



MELIK OHANIAN, *Island of an Island / Isla de una isla*, 2002
Cortesía de la galería Chantal Crousel, París

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universitaria, 2015

MELIK OHANIAN

UNA ENTREVISTA CON /
AN INTERVIEW WITH
BENJAMIN WEIL

Melik Ohaniam acaba de inaugurar una exhibición retrospectiva en el Instituto de Arte Contemporáneo de Villeurbanne (Lyon, Francia). En otoño de 2004, representó a Francia en la Bienal de São Paulo y recientemente presentó una exposición en Art Pace (San Antonio, Texas) como parte de su beca artística, así como en The Fruit Market Gallery (Edimburgo). Melik nació en Francia, donde aún reside, pero sus raíces armenias desempeñan un papel importante en su forma de analizar la territorialidad, la memoria y el tiempo, elementos centrales en sus propuestas artísticas.

BENJAMIN WEIL: En tu obra siempre hay un punto de partida que consiste en cierta observación inusual de la realidad. Pienso, por ejemplo, en *Island of an Island* (Isla de una isla) (2002), una instalación de vídeo en múltiples canales basada en la isla de Surtsey. Y en otra, *White Wall Travelling*, realizada en 1997, en los muelles de Liverpool, con los últimos estibadores aún en huelga después de más de dos años de agitación social. ¿Concibes tus obras como si fueran documentales?

MELIK OHANIAN: No. Un documental es una narración. Por lo tanto, no deja de ser como una capa de ficción añadida a los hechos, a los que en realidad ya enmarca, y produce una interpretación en cierta manera cerrada. Este enfoque no me interesa. Mi trabajo no consiste en contar historias. Más bien creo que cada proyecto consiste en un documental sin comentarios. Observo y, a continuación, ensablo elementos que combinados forman un sistema abierto. *Island of an Island*, por ejemplo, es una instalación que consiste en una proyección de vídeo, en tres canales, de material que obtuve desde un avión mientras sobrevolaba la isla. En el suelo hay una representación de una planta que, en cierta época, creció en la isla y que desapareció poco después. Las novecientas luces animadas que utilicé para crear esta imagen en el suelo se reflejan en los espejos situados en el techo. Luego, tras recopilar estudios y observaciones efectuadas por científicos en la isla, mezclé este material con recortes de prensa de 1963 y algunas fotografías de mi propio viaje para llegar a la isla. Coloqué estos elementos en tres «canales» diferentes de un libro que podría parecer un manual. Los visitantes se adentran y crean su propia interpretación, su propia narrativa. Esto puede parecer obvio, pero cada visitante trae consigo y proyecta su propio tiempo: algunos intentarán descifrar el sistema, mientras que otros se sentirán atraídos por la contemplación. También vendrán con su propia memoria y, por lo tanto, crearán su propia experiencia y significado. Se trata de una presentación, más que de una representación.

BW: Y, sin embargo, toda tu obra se basa en hechos o elementos que, de otro modo, es posible que no conociéramos. Así pues tú revelas algo, en lugar de limitarte a presentarlo. Estoy pensando en tu proyecto más reciente, *Invisible Film* (Película invisible).

MO: Es cierto. Mi principal interés es encontrar la forma de realizar un documento que pueda, de alguna manera, revelar algo más... No obstante, *Invisible Film* consiste, en gran medida, en el mantenimiento de la idea de un sistema abierto. De algún modo podría estar más relacionado con la desaparición que con la revelación; pero lo contrario también es cierto. Hace algún tiempo tuve ocasión de conocer el trabajo del extraordinario cineasta británico Peter Watkins. En 1971, dirigió *Punishment Park* (Parque de castigo), una película que se prohibió en Estados Unidos durante más de veinticinco años y que no se ha distribuido desde entonces. Decidí ir al desierto de California, donde se rodó, y proyectar la película en aquel lugar, sin pantalla. A propósito, ¡el sitio se llama *El Mirage!* Mi película muestra un plano continuo fijo en el proyector en funcionamiento, situado en medio del paisaje, al atardecer. A medida que se pone el sol, el lugar en el que se rodó la película se difumina lentamente, mientras que el haz de luz se hace más visible. Y, a pesar de que el humo procedente de una hoguera revela intermitentemente partes de la imagen proyectada, en su mayor parte la película permanece invisible. Así que, en efecto, nos encontramos con la «ficción» y la «realidad» desapareciendo al mismo tiempo; dicho de otro modo, la banda sonora es el único elemento «visible».

BW: El contenido de la película también resulta muy convincente.

MO: Es cierto, se trata de una trama muy extraña: ambientada a comienzos de los años setenta, narra la historia de un grupo de jóvenes activistas, con penas de cárcel, a quienes se les ofrece la libertad a cambio de aceptar un reto: deberán llegar a una bandera americana colocada en medio del desierto, sin comida ni

Melik Ohanian just opened a survey exhibition at the Institute of Contemporary Art in Villeurbanne (Lyon, France). In the fall of 2004, he represented France at the Bienal de São Paulo. He recently had an exhibition at Art Pace (San Antonio, Texas) as part of his residency, as well as at The Fruit Market Gallery in Edinburgh.

Melik was born in France, where he is still based. His Armenian roots play a significant role in his approach to territoriality, memory, and time — elements that are central to his artistic endeavors.

BENJAMIN WEIL: In your work, there is always a departure point that consists of some unusual observation of reality: I think for instance of *Island of an Island* (2002), a multi-channel video installation based on the Island of Surtsey. I also think of another, *White Wall Travelling*, shot in 1997, in the docks of Liverpool, with the last dockers still on strike after more than two years of social upheaval. Do you think of your work as documentaries?

