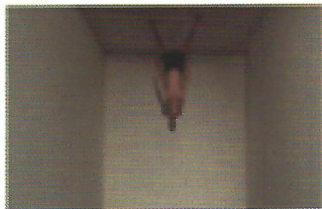
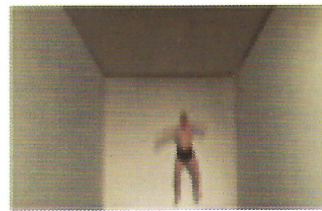
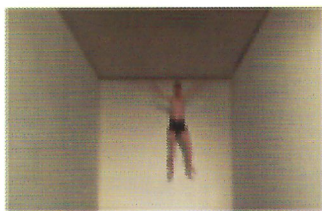


Maider Fortuné





EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT

Don Snyder

You enter the gallery through double French doors, angled off an irregular corridor on the third floor of a converted industrial building. Inside are two long walls, one to the immediate left and the other opposite the entrance. Offset to the right is a smaller bay-like area, with a lower partition defining the rear of the exhibition space. Three large wooden trusses support the ceiling beams, punctuating the sight lines of an otherwise open floor.

Some illumination spills in from the corridor and over the partition wall, but most of the gallery is quite dark. As the eyes adjust, awareness shifts to a sharp, repeated sound, first heard in the distance, now fully present. A carpenter's light with a single bare bulb hangs on the left wall, its cord snaking along the floor to the nearest outlet. Written in pencil in the pool of light it creates—casually, like a quick note left on a kitchen table—is the installation's title: *Everything Is Going To Be Alright*.

On the far wall, there is a projected video loop of a figure, jumping. The percussive sound, perhaps an impact, reoccurs each time the figure hits the bottom of the video frame and the next jump begins. On the back partition, four large-scale photographs show the same figure, its movement arrested in midair. Seen with peripheral vision, these prints appear as a frieze, the figure in curiously flattened relief. In the dim, almost penumbral viewing environment, the first impression is one of calm.

The jumping figure is a male who is wearing dark shorts, nothing else. He is videotaped in an anonymous and emotionally neutral way, his body active but his face hard to discern. The space in which he jumps appears white, featureless, evenly lit, cubic in form and enclosed on all sides. In the nearly five minutes of each video cycle,

