

Le site itinérant

– Nadim Samman

A quoi servent les biennales ? Un autre contributeur de ce volume a souligné des motivations historiques nationales, gouvernementales et diplomatiques pour établir ce type d'événements¹. L'efficacité des initiatives, telles que les stratégies de renforcement du prestige, d'incitation touristique, est également comprise par de nombreux politiciens dans le monde entier, et la profusion des biennales et triennales — déjà plus de deux cents et ça continue ! — en fournit la preuve. Compte tenu de ce large champ, il est intéressant de commenter les conditions opérationnelles qui sont à la base de la Biennale de Marrakech. Ces observations contextualisent sa quatrième édition, à la fois en termes de développement institutionnel du festival et de son programme artistique visuel pour 2012.

Contrairement à l'autre et unique biennale impliquant le Maroc — la Biennale itinérante d'Art Arabe, organisée à Rabat (une seule fois) en 1976 — et presque tous les festivals internationaux mentionnés dans l'article d'Antony Gardner, la Biennale de Marrakech est une organisation indépendante sans but lucratif. Elle a été fondée en 2005 par Vanessa Branson, philanthrope et femme d'affaires britannique basée à Londres et à Marrakech, comme une réponse à la relation glaciale entre le monde islamique et « l'Occident » pendant la guerre de George W. Bush contre le terrorisme. Branson voulait que le festival — alors nommé Arts in Marrakech Biennale (AiM) (Arts à la Biennale de Marrakech) — soit comme un pont culturel qui amènerait ainsi les intellectuels internationaux et marocains à dialoguer. Dans cette première itération, l'accent a été davantage mis sur la littérature et le cinéma que sur l'art visuel. Ce fut un événement à petite échelle, largement cloîtré dans le riad de Branson, en dépit de l'exposition de sa Wonderful Fund Collection — propriété privée — au Musée de Marrakech. Au début, l'AiM était plus proche d'un salon que d'un festival public.

La deuxième AiM a largement suivi le même modèle, mais avec plus de composantes artistiques doublant ainsi sa taille pour inclure à la fois l'exposition photographique d'inspection visuelle « 9 Perspectives from South Africa » au Musée du Marrakech — organisée par Ross Douglas — et « L'appartement 22 Rabat/Marrakech », l'étude d'œuvres d'art sur différents médias par des artistes marocains contemporains de L'École Supérieure des Arts Visuels (ESAV), choisies par Abdellah Kharroum. Ce dernier allait organiser l'ambitieuse exposition principale de la prochaine Biennale, en 2009, intitulée « A Proposal for Articulating Works and Places » (proposition pour articuler les œuvres et les sites). Il est à noter la pertinence de l'un des principaux gambits de cette exposition, à savoir, son exploration de la correspondance entre les continents et des géographies différentes, encapsulée dans le projet de Francis Alÿs intitulé « Don't cross the bridge before you get to the river » (ne traversez pas le pont avant d'arriver à la rivière) (2009) — qui examine à la fois les frontières physiques et immatérielles entre l'Afrique et l'Europe. Au-delà de la présentation traditionnelle du style galerie, un projet spécial a également amené la Biennale à l'extérieur du musée, dans la rue : *Stories of Order & Disorder* (histoires d'ordre et de désordre) de Julien Fisera et Laurent P. Berger qui fut une œuvre d'art réussie, orientée vers la communauté et qui s'appuyait sur la tradition d'art de conter marocaine, déployant trente bardes — professionnels et amateurs — et une flotte de quinze chauffeurs de petits-taxis pour régaler les passagers et les passants à leur insu.

Carson Chan et moi étions déterminés à ce que les percées prometteuses de la troisième Biennale envers l'engagement populaire de la communauté, et le succès des commandes artistiques dans le domaine public soient repris et étendus à travers notre propre projet de conservation. Par ailleurs, en tant que non-spécialistes de l'art marocain et du Maghreb, nous n'avons pas le désir de produire un résumé de la pratique artistique nationale ou régionale. Encore moins, de mettre sous l'étiquette

réductrice de « l'authentique » identité Marocaine, en fait accompli, les artistes qui ne sont pas d'accord avec notre désignation. Étant donné le temps de préparation disponible, toute tentative pour atteindre le premier aurait soit réitéré un statu quo périmé, soit avancé un aperçu instantané lamentablement réduit des pratiques locales et des agendas intellectuels. Dans le second, les spectres de l'essentialisme ethnique et l'opportunisme de marketing auraient rendu une telle démarche inutile. Par conséquent, nous avons invité une large sélection d'artistes internationaux pour envisager comment le contexte physique et culturel particulier d'une exposition à Marrakech pourraient figurer dans un circuit macro ou une condition transcendante. Les résultats sont surprenants et exaltants, d'autant plus parce qu'ils ont combiné la sophistication avec des stratégies efficaces pour communiquer à un large public venant d'horizons disparates.