MELIK OHANIAN: No, I do not. A documentary is a narrative. Hence, it is in a way a layer of fiction added to the facts, which already frames those facts and results in a somewhat closed interpretation. This approach does not interest me: my work is not about storytelling; rather, I'd say, each project consists of a document without commentary. I observe and then I assemble elements that together form an open system. *Island of an Island*, for instance, is an installation that consists of a three-channel video projection of footage I took from a plane flying around the island; on the floor is a representation of a plant that grew on the island at one time, and soon after disappeared. The 900 animated lights I used to create this floor drawing are reflected in the mirrors placed on the ceiling. Then, after collecting studies and observations made by scientists on the island, I mixed this material with press clippings from 1963 and some photos of my own journey to get access to the island. I placed those elements as 3 different "channels" in a book that could appear as a manual. Visitors then walk in and create their own interpretation, their own narrative. This may sound obvious, but each visitor will bring and project their own time: some will try to decipher the system, while others will be lured into contemplation. They will also bring their own memory, and hence, create their own experience and meaning. This is a presentation more than a re-presentation.

BW: And yet, all your work is based on facts or elements one would otherwise not necessarily know about. So you reveal something, rather than just present. Here, I think of your most recent project, *Invisible Film*.

MO: Right. My first concern is to find a way to produce a document that could possibly reveal something else... *Invisible Film* is very much in keeping with the idea of an open system, though. Somehow, it could be more about disappearance than revealing; but the reverse is also true. Some time ago, I came across the work of this extraordinary British filmmaker, Peter Watkins. In 1971, he directed *Punishment Park*, a film that was then banned in the US for over 25 years and has not been distributed since. I decided to go in the Californian desert - where the film was shot - and project the film on location, without a screen. Incidentally, the place is called El Mirage! My film consists of a fixed continuous plan on the projector in operation, standing in the middle of the landscape, at dusk. As the sun sets, the place where the film was shot disappears slowly, as the beam of light becomes more visible. And although smoke from a fire reveals bits of the projected image intermittently, the film basically remains invisible. So, in effect, we have the "fiction" and the "reality" disappearing at the same time; the soundtrack is the only "visible" element, if you will.

BW: The content of the film is also pretty compelling.

MO: It's indeed a very strange plot: set in the early 1970s, it tells the tale of a bunch of young political activists who received jail sentences, and who are offered their freedom back, in exchange for accepting a challenge:

bebida, ni equipo, ni apoyo de ningún tipo. Además, hay patrullas de policía recorriendo la zona con autorización para disparar. Obviamente, ninguno de los prisioneros consigue llegar a la bandera. En cierto modo, estos seres humanos han desaparecido, ya no forman parte de ninguna estructura social.

Metafóricamente, la lectura de esta proyección podría efectuarse en otro nivel diferente: la desaparición del activismo político, la desaparición del género cinematográfico político... De algún modo, creo que también resulta interesante considerar la imagen proyectada como una pantalla. Puesto que se elimina la pantalla de la película, en cierta manera la proyección materializa la imagen, tal y como haría una pantalla en condiciones de visionado normal. Se trata de una imagen incrustada en una pantalla, o viceversa...

BW: Recuerdo que has mencionado otra obra en la que hay una imagen oculta...