TOUT VA BIEN SE PASSER

Don Snyder

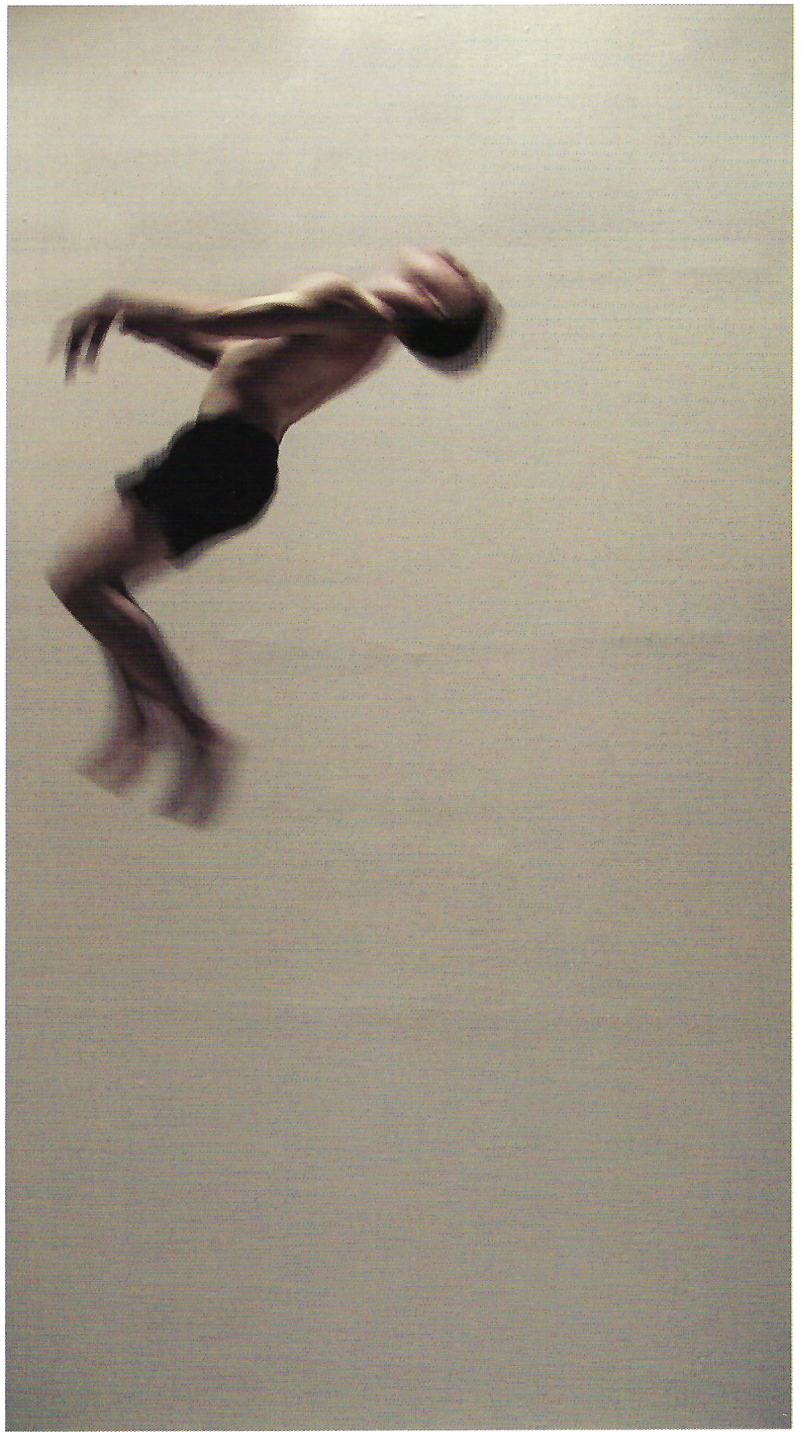
Vous entrez dans la galerie par une double porte vitrée, au sortir d'un couloir irrégulier situé au troisième étage d'un bâtiment industriel réaménagé. À l'intérieur s'étirent deux longs murs, l'un immédiatement sur la gauche et l'autre face à l'entrée. À droite, un mur élevé à mi-hauteur constitue une cloison derrière laquelle se trouve l'espace de stockage de la galerie. Trois larges poutres en bois soutiennent le plafond et font écho au motif linéaire du sol, rythmant ainsi la surface ouverte.

