

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Moshe Ninio

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

Moshe Ninio *Lapse*

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris 28 September – 29 January

In the exhibition *Lapse*, as throughout Moshe Ninio's whole body of work, the photographic mechanism of containment – via framing, marking and representation – is pushed into the realm of the uncontainable, the unframeable. This push generates an oscillation between the process of becoming and the state of being an image. The exhibition centres on two bodies of work by the Tel Aviv-born artist, *Glass* (2010–11) and *Morgen* (2015–16). *Glass* is a sequence of framed photographs that render successive versions of one image: as a pair of colour prints (*Glass I*), as a single colour print (*Glass II*) and as a single black-and-white print (*Glass III*). The image depicts an empty glass booth in front of a white wall. It is like a model of its own means of display: the frame of the booth's opening optically corresponds to each photograph's real frame, the represented glass pane of the booth to the real glass pane, and the represented wall to the real wall upon which the prints are hung.

Yet in addition to its mute, anonymous visibility, *Glass*'s image of the empty booth,

as all photographic images, is an index of historical time and place. The booth is not just any booth, but the one Adolf Eichmann sat in during his trial in Jerusalem in 1961. Therefore the image of *Glass* is itself evidence of a historical legal procedure that triggered the question of witnessing and representing. In this sense, the movement of *Glass*'s sequence between colour and black-and-white prints reflects a movement of photographic images between the space of art and the archive, between subjective expression and objective information.

Morgen is a video installation of two adjacent screens installed on the wall, leaning forward. Reedited from YouTube, the footage shows Israeli singer Esther Ofarim singing the German hit *Morgen ist alles vorüber* in her 1964 debut performance on German tv. Ninio's reedit zooms in on the agitated movements of Ofarim's facial features, dissociating them from her voice. His focus unhitches imagery from sound to the point where the video

becomes an act of rupture, undermining the original meaning of the footage.

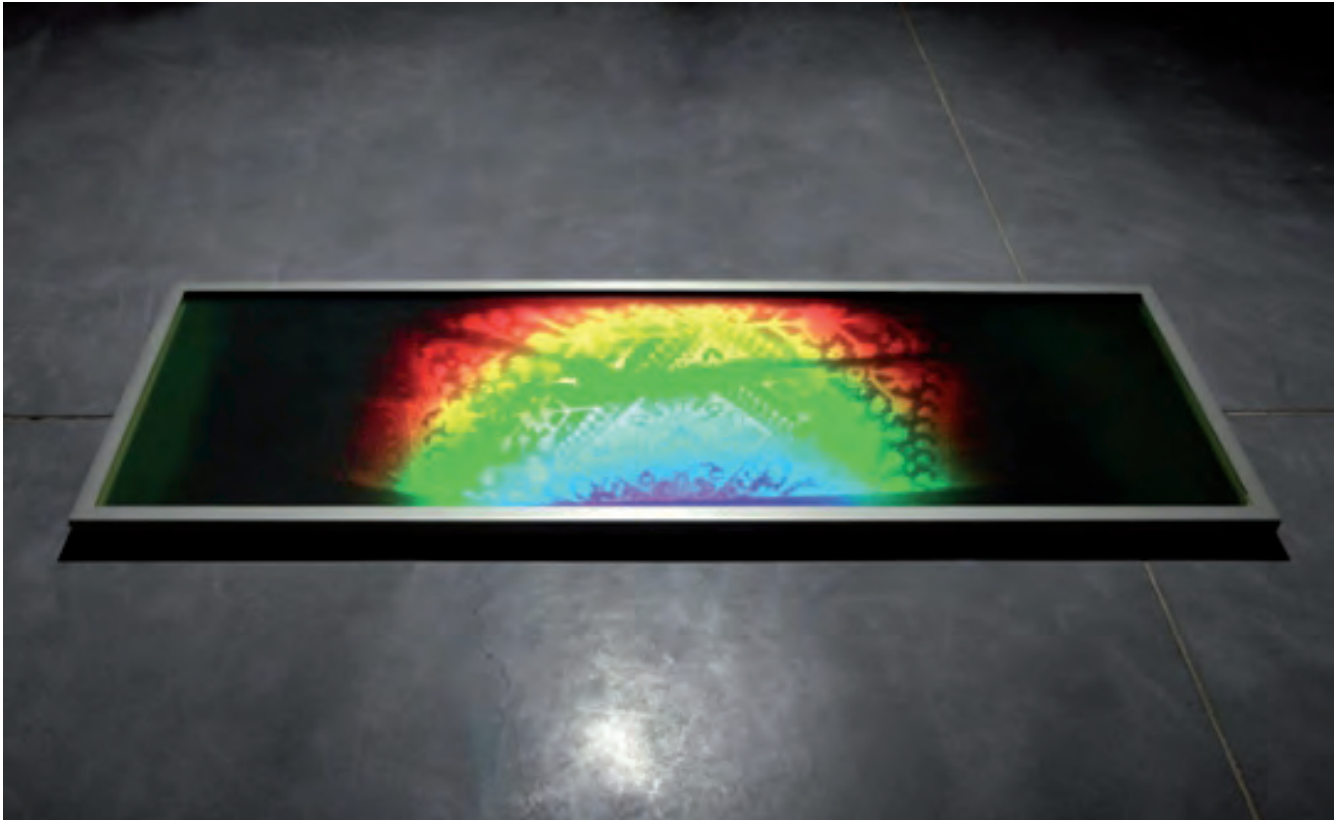
During Ofarim's performance, the camera pulls back and the studio's stage design, an abstract pattern, is slowly revealed behind her. Ninio extracted a segment of this and printed it on a constellation of metal sheets that lean against the gallery wall, further separating background and figure. The artist titled the grouping *Décor: morgen_appendix*. Magnifying the separateness of each of the video's elements, the isolated patterning resists the containment of the frame (in this case, the framing of the camera, and that of the video screen). Here, working in pointedly symbolic terms, Ninio literally stages a scene during which something in the background abandons its decorative role, in order to reappear in real space as an uncontainable witness of something like a traumatic event, though precisely what is left open-ended. The pattern has 'seen' an act it could not contain – or be contained by – and therefore had to escape. Ory Dessau



Glass II, 2010–11, photograph, inkjet print in MDF frame, 110 × 77 cm.
Courtesy Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris

Moshe Ninio: A Turkish rug and a trick of the eye

Galerie
Chantal Crousel



When seen in the exhibition, Moshe Ninio's "Rainbow: Rug," a hologram, appears to be nearly 6 feet in height. Photo courtesy of Galerie Chantal Crouse

Step into the darkened Project Room 1 at the Santa Monica Museum of Art and you'll see a rectangular mirror in the middle of the floor. A hologram image flickers above the rectangle as you walk around it, becoming clear only if you stand in just the right spot, a few feet from the center of the room. There, a rainbow of light echoes the shape and texture of a classic antique Turkish rug.

"Rainbow: Rug," which is nearly 6 feet long, is the work of the Israeli artist Moshe Ninio. This exhibition, which continues through April 18 at the Bergamot Station-based museum, is Ninio's first solo show on the West Coast, and it contains only the single piece. But this ephemeral "rug" stands out, created with technology that is both costly and already archaic, using lasers emanating from the gallery's ceiling to etch out the image in space.

"The hologram appears as a pleasant spectrum," Ninio said during an interview over coffee at Woodcat, a cafe in Echo Park. "It becomes like a horizon which you can traverse, and the rainbow appears but can't be reached. As a child, you want to go to the rainbow, but it evades you."

Ninio himself seems similarly elusive. Following a 45-minute interview, the artist initially asked the Journal not to quote or even paraphrase anything he'd said, explaining that he avoids all Internet and social media engagement in an effort to speak only through his art.

Avishay Artsy. «Moshe Ninio: A Turkish rug and a trick of the eye», *Jewish journal*, February, 18, 2015.
http://www.jewishjournal.com/culture/article/moshe_ninio_a_turkish_rug_and_a_trick_of_the_eye



Search for information about Ninio and his work online and you'll come up with very little of substance about the Tel Aviv- and Paris-based artist. Only after prodding from the museum, Ninio relented and gave permission to publish his statements.

Ninio's resistance to adopting new technology is fitting for an artist who uses the holographic medium, first popularized in the 1970s. Ninio only this year swapped his old clamshell-style flip phone for an iPhone, and he spoke of his distrust of smartphones as a tool of state-sponsored surveillance.

Born in Tel Aviv in 1953, he is represented by the Dvir Gallery there and by Galerie Chantal Crousel in Paris. His work has been shown at the Petach Tikva Museum of Art, the Israel Museum in Jerusalem, and other major European and Israeli museums and galleries. He also teaches at the prestigious Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem.

Ninio made his first holographic rug 30 years ago, and when he decided to recalibrate the work in 2000, to update the color and size, the technology already had become obsolete. "I looked all over the world — in Paris, London — to find somebody who can do it," he said.

He found the solution at Holographics North, a hologram production company run by astrophysicist John Perry out of the basement of an old school building in Burlington, Vt. Ninio spent a few days there to create the work.

"We used a pulse laser to make the master," Perry said. "You first make this master hologram, which is only viewable with laser light. And then, from that master, you make another hologram, basically a hologram of a hologram."

That second hologram, called a transfer, is viewable under ordinary white light. Perry works primarily with commercial clients, producing images for pharmaceutical or automotive trade shows, and with science museums. But he estimates he's worked with about 60 artists, most notably James Turrell, known for his light spaces. He also helped Canadian artist Michael Snow fill Vancouver, British Columbia's original railroad engine house with holograms and was asked to create a hologram from a Frank Stella maquette for an exhibition in Cleveland.

"It offers visual qualities that you just cannot get from any other medium," Perry said. "The very saturated spectral colors, the 3-D and the movement that you get, holograms can be animated ... by a good artist; those qualities can be used to breach new territory."

The image moves in and out of perception, emerging and receding according to the movements of the visitor, allowing the artist to determine the rules for how it can be seen. "The more the viewer advances toward the hologram after hitting its spectral peak, the more it evades him or her," Tel Aviv curator and critic Ory Dessau wrote, adding that the artwork "immobilizes the viewer's body by which it is activated, rendering it passive, motionless, freezing it together with the image."

Elsa Longhauser, executive director of the Santa Monica Museum of Art, saw an earlier version of "Rainbow: Rug" while visiting Jerusalem.

"In 1996, it was installed in a dark, rough space on the lower level of Teddy Football Stadium, which was under construction in Jerusalem," Longhauser recalled. "Being in Israel for the first time was a poignant revelation; getting to know Moshe Ninio has been similarly poignant."

