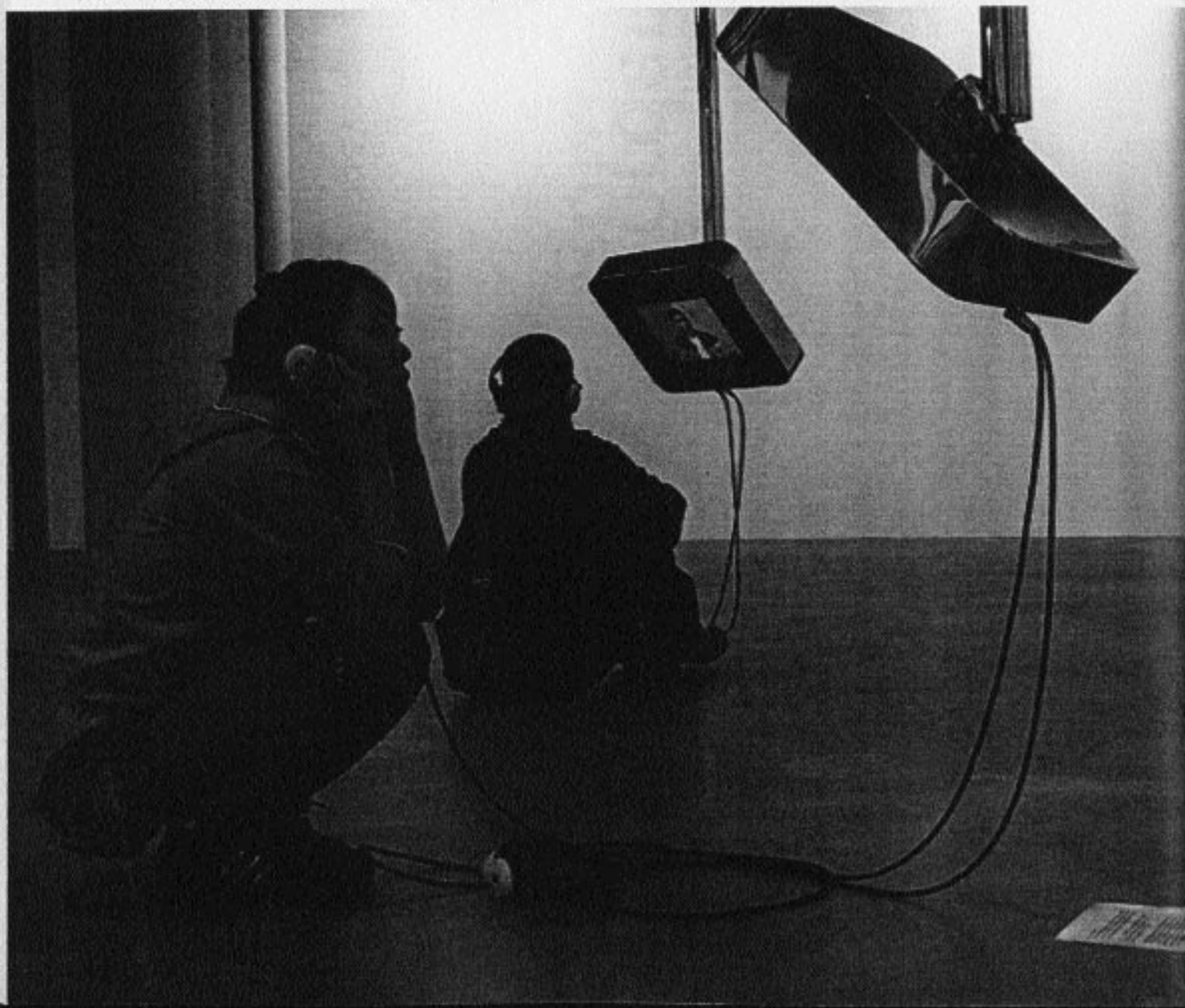


ICI, LÀ-BAS, NULLE PART, EN MÊME TEMPS : LE PARTAGE DES ESPACES SELON MELIK OHANIAN

NATHALIE DELBARD

PARA CHANTE - 10/11/12 - 2005

MELIK OHANIAN, *PERIPHERICAL COMMUNITIES/CAPTURE STATION SEOUL*, 2002, DVD, 4 MIN, DTS MULTI-PISTES AUDIO, 10 CASQUES AUDIO_DTS MULTI-TRACK AUDIO, 10 SETS OF HEADPHONES ; >> *SELECTED RECORDING #002*, IMPRESSION LAMBDA_LAMBDA PRINT, 124 X 200 CM. *PERIPHERICAL COMMUNITIES/CAPTURE STATION SEOUL (EXTRAIT_STILL)*, 2002; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE, COURTESY THE ARTIST ET AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.