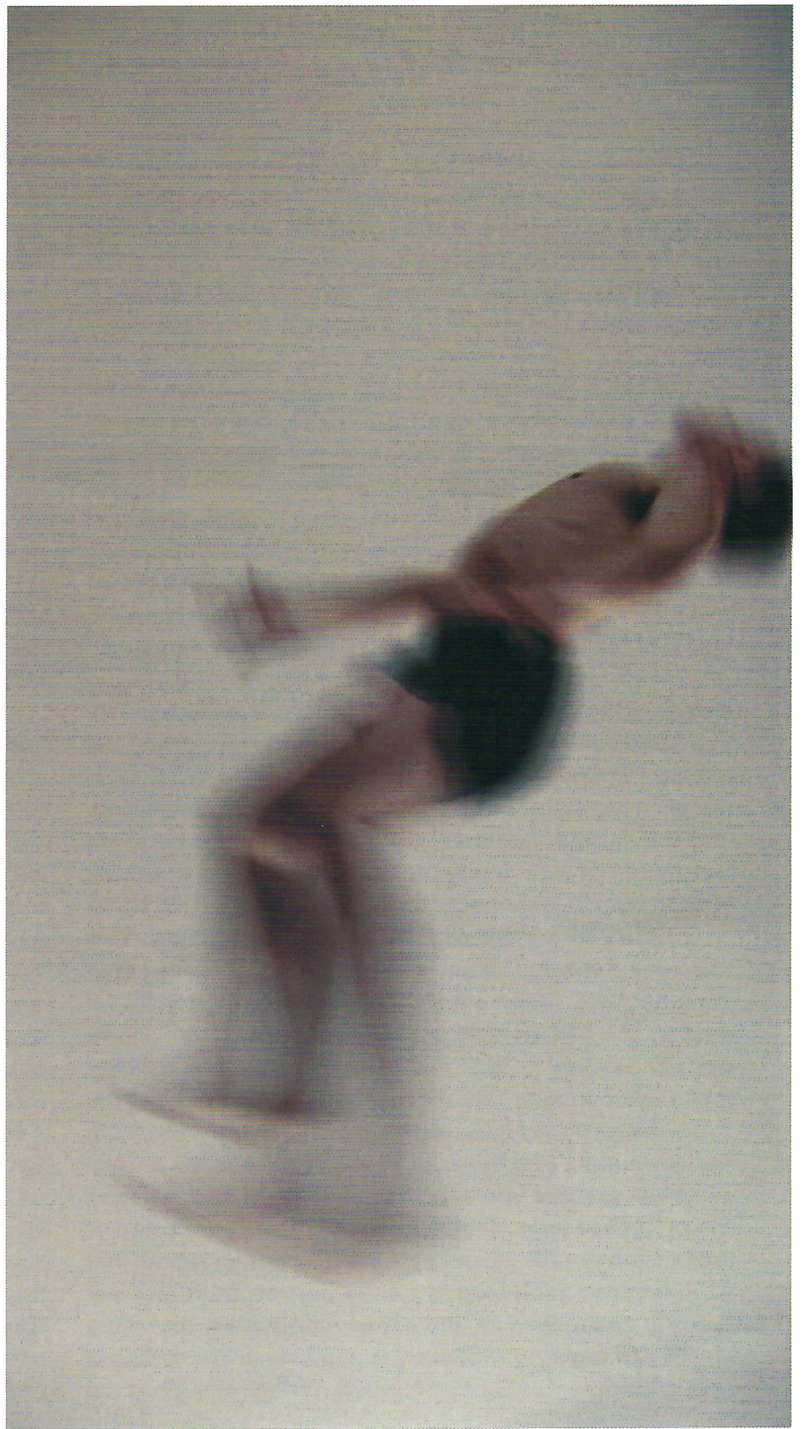
Quelques raies de lumière provenant du couloir éclairent le mur de droite, laissant toutefois la galerie plongée dans une quasi-obscurité. Tandis que vos yeux se font à la pénombre, vous ne pouvez plus ignorer le son lancinant que vous aviez vaguement perçu en approchant la galerie. Une lampe de chantier à l'ampoule nue est suspendue sur le mur de gauche, son câble serpente ostensiblement vers la prise de courant la plus proche. Elle éclaire quelques mots griffonnés au crayon gras, telle une note laissée à la hâte sur une table de cuisine : *Everything is going to be alright* (Tout va bien se passer) : le titre de l'exposition.

Sur le mur du fond, une vidéo projetée en boucle montre un personnage en train de sauter. Le son percutant, peut-être celui d'un impact, se reproduit à chaque fois que le sauteur atteint la limite inférieure de l'image vidéo et le saut suivant est alors initié. Sur la cloison de droite, quatre photographies grand format représentent le même sujet, figé en l'air, son mouvement arrêté. Perçue d'abord à la périphérie de votre champ de vision, cette juxtaposition de figures au relief aplati évoque une frise. L'immersion dans la semi-obscurité ambiante provoque à ce moment une sensation apaisante.

Le sauteur est un homme, vêtu uniquement d'un short sombre. Il est filmé d'une manière neutre qui ne laisse transparaître







the figure jumps two hundred and thirty-three times. He hits the ceiling occasionally, and makes three dozen 180-degree turns in midair, turning upside down in each. Eleven times, he hits the back wall. At the conclusion of the cycle he is caught in mid-leap, as motionless as in the photographs. There is a brief moment of no movement and no sound, and then the cycle begins again. The camera never changes position, and the space in which all this takes place remains a constant.

