

Hyung-Min Yoon, Black Book

Joni Low

Numéro 124, hiver 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92826ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Low, J. (2020). Compte rendu de [Hyung-Min Yoon, Black Book]. *Espace*, (124), 96–98.

sources et références culturelles qui traversent les œuvres font de l'exposition un véritable théâtre d'objets. En ce sens, les sculptures immobiles rappellent des effigies qui, à l'instar de leurs qualités plastiques spécifiques, induisent une narration plurivoque.

Le socle, ce dispositif muséographique emblématique de la tradition statuaire visant la légitimation d'individus illustres ou la valorisation d'objets, est ici détourné de ses fonctions. Montillaud travaille la distanciation, la stabilisation et la surélévation de ces pièces par le biais de supports protéiformes, plus singuliers les uns que les autres, et loin du parallélépipède d'un blanc immaculé. Ces dispositifs sur lesquels s'imbriquent les œuvres tridimensionnelles signalent la verticalité et l'horizontalité de celles-ci. S'imposant dès lors comme des éléments à part entière de l'exposition, les socles valorisent la fusion et l'hybridation des figures qui semblent en suspens, se jouant de la forme et du fond.

Sur une plateforme disposée au sol, des formes circulaires démultipliées pouvant évoquer des contours lunaires sont dispersées sur des pôles filiformes. L'assemblage suggère un corps en fragment voire les membres disséqués d'un Sélénién. En arrière-plan, afin d'accentuer la référence astrale, des lumières colorées ajoutent une dimension atmosphérique à cet ensemble qui apparaît soustrait. À proximité, une sculpture en tube d'acier sur laquelle trône un masque métallique de soudure convie également l'imagerie d'un corps à l'équilibre précaire, d'un être venu de l'ailleurs.

Décortiquer la statuaire (2019), l'installation adjacente, un triptyque, donne à voir l'évolution d'un individu modelé à travers l'armature et l'ossature de celui-ci. Les tiges d'acier fixées dans trois amoncèlements de béton témoignent vraisemblablement des étapes diverses de la conception d'une statue. Parallèlement, sur une structure de bois, une quinzaine de bustes de plâtre se décline en un cortège d'expressions faciales avec l'œuvre *Pléiade des inconnus* (2019). Les actions transgressives sur les visages démontrent des émotions évanescentes et des attitudes prenantes, en écho à la personnalité et la singularité des individus

moulés. Les traits expressifs de ceux-ci sont figés – immortalisés – sur le vif, dans l'instantanéité de moments tragiques comme ludiques, à l'encontre des codifications hiératiques de la statuaire classique.

À proximité des visages reproduits, des expérimentations formelles s'appréhendent telles des caricatures sculpturales. Les pièces en bois, moins figuratives, ressemblent à des masques démesurés et s'inspirent de la morphologie cubiste. Une œuvre vidéographique – réalisée en collaboration avec Emmanuel Lagrange Paquet – est projetée au mur suivant les contours d'une tête schématisée, intégrant des images numériques extraites de procédés de reconnaissance faciale. Cette récente production incite à réfléchir sur cette technique biométrique (sur)utilisée pour saisir directement les traits identitaires de l'humain à des fins de surveillance.

Au final, l'exposition porte une forte charge allégorique témoignant des déclinaisons multiples de la figure humaine. Francis Montillaud offre, au moyen de représentations de corps et de visage imbriqués à des présents multiformes, une synthèse de sa pratique des dernières années, raffinant cette thématique à la flexibilité vertigineuse qu'est celle de la figure. Les reproductions déjouent et rejouent ainsi les modèles de reconnaissances et de références identitaires d'une société aux valeurs physiques normalisées.

Jean-Michel Quirion, candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO), est auteur et commissaire indépendant. Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7 situé à Gatineau. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : *Collections et impératif événementiel/ The Convulsive collections*. En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à *Ciel variable*, *ESPACE art actuel*, *Inter art actuel*, ainsi qu'à *Vie des Arts*.