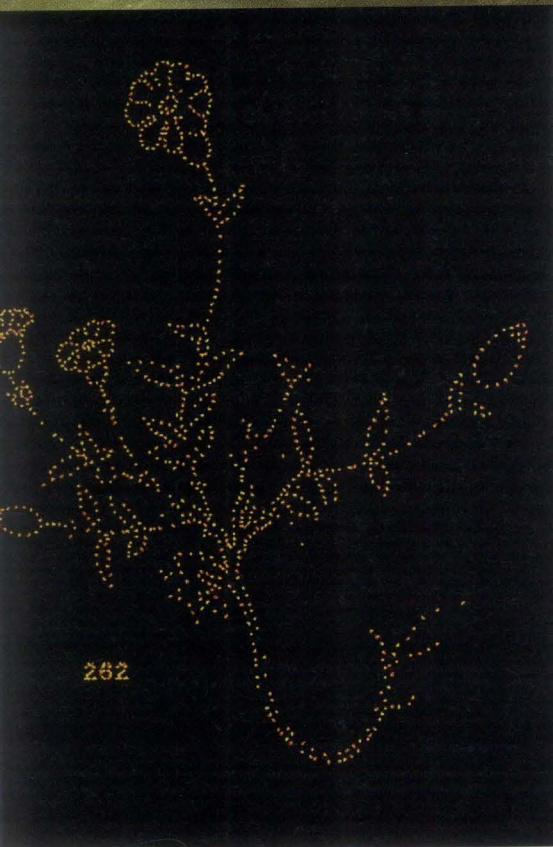
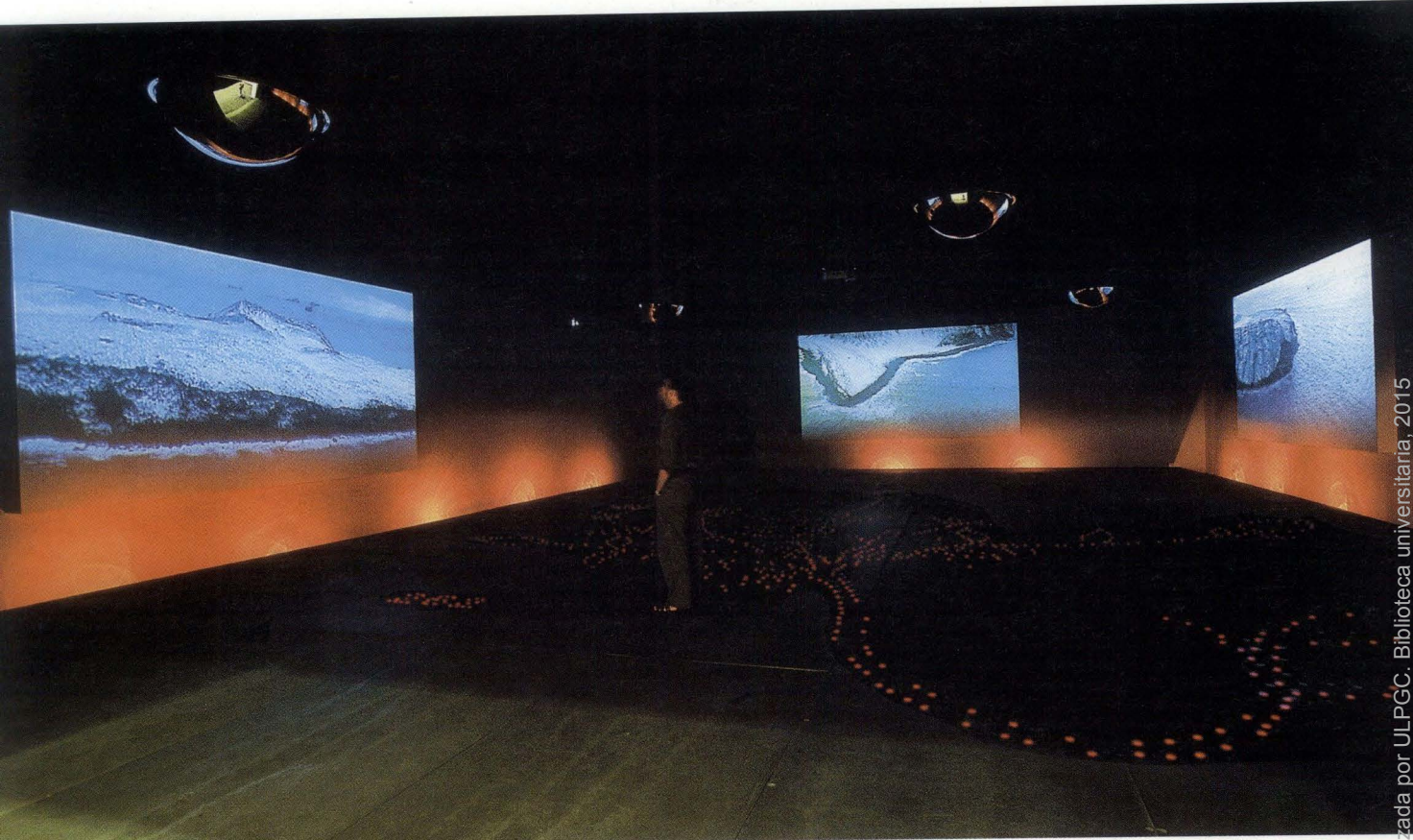
MO: La película se titula *Hidden* (Oculto). Inmediatamente después de los ataques del 11-S hubo gran número de publicaciones acerca de cómo intercambiaron información los conspiradores sin ser descubiertos. En efecto, existen maneras de codificar información dentro de una imagen y hacerla «invisible». Esta información invisible sólo puede revelarse mediante un proceso de descifrado correcto, denominado esteganografía. Esa metáfora me pareció muy convincente, así que he decidido trabajar en una nueva pieza en la que dos imágenes en movimiento se contendrán una a otra. La instalación consiste en una proyección, junto con la que se facilita la transcripción numérica, en tiempo real, en una pantalla de ordenador. El texto informativo situado en la galería informará a la audiencia de que hay otra imagen codificada dentro de la que están viendo. Puesto que tan sólo es posible ver una imagen a la vez, la otra imagen deberá crearse mentalmente. La segunda imagen puede mostrarse del mismo modo en otro lugar, al mismo tiempo.

BW: La obra que instalaste recientemente en Art Pace también trata de la construcción mental, ¿no es así?

MO: Yo diría que sí, pero también trata de cómo una interpretación errónea conduce a una comunicación fallida. De hecho, en la mayor parte de las culturas occidentales, la bandera blanca se considera un símbolo de paz. Sin embargo, en Estados Unidos, la bandera blanca significa derrota y, por lo tanto, se equipara con la cobardía. Eso me llevó a sumergir una bandera de Texas en lejía, para volverla blanca. Por supuesto, aquí nos vienen a la mente unas cuantas cosas que van desde la noción de territorialidad a la de identidad. Y, claro, también está el hecho de que Estados Unidos se considere a sí mismo «en guerra». Al hacer desaparecer los atributos de la bandera se cuestiona su validez como significante del territorio. Sin embargo, también es una bandera blanca codificada con una imagen invisible: un territorio mental invisible. La bandera simplemente se convierte en una superficie de proyección, como una pantalla blanca... Entonces, instalé la bandera «a media asta», para representar el luto, pero también a mitad de camino para ser esgrimida. La bandera se instala de manera que la base del asta (literalmente media asta) es lo único que pueden ver los visitantes al entrar en la galería, ya que en realidad la bandera se encuentra en el tejado, en un espacio público (el tejado de Art Pace es una terraza pública).

BW: Tú has creado otras obras en las que la información aparece insertada. Se me ocurre, por ejemplo, *Freezing Film* (Congelando la película) (2002), que consiste en un espectáculo rápido de diapositivas de imágenes de Marte que recopilaste en Internet. Con la ayuda de un botón, los espectadores pueden detener el movimiento, congelar la imagen, y es entonces cuando aparecen algunos textos.