Avishay Artsy. «Moshe Ninio: A Turkish rug and a trick of the eye», *Jewish journal*, February, 18, 2015.
http://www.jewishjournal.com/culture/article/moshe_ninio_a_turkish_rug_and_a_trick_of_the_eye



Longhauser had met Ninio the previous year, at a symposium at Moore College of Art & Design in Philadelphia, where she taught. “I found him to be an extremely intelligent and insightful and precise critic, but also extremely poetic in the way that he sees the world and expresses what he sees,” she said.

Just as a rug is created through an interlaced network of threads, “Rainbow: Rug” is made through the interweaving of laser rays. The piece uses 20th-century technology to simulate an ancient traditional craft. “The rays reweave the rug and reconstruct it,” Ninio said. “It’s like the process of weaving but with light.”

Ninio said because he is Israeli, visitors often mistake “Rainbow: Rug” for an Islamic prayer rug and therefore a statement on religious and political tensions. But, he said, his work is not at all political. “It’s very radical at this point in time not to be political,” he said. “In Israel, people see a carpet and think it’s Arabic. Not at all.”

The rug uses a Garden of Eden pattern common in Oriental carpets and represents a “simulated Eden,” Ninio said, referring to the biblical area between the Tigris and Euphrates rivers that lies in present-day Iraq, Syria and Turkey. “The carpet evokes a certain landscape.”

The floating rug does recall the legendary flying carpets of King Solomon as well as the Arabian Nights stories and Disney’s “Aladdin,” but, said Ninio, “The old magic is transformed by a perverse magic, which is holography.”

Ory Dessau. "Against the Archive: Ten artists and the decontextualization of historical records", *Flash Art*, October 2013.

Galerie
Chantal Crousel



Martin Honert,
Gruppenfoto der Präfekten,
2012. Polyurethane, sand,
glass, textile, oil paint,
260 x 100 x 200 cm (approx).
Courtesy the artist and
Johnen, Berlin. Photo:
Jens Ziebe

Against the Archive

Ten artists and their decontextualization of historical records

by ORY DESSAU

Galerie
Chantal Crousel

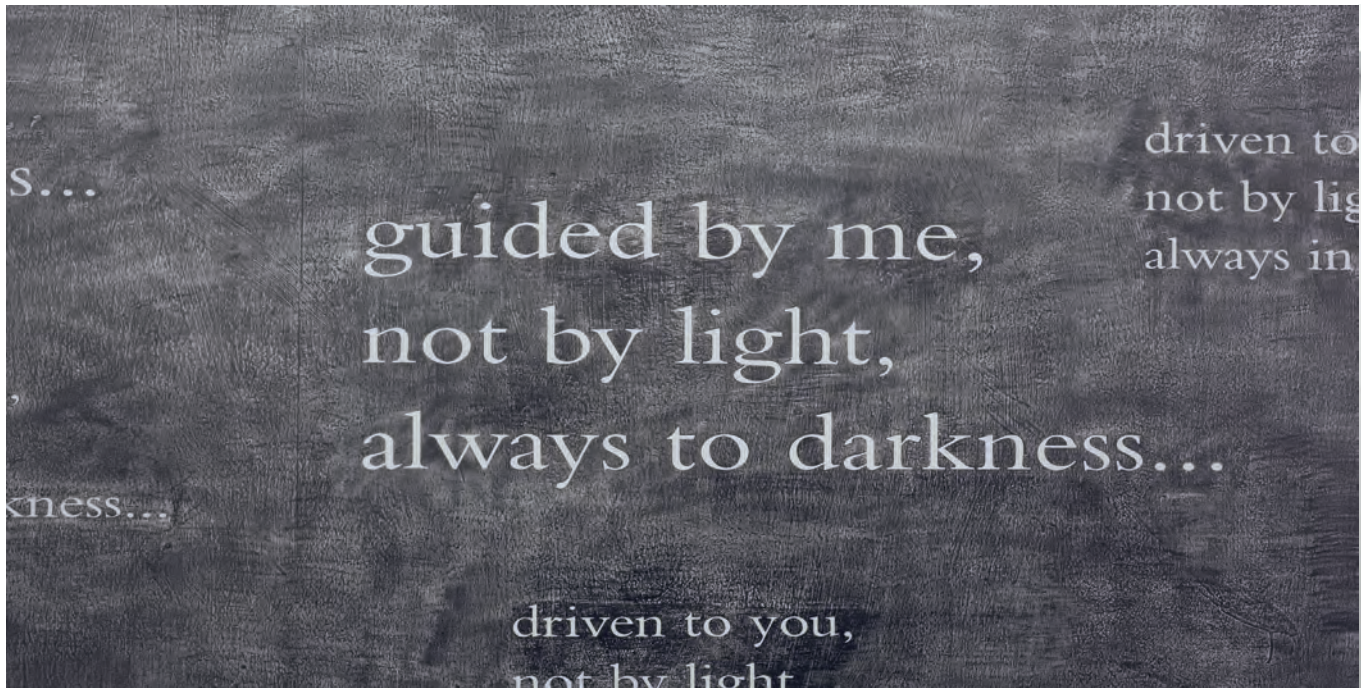
In a recent two-person exhibition with Douglas Gordon, Mirosław Balka showed, among other works, *Four Something*.¹ This single text work quotes a documented conversation from Claude Lanzmann's seminal film, *Shoah* (1985), between the director and Martha Mikhelson, the wife of a Nazi schoolteacher in Chelmno, Poland. In the quoted exchange, Frau Mikhelson tried to recall the number of Jewish victims exterminated in Chelmno: "Four something, four hundred thousand or forty thousand." "Four hundred thousand." "Four hundred thousand, I remembered it had four in it." *Four Something* questions the principles that ground Lanzmann's discourse of truth, historical representation and the memory of the slaughter of Jews during World War II. The basic principle of Lanzmann's discourse of representation (or "irrepresentability") is the avoidance of any kind of archival image associated with the Nazi killing machine. Lanzmann relies exclusively on spoken testimony and rejects the archive — such as images or documents — as well as fact-based fiction. To some extent, Balka turns these principles on their head. He uses Frau Mikhelson's spoken testimony as an archival resource, which he repeats in the form of a text: black vinyl numbers and letters pasted directly to the wall. According to Lanzmann, the catastrophe of the Holocaust is irrepresentable and, therefore, his categorical choice in favor of spoken testimony emphasizes a fundamental absence — a missing and impossible image — that is indicative of the irreducible totality of the catastrophe, but does not pretend to represent it. Balka transforms Frau Mikhelson's testimony into a twisted archival image. If verbal testimony is a withdrawal from the image, then by making a new non-image out of Lanzmann's existing non-image, Balka withdraws the withdrawal.

Balka's gesture of distancing the already distancing testimony, negating the already negating image, echoes Shoshana Felman and Dori Laub's conception of the Holocaust as an "event without a witness." In their famous analysis of testimonies, they write: "Not only did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible and deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing even by its very victims."² The fact that Balka executed the work directly on the wall charg-

es the self-erasing erasure discourse with another layer of meaning: a site-dependent gesture cannot become an object and presumes temporality, "ephemeralness" and future disappearance as its starting point.

In 2012, as part of "Intense Proximity," Palais de Tokyo's La Triennale, Thomas Hirschhorn presented a video work entitled *Touching Reality* (2012). Projected into a dark space was the image of a hand browsing through images of bloodied dead bodies on a touch screen. The images of the "destroyed human bodies," as Hirschhorn refers to them, were taken from the live archive of the Internet. Like many of Hirschhorn's works, this work stems from his ongoing interest in shocking images of human death — dead and mutilated bodies. It relates to the archival source differently than Lanzmann's or Balka's works do. With these images, Hirschhorn uses the archive while simultaneously redefining it and turning it against itself. For him, the archive becomes a practice of declassification, a figure of uncertainty and an appearance of incommensurability. Hirschhorn's archive of dead bodies is an open catalog of images with vague provenance and origin, which emerge unexpectedly without any prior knowledge. Unobservable from a distance, these images invade the viewer's private space as a sequence of shocks. In an explanatory text, Hirschhorn describes it as such: "To classify destroyed human bodies as victims or non-victims is an attempt to make them commensurable instead of thinking that all these bodies are incommensurable [...]. It is not about images, it is about bodies [...]. I am interested in Truth, Truth as such, which is not a verified fact or the 'right information' of a journalistic story. The truth I am interested in resists facts, opinions, comments and journalism. Truth is irreducible; therefore the images of destroyed human bodies are irreducible and resist factuality. I don't deny facts, but I want to oppose the texture of facts today. The habit of reducing things to facts is a comfortable way to avoid touching Truth, and to resist this is a way to touch Truth."³

Another example of a declassified and decontextualized archive is *Evidence* (1977), Larry Sultan and Mike Mandel's book and exhibition. *Evidence* is "a collection of 85 photographs culled from the two million they examined in the files of various corporate, government



Galerie
Chantal Crousel

and educational agencies”⁴ such as Bechtel Corporation, the Beverly Hills Police Department, Jet Propulsion Laboratories, the U.S. Department of the Interior, Stanford Research Institute and hundreds more. The images in *Evidence* lack descriptive captions, i.e. indexes. Sultan and Mandel removed them and formed an associative order of images — without any connection to their original files and without text. The sequenced archival images in *Evidence* reveal their undecipherable and somehow mystic character. They present us with the opacity and muteness of photographic evidence and the cryptic, inaccessible aspect of the archive. The accumulative effect of the sequence of images encourages a deconstructive view of photographic documentation. It reflects a critical approach that pulverizes “the very notion that photography was the proof of something, the support of some evidence [...]. Evidence of what? Perhaps evidence only of its own ambiguity.”⁵

Jacques Derrida defines the archive as a desire to restore and reconstruct, both impelled by the death drive and threatened by it: “Right on what permits and conditions archivization, we will never find anything other than that which exposes to destruction [...] the archive always works, and *a priori*, against itself.”⁶

Martin Honert’s sculptural body of works can be read in the context of Derrida’s definition of the archive. Honert is known for reproducing and transforming childhood photographs into enlarged realistic sculptural arrangements. The photographs are reproduced in the form of sculpture, and this reproduction subtly addresses the function of the death drive within his private archive. Works such as *Photo* (1993), *The English Teacher* (2010) and *Group Photo of Perfect People* (2012) are three-dimensional executions of photographs from his own childhood albums. The first shows the artist himself as a young boy, sitting in front of a table, while the other two show his schoolteachers standing in full body. These three-dimensional photographs are resurrected as zombies. Honert’s “second exposure”⁷ in the form of sculpture delivers a particular notion of the status of the evidential photograph, not as a retrospective document, but rather as a continuous, insistent and endlessly processed entity that cannot be overcome or voluntarily revisited. Honert’s over-realized, over-appropriated sculptural photographs cannot be kept and stored in a conventional archive. As if unleashed from the archive, their archival appearance produces lacunas in real public space, rather than analysis.

