

ESSAY

CHOREOGRAPHIES

PAR / BY CÉLINE KOPP

« Cet endroit n'est pas assez grand pour nous deux! A chaque fois que l'un d'entre nous inspire, l'autre est aspiré. »⁽¹⁾
L'image est perturbante et amusante à la fois. Elle participe d'un type de comique et d'une mise en image de la violence qui pourrait très bien provenir d'un cartoon à la Tom et Jerry. Il s'agit en réalité d'une affirmation provenant de l'installation vidéo *A piece for Leaky Ears* (2007) de l'artiste canadien Vishal Jugdeo reprise en 2008 dans *Surplus Room*. A y réfléchir de plus près, tout est là : la présence du corps, notre rapport à l'espace, à l'autre, à l'objet et à l'obstacle. Le tout, condensé dans ce mouvement ordinaire, mais nécessaire. Il y a surtout cette évidence que le corps, dans sa réduction la plus extrême, ne peut se défaire du drame de la négociation constante des limites dans notre rapport à l'autre, que l'on désire et qui nous oppresse à la fois. Cette respiration dont parle Vishal Jugdeo est un mouvement qui évoque le passage constant d'un état à un autre et la fréquence du plaisir et déplaisir si chers à Duchamp. Ici, cependant, ces sensations sont incarnées et le mouvement de la chair tient moins d'une mécanique idéale que de la danse (dans son acception étymologique). La question du corps et des gestes comme expression de notre relation au monde et aux autres ne peut être évoquée dans le champ

"This place isn't big enough for the both of us. Every time one of us breathes in, the other gets sucked up."¹

The image is disconcerting and fun, alike. It is part and parcel of a type of comedy and a pictorialization of violence which might very well hail from a Tom and Jerry-style cartoon. What is actually involved is a statement coming from the video installation *A Piece for Leaky Ears* (2007) by the Canadian artist Vishal Jugdeo, re-used in 2008 in his *Surplus Room*. Taking a closer look, everything is there: the presence of the body, our relation to space, to the other, the object and the obstacle. The whole thing, squeezed into this ordinary but necessary movement. It is above all evident that the body, in its most extreme reduced form, cannot shake off the drama of the ongoing negotiation over boundaries in our relation to the other, whom we desire, and who, at the same time, oppresses us.

This breathing which Vishal Jugdeo talks of is a movement that conjures up the constant shift from one state to another, and the frequency of pleasure and displeasure, so dear to Duchamp. Here, however, these sensations are embodied and the flesh's movement has less to do with some ideal machinery than with dance (in its accepted etymological sense). The issue of body and gestures as an expression of our relation



des arts visuels sans sa relation à la danse. On pense évidemment à Oskar Schlemmer qui déjà, au Bauhaus, y voyait la structure fondamentale de tout art, puis aux recherches de Merce Cunningham, Hannah Halprin, et du Judson Dance Theater qui ont fait de la danse le point nodal des disciplines artistiques. Dans les années 1960, le corps est ce qu'il fait, il ne représente plus. Ainsi, pour Bruce Nauman, Vito Acconci, Robert Morris ou encore Dan Graham il y a là des procédés et un vocabulaire valides dans le cadre de leur remise en question de l'œuvre d'art en tant qu'objet. De la même façon, il ne s'agit pas ici de traiter du rapport qu'entretient la danse avec les arts visuels, mais plutôt de penser la question de l'écriture du corps comme outil conceptuel. Ce mode opératoire s'illustre tout à fait chez Mike Kelley avec *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses* (1999). A la manière d'une expérience en vase clos, l'artiste introduit la chorégraphie comme instrument de confrontation entre des références au premier abord sans lien : Martha Graham et les décors d'Isamu Noguchi, les expériences de Harry Harlow sur les affects des primates dans les années 1950, et enfin, les films du psychologue Albert Bandura sur les effets de la violence télévisuelle sur les enfants. La chorégraphie devient un instrument d'analyse et agit comme liant. Elle agence les gestes par nature communicants, afin de créer un langage propre. D'une manière générale, les gestes, des plus ordinaires aux plus symboliques, sont toujours liés aux conditions dans lesquelles ils sont réalisés. Ils traduisent une volonté par rapport aux contingences sociales, politiques, artistiques. C'est ce rapport à la communication, au lien, qui fait de la chorégraphie une notion clé. Elle permet l'introduction d'une partition permettant d'explorer librement les gestes et comportements communs, tout en gardant des contours culturels spécifiques. La chorégraphie, c'est-à-dire « l'écriture de la danse » est d'autant plus intéressante si l'on pense que le mot « danse » est issue d'une racine signifiant « tirer en longueur » (à l'origine une sorte de ronde où les danseurs s'entraînaient). On voit bien là que l'essentiel s'inscrit dans l'idée même du rapport à l'autre qui fonde la sphère éthique. Comme a pu le proposer Aby Warburg, l'écriture de ces rapports et l'analyse des gestes permettrait également de révéler l'état d'âme (*Pathos-formeln*), qui lie les êtres à travers une culture visuelle.