MO: En mi opinión, en qué eliges centrarte es esencial. No es posible abarcarlo todo a la vez. Siempre hay más información, siempre hay otro punto de vista. En este caso, puedes vivir la experiencia de la imagen en movimiento (un espectáculo de diapositivas muy rápido), o de la imagen fija con texto. También me interesa la relación entre el texto y la imagen. Me pregunto si la imagen no puede presentarse en solitario y si, en cierto modo, el texto sostiene la imagen; me pregunto qué interpretación podría hacerse de las películas clásicas si se perdieran sus bandas sonoras. Aquí, de nuevo, lo contrario también podría resultar fascinante: imagínese que nuestra civilización perdiera todas las imágenes que hemos creado (cine y TV) y sólo nos quedaran las bandas sonoras. Me pregunto qué interpretación podría hacerse de nuestra cultura en el futuro, qué haríamos con nuestro pasado. Éste podría ser un buen guión para una película de ciencia-ficción...



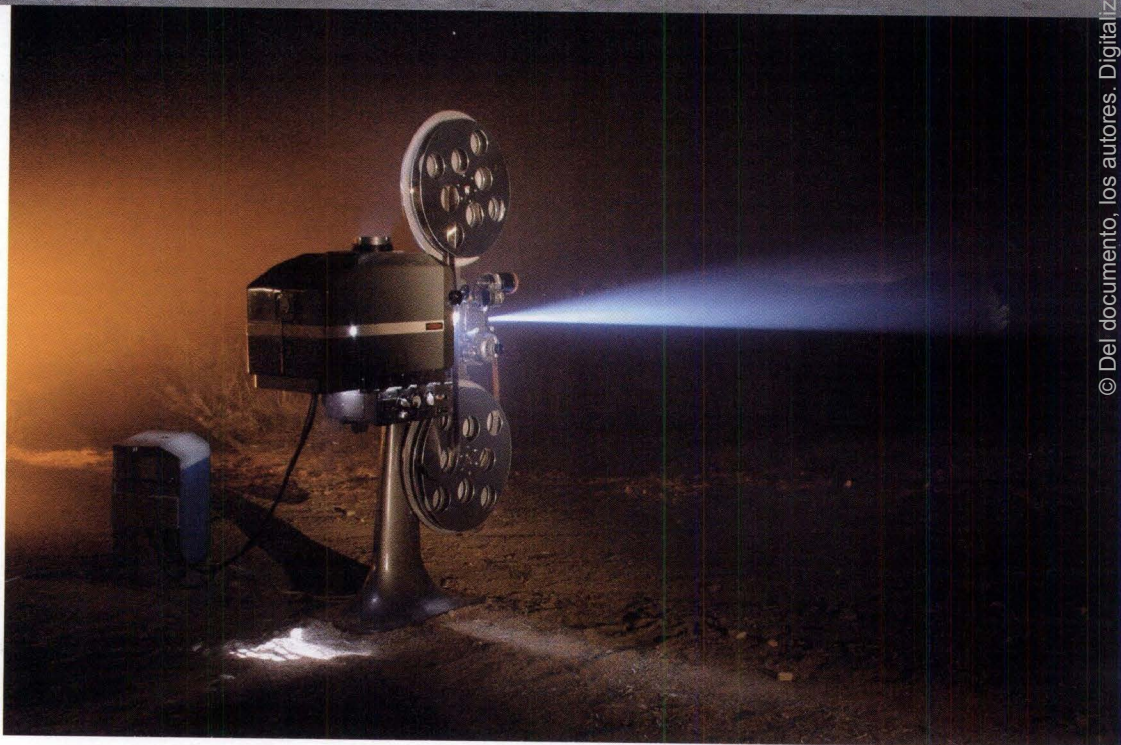
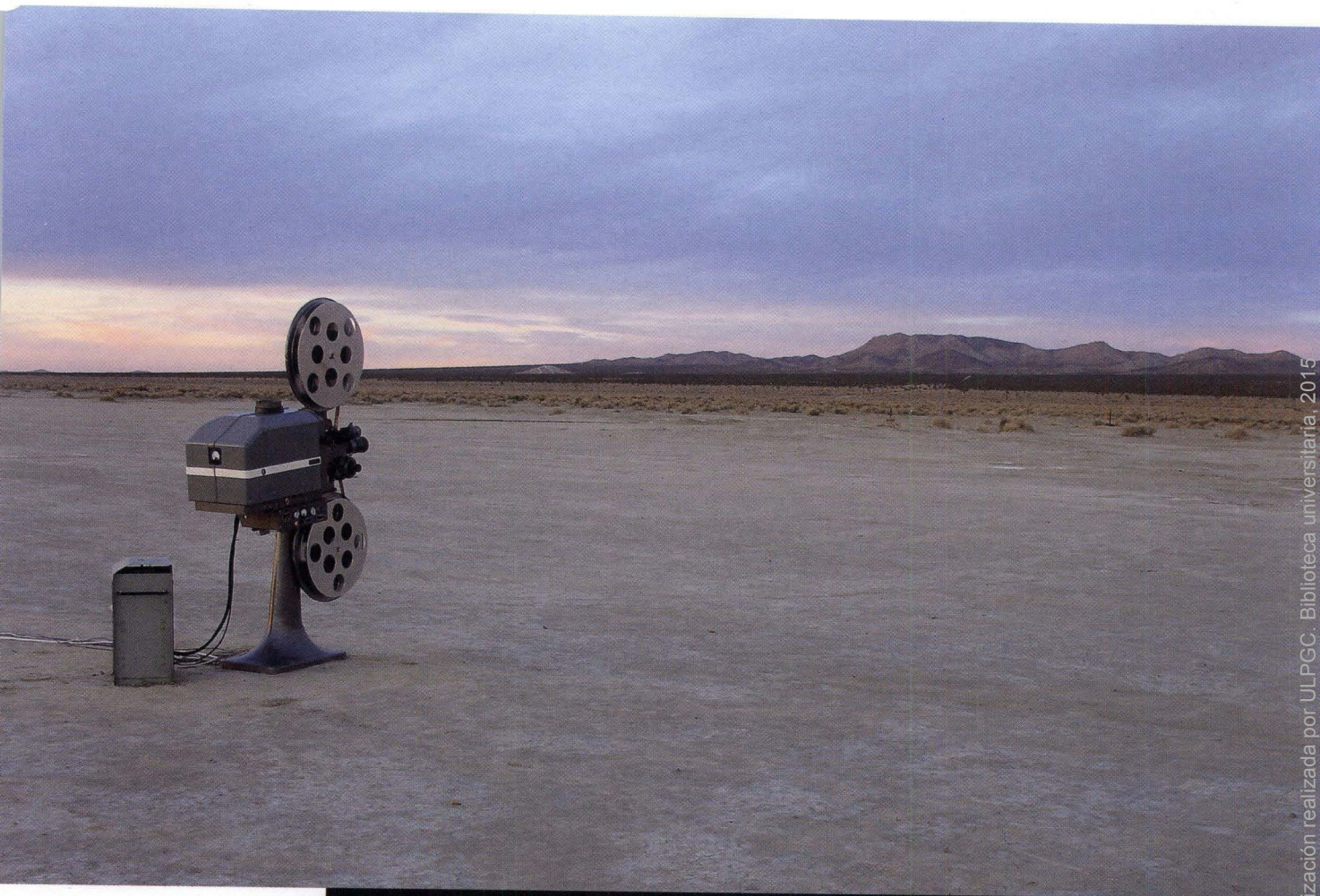
262

