

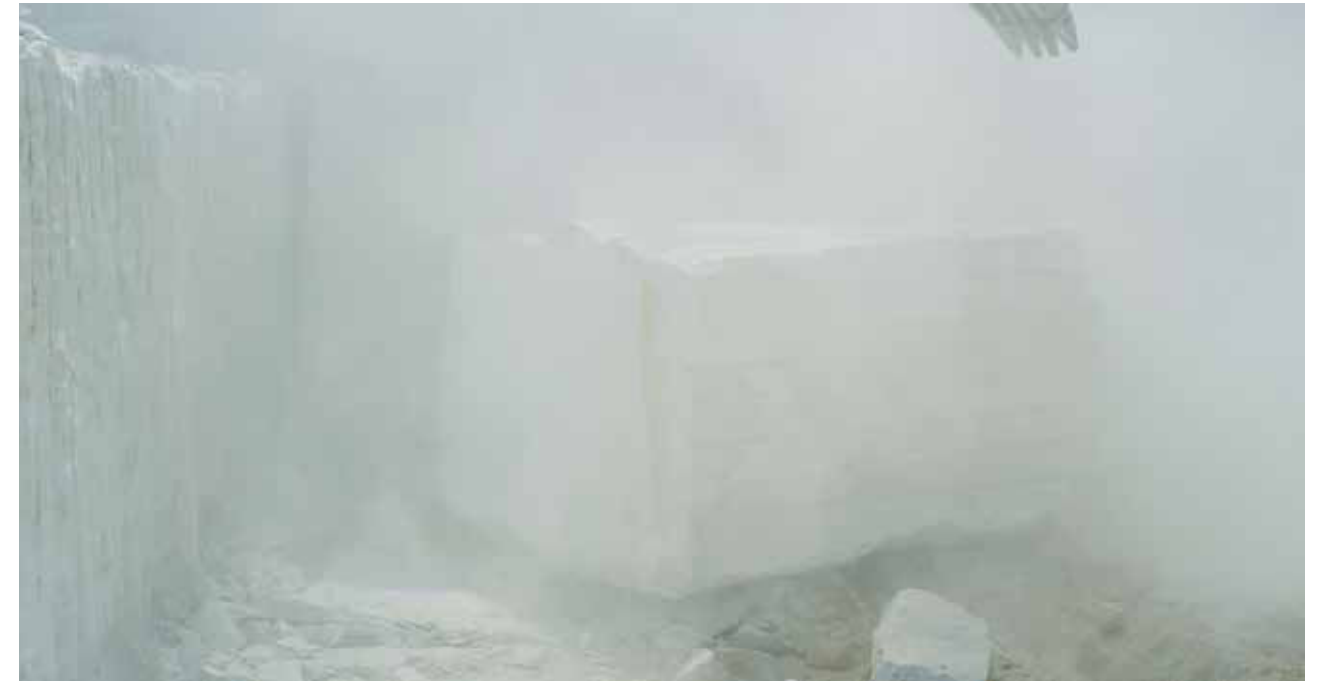
Adrian Paci

Transit

























Vies en transit
Lives in Transit

Adrian Paci

Paulette Gagnon, Marta Gili	Avant-propos Foreword	28 30
Marie Fraser, Marta Gili	Entretien avec Adrian Paci An Interview with Adrian Paci	32 38
Edna Moshenson	Sujets en transit Subjects in Transit	44 56
Éric de Chassey	<i>Back Home</i> . La peinture d’Adrian Paci <i>Back Home</i> . Adrian Paci’s Painting	68 72
Edi Muka	Engendrer la réalité Engendering Reality	76 80
Emanuela De Cecco	Notes sur <i>Electric Blue</i> , mouvements de l’âme et du corps Notes on <i>Electric Blue</i> , movements of body and soul	84 88
Adam Budak	Face au toucher ou « Quand nos yeux se touchent... » Facing Touch, or “When our eyes touch...”	92 98
	Essai visuel Visual Essay	105
	Bio-bibliographie Bio-bibliography	176

L'œuvre d'Adrian Paci vise une pratique du portrait social et politique et une approche de l'humain qui jouent de leur polysémie. Si elle intègre la réalité sociale à la réalité quotidienne, l'œuvre dépasse le plan de la métaphore pour pénétrer en profondeur dans une réflexion et même une confrontation idéologique impliquant toujours, dans un exigeant rapport d'égalité, des fragments de vie au regard de l'universalité. La réflexion d'Adrian Paci est marquée par sa propre expérience de la vie et par les événements sociaux et politiques qui ont eu cours dans son pays natal, l'Albanie. Par le choix de ses sujets, il est amené à utiliser l'image comme un outil conceptuel capable d'exprimer le sentiment de la perte, la revendication d'identité, le caractère transitoire et le déplacement de l'être, inhérents à la condition humaine. Cet œuvre revisite l'histoire de l'art et le cinéma par ses lisières les plus audacieuses. Toujours empreinte de cette part poétique qui la traverse, elle démontre une autre façon d'aborder l'art filmique, plus proche de l'album, même si les références abondent. Les actions qui occupent les images permettent de composer des chroniques d'instantanés ordinaires qui entretiennent constamment des relations avec l'histoire collective et tendent par leur essence à ouvrir cette part plus obscure de l'être. Les images continuent d'exister dans des conditions temporelles différentes et donnent à l'œuvre une rare acuité, comme une immersion dans une autre réalité. Privilégiant une part d'ambiguïté dans sa discontinuité narrative, le langage formel d'Adrian Paci dévoile très souvent une vulnérabilité émouvante de l'existence. Dans une intention de communication toujours accrue, l'œuvre d'Adrian Paci crée un lien avec la réalité observée, mais dévoile surtout le trouble du moment à travers lequel un puissant impact de l'image se révèle. Elle plonge dans les méandres de la condition humaine à la recherche d'une infinitude. « Si le monde était clair, l'art ne serait pas », écrivait Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Adrian Paci défie l'intangible dans ses projections d'instantanés du quotidien, créant un lieu confortablement familier mais étrangement distant. Bien que la vidéo soit l'outil privilégié d'Adrian Paci, cet artiste est plus qu'un vidéaste ; car ses « films » extrêmement aboutis nous font pénétrer dans un espace où la condition humaine gouverne la métaphore, selon une logique poétique propre à l'artiste et par-delà une appartenance à un ordre de réalité. En jouant intelligemment des contraintes auxquelles l'artiste est confronté, l'œuvre transcende la perception du familier qui force le visible à faire voir l'invisible ou à le faire entendre. Les vidéos présentées contraignent le spectateur à remplir les blancs d'une histoire dont la verticalité d'un monde et son contenu sont les seuls paramètres. Elles laissent ainsi filtrer l'ébauche d'un récit, créant à travers différents types d'espaces et d'ambiances un parcours qui instaure une sorte de dialectique

entre la raison et l'émotion pour faire voir l'étendue des possibilités reliées à l'existential.

Le Musée d'art contemporain de Montréal et le Jeu de Paume, Paris, ont produit ensemble cette exposition d'Adrian Paci ; il s'agit de la toute première présentation personnelle de cet artiste en France et au Canada. Nous tenons à remercier tous ceux qui ont soutenu la réalisation de ce projet : nous sommes particulièrement reconnaissants à l'artiste Adrian Paci pour sa générosité et son travail de collaboration lors de la préparation de cette exposition. Tous nos remerciements vont également au PAC Padiglione d'Arte Contemporanea de Milan, coproducteur de l'exposition, à la galerie kaufmann repetto de Milan pour son appui à cette exposition, de même qu'à la Galerie Peter Kilchmann de Zurich. Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie son partenaire principal, Collection Loto-Québec. Le Jeu de Paume remercie son mécène principal, Neuflyze Vie.

Paulette Gagnon
Directrice
Musée d'art contemporain de Montréal

Marta Gili
Directrice
Jeu de Paume

The work of Adrian Paci is about social and political portraiture and an approach to humanity which plays on polysemia. Social reality is integrated into visions of everyday reality, going beyond metaphor and deep into an ideological mediation, and sometimes even a confrontation, in which fragments of life come up against universality, always on a rigorous and equal footing. Paci’s work is strongly informed by his own experiences and by social and political events in his native Albania. Through his choice of subjects he uses the image as a conceptual tool capable of expressing the feeling of loss, the affirmation of identity and the transience and displacement of life inherent in the human condition. His work revisits the history of art and cinema by the most audacious paths. Always infused with poetry, it takes a distinctive approach to film, bringing it closer to the photograph album (even if there is no shortage of filmic references). The actions that fill the images allow the viewer to compose chronicles of ordinary moments in which there is a constant relation to collective history, and which, by their essence, tend to open up onto the darker areas of being. The images continue to exist in different temporal registers, endowing the work with a rare acuity, like an immersion in another reality. Using narrative discontinuity to convey a sense of ambiguity, Paci’s formal language often reveals the movingly vulnerable dimension of life.

Increasingly intent on communication, Paci’s art creates a link with the reality it observes, but above all it brings to light a sense of momentary disarray, and this is what gives the image its powerful impact. It immerses us in the meanders of the human condition in search of something infinite. “If the world were clear, art would not exist,” wrote Albert Camus in *The Myth of Sisyphus*. Paci defies the intangible in his projections of snapshots of everyday life, creating a connection that is both comfortably familiar but strangely distant. Although video is his favoured tool, he is more than a video artist: his extremely well-made films take us into a space where the human condition governs metaphor, in keeping with a poetic logic that is specific to the artist, going beyond rootedness in any order of reality. By playing intelligently on the constraints with which the artist is confronted, the work transcends the perception of the familiar and forces the visible to divulge the invisible or make it audible. The videos force the spectator to fill in the blanks of a story whose sole parameters are the verticality of a world and its contents. They let through the outlines of a story, creating an itinerary through different types of space and atmosphere, one that institutes a kind of dialectics between reason and emotion, making manifest the extent of existential possibility. This exhibition by Adrian Paci was coproduced by the Musée d’art contemporain de Montréal and Jeu de Paume, Paris. It is the artist’s very

first personal exhibition in France and in Canada. We would like to thank everyone who supported the project, and we are especially grateful to Adrian Paci himself for his generosity and for working so closely with us when preparing this exhibition. All our thanks also go to the PAC Padi-glione d’Arte Contemporanea of Milan, coproducer of the exhibition, the kaufmann repetto gallery in Milan for supporting the exhibition, as well as the Galerie Peter Kilchmann in Zurich. The Musée d’art contemporain de Montréal thanks its principal partner, Collection Loto-Québec. Jeu de Paume thanks its principal partner, Neuflize Vie.

Paulette Gagnon
Director
Musée d’art contemporain de Montréal

Marta Gili
Director
Jeu de Paume, Paris

MARIE FRASER : Adrian, tu es une figure éminente de l’art contemporain international depuis plus de dix ans maintenant. Tes œuvres sont généralement présentées sous un angle géopolitique, avec des références au conflit politique et au bouleversement qui ont marqué ton histoire personnelle, ton départ d’Albanie – des questions de lieu et d’identité. Très souvent, ton travail semble traiter de ces problèmes, mais tu as aussi déclaré que l’Albanie et l’émigration constituaient davantage le contexte de ton œuvre que sa thématique. Cette distinction m’intrigue. Peux-tu nous en dire plus ? Quel serait alors le thème, ou les thèmes, de ton travail ?

ADRIAN PACI : Au sujet du thème, je pars nécessairement de l’idée que j’ai pour l’œuvre. Plutôt qu’une prise de position personnelle, je la vois comme un organisme, quelque chose que j’active en relation avec d’autres facteurs, mais que je ne maîtrise pas dans toute sa complexité. Bien souvent, mes œuvres résultent d’une sorte de rencontre : rencontre avec une histoire, rencontre avec une image, une expérience que l’on vit et sur laquelle on s’interroge. Mes actes sont moins le fruit d’un savoir que d’un questionnement. Par conséquent, le contexte dans lequel je vis et les expériences que je traverse ont de l’importance puisque c’est de là que je tire la matière de mon travail. Évidemment, le contexte de mon travail est marqué par un épisode de bouleversement majeur : l’effondrement du régime sous lequel j’avais vécu pendant vingt-deux ans et, quelques années plus tard, la décision de partir pour l’Italie avec ma famille. Le changement a été considérable et, à l’époque, la transformation a été à la fois historique, politique et culturelle. Et, bien entendu, elle m’a affecté sur un plan personnel. Le but n’est pas de décrire cette transformation, mais de l’analyser dans ses multiples facettes. Mon ambition étant de créer un lien entre avant et après, entre ici et là-bas, mon travail se situe souvent dans un entre-deux, dans un moment de transition, à un seuil. Mais, bien souvent, cette démarche revient à montrer et mettre en lumière une faille ou une rupture. J’essaie de décortiquer ces moments de tension, les décalages que j’observe dans des domaines qui me sont très proches, mais qui m’intéressent pour leur portée plus large, plus universelle.