Ory Dessau. "Against the Archive: Ten artists and the decontextualization of historical records", *Flash Art*, October 2013.

Galerie
Chantal Crousel



From left:
"PREPASTPOSTCON-
TINUOUS: Miroslaw Balka
and Douglas Gordon," 2012.
View of the exhibition at
Dvir, Tel Aviv. Courtesy the
artists and Dvir, Tel Aviv.
Photo: Elad Sarig

Thomas Demand,
Segel #25, 2011. Pigment
print, 154,1 x 109,2 x 6 cm
(framed). Courtesy Matthew
Marks, New York/Los
Angeles, Esther Schipper,
Berlin, Sprüth Magers,
Berlin/London.
Photo: Andrea Rossetti

Michael Asher's solo exhibition in the Santa Monica Museum of Art in 2008 operated as a unique kind of archive. The exhibition was a reconstruction of every floor plan used for each of the forty exhibitions that were shown at the museum since it was moved to Bergamot Station in 1998. Asher reconstructed every temporary wall of every exhibition as an open wooden or metal studded skeleton, allowing the viewer to walk through the markings of the temporary walls and, thus, phenomenologically enact the shifts between each of the exhibitions. Asher constructed a temporary archive of the museum's exhibition program *in situ*, not out of location. It was not external to the place it repre-

Ory Dessau. “Against the Archive: Ten artists and the decontextualization of historical records”, *Flash Art*, October 2013.

Galerie
Chantal Crousel



sented. This archive occupied the original structure in which the forty recollected exhibitions (without their contents) were located — and therefore it was a temporary, internal and partial archive. There were no clear distinctions between the exhibitions it indicated, as their structures overlapped and intertwined. Asher’s decision to use skeletal construction is crucial to his unique archivization, for constructed studded skeletons can also signify a primal phase of construction and, in this sense, revert back to a time before (not after) the forty recollected exhibitions happened.

Thomas Demand’s body of work shapes its own discourse of the archive and photographic evidence in radical and unconventional modes. Demand appropriates existing historical photographic images, for example, an image of Leni Riefenstahl’s film archive, or an image of the military conference room where Count Claus von Stauffenberg tried to assassinate Hitler. He then reproduces the images in the form of colored paper models, then photographs them, and finally destroys them. The paper model is a reproduction of the historical image, and the photographed model is a reproduction of a reproduction. Demand exposes the fact that the final image is a constructed and artificial image, and thus points to the artificial and composed aspect of historical images and history as such. In his recent series — based on architectural models by architect John Lautner and entitled “Model Studies” (2012) — Demand rearranges his discourse. Demand was first introduced to the models in the archive of the Getty Research Institute during his residency there. Unlike Demand’s models, Lautner’s

Ory Dessau. "Against the Archive: Ten artists and the decontextualization of historical records", *Flash Art*, October 2013.

Galerie
Chantal Crousel



Moshe Ninio, *Glass [II]*,
2011. Archival pigment print,
107x 77 cm. Courtesy the
artist and Dvir, Tel Aviv.
Photo: Elad Sarig

models are not a reproduction of evidence, but rather the evidence itself. Instead of depicting these models in their wholeness, Demand's images are abstract fragments, blown up textural and topographic details that evade representation and are incapable of delivering *the whole picture*. By reinstating indexical photographic practice, Demand forgoes representational photography.

The work *Glass II* (2011) by Moshe Ninio is relevant to the discourse Thomas Demand developed in relation to photographic evidence and yet it diverges from it. The work is a framed photograph of an empty glass booth: we see the booth from the inside out, and at the same time our sight is blocked by the white wall that is in front of the same glass booth. The rear frame of the booth's opening corresponds to the frame of the print. The picture frame becomes the booth's frame, the glass of the picture frame becomes the glass of the booth, and the wall on which the framed photograph

is hung becomes the wall we see from the booth. The work is an empty mirror image of itself: a frame within a frame, a real glass pane in front of a reproduced glass pane, an imaginary wall on top of a real wall. But this object is not anonymous; it is historical evidence. It is the booth where Adolph Eichmann sat during his trial in Jerusalem in 1961. What we see in Ninio's work is evidence (the photograph) of a piece of evidence (the booth) from a historical legal procedure that dealt with examination of evidence — a trial that triggered the question of witnessing. The fact that what we see in *Glass II* is associated with the evidentiality of history's ultimate evil catastrophe re-exposes this empty non-image as an ultimate image, an ultimate reference. At the same time, this ultimate image is re-exposed as an empty mirror image of itself.

Ory Dessau is an independent curator based in Berlin. His curatorial projects include "Guess Who Died," which explored the image and physiognomy of late Palestinian president Yasser Arafat, and "The Second Strike," which addressed artistic situations that may be thought of as responses, repetitions and adaptations, but also as testimonies, excerpts and even disruptions.

Notes

1. See: Miroslaw Balka and Douglas Gordon, "PREPASTPOSTCONTINUOUS," *Dvir Gallery, Tel Aviv*, 2012. Balka's video work 4 (2008) complements the work *Four Something*.
2. Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony – Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, London, 1992, p. 80.
3. Thomas Hirschhorn, "Why it is Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies," *Le Journal de La Triennale, Issue 2, Palais de Tokyo*, 2012, p. 63.
4. Constance Lewallen, Larry Sultan and Mike Mandel/Matrix 61, *exhibition brochure, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*, 1983.
5. Joan Fontcuberta, "Evidence of what?" *Harvard Journal of Photography, Vol. 9*, 2007, p. 50.
6. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, *The John Hopkins University Press, Baltimore*, 1995, p. 14.
7. Thomas Wagner, "The Freischwimmer Generation – Martin Honert and Childhood as Metaphor" in Udo Kittelmann and Gabriele Knapstein (eds.) *Martin Honert – Kinderkreuzzug, exhibition catalogue Hamburger Bahnhof, Museum Fuer Gegenwart, Verlag der Buchhandlung Walter König, Berlin/Cologne*, 2013, p. 25.



Galerie
Chantal Crousel

diiplyk

L'ART VU DU MAROC

juin-sept. 2013
numéro 19

ABDELLAH
KARROUM
PREND LES
RÈNES DU
MATHAF À
DOHA

BIENNALE DE
VENISE

LES MEILLEURES
EXPOS DE L'ÉTÉ

KEHINDE WILEY
BLACK REMIX

35 DH - 5,00 €



MONDE

Foire



Vue extérieure
d'Art Basel 2013.

Art Basel : Le Moyen-Orient et l'Afrique prennent leurs marques

Baromètre du marché de l'art, cette édition Art Basel démarre lentement, mais conforte les valeurs sûres.

CLÉA DARIDAN

Au premier jour de la Foire, le Centre Pompidou se portait déjà acquéreur de *The Repair*, très beau diptyque de quelque 80 diapositives de Kader Attia (*lire aussi page 26*), interrogeant la notion de réappropriation et de réparation dans un contexte culturel non-européen (Galleria Continua, San Gimignano-Beijing-Boissy Le Châtel). Également très remarquée dans la

section d'œuvres grand format Art Unlimited, l'installation de Walid Raad présentée par les galeries Sfeir-Semler (Beyrouth) et Paula Cooper (New-York) : *Views from Outer to Inner Compartments*, constituée de deux structures et une vidéo, suggère une réflexion sur les répercussions notamment esthétiques, du boom d'infrastructures culturelles dans la péninsule arabe. Enfin, l'artiste

Latifah Echakhch, représentée par non moins de quatre galeries dont Kamel Mennour (Paris) et Dvir (Tel Aviv), impressionne par la concentration d'énergies autour de son travail. Son installation *Horses and Figures* a fait surtout sensation au sein d'Art Unlimited, mettant en scène un cirque abandonné grandeur nature. Plébiscitée notamment par de nouveaux collectionneurs, tout



Latifa Echakhch,
Horses and Figures,
2013, piste de cirque,
costumes et harnachements,
dimensions variables

porte à croire que l'on n'a pas fini d'entendre parler de cette artiste nommée pour le Prix Marcel Duchamp 2013.

Chez Chantal Crousel (Paris), on retrouve la sculpture *The Knot* de Hassan Khan, déjà présentée à la Documenta de Kassel l'an dernier. Édition de 3 pièces, il n'en reste qu'une, proposée autour de 40 000 euros, qui était déjà réservée au second jour de la foire. Même scénario pour *Glass III* de Moshe Ninio, dernière réinterprétation de cette série datée de 2011 et proposée autour de 15 000 euros. Suscitant un intérêt croissant Ninio, qui est peu présenté hors d'Israël et de sa galerie parisienne, peinait jusqu'alors à faire entendre sa voix. Il en sera probablement désormais autrement.

JEUNES ARTISTES EN SOLO SHOWS

Mais ce sont les *Statements*, notamment ceux de The Third Line (Dubai) et Stevenson (Johannesburg) que l'on remarque le plus. >

Si les acheteurs prennent plus de temps pour se décider, certains s'attachent à de nouveaux visages comme le Sud-Africain Kamang Wa Lehulere ou la Marocaine Latifa Echakhch.

Kader Attia,
The Repair, 2012,
diptyque de
80 diapositives



Galerie
Chantal Crousel

MARCHÉ DE L'ART

MONDE

Foire

**Kemang Wa
Lehulere,**
Exit permit,
2012, technique
mixte



» Dans ce secteur exposant exclusivement de jeunes artistes en solo shows, on saluera le courage et l'engagement de leurs galeristes. Laleh Korramian présente ainsi chez The Third Line une installation basée sur son film *M-Golis*, récit de science fiction se déroulant en 2202. À l'issue du vernissage, une pièce de l'installation avait été réservée, une autre vendue. Kamang Wa Lehulere a, quant à lui,

reçu le 15^e Baloise Art Prize, faisant la joie de son galeriste pour qui la foire était l'occasion de rencontrer de nouveaux collectionneurs. Participant à la prochaine exposition « My Joburg » de la Maison Rouge à Paris, gageons que l'on aura l'occasion de recroiser Kemang Wa. Ainsi, l'édition 2013 d'Art Basel ne déroge-t-elle pas à la tradition : collectionneurs, directeurs d'institutions et stars (on déambulait dans

les allées de la foire entre Leonardo di Caprio et Kanye West) se sont retrouvés pour ce grand rendez-vous de l'art contemporain.

Si les acheteurs semblent prendre plus de temps pour se décider, nombreux s'engagent vers de grandes figures de la scène contemporaine, tandis que certains semblent s'attacher à de nouveaux visages, que l'on espère d'ailleurs retrouver en 2014.