MELIK OHANIAN, *Island of an Island / Isla de una isla*, 2002

Vistas de la instalación / Installations views. Película de 35mm transferida a DVD, 3 pantallas, 900 bombillas animadas, espejos y un manual de color de 72 páginas / 35 mm film transferred to DVD, 3 screens, 900 animated lights bulbs, mirrors and a 72 pages color manual

Cortesía de la galería Chantal Crousel, Paris

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universitaria, 2015



MELIK OHANIAN

Invisible Film /

Película invisible, 2005

Cámara hd con sonido en
DVD. 90 min / Hd cam with
sound on DVD. 90 mn

Cortesía de la galería Chantal
Crousel, París / galería Yvon
Lambert, Nueva York

they will have to reach an American flag set in the middle of the desert, with no food or drink, no gear, no support of any kind. Police squads also roam the area and are allowed to shoot. Needless to say, none of the prisoners ever makes it to the flag. In a way, these humans have disappeared, as they are no longer part of any social structure. Metaphorically this projection could be read on different level. A disappearance of political activism, a disappearance of the political film genre... In a way, I think it is also interesting to consider the projected image as a screen. As the screen is removed in the film, the projection somehow materializes the image, as a screen would, in normal viewing conditions: it's an image embedded in a screen, or vice versa...

BW: I recall your mentioning of another work within which there is a hidden image...

MO: The film is called *Hidden*. In the wake of the 9/11 attacks, there was a lot of writing about how the plotters exchanged information without being traced: there are indeed ways to encode information within a picture, and make it "invisible". This invisible information can only be revealed with the right decoding process called steganography. I found that metaphor pretty compelling, so I have decided to work on a new piece within which two moving images will be contained in one another.

The installation consists of one projection, alongside which its numerical transcription is rendered in real time on a computer screen. A statement placed in the gallery informs the audience that another picture is encoded in the one that they can see. Since you can only see one picture at a time, you have to produce the other image mentally. The second picture may be displayed in the same fashion in another place, at the same time.

BW: The work you recently installed at Art Pace is also about mental construction, is it not?

MO: I'd say it is, but it is also about how misinterpretation leads to miscommunication. Indeed, in most Western cultures, a white flag is considered a symbol of peace. However, in the United States, a white flag signifies surrender, and therefore, is equated to cowardice. That drew me to take a Texas flag and bleach it, so as to make it white. Here, of course, there are a few things come to mind, that range from the notion of territoriality to the one of identity. And then of course, there's the fact the USA consider themselves "at war". To make the attributes of the flag disappear questions its validity as a signifier of the territory. However, it's also a white flag encoded with an invisible image — an invisible mental territory.

The flag merely becomes a surface of projection, like a white screen...I then installed the flag "at half mast", so as to signify mourning but also at the half way to be brandished. The flag is installed in such way that the base of the flag pole (literally, a half mast) is the only thing one sees when entering the gallery, as the flag is actually on the roof, in public space (the roof of Art Pace is a public terrace).

BW: There are other works you have produced, wherein which information is embedded. I think for instance of *Freezing Film* (2002), which consists of a fast slide show of images of Mars you gathered on the Internet. With the help of a button, the viewers could stop the motion, freeze the image; and then some text would appear.

MO: To me, it's also a matter of what you choose to focus on. You cannot grasp everything at once. There's always more information, there's always another viewpoint. In this case, you can either have an experience of the moving image — a very fast slide show, or of a still image with text. I'm also interested in the relationship between text and image. I wonder if the image cannot stand alone, and the text somehow frames the image; I wonder what interpretation one could make of classical movies if the soundtracks were to be lost. Here again,



MELIK OHANIAN. *The Half Mast White Flag / La bandera blanca a media asta, Texas, 2005*

Asta de 30 pies y una bandera blanca de Texas / 30ft pole and a white flag of Texas

Vista de la instalación en la galería Art Pace y en la terraza / Installation View Art Pace gallery and terrace

Cortesía de la galería Chantal Crousel, París / galería Yvon Lambert, Nueva York



BW: Hablando de lugares y de percepción, creo que también resulta interesante que todos tus proyectos se encuadren en la naturaleza: este proyecto te llevó al desierto de California, pero también has filmado en Utah, en *Welcome to Hanksville* (Bienvenido a Hanksville) (2003), una pieza basada en un club de adoradores del planeta Marte.