MARTA GILI : Sur cette question, je me souviens que la première œuvre de toi que j’ai vue est la vidéo *Albanian Stories*, où ta fille te raconte une

histoire d’animaux, de guerre et d’exil. Je crois que cette rencontre très intime entre toi, ton enfant et le spectateur illustre bien la façon dont un moment personnel peut devenir une question universelle. Depuis *Albanian Stories* jusqu’à ta dernière pièce, *The Column*, il me semble que la transformation poétique demeure le fondement de ton projet, même si, dans ce dernier cas, la tension va du global au local en créant une sorte de parodie de retour. Peux-tu nous parler de l’idée du retour chez soi, en relation avec *The Column* en particulier et avec ton œuvre en général ?

ADRIAN PACI : Oui, *Albanian Stories* a été ma première vidéo et un moment décisif puisque c’est là que j’ai cessé d’être un artiste qui inventait des formes et des figures (à l’époque, je faisais une sorte de peinture abstraite) pour devenir un artiste qui ouvre les yeux et devient le témoin de ce qu’il a rencontré et dont il a découvert tout le potentiel. Au départ, il y a la proximité, l’intimité et la singularité d’une rencontre avec un matériau qui, ensuite, ouvre sur des dimensions qui dépassent le matériau lui-même. Ma fonction d’artiste est d’éclairer ces potentialités sans les forcer. Même *The Column* vient d’une histoire que m’a racontée un ami restaurateur qui avait besoin de faire réaliser une sculpture en marbre pour le château qu’il était en train de restaurer. Quelqu’un lui a dit qu’il devrait s’adresser en Chine parce qu’ils ont du bon marbre, de bons artisans, une main-d’œuvre bon marché et qu’ils sont rapides puisqu’en fait le travail se fait sur le bateau, pendant le transport du marbre. J’ai trouvé ça extraordinaire. Ça m’a paru tellement bizarre, à la fois aberrant et fabuleux, avec quelque chose de mythologique et, en même temps, de conforme avec la logique de profit capitaliste : une mise en coïncidence entre le temps de la production et le temps du transport. J’ai commencé par vérifier que ce mode de fabrication existait réellement. Et j’ai découvert qu’effectivement il existe des « navires-usines », qui, pendant le transport, transforment des matières premières en biens commercialisables. Mais je n’ai pas réussi à savoir si ces « navires-usines » fabriquaient aussi des sculptures en marbre. Dans l’intervalle, l’image d’une sculpture en marbre qui prendrait forme en pleine mer a commencé à se dessiner très nettement dans ma tête et j’ai décidé de passer à l’acte. Un bloc de marbre a donc quitté la carrière et a été transformé en colonne, sculpté sur un bateau au milieu de l’océan par un groupe de cinq artisans chinois. Comme dans *Albanian Stories*, il y a, dans ce projet, coexistence entre le conflictuel et le fabuleux, entre le réel et le fictionnel. Dans les deux cas, il y a une structure de récit, et la chronique de faits réels se mêle à la légende et au conte. Évidemment, ce qui m’a entre autres stimulé pour *The Column*, c’est la fabrication d’une colonne occidentale classique par un groupe d’ouvriers asiatiques qui



Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15'



Home to Go, 2001
Photographie couleur / Color
photograph
150 x 150 cm

font route vers l’Europe. Comme tu l’as dit, c’est, en un sens, pour la colonne une sorte de « retour chez soi ». Si je m’arrête un instant sur cette idée de retour chez soi, je peux dire que ce n’est jamais une simple question de nostalgie pour la maison natale ou la famille. Pour revenir à la question de Marie sur la « thématique » de mon travail : est-ce que le « retour chez soi » ou le « chez soi » font partie de mes thèmes ? Oui, effectivement : deux de mes œuvres sont très explicitement intitulées *Home to Go* et *Back Home*. Mais le « chez soi », comme je l’ai dit, ce n’est pas seulement la maison, le toit, la famille ; c’est aussi un état de stabilité, de lien, d’affection et d’identification à quelque chose. Pour moi, le retour chez soi n’évoque pas la question de l’émigration, mais une question plus profonde sur la quête d’une stabilité perdue. Dans un contexte de transformation et de mutation de fond, nous devons d’élaborer des stratégies de survie et de continuité, et l’idée du retour chez soi en fait partie. Mais, dans un sens plus large, je dirais que le « chez soi », c’est quelque chose qui nous manque toujours. L’expérience de l’émigration donne peut-être à cette question existentielle une forme plus concrète, et la figure de l’émigré peut être vue comme l’exemple explicite d’une condition plus universelle.

MARTA GILI : À Barcelone, où je me trouvais récemment, le gouvernement espagnol a annoncé une hausse incroyable des impôts dans un contexte économique où le chômage est déjà supérieur à 25 %, et d’importantes coupes budgétaires ont déjà eu lieu dans la santé, la culture, l’éducation, etc. Comment une société peut-elle apprendre à s’adapter à un environnement aussi volatile et chaotique pour créer du sens tout en restant dynamique ou, comme tu le dis, pour élaborer des stratégies de survie ? Je ne parle pas de la façon de faire face aux difficultés du quotidien pendant cette crise économique, mais de la façon de continuer à « croire » à la fois au progrès collectif et à l’initiative individuelle. Il me semble que certaines de tes œuvres portent sur le sentiment de perte ou d’échec... Est-ce exact ?

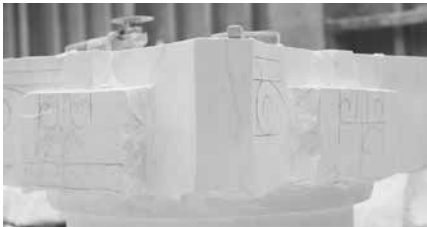
ADRIAN PACI : J’ai grandi dans un pays marqué par l’ordre et par un sens progressiste de l’histoire. La collectivité prévalait sur l’individu, et l’organisation prévalait sur l’imprévu et le désordre. La vie toute entière était régie par l’idéologie, et les instances du pouvoir étaient extrêmement cruelles pour quiconque s’avisait de s’échapper ou même de s’écarter de cette ligne. D’une certaine façon, on nous forçait à vivre en collectivité asservie. Après l’effondrement du régime, nous avons changé d’optique pour devenir une collectivité de partisans enthousiastes du changement. Nous nous sommes répandus dans les rues en criant « Nous voulons que l’Albanie ressemble à l’Europe », en pensant naïvement que les choses

allaient changer du jour au lendemain. Dans le même temps s’est développé un autre type de collectivité, lui aussi plein d’espoir : la collectivité des échappés, de ceux qui voulaient passer directement en Europe sans attendre que l’Albanie ressemble à l’Europe. Tout au long de ces bouleversements, la foule a prédominé sur l’individu, entraînée par une sorte de psychose collective où alternaient l’illusion et la désillusion. L’individu était obligé de faire face à un sentiment de précarité et d’échec tout en imaginant des stratégies de survie. Dans la plupart des cas, ces stratégies ne s’inscrivaient pas dans une nouvelle conscience collective susceptible à terme d’offrir une issue à la crise ; il s’agissait plutôt d’actions individuelles mues par l’intuition et la créativité et liées à un certain risque. Je traite souvent de cette situation dans mes œuvres. L’échec est souvent celui d’un système de valeurs, une perte de stabilité qui met l’individu dans un état de tension et de friction avec le contexte où il vit, ce qui l’oblige à inventer des solutions pour s’en sortir. Ses tentatives peuvent échouer, mais elles débouchent toujours sur des façons nouvelles de comprendre la réalité et le système de relations qui le relie au monde qui l’entoure.

MARTA GILI : Les cérémonies et les rituels sont également très présents dans ton travail. Je me demande si, pour toi, ils ne sont pas liés de près ou de loin à l’idée de survivre ou de conjurer des peurs, collectivement et individuellement. L’une de tes toutes dernières vidéos, *The Encounter*, en est peut-être un bon exemple, mais aussi *Per Speculum* ou *The Last Gestures*.

ADRIAN PACI : Disons que la fonction des rituels est de marquer le passage d’un état à un autre en créant un moment fictionnel qui nous aide à affronter la dureté du réel. Le rite a un aspect collectif, mais il s’adresse à l’individu. Il est lié à la tradition, mais accompagne des moments de changement profond et de renouveau. Bien entendu, la société contemporaine n’a plus le même intérêt pour les rituels. D’ailleurs, le capitalisme vise à nous convaincre que le seul rituel possible de nos jours, c’est la consommation. Je m’intéresse aux rituels, et on le voit dans mon travail, mais ma façon d’opérer les problématise. En tant qu’artiste, on ne peut pas produire de rituel, on ne peut que réactiver des moments ou modifier un point de vue au travers de gestes qui offrent une autre perspective sur des rites déjà familiers.

MARIE FRASER : Ton attitude est assez complexe : d’une part, tu sembles éprouver un intérêt presque nostalgique pour le rituel comme expérience collective périmée (dans ta critique du culte de la consommation, par exemple) ; de l’autre, tu as une approche critique de l’idée de



The Column, 2013
Vidéo / Video, 25'40"

rituel à travers ta volonté de le problématiser. Penses-tu que cette dualité corresponde structurellement au thème collectivité/individu qui traverse ton œuvre ?

ADRIAN PACI : Tu as raison, cette dualité structure mon œuvre. Mais peut-être qu’au lieu de « nostalgie » et de « critique », je préférerais parler d’affection et de distance. Je me sens impliqué dans les sujets sur lesquels je travaille, mais cette implication n’a pas uniquement pour but de montrer ma proximité avec eux. J’utilise cette proximité pour pénétrer dans les « plis » cachés de mes sujets, souvent signalés par des tensions et des interstices qui créent une sorte de vibration et ouvrent sur des dimensions inattendues et plus vastes. Pour repérer ces interstices et ces tensions, il faut combiner son affection avec la distance que donne la latitude de développer un point de vue critique. Cette critique n’est jamais cynique et n’est pas menée du point de vue commode de l’observateur extérieur, dont le regard est faussé et qui l’admet. Comme je l’ai dit au début, il s’agit plus d’une sorte de questionnement engendré par les contradictions de réalités envers lesquelles j’éprouve un sentiment d’appartenance et d’affection.

MARIE FRASER : Je vois. Je trouve particulièrement éloquent que tu parles de tension à propos de cette relation structurelle entre affection et distance. C’est presque comme si – et je crois que c’est d’ailleurs le cas – tu tenais plus à exposer la tension qu’à la résoudre. Comme si la beauté résidait dans la nature irréconciliable de la situation. Je ne sais pas trop comment formuler cette idée sous forme de question. Est-ce que tu y es sensible ?



Centro di Permanenza temporanea,
2007
Vidéo / Video, 5’30’’

ADRIAN PACI : Ah, la beauté ! Il y a une recherche de beauté dans mon travail, mais je ne suis pas obsédé par la quête d’une certaine notion métaphysique qu’on appelle « BEAUTÉ » ; il s’agit plutôt pour moi de découvrir et de révéler la vérité des choses qui m’entourent. On a dit beaucoup de choses sur la relation entre beauté et vérité, et je n’ai pas envie (ni les moyens) d’engager un débat savant sur le sujet. Je suis néanmoins convaincu que la vérité n’est pas quelque chose qui est donné une fois pour toutes, mais qu’elle ne cesse de se transformer. Cette transformation s’accompagne de tensions et de contradictions, qui ne sont pas toujours nécessairement évidentes et explicites – elles peuvent être subtiles et masquées –, mais qui sont fondamentales pour, si j’ose dire, garder la vérité en vie. La beauté consiste donc à essayer de faire advenir la vérité, ce qui suppose de rester attentif à « la nature irréconciliable de la situation » et de déceler dans cette contradiction la façon dont les choses respirent et continuent d’évoluer.

MARIE FRASER : Oui, je comprends et je suis d’accord. Je suis très tentée de penser que, pour bien être compris, ton travail doit être vu comme une tension plutôt que comme une instrumentalisation menant à une conclusion. C’est ce qui le rend, à mon avis, aussi passionnant et aussi important à l’heure actuelle.