Christopher Williams,
"Garten in Voigtmichelshof,
Alpirsbach", 2010

THERE WAS A SECRET BEFORE THERE WAS SOMETHING TO HIDE

**Tal Sterngast on Moshe Ninio, Haim Steinbach
and Christopher Williams at Dvir Gallery, Tel Aviv**

New work by Moshe Ninio, Haim Steinbach and Christopher Williams is on display in the restrained space of Dvir gallery in Tel Aviv. Well disguised as a conservative setting, the exhibition is the medium here. Seven works puncture the gallery walls; their spacious distribution making the exhibition's configuration evident. It is an unscripted, moderate gesture that knows it is of inherent withdrawal, yet it manages to generate a particular and intended gravity.

Two works by Christopher Williams hang on the gallery's central wall. "Garten im Voigtmichelshof, Alpirsbach" (2010), is a photograph of chestnut leaves shimmering in the sunlight, apparently in Germany's Black Forest. At first glance, this garden photograph is pleasant to the eye, even sensual. A second look, however, gives it away as ambiguous. The image constructs our viewing; our gaze is thrown back at us. The photographed tree branch appears to be artificial and of artificiality. The perfected composition and

extreme clarity sharpness, the general glossiness of its surface seal it. Like a test image for a printer, its appearance maintains just itself. It seems (but we cannot be sure) that the photograph has been manipulated so that the light arrangement is not "natural". Are the shadows upon the leaves "correct"? Whatever it is in the shade's blackness seems to hint on the infectious, diseased and corrosive aspect of the light, which threatens to devour the leaves.

Williams intends disinterested viewing. Perception here is slowed down, allowing speculation and suspicion. The second unit in this pair is "Cut-away model Switar 25mm f1.4 AR", (2008), a black and white image of a motion picture lens with neutral background, photographed by Douglas M. Parker Studio, specialized in photography of fine art for collectors and museums. The lens used to be manufactured by the Swiss company Palliard-Bolex for its legendary lightweight and robust 16mm cameras. The cutaway model is a typical technical representation in which the object's mantle is omitted to reveal its inner apparatus. The "anatomy" of the lens is thus exposed, its material layers and optical mechanism are revealed.

Williams's "Window (with Window Cut-aways)", (2010) on the opposite wall completes the sequence that sets a dichotomy between the technical and the organic means of viewing and producing images. Like "Cutaway model Switar 25mm" it is a black and white photograph of a window corner (a display window?) with two multilayered window cutaway models on the ledge; an image of windows with double glazing that open to nowhere and nothing, which are merely a cropping and framing device. Glass appears as an extension to the camera lens ("Objektiv"), a transparent means and technology, which supposedly maintains continuity between world and subject but in fact does the opposite: it produces severance.

Williams's photographs could be mistaken for the "origin" they have been modeled on: the imagery of supermarkets, advertisements or technical brochures. He appropriates not only an image but its very means of production. The economy materialized through Williams's oeuvre seems to have reached a point where image production replaces industrial manufacturing. However, it is not until we gather the genealogy of the depicted objects as well as information about the conditions of the images' production: the photographer, place, duration and dates of shooting (given in the works' captions, as a "Dinggedicht" to the image), that the images gain their dialectical status. The moment the process of image-making becomes visible and decipherable, the image becomes opaque. The "likeness" of the photographic image to the object it is depicting is suspended. The image becomes a glass, a partition.

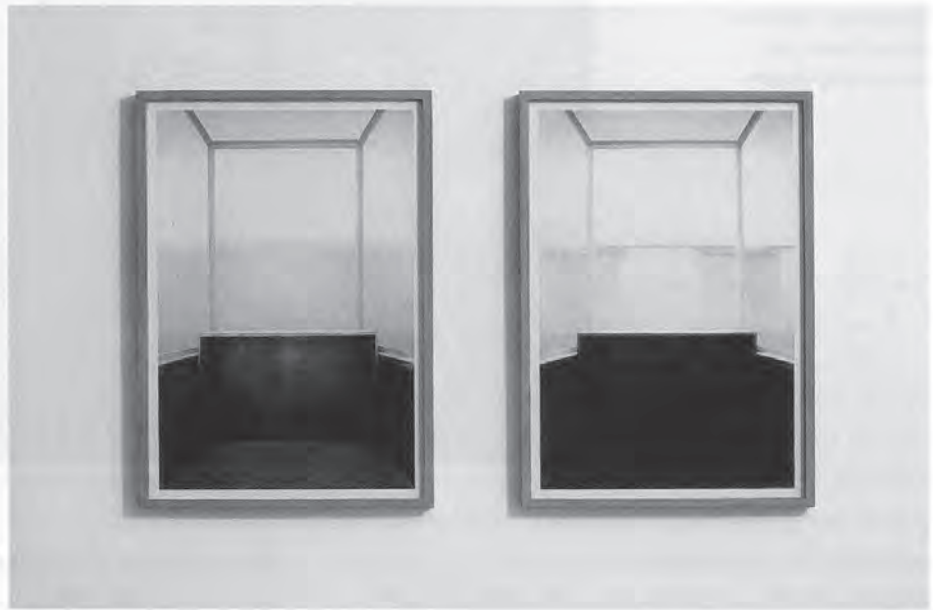
Glass is the medium and material in both of Haim Steinbach's vitrines, which also disintegrate

mimetic relations. One of them, "slave 1" (2011), is a plywood and glass case mounted in the center of the wall. A Lego toy model of the spaceship Slave 1 from the movie "The Empire Strikes Back" (1980), hovers on a transparent ("unseen") glass shelf, behind a glass pane. Steinbach's arrangement and presentation of collected objects is always an act of doubling. Here, not only are the objects secular and ritual, ordinary and unique, mass-produced and singular, literal and metaphorical, but the glass display itself also functions in a dual manner. It presents and it blocks, it delivers the toy while being a frame and a barrier. The objects expose their dual status. The spaceship, a model made after a film image newly released as a Lego set, is the toy and its own double. It lies on the shelf like a dead colorful insect, deprived from its place in the daily world, named, framed and segregated, it becomes its own image. It is here and there at the same time, it is it and not it: it resembles itself.

In Moshe Ninio's "Glass (booth)" (2010-11) the glass is the boundary that nullifies the distinction between an event and an image. We see two framed photographs. Both are taken from one point of view, inside a plain booth of wood and glass panes in the shape of a trimmed prism. At first sight the two images look like duplicates. But they differ from each other in the surfaces of field depth and light adjustments. In one, the glass pane is in focus, revealing its materiality. In the other; it is the upper light source. In one image the glass is transparent (we can see through it), in the other it is opaque (we can look at it).

What we see from the inside is the bulletproof booth, which had served to isolate and protect Adolf Eichmann during his trial in Jerusalem in 1961. The glass casing is well recognized in

Moshe Ninio, "Glass", 2011



the video documentation of the trial, framing Eichmann's figure and separating it from the rest, making the booth into an image while also functioning as a large-scale viewfinder for Eichmann. Eichmann was physically and symbolically a remnant of an inconceivable crime and was sentenced to death. A singular event, the only death sentence in Israel. Hence, the booth remains a remnant of a remnant, lacking the figure (the convict) whose own remains were made to disappear in the sea. Eichmann was hanged, and his ashes were scattered beyond Israel's territorial waters.

In Ninio's two photographs, however, the booth doesn't appear as an object of testimony or as evidence for an historical event, and its attribution isn't directly available. The appearance of the booth in the images is that of a framing device and of a mimetic artifice. That of a visual, indirect link to a major crime scene that exceeds thought and which was predesignated not to be visually documented.

Ninio's photographs are taken from a viewpoint that is literally contrary to an historical, documentary point of view. They are photographed from where no photograph had yet been made: from the convict's point of view. The one whose horizon is narrowing down. With this perspective of a decreasing outlook the booth

turns into a box with a hole; a camera obscura, photography in its old sense.

Straightforward historical content is thus expropriated by and from the images. Ninio's "Glass" dissatisfies the medium's intrinsic prospects of "making visible". The shadow of events (the crime, Eichmann's trial) is permeated into the image through our perception and projection according to our involvement (the less involved we are, the lesser projection, like a visual litmus test.) The event is thus abstracted to the point of formulating a principle of negation. The image withdraws from exercising potentiality for "documenting" or illustrating historical narrative.

Ninio's photographic diptych undertakes explicit rejection of photography as a medium. Being double: two units, two framing procedures, it denounces the ability of photography to capture a decisive moment. Such finiteness is, according to Ninio, impossible.

"Moshe Ninio, Haim Steinbach and Christopher Williams",
Dvir Gallery, Tel Aviv, May 14–September 10, 2011.

Moshe Ninio – Constat de décès

13/02/2001 | 01h01



Les images d'aujourd'hui sont malades, cancérisées par le doute : entre kit de survie et diagnostic, première expo à Paris de l'artiste israélien Moshe Ninio

On aurait pu s'attendre à une démonstration de force : né en 1953 à Tel-Aviv, Moshe Ninio est en effet considéré comme un artiste majeur de la scène israélienne, personnage au charisme imposant, mais retenu par une voix douce et affable, professeur aux Beaux-Arts de Tel-Aviv et dont l'œuvre augurale a ouvert la voie à toute une nouvelle génération d'artistes israéliens.

Pourtant, pour sa première exposition personnelle à Paris, dans la galerie Chantal Crousel, Moshe Ninio reste délibérément du côté du manque, du presque-rien : sept œuvres en tout y sont montrées, pas plus d'une ou deux par salle, le reste de l'espace étant laissé à la déambulation presque "dés'ouvrée" du visiteur : "Pour moi, les images sont des lieux de passage." Dans tous les sens du terme : des images qu'on traverse, comme dotées d'un double fond, d'autres devant lesquelles on passe et qui varient leurs effets visuels au gré de nos déplacements, tel l'hologramme posé dans le sous-sol de la galerie et qui se joue de la réversion optique, reflet d'un tapis rouge qui hésite entre visible et invisible. Mais surtout les images passent dans l'œuvre de Moshe Ninio, parfois disparaissent, l'artiste refusant de les intégrer encore à son corpus, d'autres fois repassent quelques années plus tard, comme le diptyque photo Wake, étrangement daté "1977-83/98". Deux mêmes images grisées, brumeuses comme dans un rêve : "Au départ, il s'agit d'une image télé, mais l'ombre qu'on aperçoit sur la photo n'existait pas sur l'écran. Et pourtant elle est vraie sur l'image."

Vision accidentée pour un diagnostic sans appel : les images d'aujourd'hui sont malades, gangrenées par le soupçon, blessées dans leur aura et leur validité, et Moshe Ninio en révèle dès lors les tumeurs internes.

Artiste d'après la Shoah, d'après l'immontrable, il sait d'une part la non-nécessité des images, leur inutilité foncière. D'où sa participation à l'exposition Reflect on the Holocaust organisée en 1994 à Washington. Mais spectateur de MTV et du tout-télé, il connaît aussi le passage incessant des images, leur déferlement continu sur nos écrans

cathodiques.