Depuis Rudolph Laban et la définition de son système de notation du mouvement (1928), l'usage de la partition dans le champ chorégraphique a offert aux autres arts un outil de travail qui permet la mise en place d'un programme d'actions se définissant plus comme une règle du jeu associée à des corps libres, qu'une structure restrictive. L'utilisation de la partition comme outil conceptuel se retrouve chez l'artiste américain Jesse Aron Green et tout particulièrement dans son installation *Ärztliche Zimmergymnastik* (2008) avec l'utilisation de l'ouvrage du même nom⁽²⁾, écrit par Dr. D. G. M. Schreber en 1855. Les quarante exercices de gymnastique décrits sont réalisés dans l'ordre, par seize hommes en sous-vêtements se tenant sur des plateformes disposées à intervalles réguliers et qui ne sont pas sans rappeler les sculptures de Carl Andre. La caméra qui documente la performance, effectue un cercle complet autour de la géométrie définie par les piédestaux pendant

to the world and to others cannot be evoked in the field of the visual arts in its relation to dance. One thinks, needless to say, of Oskar Schlemmer, who, back in his Bauhaus days, saw therein the basic structure of all art; then Merce Cunningham, springs to mind, and Hannah Halprin, and the Judson Dance Theater, who all turned dance into the focal point of the various art disciplines. In the 1960s, the body was what it was: it no longer represented anything. So for Bruce Nauman, Vito Acconci, Robert Morris and Dan Graham, there were procedures here, and a vocabulary, both valid in the context of the way they once more challenged the artwork as object. Similarly, it is not a matter here of dealing with the relation between dance and the visual arts, but rather of teasing out the issue of the body's writing as conceptual tool. This operational method is thoroughly illustrated by Mike Kelley in his *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses* (1999). Like an experiment using a vacuum, the artist introduced choreography as an instrument of comparison between references with, at first glance, no link: Martha Graham and Isamu Noguchi's sets, Harry Harlow's experiments on the affects of primates in the 1950s, and, last but not least, the films made by the psychologist Albert Bandura about the effects of television violence on children. Choreography becomes an instrument of analysis, and acts like a bonding agent. It arranges gestures which are, by nature, communicative, in order to create its own language. Generally speaking, gestures—from the most ordinary to the most symbolic—are invariably connected with the conditions in which they are made. They convey a desire in relation to social, political, and artistic contingencies. It is this relation to communication, to the bond, which makes choreography a key notion. It permits the introduction of a score making it possible to freely explore common gestures and patterns of behaviour, while at the same time keeping specific cultural outlines. Choreography, which is to say "the writing of dance", is all the more interesting if we bear in mind that the word 'dance' comes from a root meaning "stretching lengthwise" (originally, a sort of round dance in which dancers pushed and pulled each other). It is easy to see that the essence lies in the very idea of the relation to the other which is the basis of the ethical sphere. As Aby Warburg saw fit to propose, the writing of these relations, and the analysis of gestures also made it possible to reveal the mood, and the state of mind (*Pathosformeln*), which connects beings through a visual culture.