Higher Atlas

L'exposition serait appelée « Higher Atlas. » High (haut) connote la rêverie et la transcendance, par conséquence « Higher Atlas » (Haut Atlas) suggère une cartographie de l'au-delà. Le titre de l'exposition principale de la 4^e Biennale de Marrakech se réfère aussi à la géographie locale—la chaîne montagneuse Haut Atlas, qui est visible depuis l'emplacement de l'exposition. À cet égard, le site est le point de départ ou le « terrain » pour une série de voyages, à la fois virtuels et physiques. Le thème clé est que d'autres mondes commencent là où l'on est debout ; les au-delà sont plus proches que l'on pourrait penser. Cette thèse est explorée à travers les interventions sur sites spécifiques d'artistes contemporains internationaux, d'architectes, un compositeur et un écrivain. Pour ce faire, une expérience complexe du site se dégage de la particularité du lieu, englobant un lien entre les conditions locales et mondiales. L'exposition a créé de nombreux points de vue privilégiés, rendant inconnu le sol sous les pieds. Parmi les propositions que nous avons reçues, certaines humeurs ont émergé—changements d'échelle du petit au grand, et vice versa, de la surface à la profondeur, du sol à la figure, inversions et parallaxe ; passages du social au mystique et dans l'autre sens.

Carson et moi avons imaginé une exposition dont les éléments seraient entièrement conçus en réponse à l'emplacement du site et physiquement produits à Marrakech. De cette façon, nous l'espérons, la biennale pourrait encore satisfaire à sa mission de produire des ponts culturels internationaux grâce à un projet d'exposition, tout en évitant l'écueil de l'importation de contenu dans un contexte aveugle. Dans la poursuite de ce programme, nous tenions à gérer la participation des artistes étrangers afin qu'ils ne jouent pas simplement le rôle de touristes—apportant avec eux des bagages avec des matériaux précieux sous la forme d'objets d'art. Au lieu de cela, ils auraient à entreprendre deux périodes de résidence—à la fois pendant la phase de recherche de leur travail et la phase de sa production. Néanmoins, nous étions conscients que cette stratégie ne permettrait pas, en soi, d'éviter de démontrer le « principe nomade » que Miwon Kwon a identifié comme étant une condition déterminante du capital et du pouvoir dans notre temps². La liberté qui permettrait à beaucoup de nos artistes de produire des projets spécifique au site est inégalement répartie entre les professionnels créatifs avec des passeports différents³. Conscient de cette évaluation critique de la relation entre le travailleur culturel voyageur et un statu quo mondial, nous avons cherché à éviter de prendre en charge des travaux qui pourraient valoriser les changements de paysages exotiques—déplacement bénigne—appréciés par les voyageurs réguliers et ceux préférant des notions douteuses « d'hybridité » culturelle. De tels shibboleths sont, comme l'a observé Jonathan Friedman, une posture bien connue dans le monde de l'art contemporain:

Dans le travail post-colonial des franchiseurs de frontières, c'est toujours le poète, l'artiste, l'intellectuel, qui soutient le déplacement et l'extériorise par l'écrit. Mais qui lit de la poésie, et quels sont les autres types d'identification présents dans la couche inférieure de la réalité

sociale ? [...] La sphère élitiste mondiale, culturellement hybride, est occupée par des individus qui partagent un genre très différent de l'expérience du monde⁴.