As the gaze wanders from one wall to another, some tension arises. The fixity of the photographs begins to echo the claustrophobic space of the video projection, and the ceaseless jumping in the video (which forms its only subject) gradually suggests some unseen, unstated meaning. Despite all the bodily movement, the figure never actually goes anywhere in this blank, static surround, and it is impossible to construct any linear narrative from the quick, repeated jumps and the self-renewing video loop.

Details of the work, once noticed, accentuate this tension. The speed of the figure's movement gradually slows, and toward the end of each cycle the figure appears lighter, almost weightless: the body twists and rolls more easily, and the environment itself feels less confining. Yet while the body, initially heavy, becomes lighter, the space, initially empty, becomes more palpable—as if now full of an invisible matter, through which the figure moves. This impression is emphasized by the increasing density of the impact sound, which eventually takes on a subterranean quality, or a certain hollowness, depending on one's position in the gallery. As soon as they are formed, these perceptions are abruptly canceled when the cycle restarts. And as each new cycle progresses, it becomes more and more apparent that the video frames of actual contact and rebound have been clipped from the projection loop. Sound, not sight, gives the illusion of impact—a double illusion, for the percussive report that accompanies each leap is clearly derived from, but not actually descriptive of, the act of rebounding: the audio signal has been reprocessed in some way. The rebound

aucune émotion. Son corps est en mouvement, son visage, difficilement discernable. L'espace dans lequel il saute est un cube blanc, refermé de toutes parts, éclairé de manière égale et dénué de tout signe distinctif. Sur une durée de presque cinq minutes, le sujet saute 233 fois, touche le plafond à quelques reprises et exécute trois douzaines de pirouettes à 180 degrés. Il touche le mur du fond 11 fois. A la fin du cycle, il est saisi à mi-course, figé dans son élan, comme dans les photographies. Son et mouvement s'interrompent un instant, puis le cycle redémarre. La caméra demeure fixe, et l'espace dans lequel la scène se déroule, inchangé.

Alors que le regard se déplace d'un mur à l'autre, une tension se fait sentir. La fixité des photographies rappelle soudain l'espace claustrophobique de la vidéo et le mouvement incessant, unique action de l'œuvre, suggère alors des significations informulées jusque-là. En dépit de la multiplication des mouvements, le sujet ne sort pas de cet espace vide et statique. Aucun élément narratif n'émerge de cette répétition de sauts rapides ni du recommencement perpétuel de la séquence.

Certains détails de l'œuvre, une fois observés, viennent accentuer cette impression de tension. Le rythme du mouvement se ralentit progressivement et vers la fin de chaque cycle, le sauteur apparaît plus léger, presque sans poids : les torsions et rotations du corps sont exécutées avec davantage d'aisance, et l'environnement lui-même semble moins confiné. A mesure que le corps devient plus léger, l'espace initialement vide devient palpable, comme rempli d'une substance invisible que le mouvement du sujet vient trouer. L'impression est accentuée par la densité croissante de l'impact sonore qui prend peu à peu une texture souterraine ou caverneuse, suivant la position que l'on occupe dans l'espace de la galerie. A peine perçues, ces sensations sont subitement interrompues par le commencement d'un nouveau cycle. Au fur et à mesure de la succession des cycles, on s'aperçoit que les images figurant le point de contact et le rebond du sauteur ont été supprimées. Seul le son, sans la vision, donne en fait l'illusion de l'impact – une double illusion d'ailleurs car si la détonation qui accompagne chaque saut provient clairement de l'acte du rebond, elle n'en est pas moins retouchée artificiellement dans

itself is invisible: the body leaps, but only to and from the edges of the frame. The figure's identity is never revealed, nor is the location of the white space.

These unresolved elements encourage closer scrutiny, and bring up questions about form. Even with the most concentrated viewing, it is hard to accurately assess the work's temporal structure, fix the figure's ending position, or determine whether there is simply repetition from cycle to cycle or some inner variation, possibly below the threshold of normal perception. In addition, the video seems to challenge the photographs, towards which the viewer's gaze periodically shifts; and the title, still floating on the left wall in its own pool of light, remains ambiguous, somewhat teasing.