Hyung-Min Yoon, *Black Book*

Joni Low

**CSA SPACE
VANCOUVER
SEPTEMBER 19 –
NOVEMBER 1, 2019**

How can one find humour in these dark and divisive times? What is, and has been, the role of communications technologies in uniting and separating humanity, across time and cultures? And of satire? How do we trust information received in an era of 'fake' news, simultaneous with the deconstruction of dominant histories and beliefs that no longer hold? These questions are unsettlingly posed in Hyung-Min Yoon's *Black Book*, an artist's book-turned-exhibition at the independent CSA Space in Vancouver. Yoon juxtaposes disparate cultures and histories—15th century Confucian values and contemporary black humour—to interrogate patriarchy and technological determinism then and now, for our possible (if temporary) reprieve from such conditions, and the skeptic-tinged hope of their eventual decline, despite their slow and painful persistence.

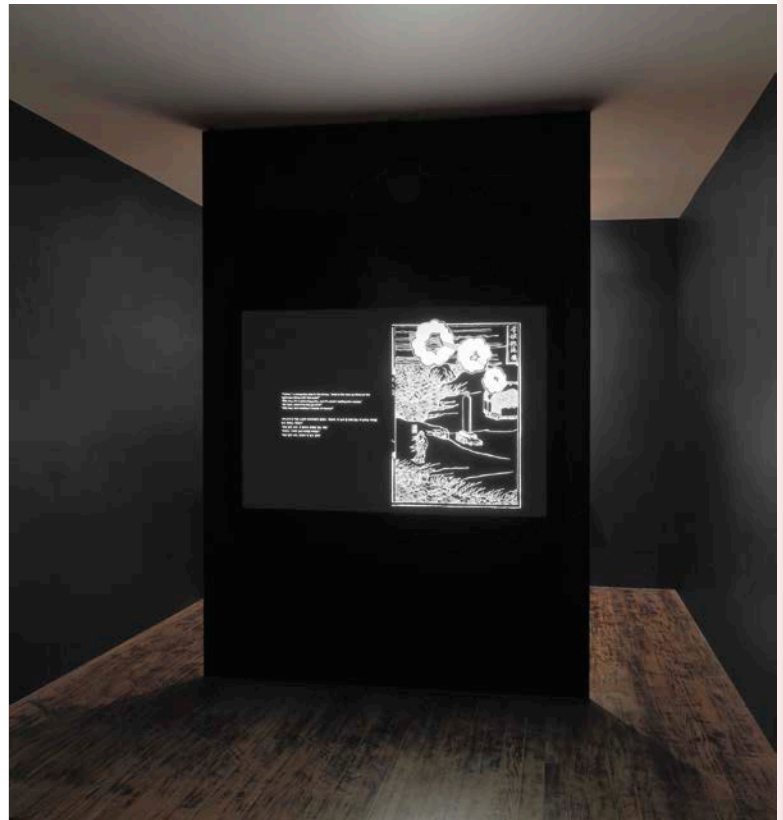
Yoon initially conceived of *Black Book* as a publication, having a printed materiality that is literal yet mysterious: black pages inscribed with luminous silver ink are encased in a black hardcover, gloss-varnished with ancient figures (which appear silver in the light). Its appearance is seductively deceiving for its disturbingly dark content—smooth yet suspect, as if to test our alertness to the power structures and

ideologies aesthetics often camouflage. Designed in collaboration with Derek Barnett of Information Office, the book pairs woodblock illustrations from a Confucian text entitled *Illustrated Conduct of the Three Bonds*—first published in Korea in 1431 to disseminate Confucian principles—with contemporary jokes from literary, online, and oral sources across cultures and over the past century, in both English and Korean. As noted in Yoon’s introduction, the Confucian text was reprinted and restructured throughout the 500-year Joseon조선 Dynasty (1392–1897), mutating through various interpretations from the ‘original.’ Notably, the majority of *Black Book*’s images are from the specific volume “Virtuous Women” in an edition now housed at the National Library of Korea, its publishing date unknown. Venerated as a precious artefact yet with a complex and unstable past—Confucianism itself possessing a long, controversial lineage in spreading ideologies from China to tributary and vessel states throughout Asia in pre-modernity—*Illustrated Conduct of the Three Bonds* is a tome calcified with centuries of patriarchal discipline, power, and control through fear and ‘instruction’ as a way of preserving social order.

Yoon’s satirical interventions and incongruous juxtapositions of text and image emphasize the tenuous relationship between the two, and the fragility of meaning itself. On the right-hand page is the illustration of advised conduct along with violent consequences if not followed—topics ranging from executions and self-punishment to female martyrdom, filial female sacrifice, and chastity. Yoon’s comic interspersions—friendly speech bubbles, sharp “pows” and exclaiming stars—interrupt the image’s power with playful humour, sometimes obscuring the illustrated violence. Performing like emojis, they mock and destabilize the heaviness of the message, yet are not specific enough to draw ire or criticism. Censoring that which is meant to repress, they are empty bubbles *full* of intent.