Qu'on ne s'y trompe donc pas : si Moshe Ninio se refuse à commenter l'actualité israélienne, si son travail prend une allure abstraite, minimaliste, fantomatique, comme détachée de tout contexte social et historique, son uvre se situe en réalité au croisement et c'ur de cette double histoire contemporaine. Vue sous cet angle, l'expo tourne à la visite médicale : accidentées par une fausse ombre, enfermées dans des caissons comme des radiographies de poumons, aussi illisibles qu'un scanner, aussi grisées qu'une échographie, ces pièces quelque peu sinistres posent toute la question de la survie de l'image, et celle de sa raison d'être.

Pour y répondre, Moshe Ninio n'essaie pas d'opposer aux médias, à la façon d'une Barbara Kruger par exemple, d'autres images, également spectaculaires mais qui détourneraient les codes visuels de l'industrie culturelle : "Si je m'approche de techniques obsolètes comme l'hologramme, c'est parce que je recherche plutôt des images faibles, fragiles, à la marge, mais capables de survivre, d'atteindre un certain degré de présence, d'existence. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas ce que l'image peut montrer, c'est sa nature, son degré de présence, sa relation avec le spectateur." C'est évidemment là que se joue l'existence, mais aussi l'extrême contemporanéité de ces images sans qualité : dans leur dimension relationnelle, dans une interactivité qui ne prend jamais l'allure du fun, mais qui reste une relation de coprésence de l'uvre et du regardeur. "Mes pièces ne sont pas faites pour regarder : elles sont faites pour être là."

DE LOIN: VERS UNE PROXIMITÉ CATASTROPHIQUE

Zvi Shir

En guise de premier pas

“... à l'époque, je travaillais encore au C.R.T., Centre de Recherches sur le Temps, oui, chez le Docteur. Nous étions sur un vaste projet, je me souviens, pour lequel il fallait dresser la carte des distances mentales et leurs modifications le long de l'axe temporel $a/1$. Le centre d'Ex-Houston nous demandait de remonter jusqu'au big bang, en mettant l'accent sur l'homo sapiens. Il fallait tracer un graphe qui formalise l'histoire de l'humanité et les changements survenus dans la perception de la distance entre l'homme et les choses. Nous étions conscients que nos découvertes auraient un impact décisif sur la mise en place de la ligne polythéologique de 'L'Union' et peut-être même sur le conflit interplanétaire qui durait depuis bien longtemps déjà. Nous savons aujourd'hui que rien n'aurait pu arrêter ce qui devait bien arriver, mais nous étions naïfs à l'époque.

Le docteur a donné le départ à 8.35.66 et à 8.38.6, le graphe était esquissé sur l'écran. Après une ligne droite tendue entre l'instant du big bang et l'apparition de l'homo sapiens, on pouvait suivre le lent éloignement de l'homme et du monde. Dans la colonne des remarques, le M.T.M. ajoutait: 'La voie de transformation du monde en objet'. Le tracé continu décrivait pas à pas le lent mouvement d'éloignement, celui que nous appelions progrès, notre libération progressive de la nécessité d'adapter nos pas au rythme de l'univers. Comment, pas à pas, et même par bonds successifs, nous avons cessé d'écouter les injonctions du ciel, le mouvement des astres, le cycle des saisons. Malgré tout ce qui est arrivé depuis, je me souviens parfaitement du frémissement qui a parcouru l'écran au moment où il a indiqué les régions du temps au cours desquelles l'humanité a cessé de se considérer comme un microcosme qui répète les mouvements d'un macrocosme. Je me souviens de l'inscription dans la colonne des remarques: 'Naissance du sujet'.

Le graphe a continué de se mouvoir vers le 11^{ème} siècle avant notre ère. Il me semble que la traduction simultanée a décrété: 'Le 19^{ème} siècle de l'ancienne ère'. Brusquement, l'extrémité du graphe a été saisie d'un frémissement désordonné, traçant encore et encore une même ligne entre les

extrémités des paramètres exposés, c'est à dire entre l'infini proche et l'infini lointain. Pendant une minute ou deux, nous avons regardé, médusés, puis le docteur s'est repris et s'est précipité sur l'appareil pour l'éteindre. J'ai juste eu le temps de faire la sauvegarde de la dernière remarque: 'Invention de la photographie'.

Tu n'as pas la moindre chance de savoir ce qu'était la photographie. Chez nous non plus personne ne le sait, il a fallu que nous consultions notre base de données... Je garde encore sur moi la capsule qui contient cette information. Tu peux la voir toi-même: 'Dans la photographie, la distance avait une double vie'. La photo était une manière de rendre présents les paysages qui s'éloignaient au-delà de l'horizon d'accessibilité, paysages dont les différences de temps et de lieu les situaient à une distance constante du spectateur et en même temps dans l'immédiateté du présent. En représentant ce qui n'était plus et dont il ne restait que la trace d'une lumière évanouie, la photo nous montrait un paysage que nous ne pourrions plus voir, rendait présent à notre regard ce qui était autre que l'ici et maintenant. Lorsque le spectateur se plaçait devant une photographie, il était devant une capsule de temps et d'espace scellés en termes de distance ; un instant et un lieu différents du 'maintenant', scellés, revêtus d'une distance fixe, définie par un système optique. Le paysage qui n'existait plus était encore là, mais sa qualité d'objet à jamais hors de portée (à cause de la distance entre le support et l'objet photographié) permettait de le révéler tout en niant sa présence ici et maintenant.

La manière dont le présent et le néant ont été unis dans le paysage photographique a été marquée par des changements des catégories spatiales, changements qui ont permis la formation de la culture dite 'occidentale'. Cette dernière était centrée autour de l'histoire de la structuration du regard, de l'élévation du principe visuel au-dessus de l'expérience d'un monde plein, et la mise en place d'un point d'observation optique en position privilégiée. La centralité du regard, toujours extérieur, distancié, s'est transformé en un coefficient de sécurité qui a permis la formation de cette culture dominante.

C'est apparemment le grand philosophe que nous connaissons sous le nom de Kant (le nom complet et les dates nous sont inconnus. Il ne reste de ses écrits que quelques fragments dont le plus complet porte le titre *Rêves d'un visionnaire expliqués par les rêves de la métaphysique*, qui a donné sa formulation essentielle à cette distance perçue comme impossible à médiatiser. Ces 'limites de la connaissance' ont non seulement annulé toute

possibilité de connaître 'les choses en soi', mais elles ont permis de se garder de toute conclusion ou expérience qui risquait de découler d'une telle connaissance. Les parois de la pensée kantienne ont repoussé au-delà des limites de l'étant les éléments réfractaires à tout ordre, contrôle et représentation, afin de rendre possible le cadrage de l'image du monde. A partir de ce moment, le monde s'est comporté comme une photographie, comme une vision donnée à l'intérieur d'une distance de sécurité fixe, comme un présent lointain.

Mais la photographie était aussi la trace d'une combustion (avant que cette dernière soit effacée par le codage digital), trace de la lumière qui franchit la distance entre les choses et l'émulsion photographique, et qui laisse derrière elle une brûlure de visibilité. La pellicule ainsi roussie par l'image garde comme une empreinte d'un monde qui s'éloigne, du lieu comme Autre. La trace, la brûlure photographique, recèlent un ultime témoignage de contact, de lien avec la distance, d'un instant pendant lequel le monde, déjà en retrait, se laisse prendre au piège et se soumet au processus optique qui l'ordonne. La photographie se présentait ainsi comme un événement catastrophique fondé sur la perte constante du monde et la manière dont le moment de la rupture, de la perte constante, s'est échappé hors des limites de l'imagination en laissant un témoignage vide, ultime écho d'une image désincarnée. Considérée sous cet angle, l'attirance de la photographie – et du photographe – pour la catastrophe paraît profondément enracinée dans sa double nature: la manière dont elle rendait proche, présentifiait et gardait les traces, tout en éloignant le 'surplus', dont elle purifiait l'image de toute possibilité de contact, témoignait de l'événement, de la catastrophe, uniquement pour pouvoir le situer dans le passé et souligner le retour de l'ordre au bercail".

Deuxième pas

En cas de catastrophe imprévue. C'est le titre d'une photographie au second degré, une oeuvre précoce de Moshé Ninio. La photo prise à partir d'un écran de télévision en noir et blanc est un fragment de la version cinématographique égyptienne de l'Othello de Shakespeare. On y voit une image sombre et amorphe de la mer et, au-dessous, le sous-titre clair de la traduction dont la fonction est de rendre proche la langue du "Proche Orient" du spectateur étranger, de l'Israélien. L'inscription claire est comme un trou béant sur l'image sombre: tel un panneau signalétique indiquant un danger à l'horizon, elle

ébranle – ne fut-ce que sur le plan sémantique – la distance de sécurité que nous inspire la photographie.

Le catastrophique et les médias ont fusionné pour devenir un couple doté d'une présence permanente sur l'arène publique. La fonction médiatrice des médias leur a permis d'utiliser la puissance libératrice de la catastrophe pour la neutraliser ou du moins, pour en retarder l'effet de danger. La catastrophe devient ainsi un accumulateur qui dispense des excitations d'intensité variable, mais toujours soumises au système de contrôle inhérent à la production d'images. La photographie prend soin du spectateur pour le protéger et réguler les accès d'énergie qui sont le lot du "participant", élément actif de l'événement. Cet écart entre la photographie – c'est à dire l'ordre ramené au bercail après avoir été "purifié" du danger de l'incontrôlé – et le monde dont la concrétude a laissé des traces d'agitation sur le support photographique, se retrouvent souvent dans les oeuvres de Ninio. Citons – en quelques unes: *Etats de la mer*, *Sortie*, *Projections* (taches et cascades).

Les images qui apparaissent pour la première fois dans *Projections* (taches et cascades) ont pour origine une vue dérobée à l'écran de télévision, une photographie au second degré où la distance fixe est multipliée, c'est à dire soulignée.¹ La transmission sert (dans ce cas, des informations au sujet d'un incendie sur une plate-forme pétrolière de la mer du Nord) d'un vaste vivier d'images qui permet de collecter des vues, ontologiquement déjà marquées du sceau de la distance. La télévision – version moderne du vitrail – où la lumière parvient de "là-bas" mais pas d'en haut, propose une suite d'images encadrées dans lesquelles la distance fixe a été enregistrée par la conscience comme un circuit imprimé de possibilités données, comme un logiciel. Au lieu de balayer l'espace et de l'encadrer sous forme de photographies, l'écran permet de sélectionner des points de faiblesse dans la conscience collective, des images de cicatrisation qui portent les ultimes traces de contact avec un ordre plus ouvert, moins ordonné et peut-être même essentiel. Au moment du choix, l'arbitraire et la précision sont unis dans une même aspiration à opérer une faille dans la suite des images unidimensionnelles, de manière à rendre possible la proximité et, peut-être, le contact.