Fortuné's writings about her work provide much in the way of context. Her artist statement, reproduced in this catalogue, explicitly describes the space of the video, and the conditions it represents. In related correspondence, she explores other aspects:

"The installation confronts two media: video (movement) and photography (stillness). When one's eye moves from the video to the photographs, something is lost between the two walls...."

The gaze leaves the fire – the movement of the video, in which matter is consumed in space and time – to find itself in front of the photographs... these are the ashes of movement and time... as if from video to photograph time is disrobed. So the installation deals with this idea, of the suspension and disappearance of time."

In addition to outlining the implications of this duality, she also provides insight about her choice of words for the title: *"Everything is going to be alright" is a reassurance, the first promise made to a newborn, a soothing response to its first cries of fear. Later on, shaken by each painful confrontation with reality, this promise cannot be resolved, nor can it simply be denied – it remains in a space of profound ambiguity, which characterizes promises partly kept, partly betrayed...*

un deuxième temps. Le rebond en tant que tel est invisible: le corps saute, certes, mais de la limite inférieure de l'image à sa limite supérieure. Enfin, l'identité du sujet n'est jamais révélée, pas plus que ne l'est l'emplacement du cube blanc dans lequel il évolue.

A ce stade du processus de découverte de l'œuvre, le besoin d'un examen encore plus minutieux se fait sentir, et des questions d'ordre formel se posent. La concentration la plus aiguë ne permet pas d'évaluer précisément la structure temporelle de l'œuvre, de définir la position finale du sauteur, ni de déterminer s'il s'agit d'une pure répétition d'un même cycle ou bien s'il se produit d'infimes variations, imperceptibles à l'œil nu. La vidéo semble également défier les photographies, vers lesquelles le regard du spectateur glisse de temps à autre. Le titre quant à lui, toujours flottant dans un puits de lumière sur le mur de gauche, conserve une ambiguïté quelque peu intrigante.

Les propos de Maïder Fortuné, reproduits dans ce catalogue, offrent un contexte à l'expérience de l'œuvre. Elle y décrit, entre autres, l'espace de la vidéo et ce qu'il représente:

"L'installation met en présence deux media: la vidéo (le mouvement) et la photographie (l'immobilité). Quand l'œil se déplace de la vidéo aux photographies, quelque chose se perd entre les deux murs..."

Le regard quitte le feu – le mouvement de la vidéo dans lequel la matière se consume en espace et en temps – pour faire face aux photographies... cendres du mouvement et du temps...comme si entre vidéo et photographie, le temps s'était dérobé. Ainsi, l'installation explore la suspension et la disparition du temps."

En plus de ces propos sur les implications de la dualité vidéo-photographie de l'installation, l'artiste justifie le choix du titre: *"Everything is going to be alright"- (tout va bien se passer) première promesse d'apaisement énoncée lors de l'arrivée de l'enfant dans le monde en réponse aux premiers cris d'effroi. Ebranlée lors de chaque confrontation douloureuse au réel, elle ne peut se résoudre en simple déni mais maintient l'espace de l'ambiguïté profonde qui caractérise ce qui ne peut être qu'en partie tenu, qu'en partie trahi.*





The lack of a physical surface from which the figure launches each jump, another apparently unresolved element, is explained indirectly:

"There is a rebound without a ground... Think of Dylan's words: "She never stumbles, she has no place to fall...""

The double illusion in the video (of an invisible rebound) is underlined by the double irony of Dylan's lyrics, where the apparent certitude of the words themselves camouflages the precariousness of the true situation: as so often with Dylan, we are dealing with one meaning spoken, and another suggested.

So the work stands as a conundrum, in which freedom and ecstasy co-exist with immobility and oppression, media elements and time sequence are both fixed and in flux, promises made can only be partly kept, and the difficulties of the human condition are related not just to hypothetical issues, but to actual events. What we see is a representation of these, playing out in a complex space which is both physical (the gallery, as configured by the work itself) and psychological (the ambiguities of form and title, the confrontation of media, the rebound from a nonexistent plane, and the invisible fourth wall, through which the visitor gazes).