Par ses sujets mêmes, à travers les personnes et les lieux qu'il convoque, le travail de Melik Ohanian prend précisément racine dans des espaces où une frontière se dessine, où s'active une tension entre des logiques antagonistes, et ce, souvent au-delà des démarcations territoriales officielles. En partant à la rencontre de chômeurs, de demandeurs d'asile politique ou de dockers en grève, et plus généralement de zones où s'intensifient incompréhensions et distances socioculturelles, l'artiste produit une nouvelle cartographie du monde, qui met à jour la complexité des écarts qui, de manière plus ou moins souterraine, régissent nos rapports à autrui.

Ce qui s'avère alors remarquable, et qui spécifie certainement davantage l'œuvre principalement filmique de Melik Ohanian, c'est la manière dont le dispositif d'énonciation du travail, suivant des modalités de conception et de présentation particulièrement opérantes, redéploie les enjeux de ce qui est à voir au sein de l'espace d'exposition. Non seulement le spectateur accède à des images lui révélant des territoires le plus souvent méconnus ou inaccessibles (là-bas), mais il est convié à en éprouver physiquement les enjeux, de l'endroit du globe où lui-même se trouve (ici). Plutôt que de faire oublier au spectateur sa « terre d'ancrage » (le lieu d'où il regarde), celle-ci est donc incorporée à la lecture de l'œuvre, la dualité perceptive ainsi générée permettant de garantir une recontextualisation permanente des images projetées et de reconfigurer en profondeur le rapport au monde de l'individu-spectateur.

Tendre à l'ubiquité

C'est sur ce mode, par exemple, que se construit *Peripheral Communities* (2002), installation vidéo réalisée et exposée notamment à Séoul et à Paris, et née de l'intérêt porté par Ohanian aux zones urbaines situées à la périphérie des grandes métropoles. Afin de donner corps à ce travail, l'artiste a sélectionné dans un premier temps des habitants de cités qu'il a filmés en plan frontal, dans un temps limité, en train de pratiquer le *slam*. Ainsi, à travers le flot de ces mots chantés sans musique, de ces phrasés incisifs mêlant histoires personnelles et paroles scandées sous forme d'exutoire, se restitue au cœur de la ville la radicalité d'expériences advenues sur ses franges les plus éloignées. En

HERE, OVER THERE, AND NOWHERE AT THE SAME TIME: THE SHARING OF SPACE ACCORDING TO MELIK OHANIAN

Melik Ohanian's work, in its very subjects and through the people and places it depicts, takes root precisely in spaces where a border takes shape, where a tension between antagonistic logics comes into play, often beyond official territorial delimitations. By setting out to meet the unemployed, asylum seekers, and striking stevedores, and more generally to find zones in which misunderstanding and socio-cultural distance are intensified, Ohanian creates a new cartography of the world, which brings up to date the distances which, in more or less subterranean ways, define our relationships with other people.

What is remarkable about Ohanian's oeuvre—which is made up for the most part of films—and what sets it apart even more, is the way in which his works foster a system of enunciation that redeploys issues related to what is presented in the exhibition space by following particularly effective conceptual and presentational methods. Not only do viewers come into contact with images that reveal territories which are most often little-known or inaccessible (i.e., "over there"), but they are also able to experience physically the impact and implications of such images from their given vantage point anywhere in the world (i.e., "here"). Rather than making viewers forget their "anchorage point" (the place from which they view), this position is incorporated into their reading of the work. The dual vantage point thereby created makes possible a constant recontextualization of the projected images and a profound reconfiguration of the individual beholder's relationship to the world.

Tending Towards Ubiquity

This, for example, is the basis of *Peripheral Communities* (2002), a video installation exhibited, among other places, in Seoul and Paris, and born of Ohanian's interest in urban zones located on the outskirts of large cities. To give shape to the

outre, parce que l'artiste conçoit son projet comme une « pièce générique » dont l'un des enjeux essentiels consiste à exister au sein de différentes cultures en s'appuyant sur un protocole d'enregistrement se renouvelant à chacun de ses déplacements, il permet de nouer sur plusieurs plans le processus de constitution de l'image à sa mise en espace.