Dans *Projections*, les "taches" et "cascades" attirent vers le "trou", la "tache" – la faille dans la conscience dominante de l'écran – vers les limites de la formalisation. L'incapacité permanente à surmonter la distance, sa fermeture constante, sont clairement articulés dans *Flaques*. Les deux taches imprimées

sur du verre les rend transparentes, porteuses d'ouverture, tout en obstruant ce qui était censé s'écouler de la paire de haut-parleurs sur lesquels les deux verres sont posés. La transparence des "taches"/"cascades" amplifie la double existence, présente/absente, de l'image photographique. L'image déconnectée de la suite de photographies réapparaît; mais au lieu de servir à marquer les contours de ce qui aspire à enfermer la réalité/catastrophe dans un cadre temps/espace organisé, elle s'incarne dans une corporéité douteuse qui révèle surtout ce qui n'est pas. L'espace intérieur du haut-parleur est exposé et défini par la tache transparente, le trou. Comme le passage vers l'horizon visuel, la caisse de résonance s'ouvre à des "sons" qui ne passent pas la barrière de l'image. La tache est une cicatrice, la trace d'une fissure refermée à travers laquelle on peut encore regarder vers l'extérieur, à la recherche d'une fréquence que l'image s'est engagée à dissimuler.²

Troisième pas

Pendant toute l'année, la tour de communication de la région de Tel-Aviv est en attente. Les antennes paraboliques flairent l'atmosphère, captent les messages codés, tendues dans l'espoir de l'instant où elles accompliront leur mission, celle de l'alarme. La tour est ainsi un lieu de divination dont la fonction est d'annoncer un événement, un instant avant qu'il ne se produise. Cette fonction, inscrite dans la structure même de la tour, justifie son existence tout au long de l'année, sauf un jour: celui de la fête de l'Indépendance. La veille de cette fête, symbole annuel de "libération nationale", l'existence et la fonction de cette tour sont élargies et déplacées vers la dimension symbolique; toute la tour est illuminée et se transforme en une gigantesque colonne de lumière. Une photographie de cette révélation séculière, de cet événement séculier, sacré-profane, qui se répète tous les ans, sert de base à une suite d'oeuvres intitulées, *Essais pour une tour*.

A commencer par la première petite photographie de 1976, en passant par des agrandissements de taille humaine des années 80, on voit se développer un cycle de tours de divers formats dont la dernière est une projection vidéo. Le refus d'une image de taille fixe dont la dernière version est formalisée comme la soumission de la projection aux données du lieu d'exposition, est une composante essentielle de cette oeuvre. La Tour n'aspire pas à se présenter comme une vision ordonnée et fixe. Elle refuse de se plier à la résolution optique

maximale autorisée par la distance fixe. Au cours du processus d'impression/projection, la mobilité du mécanisme photographique qui permet de passer de l'infini lointain à l'infini proche et vice versa, est intériorisée. A la place d'une photographie sur laquelle est imprimée une distance optique fixe, l'oeuvre propose une image de lente inspiration/expiration entre proximité et distance, obtenue par une variation permanente de la résolution pendant l'impression/projection. La résolution optique est remplacée par une autre forme d'acuité, essentiellement sensible à une existence plus dynamique, plus complète, dont la réalité photographique n'est qu'un fragment rétrospectif. Une existence archaïque qui donne vie à une zone crépusculaire, à un horizon situé au-delà des limites de la formulation, comme ces images de rêve dont la composition élémentaire est nourrie d'une réalité plus complète. Au lieu d'être une photographie, *Essais pour une tour* se présente comme un événement élémentaire, essentiel, de différenciation entre la lumière et l'obscurité, la catastrophe (la guerre) et le salut, la technologie et le manuel.³ Toutefois, d'une manière apparemment anachronique, l'oeuvre aspire à basculer d'une position séculière et "horizontale" vers une réalité spirituelle et "verticale" qui n'existe que dans l'attente. La projection spectrale de l'oeuvre (son ultime incarnation est ce qui apparaît comme "souvenir"), ou à des étapes antérieures, la "congélation" des images sous forme de supports photographiques conservés dans des boîtes en plexiglass et aluminium, soulignent le fait que les *Essais pour une tour* ne sont jamais à leur place. La *Tour* émet une attente permanente à une fréquence dont la source de tension est l'écart entre le projet d'une tentative infinie et d'une attente constante.

L'aspiration à passer d'un statut fragmentaire vers l'expérience d'un monde cyclique (comme en témoigne le thème d'une exposition en 1990, au musée d'Israël: *Le cycle des jours*), témoigne d'une conscience continue et plus pleine. Elle s'appuie sur la transformation des rapports habituels entre photographie et mémoire. L'intervention de ce rapport métonymique mais arbitraire commence avec un choix de "sujets" dont l'origine remonte à des événements en état de disparition avancée. Des photographies de second degré ou des oeuvres comme *Essais pour une tour* peuvent être considérées comme des images en cours de disparition. L'image de la tour dont l'occurrence essentielle – l'événement – se présente comme une absence constante et/ou une onde radio qui dépasse le domaine optique. C'est dans cet écart entre la photographie et la mémoire immédiate et réécrite que réside une série de

contraintes qui pèsent sur les processus d'impression, de projection, de choix du support, des structures et des modes d'exposition. Ces contraintes demandent à éloigner de la nouvelle image – photographie, objet ou projection – les traces de la mémoire immédiate, de manière à rendre possible l'émergence d'une autre dimension, celle de l'attente ou de la mémoire d'un ordre antérieur. Cette tentative de dégager le vacillement d'un autre ordre évite le danger de la nostalgie en utilisant des supports technologiques, comme des images sans origine ni lieu, libérées de leur historicité. "L'ancien" ne se présente pas comme le passé, mais comme un ordre caché, recouvert, dissimulé par l'écran de la conscience historique. En s'incarnant comme une conscience qui ordonne et photographie, l'écran est déplacé dans un processus de localisation entre l'image photographique et la mémoire immédiate. Il devient ainsi une ouverture qui conduit à une acuité non pas optique mais perceptive, comme celle à laquelle aspire l'icône.

Les images propulsées vers une existence iconique ne visent pas la création d'une ressemblance formelle, mais la recherche d'un équivalent de ces images liminaires. En tant qu'unité ontologique, l'icône incarne une pratique paradoxale (et non un objet) dont la fonction est d'établir des sites visuels qui serviront de tremplin à des perceptions non-optiques. L'existence d'une image comme site de transformation, comme invitation à sortir du visible et à s'installer à la lisière de ce qui est révélé et caché – caractéristique de la tradition esthétique religieuse – indique bien ce à quoi aspirent ces oeuvres. Toutefois, alors que l'icône sert d' "image liminaire" sur l'autel d'un monde continu incarné dans un temple, ces oeuvres apparaissent comme une tentative de localisation temporaire dans un espace sécularisé.⁴

A la croisée des chemins (quatrième pas)

La disparition du lieu a été entérinée par la naissance du musée. Pendant trois cents ans, cet événement terminal a accompagné tout acte artistique. La réduction de la différenciation entre sacré et profane à une simple différence fonctionnelle entre un lieu et un autre, a laissé derrière elle un espace d' "altérités" identiques, une étendue de différences indifférenciées. Le remplacement de l'altérité par un arbitraire qui est la conséquence de ce genre de lieu, peut être considéré aussi comme l'abolition des sites de communication, des points de passage de l'identique à ce qui est autre, de la différence entre

un mur et une porte. La disparition des "passages" a privé les images liminaires de points d'appui, elle les a rendues flottantes.

Avodat Ach, une paire de "livres de métal" posés comme un modèle sur un bureau temporaire, se présente comme un convertisseur qui canalise un enchevêtrement de dialectiques, un encombrement de questions, un "modèle" qui neutralise temporairement toute possibilité d'usage fonctionnel de ce bureau, lieu de travail en suspens jusqu'au moment de la décision.

"L'oeuvre" que constitue le bureau en attente, congelé entre "la cheminée" absente, lieu de mémoire familiale, et "l'oeuvre" de décisions présentes/futures. Les données indiquent une localisation temporaire, font de l'oeuvre un carrefour mobile, un outil qui convertit le "non-lieu" en "lieu", dans l'unique but de l'expédier à droite, à gauche, ailleurs. Etre localisé signifie arriver à une décision, préférer l'un à l'autre. Mais pour qu'il y ait une telle décision, il faut qu'il existe un lieu, ce qui n'est pas le cas. Il n'y a qu'un seuil, "l'image d'un seuil" qui porte le souvenir d'une ouverture, la mémoire d'une possibilité située au-delà de l'ici et maintenant, celle de transformer, ne fût-ce qu'un instant, le non-lieu en lieu.

Un hélicoptère photographié en train de planer verticalement, une fois comme une ombre, une autre fois comme une absence de forme, séquelles d'images sur des plaques de métal qui servent de ligne de démarcation entre des couples opposés: lumière/obscurité, mâle/femelle (on ne peut pas ignorer l'aspect à la fois phallique de l'hélicoptère dressé et sa ressemblance avec le symbole de Vénus). Bien que l'un fonctionne sur le plan formel et l'autre sur le plan taxinomique, "l'image" est dotée d'un statut nettement hermaphrodite: lourd/léger, haut/bas, droite/gauche, culture ancienne/culture technologique, négatif/positif, etc. Le choix iconographique se révèle être un inventaire de dialectiques, un chausse-trappe pour les iconographes, dans la mesure où il recèle une variété de décisions catégorielles sur le plan de l'action.