MARIE FRASER: Adrian, you have been a preeminent figure in international contemporary art for over ten years now. Your work is generally presented in geopolitical terms, with references to the political conflict and upheaval that mark your own personal history, your emigration from Albania—questions of place and identity. Most of your work does seem to address these issues, but you have stated elsewhere that Albania and emigration provide the context of your work rather than its theme. I am intrigued by this distinction. Could you elaborate? How would you qualify the theme, or themes, of your work?

ADRIAN PACI: On the question of theme, I have to start with the idea I have for the art piece. Instead of considering it as a personal statement, I see it as an organism, something that I activate in relation to other factors but that I don’t control in all its complexity. In many cases my works come out of some form of encounter: a meeting with a story, a meeting with an image, having an experience and wondering about it. Rather than a result of knowledge, my actions are a consequence of wondering. In this sense, the context where I live and the experiences I go through become important because through them I get the material for my work. Of course, the context of my work is marked by a moment of major change: the collapse of the regime under which I lived for twenty-two years and then the decision to move to Italy with my family some years later. The change was huge, and the transformation was historical, political and cultural at the same time. And of course it touched me in a personal way. My work doesn’t aim to describe this transformation, but to investigate it in all its multiple facets. In an effort to create a link between before and after, between here and there, my work is often located in a space in between, in a moment of transition, at a threshold. But in many cases the effect of this effort is to show and highlight the crack or rupture. I try to investigate these moments of tension, the non-coincidences that I find in subjects very close to me but that interest me for their wider, more universal aspect.

MARTA GILI: On this question, I remember that the first piece of yours I saw was the video *Albanian Stories*, where your daughter tells a story about animals, war and exile. I think this very intimate encounter between you, your child and the spectator is a good example of how personal moments can become universal issues. From *Albanian Stories* to your latest piece, *The Column*, it seems to me that a poetic transforma-



Back Home, 2001
Photographie couleur / Color
photograph
105 x 125 cm



The Column, 2013
Vidéo / Video, 25’40”

tion remains the basis of the project, but in the latter case the tension goes from global to local, creating a kind of parody of return. Could you talk about the idea of homecoming, in relation specifically to *The Column* and to your work in general?

ADRIAN PACI: Yes, *Albanian Stories* was my first video and a crucial moment in my work, because it was then that I switched from being an artist who invents forms and shapes (at that time I was doing a type of abstract painting) to being an artist who pays attention and becomes a witness to something he has encountered and discovered to have great potential. The relation with this material begins with the closeness, the intimacy and the particularity of the meeting and opens towards wider dimensions that the material itself generates. My function as an artist is to highlight these potentialities without forcing them. Even *The Column* came out of a story I heard from a friend of mine, a restorer, who needed a new marble sculpture for a castle he was restoring. Somebody told him that it could be done in China, because they have good marble, good craftsmen, cheap labour, and they can be quick because they can actually do the work while the marble is being transported by boat. I found it terrific. It sounded so weird, simultaneously sick and fabulous, something mythological and at the same time in keeping with the capitalistic logic of profit—merging the time of production with the time of transport. I started checking up on the real possibility of this kind of production. What I discovered was that they do exist, these “factory boats” that transform raw materials during transport into goods for the market. But I didn’t find out if these “factory boats” also produce marble sculptures. In the meantime, the image of a marble sculpture being carved on the ocean started working strongly in my head, and I decided to make it happen. So, a marble block has left the quarry and has been transformed into a column, carved on a boat in the middle of the ocean by a group of five Chinese craftsmen. Like in *Albanian Stories*, there is in this project a coexistence of something conflictual and something fabulous, something real and something fictional. In both cases there is a storytelling structure, and the chronicle of real facts mixes with legend and fairytale. Of course, one of the elements that I found stimulating with *The Column* was the production of a classical Western column model by a group of Asian workers on a voyage towards Europe. As you said, it is in a sense, for the column, a kind of “homecoming.” Elaborating a bit more on the idea of homecoming in my work, I can say that it is never simply a question of nostalgia for your childhood house or for your family. To come back to Marie’s question about the “themes” of my work: is “homecoming” or “home” one of my themes? Yes, it is. Two of my works are very explicitly titled *Home to Go* and

Back Home. But “home,” as I’ve said, is not only the house, the roof, the family—it’s also a state of stability, connection, affection and identification with something. Homecoming does not, for me, evoke the question of emigration but a more profound question of searching for a lost stability. In a context of powerful transformation and change, we need to develop strategies of survival and continuity, and the idea of homecoming is part of these strategies. But in a wider sense I would say that “home” is something that you always miss. The experience of emigration maybe gives this existential question a more concrete form, and the figure of the emigrant can be seen as an explicit example of a more universal state of being.

MARTA GILI: In Barcelona, where I was recently, the Spanish government has announced an incredible rise in taxes in an economic context where we already have over 25% unemployment, and there have been substantial budget cuts in healthcare, culture, education, etc. How can we learn as a society to cope with this volatile and chaotic environment in order to create a dynamic sense of meaning or, as you put it, to elaborate strategies of survival? I’m not talking about how to cope with the complications of daily life during this economic crisis, but how to continue “believing” in both collective improvement and individual effort. I feel that some of your works are concerned with a sense of loss or failure... Is that right?

ADRIAN PACI: I grew up in a country marked by order and a progressive sense of history. The collectivity prevailed over the individual, and organization prevailed over the casual and chaotic. The whole of life was ruled by ideology, and the ruling powers were extremely cruel with anyone who wanted to escape or even deviate from this state of things. Somehow we were forced to live as a collectivity of obedience. After the collapse of the regime, we shifted and became a collectivity of enthusiastic believers in change. We poured into the streets screaming “we want Albania to be like Europe,” naively imagining that things would change overnight. At the same time there developed another kind of collectivity, also full of hope—the collectivity of escapers, those who wanted to go directly to Europe without waiting for Albania to become like Europe. In all these dramatic changes the crowd predominated over the individual, swept along by a kind of collective psychosis in which illusion and delusion followed one upon the other. The individual was forced to cope with a sense of precariousness and failure while devising strategies of survival. In most cases these strategies were not part of a new collective consciousness that could finally show the way out of the crisis but individual actions driven by intuition and creativity mixed with a sense of risk. I deal with this situation often in my works. The failure is

Marie Fraser and Marta Gili



The Encounter, 2011
Vidéo / Video, 22’

An Interview with Adrian Paci

generally the failure of a system of values, a loss of stability that puts the individual in a state of tension and friction with the context in which he lives, forcing him to elaborate ways to extricate himself. His attempts may fail, but they always open up new ways of understanding reality and the system of relations that connects him to the world around him.

MARTA GILI: Ceremonies and rituals are also very present in your work. I’m wondering if you think they are in a way connected with the idea of surviving or conjuring fears, collectively and individually. One of your latest videos, *The Encounter*, is possibly a good example, but also maybe *Per Speculum* or *The Last Gestures*.

ADRIAN PACI: Well, the function of rituals is to mark the passage from one status to another, creating a fictional moment that helps us to face the harshness of reality. The rite has a collective aspect, but it is addressed to the individual. It is connected with tradition, but accompanies moments of major change and renewal. Of course, contemporary society is less interested in the use of rituals. In fact, capitalism aims to convince us that the only possible ritual for today is consuming. I am interested in rituals, and this is reflected in my work, but I operate in a way that problematizes them. As an artist you can’t produce a ritual, you can only reactivate moments or alter focus via gestures that offer another perspective on rites that are already familiar.

MARIE FRASER: Your response is quite complex. On the one hand, you seem to have an almost nostalgic interest in ritual, as a lost collective experience—in your critique of consumerism, for example. On the other hand, you have a critical approach to the idea of ritual through your effort to problematize it. Do you think that this dual aspect corresponds structurally to the collective/individual theme that runs through your work?

ADRIAN PACI: You’re right, this duality is present in my work in a structural way. But maybe instead of “nostalgia” and “critique,” I would prefer to talk about affection and distance. I feel involved in the subjects I work with, but the sense of this involvement is not just to affirm my closeness to them. I use this proximity to enter into the hidden folds of my subjects, which are often marked by tensions and gaps that create a kind of vibration and open onto unexpected and wider dimensions. To see these gaps and tensions you need to combine your affection with the distance that gives you the space to develop a critical point of view. This critique is never cynical, and is not conducted from the safe position of an outsider who sees something wrong and declares it. As I said at the beginning, it’s more a kind of wondering generated by the contradictions of the realities towards which I feel a sense of belonging and affection.

MARIE FRASER: I see. I find particularly eloquent the way you refer to this structural relation of affection/distance as a tension. It’s almost as if—and I think this is in fact the case—you are more concerned with exposing the tension than with resolving it. As if the beauty were in the irreconcilable nature of the situation. I’m not sure how to formulate this idea into a question. Does this make sense to you?

ADRIAN PACI: Ah, beauty! There is a concern for beauty in my work, but I am not so interested in reaching a certain meta-physical pattern called “BEAUTY”: I see it more as a quest to discover and reveal the truth of the things around me. Much has been said about the relation between beauty and truth, and I do not want (and am unable) to enter into an academic discussion on the subject. I do believe, however, that truth is not something that is given once and forever but is continually being transformed. This transformation happens through tensions and contradictions, which don’t always have to be evident and explicit—they can be subtle and hidden—but which are fundamental to, so to speak, keeping the truth in life. So beauty lies in the attempt to be the appearance of the event of truth, which involves paying attention to what you called “the irreconcilable nature of the situation” and seeing in this contradiction the way things breathe and keep transforming.

MARIE FRASER: Yes, I understand and I agree. I’m really interested in an approach to your work that would see tension as an essential condition of its experience rather than an instrumentalization towards a conclusion. This is why, I think, your work is so exciting and so important right now.

Marie Fraser and Marta Gili

An Interview with Adrian Paci



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6’53”

Home to Go (2001) est l’une des œuvres les plus connues d’Adrian Paci. Il s’agit d’un moulage en marbre (en fait, en poudre de marbre et résine) du corps nu de l’artiste, vêtu d’un simple pagne et portant sur son dos un morceau de toit en tuiles romaines. Présente dans de nombreuses expositions personnelles et collectives, cette œuvre a été exposée, en 2007, au P.S.1, dans la manifestation « Senso Unico: Eight Contemporary Italian Artists ». L’image choisie pour accompagner la critique du *New York Times* représentait justement *Home to Go*. Dans son article, Martha Schwendener comparait cette œuvre à la célèbre *Vénus aux chiffons* de Michelangelo Pistoletto (1967), paradigme de la sculpture de l’arte povera¹. Elle décrivait la sculpture de Paci comme une image représentative de l’art contemporain italien en l’associant à l’un des courants les plus importants de son histoire. Ces deux œuvres expriment des moments de crise puisque chacune fait entrer en résonance une tradition sculpturale et un objet banal illustrant un thème lié à l’époque qui l’a vue naître : l’une juxtapose la sculpture classique et les valeurs de la société de consommation ; l’autre, juxtapose une sculpture du réalisme social et les mouvements migratoires.



Home to Go, 2001
Photographie couleur / Color photograph
150 x 150 cm

Sa présentation dans des expositions et des contextes différents a fait de *Home to Go* une œuvre paradigmatique, l’expression des grands thèmes discursifs de son époque : mouvement, mobilité, transition, déplacement, identité, déracinement, immigration et hybridité culturelle. Le fragment de toiture que l’artiste emporte avec lui « partout où il va », pour paraphraser le titre d’une exposition collective centrée sur le thème de l’immigration à laquelle Paci a pris part en 2007², est un abri, un morceau de mémoire, une cargaison d’histoire, de culture, de tradition, de famille, mais aussi un fardeau, une responsabilité et un engagement. La maison est un lieu transparent, éclairé, « moderne », mais aussi, à l’inverse, envahi, exposé ; c’est le lieu d’une « inquiétante demeure », d’une « inquiétante étrangeté » pour reprendre les termes de Freud³.