Sur un plan plus concret, nous avons lancé la série d'interactions structurées entre les artistes de la Biennale et les stagiaires rattachés aux mentors de l'Université Cadi Ayyad, ces derniers étant chargés de jouer un rôle clé dans la production des travaux des anciens. Chacun des artistes a été jumelé avec des étudiants—dont la plupart, comme cela a été établi durant le processus de demande, n'avait jamais quitté le Maroc. Ces jeunes personnes étaient là pour aider à localiser et négocier avec les artisans, communiquant ensemble les visions des artistes et les traductions proposées par les artisans. Ainsi, l'exposition n'externaliserait pas la fabrication de modèles déjà complets, mais, au contraire, constitueraient une plate-forme de conversation entre trois démographies, les parties prenantes de dessins mobiles et les acteurs moins mobiles dans un dialogue partagé, afin de produire des réalités nouvelles, consensuelles. La biennale a également étendu l'espace de création aux ateliers avec des enfants des écoles primaires et de jeunes orphelins, dirigés par des artistes de la Biennale.

Dans l'éventail des pratiques artistiques contemporaines, l'attention portée à un site particulier n'a pas besoin d'être limitée à démontrer comment les éléments physiques d'un site réel peuvent formellement conditionner les objets d'art⁵. Tout en encourageant activement le travail dans cette veine, l'exposition principale est également informée par les approches récentes qui se délectent dans un glissement sémantique entre le contenu et le site—qui préfèrent des définitions multiples du site, [qui] à la fin trouvent leur ancre de « localisation » dans le discursif. C'est une méthode qui juge « les débats culturels, un concept théorique, une question sociale, un problème politique, un cadre institutionnel [...] une communauté ou un événement saisonnier, une condition historique, même des formations particulières du désir » en tant que sites⁶. Selon cette compréhension, pour que la Biennale puisse être une investigation fructueuse du « site » notre projet devrait composer avec les récits et les idéologies autant qu'avec les exigences matérielles.

Au-delà des projets des artistes à s'engager avec les vecteurs discursifs décrits ci-dessus, et des ateliers avec des intervenants variés, il était clair que l'accent demandé portait sur les recherches sur l'histoire, les problématiques et les possibilités d'exposition dans la ville et—plus généralement—au Maroc. Pour tenter de comprendre ces questions lors de notre préparation préalable, nous avons été frappés par le manque d'informations écrites disponibles. Les archives publiques dédiées n'existent pas, et les ressources étrangères sont plutôt limitées. La bourse existante—telle que *Imagined Museums* de Katarzyna Pieprzak—a été le plus utile en décrivant le manque de but non lucratif de soutien institutionnel pour la production, l'exposition et la discussion artistique contemporaine au Maroc—pour ne rien dire des paramètres difficiles et fréquemment orientalisant par lesquels les Marocains expatriés trouvent leur visibilité à l'étranger. Par conséquent, nous avons tenté de fournir une plateforme pour l'échange des connaissances historiques et méthodologiques—que nous avons poursuivi avec cette publication—par opposition à un catalogue de base—et celle de la série *Marrakech Biennale / Dar Al-Ma'mûn Conversations*.

Il est intéressant de souligner à nouveau que la Biennale ne fonctionne pas comme si elle était ici pour remplir une *tabula rasa*. Au moins deux générations de stratégies artistiques post-coloniales existent et sont évoquées dans le présent volume. Cependant, il se peut que la tâche la plus sérieuse de la Biennale est de façonner une représentation visible de l'espace culturel contemporain au Maroc pour que les autres puissent se situer à l'encontre de celle-ci. Les essais réunis dans ce volume seront édifiants, nous nous attendons à ce qu'ils soient contestés par des artistes marocains et d'autres spécialistes. Nous espérons que nos efforts seront provocateurs au moins autant qu'ils plairont. Pour augmenter les chances que cela se produise, une publication bilingue était impérative. En somme, dans notre tentative d'aborder la question du « site » au sens large du terme, nous avons été conduits à faire

un réexamen critique du but de la Biennale en tant qu'organisation — et de l'ensemble de l'engagement social et intellectuel qui a été inauguré par ce processus, et qui se poursuivra dans les prochaines éditions.