Le fait de détacher "la photographie de l'hélicoptère" de la suite de transmissions est une décision qui donne la préférence à une vue isolée – où la relation entre le mouvement circulaire et l'arrêt sont concentrés – au détriment d'une suite linéaire d'images cinématographiques. Le film et les autres formes d'images mobiles, qui ont remplacé l'image isolée dans la succession photographique, ont une fonction centrale dans la formation d'une "conscience du temps" adaptée à une "image du monde" dominante, à une "conscience de l'écran". C'est le principe de flux, étranger à tout mécanisme de contrôle, qui a

obligé d'écarter le flux temporel des images cinématographiques. A la place, la fragmentation et la vitesse (un minimum de 24 images à la seconde) se sont unies pour créer chez le spectateur l'illusion d'un temps élastique. La possibilité de contrôler la progression du temps narratif fait oublier au spectateur la fascination qu'exercent sur lui les images d'un mécanisme linéaire. Mais la flexibilité attribuée au temps cinématographique n'existe en fait que sur le plan mental, elle est entièrement investie dans la traduction des impressions en narration. Sur un plan sensoriel (que le film réduit à la vue et à l'ouïe), le spectateur n'enregistre que le ronronnement régulier de la machine de projection. La tentative de présenter le temps cinématographique comme non-linéaire (comme s'il existait un temps linéaire) est profondément ancrée dans la tradition du dualisme métaphysique. Pour permettre à la tradition – qui considérait les impressions sensorielles comme un élément négligeable – de contrôler entièrement le flux des événements, il fallait réduire les sens à un simple mécanisme d'information ; car après tout, l'information est la seule forme qui autorise le classement et la transmission de signes à des systèmes divers sans en perdre le contenu. Le désir d'ignorer le contact corporel-tactile, intériorisé dans l'image photographique, a permis de minimiser l'importance des impressions sensorielles dans notre rapport au monde. Ce qui a permis un rapide codage des impressions considérées comme des informations visuelles, c'est à dire distantes et contrôlables. Cette conséquence, qui découle de la matrice sensorielle obtenue à l'aide du mécanisme photographique, a été formulée comme la structuration sous forme de film de la "composante temporelle" de la réalité. Mais le fait de se concentrer sur le temps cinématographique narratif/informatif et d'ignorer l'aspect physique du regard n'empêche pas le corps de tisser, sous le seuil de la conscience, l'image du monde apprise. Ainsi, pendant que la conscience établit un rapport non linéaire avec l'information, les autres facultés de l'homme développent un rapport au monde linéaire-mécaniste qui perd progressivement sa réalité corporelle. En opposition à la pulsation uniforme des images et du temps, Avodat Ach, cette image fixe, impose un arrêt. L'image isolée, dont la réflexion et l'inversion tonale ne font que formaliser l'uniformité, convertit le rapport cinématographique entre le regard et l'image. Au lieu d'un regard fixe dont le temps est défini par des images qui se succèdent, l'artiste nous propose une image stabilisée, presque coulée dans un moule, qui suscite chez le spectateur un regard actif et mobile, une reconstruction du temps.

Cinquième pas

Suspendre une action signifie apprendre à se poser, à s'attarder, attendre, planer au-dessus du sol sans vraiment le toucher, s'obstiner sur un point jusqu'à ce que cela arrive, jusqu'à ce qu'il apparaisse comme différent, comme un lieu. Attendre encore un instant, et alors replier la table, les ailes de métal, le tapis et continuer de se mouvoir. C'est à cette position temporaire, précaire, consciente d'être toujours obligée de se mouvoir pour survivre, à ce contact fugitif avec le sol, qu'appartient le tapis semi nomade du Dagestan, qui se présente comme un holographe, une oeuvre: Red: Rug.

Avant d'être intégré à l'espace domestique et bourgeois, le tapis est une configuration cosmique, une révélation topographique ordonnée de l'infini. Chaque redéploiement établit le site d'attente comme une manière d'infuser l'infini à l'intérieur d'un espace défini, d'un lieu. En tant que tel, le tapis et, à sa suite, l'hologramme, confisquent un bout de terrain à l'espace fini, pour rendre possible l'apparition d'une autre chose, non finie. L'appel à transformer le site arbitraire en lieu, sa concrétisation comme tapis, sont fondés sur l'aspiration à rendre présent et non à représenter; contrairement à l'image qui se concentre sur la représentation, le tapis apparaît comme un instrument d'invocation, d'appel pour que se révèle ce qui est caché. En tant que représentant de cette pratique ancrée dans l'artisanat dont l'essence est le faire et non la représentation, cet appel est présent dans l'oeuvre, mais en même temps suspendu, prisonnier d'un art optique, d'un artisanat de l'oeil, un hologramme.

L'hologramme, en tant qu'incarnation totale de l'illusion optique, a absorbé le tapis roulé. Une forme d'art en absorbe une autre qui la précède, répétant ainsi l'histoire du tapis, l'image/objet oriental dans la culture occidentale. Histoire de l'artisanat oculaire préféré à l'artisanat manuel, de l'optique préféré au tactile, du ponctuel préféré au cosmique; histoire du tapis oriental poussé vers les profondeurs de l'image, vers le fond, vers le lieu où il peut conférer à l'image la coloration requise, l'illusion de beauté, l'exotisme et la complexité qui manquent à la représentation laconique. Ce qui était destiné à rendre présent, à révéler, est devenu écran, surface qui dissimulait la possibilité, le danger que quelque chose apparaisse.

La fusion de la représentation et de la présence en un seul objet est une reconnaissance anticipée de l'échec devant un mécanisme dominant qui a sans cesse le pouvoir de transformer le monde en représentation.⁵ Mais en même

temps que cette reconnaissance de "la mort de l'art", il y a aussi une autre nostalgie irrationnelle du surgissement de la chose. Nostalgie qui aspire à s'incarner dans une corporéité de l'oeuvre et qui, prise dans un éventail de contraintes, ne peut s'exprimer que comme un sentiment d'oppression. La menace cachée dans le rouge de l'holograme, comme phénomène premier, formel et taxinomique renvoie au motif des flammes du tapis, soit pour formaliser une chaleur retrouvée, ou les traces d'un danger devant l'ouverture. Bien qu'en attente sous l'enveloppe de verre de l'holograme, la menace que recèle cette chaleur potentielle souligne la fragilité de "la distance de sécurité de la représentation" (car l'objet totalement optique, l'holograme, occupe déjà une place dans l'espace, il est déjà solidifié sous forme d'objet qui marque un territoire). Quelque chose risque d'apparaître, est appelé à apparaître, comme un ultime/premier instant de contact, et cette chose n'est peut-être que lui, le mort (l'art) qui se révélera de nouveau, ou bien alors son "cadavre flottant".

Notes

¹ Le terme d'"image" pour qualifier ces oeuvres pose un problème. La plupart des "vues" que Ninio emprunte à diverses sources et qu'il utilise comme matériau brut, sont poussées par lui à leurs limites, soit par le découpage, soit au moment de l'impression. Dans cet état limite, leur existence comme photographie d'un objet spécifique est poussée à un point où elles servent d'"image" à autre chose ; et en même temps, elles sont dans un retrait qui frôle la disparition, se transforment en une tache, une apparition informelle. C'est la raison pour laquelle, dans la suite du texte, le concept d'image sera toujours entre guillemets lorsqu'il servira à désigner les oeuvres. Il est important de souligner la proximité entre ces oeuvres et le concept de "figure" tel qu'il est défini par Georges Didi-Huberman qui l'applique à l'art religieux du moyen âge et du début de la Renaissance. Dans son livre *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (Flammarion, 1990), Huberman étudie le rapport entre les significations tardives accolées au concept de "figure", les pratiques qui en ont découlé et la manière dont la figure est perçue dans la vision du monde religieuse et herméneutique du moyen âge et de la Renaissance. Cette vision définie dans la préface (et qui fait ses preuves tout au long du livre) peut être comprise comme une description assez précise d'une perception/expérience de l'image, telle qu'elle figure dans les oeuvres de Ninio: "Au Xvème siècle, le terme 'figure' désignait encore exactement le contraire de ce qu'il signifie pour nous aujourd'hui. Faire figurer une chose signifie pour nous aujourd'hui représenter un aspect visible de la chose. Pour Fra Angelico et les cercles religieux dont il faisait partie, la figure est comprise comme une mise à distance de l'apparence, le fait de

l'éloigner de son lieu, de l'écarter des images et des traits clairs: en bref, pénétrer dans l'espace paradoxal de l'équivoque et du dissemblable". Bien que la définition de Didi-Huberman soit proche de l'esprit des oeuvres dont il est question ici, j'ai choisi de conserver le terme d' "image" parce que la reconstruction de "l'expérience figurative" tirée de ruines de la représentation et dont parle Didi-Huberman est au centre de ces oeuvres. Par conséquent, leur existence figurative n'efface pas sur elles la cicatrice de la représentation, leur relation généalogique à l'image représentative.

³ On peut faire le lien entre la "tache", le "trou", tels qu'ils se présentent dans l'oeuvre et le terme de "diagramme" défini par Deleuze par rapport à Francis Bacon. En s'appuyant sur les descriptions de Bacon, Deleuze définit le diagramme comme une étape préparatoire qui comprend aussi l'instant critique du passage de la représentation à la peinture. Après que le peintre ait commencé à couvrir la surface à peindre de données représentatives, d'images, arrive le moment où cette surface est envahie d'une activité désordonnée de maculation, d'effaçage, d'éclaboussement et autres activités qui introduisent dans les vues ordonnées des éléments arbitraires et irrationnels, ou comme le dit Deleuze: "C'est comme une catastrophe qui se produit de manière inattendue sur la toile, à l'intérieur de données figuratives ou probabilistes".

C'est ce désordre qui, après un examen plus minutieux, se transformera en un nouvel ordre sous-jacent à la peinture, surtout à la peinture moderne telle que l'entend Deleuze: "Le diagramme est, en effet, un chaos, une catastrophe, mais aussi un ferment d'ordre et de rythme. Comparé aux données figuratives, c'est un chaos violent, mais comparé au nouvel ordre pictural, c'est aussi un élément de rythme: comme le dit Bacon, 'il déverrouille les zones de sensation'. Le diagramme achève le travail préparatoire et commence l'acte de peinture..."

"... c'est le genre d'expérience toujours préconisé par différents peintres: 'l'abysse' de Cézanne ou la 'catastrophe' et la possibilité que cet abysse fasse de la place au rythme ; le 'chaos' de Paul Klee, le 'point gris' évanescents et la possibilité que ce point gris 'culbute par-dessus lui-même' et cède le pas à la sensation. De tous les arts, la peinture est indubitablement le seul qui, nécessairement et 'hystériquement', intègre sa propre catastrophe et se constitue donc comme un vol en avant. Dans les autres arts, la catastrophe y est uniquement associée. Mais le peintre se meut vers la catastrophe, il embrasse le chaos et essaie de le laisser en arrière."

Des oeuvres particulières comme *Flaques* ou *Etats de la mer* et même l'ensemble des oeuvres de Ninio sont fondées sur cette même vision de l'instant chaotique qui recèle cette possibilité de passage de la représentation à l'événement. Toutefois, la reconnaissance du danger que comporte "le nouvel ordre pictural", la facilité avec laquelle il se transforme

en un " nouvel ordre de représentation ", la manière dont la catastrophe devient un style, ôte aux oeuvres la possibilité de "laisser la catastrophe en arrière". Au lieu d'une image qui couvrirait le "diagramme" comme une deuxième étape, ces oeuvres s'appliquent à gratter les images en question pour faire ressortir les "diagrammes" qui les sous-tendent. (Gilles Deleuze, Francis Bacon: Logique de la sensation, Éditions de la Différence, 1981).