On the left-hand page is the black humour: jokes which run the gamut from death and violence, politics, discrimination, fascism, and other abuses of power to climate, health and nuclear crises. The material, while not light, is certainly bold in its compilation, touching on serious and taboo subjects. Yoon selected jokes that still have contemporary affect; as she states, “some are unaltered, but many have been edited to reflect or invoke a more contemporary context.” The one-liners are punchy: “*What is common between laws and sausages? You don’t want to see them being made.*” / “*What’s the difference between a Taliban outpost and a Pakistani elementary school? I don’t know, I just fly the drone.*” / “*We’re hit by a blizzard here but the snow hasn’t fallen to the ground yet after a week thanks to the thick smog!*” The longer jokes are provocative, unsettling and tongue-in-cheek: “*How many cops does it take to change a light bulb? They don’t. They arrest the bulb for being broke and beat the room for being black.*” / “*Healthcare costs are rising uncontrollably across the world. For most of us, services are not only unaffordable but also inaccessible due to long wait lists. For instance, the wait time for an abortion is now nine months.*”

The book’s index provides cultural clues, grouping the titles of each Confucian illustration in Chinese and English, along with the jokes’ sources in English only (and an occasional indication of the author’s gender). The joke on healthcare, for instance, is listed as by word of mouth, paired with an image entitled “Lee hung herself in prison.” And while the violence in the accompanying illustration is suggestive rather than graphic—a woman bidding farewell to her children, and then kneeling,



hands tied, before two senior figures—as readers we must speculate and *read into things*. We are asked to trust the artist’s transmission of factual truth and that the illustration’s power was as strong for readers then as its title still is now. We are also invited to question the implications of the original, then and now: is this liberation, defeat, or both?

At CSA Space, *Black Book* becomes *dimensional*: a single elegant sheet of 17-foot high glass divides the dark room like a column, on which images and texts are rear-projected. The lineage of older technologies is even stronger and more transparent in exhibition form, spatially linking the translation from woodblock print to analogue slide carousels and digital processors. One can peek around to see its back-end: two slide carousels conjoined by a computer microprocessor, quietly lit and clicking away, the afterimages spilling onto the gallery’s rear wall and creating a residual glow across the distressed wooden floor. Simulating the temporal experience of the book, Yoon projects a sequence of text, then text-and-image, and finally image, before disappearing. The duration allows each to be absorbed separately, then together, showing how quickly meaning becomes altered through juxtaposition, and revealing the subjective and shifting nature of our experiential interpretations. In the dark room with projection crisply lit, the viewer can be enveloped in a contemplative space where ‘dark matter’—and its subversive energies—emerge.

Yoon states in the book’s introduction that “true to the form of black humour, present interpretations belong to the audience.” While indeed this may be partially true, and we certainly must take responsibility for our own views, Yoon’s source material, compilation, selection and

juxtaposition ultimately present a crafted crux within which the audience's values are tested and revealed (if only within ourselves). At a moment when digital communication technology's gender and racial biases have been widely acknowledged and debated—specifically when Congresswomen Alexandra Ocasio-Cortez publicly grilled Facebook's Mark Zuckerberg before US Congress, exposing the firm's shameless disregard for the truth—do we still need to hold our feminist cards close? Is it too risky to bare one's own opinions for the sake of social justice and real change? In a world after #MeToo, and now #TimesUp and #WeConsent, where deeply embedded patriarchal patterns persist in the very networks, structures and platforms we utilize daily, caution seems wise. Yoon provides a way in, but ultimately, we must decide how to respond, and then act.

Joni Low is an independent curator and writer from Vancouver. Her curatorial research explores interconnection, intercultural conversations, public space, sensory experience and the effect of telecommunications technologies on everyday life. Recent curatorial projects include *What Are Our Supports?*, *Hank Bull: Connexion*, *the symposium Underground in the Aether*, and *Afterlives: Germaine Koh and Aron Louis Cohen*. She has presented projects at Galerie de L'UQAM (Montréal), Confederation Centre Art Gallery and Flotilla Atlantic (Charlottetown), Burnaby Art Gallery and Or Gallery (Vancouver). Her writings appear in various catalogues and publications including *Canadian Art*, *C Magazine*, *Momus* and *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*.

Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses

Camille Paulhan

**CENTRE POMPIDOU-METZ
METZ**

**8 JUIN 2019 –
13 JANVIER 2020**

La vidéo, diffusée sur un simple moniteur à l'entrée de l'exposition, est saisissante : une femme rousse au visage impassible est filmée en gros plan. Dans ses mains, deux imposantes paires de ciseaux métalliques avec lesquelles elle commence à se couper les cheveux simultanément à droite et à gauche. L'épaisse chevelure raccourcit au fur et à mesure par à-coups tranchants, et bien qu'on le sente arriver avec crainte, les lames s'approchent dangereusement des yeux, sans que la femme cille le moins du monde. Même si l'œuvre fait penser à la célèbre scène associant une lame de rasoir et un œil, dans *Un chien andalou* (1929) de Buñuel et Dalí, elle rappelle surtout des représentations dans lesquelles ce sont les modèles eux-mêmes, et non des personnages extérieurs, qui portent atteinte à leurs yeux.

Voilà qui donne le ton : Rebecca Horn n'est pas une muse, et son *Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden* (1974-1975) peut aussi bien faire penser à une photographie de Paul Nougé, issue de sa série *La subversion des images* (1929), montrant une femme essayant de couper les cils de sa paupière gauche à l'aide de ciseaux, qu'à *Selbstverstümmelung* (1965), de son contemporain Günter Brus. Dans cette performance, l'actionniste viennois rapprochait de ses yeux écarquillés différents objets contondants, notamment des lames de rasoir et des ciseaux.

L'importante exposition monographique de Rebecca Horn, présentée au Centre Pompidou-Metz, se penche d'abord sur ses liens avec ses aînés – en l'occurrence les surréalistes – et non sur ceux qu'elle a pu

entretenir avec les artistes de sa génération. Le choix est peut-être contestable pour celles et ceux qui auraient préféré que son travail soit recontextualisé dans son époque, mais il faudra passer outre. D'autant que les œuvres surréalistes, qui sont ici sélectionnées et dont certaines proviennent de la collection personnelle de Rebecca Horn, les autres étant issues des collections très riches du Musée national d'art moderne, sont toutes de qualité. Toujours est-il que cette présentation, en forme de rétrospective, dont le commissariat est assuré par Emma Lavigne et Alexandra Müller, a comme première vertu de faire découvrir avec générosité l'artiste allemande plutôt mal connue en France.

En général, on connaît des œuvres de Horn sans doute mal comprises parce que d'abord envisagées selon leur valeur esthétique, délicate, décorative : les prothèses, masques et autres appareils contraignant le corps, réalisés à partir de la fin des années 1960, parfois croulant sous les plumes, noires ou immaculées, plus tard, déviés en dispositifs motorisés s'éventant avec grâce. Ces sculptures, qui ont fait la célébrité de l'artiste, sont bien présentes dans l'exposition du Centre Pompidou-Metz, mais elles n'en forment pas le cœur. Ce qui surprend le plus, c'est la place de l'image animée au cœur du parcours de l'artiste, qu'il s'agisse de performances filmées de courte durée ou de moyens et longs-métrages destinés aux salles de cinéma. Trois sont ici montrés en intégralité au sein d'une pièce réservée : *Der Eintänzer* (1978), *La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa* (1981) et *Buster's Bedroom* (1990). Ces films, dont des extraits ponctuent les salles, sidèrent par leur étrangeté teintée de fétichisme. Ils révèlent aussi un point capital du travail de Rebecca Horn : les acteurs ne sont pas que de chair puisque des objets mis en mouvement font partie de la mise en scène; objets qui, pour la plupart, ont acquis leur autonomie en tant qu'œuvres d'art après les films et non préalablement à leur diffusion. Voilà qui change tout de la manière par laquelle les sculptures motorisées de l'artiste doivent être considérées, enserrées à l'intérieur de narrations, magnifiées à travers des cadrages somptueux : dans *La Ferdinanda*, l'imposante structure métallique recouverte de plumes de paon blanches s'ouvre lentement comme la roue de l'animal au cours d'une scène où elle apparaît seule à l'écran, tel un personnage à part entière.