Accordingly, the full significance of this installation derives not only from what can be directly perceived, but also from the undercurrents that course through, and animate, the visible, aural and temporal forms of Fortuné's work. These lead from the confining space in which the figure jumps, to the walls of the gallery as another confining space; the latter space becomes a theatre, in which the figure becomes a protagonist. But of what sort? From where? And if the work implies freedom, the original question resurfaces: why does the figure endlessly jump but never get to any destination or achieve any goal?

A clue appears in an unexpected source. In *Waiting for Godot*, Samuel Beckett raises related questions of freedom and paralysis, intention and inaction. While the play makes it clear that these questions must be raised,

L'absence d'une surface tangible depuis laquelle le sujet s'élançait, autre aspect énigmatique de l'œuvre, est aussi évoquée par l'artiste d'une manière indirecte :

"Il y a un rebond sans sol...Pensez aux mots de Dylan: "Elle ne trébuche jamais, elle n'a pas de lieu pour tomber..."

La double illusion dans la vidéo (illusion d'un rebond invisible) est sous-entendue dans la double ironie des paroles de Dylan dans lesquelles l'apparente certitude des mots employés camoufle la précarité de la situation. Comme souvent chez Dylan, on navigue entre un contenu énoncé, et un autre suggéré.

Ainsi l'œuvre s'impose en énigme dans laquelle liberté et ravissement coexistent avec immobilité et oppression. Les éléments formels et temporels y sont à la fois fixes et en mouvement, les promesses ne peuvent y être que partiellement tenues, et la fragile condition humaine y apparaît soumise non seulement à d'hypothétiques devenirs, mais aussi aux événements eux-mêmes. Ces notions sont ainsi articulées à travers la création d'un espace complexe qui est à la fois physique (l'espace de la galerie, reconfigurée par l'œuvre elle-même) et psychologique (de par l'ambiguïté entre forme et titre, par la mise en présence des media, par le rebond depuis une surface inexistante, et par l'invisible quatrième mur, à travers lequel le visiteur regarde).

Ainsi, le sens de cette installation dérive non-seulement de ce qui est directement perceptible, mais aussi d'un fond sous-jacent qui traverse, anime et lie les éléments formels, temporels et sonores de l'œuvre de Maïder Fortuné. Ceux-ci nous guident de l'espace confiné à l'intérieur duquel le sujet saute, aux murs de la galerie (autre espace confiné, clos), devenu le théâtre dans lequel la figure devient personnage. Mais de quel type de personnage s'agit-il ? Si l'œuvre semble vouloir parler de liberté, la question originelle refait alors surface : pourquoi le sujet saute-t-il sans fin sans jamais aller nulle part, sans ne jamais rien achever?

Dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett confronte les notions de liberté et de paralysie, d'intention et d'inertie. Alors que la pièce vous fait sentir qu'il est important d'évoquer ces questions,

any actual answers are kept out of reach, just as Lucky cannot conclude his only monologue, which starts as heroic declamation but crumples into uncertainty:

"...in the plains in the mountains by the seas by the rivers running water running fire the air is the same and then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark...I resume for reasons unknown...the facts are there but time will tell I resume alas on on... I resume but not so fast I resume the skull fading fading fading... the labors abandoned left unfinished graver still abode of stones in a word I resume alas alas abandoned unfinished the skull...the stones...unfinished..."²

The slowing rhythm of Beckett's language precisely reflects the rhythm of Fortuné's filmed jumps, just as Lucky's vacillation mirrors the audience's increasing wonderment. We find the coordinates of Fortuné's protagonist-his movements, his dilemma, his condition-in the outlines of Beckett's characters: Vladimir and Estragon, who aspire but cannot act; Lucky, who thinks but cannot articulate; or even Pozzo, who commands but cannot dominate.

