

Ryoji Ikeda, *superposition*, Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, Montréal, 11 octobre 2014

Louis Cummins

Numéro 99, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73372ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cummins, L. (2015). Compte rendu de [Ryoji Ikeda, *superposition*, Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, Montréal, 11 octobre 2014]. *Ciel variable*, (99), 84–85.



291, *From the Faraway Nearby*, 2014, installation view

some of the first exhibitions of European modernists, including Matisse, Cezanne, and Duchamp. Stieglitz was the visionary behind this movement and the gallery, along with Edward Steichen. His European roots provided a cultural bridge between the artists from two continents, and the gallery produced over eighty exhibitions between 1905 and 1917, when the war intervened and Stieglitz began his relationship with Georgia O'Keefe. *From the Faraway Nearby* is also the title of a 1938 painting by O'Keefe, depicting a spectacular rack of antlers over a distant desert landscape. "Faraway nearby" evokes the nature of

the relationship between Stieglitz and O'Keefe: they lived apart much of the time, in different parts of the United States, and they had other relationships, but they wrote extensive letters to each other throughout their thirty-year affair. Lycan's work thus also speaks to the conflation of space and time in a photograph.

As we viewers move toward the installation, the space appears flattened, providing a convincing illusion of entering a black-and-white photogravure. It is a little disorienting, because it is not "life-like." The muted light, the grey walls and floor, and the dark dried leaves are

slightly ominous. The impression is of a space from another time held in stasis – the small scale, the burlap wall texture, the hanging domed lamps, the funereal vase and somber draperies, and, of course, the empty walls. Once we are inside, the contrivance becomes more immediate as we explore the details by the light of the skylight illuminated by humming fluorescent bulbs. Through the second doorway, the wall looks strangely foreshortened; as we step through, the built structure is revealed, like a theatre set. Ironically, the experience of this "photograph" is visceral – the rough textures and filtered light, accompanied by the cloying smell of the thick grey paint that coats all the surfaces and absorbs the light. This relationship among photography, objects, and painting is integral to Lycan's work.

In the east gallery, *I Walked Into a Moment* is made up of large-scale white-and-grey images applied directly to the walls. The images are architectural details of this or other white-cube galleries (the identities are not distinct), corners and gradations of dark and light on white walls, in dialogue with the space itself, blending with actual reflections of light through doors or capturing the grey of a door across the hall. The conversation is further elaborated by the breaking up of the space with walls at unusual, slightly askew angles. This could be a rather dry

conceit, but Lycan does it with sensitivity and sophistication, and the result is a pleasure of angles and subtle variations of light and image. When I began to take photographs to record the space, the strange angles of the walls became normalized by the constriction of photographic space. The two main installations span a century (figuratively): one is an early-twentieth-century scene in which photographs would have been displayed as objects in white mats against absorbent grey walls; in the other, the display almost disappears into the walls, crossing over into another dimension – perhaps of screens and pixels. One of the vignettes in the central space of the exhibition has a chair and a chunky video monitor from the 1980s – a transitional moment introducing the screen and the dematerialization of the photograph.

All and all, it was a pleasure to explore the complex of associations in this artist's contemplation of spaces for images and spaces as images.

—
Karen Henry has worked as an independent curator, writer, and editor. Currently, she works for the Public Art Program in the City of Vancouver.
 —

Ryoji Ikeda

superposition

Théâtre Maisonneuve
de la Place des Arts, Montréal

11 octobre 2014

La présentation de *superposition*, une œuvre de Ryoji Ikeda, par le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts est un geste institutionnel et artistique dont le directeur du Musée, John Zeppetelli, ne peut que se féliciter; elle indique très clairement la place que le Musée entend prendre au sein de la communauté montréalaise et celle qu'il veut occuper sur le plan international. La convergence des organismes impliqués dans l'événement est impressionnante et inusitée (le MACM, le Festival du nouveau cinéma, les groupes Elektra et Mutek, la Place des Arts, l'Institut français ainsi que les consulats généraux de la France et du Japon). La qualité artistique exceptionnelle du spectacle a rassemblé un public spécialisé suffisamment nombreux pour occuper les 1 500 places de la salle Maisonneuve.

superposition est une œuvre visuelle et musicale magistrale qu'on pourrait sans doute qualifier de conceptuelle



superposition, Montréal, 2014, permission de Kazuo Fukunaga / Kyoto Experiment, Kyoto Art Theater, Shunjuza

en ceci qu'elle utilise le langage de l'informatique quantique et ses paradoxes pour se constituer comme système de production et de diffusion. Le résultat est sublime (au sens que les théories du romantisme ont pu donner à ce mot), parce qu'il dépasse forcément l'entendement, et troublant, parce que le spectateur est à la fois absorbé par un environnement visuel et sonore dans lequel il est plongé et dont il est simultanément exclu sur le plan cognitif en raison de l'impossibilité qu'il a d'appréhender l'ensemble de la performance à laquelle il assiste.

La beauté de la chose tient précisément à la nature même de la proposition présentée par Ikeda : la production et la diffusion d'une œuvre audiovisuelle inspirée et générée par la physique et l'informatique quantiques. Les deux propriétés quantiques de la matière sont la superposition et l'intrication des états quantiques qui sont composites tout en étant à la fois différents et distants. À la différence des modèles développés par la mécanique classique, qui supposent que l'état de l'ensemble d'un système puisse être décrit à partir des mesures qu'on prend des propriétés de ce système à différents moments, la théorie quantique, qui porte sur des phénomènes infinitésimaux, a démontré que les mesures que l'on prend altèrent

les données observées, si bien qu'on ne peut déterminer à la fois la position et la vitesse des particules, par exemple. On comprendra que présentement il est encore impossible de créer des calculateurs capables de rendre compte de tous les états quantiques d'un système déterminé. Toutefois, depuis une vingtaine d'années, les chercheurs travaillent à la fois sur des circuits de plus en plus réduits et puissants et sur une unité, le qubit, qui permettrait d'effectuer de tels calculs. Issu de la musique japonaise, Ikeda produit des installations et des performances qui se développent dans le temps sous la forme de flux audiovisuels et de données informatiques qui font référence aux mathématiques quantiques en utilisant les développements du langage informatique quantique.