Since Rudolph Laban and the definition of his system of movement notation (known as 'labanotation') (1928), the use of the score in the choreographic field has offered other arts a working tool which permits the introduction of a programme of actions that can be defined more as a rule of play associated with free bodies, than a restrictive structure. The use of the score as a conceptual tool occurs in the work of the American artist Jesse Aron Green, and specifically in his installation *Ärztliche Zimmergymnastik* (2008) with the use of the book of the same name², written by Dr. D.G.M. Schreber (2008). The forty gymnastic exercises described are carried out in order by sixteen men in under-garments standing on platforms arranged at regular intervals, calling to mind Carl Andre's sculptures. The camera recording the performance makes a complete circle around the geometry defined by the pedestals throughout the exercises. This refer-

VISHAL JUGDEO

Surplus Room, 2008.

Courtesy of the artist and Laxart, Los Angeles.

la durée des exercices. Cette référence au minimalisme se rejoue dans l'installation même de l'œuvre, que le spectateur visionne assis sur une sculpture *Incomplete and Open 3:1, 3:2, ou 3:3*. Cette référence aux *Incomplete Open Cubes* de Sol LeWitt renvoie à l'idée d'agencement. Comme les éléments d'une chorégraphie, ces cubes existent en tant qu'élément singulier d'un ensemble de variations. Ils sont constitués d'entités à considérer chacune en relation avec toutes les autres. Encore une fois, et tout comme Vishal Jugdeo le laissait entendre, il est question de relation, de désir, et de contrôle. En effet, les mouvements proposés par Schreber, et destinées à la santé du peuple (Schreber est souvent cité dans les travaux sur l'apparition du sujet nazi) comprenaient l'idée d'une dépense nécessaire de l'énergie excessive et illustre son opposition farouche à la masturbation. Par ailleurs, l'autobiographie écrite par son fils⁽³⁾, souffrant de délires psychotiques, est considérée comme le cas d'école pour l'étude de la paranoïa. Freud y fonde son explication du lien entre sexualité et paranoïa, plaçant la différence sexuelle au centre de la construction de l'inconscient. Le titre de cette autobiographie est d'ailleurs repris par Jesse A. Green avec *The Future of My Nervous Illness (after Felix Gonzalez Torres)*, une horloge tournant à l'envers, présentée en relation avec la vidéo.

La façon dont le corps et son écriture révèlent la société, une façon de penser, et l'oppression qui peut être vécue dans la relation à l'autre, nous ramène à nouveau à la vidéo de Vishal Jugdeo. *Surplus Room* est une succession de saynètes agencées à la manière d'un soap opéra où deux hommes dialoguent de leur relation à l'espace, à eux mêmes, à l'art et à la façon dont les objets sont investis de sens. Le jeu dramatique des personnages et la construction comique des dialogues rappellent ceux du théâtre de l'absurde. D'emblée, alors que la sonnette retentit (on se demande s'il s'agit d'un soap ou d'un porno), il est question d'espace et de ses limites. L'homme ne répond pas, il travaille l'argile

ence to Minimalism recurs in the actual installation of the work, which the spectator views seated on a sculpture titled *Incomplete and Open 3:1,3.2 and 3.3*. This reference to Sol LeWitt's *Incomplete Open Cubes* refers to the idea of arrangement. Like the factors in a choreographic arrangement, these cubes exist as the singular element in a set of variations. They are formed by entities which are, each and every one, to be considered in relation with all the others. Once again, and just as Vishal Jugdeo suggested, it is a question of relation, desire, and control. The movements proposed by Schreber, designed for the health of the people (Schreber is often quoted in works dealing with the appearance of the Nazi subject) actually encompassed the idea of a necessary expenditure of excessive energy, and illustrated his fierce opposition to masturbation. What is more, the autobiography written by his son³, suffering from psychotic hallucinations, is regarded as the classic case for the study of paranoia. On it, Freud based his explanation of the link between sexuality and paranoia, putting sexual difference at the hub of the construction of the unconscious. The title of this autobiography has incidentally been used by Jesse A. Green with *The Future of my Nervous Illness (after Felix Gonzalez Torres)*, a work consisting of a clock with the hands moving the wrong way round, presented together with the video.