Dans une série photographique créée en parallèle et sous le même titre, l’artiste porte ce fragment de toit sur son dos comme s’il portait la Croix sur la Via Dolorosa. Dans le contexte des Balkans, ce toit de tuiles est un résidu symbolique de ce qu’est la maison dans une région frappée par la destruction et la guerre. Sur le plan biographique, ce morceau de toit symbolise le pays natal de Paci – la ville de Shkodra en Albanie septentrionale – en rappelant, d’une part, l’époque antérieure à celle de l’architecture résidentielle anonyme, uniforme et monotone de l’ère communiste et, d’autre part, le fantasme bourgeois d’un avenir meilleur, celui qui l’attendait dans le nouveau pays vers lequel il s’apprêtait à émigrer. En 1997, Adrian Paci quitte une Albanie en proie aux incertitudes politiques, à la crise économique et à une anarchie totale, séquelles du postcommunisme. Il part pour l’Italie avec sa femme et ses enfants en bas âge et, depuis, il vit et travaille à Milan.

Home to Go est un hybride : un homme-maison fusionnant des paires conceptuelles telles que lieu et non-lieu, mobilité et immobilité, mouvement et arrêt, identité solide et identité fluide, sujet et objet – notions essentielles pour commenter l’œuvre de Paci dans son ensemble et ses travaux vidéo en particulier. On privilégiera ici son travail en vidéo, un médium qu’il adopte à son arrivée en Italie. Le passage à la vidéo marque un abandon, ne serait-ce que temporaire, de sa formation de peintre et de sculpteur à l’académie des arts de Tirana. Quitter sa ville natale, c’est, pour lui, délaisser la tradition artistique qui l’a nourri ; s’installer ailleurs le conduit à adopter un langage et des modes d’expression nouveaux. Compte tenu des circonstances, Paci n’a d’ailleurs eu d’autre choix que de suivre la tradition familiale en se formant à la peinture académique ; l’interdiction de fréquenter l’art moderne et le cinéma occidental durant ses études éveille son intérêt pour les nouveaux médias, son désir de s’y frotter et d’explorer en priorité le potentiel de la vidéo et les moyens d’expression cinématographiques. Par la suite, les déplacements concrets d’un lieu à un autre, la présence physique autant qu’imaginaire dans des espaces entre-deux se traduiront par des transitions entre médias et genres ; ces chassés-croisés (de la peinture à la vidéo puis de nouveau à la peinture, de la peinture à la photographie, de l’image fixe à l’image animée, de la peinture au cinéma avant un retour à la peinture) deviendront le fondement de sa pratique artistique et de la stratégie de survie de cet artiste-immigré.

On l’a souligné, les premières œuvres à voir le jour en Italie sont des vidéos. *Albanian Stories* (1997) et *A Real Game* (2000) expriment dans le regard de la petite fille d’Adrian Paci, sous la forme d’un conte naïf, le choc de la séparation, de l’immigration et de l’adaptation à un nouveau lieu. Sa première rencontre d’immigré avec une société rigide et soupçonneuse envers son métier, ainsi que ses tentatives de convaincre les autorités qu’il est bien artiste sont présentées sur un ton direct, franc et concis dans la vidéo *Believe Me I am an Artist* (2000).

Dans son installation vidéo de 2001, *Apparizione* (*Apparition*), Paci se sert de la caméra comme d’un lien entre cette même fillette, filmée à Milan, et des membres de sa famille, restés en Albanie. L’un des écrans montre l’enfant chantant une chanson traditionnelle albanaise ; cette scène est projetée aux parents de l’artiste en Albanie. Ceux-ci apparaissent sur l’autre écran en train de la regarder et de chanter la fin du couplet. Sur des écrans opposés, Paci présente donc le gros plan du visage naïf de la fillette, face à un portrait de groupe, celui de ses parents âgés. Les visages de ces derniers, bien que marqués par la dureté de leurs conditions de vie, rayonnent de bonheur face à l’apparition magique de cette image projetée. Le passage d’un écran à l’autre devient une métaphore de la vie en transit, des existences ballottées, d’une présence simultanée chez soi et ailleurs.

À ce stade, Paci considère la caméra vidéo comme l’outil artistique le plus efficace car il lui offre une liberté de mouvements et répond à son désir de relier les sphères temporelles et spatiales, les lieux géographiques et les mondes culturels. Dans *PilgrIMAGE* (2005), sa caméra réalise le miracle que les habitants de Shkodra attendent depuis des siècles : le retour à la cathédrale de la ville d’une icône de la Vierge à l’Enfant. La légende locale veut



Apparizione (détail / detail), 2001
Installation vidéo sur deux écrans / Video, two channel
Installation, 9’



PilgrIMAGE, 2005
Vidéo / Video, 13'48"

que, durant la conquête ottomane, l'image de la Vierge ait disparu et ait été miraculeusement sauvegardée par des anges, avant d'être redécouverte dans une petite église de la commune de Genazzano près de Rome, de l'autre côté de l'Adriatique. Depuis, et tout au long de la période communiste durant laquelle le rituel religieux était banni et l'expression de l'identité religieuse réprimée, les habitants de la ville rêvaient du retour de cette icône. Avec cette vidéo quasi documentaire, Paci restitue l'image de la Vierge à l'Enfant à ses concitoyens, lesquels viennent en pèlerinage contempler sa projection. Dans les séquences tournées en Italie, la caméra détaille l'intérieur de l'église et s'approche lentement d'un maître-autel décoré de fleurs à l'opulence baroque ; un rideau ouvert dévoile alors avec majesté l'image tant attendue. Projeté sur grand écran sur la place de l'église de Shkodra, ce film suscite une ferveur religieuse parmi la foule qui s'est rassemblée pour recevoir cette vision. Dans d'autres séquences de cette même vidéo, des images de la ville de Shkodra sont projetées sur un écran installé dans l'église italienne en face de l'icône, des images qui témoignent de la négligence des communistes mais montrent les visages épuisés mais radieux des habitants de la ville.

L'expérience religieuse provoquée par la réapparition de la Vierge à Shkodra peut être décrite comme l'expression du retour de ces sentiment réprimés ; quant à la « présence » de la population de Shkodra dans l'église de Genazzano, elle serait à interpréter comme celle du désir qui porte l'artiste vers une autre vie, vers un ailleurs et vers ceux qui s'y trouvent. À ce propos, on notera que Paci appartient à la minorité catholique d'une Albanie à majorité musulmane ; malgré l'athéisme communiste, sa famille, comme il en témoigne, n'a jamais abdiqué sa foi. Son départ vers l'Italie, mesure prise pour sauver ses proches, a été rendu possible par un prêt accordé par l'Église aux catholiques albanais suite à l'effondrement du communisme. Depuis, Paci reste déchiré entre ces deux lieux, qu'il relie par le biais de l'image.

En raison de l'accent mis sur le mot « image » dans le titre, *PilgrIMAGE*⁴, on peut voir dans l'œuvre un pèlerinage artistique, un hommage au monde de l'art, un rappel où biennales et foires constituent les pratiques rituelles contemporaines. Paci lui-même y a été convié dès le début de sa carrière. Ceux d'entre nous qui s'y sont rendus ces dernières années et qui y ont vu ses œuvres savent que ses images font l'effet d'apparitions qui restent gravées dans la mémoire. La crédibilité, la vérité et le parti pris concret de l'image projetée/reflétée, préoccupations majeures dans la théorie et la pratique de ce médium, acquièrent chez Paci une expression visuelle puissante et directe.

Il faut savoir qu'en Albanie la caméra vidéo et le caméscope étaient investis d'un pouvoir magique considérable et que l'image projetée possédait des vertus de révélation, d'apparition et d'édification. Le fonctionnement des appareils était souvent interrompu par des coupures de courant car, à l'époque, les générateurs n'étaient réservés qu'à quelques privilégiés. Parmi les vidéos les plus remarquées de la Biennale de Venise en 2005, *Turn On* présentée dans l'une des salles d'exposition de la Biennale exerça alors sur les visiteurs une fascination qu'elle n'a de cesse d'ailleurs d'exercer puisque elle y est restée exposée depuis lors. On y découvre, un à un et en gros

plan, des visages rudes, sévères, ridés, tannés ; ceux d'un groupe d'hommes silencieux qui, bien que leurs yeux soient braqués sur l'objectif, fixent leurs mondes intérieurs. Pour ce projet, Paci a engagé des sans-emploi qui passent leur temps sur les gradins en béton nu du stade de Shkodra dans l'attente d'une embauche à la journée, scène courante dans cette ville frappée par le chômage. La caméra nous montre ensuite que chacun d'eux tient une ampoule électrique à la hauteur du visage et qu'un groupe électrogène est placé à leurs pieds. Le silence est rompu lorsque, l'un après l'autre, ils mettent en marche les générateurs ; le grondement des machines s'amplifie et les ampoules qu'ils tiennent à la main s'allument une par une en éclairant les visages des hommes. Le champ de la caméra s'élargit peu à peu pour dévoiler ce tableau dans toute sa brillance et sa beauté : « un spectacle de simplicité [...], une peinture poétique très juste de la condition humaine⁵. »

À propos de *Turn On* on rappellera *Noise of Light*, présenté en 2005 à la Biennale de Tirana, une manifestation internationale qui veut faire le pont entre l'Albanie et le monde de l'art contemporain. Dans *Noise of Light* un lustre de cristal monumental, avec des centaines d'ampoules alimentées par dix générateurs assourdissants, jetait une lumière crue et ironique sur la situation politique et économique du pays à l'époque. Pour revenir à *Turn On*, cette scène courte et poétique illustre l'attrait particulier de Paci pour le portrait, son goût pour le visage, pour le gros plan, et surtout pour les ingrédients fondamentaux du genre : pose, lumière et ombre, source de lumière ; un intérêt qu'il manifeste aussi lorsqu'il opère avec d'autres médias.

Dans ce contexte, *I Love the Gallerists and They Love Me* (2001), vidéo antérieure et moins connue, se révèle être *a posteriori* une œuvre clé pour comprendre son développement artistique car elle autorise une lecture plus complexe. Cette brève vidéo montre les préparatifs d'une toile ou d'une photographie d'un double portrait proche de l'univers de la peinture. Les modèles se tiennent devant l'artiste, lequel cherche la meilleure pose et la meilleure expression pour les immortaliser et attend le bon moment pour déclencher l'appareil. La durée de la vidéo correspond au temps qu'il faut pour instaurer la confiance entre l'artiste et son modèle, mais aussi à celui pour établir une relation et une estime mutuelles entre l'artiste et les propriétaires de galeries⁶. Dans cette vidéo, Paci combine – ou s'interroge sur les rapports entre – la photographie fixe et l'image en mouvement de la vidéo (du cinéma), de sorte que cette œuvre se veut aussi une transition entre une réalité concrète et une autre, métaphorique. Le passage d'un médium à un autre et la tension entre mouvement et arrêt, entre mobilité et immobilité, sont au cœur de cette œuvre, mais aussi, comme on le verra, du travail tout entier de Paci. Le passage constant du réel au métaphorique est le principe fondateur de sa démarche.

Selon Roland Barthes, c'est la pose qui fonde la nature de la photographie : « Peu importe la durée physique de cette pose ; [...] en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je renverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée et c'est cet arrêt qui constitue la pose. » Pour Barthes, « ceci explique que le noème⁷ de la Photographie s'altère lorsque cette Photographie s'anime et devient cinéma : dans la



Noise of Light, 2005
Installation, 10 générateurs,
lustre / Installation, 10
generators, chandelier

Photo, quelque chose *s’est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais [...] ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images : c’est une autre phénoménologie, et partant un autre art qui commence [...]. Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n’est jamais métaphorique [...]»⁸

Le titre *I Love the Gallerists and They Love Me*, renvoie à la fameuse vidéo de Joseph Beuys, en 1974, *I Like America and America Likes Me*. L’œuvre de Beuys documente une « action » au cours de laquelle l’artiste a passé plusieurs jours dans une galerie new-yorkaise en compagnie d’un coyote : après y avoir été conduit en ambulance directement de l’aéroport, enveloppé de feutre, il est ensuite reparti pour l’Allemagne. Cette performance, comme d’autres, a valu à Beuys le statut incontestable de chamane et a été interprétée comme un rite de passage, de transformation, de guérison, de changement et de métamorphose. Cette allusion à Beuys confère une dimension rituelle à la vidéo de Paci de sorte qu’elle peut être considérée comme la phase d’un « rite de passage » – au même titre que les rites « qui accompagnent tout changement de place, d’état, de position sociale [...] »⁹. *I Love the Gallerists and They Love Me* marque une transition entre des relations artiste-société articulées par des contraintes idéologiques et des relations artiste-société-galeriste fondées sur une confiance mutuelle, une économie de marché et des intérêts partagés ; une transition entre une société postcommuniste et une société démocratique dotée d’une économie libérale ; une transition entre un monde stagnant, clos et conservateur et un monde artistique, moderne ou postmoderne, dynamique et ouvert.