MO: El 27 de agosto de 2003, esta gente se reunió en el desierto de Utah para observar el planeta Marte en el momento en que éste se situaba más cerca de la Tierra, a una proximidad que tan sólo se produce una vez cada 72.000 años. Eligieron este lugar porque se trata del lugar de la Tierra más parecido a Marte, tanto en términos geológicos como en lo relativo a su aspecto. De hecho, este desierto también es el emplazamiento en el que científicos internacionales han llevado a cabo experimentos para simular la vida en Marte. Así pues, se produce un extraño sentido de desplazamiento, puesto que el paisaje en el que se reúnen se convierte en parte inherente de su experiencia con el planeta que observan. En términos generales, me siento bastante atraído por la naturaleza, ya que en ella el tiempo desaparece totalmente de nuestra percepción de lo temporal. De nuevo, nos encontramos con que la naturaleza sin seres humanos es como un documento sin comentarios. Quizás ésta sea la razón por la que me interesan tanto el amanecer y el atardecer. Probablemente son los únicos momentos en los que resulta posible experimentar con tanta facilidad el transcurso del tiempo en la naturaleza.

BW: El otoño pasado, en la Bienal de São Paulo, presentaste *Seven Minutes Before* (Siete minutos antes) (2004), una proyección de vídeo en siete canales. La premisa de esta obra consiste en presentar siete elementos vinculados entre sí por un accidente que se produce al final de la obra. A mí me parece que tiene bastante más de narrativa que tus trabajos anteriores ¿Lo consideras un punto de inflexión?

MO: Yo diría que el único elemento de ficción es la representación del accidente. De hecho, un accidente es por naturaleza algo imposible de escenificar. Por ello, cuando decidí representarlo opté por utilizar toda la artificialidad del cine, proceder de manera deliberada al respecto. Sin embargo, para mí el resto no es ficción: se trata de un ensamblaje de elementos no escenificados (tan sólo enmarcados) que pueden parecer inconexos y, no obstante, se producen exactamente en el mismo marco temporal: al amanecer; y en el mismo paisaje: un área desértica del sudeste de Francia llamada Vercors. Esta obra trata de la coexistencia. La rodé entera, de una sola vez, con siete cámaras diferentes: ensayamos durante tres semanas, pero tan solo hicimos una toma. Lo único «guionizado» es el tiempo, y la concomitancia exacta de los acontecimientos. Es más bien como una coreografía. Tres personajes deambulan por el espacio, cada uno de ellos tocando un instrumento. Juntas, sus melodías forman una banda sonora interesante: en mi opinión es la música la que crea el vínculo, la estructura de la pieza; se trata, en cierto modo, de una película «polivisual»... Parece una sinfonía... cada una de las imágenes sonando al mismo tiempo, pero también en el mismo espacio, expresando diferentes significados o sensaciones... Visualmente el efecto es el de un fresco en movimiento...

BW: ¿Y los dos animales, el lobo y el halcón?

MO: Digamos que, mientras que los tres caracteres humanos deambulan libremente, los dos animales están confinados: el lobo está en una jaula y el halcón atado a la mano enguantada de su dueño. Aquí no pretendo inducir la interpretación: todo el mundo puede pensar lo que quiera de ello. Estoy más interesado en cuestionar la noción de símbolo que en intentar utilizarla...

BW: Entonces, ¿qué pasa con las referencias a la historia del arte, con los modelos de obras de arte emblemáticas que decidiste presentar, tales como *Spiral Jetty* de Robert Smithson y *Splitting* de Gordon Matta-Clark?

MO: Son tributos. Pero también hay una referencia a la arquitectura, con modelos de edificios seminales. Todos ellos están ubicados en el lecho de un río. De alguna manera, evocan un flujo de conocimiento. Juntas, estas construcciones también hablan acerca de la noción de construcción y, más específicamente, de la construcción de un vestigio, pero también de un refugio.

BW: ¿Hay alguna razón específica para el número de canales?

the reverse could also be fascinating: I mean, imagine if our civilization were to lose all the picture we have produced — movies and TV — and we were left with only their soundtrack. I really wonder what interpretation could be made of our culture in the future, what we'd make of our past. That could be a good screenplay for a science fiction movie...

BW: Speaking of place, and perception, I am thinking that it's also interesting that all your projects are set in nature: this project took you to the Californian desert, but you have also filmed in Utah, for *Welcome to Hanksville* (2003), a piece based on a club of worshippers of planet Mars.

MO: On August 27, 2003, those people congregated in the Utah desert to observe planet Mars when it was closest to the Earth, at a proximity that happens only once every 72,000 years. Their choice of this spot is informed by the fact this is the place on Earth that looks closest to Mars, both in geological terms, and in its appearance. In fact, this desert also happens to be the place where international scientists carried out experiments of simulated living on Mars. So, there's a strange sense of displacement, as the landscape in which they gather becomes an inherent part of their experience of the planet they're observing.

In general, I am indeed quite appealed to nature, because time in nature is totally removed from our sense of time. Nature without humans is maybe again like a document without a commentary. Maybe that's why dawn and dusk are so interesting to me. They are probably the only moments when elapsing time in nature can so easily be experienced.

BW: Last fall, at the Sao Paulo biennale, you premiered *Seven Minutes Before* (2004), a 7-channel video projection. The premise of this work is to present 7 elements linked together by an accident that happens at the end of the piece. This sounds more to me as a narrative than earlier work. Do you see this as a turning point?