D'abord, ce qu'il y a de commun à toutes les versions de *Peripheral Communities*, c'est que l'artiste élabore un montage « vertical », où, plutôt que de mettre bout à bout les *slameurs*, il choisit d'en superposer les images en ne faisant apparaître chacun d'eux que par intermittence, tandis que les voix se trouvent à l'inverse restituées dans leur intégralité sur des pistes sonores distinctes accessibles par casques d'écoute. Un tel principe de montage dissocié confronte simultanément le public à une vision partagée des *slameurs* (tout le monde voit la même image) et à une écoute absolument solitaire des mêmes protagonistes (chacun écoute un *slam* différent), ce qui exemplifie très subtilement la double posture, à la fois collective et individuelle, tenue par chacun au sein de la communauté. Enfin, avec beaucoup de pertinence, Ohanian décrypte un autre type de frontière, qui relève plus spécialement des usages sociaux, des attitudes adoptées face à l'image et à l'autre, suivant les cultures. En effet, l'artiste a imaginé son installation en fonction des pays concernés, le dispositif parisien étant celui de casques reliés à un écran unique sur roulettes (qui se déplace quotidiennement et qui agit comme un parasite auprès des autres pièces de l'exposition), tandis qu'à Séoul plusieurs petits moniteurs accrochés près du sol forment un cercle intime conviant le spectateur à retrouver la posture familière du corps accroupi.

Dès lors, si, comme l'écrit Anne-Marie Duguet à propos de l'installation vidéo, « la méthode consiste à isoler et déployer dans l'espace les constituants élémentaires de la représentation pour les réorganiser, les repositionner ensuite, selon de nouvelles configurations », et si « ce faisant elle ressaisit la scène dans une dimension perdue à travers l'image, la rétablit dans sa tridimensionnalité, créant un espace pénétrable et praticable dans lequel peuvent se rejouer de nouveaux rapports », l'originalité d'Ohanian tient assurément au fait que cette tridimensionnalité retrouvée ne dialogue pas seulement avec un espace artistique, mais avec un territoire culturel. De ce point de vue, la première des fron-

work, the artist initially filmed the inhabitants of these cities "slamming" in brief frontal compositions. In this way, the radical aspect of experience in the most distant fringes of the city is reconstituted in the heart of the city through the outlet of surging words sung without music, and incisive phrasing, which combines individual stories with chanted lyrics. In addition, because Ohanian conceived his project as a "generic work," one of whose essential concerns is living in the midst of different cultures, and one which uses a recording protocol that changes with each new location, the process of creating the image, of situating it in space, takes place on several levels.

What is common to every version of *Peripheral Communities* is, first of all, that the artist creates a "vertical" editing in which, rather than placing the slammers end to end, he superimposes the images, making each appear only intermittently. The voices, meanwhile, are on the contrary heard in their entirety on separate soundtracks available on headsets. Such a disunited editing principle confronts the audience at one and the same time with a shared vision of the slammers (we all see the same image) and with absolutely solitary sounds of the same protagonists (we each hear a different slam), thereby exemplifying in an extremely subtle manner the dual position, both collective and individual, of each of us within the community. Finally, in a highly relevant manner, Ohanian deciphers another kind of border, one especially associated with social customs and with the attitude we adopt in the face of the image and of the other according to our culture. Ohanian conceived his project with the countries concerned in mind: in Paris, the headsets were connected to a single screen on wheels, while in Seoul, several small monitors installed near ground level formed an intimate circle, which invites the viewer to assume a customary squatting position. If, as Anne-Marie Duguet writes about video installation, "the method consists in isolating and deploying in space the elementary components of representation in order to re-organize them and then to re-position them in new configurations," and if "in so doing it restores the scene in a lost dimension by means of the image and re-establishes its three-dimensionality, creating a penetrable and negotiable space in which new relationships can be set in play," then Ohanian's originality surely lies in the fact that this recovered



Ohanian creates a new cartography of the world, which brings up to date the distances which, in more or less subterranean ways, define our relationships with other people.