Dans le même ordre d’idées, on peut évoquer l’installation vidéo *Piktori* (*Le peintre*), en 2002. Il s’agit d’une cabane en bois improvisée (semblable aux abris temporaires qui faisaient partie du paysage urbain du Tirana post-communiste) servant d’atelier d’artiste. L’aspect de cet atelier et le dialogue filmé à l’intérieur montre le travail du peintre qui consiste à réaliser des panneaux routiers, à contrefaire divers certificats et documents, à œuvrer au service de l’Église ou de l’establishment religieux musulman ; l’artiste albanais est présenté ici comme un artiste « multicarte », comme quelqu’un dont l’activité dictée par les contraintes politiques et économiques est le fait de l’incertitude et de l’insécurité de l’ère postcommuniste. Ce n’est pas un hasard si l’artiste apparaissant dans la vidéo souligne qu’à ses moments perdus il peint des portraits, son genre préféré (comme chez Paci), dans lequel il trouve son expression personnelle.

Sur la vidéo, la conversation entre Paci et l’artiste albanais témoigne du gouffre existant entre le monde artistique albanais et celui de l’Occident dans lequel évolue désormais Paci, un vide qu’il tente de combler. Pour créer un lien entre ces espaces et rapprocher leur différence culturelle, Paci a « transféré » les galeries qui le représentent – deux galeries d’art contemporain, celles de Peter Kilchmann à Zurich et de Francesca Kaufmann à Milan – dans le paysage de Shkodra, sa ville natale. En guise d’hommage ironique, il a reproduit leurs logos sur des kiosques identiques.

La référence au rite de passage est encore plus évidente lorsqu’on regarde *Vajtojca* (*La Pleureuse*, 2002), une vidéo qui a connu un succès immédiat et

a été exposée à maintes reprises. Ici, l’artiste met en scène un véritable rite de passage, mais à l’envers passant de la mort à la vie. Adrian Paci a engagé une pleureuse professionnelle albanaise, revêtu le costume de circonstance et, après avoir entendu son propre chant funèbre, paie la pleureuse, lui serre la main et repart pour une nouvelle vie. Dans « Blut & Honig » (« Sang & miel : l’avenir est dans les Balkans ») de 2003, une des nombreuses expositions organisées à l’époque autour de l’art dans les Balkans, le commissaire Harald Szeemann insistait sur l’importance des pratiques rituelles dans la société albanaise et sur ses manifestations dans l’art contemporain. Dans son essai du catalogue, il cite abondamment le « Kanun » albanais, un ancien code décrivant divers rituels encore partiellement en usage¹⁰. Il donne un compte-rendu détaillé des lamentations des femmes dans les rites funèbres et sur leur rôle dans l’identité catholique albanaise.

Victor Turner, après Arnold van Gennep, considère que les rites de passage ou de « transition » se décomposent en trois phases : une phase de séparation par rapport au flux des activités quotidiennes, marquée par « un comportement symbolique signifiant que l’individu ou le groupe [...] se détache d’un point fixe initial au sein de la structure sociale » ; une phase liminaire ou de transition vers le monde rituel dégagé des notions de temps et d’espace ; et la phase de réagrégation ou de réincorporation et de retour à la vie ordinaire¹¹. Dans ce contexte, l’apport de Turner est important car, pour lui, la liminalité ne se résume pas une phase, elle est un état, ce qui permet, comme on le fait depuis peu, d’appliquer son analyse aux sociétés modernes. Les entités liminales, écrit Turner, « ne sont ni ici ni là ; elles sont entre les deux [...] De sorte que la liminalité est fréquemment associée à la mort, à l’état d’inhumation, à l’invisibilité, à l’obscurité [...] » (c’est le cas de *Vajtojca* mais aussi de *Turn On*). On « peut se les représenter comme ne possédant rien. Elles peuvent [...] n’être vêtues que d’une bande de tissu, voire aller nues, pour démontrer que les êtres liminaux qu’elles sont n’ont pas de statut, de propriété [...] »¹² » (c’est le cas de *Home to Go* décrite au début du présent essai).

Comme plusieurs des œuvres abordées jusqu’ici, *Vajtojca* s’apparente à un véritable rite de passage et comporte une dimension métaphorique. On peut voir dans cette œuvre vidéo une allusion à la caractéristique la plus fondamentale du cinéma, à savoir sa capacité à brouiller les frontières entre la mort et la vie. Dans ce contexte, on notera avec intérêt que Barthes considère la photographie comme un substitut aux rituels religieux en la décrivant comme « contemporaine du recul des rites »¹³.

Dans son ouvrage *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Laura Mulvey traite du paradoxe inhérent au médium filmique : le fait qu’il se compose d’une succession de 24 images par seconde qui créent l’illusion du mouvement ; la présence simultanée de la mobilité et de l’immobilité, de l’animé et de l’inanimé, relie l’image cinématographique au concept de mort. Ce paradoxe n’a jamais été aussi concret qu’à la fin du xx^e siècle, lorsque les technologies modernes de la vidéo et du numérique ont engendré des nouvelles manières de regarder le cinéma. Les nouvelles fonctions de visionnement permettant d’arrêter l’image, de reculer et d’avancer tout en agissant (à distance) sur la progression du récit, ont mené, selon Mulvey,



Vajtojca, 2002
Vidéo / Video, 9’10”



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6'53"

à un examen plus profond du « monde intérieur du cinéma ». L'accessibilité à des films anciens a renouvelé le regard qu'on porte sur leur histoire¹⁴. Bien que, dans son texte, Mulvey parle surtout du cinéma de fiction et des conséquences de l'accès aux films du passé sur l'étude de l'histoire du cinéma, ses constats peuvent aussi être appliqués à une pratique artistique plus large. Ayant intégré ces possibilités techniques et leur perception esthétique, de nombreux artistes contemporains s'en sont servi pour créer des œuvres vidéo fascinantes en utilisant le matériau filmique et le pouvoir de manipulation des outils numériques, mais en refusant le pathos du cinéma et en se dissociant volontairement de leur contexte narratif ou divertissant. Pour ne citer que quelques cas emblématiques, mentionnons Douglas Gordon qui, dans *24 Hour Psycho* (1993), ralentit le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, pour l'étirer au-delà des vingt-quatre heures et qui, dans *Through a Looking Glass* (1999), projette une scène de *Taxi Driver* du réalisateur Martin Scorsese sur deux écrans, plaçant le spectateur au milieu de la scène où, face à un miroir, le personnage principal (Robert De Niro) brandit un pistolet en répétant cette réplique glaçante : « You talkin' to me ? ». De la même façon, le film monumental de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, en 1998, comporte une vision personnelle, poétique, fragmentaire des films favoris du cinéaste : une « histoire du cinéma, pas seulement de manière chronologique », comme il le dit, mais qui incorpore les possibilités technologiques de la vidéo et la perception esthétique du médium. Adrian Paci exploite ces possibilités de la vidéo d'une façon inédite, comme un geste naturel et fondamental à l'élaboration de son travail. Il revisite les images de sa propre histoire, les vidéos amateur documentant son mariage en Albanie dans les années 1990, mais aussi l'histoire du cinéma et certains films de Pier Paolo Pasolini réalisés dans les années 1960 dont il extrait certaines images fixes qu'il utilise comme sources de plusieurs de ses peintures. La possibilité de visionner des bandes et des films, de rembobiner et d'avancer rapidement, d'interrompre le déroulement de l'image animée, d'extraire certaines images et de les figer comme des photographies, tout cela a permis la production d'innombrables peintures, regroupées par séries et remontées à l'intérieur de nouvelles séquences. La traduction des images fixes en peinture, en gris, blanc et sépia, a donné naissance à des tableaux qui, visuellement, se situent entre la photographie et la peinture. Composée de scènes intimes, de photos de famille, de tableaux de genre et d'intérieurs, la série de peintures intitulée *The Wedding* met l'accent sur la dimension humaine et sur le réalisme qu'elle partage avec les tableaux tirés des photogrammes de films de Pasolini. Ces différentes séries, réalisées depuis 2003, ont d'abord été exécutées à la gouache sur papier, puis à l'acrylique sur bois et, plus récemment, à la tempera sur plâtre. Depuis 2007, dans les séries récentes regroupées sous le titre *Façade*, les scènes se présentent comme les fragments d'une fresque, comme les restes d'un mur en briques d'une structure architecturale ; ces vestiges d'habitation rappellent la sculpture paradigmatique *Home to Go*. Les tableaux inspirés de films de Pasolini ont été présentés dans une sorte de cabane en bois sous le titre *Cappella Pasolini* (Chapelle Pasolini, 2005). Ce dispositif de présentation leur confère une dimension religieuse et ri-

tuelle et les relie, à la fois visuellement et contextuellement, à *Vajtojca*. Les images soigneusement sélectionnées parmi les films de Pasolini – *L'Évangile selon saint Matthieu*, *Mamma Roma* et *Le Décaméron* – révèlent les sources visuelles du réalisateur et ses affinités avec la peinture, surtout la peinture de la Renaissance italienne. Leur transposition picturale met en évidence l'intérêt que porte Adrian Paci aux relations complexes entre la peinture et le cinéma. La répétition constante de la même imagerie n'est pas seulement une question de commodité ou de disponibilité technique ; elle renforce la vision en brouillant ou en révélant certains détails, en autorisant certains déchiffrages et certaines interprétations. Face aux films de son propre mariage et au cinéma de Pasolini, Adrian Paci est comme le « spectateur pensif » que décrit Raymond Bellour. Selon lui, « aussitôt qu'on arrête le film, on commence à trouver le temps d'ajouter à l'image. On pense autrement le film, le cinéma. » Cette vision, affirme-t-il, engendre un spectateur observateur, méditatif, réflexif ; un observateur doté de telles qualités fait renaître les aspects du cinéma que Roland Barthes considérait pauvres par rapport à la complexité de la photographie. Le retour de l'image cinématographique dans le champ de la peinture correspond aussi à un retour indirect à la peinture. Même si l'image fixe renvoie à la peinture, évoquant ainsi, depuis Barthes, une association inévitable avec la mort, l'ensemble du processus artistique, tel que décrit précédemment, remet simultanément en question cette relation. Cette démarche laisse transparaître une attitude ambivalente envers le médium de la peinture. Elle traduit une simultanéité entre proximité et distance, appartenance et non-appartenance, mémoire et oubli, nostalgie et élégie à l'égard de la réalité dépeinte – une dimension que l'on retrouve dans d'autres œuvres. Visionnement, arrêts, fragmentation et montage donnent une signification autre à des instants extraits d'une séquence animée et expliquent la présence complexe de la dimension temporelle dans l'œuvre d'Adrian Paci. Lors d'un entretien, Adrian Paci a déclaré : « Je vois la peinture comme une forme primitive du cinéma... mais en moins cher¹⁵ ! » Il situe ici les origines du cinéma dans la peinture en même temps qu'il évoque l'aspect illusoire du mouvement produit par une séquence d'images fixes révélé par les moyens de visionnement que permet le cinéma numérique. En ralentissant le film et donc en neutralisant la narration linéaire au profit d'instantanés ou d'extraits de scènes, on offre la possibilité au spectateur de détenir, de posséder une image jusqu'alors insaisissable. Ce caractère insaisissable de l'image filmique est le sujet de *Per Speculum* (2006) Un généreux budget a permis à Adrian Paci de filmer en 35 mm¹⁶. Dans cette œuvre, il manifeste sa fascination pour le paradoxe à l'origine de la tension entre mouvement et arrêt au cinéma, elle-même renvoyant à la tension entre ses préoccupations pour la peinture et la vidéo. *Per Speculum* est projetée dans le noir ; le projecteur, fixé avec un rouleau de celluloïd, fait partie intégrante du dispositif. Sa présence physique bien visible dans l'espace d'exposition, la proximité des rayons lumineux qui en émanent, la lumière projetée sur l'écran, l'apparition des images ainsi que leur cliquetis monotone qui se mêle aux sons provenant de l'écran, tout cela brise et rend plus



Cappella Pasolini, 2005
Installation (bois, métal), 27 peintures, tailles variables, acrylique sur bois / Installation (wood, metal), 27 paintings, various sizes, acrylic on wood 390 x 300 x 320 cm



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6'53"

complexe l'illusion cinématographique. La puissance visuelle de l'œuvre nous ramène sur-le-champ à l'illusion attendue. Mais on s'aperçoit bientôt que les images projetées sur l'écran sont des images réfléchies qui volent en éclats sous nos yeux. Le projecteur rencontre une lumière aveuglante en provenance de l'écran : l'illusion est parfaite.

