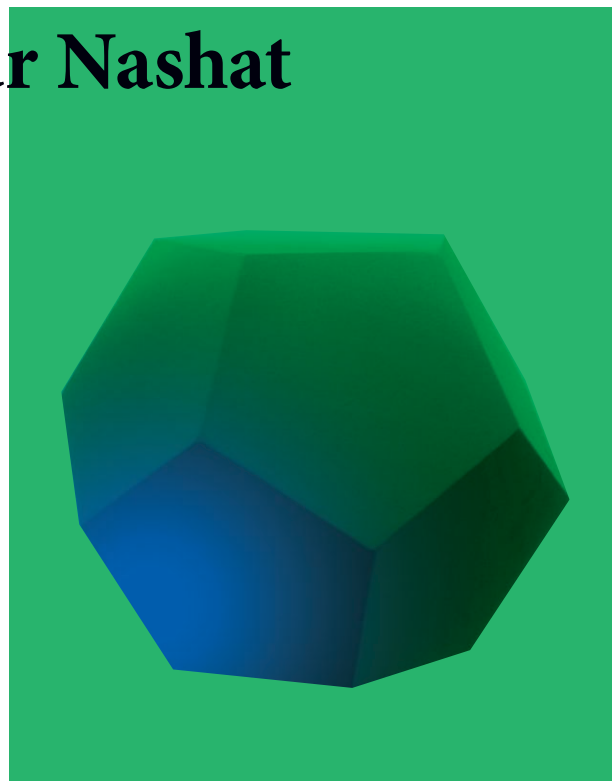
ARTISTS' VOICE

INTERCEPTION

Présent parfait continu

Shahryar Nashat

Texte par
Samantha Gregg



Shahryar Nashat, *Parade*, 2014, capture d'écran, couleur/son 38 min.

Les œuvres de Shahryar Nashat (né en 1975 à Téhéran, vit et travaille à Berlin) oscillent entre humour et métadiscours, matérialité et intangibilité : elles questionnent notre désir d'art et sa sacralisation. Lauréat du prix

Lafayette en 2013, l'artiste a présenté une exposition personnelle au Palais de Tokyo en 2014. Il est actuellement professeur invité du Pasadena Art Center College of Design pour l'année académique 2014-2015.

PHOTO COURTESY OF RODEO, LONDON/ISTANBUL AND SILBERKUPPE, BERLIN.

“Le désir, aux yeux de Shahryar Nashat, est une variable obligatoire de toute production artistique. Nous désirons que les objets nous parlent afin de rehausser notre quotidien.”

L'année dernière, à l'occasion de la 8^e biennale de Berlin, l'artiste Shahryar Nashat présentait la première de son premier long métrage, *Parade*, dans la célèbre salle du Delphi-Filmpalast. Le film se veut une sorte de document sur le ballet de 2013 portant le même titre réalisé par la chorégraphe Adam Linder, qui vit à Berlin, lui-même inspiré du *Parade* original de Jean Cocteau de 1917. Nashat médiatise l'adaptation de Linder et, pendant les quarante minutes du film, joue avec les libertés qu'offre l'objectif de la caméra.

Cet acte met en question la désormais familière, sinon attendue, documentation médiatique de la performance, notamment dans les domaines de l'art, de la danse, de la musique et de l'athlétisme. L'attente de la reproduction médiatique est devenue si banale et est si rarement remise en question que l'"original" (document, forme, action) ne semble plus menacé par le potentiel éternellement fluide de son propre au-delà. Le problème avec tout transfert de forme, cependant, est l'inévitable perte qui en résulte. Lors d'une conversation tenue après la projection de *Parade* au Hammer Museum de Los Angeles, qui marquait également la première du film aux États-Unis, Shahryar Nashat a expliqué que "chaque fois qu'il y a reproduction de quelque chose, une partie de cette chose se perd". Dans ce cas précis (comme dans celui de tout transfert réductif d'une action vivante), l'expérience du ballet a bien été saisie, les mouvements fugitifs concrétisés, et toutes les aspirations à l'authenticité ou à l'originalité éclatées en autant de pixels. Considérons à présent la vidéo *Plaque (Slab)* réalisée en 2007. Elle débute par un plan de l'intérieur d'une usine, où une grue dresse lentement à la verticale un gros bloc de béton. La scène est coupée et laisse place à une séquence où l'on voit Glenn Gould à la télévision en 1964. Nashat en a irrégulièrement découpé et remonté les plans, de sorte que le pianiste semble se mouvoir avec des mouvements saccadés et heurtés. Modifié par Nashat, le montage des images oriente l'attention du spectateur vers le décor qui environne Gould : six blocs de ciment recouverts d'une patine de faux marbre.