tières remises en cause par Ohanian est peut-être celle de l'art lui-même (et de la place de l'artiste) dans la mesure où, d'une part, les films proposés n'ont de cesse de convoquer un *dehors* qui vient élargir son horizon et, d'autre part, parce que les dispositifs de monstration, dans le même temps, mobilisent en permanence la conscience du spectateur quant à ce qui détermine son regard, par-delà les critères esthétiques. Selon Jean-Christophe Royoux : [le film chez Ohanian] n'est plus fait pour qu'on s'y absorbe, complètement hagards, pendant toute la durée de la projection, mais, comme dans certaines propositions du

three-dimensionality enters into a dialogue not only with an artistic space, but with a cultural territory as well. From this point of view, the first border called into question by Ohanian may be that of art itself (and of the artist's role) in the sense that, on the one hand, the films constantly bring into play an *outside* whose horizon is enlarged, and, on the other, the exhibition set-up, at the same time, constantly calls on the beholder's consciousness of what determines his or her gaze beyond aesthetic criteria. According to Jean-Christophe Royoux, in Ohanian's work the film "is no longer made for us, completely

cinéma expérimental, il rend possible les allées et venues de notre attention entre tous les événements qui composent la situation².

En remémorant au spectateur ses propres conditions d'existence tout en les confrontant à un ailleurs, c'est donc d'une autre exigence dont il est question, et qui est celle d'une véritable pensée de l'articulation entre ici et là-bas, passant par une expérience presque physique de la division et de l'éclatement.

Ce qui sépare

C'est pourquoi, sans doute, le travail de Melik Ohanian, dans son ensemble, s'attache à des individus et à des communautés fortement exposés à l'exclusion et, de fait, poussés à la nécessité d'une adaptation constante au réel, comme le suggère simplement cette image (*Stretching Picture*, 2002) dont le motif oriental imprimé en transparence est amené à se déformer et s'ajuster aux formats des vitrines où il se trouve successivement exposé. N'est-ce pas aussi une telle injonction à l'adaptation à tout prix, produisant cette frontière entre celui qui travaille et celui qui ne travaille pas, que subissent ou refusent les chômeurs et les grévistes? Une pièce telle que *The Hand* (2002) donne à voir et entendre quelque chose de cet ordre, dans la sobriété même du claquement de mains d'hommes sans emploi que l'artiste est allé filmer en Arménie. À travers l'éparpillement des écrans (neuf moniteurs d'un « mur d'images » répartis au sol pour autant de paires de mains apparues sur fond d'un sol en béton), par le dépouillement de plans fixes à l'intérieur desquels les mains se scrutent, s'abandonnent modestement à l'écran pour soudain lâcher leur unique battement, se manifeste peut-être autant le désceuvrement d'hommes qui attendent des jours durant, dans le sous-sol d'un cinéma arménien, que l'on veuille bien leur donner une tâche³ que la non-résignation, le refus de laisser ces mains inactives, malgré tout. Et là encore, il s'agit d'en faire l'épreuve de manière presque intestinale, à la fois par le principe de morcellement de l'installation renvoyant à l'éclatement communautaire (où se situer encore lorsqu'on ne travaille plus), mais aussi par le plan subjectif de la caméra qui met le corps du spectateur face à des mains non pas tournées vers lui, mais bien orientées comme

haggard, to become absorbed in throughout the screening, but rather, as in some kinds of experimental cinema, it makes it possible for our attention to roam among the events which make up the situation."² By reminding viewers of their own conditions of existence at the same time as it confronts them with an elsewhere, the films thus raise another demand, that of a true conception of the connection between "here" and "there," by way of an almost physical experience of division and shattering.

That which Separates

This no doubt is why Ohanian's work as a whole is concerned with severely excluded individuals and communities who, because of this exclusion, are driven to the necessity of constantly adapting to reality, as suggested by this simple image (*Stretching Picture*, 2002), whose transparent oriental pattern adjusts itself to the size of the windows in which it is exhibited in sequence. Isn't the border between those who work and those who don't, which the unemployed and striking workers experience or refuse, also produced by such an injunction to adapt at any price? A work such as *The Hand* (2002) shows us and lets us hear something of the sort in the very sobriety of the clapping of these unemployed men's hands, which Ohanian filmed in Armenia. By scattering the screens (there are nine monitors on the ground for nine pairs of hands against a blue background) and the use of static shots in which the hands examine themselves closely, thereby giving themselves up to the screen and then suddenly letting loose their unique clapping, we can perhaps see the idleness of men who, in the basement of an Armenian cinema, "waiting hours, days, to be chosen, to be given a task,"³ demonstrate non-resignation, the refusal to let these hands lie idle despite everything. And here again one experiences content in an almost physical manner, both by means of the principle of breaking the installation up into pieces in a manner that recalls the way the community has been shattered (where does one go when one no longer works?), and also by means of the subjective level of the camera, which places the viewer's body before these hands, which are not turned to face him or her but positioned as if they were our own. Connected in