Après un plan sur un paysage anglais pittoresque, luxuriant, vert, bucolique, typique de la peinture romantique britannique, la caméra se pose rapidement sur des visages d'enfants. Ces gros plans ralentissent l'intrigue, et génèrent du suspense. Le cadre s'élargit pour montrer l'ensemble du groupe d'enfants. Après quelques secondes de visionnement, on comprend que cette image menaçante et frémissante est reflétée par un miroir déposé dans le paysage. À l'aide d'un lance-pierre, un des garçons tire un caillou qui fracasse le miroir et rompt avec l'illusion de réalité champêtre et l'atmosphère méditative du début du film. Les enfants se dispersent dans un désordre où le jeu se mélange à la panique ; une autre série de cadrages serrés s'attarde sur la figure des enfants qui, désormais, tiennent des morceaux de miroir. Ceux-ci réfléchissent l'éclat aveuglant de l'écran vers la salle de projection, c'est-à-dire vers le spectateur. Toute la scène se reconstitue à partir de gros plans sur les enfants. On perçoit un robuste sycomore. Perchés sur ses branches, les enfants apparaissent comme des points de lumière qui brillent parmi le feuillage. On passe ainsi d'une vision panoramique au gros plan, le mouvement se ralentit jusqu'à atteindre une quasi immobilité de l'image, puis on revient au plan général et au mouvement, à la déconstruction, à la fragmentation et à la reconstruction de l'image : tous ces moyens cinématographiques, déjà présents dans les œuvres antérieures, trouvent ici leur pleine expression.

Ce film peut être vu comme un hommage à un médium en voie de disparition dont l'avis de décès à la fin du xx^e siècle – avec l'avènement du numérique – coïncide avec la disparition des systèmes politiques et sociaux et avec leur remplacement par d'autres. Paradoxalement, d'une certaine façon, *Per Speculum*, tourné en Europe occidentale, loin des Balkans, expose avec force le traumatisme de la dissolution du bloc communiste, l'écèlement des systèmes sociaux et des idéologies et le basculement dans une époque de mondialisation accélérée – des thèmes qui ont toujours servi de toile de fond au travail de Paci.

La vidéo *Centro di Permanenza temporanea* (*Centre de rétention temporaire*, 2007) se déroule sur une piste d'aéroport. Une longue file de personnes marche vers un avion. La caméra suit leur déplacement, mais, une fois rassemblés sur la passerelle, les « passagers » se retrouvent au milieu de nulle part. Aucun avion ne semble les attendre. Cloués au sol, exclus, incapables de bouger, immobiles, ils ne peuvent rien faire d'autre qu'observer le mouvement et l'activité des avions qui grouillent autour d'eux. Comme dans *Per Speculum*, l'œuvre débute par un plan général, suivi d'une transition brusque au gros plan. La caméra suit le groupe de passagers de loin, au grand angulaire, puis se rapproche d'eux en s'attardant sur leurs visages et en révélant ainsi leur identité. Ils semblent de nationalité latino-américaine. L'objectif qui fixe les visages en gros plan permet au spectateur d'interpréter le sens de cette scène absurde. On pense qu'il s'agit d'un groupe de « passa-

gers en transit », de travailleurs émigrés, de réfugiés, de détenus, d'expulsés, abandonnés à leur propre sort. Le titre de l'œuvre (en italien) évoque un camp de détention ou de transit pour émigrés clandestins, un lieu de résidence transitoire ou temporaire.

Ce camp de transit possède les caractéristiques d'un non-lieu, tel que le définit Marc Augé, à l'image de l'aéroport où le film a été tourné. Augé, dans son célèbre ouvrage, définit le concept de « non-lieu » comme un trait distinctif de la surmodernité. Les non-lieux, qui sont des endroits transitoires tels que les autoroutes, les aéroports, les sites de consommation, les grands magasins ainsi que divers médias de communication, prennent une place croissante dans le monde surmoderne, explique-t-il. Parallèlement à une certaine fascination, il décrit un monde « où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés [...]), où se développe [...] un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage au provisoire et à l'éphémère. »¹⁷

Placer un groupe de personnes, toute identité mise à part, dans un aéroport – le lieu par excellence du mouvement, du flux et de la mobilité –, c'est laisser entendre que ce mouvement va se poursuivre. Leur progression vers l'avion devrait avoir pour aboutissement logique un déplacement, un décollage. Or cette attente est déçue. Le potentiel de mouvement inhérent à cette scène reste inexploité. La caméra privilégie le moment présent, c'est-à-dire l'arrêt du mouvement. Cette scène rappelle l'un des moments les plus fascinants de l'histoire du cinéma, l'image figée de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (URSS, 1929), un montage où la vie trépidante de la ville en mouvement est présentée comme emblème de la modernité. Dans ce film de Vertov, on voit le photographe en train de filmer une calèche qui transporte des passagers de la gare à la ville. Le véhicule est attelé à un cheval blanc qui galope dans une rue de Moscou. Alors que l'on observe le mouvement se rapprocher de nous, alors que le cheval emplit l'écran, le mouvement s'arrête pour faire place à une image fixe dont l'arrêt est produit par le défilement des images en mouvement. Le mouvement accéléré fait défiler le film et le temps, de telle sorte que, lorsque l'image s'arrête, une autre dimension temporelle s'introduit¹⁸.

La situation mise en scène par Adrian Paci dans *Centro di Permanenza temporanea* juxtapose deux modes d'existence dans l'espace, deux dimensions temporelles. On peut interpréter cette vidéo à la lumière des ouvrages de Zygmunt Bauman, *Le Coût humain de la mondialisation* et *Liquid Modernity*. D'une part, Bauman décrit le mouvement de l'élite mondiale à l'ère de la modernité liquide, où « la majorité sédentaire est dirigée par une élite nomade et exterritoriale » ; de l'autre, il y a ceux dont le lieu est fixe ou ceux qui ont sont contraints au nomadisme par la mondialisation. « Les gens qui bougent et agissent plus vite, ceux qui viennent au plus près de l'instantanéité du moment, sont aujourd'hui ceux qui dirigent. Et ce sont ceux qui ne peuvent pas bouger aussi vite et, de manière plus visible, [...] ceux qui ne peuvent changer de place à leur gré, qui sont dirigés [...] [L]a lutte contemporaine pour le pouvoir se livre entre des forces munies, respectivement, des armes de l'accélération et de celles de la procrastination¹⁹. »



Turn On, 2004
Vidéo / Video, 3'33"

Dans sa vidéo, Paci présente, par le biais d’une situation singulière, directe et concise, un point de vue qui questionne cette fascination pour la mondialisation, tout en utilisant des moyens d’expression qui lui sont familiers, ceux du cinéma, c’est-à-dire une alternance de plans généraux et de gros plans, de ralentis et d’accélérés. Les aéroports sont le symbole même d’un monde en mouvement. Ils sont devenus un lieu iconique associé aux notions de modernité et de postmodernité, de supermodernité et de modernité liquide. Depuis quelques années, la conceptualisation prédominante dans les écrits théoriques de plusieurs disciplines fait de l’aéroport un lieu de transition, un non-lieu, un sans-lieu, un endroit liminal ; un espace entre le global et le local, « glocal », etc. Le discours général, qu’il aborde l’aéroport frontalement ou suivant des éclairages tangentiels, parle de relations temps-espace, de surveillance, de mobilité, de mondialisation, d’hybridité, etc²⁰. Portés par une fascination pour l’accélération de la mondialisation, les aéroports, les salons de passagers et le trafic aérien sont devenus des thèmes majeurs de l’art contemporain, exprimant à la fois l’échec des utopies modernes et l’angoisse actuelle. Des œuvres photographiques comme celles de Fischli et Weiss ou d’Andreas Gursky, pour ne citer que les plus connus, combinent la fascination pour le chromatisme raffiné et l’animation des aéroports, synonymes de la puissance mondialisée, avec une observation neutre, dénuée de rhétorique de leur uniformité.

Dans une gigantesque installation intitulée *World Airport*, initialement présentée à la Biennale de Venise en 1999, Thomas Hirschhorn a réuni des maquettes d’avions de différentes compagnies dans un même aéroport international où toutes les compagnies aériennes étaient représentées par leur nom et leur logos. L’aéroport est présenté comme un lieu « globalocal » en même temps qu’il possède des caractéristiques nationales distinctives. Le projet photographique de Martha Rosler, *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer*, présenté en 1998 et toujours en cours de réalisation, met l’accent sur la disparition de la dimension humaine de la sphère publique. Les longs couloirs sans fenêtres et les salons pour passagers sont pratiquement désertés de toute présence humaine. Les nombreux aéroports et terminaux que l’artiste parcourt pour se rendre à des expositions et à des conférences et qu’elle photographie constituent l’essence même du non-lieu, l’expression de la mondialisation économique et politique.

En opposition apparente à ces œuvres et à la vidéo de Paci, Mark Wallinger dans *Threshold to the Kingdom* (2000) filme longuement des passagers en train de franchir les portillons automatiques du hall des arrivées internationales d’un aéroport de Londres. Les chœurs (psaumes) de Gregorio Allegri qui accompagnent leur arrivée/retour au royaume, comme s’il s’agissait des portes du paradis, imprègnent l’œuvre d’une dimension spirituelle et rédemptrice. Comme le décrit Martha Rosler, le seuil est un lieu de transit entre la zone internationale, anonyme, mondiale, et le national et le familial. Une transition entre un non-lieu et un lieu.

La notion de non-lieu chez Augé trouve son origine dans la figure du grand voyageur qui, habitué des aéroports, passe naturellement les portes d’entrée et de sortie ; il évolue librement et avec aisance parmi les guichets automatiques, les billetteries et les boutiques détaxées. Le voyageur d’Augé,

après avoir traversé en toute simplicité et sans hésitation tous les salons réservés aux passagers, s’assoie confortablement dans son siège, feuillette les journaux, s’échappe vers des espaces imaginaires en observant la carte du monde, et décolle. Il appartient à l’« élite cinétique », comme la nomme Tim Cresswell, qui nous rappelle que les passagers qui sont privés de leurs droits ou ceux à qui on refuse le passage transitent eux aussi par des aéroports. Plus la liberté de mouvement est grande, plus le mouvement est accessible et rapide, plus l’iniquité et les clivages sociaux sont profonds : « S’intéresser à la politique de la mobilité, c’est commencer par déconstruire l’équation qui relie l’éloge généralisée de la mobilité à des lieux comme l’aéroport²¹. »

Dans l’aéroport où Paci a planté sa caméra, certains passagers décollent et d’autres atterrissent, mais l’objectif cadre aussi ceux qui sont retenus, ceux que le mouvement et le flux de la mondialisation ont jetés par-dessus bord. Il fait se côtoyer ceux pour qui le non-lieu est un territoire naturel et ceux qui n’ont pas de lieu, dont le lieu est un non-lieu. Où Adrian Paci se situe-t-il au terme de ce long périple ? Il est à la fois ici et là, il est dans l’entre-deux, grand voyageur, sujet en transit, artiste mondial, qui transporte ses sujets sur son dos partout où il va.