MO: I'd say that the only element of fiction is the staging of the accident. Indeed, an accident is by nature not something that can be staged. That's why, when I decided to stage the accident, I decided to use all the artificiality of cinema, be deliberate about it. However, to me the rest is not fiction: it is an assemblage of un-staged (just framed) elements that may appear unrelated, and yet all take place in the exact same timeframe — dawn, and in the same landscape — a desert area in the southeast of France called Vercors . This work is about co-existence. I shot all of it at the same time, with 7 different cameras: we rehearsed for three weeks; but we only took one shoot.

The only thing "script" is time, and the exact concomitance of the events. It's more like choreography. Three characters wander in space, each playing an instrument. Together, their tunes form an interesting score: to me it's music that creates the link, the structure of the piece; this is a kind of "polyvisual" film...It looks like a symphony... every image playing in the same time, but also in the same space, expressing different meanings or feelings...Visually the effect is one of a moving fresco...

BW: What about the two animals, the wolf, and the falcon?

MO: Let's say that, whereas the three human characters are actually wandering, the two animals are restrained: the wolf is in a cage, and the falcon is tied to his master's gloved hand. I do not want to induce interpretation, here: anyone can think of it the way they want. I am more interested in questioning the notion of symbol than trying to use it...

BW: Then, how about the references to art history, with those models of emblematic art works you choose to present, such as Robert Smithson's *Spiral Jetty* and Gordon Matta-Clark's *Splitting*?



MELIK OHANIAN, *White Wall Travelling*, 1997

Película s16 mm con sonido transferido a DVD, 2 altavoces, 38 min / S16 mm film with sound transferred to DVD, 2 speakers, 38 min
Cortesía de la galería Chantal Crousel, París / galería Yvon Lambert, Nueva York



De documento: S's autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universi 15

MO: Para mí, se trataba fundamentalmente de una cuestión de alcanzar los límites de la conciencia: con uno sólo, no podemos procesar la información de siete imágenes contiguas en movimiento. Hasta con cinco canales resulta posible, en cierto modo, abarcar el conjunto completo de imágenes y, por lo tanto, disponer de la apariencia de una experiencia global; con siete, uno se ve obligado a concentrarse en una o más imágenes, pero siempre se pierde algo de lo que ocurre en otro marco. Tras ver la pieza, alguien mencionó el candelabro judío tradicional, que tiene siete velas; también se comentó que, cuando se observa lateralmente, sólo se percibe una luz, mientras que, si se hace frontalmente, pueden verse siete llamas. Me gusta esta idea y posiblemente la idea de que siete canales contiguos funcionen como un tipo de experiencia diferente de la secuencia cinemática: muestro varios espacios, en lugar de presentarlos linealmente. Es un tipo de edición diferente. El tiempo también transcurre de manera diferente. También creo que quizá siete era el número máximo de tomas que podían producirse al mismo tiempo sin que todo el asunto resultara simplemente imposible de producir: tal como estaba, ¡ya era lo bastante difícil coordinar siete tomas simultáneas!

BW: ¿Qué puedes decirnos acerca de la importancia de la simultaneidad en tu obra?

MO: Bueno, obviamente son muchas las cosas que suceden al mismo tiempo en la «vida real». Lo que quiero decir es que no podemos estar en todos los sitios al mismo tiempo; no podemos vivir en más de un lugar a la vez. No obstante, en nuestra experiencia cada vez más mediada del mundo, tendemos a olvidar este simple hecho, ya que continuamente procesamos múltiples capas de información. Así que lo que me parecía importante con *Seven Minutes Before* era registrar el tiempo en unos pocos lugares diferentes, al mismo tiempo global, y sin artificio. Así que ensayamos para poder hacerlo todo de manera sincronizada; ¡nuestra única herramienta de control era un cronómetro!

BW: Supongo que eso nos lleva de nuevo a tu relación con el tiempo.

MO: Estoy interesado en la idea de cómo se produce el colapso del pasado y el futuro. Estoy interesado en la idea de que el presente es la prehistoria del futuro, o la ciencia-ficción del pasado. Si tomamos el ejemplo de *Welcome to Hanksville*, me resulta interesante pensar que, a medida que vamos conociendo mejor Marte, nos damos cuenta de que se encuentra en un estado al que podría llegar nuestro planeta en un millón de años o así. Significa que la idea de la conquista del espacio, una utopía futurista, ha evolucionado actualmente, en cierto grado, ¡para convertirse en una observación de nuestra propia decadencia! Con *Island of an Island* sucede lo contrario: esta nueva porción de tierra recién emergida nos permite contemplar el pasado desplegado ante nuestros mismos ojos. Lo encuentro realmente fascinante... Otra manera en la que podemos contemplar el tiempo es la noción deleuziana de «demasiado tarde», que él entiende como un accidente del tiempo, pero también como una dimensión del tiempo en sí. Cuando filmé la toma de *White Wall Travelling* en Liverpool en 1997 durante el conflicto de los estibadores, se trataba de algún modo de una presentación (una película, literalmente) de este «demasiado tarde»: era el fin del movimiento, la ciudad ya estaba experimentando su renovación urbana. Pronto estos muelles ya no estarían abandonados, sino que albergarían nuevas actividades, como estudios artísticos o de diseño y restaurantes de moda. Me interesaba el hecho de que el «demasiado tarde» pudiera mezclarse con el «demasiado pronto». El apéndice de esta obra sería *Hit Machine* (1998), donde filmé el escenario de un popular programa de televisión antes de que comenzara el espectáculo...

Últimamente me he sentido fascinado por la idea de que el tiempo es diferente en diversas partes del sistema solar: un día en Marte tiene una duración de 24 horas y 39 minutos, así que el tiempo en Marte es un 2,75% más lento que en la Tierra; ahora estoy intentando trabajar en la idea del «tiempo de lo natural» para continuar mi investigación sobre «la naturaleza del tiempo»... □

MO: These are tributes. But there's also a reference to architecture, with models of seminal buildings. All are set in a riverbed. It evokes a stream of knowledge, in a way. Together, these constructions also talk about the notion of building, and more specifically building a trace, but also a shelter.