toire industrielle, la fin d'une ère. À nouveau, la mise en œuvre, dans sa très grande promiscuité à ce qui fut un lieu névralgique d'échanges et de flux migratoires⁴, dans la façon dont elle le traverse de part en part et précipite un espace dans un autre, parvient à rendre le regard plus concerné par cet ailleurs. Paradoxalement, les paroles des dockers articulées à l'image, qu'il s'agisse d'une conversation entre trois des grévistes ou l'énumération monocorde de slogans utilisés pendant les manifestations, ne font que renforcer ce sentiment d'un temps à part (« temps libéré » pour reprendre les mots de l'artiste), qui inscrit avant tout, mais sans nostalgie, une certaine forme de mise à l'écart.

Plus généralement d'ailleurs, l'isolement social demeure une question essentielle chez Ohanian. *Sign Word Book* (2003) par exemple, à travers le problème de la langue auquel les populations immigrées sont les plus exposées, pose la question de l'impossibilité de l'échange et de ses conséquences; composé des pages du dictionnaire *Larousse* aux définitions effacées par un groupe de réfugiés arméniens en demande d'asile politique, cet ouvrage, bien que revendu à leur profit, manifeste surtout une impasse, un manque, qui est celui de la non-connaissance d'une langue au sein d'un pays étranger (et qui s'avère d'autant plus handicapant lorsqu'il s'agit d'entreprendre des démarches de régularisation).

Nulle part

À l'image de ces pages blanches en attente de définition, il semble donc que quelque chose de l'ordre du « nulle part » finisse toujours par se dégager subrepticement des images et des sons que glane et agence l'artiste, pointant l'échec de tout individu comme de tout territoire à se restreindre et se circonscrire. Ainsi *Island of an Island* (1998–2001), qui rend compte de l'émergence, au large de l'Islande, d'une terre volcanique ouverte à la seule communauté internationale scientifique, en constitue un véritable paradigme. Que nous montre l'artiste dans ce travail? D'une part, un film, vue panoramique qui « tourne autour » de l'île de Surtsey, projeté sur trois écrans; dans le même espace, au sol, une fleur lumineuse qui s'évanouit et se recompose pour dessiner de manière animée des frontières entre les visiteurs, et dont le tracé reproduit

gration and transit,⁴ in the way it riddles the area and hurls one space into another, manages to make our gaze more concerned with this “elsewhere.” Paradoxically, the dockers' words, which are tied to the images, whether in the form of a conversation between three strikers or by way of the monotonous chanting of slogans in demonstrations, only reinforce the sensation of a time apart (a “liberated time,” in the words of the artist) which inscribes above all but without nostalgia a certain kind of marginalization. More generally, social isolation remains an essential question in Ohanian's work. *Sign Word Book* (2003), for example, through the problem of language to which immigrant populations are most often exposed, poses the question of the impossibility of communication and its consequences. Made up of pages of the *Larousse* dictionary whose definitions have been rubbed out by a group of Armenian refugees seeking political asylum, this book (whose sale profits went to the refugees) reveals above all an impasse, a lack: that of the unfamiliarity with the language of a foreign country (which is an even greater handicap when one is trying to regularize one's immigration status).

Nowhere

Like these blank pages waiting to be defined, it appears that something of the order of “nowhere” always ends up surreptitiously arising out of the images and sounds Ohanian gleans and arranges, indicating the failure of every individual, and every territory, to limit and circumscribe itself. *Island of an Island* (1998–2001), which shows volcanic land that has arisen off the coast of Iceland, and which is open to the scientific community alone, is truly paradigmatic in this sense. What is the artist showing us in this work? There is a film, a panoramic view that “turns around” the island of Surtsey, which is projected onto three screens. In the same space, on the ground, there is also a luminous flower that both wilts and is reconstituted anew, thereby drawing, in a cartoon-like manner, the borders between visitors; it traces the outline of a plant that appeared very early in the island's history, only to disappear. On the ceiling, there are five convex mirrors that reflect images of the flower and the viewers. Lastly, at the entrance a book has been placed; it is made up of photographs and scientific studies of the site,