³ Dans son article intitulé *The Index of the Absent Wound* (October, no 29, été 1984), où il est question du suaire qui porte les prétendues traces du corps de Jésus, Didi-Huberman traite du problème de la distance. Après avoir cité des témoignages qui décrivent la différence entre le regard de près (photos prises de près qui ne révèlent rien) et une photo de loin où le regard distancié décèle les empreintes du visage et du corps, il ajoute: "... s'approcher implique aussi de jouer à s'éloigner. Le jeu du proche et du lointain est le jeu de la distance, écrit Maurice Blanchot. L'élaboration rend le détour possible. Le détour implique la distanciation. Il suscite son propre retour; il invoque l'histoire de quelque chose qui s'élève des "profondeurs du temps", quelque chose qui comble une période d'attente. Quelque chose d'unique et de lointain, aussi proche fût-il. Par conséquent, il y a dans ce jeu du proche et du lointain un effet d'aura compris dans la surface même de la photographie...".

⁴ Dans son livre consacré à "l'iconostase", mur composé de trois portes couvertes d'icônes qui séparent l'autel de l'espace où se trouvent les fidèles, le prêtre orthodoxe Pavel Florenskij s'intéresse à la "double réalité" de l'icône. Après avoir souligné que l'iconostase est "la limite entre le monde visible et le monde invisible", il présente l'icône comme une fenêtre, mais d'une espèce qui n'a aucun rapport avec les formes de représentation que nous attribuons à la Renaissance et à la peinture qui la caractérise: "L'icône est semblable à une vision divine, mais en même temps elle s'en distingue: elle est la ligne qui sert de contour à la vision. La vision n'est pas une icône: elle a sa réalité propre; mais bien que ses contours coïncident avec ceux d'une image spirituelle, l'icône est dans notre conscience à la fois cette image et hors de cette image – sans elle, à côté, en soi et pour soi- elle n'est pas une image, pas une icône, mais une simple planche de bois. De même, une fenêtre est une fenêtre tant qu'il existe derrière elle des zones de lumière dont elle est la médiatrice; une lumière qui n'est pas 'semblable' à la lumière, qui n'est pas une association subjective attachée à l'image de la lumière, mais la lumière elle-même dans son identité ontologique, cette lumière indivisible, inséparable du soleil qui éclaire l'espace extérieur. En soi et pour soi, c'est à dire indépendamment de son rapport à la lumière, de sa fonction, c'est une chose morte et ce n'est pas une fenêtre: coupée de son rapport à la lumière, elle est du bois et du verre" (p.71).

Dans un article qui accompagne la sortie de ce livre en Allemagne, Ulrich Werner ajoute: "... dans les descriptions de Florenskij, l'icône indique une limite, la limite entre la terre et

le ciel, entre les fidèles et l'autel, entre le visible et l'invisible, mais en même temps elle permet le tranfert d'impressions, la rencontre entre le sensoriel et l'extra-sensoriel, elle appartient aux deux mondes". (Pavel Floreskij, *DIE IKONSTASE, Urbild und Grenzerlebnis im revolutionaerem Russland*, Verlag Urachaus Stuttgart, 1988, p.30).

- ⁵ Dans son article, *La Réalité et son ombre*, Emmanuel Levinas décrit ainsi la conscience de la représentation: "La conscience de la représentation consiste à savoir que l'objet n'est pas là. Les éléments perçus ne sont pas l'objet, mais comme ses "nippes", taches de couleur, morceaux de marbre ou de bronze. Ces éléments ne servent pas de symboles et, dans l'absence de l'objet, ils ne forcent pas sa présence, mais par leur présence, insistent sur son absence. Ils occupent entièrement sa place pour marquer son éloignement, comme si l'objet représenté mourait, se dégradait, se désincarnait dans son propre reflet".

Moshe Ninio, Cycle of Days

Yigal Zalmona

18

The work of Moshe Ninio revolves around the struggle with the constant image – that single, isolated, yet complex, multivalent and at times contradictory sign. The point of departure for many of his works are indirect photographic images “originating” in the television screen. These images, expropriated from the existing order of things – whether the existential, media or establishment reality – are reworked and organized into elements of a new order which, in certain ways, resist the original one. The exhibition “Cycle of Days” includes three groups of images and concludes, as an intermediary stage, a protracted process of working with a limited storehouse of key images which appeared in the past in different configurations and changing physical and spatial contexts (they began to appear in Ninio’s works in 1976 and were exhibited in varying sizes beginning in 1978).

The present form of the images is the result of extensive experimentation in the photography lab. The darkroom, where Ninio’s works are evolved and the photographic images reworked, can be apprehended as a symbolic setting, the juncture of axes of reference and practice: on the one hand, it is the location of a calculated, measured technological activity, devoid of any disciplining touch, and on the other, it is the place of mysterious, almost alchemic occurrences, which summons up images that are associated with the mythic elements of creation (water, light, air) and with the myth of imbuing the dark, inchoate matter with significance. It is a process designed to illuminate reality with its own means in such a way that it may even surprise its own “creator.”

The secretive, subterranean-like dimension of

17 the laboratory activity is linked to yet another aspect of the works. A photographer tracking down a subject is often likened to a hunter stalking his game. And Ninio does photograph like a hunter and a spy: his photographic foci are, in many cases, paramilitary: a helicopter, a communications tower, and views taken by satellite. On the one hand, the images, marked by consuming fire, elicit a sense of disaster, and on the other, their preoccupation with observation, examination, and identification – with “differentiation” (*bavdalab*) endows them with an intelligence-like dimension of prognostication and application (projection). In another group of “apocryphal” works, as he calls them (which are not included in the present display), he seems to forge art books by planting substitute photographs in place of existing reproductions. The taking of photographs in these “corrected” books recalls that of an intelligence agent who copies a document in secret, or deals with disinformation by disrupting existing cultural codes, planting tiny ideological mines, or by doing “subversive” work (for example, by planting his own works, such as the three “empty” *Loudspeakers*, in the Judaica hall of Mishkan Le’Omanut, Museum of Art, Ein Harod.

The work in the darkroom connects with this intelligence aspect also by being a manipulation of an innocent, banal, and seemingly neutral document (any photograph, lacking special significance, taken from a television screen) in order to extract its “secret,” the “truth” behind appearance. This is the exposure of an encoded message (while being at the same time public and fully accessible), which

unfolds like an unlimited text written in invisible ink. The message cannot be open, and particular signs must disrupt the activities of others. These signs are worked and reoffered for use in the public arena as signposts waiting for the “illuminated” (enlightened) viewer to follow them. The images which appear in the two stages of *Avodot Ach* (*Fireplace Pieces/ Brother Work – Tr.*), as well as those seen in the group of works entitled *Projections* derive, as noted, from the television screen. The helicopter image in the two *Avodot Ach*, which together constitute one axis of the “cycle” of the present display, is a detail from a television news shot showing the rescue of people from a fire. The images in the group of *Projections* are taken from another concurrent news item – an oil rig disaster in the North Sea. The articulation of the images, which in the two *Avodot Ach* deal with fire, extrication, and rescue, and the pseudo-night scenes of the *Projections* group which are lit by the scattered flares – those random “situations” that Ninio imbues with the utmost significance – impart to the works a dimension of pathos, drama, and anxiety, leading the “base” original material toward a sublime-like experience.

At the same time, Ninio also activates in his works a contrary process of organization and preparation through the objectivization of the images (transferring them to a hard ground, building them as objects in actual space), in the way they are positioned or hung, and, in some instances, by their duplication. These actions alienate the set of meanings by creating a rotary movement which oscillates between the alienated and the sublime, between

charging and discharging, and vice versa. This oscillation obscures the boundaries of categorical distinctions while avoiding a simple classification, a naming. Thus it prevents a hasty repossession of the expropriated images.

The thematic axes of the works, like those of the specific display of "Cycle of Days" are characterized by duality, the outstanding example of which is the dichotomy of holiness and secularity. The helicopter is a flying machine which "ascends to the heavens," is "elevated," but in the photographs lacks rotors, its movement curtailed and silenced; it is crudely material. The image of the helicopter in these works evokes seraphim configurations in magical amulets which appear on *shiviti* amulets depicting the Burning Bush. At the same time it is of course associated with other archetypal images, the most obvious of which is the cross, and it is also closely related to the shape of the Egyptian ankh, the symbol of life and death. The link between fire and the cross, death and rescue (the characteristics of the concrete event from which, as noted, this particular image was borrowed) identifies it, metaphorically, with Jewish and Christian sacrificial images. The metal plates on which the helicopter image is imprinted recall icons, altar diptychs or, alternately, the shape of a book (and in this context a sacred book). I am tempted to say that the way the helicopter images are imprinted upon the celluloid and their transposition to the metal plate are associated with the miraculous imprint of Christ's features on Saint Veronica's veil. In both processes there is an indexical, direct link between the signifier-image and its referent.

At the same time the helicopter is a weapon of war, a distinctly technological product having the most secular of connotations. Furthermore, local culture and language are to a large extent based on the interchangeability of terms of holiness and the mundane, and this is conspicuous also in the military realm. In conversation, Ninio mentioned popular eating places where an autographed photograph of a fighter jet, a tank, a helicopter, or any other instrument of destruction (a gesture of gratitude by some military unit or other) might hang next to the figure of a rabbi or a saint, a *shiviti* amulet, or a *mizrab* plaque. The helicopter in these works can also be grasped as a body image, and it is no accident that in *Avodat Ach (Midnight)* the plates on which the image is imprinted are placed on bar stools to fill in for the missing body. The gender of this body is indeterminate, it is male and female at one and the same time. In its shape and function it is obviously phallic, but its shadow recalls the circle and the cross – the conventional symbol of femaleness. At times it seems as if these pairs of plates face the viewer like mirrors.

The signification system displayed here (Ninio himself speaks of signposting), composed of the totality of signs including their trains of signification, is, then, rooted in different thematic levels, of which the most important is, in my view, the eschatological: elements such as fire, light, water, and darkness, and terms such as disaster and rescue, high and low, spiritual and secular – all hinting at a terminology of salvation and transubstantiation (at least on the metaphorical and certainly on the secular level). The commitment to such a position dictates great cau-

15 tion in terms of the manipulation of the signs. That is why, for example, it is so important to be precise about the connection between an image and its material-spatial appearance and the medium through which it is transmitted (the images of the helicopter are imprinted on metal plates, while more chaotic images of burning patches on water are stamped on sheets of transparent celluloid). That is also why the works are arranged in the exhibition hall in a seemingly hierarchical order, reminiscent of the placing of images in religious environments.

In general, as already noted, Ninio's work deals with the transposition of signs from one order to another. This is an activity involving an ascent from the concrete to the spiritual, and it takes place on the level of the sign because, as an artist, Ninio is committed to signs. He respects both image and sign, alternately sanctifying and secularizing them, isolating them from the original order and weaving them into a renewed order that prevents the spectator from the possibility of fetishization.

Yigal Zalmona