Le site itinérant

Avant d'aborder nos rôles de curateurs, nous avons été informés que le lieu d'exposition serait la ruine du XVI^e siècle du Palais El Badi — construit par Saadian Sultan Ahmad al-Mansur, situé dans la Médina. Son immense complexe de salles émietées, de jardins en contrebas, de piscines réfléchissantes, de pavillons et d'un donjon, semblait un ensemble inégalé de possibilités créatives. Les discussions entre la Biennale et les autorités en charge du site avaient déjà eu lieu avec des résultats positifs, et la première avait été informée que la soumission en temps opportun des documents appropriés aux bureaucrates désignés scellerait l'affaire. Cependant, à seulement trois mois avant l'exposition spécifique au site — et après que tous nos artistes aient déjà effectué des séjours de recherche préliminaires — nous avons reçu une lettre sans équivoque du Ministère de la Culture nous informant que, en raison de travaux de rénovation, le palais ne serait finalement pas disponible. Sans un lieu physique, nous nous sommes demandés ce qui serait spécifique au sujet de notre exposition ? Ainsi commença le processus urgent de ré-imaginer les projets que chaque artiste avait prévu pour la Biennale.

Dans ces circonstances, le statut de la Biennale vis à vis de la vie publique d'un pays subissant de grands changements sociaux restait une question ouverte. Avec toutes nos intentions de « passerelle » culturelle, je ne pouvais m'empêcher de me rappeler du journal de Werner Herzog lors de la fabrication de *Fitzcarraldo* — un film tourné en Amazonie dont la production a été interrompue par la guerre; dont la star principale, frappée par la fièvre dengue, s'était retrouvée dans l'incapacité de jouer et avait du quitter le film en plein tournage avant d'être remplacée ; un tournage dans lequel le camp de l'équipe fut incendié par des pyromanes ; un film qui même avant tous ces événements semblait à son réalisateur être un projet presque impossible. « Nous sommes tout comme des ouvriers », écrit-il, « nous paraissions solennels et confiants alors que nous construisons un pont sur un abîme, sans aucun support. »

Certaines des conditions incertaines qui ont façonné cette édition de la Biennale ne sont guère nouvelles. L'édition précédente avait également subi un changement de lieu de dernière minute. Initialement elle devait prendre place au Musée de Marrakech, un désaccord entre les deux organisations a nécessité un déménagement au Palais Bahia — un complexe magnifique appartenant à l'Etat et datant du XIX^e siècle situé dans le cœur de la médina et qui a été autrefois la résidence du général Lyautey — tête de l'armée coloniale française au Maroc — avant d'acquérir son rôle actuel comme l'un des sites touristiques clés de la ville. Ce que l'exposition de Kharroum a perdu dans le domaine de la planification à travers le changement de lieu, elle l'a gagné sous la forme d'un large public. Toutefois, le Palais de Bahia n'est pas venu sans ses propres conditions strictes, y compris une interdiction de fixer les objets telle que l'apposition de photographies encadrées aux murs et, comme l'a noté Holiday Powers, des difficultés plus poétiques, comme ces chats errants apportant des modifications physiques à une œuvre d'art qui met en vedette des poissons rouges. Au Maroc — on dit — tout est possible mais rien n'est certain. Bien que nous gardions cette maxime à l'esprit au début du projet « Higher Atlas », sa sagacité devenait plus apparente. Non pas en termes d'une certaine sorte de « vérité » ethno-culturelle mais plutôt comme un résumé du potentiel de la Biennale dans un État qui manque de toute gestion nationale ou de politique de développement pour la culture visuelle contemporaine, et où les espaces publics et musées qui peuvent accueillir les pratiques artistiques contemporaines sont extrêmement minces sur le terrain.

Cette incertitude doit être considérée comme autre question importante propre au site devant être traitée sur le plan administratif. Afin d'intervenir dans l'espace d'architecture choisi, nous avons dû discuter la particularité de son lien politique. Comme un organisme indépendant fondé par une non-Marocaine, opérant dans un champ non reconnu par la politique gouvernementale, ce n'était pas évident. Nous avons dû travailler dur pour découvrir comment/où le pouvoir et l'autorisation d'utilisation des lieux appartenant à l'Etat pourraient être exercés *pour nous*. Dans la poursuite de notre

programme la signification originale du nom de Marrakech—« pour traverser et se cacher »—semblait pertinente. Par ailleurs, tout en chassant nos objectifs les incertitudes naissantes du moment historique du printemps arabe sont devenues un facteur inattendu. Alors que nous avions initialement prévu de localiser un « consentement » pour utiliser le Badi, quelque part dans le domaine entre la prérogative royale et du processus bureaucratique national, l'émergence dynamique des réformes démocratiques, en public et privé, signifiait que nous nous étions retrouvés à poursuivre une cible mouvante.