From other sources in Beckett, we recognize related traits: Molloy's circular logic ("*Simple supposition, committing me to nothing*")³ is as reflexive as the figure's jumps; Malone's passivity ("*...to tell the truth he was in no hurry to leave, but nevertheless was leaving, he knew it*")⁴ shows the weight of defeated ambition and enclosed space; the impatience voiced in *The Unnamable* ("*...when you have nothing left to say you talk of time, seconds of time, there are some people who add them together to make a life, I can't....*")⁵ echoes the figure's restlessness at the start of each cycle. Especially telling is the thudding finality of the recorded voice in *Rockaby*, in a refrain which is repeated seven times, each with slight variation:

*"going to and fro
till in the end
close of a long day
to herself
whom else*

elle ne fournit aucune réponse. Dans le même ordre d'idées, Lucky finit par s'enliser en incertitudes et ne peut mettre fin à son unique monologue commencé en déclamation héroïque :
"... à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu et l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids(...) je reprends on ne sait pourquoi (malgré le tennis) les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas (au suivant pour les pierres qui peut en douter) (...) je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au suivant la barbe les flammes les pleurs les pierres si calmes si calmes hélas la tête la tête la tête la tête en Normandie malgré le tennis les labeurs abandonnés inachevés plus grave les pierres bref he reprends hélas hélas abandonnés la tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas les pierres Conard Conard... Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... Inachevés !..."²

Le rythme decrescendo de cet extrait évoque précisément celui des sauts dans l'œuvre de Maïder, et les vacillations de Lucky sont comparables à l'étonnement grandissant du public. Les traits qui caractérisent le personnage du sauteur, (ses mouvements répétitifs, son dilemme, sa condition) font écho à ceux des personnages beckettien : Vladimir et Estragon, qui aspirent à agir mais n'y parviennent pas, Lucky, qui pense sans pouvoir articuler ce qu'il pense, ou Pozzo, qui commande sans pour autant parvenir à dominer.

Des caractéristiques similaires se retrouvent dans d'autres œuvres de Beckett : la logique circulaire de Molloy ("*simple supposition, committing me to nothing*" : "*simple hypothèse qui ne m'engage à rien*")³ est aussi réflexive que les mouvements du sauteur ; la passivité de Malone ("*...to tell the truth he was in no hurry to leave, but nevertheless was leaving, he knew it*" : "*à vrai dire, il n'était pas pressé de s'en aller, bien qu'il sache malgré tout qu'il allait s'en aller*")⁴ montre tout le poids d'une ambition battue en brèche, et la mesure d'un espace sans issue. L'impatient de *L'Innommable* fait écho à l'infatigable sauteur au recommencement de chaque nouveau cycle ("*... when you have nothing left to say you talk of time, seconds of time, there are some people who add them together to make a*

*time she stopped
going to and fro
time she stopped
time she stopped*"⁶

Finally, in the brief work *Bing*, Beckett visualizes a physical space with uncanny similarity to Fortuné's, one which we can quickly identify:

"All known all white bare white body fixed one yard legs joined like sewn. Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two white ceiling one square yard never seen.... Traces blurs light gray almost white on white.... Light heat white planes shining white bare white body fixed ping fixed elsewhere. Traces blurs signs no meaning light gray almost white....

*All white all known white planes shining white ping murmur only just almost never one second light time that much memory almost never. Bare white body fixed one yard ping fixed elsewhere...."*⁷

Fixed elsewhere: with the recognition of parallels existing in Beckett's universe, one meaning of this work becomes transparent, clearly focused. The figure jumps because life is defined by action or inaction, possibility or impossibility, and by time and motion; but he does not, and probably cannot, escape any of these. It may not even be a question of escape. Life is a set of circumstances in an endless arena; one action follows another. Beginning or conclusion is far less interesting than the procession of events through each moment, during which much can be described but to which little can attach. Beckett somehow knew this; so does Maïder Fortuné.