Centro di Permanenza temporanea, 2007
Vidéo / Video, 5'30"

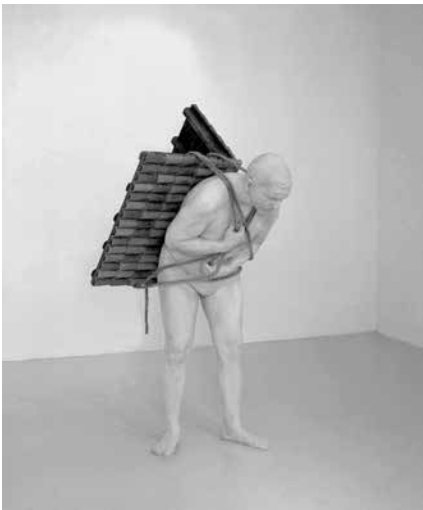
1) M. Schwendener, « Art History, Italian Style: Blessing or Burden? », *The New York Times*, 9 novembre 2007.
2) H. Hanru et G. Scardi (dir.), *Wherever We Go: Art, Identity, Cultures in Transit*, cat. exp. (Milan et San Francisco, 2007).
3) Voir : A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Ma., MIT Press, 1992).
4) Littéralement, « pèlerinage ».
5) E. Muka, « Transposition », dans : *Adrian Paci*, Milan, Galleria Civica di Modena, 2006, p. 89.
6) Les galeristes de la vidéo sont Rita et Remo Urso, des frère et sœur qui dirigent l'Artopia Gallery. C'est dans leur l'appartement minimaliste qu'a eu lieu la première exposition d'Adrian Paci à Milan. En plus de la vidéo, il a présenté sous forme de geste ironique un ensemble de peintures où des couples souriaient sur un fond décoratif.
7) R. Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, p. 122-123. Dans la traduction du livre en hébreu (Jérusalem, Keter, 1992), David Niv observe que « le terme noème provient du champ de la phénoménologie. Barthes l'utilise pour souligner l'ontologie de la Photographie, son essence unique dans ses manifestations diverses. » (p. 81).
8) *Ibid.*
9) V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York, Aldine, 1995, p. 94.
10) *Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan*, cat. exp., Vienne, 2003, p. 36, 27, 31.
11) *Ibid.*
12) Turner, *op. cit.*, p. 95
13) Barthes, *op. cit.*, p. 144.
14) L. Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 181.
15) A. Vettese, « Adrian Paci: Conversation », dans : *Adrian Paci: Milano*, cat. exp., Milan, Galleria civica di Modena, 2006, p. 30.
16) Ce film a été tourné à Milton Keynes près de Londres. Il s'agissait d'une commande spéciale d'une galerie d'art locale dans laquelle il a été ensuite présenté. Voir *Adrian Paci: Per Speculum*, cat. exp., Milton Keynes Gallery, 2007.
17) M. Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100-101.
18) Mulvey, *op. cit.*, p. 13.
19) Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 119-120.
20) T. Berger, « The In-between Place: Between Here and There, The Lydda/Ben Gurion Airport case » (thèse de doctorat), Bar Ilan University, 1996, p 15 [hébreu]. Voir en particulier les chapitres théoriques de cette thèse renfermant une analyse concise sur le sujet.
21) T. Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, Londres, Routledge, 2006), p. 223, 257.

Home to Go (2001) is one of Adrian Paci’s best-known works. It is a marble (in fact, marble powder and resin) cast of the artist’s naked body, with only a strip of clothing covering his loins, carrying a piece of red terra-cotta tiled roof on his back. Widely exhibited in numerous solo as well as group shows, in 2007 it was featured at P.S.1, as part of the exhibition “Senso Unico: Eight Contemporary Italian Artists.” The image selected to accompany the exhibition review in the leading newspaper *The New York Times* was *Home to Go*. In her review, Martha Schwendener compared the work to the well-known Italian sculptor Michelangelo Pistoletto’s *Venus of the Rags* (1967), an iconic Arte Povera sculpture.¹ The review described Paci’s sculpture as a representative image of contemporary Italian art at its prime, associating it with one of the most important currents in its history. Both aforementioned sculptures articulate a time of crisis, confronting a sculptural tradition with a mundane object representing a theme pertinent to the time of its making: one juxtaposes classical sculpture with the values of consumerist society; the other juxtaposes a Social Realist sculpture with immigrant society.

Its presentation in different exhibitions and contexts has rendered *Home to Go* an iconic sculpture, an expression of the major discursive themes of the period: movement, mobility, transition, displacement, identity, uprooting, immigration, and cultural hybridism. The piece of tiled roof which the artist carries with him “wherever he goes,” to paraphrase the title of a group exhibition centred on the subject of immigration in which Paci participated in 2007,² is a shelter, a piece of memory, a load of history, culture, tradition, family, but also a burden, a responsibility and a commitment. The house is transparent, illuminated, “modernist,” but at the same time—it is invaded, exposed; “unhomely” or uncanny in Freudian terms.³

In a series of photographs created concurrently under the same title, the artist carries the tiled-roof fragment on his back as if he were carrying the Cross along the Via Dolorosa. In the Balkan context, the tiled roof is a symbolical residue of what was once a house in a place of destruction and war. In the biographical context, the piece of roof is a piece of Paci’s native landscape—the city of Shkodra in northern Albania; a reminder of the days which preceded the nondescript, monotonous housing block architecture of the Communist era, on the one hand, and the bourgeois fantasy of a better future awaiting him in the new country to which he was about to immigrate, on the other. Paci left Albania in 1997, in a period of political uncertainty, economic crisis and total anarchy, the result of the post-Communist era. He immigrated to Italy with his young family, and has since lived and worked in Milan.

Home to Go presents a hybrid: a man-house fusing conceptual pairs such as place and non-place, mobility and immobility, movement and still-



Home to Go, 2001
Sculpture, poussière de marbre et résine, carrelage, bois, corde /
Sculpture, marble dust and resin, tiles, wood, rope
165 x 90 x 120 cm



Apparizione (détail / detail), 2001
Installation vidéo sur deux écrans / Video, two channel
Installation, 9’

ness, solid identity and fluid identity, subject and object— notions essential for a discussion of Paci’s work as a whole, and the video works, in particular. This article focuses on Paci’s works in video, a medium which he adopted following the move from Albania to Italy. The transition to video meant abandoning, if only temporarily, the academic skills as a painter and sculptor he acquired at the Art Academy in Tirana. Relocating from his hometown involved deserting the artistic tradition in which he was brought up; settling elsewhere led to the adoption of a new language and modes of expression.

Paci’s training as an academic painter, following family tradition, was, in fact, his only choice under the circumstances; being denied exposure to modern art and Western cinema during his studies heightened his interest in the new media, the desire to experiment with them and to explore, primarily, the possibilities inherent in video and in cinematic modes of expression. Thereafter, the concrete transitions from place to place, the physical as well as imaginary presence in between spaces, would be translated into transitions between media and genres; transitions from painting to video and back to painting, from painting to photography, from a still image to the moving image, from painting to cinema and back to painting, would become the core of his artistic practice and his survival strategy as an immigrant artist.

The first works created in Italy were, as we said before, video works. *Albanian Stories* (1997) and *A Real Game* (2000) present the shock of detachment, immigration, and adaptation to a new place from the perspective of Paci’s young daughter as a naïve fairytale. His first encounter as an immigrant facing a rigid society’s suspicion toward his profession, and his attempts to persuade the authorities that he was indeed an artist, are presented directly, frankly, and concisely in the video *Believe Me I am an Artist* (2000).

In his 2001 video installation *Apparizione* (*Apparition*), Paci uses the camera to link his young daughter in Milan and his family still in Albania. One screen features the daughter singing a traditional Albanian folksong—a scene taken in Milan, which is screened to his relatives in Albania; the latter are featured on the other screen, watching her and completing the verse. On opposite screens, Paci presents a close-up portrait of a naïve girl versus a group portrait of aging relatives. The faces of the latter, despite the harsh circumstances of life discernible in them, glow with happiness vis-à-vis the magical apparition of the projected image. The transition from one screen to the other becomes a metaphor for life in transition, an in-between existence, a concurrent presence at home and in the world.

At that stage, Paci regarded the video camera as the most effective artistic means since it provided him easy mobility and served his desire to link temporal spheres with spatial ones, geographic places with cultural worlds. Thus, in *PilgrIMAGE* (2005), the camerawork creates the miracle which the citizens of Shkodra have craved for centuries, reinstating an icon of the Madonna and Child to the city’s cathedral. Local legend has it that during the Ottoman conquest the picture of the Madonna disap-

peared and was miraculously rescued by angels, until it was rediscovered in a small church in the city of Genazzano near Rome, on the other side of the Adriatic Sea. Ever since, and during the entire period of the Communist regime, which banned religious ritual and repressed the expression of religious identity, the city’s inhabitants longed for the return of the Madonna and Child icon.

Paci’s quasi-documentary video indeed reinstates the picture of the Madonna and Child to his townsfolk, who make a pilgrimage to its screened image. In the film shot in the Italian church, Paci’s camera pans over the church interior, slowly drawing nearer to the high altar decorated with flowers in Baroque opulence; an open curtain dramatically reveals the long-awaited picture of the Madonna and Child. The film is projected on a large screen in the church square, invoking religious fervour in the large audience that gathered to observe the vision. Later in the video, on a screen mounted in the church in Italy, facing the picture of the Madonna and Child, images from the city of Shkodra are screened, attesting to the Communist neglect and exposing the exhausted yet glowing faces of city residents.

The religious experience invoked by the Madonna’s return to Shkodra may be described as the return of the repressed, and the “presence” of the people of Shkodra in the church in Genazzano may be read as an expression of a secret yearning for life elsewhere and for the people living there already. On the personal level, it ought to be noted that Paci belongs to the Catholic minority in (largely Muslim) Albania; despite Communist atheism, his family, as he attests, has never abandoned its religious faith. His immigration to Italy, which was described as the rescue of his young family, was made possible thanks to a grant conferred by the Catholic Church on the Catholic citizens of Albania following the collapse of Communism. Paci has since been wavering between these two places, linking them via projected images.

The emphasis on the word “image” in the title of the work, *PilgrIMAGE*, makes it possible to construe it as pilgrimage to images, namely—a pilgrimage with an artistic goal. One may also interpret the work as a homage to the art world and as an allusion to the “pilgrimage” to large-scale international art events—biennials and art fairs—which are in themselves contemporary rituals. Paci himself has been invited to exhibit at such events from the very outset of his career. Those of us who have made pilgrimages to them in recent years, and have seen Paci’s works there, know that images of his works emerge as apparitions which remain etched in one’s memory. The credibility, truthfulness or concreteness of the projected/reflected image, a major concern of the medium’s theory and practice, acquires a powerful direct visual expression in this work.

In Albania, it ought to be noted, the video camera and the VCR held a great magical power in those years, and the screened image possessed the magic of revelation, apparition, and enlightenment. Their operation was often interrupted due to irregular power supply, at a time when but a lucky few could rely on generators. Among the most conspicuous video pieces at the 2005 Venice Biennale, *Turn On* emerged as a captivating vi-

Edna Moshenson



PilgrIMAGE, 2005
Vidéo / Video, 13’48”

Subjects in Transit



Turn On, 2004
Vidéo / Video, 3’33”

sion in one of the exhibition halls, and has since been exhibited extensively. One by one we observe faces in close-up—rough, severe, wrinkled, sun-burnt faces; a group of silent men who gaze inward although their eyes are directed at the camera. For the production of the work Paci hired a group of jobless men who regularly hung out on the bare concrete steps of Shkodra’s local stadium, waiting for a day’s work, a common sight in this unemployment-stricken town. The camera subsequently reveals that each of them holds a light bulb close to his face, and a generator stands at his side. The silence is interrupted when one by one they switch on their generators; the engine’s roar gradually grows louder, and the bulbs in their hands are lighted one by one, illuminating their faces. The camera angle gradually widens, revealing the picture all bright and lustrous; “a spectacle of simplicity [...] a very accurate poetic depiction of a condition of existence.”⁴

This may be the place to mention *Noise of Light*, presented at the 2005 Tirana Biennale, an international event intended to serve as a bridge between Albania and the contemporary art world. A monumental crystal chandelier, consisting of multiple bulbs, was lit up by ten generators making earsplitting noise, shedding a bright ironic light on the political and economic situation in Albania at the time. Going back to *Turn On*, the short and poetic scene in this video illustrates Paci’s special interest in the portrait, his focus on the face, the close-up, and mainly on questions fundamental to the genre such as pose, light and shade, and the source of light—issues also manifested in his work in other media.

Against this backdrop, Paci’s earlier and lesser-known video *I Love the Gallerists and They Love Me* (2001) turns out, in retrospect, to be a key work for understanding his artistic development, making for a more complex reading. This short video presents preparations for a painting or a photograph of a double portrait rich in painterly values. The models stand before the artist who seeks the best pose and expression to eternalize them, awaiting the right moment to freeze the frame. The duration of the video is also the duration in which the trust between the artist and his model is built, as well as the relationship and mutual liking between the artist and the gallery owners.⁵ In his video, Paci combines—or deliberates between—still photographs and moving images on video (cinema), hence the work simultaneously presents a transition from a concrete to a metaphorical reality. The transition from one medium to another and the tension between motion and arrest, between movement and stillness, are the major concern of this work, and also, as will be revealed later, a key concern in his oeuvre as a whole. The constant transition from the real to the metaphorical is the underlying principle of Paci’s practice.