Notre désir d'être plus orientés civiquement ainsi que le recours à la bureaucratie nationale opaque pour faciliter ce rayonnement ont semblé nous laisser avec peu d'options publiques après le rejet formel de notre application à utiliser le Badi. Les alternatives disponibles étaient essentiellement limitées à de nombreuses stations balnéaires et de loisirs privés, tels que les terrains de golf, hôtels et restaurants ; des contextes dont les circuits économiques et culturels excluaient la plupart des Marocains. Mais pour un partenariat avec le Centre d'Art Contemporain de Marrakech—une jeune organisation locale de défense des arts—qui nous a aidé à obtenir la permission du maire de Marrakech pour utiliser le Théâtre Royal, la biennale aurait pu avoir reculé dans le cocon doré de l'industrie touristique. Au lieu de cela, la nouvelle collaboration, le lieu et l'interaction avec les autorités locales ont davantage intégré la Biennale au sein de la ville de Marrakech. Cela a également situé notre projet au sein de la dévolution du pouvoir des structures nationales aux structures municipales qui a émergé dans le sillage des élections significatives du mois de Novembre.

Spécificité du site (web)

Malgré le changement de lieu, il était clair que certaines de nos principales préoccupations de conservation restaient valables. Une question fondamentale, dont la réponse problématise les conceptions fixes du site et, par conséquent, l'identité, restaient pertinentes: à savoir—*Qu'est-ce qu'un seuil aujourd'hui ?* La question est difficile : les murs physiques et virtuels sont pénétrés—tout autre contenu se déverse à travers les fissures. Notre réseau de technologies distribuées affecte une superposition ou une compression des relations spatiales, temporelles et culturelles, et la production de nœuds qui incorporent les communautés de sites physiques ou virtuels, le local et le global⁷. Les philosophes Galloway et Thacker le décrivent ainsi :

à l'intérieur du dense web de réseaux distribués, il semble que *tout est partout*—[il y a] peu de place entre les pôles du global et du local. Les virus biologiques sont transférés via les compagnies aériennes entre la province de Guangdong à Toronto en quelques heures, et les virus informatiques sont transférés via des lignes de données, de Seattle à Saigon en quelques secondes⁸.

Ainsi, la notion d'un seuil nous permet de délimiter des nœuds particuliers au sein d'un réseau, mais pas nécessairement le spectre d'un contenu qui passe à travers ceux-ci—ou, autrement dit, des liens vers d'autres nœuds. Si on y porte un peu d'attention, les différences de site physique/spatial se révèlent dans leur subordination aux dimensions planétaires des flux d'affaires, de la finance, du commerce et de l'information; tous mis dans un réseau continu.

« Higher Atlas » met en scène le Théâtre Royal en tant que jonction⁹. Les diverses interventions sur site, au sujet du site, autour et au-dessus de celui-ci créent un champ élargi du « site »—elles sont une série de connexions à un nœud, allant dans des directions multiples vers d'autres espaces, à la fois physiques et virtuels. À cet égard, l'exposition est conçue de manière antithétique à la généralisation des techniques de mise en scène « white cube » de nombreuses galeries et musées occidentaux¹⁰. Elle crée *une communauté du site* comme un point dans une constellation, mettant en scène le théâtre comme un super-nœud dans un réseau multidimensionnel de sites physiques et d'emplacements discursifs connectés. Ainsi, les travaux dans le spectacle *textualisent* l'espace et *spatialisent* le discours¹¹.

Les œuvres d'art dans l'exposition « Higher Atlas » retournent les perceptions de téléspectateurs, afin que les visiteurs puissent envisager une communauté du site (et une identité culturelle) comme une série de connexions.