L'apparence massive de ces blocs anticipe sur le plan formel le déficit d'expérience infligé au public lorsque la performance en direct est transposée en émission télévisée ; si la virtuosité de la performance de Gould est rendue de manière incompétente, ses assistants de marbre sont tout prêts à dissiper la confusion. Et même si les blocs sont des objets passifs dans cette équation, il est possible qu'en tant que formes sur l'écran, ils soient plus responsables de l'animation et de la personnification de Gould que Gould lui-même. À l'inverse, il serait intéressant de déterminer si A) les objets stationnaires à l'intérieur d'un cadre et B) les mouvements d'une caméra ont la même influence sur notre perception d'une performance enregistrée en vidéo.

Dans la vidéo *Factor Green* (2011), un objet immobile s'anime peu à peu. On voit le personnage, incarné par Linder, ouvrir avec de vigoureux coups de cutter l'emballage d'une caisse d'expédition posée au milieu des Tintoret de l'Académie de Venise. De la caisse émerge bientôt une incrustation rectangulaire de couleur verte – espace vide évoquant la présence potentielle à la fois de rien et de tout. Linder se met à interagir avec l'objet, qu'il utilise comme une galerie contemplative, s'asseyant dessus ou posant à côté de lui avec un sourire incertain. À un moment, le bloc joue le rôle d'un piédestal dont Linder est la sculpture. Puis le bloc se met à flotter quelques instants à mi-hauteur avant d'aller se placer au pied du corps de saint Marc représenté sur un des tableaux du décor, où il tente (mais à présent de façon autonome) de se proposer comme socle à l'image unidimensionnelle. À la fin de la vidéo, le bloc devient le principal personnage tandis que Linder recule progressivement jusqu'à sortir du cadre. Pourtant le lien reste clair : c'est grâce au désir de Linder que le bloc s'est vu animer d'une présence.

Le désir, aux yeux de Shahryar Nashat, est une variable obligatoire de toute production artistique. Nous désirons que les objets culturels de notre passé comme de notre présent nous parlent afin de rehausser notre quotidien, d'affirmer notre valeur en tant qu'êtres intelligibles. Et pour affiner notre perception de ces objets, nous avons développé et diffusé une série de signifiants qualitatifs tels que socles, bancs, cloisons et panneautages. Ainsi Linder, dans *Factor Green*, veut à tout prix attribuer des rôles opérationnels à son objet vide. Dans plusieurs de ses œuvres, Nashat refond stratégiquement ces signifiants culturels familiers en les recontextualisant en œuvres d'art après avoir usurpé leur rôle subalterne antérieur.

Cette "extraction" formelle de contenu se retrouve clairement dans les sculptures et photographies de Nashat. Le statut de sculpture de *Two Thighs Rooted in Marble* (2010) est rendu possible par son incapacité même à servir de piédestal. Deux tiges de cuivre scellées dans un bloc de marbre attendent ou, peut-être, pleurent les jambes sculpturales qu'elles ont été conçues pour soutenir. Cependant, étant un

Gregg, Samantha, "Présent parfait continu: Shahryar Nashat," *L'Officiel Art*, March/April/May 2015, pp. 80-89

Shahryar Nashat, *Photoscaled 1 (Cyan)*, 2011
C. Print sur papier, 50x44cm.



PHOTOS COURTESY OF SILBERKUPPE, BERLIN.

