

Fareed Armaly

Fareed Armaly (né en 1957) nous met face à la question de ce que l'art est en mesure d'accomplir à une époque où foisonne la culture de masse et où s'intensifient les conflits politiques. Depuis la fin des années 1980, son œuvre traite diversement des conditions de sa possibilité au cœur de constellations de conflits politiques fortement médiatisés, sans pour autant renoncer à son statut d'art. Cette approche se distingue de la myriade de pratiques activistes, post-conceptuelles, et critiques des institutions dans la mesure où elle parvient, au moyen d'une rigueur méthodologique particulière, à associer son propre mode de fonctionnement. Ce dernier peut inclure des activités journalistiques ou liées à la recherche, curatoriales, et de médiation et de conseil, à une forme spécifique de présentation en matière de dispositifs d'installation. Si ce travail, en éludant tout étiquetage prématuré – comme la qualification d'art critique des institutions, d'art contextuel, d'installation, ou d'art *in situ* –, fait la synthèse d'un grand nombre d'approches post-

conceptuelles et critiques qui ont émergé depuis les années 1970, il bascule aussi les revendications artistiques et critiques associées depuis l'intériorité hégémonique et fantasmatique du capitalisme occidental vers un point de vue diasporique global. L'œuvre de jeunesse d'Armaly aboutit à deux expositions exemplaires qui mettent clairement en évidence son approche méthodique. Dans chacun des cas, l'objectif est de comprendre les circonstances de l'exposition elle-même à la fois en tant qu'espace toujours déjà marqué en matière de contenu, c'est-à-dire en tant que « système de positionnement » dans le sens de Stuart Hall, et comme médium décisif pour les enjeux artistiques propres à l'artiste. L'exposition (*re*)*Orient* qui eut lieu en 1989 dans la galerie de Sylvana Lorenz à Paris, lie la question de l'orientation au sein d'un contexte urbain de panneaux et d'objets amassés dans l'espace de la galerie à la définition critique de l'orientalisme selon Edward Said. Il est fait référence à la rhétorique impériale du Louvre à travers une grande

Fareed Armaly, 2024 © Fareed Armaly, with courtesy of the artist



Fareed Armaly

Fareed Armaly's work confronts us with the question of what art is still capable of achieving in times of an exuberant media culture and intensified political conflicts. Since the late 1980s, the artist (born 1957) has created a body of work that engages in a variety of ways with the conditions of its own possibility within highly mediated constellations of political conflict, without relinquishing its claim as art. This approach stands out from the abundance of post-conceptual, institution-critical, or activist practices insofar as it succeeds, with the help of a particular methodological rigor, in

linking its own way of working, which can include journalistic and research-related, curatorial, advisory, and mediating activities, with a specific form of presentation in the sense of installative arrangements. By eluding any premature labeling—for example as institutional critique, context art, installation art, or site specificity—this work not only synthesizes many post-conceptual and representation-critical approaches since the 1970s, it also transcends the associated critical and artistic claim from the phantasmatic and hegemonic interiority of Western capitalism towards a global diasporic standpoint.

Armaly's early work culminates in two exemplary exhibitions that clearly

variété de réfractions médiatiques, sous la forme de pictogrammes Letraset représentant la Vénus de Milo ou Napoléon, mais aussi d'un Myriorama, jeu de cartes de paysages inventé en 1802, qu'Armaly adapte aux réalités contemporaines de la guerre civile du Liban (1975-1990). Du fait de l'agencement des objets, des panneaux, et des modes de perceptions implicitement liés, se déploient simultanément de nombreuses références artistiques, allant d'Eadweard Muybridge et Jean-Luc Godard à Robert Smithson et Marcel Broodthaers, qui apparaissent toujours doublement déterminées, à la fois comme symptôme et comme geste d'une pratique possible d'appropriation et d'affirmation de soi¹.

D'une manière semblable, *Orphée 1990*, présentée à la Maison de la culture et de la communication (MCC) de Saint-Etienne, a pour objet l'exposition elle-même en tant qu'interface entre les contextes urbain, médiatique et institutionnel. Cependant, elle présente une orientation thématique fondamentalement différente. Créée dans le cadre du projet ambitieux d'André Malraux durant les années 1960 visant à moderniser les sites de production industriels en crise au moyen d'un réseau décentralisé d'institutions culturelles, la MCC incarne les contradictions multiples entre une compréhension élitiste de la culture et les réalités cruelles de la production industrielle, entre les luttes sociales et une politique