celui d'une espèce végétale apparue très tôt sur l'île puis disparue; au plafond encore, cinq miroirs convexes dans lesquels se reflètent les images de la fleur et des spectateurs; d'autre part, enfin, se trouve à l'entrée un livre, composé de photographies, d'études scientifiques réalisées sur place et d'extraits de presse parus lors de l'éruption du volcan en 1963... Par définition, toute île est un espace clos, encerclé, mais ici, elle se trouve constamment dépliée, démultipliée par la variété des angles d'approche et par les mises en abyme successives du dispositif prismatique. Si Surtsey, par son caractère unique de territoire vierge, se fait donc le lieu de toutes les projections possibles (comment ne pas être saisi par la photographie de ce journaliste, premier arrivé sur les lieux, brandissant fièrement son drapeau « Paris-Match »?), et si, inversement, alors qu'elle échappe à l'appropriation nationale, elle se voit interdite au public, *Island of an Island* nous la rend justement accessible par fragments, dans son décentrement même. Face à l'idée d'une frontière qui distingue, sépare, délimite, l'artiste tente de recomposer le réel, d'en déplacer les contours et d'en faire résonner les accès, tout en soulignant la nature dissolue d'une telle reconfiguration. En ce sens, le non-lieu de Surtsey est l'emblématique « nulle part » du travail d'Ohanian, celui qui lui permet de signifier toujours plus la relativité même du monde.

Vertuges

Et cette relativité, l'artiste ne se restreint pas, précisément, à l'instaurer entre deux communautés, deux sphères d'influence ou deux nations, mais en poursuit, d'une œuvre à l'autre, les vertigineux emboîtements. À cet égard, des pièces telles que *Switch Off* (2002) ou *Freezing Film* (2002), pour ne citer qu'elles, constituent des articulations tout à fait symptomatiques renvoyant l'individu bien au-delà de la surface du globe. *Switch Off*, par exemple, invite le spectateur à actionner un boîtier lui permettant d'accéder soit à un planisphère sur lequel apparaît la répartition de la production mondiale de lumière électrique, soit à la représentation d'une lointaine constellation du système solaire (appelée « l'Atelier du Sculpteur »), l'alternance des deux visions débordant l'échelle humaine pour placer le spectateur au cœur d'un va-et-vient insoluble entre

and includes press clippings dating from the volcano's eruption in 1963. By definition, every island is an enclosed and encircled space, but here it is constantly opened out and multiplied by the variety of angles of approach and the successive *mises en abyme* of the system of prisms. If Surtsey, because of its unique nature as virgin territory, thus becomes the site of every possible projection (how not to be struck by the photograph of a journalist, the first to arrive on the site, who proudly brandishes his "Paris-Match" flag!), and if, inversely, it avoids appropriation by any one country while remaining forbidden to the public, *Island of an Island* makes Surtsey accessible to us through fragments, in its very decentring. In the face of the idea of a border that marks off, separates and delimits, the artist tries to reconstitute reality, to shift its outlines and make access to it resonate, while at the same time emphasizing the dissolute nature of such a configuration. In this sense, the non-site of Surtsey is the emblematic "nowhere" of Ohanian's work, the nowhere that enables him to signify in ever-greater ways the very relativity of the world.

Vertigo

Melik Ohanian does not limit himself to establishing this relativity between two communities, spheres of influence, or countries; rather, he pursues its dizzyest interconnections from one work to the next. In this respect, works such as *Switch Off* or *Freezing Film* (both 2002), to mention only these two, create quite symptomatic connections that transport the individual well beyond the surface of the planet. *Switch Off*, for example, invites viewers to manipulate a control box that enables them to gain access either to a planisphere on which appears the distribution of world electricity production, or to the depiction of a distant constellation in the solar system. The alternation between two visions exceeds human scale and places the viewer in the heart of an unsolvable coming and going between heaven and earth. Similarly, *Freezing Film*,³ a composite work made out of images of Mars gathered from the Internet, draws an unexpected diagonal line between the diffuse space of the Web and this ever-so distant point, known to us as the Red Planet. As Élisabeth Wetterwald remarks, "it is an attempt to apprehend space, which