Une façon de comprendre ce qui précède se fait grâce à l'intérêt psychologique de Gestalt dans la négociation consciente de la *figure* et du *fond*. Ensemble, ces concepts forment la totalité de ce qui est perceptible. Une caractéristique générale de notre traitement de cette totalité, c'est que les scènes visuelles impliquent de porter son intérêt sur la figure et non pas sur le fond. Autrement dit, c'est sur la figure que se concentre la perception — elle apparaît structurée tandis que le fond est indifférencié. Cette tendance est mise en évidence par Toulouse-Lautrec avec ses dessins bien connus réversibles/doubles *Old Woman / Young Woman*, et de manière plus omniprésente avec *Vase/Faces*¹². Dans chaque exemple, pour « voir » l'un des deux percepts inhérents, cela implique que l'autre recule¹³. Voir les deux à la fois nécessite une sorte de commutation intentionnelle basculant de l'un à l'autre — de manière réversible — dans laquelle on bascule de la figure au fond, et vice versa. La pertinence de ce phénomène n'est pas limitée à ces dessins. En effet, McLuhan a utilisé le concept pour discuter des « satisfactions » et des « insatisfactions » de la technologie¹⁴. D'une manière connexe, cette exposition re-figure le théâtre: il s'agit d'une cartographie ou d'une figure de la zone d'inattention qui entoure et soutient la scène. Le fond noué/des réseaux cesse d'être une condition générique et est plutôt mis en évidence, étant donné les différentes structures/formes à travers des œuvres des artistes.

« Higher Atlas » constitue une série d'explorations du lien figure/fond comme s'il se rapportait à un nœud particulier dans nos réseaux planétaires et informatiques. Il s'agit d'une série d'exercices de cartographie qui engendre « la reconnaissance des choses qui étaient déjà présentes mais pas au centre de la perception de la culture elle-même¹⁵. » Bien que — souvent — le fond, ces choses ne sont jamais un récipient passif, mais, au contraire, une partie active de la réalité. Cette rubrique de la conservation procède à, selon l'aperçu suivant de Peter Lunenfeld:

Être capable de passer du fond à la figure est au centre de l'usage de la machine de la culture pour tout le monde. Ce dont que nous [...] avons tous besoin c'est un catalogue de stratégies pour nous aider à comprendre ce que nous téléchargeons et ce à quoi nous contribuons et à ce que nous téléchargeons. Les moyens dont nous figurons les mots, les sons, les images et les objets du fond de l'information vont définir comment et ce que nous sommes capables de produire avec la machine de la culture¹⁶.

Nous avons besoin d'un art qui prend en compte les réseaux mondiaux/le fond d'une manière qui va au-delà d'une sorte d'impasse postmoderne désenchantée affirmée par Baudrillard dans *Simulations* — l'image d'une carte avec un tel détail qu'il vient à couvrir la terre entière, obscurcissant plus de ce qu'il ne révèle. Nous avons besoin d'artistes dont le travail met à jour la conception du sublime mathématique pour les grandeurs de l'ère de l'information — des projets qui agissent comme des catalyseurs pour l'appréhension du spectateur de l'information presque illimitée, de la vitesse inhumaine et de l'espace en augmentation exponentielle comme un champ élargi de la compétence morale/pratique et de la coopération des relations interpersonnelles.

Inutile de dire que la totalité est à la fois Marocaine *et* mondiale. Notre espoir est que les travaux des artistes commencent à exposer les contours de la communauté du site mutables d'une manière grandissante. Ce n'est pas un cas de renversement néo-colonial de l'authenticité des valeurs « marocaines » préalablement non-menacées de la part des organisateurs et des artistes (étrangers). Non des moindres, car la corruption présumée de la tradition peut facilement être employée dans la défense d'un statu quo politique sclérosé. Par ailleurs, comme le note Laroui Abdellah, « le désaveu de la culture Occidentale ne peut pas constituer en soi la culture. » Pour le répudier, de préférence pour des traditions indigènes — de provenance putative précoloniale — il y a une approche essentialiste arabo-centrée,

qui repose sur des mythes d'origine douteuse. Tout comme partout ailleurs dans le monde, de nombreuses traditions indigènes en apparence sont en fait des constructions culturelles diasporiques et des phénomènes hybrides lorsqu'ils sont vus selon la perspective/fond de la longue durée¹⁷. Notez, par exemple, le fait que le Palais El Badi a été construit par des esclaves portugais, qu'il était autrefois revêtu de marbre italien de Carrera et que sa conception est fondée par l'Alhambrah dans ce qui est aujourd'hui l'Espagne. En ce qui concerne le dernier de ces points, les conditions historiques référencées par la désignation « postcoloniales » sont ici de l'ordre inverse, avec Sud de l'Espagne (Al-Andalus) accédant seulement à l'indépendance du contrôle Maure au xv^e siècle.