culturelle paternaliste. Conçue comme une sorte de traversée du bâtiment aux allures de voyage, l'exposition d'Armaly questionne le fonctionnement de l'institution elle-même en poussant et guidant le public vers le cœur de la glorieuse production de valeur, la galerie d'exposition du sixième étage. Cette galerie est cependant inaccessible derrière une porte de verre fermée à clé ; seul est visible le cadre autoportant d'un miroir triptyque. Leitmotiv récurrent de l'exposition, ce cadre de miroir fait surgir le passage d'un « monde » à un autre, comme dans le film de 1950 de Jean Cocteau, *Orphée*, où le poète passe de « l'autre côté » du miroir. Une séquence de ce film montrant la scène décisive peut déjà être visionnée sur un écran dans l'entrée, ainsi que sous la forme d'une peinture murale dans l'antichambre de l'espace (fermé) de la galerie qui met en valeur l'entrée de la salle, où sont entreposés les documents relatifs aux luttes sociales qui eurent lieu à l'époque de la construction du bâtiment. En outre, plusieurs écrans attirent le regard au loin, en direction de couloirs fonctionnels du bâtiment.

Ses œuvres plus récentes mettent également en évidence cette thématization de l'intersection des infrastructures mentales et physiques². Rappelons à ce titre le travail d'Armaly comme directeur artistique de la Künstlerhaus à Stuttgart (2000-2004) et l'exposition *From/To*, qui a lieu en

demonstrate his methodical approach. In each case, the aim was to understand the exhibition situation itself both as a space always already marked in terms of content, i.e. as a “positioning system” in Stuart Hall’s sense, and as the decisive medium for the artist’s own artistic stake. (*re*) *Orient*, an exhibition that took place in 1989 at the Sylvana Lorenz’s gallery in Paris, linked the question of orientation within an urban context of signs and objects condensed in the gallery space with the critical definition of Orientalism in the sense of Edward Said. References to the imperial Louvre discourse were invoked here in a variety of media refractions, for example, as Letraset signs for the Venus de Milo or for Napoléon, or as a landscape card game invented in 1802, which Armaly adapted to the current realities of the Lebanese civil war (1975-1990). In the arrangement of the objects and signs and the implicit modes of perception associated with them, many artistic references were simultaneously deployed, ranging from Eadweard Muybridge and Jean-Luc Godard to Robert Smithson and Marcel Broodthaers, always appearing in a double determination as a symptom as well as a gesture of a possible practice of appropriation and self-assertion.¹

In a similar way, *Orphée 1990*, an exhibition from 1990 at the Maison de la culture et de la communication (MCC) in Saint-Etienne, focused on the exhibition situation itself as an interface between urban, media, and institutional conditions, albeit with

a significantly different thematic orientation. The MCC, created as part of André Malraux’s ambitious project in the 1960s to upgrade industrial production sites in crisis with the help of a decentralized network of cultural institutions, embodied the multiple contradictions between an elitist understanding of culture and the harsh realities of industrial production, between social struggles and a paternalistic cultural policy. Designed as a kind of virtual journey through the building, Armaly’s exhibition addressed the functioning of the institution itself in attracting audiences and leading them towards the inner core of canonized value production, the exhibition gallery on the 6th floor. However, this gallery was now locked by a glass door; only the free-standing frame of a three-part mirror was visible. As a recurring leitmotif of the exhibition, this mirror-frame brought to the fore the transition from one “world” to another, as embodied in Jean Cocteau’s 1950 film *Orphée*, in which the poet passes through a mirror to the “other side.” A sequence of that film showing the decisive scene could already be seen on a monitor in the entrance area, and as a wall painting in the anteroom to the (locked) gallery space that accentuated the entrance to the framing room, where documentation of social struggles during the times of the building’s construction was to be seen. Additionally, several monitors were leading the gaze further into some of the functional corridors of the building.

1999 à Witte de With à Rotterdam et dans une version revisitée pendant documenta 11 (2002) à Kassel. Dans les deux projets, l'objectif est de lier une structure spatiale, institutionnelle ou historique et géographique à une programmation visant à inclure un vaste réseau de producteurs culturels, qui à leur tour interprètent la structure à leur manière et lui donnent vie en temps réel³. Dans *From/To*, projet qui prend comme point de départ l'absence dans les discours occidentaux dominants de l'histoire palestinienne, le leitmotiv est une pierre qui ne peut pas simplement être interprétée comme un symbole de la première Intifada. On la conçoit plutôt, à travers la reconstitution numérique de sa surface rugueuse, comme un réseau de points où se manifeste le passage

d'une pensée des origines fondée sur l'identité à une pensée établie sur des routes diasporiques – avec toutes les conséquences politiques et militaires que cela implique.