Gregg, Samantha, "Présent parfait continu: Shahryar Nashat," *L'Officiel Art*, March/April/May 2015, pp. 80-89

Shahryar Nashat, *Photoscaled 3 (Yellow)*,
2011, C-Print sur papier, 50x44cm.





Shahryar Nashat, *Parade*, 2013, décor de scène pour le travail d'Adam Lindner, 3,80 x 8,20 m.

PHOTO COURTESY OF THE ARTIST AND ADAM LINDNER.

Gregg, Samantha, "Présent parfait continu: Shahryar Nashat," *L'Officiel Art*, March/April/May 2015, pp. 80-89



Shahryar Nashat, *Two Thighs Rooted in Marble*, 2010, marble, laiton, 61 x 40 x 40 cm. Private collection New York.





Shahryar Nashat,
Prosthetic Everyday, 2013,
vue d'installation,
Museum Folkwang, Essen.



Shahryar
Nashat, *Factor
Green*, 2011,
capture d'écran
vidéo.

“Comme le met en évidence le travail de Nashat, en étudiant la manière dont le présent gère les inéluctables empreintes du passé, il est possible d'identifier et, au bout du compte, de critiquer les désirs culturels de notre époque.”

objet isolé dans le contexte artistique, l'armature a acquis une signification culturelle plus haute. Un an plus tard, *Two Thighs Rooted in Marble* fut recontextualisé sous forme d'une épreuve chromogène intitulée *Photoscaled 3 (Yellow)* et représentant l'œuvre sur un fond jaune primaire. Là encore, nous constatons une "perte". Bien qu'étant un original en elle-même, la sculpture n'est plus un original sur la photo ; elle est devenue une simple empreinte redevable à son contexte.

Pour en revenir à notre sujet de départ, la question de l'empreinte est essentielle dans le *Parade* de Nashat. On retrouve l'empreinte évidente de l'original de Cocteau dans l'adaptation de Linder, mais dans la vidéo de Nashat la lignée des empreintes (du ballet au ballet) est fragmentée par la lignée des médiums, qui refondent les marques indicielles de 1917 en pixels brouillés de 2014. La caméra de Nashat compense délibérément la perte de la présence physique par sa capacité à pénétrer dans le statut privilégié de la scène. Le public jouit par conséquent d'une sorte d'accès libéré ; il est tout proche de l'action qui se déroule sur scène – gros plans, puis en coulisse avec Linder, et à un moment se détournant de la scène pour observer le lieu où se trouvent habituellement les spectateurs (mais en l'occurrence, les rangées de sièges sont vides, signi-

fiant par là que le nouveau public regarde, en réalité, le film) – et peut revoir ailleurs, indéfiniment, les images capturées par la caméra.

Toutefois, le choix de la méthode de n'importe quelle présentation, depuis l'installation d'une sculpture dans une galerie jusqu'à la relation d'une performance dans une vidéo, est le produit d'un désir actuel – un ensemble de décisions capables de faire pencher d'un côté ou de l'autre le fléau de la balance de la perte et du gain. De quelle façon avons-nous rejoué dans le présent les articles de notre passé ? Comme le met en lumière le travail de Nashat, en étudiant la manière dont le présent gère les inéluctables empreintes du passé, il est possible d'identifier et, au bout du compte, de critiquer les désirs culturels de notre époque.

Present Perfect Continuous

- by Samantha Gregg

“Every time there is a reproduction of something, there is a loss.”

The works of Shahryar Nashat (born Teheran 1975, based in Berlin) oscillate between humour and metalanguage, materiality and intangibility. They're about our desire for art and its being sacred. Winner of the Lafayette Prize in 2013, the artist presented a solo exhibition at the Palais de Tokyo in 2014. He is currently a guest professor at the Pasadena Art Center College of Design for the academic year 2014-2015.

Last year, on the occasion of the 8th Berlin Biennale, artist Shahryar Nashat debuted his first feature-length film, *Parade*, at the Delphi-Filmpalast, a local movie theater. The film performed as a document of a 2013 ballet of the same title by Berlin-based choreographer Adam Linder, which takes its structure from Jean Cocteau's original *Parade* from 1917. Nashat mediates Linder's adaptation, directly addressing the liberties of the camera lens throughout its 40-minute duration.