terre et univers. De même, *Freezing Film*⁵, travail composite réalisé à partir d'une collecte d'images de la planète Mars récupérées sur Internet, dessine une diagonale inattendue entre l'espace diffus du Web et ce point si éloigné de nous que demeure la planète rouge. Pour rejoindre Elisabeth Wetterwald, «il s'agit d'une tentative d'appréhension de l'espace qui reste inaccessible malgré la familiarité du dispositif et la proximité apparente⁶», puisque le spectateur est là encore convié à utiliser une sorte d'interrupteur afin de figer l'image et d'accéder à des bribes de texte qui restent néanmoins très parcellaires. Et si la structure en béton de *Freezing Film*, imposante rampe au centre de laquelle se tient l'écran, semble lester l'image dans l'espace, elle n'en devient par contraste que plus insolite et inatteignable. À l'heure de la circulation intensive et de la retransmission des images à l'échelle planétaire, le caractère morcelé et lacunaire de *Freezing Film* peut paraître déroutant. Mais sans doute explicite-t-il bien le risque qui consisterait à croire qu'il suffit d'un satellite pour être partout à la fois et de penser qu'il en va de même pour chacun au sein d'une globalité rassurante. Les représentations que propose Ohanian, au contraire, disent l'absence d'unité du réel et notre incapacité à l'embrasser tout entier, comme en témoignent ces photographies accumulées par l'artiste sans jamais qu'il ne soit donné d'indication de lieu ou de temps (*Selected Recording*). «Être sujet, c'est reconnaître le caractère kaléidoscopique du sol sur lequel on est enraciné; c'est prendre conscience de la multiplicité qui nous habite⁷», rappelle Jean-Christophe Royoux. Ainsi, l'œuvre de Melik Ohanian, dans sa globalité, ne peut que tendre à une reconfiguration profonde de la notion de frontière, pour en désunir l'autorité arbitraire, pour la soumettre aux multiples visages du monde. Dans un tel projet, le point unique n'existe pas, il est perpétuellement contrebalancé par d'autres, déporté vers des trajectoires plus transversales.

Rappelons pour finir le dispositif extraordinaire que la récente pièce de l'artiste, *Seven Minutes Before* (2004)⁸, met en jeu : sept écrans les uns à côté des autres forment un mur de vingt-huit mètres de long qui rend compte d'un tournage en sept caméras, dispersées dans un même espace, traçant simultanément et en temps réel leur propre chemin et ne se rejoignant que pour filmer un accident, zone de collision de tous les regards. « Désormais, c'est

remains inaccessible despite the familiarity of the means employed and the apparent proximity,⁹ because here again viewers are invited to use a sort of switch in order to fix the image and switch over to snatches of text, which remain very compartmentalized. And while *Freezing Film's* concrete structure, an imposing ramp at the centre of which the screen is situated, seems to anchor the image in space, this image only becomes, in contrast, more peculiar and unattainable. At a time when images are being circulated and retransmitted on an intensive scale around the world, the divided and lacunary nature of *Freezing Film* can seem baffling. Undoubtedly what it does, however, is render explicit the risk of believing that it is enough to have a satellite to be everywhere at the same time and to think that the same is true for everyone within a reassuring globalism. Ohanian's representations, on the contrary, relate the absence of unity of reality, and our inability to embrace it completely, as shown by the photographs the artist has collected without their time or place ever being indicated (*Selected Recording*). As Jean-Christophe Royoux remarks, "To be a subject is to recognize the kaleidoscopic nature of the ground in which we have sunk roots; it is to become aware of the multiplicity that inhabits us."⁷ Thus, Melik Ohanian's work overall can only tend to a profound reconfiguration of the concept of the border in order to dismantle its arbitrary authority and to submit it to the many faces of the world. In such a project, there is no such thing as a single point; such a notion is perpetually counterbalanced by others and deported to more transversal trajectories. In conclusion, let us recall the extraordinary installation of Ohanian's recent work *Seven Minutes Before* (2004)⁸: seven screens placed side by side form a twenty-eight-metre-wide wall onto which films shot with seven cameras are projected, dispersed in the same space while simultaneously tracing their own path, coming together to record an accident in a zone in which every gaze collides. As Pierre-Damien Huyghe has written, "Henceforth, things take place 'here and there,' and it is thus also 'here and there' that art is possible. This, precisely, is what is common: what is not seen in a given space."⁹ It is impossible to grasp *Seven Minutes Before* in its entirety, for it literally transgresses all our habits for reading a work of art, so much