On any given visit to the gallery, the same figure executes the same movements, on the same walls, in the same order. Each leap and rebound is separate. All of them together form the substance and duration of the work. There is nothing more and nothing less than the sequence, the projection, the soundtrack and the photographs. Variation is a residue, an amalgam of memory and composite impressions, unique to each viewer, ungraspable. After many questions, there is only

*life, I can't...": "Quand il ne vous reste plus rien à dire, alors vous parlez du temps, des secondes du temps, certaines personnes les ajoutent et en font leur vie, moi je ne peux pas..."*⁵. Mieux encore, le ton sourd et irrévocable de la voix enregistrée de *Berceuse*, entonnant à sept reprises, à peu de variantes près, la même rengaine :

*"jusqu'au jour enfin
fin d'une longue journée
où elle dit
se dit
à qui d'autre
temps qu'elle finisse
finisse d'errer
de-ci de-là
temps qu'elle finisse
temps qu'elle finisse"*⁶

Enfin, dans *Bing*, Beckett visualise un espace physique dont l'étrangeté rappelle celui de Maïder Fortuné :

"Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumières chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu.... Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc... Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc....

*Murmure à peine presque jamais une seconde peut-être pas seul. Donné rose à peine corps nu blanc fixe un mètre blanc sur blanc invisible. Lumière chaleur murmures à peine presque jamais toujours les mêmes tous sus. Mains blanches invisibles pendues ouvertes creux face. Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs..."*⁷

Fixe ailleurs: une fois admise l'existence d'éléments récurrents dans l'univers de Beckett, un sens de l'œuvre se précise. La figure saute parce que la vie se définit par l'action ou l'inaction, par ce qui est possible ou impossible, par le temps et le mouvement.

Mais le sujet n'échappe à aucune de ces dimensions, il en est probablement incapable. Peut-être ne s'agit-il d'ailleurs pas de la question d'une échappée. La vie est un concours de

one definite answer: in the vast terrain of all possibilities,
a lone figure continues to jump.

(Footnotes)

¹ From correspondence, May-July 2004

² Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, New York (Grove Press) 1982, p. 29

³ Samuel Beckett, *Molloy*, from *The Beckett Trilogy*, London (Picador/Pan Books) 1979, p. 76

⁴ Samuel Beckett, *Malone*, op. cit., p. 226

⁵ Samuel Beckett, *The Unnamable*, op. cit., p. 364

⁶ Samuel Beckett, *Rockaby and Other Short Pieces*, New York (Grove Press) 1981, p. 11

⁷ Samuel Beckett, *Bing*, Paris (les Cahiers de l'Herne),

text provided by Maïder Fortuné

circonstances se déroulant dans un espace sans limite où chaque action fait suite à une autre. Le début ou la fin sont loin d'être aussi intéressants que la succession des évènements. Du déroulement de chaque instant, tant de choses peuvent être dites mais si peu être saisies, une fois pour toutes. Beckett savait cela ; Maïder Fortuné le sait aussi.

A chaque nouvelle visite à la galerie, la même figure exécute les mêmes mouvements, sur le même mur. Chaque saut ou rebond est distinct d'un autre. Tous ensemble, ils constituent la substance et la durée de l'œuvre. Il n'y a rien de plus ni rien de moins que la séquence, la projection, la bande sonore, et les photographies. Les infimes variations sont un résidu, un amalgame de souvenirs et d'impressions composites, propres à chaque regardeur, insaisissables. Après toutes ces questions, une seule réponse valable persiste : dans le vaste champ des possibles, une figure isolée continue de sauter.

(Notes de bas de page)

¹ Correspondance avec Maïder Fortuné, Mai-Juillet 2004

² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de minuit, 1952, p. 57-58.

(Notez que le texte de cette édition comporte des différences significatives avec celui de la version anglaise des éditions Grove Press (1954). Par exemple p. 29, là où Beckett mentionne le Connemara dans la version anglaise, il mentionne la Normandie dans la version française.)

³ Samuel Beckett, *Molloy*, from *The Beckett Trilogy*, London (Picador/Pan Books) 1979, p. 76

⁴ Samuel Beckett, *Malone*, op. cit., p. 226

⁵ Samuel Beckett, *The Unnamable*, op. cit., p. 364

⁶ Samuel Beckett, *Berceuse* dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris,

Les éditions de minuit, 1997, p.43

⁷ Samuel Beckett, *Bing*, Les éditions de minuit, 1966

Traduction: *Catherine Sicot*