The way in which the body and its writing reveal society, a way of thinking, and the oppression that can be experienced in the relation to the other brings us once again to Vishal Jugdeo's video. *Surplus Room* is a succession of cameos arranged soap opera-style, in which two men talk about their relation to space, to themselves, to art, and to the way in which objects are laden with meaning. The dramatic interplay of the characters and the comic construction of the dialogues call to mind those of the theatre of the absurd. Right away, when the door bell rings (one wonders if this is a soap opera or a porn movie), it is a question of space and its boundaries. The man does not answer, he is working some clay with much physi-



JESSE ARON GREEN
Ärztliche Zimmergymnastik, 2008,
 HD Video Installation, 80 min loop.
 Courtesy of the artist. © Joshua White



avec un investissement physique, une sensualité et un sérieux hors de raison. L'autre homme entre en scène et la confrontation commence, tandis qu'on frappe toujours à la porte. Visiblement, même respirer est problématique. S'ensuit immédiatement la question de l'objet, de l'obstacle, et de la désignation de ce même objet : « *Je ne suis pas celui qui a décidé que c'était une bonne idée d'apporter ce bordel dans le salon* », ce à quoi, l'autre répond : « *Je ne suis pas celui qui a décidé que c'était un salon* »⁽⁴⁾. L'incertitude et la mouvance dans la définition du statut des objets et de l'espace renvoient à la question de l'énonciation présente chez Duchamp. Deux scènes sont centrées sur la définition d'une sorte de mégaphone d'où sort une protubérance rose. Lorsque la question « *Qu'est-ce que c'est ?* » est posée, l'autre répond « *C'est un —* » et le bip couvrant les mots obscènes des pires programmes télé retentit. Cette instabilité du statut des objets, doublée de la référence télévisuelle, renvoie à la dimension performative du travail artistique et offre une critique de l'économie de la représentation. Un autre objet, s'apparentant à un microphone, semble faire le lien entre les deux personnages. Son nom est encore une fois oblitéré. « *C'est un appareil de communication, mais c'est également un objet esthétique, une métaphore ou un*

cal exertion, combined with a sensuality and a seriousness that have no rhyme or reason. The other man comes on stage and the confrontation begins, while someone is still knocking at the door. Visibly, even breathing is problematic. What immediately follows is the issue of the object, the obstacle, and the designation of this same object: "*I'm not the one who decided it would be a good idea to bring this mess into the living room!*" to which the other replies: "*I'm not the one who decided this was the living room?*"⁴ Uncertainty and movement in the definition of the status of objects and space refer to the issue of the statement present in Duchamp's work. Two scenes are focused on the definition of a kind of megaphone from which a pink protuberance sticks out. When the question: "*What is it?*" is asked, the other replies: "*It's a...*", and the beep obliterating obscene words in the nastiest TV programmes rings out. This instability of the status of objects, duplicated by the TV reference, refers to the performative dimension of artistic work, and offers a criticism of the economics of representation. Another object, akin to a microphone, seems to make the connection between the two characters. Once again its name is obliterated by the beep. "*It's a device for communication, but it's also an aesthetic object... a metaphorical or symbolic object. It has numerous functions, I think.*"⁵.

JESSE ARON GREEN
Ärztliche Zimmergymnastik, 2008.
 HD Video, 80 min loop. Courtesy of
 the artist