BW: Is there any specific reason for the number of channels?

MO: To me, it was primarily a matter of reaching the limits of consciousness: one simply cannot process information of seven contiguous moving images. With up to 5 channels, it is somewhat possible to embrace the entire set of images, and hence, have a semblance of an overall experience: with seven, one is forced to focus on one or more pictures, but one always misses something that happens in another frame. Upon watching the piece, someone mentioned the traditional Hebraic candelabra, which bears seven candles; they also commented upon the fact that, seen from the side, one only perceives one light, whereas when seen frontally, there are seven flames. I like that idea, and possibly, the idea of seven contiguous channels function as a different kind of experience of the cinematic sequence: I show several spaces, instead of presenting them in a linear fashion. It's a different kind of editing. Time also elapses differently.

I think maybe seven was also the maximum amount of takes that could happen at one time, without the whole thing becoming just impossible to produce: as it were, it was hard enough to coordinate seven simultaneous shoots!

BW: Can you talk about the importance of simultaneity in your work?

MO: Well, obviously a lot of things happen at the same time in "real life". I mean, we cannot be everywhere at the same time; we cannot live in more than one place at a time. However, in our increasingly mediated experience of the world, we tend to forget this simple fact, as we continuously process multiple layers of information. So to me, what was important with *Seven Minutes Before*, is to record time in a few different places at the same global time, and without artifice. So we rehearsed so as to be able to do it all in a synchronized manner; our only monitoring tool was a chronometer!

BW: I guess that brings us back to your relationship to time.

MO: I am interested in the idea of how the past and the future collapse: I am interested in the present being the prehistory of the future, or the science fiction of the past. If you take the example of *Welcome to Hanksville*, it is interesting to me to think that, as we get to know Mars better, we realize it is in a state our planet may be in a million years or so. It means that the idea of space conquest - a futuristic utopia - has now evolved, to a certain extent, to become an observation of our own decay! With *Island of an Island*, it's the opposite: this newly emerged piece of land enables us to see our past unfold before our very eyes. I find this quite fascinating... Another way one can think of time is that Deleuzian notion of "Too Late", which he understands as an accident of time, but also as a dimension of the time itself. When I filmed the travelling shot in Liverpool in 1997 during the conflict of the Dockers, in a way, it was a presentation (literally, a motion picture) of this "too late": it was the end of the movement, the town was already undergoing its urban renewal. Soon these docks would no longer be abandoned, but harboring such new activities as design or artist's studios, and trendy restaurants. I was interested by the fact that the "too late" could be mixed with the "too early". The pendant to this piece would be "Hit Machine" (1998), where I filmed the stage of a popular television program before the show happens...

Most recently, I have grown fascinated by the idea of time being different in various parts of the solar system: a day on Mars is 24 hours and 39 minutes, so time on Mars is 2.75% slower than on Earth; I'm now trying to work on the notion of "time of natural" to continue my research on "the nature of time"... □



SEVEN MINUTES BEFORE
TOPOGRAPHY & TRAJETORIES
© KRISTALE COMPANY / MELIK OHANIAN 2004



MELIK OHANIAN. *Seven minutes before / Siete minutos antes*, 2004
Proyección de vídeo en siete canales / Seven-Channel video projection, 28 speakers, 21 min
Créditos de la película: Ohanian, M. / © Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universitaria, 2015

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN ATLÁNTICA

Deseo suscribirme a Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento (3 números al año). España (48 €); Europa (57 €); Resto del Mundo (82 € - 80\$).

Nueva suscripción Renovación

Nombre y apellidos

Dirección C.P.

Población / País Tfno. / Fax

NIF Actividad profesional o entidad

Fecha Firma

MODALIDADES DE PAGO

Cheque adjunto a nombre del CAAM / Domiciliación bancaria (sólo para España, cumplimentar orden).

ORDEN DE DOMICILIACIÓN BANCARIA

Ruego se sirvan cargar a mi cuenta corriente el recibo anual que presentará el CAAM por 48,00 €.

Banco / Caja de Ahorros

Calle Localidad Provincia

Nombre y apellidos

Cuenta corriente (20 dígitos) N.º / /

Fecha Firma

Re llene este boletín y envíelo por correo a: Centro Atlántico de Arte Moderno. Los Balcones, 11. 35001 Las Palmas de Gran Canaria. España
Para mayor comodidad puede suscribirse por teléfono +34 928 33 14 14 o fax +34 928 32 16 29

SUBSCRIPTION FORM

ATLÁNTICA

I wish to subscribe to Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento (3 issues per year). Spain (48 €); Rest of Europe (57 €); Rest of world (82 € - \$80).

New suscription Renewal

Name and surname

Address Post Code

City / Country Tel.

Tax ID Number Profession or place of work

Date Signature

FORMS OF PAYMENT

Cheque made out to CAAM / Direct debit to bank account (Spain only – see form below).

DIRECT DEBIT ORDER

I hereby authorise CAAM to debit 48.00 € annually to the account specified below.

Bank / Savings Bank

Address City Province

Name and surname

Account (20 digit bank number) No. / / /

Date Signature

Complete this form, and send it by post to: Centro Atlántico de Arte Moderno. Los Balcones, 11. 35001 Las Palmas de Gran Canaria. Spain
You may subscribe by telephone at +34 928 33 14 14 or by fax at +34 928 32 16 29

atlán

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca universitaria, 2015



Cabildo de
Gran Canaria

CULTURA



CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

www.grancanaria.com