Tout au long de la performance, exécutée par les musiciens Stéphane Garin et Amélie Grould, nous sommes sollicités par des ondes sonores qui envahissent l'espace, vite accompagnées

de séries de chiffres diffusées sur des moniteurs. Ces flux s'accroissent et s'amplifient, se rétractent et se concentrent, accélèrent et ralentissent; des éclats lumineux et sonores surgissent comme des suspensions momentanées; puis, tout repart. L'œuvre évolue ainsi de manière apparemment aléatoire sans qu'on sache exactement quelles coïncidences et quelles correspondances peuvent s'établir entre les flux sonores et visuels aussi bien qu'entre les projections diffusées sur les différents écrans (vingt-deux en tout), ou encore entre les différentes composantes sonores. Pour être plus précis, il faudrait dire que l'on constate rapidement qu'en plus des concordances qu'on croit voir apparaître, ce sont les dissonances, les écarts, les distances et les hiatus qui se manifestent et que l'on perçoit très clairement. Au-delà de la perception de l'ensemble des flux, ce qui nous est donné à percevoir et à concevoir ce sont les altérations et les dissonances, c'est-à-dire la complexité des différents états de ces flux –

donc l'impossibilité de percevoir toutes leurs singularités et tous leurs états –, ainsi que l'extrême dissociation qui se produit entre les différents moments, qui sont parfois continus, d'autres fois discontinus.

Assez curieusement d'ailleurs, ces écarts ont pour effet de tenir le spectateur à distance. L'expérience qu'il fait de la performance le conduit à comprendre son incapacité à saisir un point d'ancrage ou à suivre les flux sonores et visuels ou les données mathématiques. Il est constamment en train de passer d'un état à un autre, un peu à la manière de ce qui se produit devant lui. Tout semble avoir été conçu pour le garder en alerte, présent aux différentes instances de l'œuvre et à ses propres sensations, tout en l'obligeant à prendre du recul et à réfléchir sur ce qu'il en train de percevoir et de ressentir réellement. Les installations qu'avait présentées Ikeda en 2012 à la Fondation DHC pour l'art contemporain opéraient autrement que *superposition*, dans la mesure où le spectateur se

trouvait littéralement immergé dans un environnement visuel et sonore de flux de données informatiques dans lequel il restait cependant libre de circuler. Dans ce cas-ci, toutefois, la séquence, d'une durée de soixante-cinq minutes, a pour effet de le retenir et de le sidérer au moyen d'un événement qui se déploie dans le temps et auquel il est assujéti.

— **Louis Cummins** est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de la City University of New York (2003). Il est à la fois un auteur, un artiste multimédia qui s'intéresse aux installations immersives et un théoricien et critique d'art. Il a publié plusieurs essais de catalogues et des articles dans différentes revues consacrées aux arts visuels et médiatiques. Il est commissaire d'exposition. Il crée des vidéos et des installations interactives et immersives.

—

David Goldblatt

Structures of Dominion and Democracy

Marian Goodman Gallery, Paris
6 September to 18 October 2014

David Goldblatt has been photographing in South Africa for many decades. The acuity with which he has recorded the depths of violence and its specific character both during and after the era of apartheid rests on his observation of violence naturalized. *Structures of Dominion* consists of fifteen black-and-white mid-sized photographs, most taken in the 1980s, and the ten images in *Structures of Democracy* were taken starting five years after the first democratic elections were held.

For many decades, Goldblatt has been concerned with the particulars of daily life in South Africa, and with photographically recording the meanings he finds in this place. He was born in South Africa in 1930, and his lifelong documentary project has resulted in the production of a substantial archive. This exhibition presents his project recording the evolution of what he calls the structures of dominion, on the one hand, and of democracy, on the other. This body of work has been shaped according to his selection of a single subject, that of buildings and monuments, an architecture. He believes that with such a focus we can observe the "values" of a people – in this case, the attitudes and practices of a minority white society in a colonized and resource-rich landscape.

One photograph presents a man in a suit and tie sitting in a pile of rocks



Luke Kgatitsoe in his house, bulldozed in February 1984 by the government after the forced removal of the people of Magopa, a black-owned farm, which had been declared a "black spot," Ventersdorp district, Transvaal, 21 October 1986, from the series *Structures of Dominion and Democracy*, gelatin silver print, 86 x 110 cm, courtesy of the Marian Goodman Gallery

and rubble. The man and the rubble more or less fill the frame, although a small slice of prairie and a horizon cross the upper limit of the picture. This man's feet are outside the lower edge of the photograph. He is thus inclined toward us, with his gaze directed at the camera. His hands rest on his knees. He is a black

man of advancing years. He has perhaps simply stopped at this rock pile to rest or to pose for the photographer.

As is the case with all the photographs in this exhibition there is a substantial caption, in this case one identifying the man as Luke Kgatitsoe and telling us that the pile of rocks is what remains of

his house, destroyed by the government of Transvaal Province as part of a "forced removal" project. With its understated simplicity, this image crystallizes a world based on oppression, an arrangement in which abuse of power is the everyday norm. Sitting on what was once his evidently already simple housing, Luke