symbole. C'est un objet avec plusieurs fonctions.»⁽⁵⁾ Ce rôle de communication, aboutissant de façon récurrente à la confrontation, se retrouve dans une autre vidéo de l'artiste, *Square Configuration (Decorum) Study* (2009), où le geste de mettre un certain objet sous une table crée un moment *off* entre deux personnes et la possibilité de s'insulter sans conséquence. La définition des objets est ici liée à la gestion de l'espace de communication et aux flux des émotions. Si la référence linguistique et la question de l'objet sont définitivement liées à une tradition conceptuelle, Vishal Jugdeo pose la question du sentiment au sein de cette même pratique. Le langage, le geste ne sont-ils pas essentiellement liés au désir de l'autre? Penser la notion de chorégraphie, on l'a vu, permet une structure libre où la réduction et l'abstraction n'éluent pas nécessairement la chair et ses affections. Chez Vishal Jugdeo, cette structure se retrouve dans la présence régulière des conventions du talk show, de la télé réalité, des soaps, du script, du film catastrophe, mais également dans les conventions de langage comme la lettre de réclamation, ou le communiqué de presse. La notion de jeu des acteurs et l'échange des rôles au sein de ces structures permettent les gestes individuels et les inflexions. La règle du jeu s'autorise de multiples combinaisons, menant au balancement entre rejet et désir.

«*Qui es-tu? Qu'est-ce que tu veux? Je suis occupé! Je travaille! Je ne veux pas être dérangé, je m'en fous! Va t'en! Ok continue. Rentre si tu veux...*»⁽⁶⁾

This communicational role, culminating recurrently in confrontation, crops up again in another of the artist's videos, *Square Configuration (Decorum) Study* (2009), where the gesture of putting a certain object under the table creates an 'off' moment between two people, and the possibility of insulting without consequence. The definition of objects is here bound up with the management of the communicational space, and with the ebb and flow of emotions. If the linguistic reference and the issue of the object are once and for all linked to a conceptual tradition, Vishal Jugdeo raises the question of feeling within this same praxis. Are language and gesture not essentially connected to desire for the other? Thinking about the notion of choreography, as we have seen, permits a free structure in which reduction and abstraction do not necessarily elude the flesh and its affections. In Vishal Jugdeo's oeuvre, this structure is to be found in the regular presence of the conventions of the talk show, of reality TV, soap operas, scripts and disaster movies, but also in the conventions of language, like the letter of complaint, or the press release. The actors' notion of acting and the switching of roles within these structures usher in individual gestures, and shifts. The rule of play allows for many different combinations, leading to the balance between rejection and desire.

“*Who are you? What do you want from me? I'm busy! I'm working! I can't be bothered, I don't care! Go away! Ok continue. Enter if you like...*”⁶

⁽⁵⁾ Vishal Jugdeo, *Surplus Room* (2008), texte original: “*This place isn't bit enough for the both of us. Everytime one of us breathe in, the other get sucked up.*”

⁽⁶⁾ D. G. M Schreiber, *Système de gymnastique de chambre médicale et hygiénique, ou représentation et description de mouvements gymnastiques n'exigeant aucun appareil ni d'aide et pouvant s'exécuter en tout temps et en tout lieu. A l'usage des deux sexes et pour tout âges* (1855).

⁽⁷⁾ Daniel Paul Schreiber, *Mémoires d'un névropathe* (1903). Titre original allemand: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*.

⁽⁸⁾ Vishal Jugdeo, *Surplus Room* (2008), texte original: “*I am not the one who decided it would be a good idea to bring this mess into the living room!... I am not the one who decided this was a living room.*”

⁽⁹⁾ Vishal Jugdeo, *Surplus Room* (2008), texte original: “*It is a device for communication, but it's also an esthetic object...a metaphorical or symbolic object. It has numerous functions I think.*”

⁽¹⁰⁾ Vishal Jugdeo, *Surplus Room* (2008), texte original: “*Who are you? What do you want from me? I am busy! I am working! I can't be bothered, I don't care! Go away! Ok continue. Enter if you like...*”

¹ Vishal Jugdeo, *Surplus Room*, 2008.

² D. G. M Schreiber, 'System of gymnastics and medical and hygienic room, or representation and description of gymnastic movements requiring no apparatus or assistance, which can be carried out anywhere at any time.' (1855).

³ Daniel Paul Schreiber, *Memoirs of My Nervous Illness* (1903). Original German title: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*

⁴ Vishal Jugdeo, *op.cit.*

⁵ Vishal Jugdeo, *op.cit.*

⁶ Vishal Jugdeo, *op.cit.*

VISHAL JUGDEO

Surplus Room, 2008.

Courtesy of the artist and Laxart, Los Angeles.