Compte tenu de ces considérations, notre organisation du « Higher Atlas » n'est pas concernée par le fait d'établir une sorte de différenciation des produits pour Marrakech — soulignant la ville comme un endroit unique au sein du marché touristique mondial¹⁸. Une stratégie classique à cet égard serait la production d'images orientalistes et auto-orientalistes, obscurcissant le projet inachevé de la modernité Marocaine. Au lieu de cela, le basculement artistique de la figure « locale » au réseau/mondial, du contemporain à l'historique et vice-versa porte ce processus continu vers l'avant¹⁹.

Burnout de Jon Nash est un exemple clé. Pendant la recherche en ligne de Marrakech sur Youtube l'artiste a observé que l'imagerie « traditionnelle » du tourisme des dunes de sable et des chameaux était en lice pour l'attention avec un contenu radicalement contre-hégémonique: à côté d'une vidéo de *Morocco Fantasia*, il a visionné un clip appelé *Fast and the Furious: Maroc Drift* — mettant en vedette un jeune homme dans une Mercedes effectuant un vaste dérapage dans une rue de la banlieue de Gueliz. Le nom est une modification du titre du film hollywoodien *The Fast and the Furious: Tokyo Drift* et le clip avait aussi la chanson thème du film. Le fait que les adolescents Marocains soient exposés à des exportations culturelles américaines — et que ces produits influencent leurs intérêts et leurs comportements — n'est pas une révélation. Cela se passe partout dans le monde²⁰. Ce qui intéresse Jon c'est l'effondrement de l'espace social réel et virtuel indiqué par ce contenu. C'est une condition « post-Internet » dans laquelle l'architecture web 2.0 ne se contente pas d'enregistrements filmés « dans la vraie vie », mais au contraire facilite la création de communautés virtuelles qui avancent, pour devenir des groupes réels dans l'espace hors ligne. Une fois que le fond virtuel est prêt, pour ainsi dire, les mouvements du monde sont réels. Dans les mots du critique Artie Vierkant : « Tout comme la proclamation de la “mort de l'auteur” de Barthes est une célébration de la “naissance du lecteur” et le “renversement du mythe”, la “culture post-Internet” est constituée de lecteurs-auteurs qui, par nécessité, doivent considérer toutes les éventualités culturelles comme une idée ou un travail en cours en mesure d'être repris et poursuivis²¹ » Les téléchargeurs prolifiques sont donc les cousins éloignés des jeunes égyptiens de la place Tahrir, et le projet de Nash — qui consiste à communiquer avec eux dans l'espace à la fois virtuel et réel avant de participer à leurs activités et, éventuellement, en les invitant à présenter leur contenu dans l'espace principal d'exposition de la Biennale — est un véritable échange culturel international.

Un autre travail, la ré-imagination sculpturale d'une antenne parabolique de Jürgen Mayer, attire également notre attention sur le lien entre les flux de données immatériels, l'architecture physique et la constitution de l'identité sociale. Les antennes de la Médina sont un contrepoint clair du traditionalisme couramment attribué. Rayonnant sur la terre au milieu des « authentiques » accouplements Marocains tels que les ânes et les djellabas, on trouve les images animées de la plus haute (post)modernité — analogues à la récolte de touristes, qui arrivent du ciel sur les vols réguliers venant d'Europe Occidentale et de l'au-delà. Voici une figure convenable pour les constellations — métaphorique et cosmique, mais finalement mondiale — qui participent à Marrakech, les mêmes constellations que Jon Nash explore dans son rôle de participant-observateur.

Mais peut-être plus encore que l'utilisation d'Internet, qui nécessite un niveau d'alphabétisation mal réparti à travers le Maroc, l'antenne satellite effectue une fonction iconique. En effet, l'artiste Younes Baba-Ali — qui a déjà travaillé avec le motif — affirme que ces objets jouent un rôle important