“ici et là” que les choses ont lieu, c’est donc aussi “ici et là” qu’un art est possible. Tel est précisément le commun : ce qui ne se manifeste pas en un lieu donné», écrit Pierre-Damien Huyghe. L’œuvre *Seven Minutes Before*, qu’il est impossible de saisir dans son intégralité, qui transgresse littéralement toutes nos habitudes de lecture tant elle libère l’espace en le disloquant, illustre peut-être mieux qu’aucune autre ce mode propre au travail de Melik Ohanian, qui met tout simplement en partage la dimension éclatée de nos territoires contemporains.

Nathalie Delbard est maître de conférence en arts plastiques à l’IUFM de Lille. Plasticienne, critique d’art spécialisée en photographie contemporaine, elle collabore à différentes revues telles que *Parade* ou *La Voix du Regard*. Ses recherches portent notamment sur la dimension politique des pratiques photographiques, à travers les processus de constitution, les dispositifs d’exposition et de diffusion de l’image.

does it liberate space by dislocating it. This piece perhaps illustrates better than any other of Ohanian’s works his unique approach, which quite simply lets us share the shattered dimension of our contemporary territories.

Nathalie Delbard is a lecturer in visual arts at IUFM in Lille, France. A visual artist and art critic specializing in contemporary photography, she is a contributor to journals such as *Parade* and *La Voix du Regard*. Her research focuses in particular on the political dimension of photographic practices and examines various aspects, from the creation of the work to its exhibition and dissemination.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Anne-Marie Duguet, *Déjouer l’image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 24.
2. Jean-Christophe Royoux, «Vers le temps zéro, ou le cinéma à rebours de Melik Ohanian», Melik Ohanian, Kristale Company, Orléans, Editions Hyx, 2003, p. 20.
3. Voir Anne Bertrand, «Main-forte», Melik Ohanian, op. cit., p. 88.
4. Voir Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 18.
5. *Coming Soon, Freezing Film* et *Welcome to Hanksville* constituent les trois volets d’un vaste travail en lien avec la planète Mars.
6. Elisabeth Wetterwald, «Olivier Bardin, Melik Ohanian», *Art Press*, n° 278, avril 2002, p. 75.
7. Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 64.
8. L’œuvre *Seven Minutes Before* a été exposée à la 26^e Biennale de São Paulo en 2004 et sera présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec, à l’occasion de l’exposition «Raconte-moi» (6 octobre 2005 – 9 avril 2006). Ne pouvant y faire ici qu’une très brève allusion, tant sa complexité mérite une analyse approfondie, je me permets de renvoyer au texte éclairant de Léa Gauthier, «Ondes de choc», *Mouvement*, n° 30, septembre – octobre 2004, p. 86–93.
9. Pierre-Damien Huyghe, *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Belval, Editions Circé, 2002, p. 117.
1. Anne-Marie Duguet, *Déjouer l’image. Créations électroniques et numériques* (Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 2002), 24.
2. Jean-Christophe Royoux, “Vers le temps zéro, ou le cinéma à rebours de Melik Ohanian,” *Melik Ohanian*, Kristale Company (Orléans: Editions Hyx, 2003), 20.
3. See Anne Bertrand, “Main-forte,” in *Melik Ohanian*, op. cit., 88.
4. Royoux, op. cit., 18.
5. *Coming Soon, Freezing Film* and *Welcome to Hanksville* are the three parts of a major project involving the planet Mars.
6. Elisabeth Wetterwald, “Olivier Bardin, Melik Ohanian,” *Art Press* 278 (April 2002): 75.
7. Royoux, op. cit., 64.
8. The work *Seven Minutes Before* was exhibited at the twenty-sixth São Paulo biennial in 2004 and will be shown at the Musée national des beaux-arts du Québec (October 6 2005 – April 9, 2006). Being able to allude to it here only very briefly, and given that its complexity deserves a thorough discussion, I refer the reader to the insightful article by Léa Gauthier, “Ondes de choc,” in *Mouvement* 30 (September–October 2004).
9. Pierre-Damien Huyghe, *Du commun: Philosophie pour la peinture et le cinéma* (Belval: Editions Circé, 2002), 117.