Document generated on 06/02/2025 2:11 p.m.

Espace Sculpture

Falsa Inocencia

David G. Torres

Number 65, Fall 2003

La conquête de l'espace
The Conquest of Space

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9085ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Torres, D. G. (2003). *Falsa Inocencia*. *Espace Sculpture*, (65), 19–20.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MARTI ANSON, *El miedo del portero al penalti*, 2002. Vidéo de quelques secondes projeté en boucle / Short video.

Falsa Inocencia (Fausse Innocence) est une exposition dont les œuvres proviennent de collections publiques françaises (FRAC Languedoc-Roussillon, FRAC Aquitaine, FRAC Bretagne, FRAC lorraine, FRAC Nord-Pas-de-Calais, IAC/ FRAC Rhônes-Alpes et la FNAC[1]). Réaliser une exposition à partir de fonds aussi importants est d'emblée un luxe pour n'importe quel commissaire : pour tout artiste choisi, on y trouve une œuvre représentative de son travail.

Cependant, l'étendue des possibilités pose certains problèmes méthodologiques au travail de commissariat. Dans tout choix, il y a un enjeu, dans le fait de désigner une série d'affinités et dans celui de montrer l'orientation du commissaire : celui de décider et d'affirmer une approche personnelle de l'art. Désigner est l'une des tâches fondamentales du critique et du commissaire. Cela signifie que le travail est discursif, c'est-à-dire qu'il élabore un discours, amène la discussion, provoque la réflexion. Et c'est précisément l'une des idées fortes de *Falsa Inocencia* : que l'art est une activité discursive, qui provoque une activité intellectuelle et où intervient par conséquent l'intelligence ; que toute œuvre a un ou plusieurs sens qui provoquent un dialogue face à d'autres œuvres.

Cette activité intellectuelle trouve un écho flagrant dans certaines œuvres spécifiques comme *El miedo del portero al penalti* (La peur du gardien de but lors de la pénalité) de Marti Anson, un vidéo d'apparence anodine, qui montre l'action du lancer du ballon lors d'une pénalité au soccer : le lanceur devant le gardien de but hésitant, dans un temps qui semble infiniment suspendu, durant les brèves secondes qui précèdent le botté du ballon. Le gardien de but fait face à un lanceur dans un éternel geste d'hésitation entre la gauche et la droite, tel un personnage de jeu vidéo mis en attente. Ami Barak (ex-directeur de la collection FRAC Languedoc-Roussillon) utilise cet exemple pour expliquer la relation entre l'art et l'intelligence. Et cette argumentation concorde exactement avec l'instant particulier qui précède un lancer de pénalité : à ce moment exact, le gardien de but se trouve devant trois options distinctes. La première, prévoir que, comme à l'habitude, le lanceur bottera le ballon vers la droite et donc, se projeter vers ce point pour empêcher le but. Pour la deuxième option, étant donné qu'il sait que le lanceur botte habituellement à droite, se projeter vers la gauche puisque le lanceur sait que le gar-

Falsa Inocencia

DAVID G. TORRES

Falsa Inocencia (False Innocence) is an exhibition of artworks from public collections in France, namely the FRAC Languedoc-Roussillon, FRAC Aquitaine, FRAC Bretagne, FRAC Lorraine, FRAC Nord-Pas-de-Calais, IAC/ FRAC Rhônes-Alpes, and the FNAC.[1] Organizing an exhibition from such significant collections is certainly a luxury for any curator: every artist chosen is represented in the art work.

The range of possibilities, however, creates some methodological problems for the curator. Something's at stake in any choice, by the fact of designating a series of affinities, of showing the curator's position, of taking and defending a personal approach to art. Designating is one of the basic tasks of the curator and the critic. This means the work is discursive: that is, it develops a discourse, brings about discussion, and stimulates thought. One of *Falsa Inocencia*'s main ideas is precisely this: that art is a discursive endeavour, which prompts intellectual activity and in which intelligence therefore has a role to play; and that works have one or several meanings that produce a dialogue with other works.