This act brings into question the now familiar, if not expected, media-based documentation of performance, including that of art, dance, music, and athletics. The expectation of media reproduction has become so common and rarely questioned that the "original" (document, form, action) no longer appears to be threatened by the potential of its eternally fluid afterlife. The issue with any transfer of form, however, is the inevitable result of a deficiency. In a post-screening discussion of *Parade* at the Hammer Museum in Los Angeles, also marking its U.S. premiere, Nashat explains, "every time there is a reproduction of something, there is a loss." In the case of this reproduction (or that of any reductive transfer of live action) the experience of the ballet has been captured, the fleeting movements have been concretized, and any aspirations for authenticity or originality have dissolved into pixels.

Enter: *Plaque (Slab)* (2007). The video opens with an interior shot of an industrial factory where a large concrete slab is slowly rising up

from the ground with the assistance of a crane. The scene cuts, replaced by footage of a Glenn Gould television performance from 1964, which Nashat has intermittently sliced, resulting in the jerky, staggered movement of the pianist. The edited flow of content redirects the viewers' attention to Gould's set: six towering slabs of concrete finished in faux-marble.

The mammoth stature of the slabs formally anticipates a lack of heightened experience for the audience in the transfer from live performance to televised program; if the virtuosity of Gould's performance is incompetently translated, his marble sidekicks are prepared to resolve the confusion. And though the slabs are the stagnant objects in this equation, is it possible that they, as forms on a screen, are more responsible for the animation and personification of Gould than Gould himself? Inversely, it is curious to consider if (A) the stationary objects within a frame and (B) the movement of a camera are equally influential to our perception of a videotaped performance.

In the video *Factor Green* (2011), a stagnant object becomes animated. Linder, opening as the protagonist, is seen vigorously slicing open a shipping box in the midst of a Tintoretto installation at the Accademia in Venice. From it emerges a chroma-key green block - a voided space that signifies the potential presence of both nothing and anything. Linder begins to interact with the object, using it as contemplative gallery seating and posing atop it with an unsteady grin. In the latter moment, the block assumes the role of a pedestal and Linder its sculpture. Eventually, the block is released into mid-air where it floats around a bit until finally nestling underneath the dead body of St Mark depicted in a nearby painting, attempting (now independently) to play plinth to the depthless rendering. By the end of the video, the block takes over as the protagonist as Linder backs out of

frame. Yet, the relationship remains clear: it was by the desire of Linder that the block was infused with presence.

Desire, for Nashat, is a compulsory variable of art production. We desire for the cultural objects of our past and present to speak to us, to heighten our everyday, to assert our worth as intelligible beings. And to further our perception of these objects, we have come to develop and distribute a host of qualitative signifiers, such as plinths, benches, partitions and signage. As in *Factor Green*, Linder is eager to ascribe such operative roles to his empty object. In a host of works, Nashat strategically recasts these familiar cultural signifiers by recontextualizing them into artworks, usurping their previously subservient role.

This formal emptying-out is most directly found in Nashat's sculpture and photography. For *Two Thighs Rooted in Marble* (2010), its status as sculpture is made possible through its inability to operate as a pedestal. Two brass poles sealed into a solid marble cube await, or perhaps mourn, the sculptural legs that they have been designed to support. Yet, being an insular object in the context of art, the amature has ascended in cultural significance. One year later, *Two Thighs Rooted in Marble* was recontextualized into a C-print titled *Photoscaled 3 (Yellow)* - a stock image of the work against a primary yellow backdrop. Again, we are presented with a "loss." The sculpture, though an original unto itself, is not an original unto the photograph; it is merely an imprint beholden to its context.