dans l'éducation de ses compatriotes. Que l'on partage ou non l'avis positif d'un tel enseignement, le cas échéant, ou inversement, que l'on le trouve menaçant, il est inutile de nier son impact. Avec l'espace planétaire et le temps qui s'est effondré avec la communication numérique, la prolifération des antennes paraboliques dans la ville rouge s'apparente à la construction de milliers de nouvelles portes (babs), portails à l'au-delà. La contribution de Mayer au « Higher Atlas » — une antenne de fer fissurée composée de nombreuses chiffres Arabes, qui se chevauchent et parfois inversés pour former un ensemble complexe — des approches à cette question. Le modèle est prélevé à partir d'une conception de protection des données qui apparaissent normalement à l'intérieur d'une enveloppe contenant un relevé de banque — il est, dans ce sens, un mécanisme de frontière qui effectue un seuil entre l'information publique et privée, la possession et la dépossession. En termes formels, les chiffres portent également la mémoire de la tendance Islamique rendant normalement apparente lesmoustiquaires traditionnelles Marocaines; dans un sens historique, les réalisations de la philosophie Arabe ancienne, tout en engageant l'encodage numérique des contenus numériques transmis et reçus par les antennes — alors même que le contenu activé par ces réalisations peut être radié comme étranger. Ici donc, c'est une vision de l'information qui semble, au moins en termes de parcours, être arrivée au-delà de ce monde — même si elle jaillit de la terre sous ses pieds, un travail qui, comme d'autres dans « Higher Atlas », identifie le jeu entre la disparition et la révélation, la localisation et la perte, comme un site culturel majeur.

- 1 Anthony Gardner, « Biennales on the Edge, or, a View of Biennales From Southern Perspectives », dans le recueil présent, 90–123.
- 2 Miwon Kwon, « One Place after Another: Notes on Site Specificity », *October* 80 (Spring 1997): 96.
- 3 Comme Zygmunt Bauman l'a fait remarquer, sous la condition de la mobilité de la mondialisation « grimpe au plus haut rang parmi les valeurs convoitées », avec la liberté de se déplacer [...] devenant rapidement le principal facteur de stratification aujourd'hui. Cf. Zygmunt Bauman, *Globalization: The Human Consequences* (London: Polity, 1998), 2.
- 4 Ibid., 100. Bauman, citant Jonathan Friedman sur les voyages cosmopolites.
- 5 Une stratégie lancée par des artistes tels que Richard Serra and Robert Smithson, parmi d'autres.
- 6 Miwon Kwon, « One Place after Another », 93.
- 7 Dans les réseaux de communication d'un noeud est un point de connexion, soit un point de redistribution ou d'un point de communication. Le terme vient du latin nodus qui signifie, littéralement, noeud.
- 8 Alexander Galloway & Eugene Thacker, *The Exploit*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 4.
- 9 Un choix approprié compte tenu du fait que ses murs ont été violés lorsque la dynastie régnante actuelle a pris Marrakech.
- 10 C'est, comme souvent chargée, une approche amnésique et décontextualisante à afficher ce qui implique un cadre formel, politiquement et économiquement neutre — tabula rasa.
- 11 Miwon Kwon, « One Place after Another », 95.
- 12 Dans ce dernier cas, vous pouvez voir le dessin que ce soit comme un vase central ou deux visages qui se penchent sur l'autre.
- 13 Lorsque la vieille femme est figurative tout le reste de l'image deviant fond, quand la jeune femme est figurative la vieille femme disparaît dans le fond.
- 14 Selon lui, la technologie de l'industrialisation a de l'industrie humaine et la commerce comme sa figure et l'environnement naturel/ressources comme son fond. Toutefois, lorsqu'il est poussé trop loin, cet ordre seretourne: la pollution et les catastrophes écologiques deviennent la figure, tandis que la culture du travail en usine (consommérisme) recule.
- 15 Peter Lunenfeld, *The Secret War Between Downloading and Uploading* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), 43.
- 16 Ibid., 49.
- 17 Khalid Amine, « Crossing Borders: Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building », *TDR* 45, n° 2 (Summer 2001), 64.
- 18 Miwon Kwon, « One Place after Another », 106.
- 19 Reconnaisant une réalité visible à quelques mètres du Badi: le Cyberparc — un parc municipal, situé à l'intérieur des murs de la médina. Il s'agit d'un grand espace public avec ordinateurs connectés à Internet dont l'utilisation ouverte à tous.
- 20 Le nom du clip indique ceci, tout en démontrant l'influence japonaise sur les États-Unis. Le fait que les clips Marocains sont pas comparables à la brillance d'Hollywood n'importe peu.
- 21 Artie Vierkant, « The Image Object Post-Internet », <http://jst-chillin.org>.