This intellectual activity is clearly visible in specific works, such as Marti Anson's *El miedo del portero al penalti* (The goalkeeper's fear during a penalty), a seemingly insignificant video that shows the ball being kicked for a penalty in soccer. The player hesitates in front of the goalkeeper; time seems indefinitely suspended during the brief seconds preceding the penalty kick. The goalkeeper faces the player in an endless hesitation between the right and the left, like a character put on hold in a video game. Ami Barak, former director of the FRAC Languedoc-Roussillon collection, used this example to explain the relationship between art and intelligence. This analysis corresponds exactly to the specific moment preceding a penalty kick: at this moment, the goalkeeper has three distinct options. The first is to anticipate that the player will kick the ball to the right as usual, and therefore throw himself in this direction to stop the goal. For the second option, given that he knows that the player usually kicks to the right, he moves to the left because the player knows that the goalkeeper knows him and will try to surprise him by kicking to the left. The remaining option, the third, is exactly the same as the first: to move to the right. However, the intellectual mechanism for arriving at this logic is completely different. The goalkeeper uses the following logic: although this player always kicks to the right, today he will kick to the left to surprise me. But the player understands that I may follow this logic and wanting to really surprise me, he changes nothing of his usual tactics and kicks to the right. While the first option requires innate intelligence, the second implies acquired intelligence, and the third shows well-developed intelligence. In reconstructing the goalkeeper's intellectual reasoning, this interval seems clear: most interestingly, there appears to be absolutely no distinction between the first option

dien de but le connaît et tentera de le surprendre en bottant à gauche. L'option qui reste, la troisième, est exactement la même que la première : se projeter vers la droite. Toutefois, le mécanisme intellectuel pour parvenir à cette option est totalement différent. Le gardien de but suivra la logique suivante : étant donné que ce lanceur botte toujours vers la droite, il pensera aujourd'hui de botter à gauche pour le surprendre, mais le lanceur, conscient que le gardien de but puisse suivre cette logique, désirera le surprendre réellement en ne changeant rien de sa tactique habituelle en bottant à la droite. Si la première option demande une intelligence innée, la deuxième implique une intelligence acquise et la troisième, une intelligence développée. Dans la reconstruction de la mécanique intellectuelle du gardien de but, cette distance paraît claire ; le plus intéressant est de constater qu'entre la première option (se projeter à droite) et la troisième option (se projeter à droite) n'apparaît absolument aucune distinction. Pourtant se trouve ici toute la différence entre l'évidence et la complexité. L'exemple du gardien de but devant le lanceur questionne ce que nous considérons comme étant un des problèmes fondamentaux de l'art : la limite de distinction entre la banalité absolue et le sublime, la stupidité et l'intelligence, la marge entre l'évident et le complexe. En d'autres termes, la limite floue de l'existence de l'œuvre d'art dans l'ensemble du processus. Et, en même temps, sont remis en question les éléments qui identifient la réflexion artistique : la relation entre art et intelligence tient dans la manière dont se développe le sens, et cette manière tient dans la différence subtile du développement intellectuel... Et cette différence est finalement celle qui fait de l'œuvre d'art une activité intellectuelle qui met en jeu l'intelligence.

C'est pourquoi *Falsa Inocencia*, loin d'accumuler des œuvres et des artistes par affinités formelles, nationales ou d'école, loin aussi de vouloir révéler un récit de faits historiques, tend à provoquer des frictions entre différents travaux, pour qu'une rumeur, une discussion, un choc s'établissent où chaque œuvre peut grandir. Par exemple : *Mark Wallinger is innocent* (une phrase en vinyle sur le mur) est confrontée à *Nazi Milk* de General Idea. Deux registres distincts, deux artistes de traditions, de générations et aux références différentes qui néanmoins mettent en exergue dans l'exposition la dimension politique et critique de l'art à travers l'humour et l'image comme détonateur de sens.

L'art développe des stratégies discursives complexes comme des objets ou des images d'apparence insignifiante (Félix Gonzalez-Torres), inoffensive (Andréas Slominsky), parfois ridicule (Paul McCarthy), qu'il faut lire ; et envisagé comme tel, il démontre une efficacité politique implicite. Celle-ci renvoie à ce que j'appelle un processus de *quichottisation* : à partir du moment où nous sommes disposés à différencier l'urinoir de Duchamp de n'importe quel autre urinoir, nous admettons de problématiser non seulement cet objet, mais tous les objets ; de la même manière qu'après avoir lu *Don Quichotte*, il n'est plus possible de voir des moulins à vent comme de simples moulins, nous sommes alors disposés à problématiser toute la réalité, à la mettre entre guillemets. Le problème en termes méthodologiques se pose de la manière suivante : comment transmettre l'idée d'une exposition ? Si une exposition, fondée sur certaines idées, ne veut pas être une exposition à thèse où les œuvres ne sont que de simples illustrations de cette supposée thèse, comment le commissaire peut-il révéler le sens des œuvres ? Dans *Falsa Inocencia*, le titre prétend donner une orientation de lecture : il faut chercher derrière cette apparente innocence car celle-ci est fausse ; derrière une apparence innocente, il y a un coupable, tel Flaubert accusé alors d'être irrévérencieux, blasphémateur et contre la morale de l'époque.