To return to the beginning, the subject of the imprint is central to Nashat's *Parade*. There is the obvious imprint of Cocteau's original onto Linder's adaptation, but in Nashat's video the lineage of imprints (from ballet to ballet) is fragmented by the lineage of media, recasting the indexical marks of 1917 into the scrambled pixels of 2014. In the loss of physical presence, Nashat's camera self-consciously compensates through its ability to enter

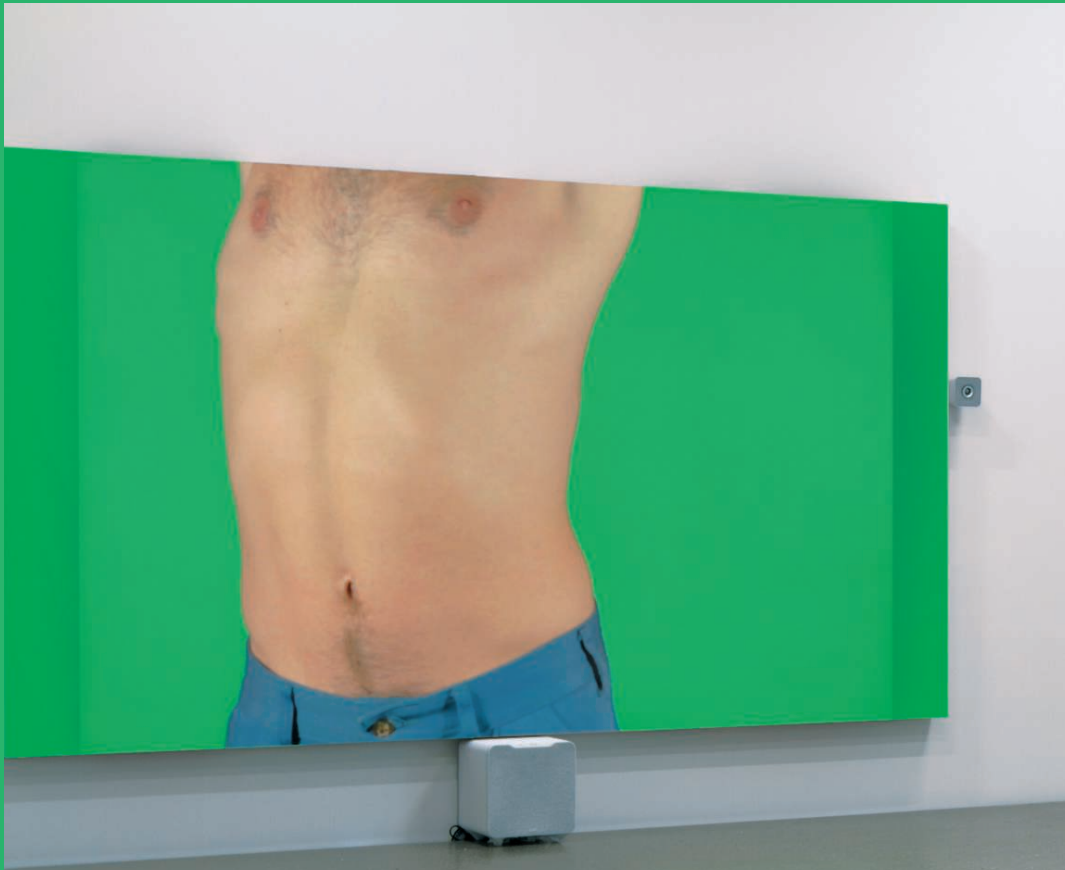


PHOTO COURTESY OF RODEO, LONDON/ISTANBUL AND SILBERKUPPE, BERLIN.

the privileged status of the stage. The audience has gained a sort of liberated access; it is alongside the action onstage – zoomed in, backstage with Linder, and at one point looking offstage towards the traditional location of an audience (but here, the rows of theater seats are empty, signaling that the new audience is in fact viewing the film) – and able to view the captured material of the camera again, elsewhere, endlessly. However, the chosen method of any presentation, from the

installation of a sculpture in a gallery to the portrayal of a performance in a video, is a product of current desire – an assembly of decisions at play with the tipping scale of loss and gain. How have we enacted the articles of our past into the present? As highlighted in the work of Nashat, by studying how the present manages its inescapable imprints of the past, it is possible to identify and ultimately become critical of the cultural desires of our time.

Shahryar Nashat, *Prosthetic Everyday*, 2013, view of installation, Museum Folkwang, Essen.