Par conséquent, les expositions d'Armaly n'ont pas simplement lieu au sein des institutions ni ne les critiquent d'un point de vue abstrait; elles essaient bien plus de s'approprier les institutions elles-mêmes dans le but de perturber les systèmes de représentation médiatiques, discursifs et institutionnels, et de participer par leur biais d'une dynamique de changement politique et de transformation structurelle.

Helmut Draxler

Traduit de l'anglais
par Laurent Vannini

1. A l'occasion de la reconstitution de l'exposition au mumok - MUseum MÖderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne (19 juin 2021-12 juin 2022), Armaly a publié l'ouvrage intitulé *The (re)Orient*, qui situe l'exposition et ses multiples niveaux de références au sein d'un vaste réseau discursif, comprenant des textes de Derek Gregory, Akram Zaatari, Marianna Hovhannisyanyan, Sara Ahmed, ou encore Robert K. Beshara. D'une manière générale, pour l'œuvre de jeunesse d'Armaly, voir mon ouvrage : *Die Gewalt des Zusammenhangs: Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaly = Coercing Constellations. Space, Reference, and Representation in Fareed Armaly*, Berlin : b_books, 2007.

2. Dans le sillage de Marina Vishmidt, et de sa proposition de remplacer la critique institutionnelle par une critique des infrastructures, Sabeth Buchmann avance l'idée que le travail d'Armaly peut être compris comme

s'inscrivant dans une telle critique des infrastructures, et ce à plusieurs niveaux. Voir : Vishmidt, Marina. «Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique», *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge: The MIT Press, 2017, p. 265-270; Buchmann, Sabeth. «Infrastructure as Diagrammatic Disposition. Fareed Armaly's From/To (1999/2002) revisited», *Between the Material and the Possible: Infrastructural Re-examination and Speculation in Art*, Cambridge: The MIT Press, 2022, p. 29-42.

3. A Stuttgart interviennent des artistes tels que Mel Chin, Norman Klein, Laura Cottingham, Hito Steyerl, Ruby Sinclair, ou Isaac Julien ; à Rotterdam, participe entre autres Rashid Masharawi, dans le travail cinématographique duquel les conditions de vie sous l'occupation deviennent l'élément principal.

The later works also tie in with this thematization of the intersection of material and mental infrastructures.² Examples include Armaly's work as artistic director of the Künstlerhaus in Stuttgart (2000-2004) and the exhibition *From/To*, which took place in 1999 at Witte de With in Rotterdam and in a revised version at documenta 11 (2002) in Kassel. In both projects, the aim was to connect a spatial-institutional or historical-geographical structure with a program in the sense of including a broad field of cultural producers, who in turn interpret the structure in their own way and bring it to life in real time.³ In *From/To*, a project that took the absence of Palestinian history within dominant Western narratives as its starting point, the leitmotif is a stone that can not only

be read as a symbol of the first Intifada, but rather, in a digital reconstruction of its rough surface, is interpreted as a network of points at which the transition from identity-based thinking in roots to thinking in diasporic routes manifests itself—with all the military and political consequences this entails.

Thus, Armaly's exhibition-projects do not simply take place within institutions, nor do they criticize them from an abstract point of view; rather, they try to appropriate the institutions themselves in order to interfere into systems of media, discursive, and institutional representation and to work through them in terms of structural transformation and political change.

Helmut Draxler

1. On the occasion of the reconstruction of the exhibition, which took place at the mumok - MUSEUM MODERNE KUNST Stiftung Ludwig in Vienna (June 19, 2021-June 12, 2022), Armaly has published a book entitled *The (re)Orient*, which situates the exhibition in its multi-layered references within a broad discursive network, including texts by Derek Gregory, Akram Zaatar, Marianna Hovhannisyan, Sara Ahmed, or Robert K. Beshara. In general, for the early work of Armaly, see my book: *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaly = Coercing Constellations. Space, Reference, and Representation in Fareed Armaly*, Berlin: b_books, 2007.

2. Following Marina Vishmidt's suggestion to replace institutional critique with infrastructure critique, Sabeth Buchmann has made the point that Armaly's work could always already be understood in

such a critique of infrastructures on more than one layer. See: Vishmidt, Marina. "Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique, Former West: Art and the Contemporary after 1989, Cambridge (MA): The MIT Press, 2017, p. 265-270. Buchmann, Sabeth. "Infrastructure as Diagrammatic Disposition. Fareed Armaly's *From/To* (1999/2002) revisited", *Between the Material and the Possible: Infrastructural Re-examination and Speculation in Art*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2022, p. 29-42.

3. In Stuttgart artists and writers like Mel Chin, Norman Klein, Laura Cottingham, Hito Steyerl, Ruby Sinclair, or Isaac Julien were involved; in Rotterdam e.g. Rashid Masharawi, in whose filmic work the conditions of life under occupation became the essential feature.