Le travail du commissaire consiste à désigner, à souligner, à se rendre complice et par conséquent coupable également. ←

[Traduit de l'espagnol par Emmanuelle Hamon et Natasha Hébert.]

Falsa Inocencia
Fundacion Miro
Commissaire : David G. Torres [2]
20 mars au 1er juin 2003

(moving to the right) and the third option (moving to the right). Yet, this is the difference between obviousness and complexity. The example of the goalkeeper in front of the penalty player questions what we consider to be one of the basic issues of art: distinguishing limit between absolute triviality and the sublime, between stupidity and intelligence, and the margin between the obvious and the complex. In other words, it is the vague limit of the work's existence in the whole process. And at the same time, elements that identify artistic thought are examined: the relationship between art and intelligence comes from the way meaning develops, which corresponds to subtle differences in intellectual development. This distinction is ultimately what makes an artwork an intellectual activity that brings intelligence into play.

This is why, rather than accumulating artworks and artists by affinities (whether formal, national, or of a school), or revealing an account of historical facts, *Falsa Inocencia* seems to provoke friction among the various works, establishing a rumour, a debate, or a clash in which each work can expand. For example, General Idea's *Nazi Milk* confronts *Mark Wallinger is innocent* (in vinyl lettering on the wall). Two distinct registers, two artists of different generations, traditions and references nevertheless underline the political and critical dimension of art in the exhibition, using humour and the image to trigger meaning.

Art has developed complex discursive strategies using objects or images that are seemingly insignificant (Félix Gonzalez-Torres), inoffensive (Andréas Slominsky), and at time ridiculous (Paul McCarthy), that must be read; and seen as such, it demonstrates an implicit political effectiveness. The latter refers to a process that I call *quixotization*: the moment we are asked to make a difference between Duchamp's urinal and any other urinal, we concede to making an issue of not only this object, but of all objects. In the same way that after reading *Don Quixote* it is no longer possible to see windmills as simple mills, we are now willing to problematize all reality, to put it in quotation marks. The methodological problem can be stated as follows: how to transmit the idea of an exhibition? If an exhibition, based on certain ideas, does not expound a theory in which the works are just illustrations of the supposed thesis, how can the curator reveal the meaning of the works? In *Falsa Inocencia*, the title is meant to guide the reading: one must look beyond this apparent innocence because it is false. Behind an innocent appearance there is a guilty party, like Flaubert who was accused of being irreverent, blasphemous and against the moral standards of his time.

The work of a curator consists in designating, highlighting, becoming an accomplice and, consequently, being guilty as well. ←

Translated from French by Janet Logan

Falsa Inocencia
Fundacion Miro
Curator: David G. Torresi [2]
March 20 to June 1, 2003.

NOTES

1. David G. Torres est commissaire indépendant à Barcelone et critique d'art, collaborateur pour *ArtPress* et *Trans*/ David G. Torres is an independent curator and art critic in Barcelona who writes for *ArtPress* and *Trans*.
2. Dans *Falsa Inocencia*, le commissaire David G. Torres utilise, d'une manière avouée, les artistes et les spectateurs afin de tenir un discours subjectif et transparent. L'organisation spatiale de l'exposition, la confrontation volontaire des œuvres par juxtaposition, le jeu des emplacements par oasis, le circuit contrôlé à parcourir physiquement dans cet espace et la réflexion intellectuelle qui la soutient mettent ici en lumière la place majeure que prend le dispositif d'exposition. Ainsi, révélateur de sens ou dissimulateur volontaire, le commissaire, par l'intégration des œuvres dans l'espace, est toujours coupable de manipulation, même en toute innocence / In an acknowledged way, the curator David G. Torres uses the artists and spectators to create a subjective, transparent discourse in *Falsa Inocencia*. The exhibition's spatial organization, the works' intentional confrontation through juxtaposition, the play of the sites as an oasis, the spectator's controlled movement through space and the intellectual thought supporting it all bring to light the major role given to the exhibition's display. Therefore, when integrating artworks into a space, the curator is always guilty of manipulation, even when not aware of it... whether revealing meanings or intentionally covering them up.