According to Roland Barthes, it is the pose that founds the nature of photography. “The physical duration of this pose is of little consequence; [...] looking at a photograph, I inevitably include in my scrutiny the thought of that instant, however brief, in which a real thing happened to be motionless in front of the eye. I project the present photograph’s immobility upon the past shot, and it is this arrest which constitutes the pose.” For Barthes, “this explains why the Photograph’s noeme⁶ deteriorates when this Pho-

tograph is animated and becomes cinema: in the Photograph, something *has posed* in front of the tiny hole and has remained there forever [...] but in cinema, something *has passed* in front of this same tiny hole: the pose is swept away and denied by the continuous series of images: it is a different phenomenology, and therefore a different art which begins here [...] In Photography, the presence of the thing (at a certain past moment) is never metaphoric...”⁷

The work’s title, *I Love the Gallerists and They Love Me*, alludes to the title of Joseph Beuys’s well-known 1974 video work *I Like America and America Likes Me*. Beuys’s piece is a documentation of an “action,” during which the artist spent several days in a New York gallery with a coyote; he was transported to the gallery directly from the airport in an ambulance, swathed in felt, and returned to Germany at the end of the action. This action, like others, lent Beuys the uncontestable status of a shaman, and was construed as a rite of passage, transformation, healing, change, and metamorphosis. The echo of Beuys’s title in Paci’s video infuses the latter with a ritual dimension. Hence Paci’s work may be regarded as a phase in a “rite of passage”—the type of rites “which accompany every change of place, state, social position...”⁸

I Love the Gallerists and They Love Me marks a transition from artist/society relations based on dictated ideology, to artist/society/gallerist relations based on mutual trust, a free market economy, and shared interests; a transition from a post-Communist society to a democratic society with a liberal economy; a transition from a stagnating, closed and conservative art world to a modern or postmodern, dynamic and open art world. In this context, one may discuss Paci’s installation and video work *Piktori* (*The Painter*) from 2002. The installation is an improvised wooden kiosk—like the temporary hut-like structures which were a part of the urban landscape of post-Communist Tirana—serving as an artist’s studio. The studio’s appearance and the video dialogue shot therein indicate that the painter’s work includes painting street signs, forging various certificates and documents, working in the service of the church or the Muslim religious establishment; the Albanian artist is presented as an “all-purpose” artist, as one whose work mode is dictated by political and economic constraints, the result of the perplexity and insecurity of the post-Communist era. It is not accidental that the artist appearing on video emphasizes that in his free time he paints portraits, his favorite genre (like Paci’s) in which he finds his personal expression.

Paci’s conversation with the Albanian artist on video indicates the chasm between the Albanian art world and the Western art world in which Paci now operates, a gap which he attempts to bridge. In an attempt to create a link between places and bridge a cultural gap, he “shifts” the galleries representing him—two contemporary art galleries: the Zurich-based Peter Galerie Peter Kilchmann and Milan-based Francesca Kaufmann Gallery—into the landscape of Shkodra, his hometown. He imprints their logos on improvised wooden kiosks as an ironic tribute.

Reference to Paci’s work in terms of a rite of passage is reinforced upon viewing *Vajtojca* (*The Weeper*, 2002), a video piece which scored immedi-



Vajtojca, 2002
Vidéo / Video, 9’10”

ate success and was featured in numerous exhibitions. Here the artist enacts a real rite of passage, although in reverse—from death to life. He hires a professional weeper as is customary in Albania, wears the suit reserved to such events, and at the end of his own dirge, pays the mourner, shakes her hand, and embarks on a new life. In a 2003 exhibition, “Blut & Honig” (Blood & Honey: Future’s in the Balkans), one of numerous exhibitions in those years to be centered on Balkan art—curator Harald Szeemann emphasized the significance of ritualism in Albanian society and its manifestations in contemporary art. In his essay he quotes extensively from the Albanian Kanun—an ancient codex describing various rituals still partially practiced.⁹ He elaborates on women’s lamentations in burial rites, as part of the Catholic Albanian identity.

Victor Turner, after Arnold van Gennep, maintains that rites of passage or “transition” are marked by three phases: the phase of separation from the flow of everyday activities, which “comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group [...] from an earlier fixed point in the social structure”; the liminal phase, which is a transition to the ritual world far removed from notions of time and space; and the phase of reaggregation or reincorporation and the return to ordinary life.¹⁰ Turner’s significant contribution in our context is his reference to liminality not merely as a phase but also as a state, hence the newly-introduced ability to apply this approach to modern societies. Liminal entities, according to Turner, “are neither here nor there; they are betwixt and between [...] Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness...” (e.g., *Vajtojca* and *Turn On*). They “may be represented as possessing nothing. They may [...] wear only a strip of clothing, or even go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property...”¹¹ (e.g., the sculpture *Home to Go*, discussed at length in the beginning of this essay).

Like several of the previously discussed works, *Vajtojca* which is, as we said before, akin to a real rite of passage, has a metaphoric dimension. This video work may be regarded as an allusion to cinema’s most fundamental quality, namely the blurring of boundaries between death and life. In this context it is interesting to note Barthes’s reference to photography as a substitute for religious rituals, when he describes the art of photography as “contemporary with the withdrawal of rites.”¹²

In her book *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Laura Mulvey discusses the paradox inherent to the cinematic medium—the fact that it consists of a succession of 24 still frames per second, which together create the illusion of movement; the simultaneous presence of mobility and immobility, animation and inanimation, link the cinematic image with the concept of death. This paradox became ever more concrete in the late twentieth century, when modern video and digital technologies opened up new possibilities for watching cinema. New modes of viewing, which allow movement to be frozen, moving back and forth in time while (remotely) controlling the narrative progression have, according to Mulvey, led to a more profound scrutiny of “the internal world of cinema.” The accessibility of past movies has spawned new insights into its

history.¹³ Although in her text Mulvey refers mainly to fiction cinema and to the implications of access to the movies of the past on the study of the history of cinema, her assertions may also be applied to a broader artistic practice.

Many contemporary artists have internalized these technical possibilities and the resulting aesthetic perception, and have employed them to create fascinating video pieces, using cinematic materials and the manipulative potential of its digital options, yet without the pathos of cinema and consciously dissociated from its narrative or entertainment context.

Thus, to name but a few quintessential examples, Douglas Gordon in his *24 Hour Psycho* (1993) slowed down Alfred Hitchcock’s classic *Psycho* and stretched it over 24 entire hours, and in another work, *Through a Looking Glass* (1999), projected a scene from Martin Scorsese’s *Taxi Driver* on two screens, with the viewer standing in the middle—a scene where the protagonist (Robert De Niro), reflected in the mirror, holds a pistol, ceaselessly repeating the chilling phrase, “You talkin’ to me?” By the same token, Jean-Luc Godard’s monumental piece of 1998, *Histoire(s) du cinéma*—a personal, poetic, fragmented look at his favorite films, a “history of cinema not only as chronology,” as he put it—employs video’s technological possibilities and the visual and aesthetic perception of the medium.

Paci, too, exploits these possibilities in his unique way, as an act which appears natural and fundamental to the development of his work. He revisits his own photographed history, the home videos documenting his wedding ceremony held in Albania in the 1990s, as well as the history of cinema, some of Pier Paolo Pasolini’s films from the 1960s, using discrete frames extracted from them as a source for many paintings.

The ability to view tapes and films, rewind and fast forward, arrest the sequence of moving pictures, select given frames to freeze as still photographs—all these have given rise to numerous paintings which were gathered in series re-edited in a new sequence. The translation of the frozen frames into painting, in gray, white, and sepia, has yielded paintings visually transpiring between photography and painting. *The Wedding* is a series of paintings that presents intimate scenes, family pictures, genre paintings, and interiors, emphasizing the human dimension and the realism they share with the paintings created after frames from Pasolini’s films. These various series, from 2003 to the present, were initially executed in gouache on paper, subsequently in acrylic on wood, and recently in tempera on plaster. In a recent series from 2007 on, the scenes are presented as part of a fresco, the remnant of a brick wall from an architectural structure, under the title *Façade*; a section of what was once a house calls to mind the iconic sculpture *Home to Go*.

The paintings inspired by Pasolini’s films were presented in a wooden hut-like structure under the title *Cappella Pasolini (The Pasolini Chapel*, 2005). Their mode of presentation lends the work a religious, ritual dimension, linking it, both visually and contextually, with *Vajtojca*. Paci’s careful choice of frames from Pasolini’s films—*The Gospel According to St. Matthew*, *Mamma Roma*, and *The Decameron*—exposes Pasolini’s visual sources and his cinema’s affinities with painting, mainly Italian Renaissance



Il Vangelo Secondo Pasolini
(détail / detail), 2004
15 peintures, acrylique sur bois
/ 15 Paintings, acrylic on wood
chaque / each 20 x 35 cm



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6’53”

painting. Their adaptation by Paci to painting sheds light on his interest in the intricate relations between painting and cinema in his own work.

A constant repetition of the same imagery is not only a matter of convenience and technological availability; it reinforces observation, either blurring or revealing details, enabling deciphering and interpretation. In view of Paci’s observation of the wedding films and Pasolini’s cinema, he may be regarded as a “pensive spectator,” according to Raymond Bellour’s description. According to Bellour, “as soon as you stop the film, you begin to find time to add to the image. You start to reflect differently on film, on cinema.” This type of viewing, he maintains, generates the observing, meditative, reflective spectator; an observer with such qualities, “rescues those aspects of the cinema that Roland Barthes felt were lacking in comparison to the complexity of the photograph.”¹⁴

The return of the cinematic image to the field of painting is also an indirect return to painting. Although the still photograph reverberates in painting which, since Barthes, has invoked an inevitable association of death, the entire artistic process, as described above, challenges this at the same time. The ambivalent approach arising from the work process toward the medium of painting reflects the simultaneous sense of closeness and distance, belonging and non-belonging, memory and oblivion, nostalgia and elegy with regard to the depicted reality, a sense also felt in other works. Viewing, stopping, fragmentation, and editing infuse select moments from a sequence of images in motion with a differentiated meaning, making for an intricate presence of the temporal dimension in Paci’s work.

In an interview Paci said, “I see painting as a primitive form of cinema—but less costly,”¹⁵ indicating the origins of pre-cinema in painting, pointing at the illusion of movement created by a sequence of images exposed on account of the digital means of cinema viewing. “As the film is delayed and thus fragmented from linear narrative into favourite moments or scenes, the spectator is able to hold on to, to possess, the previously elusive image.”¹⁶ This elusive quality of the cinematic image is the subject of Paci’s 2006 film *Per Speculum*. A generous budget for the creation of a new work enabled Paci to make a 35mm film¹⁷ in which he manifested his fascination with the paradox underlying the tension between movement and stillness in cinema, as corresponding with the tension between his preoccupations in painting and video. *Per Speculum* is screened in a dark room; the projector, fixed with a roll of celluloid, is an integral part of the presentation. Its conspicuous physical presence in the exhibition space, the proximity to the light beams emanating from it, the light cast on screen, the emergence of images, alongside its monotonous clicking sound, which interferes with the sounds arising from the screen—all these disrupt and complicate the cinematic illusion. The work’s visual power forthwith returns us to the expected illusion. Soon, however, it turns out that the images projected on screen are reflected images which shatter before our eyes. The projector encounters a blinding light projected from the screen—a perfect illusion.

From a shot of a picturesque, lush, green, pastoral English landscape typical of British romantic painting, the camera swiftly shifts to a set of close-

ups of children’s faces. The close-up shots slow down the plot, generating suspense. The camera zooms out to reveal the entire picture of the group of children. After a few seconds of viewing, the threatening, vibrating picture is deciphered as a picture reflected in a mirror installed in the landscape. One of the boys casts a stone with a slingshot, which shatters the mirror as well as the illusion of pastoral reality and the meditative atmosphere of the beginning of the film. The children scatter in turmoil of play mixed with panic; another set of close-ups lingers on the figures of the children holding the mirror fragments, reflecting blinding luster from the screen into the screening hall, onto the viewer. The entire picture is reconstructed from the children’s close-ups. A robust sycamore tree is seen in long shot with the children perched on its branches, becoming dots of light brightly shining from it. From panning to close-up, things slow nearly to a freeze frame, and then return to long shot photography and motion, deconstruction, fragmentation, and reconstruction of the picture—all these cinematic means, which were also manifested in previous works, are fully realized here.

This film may be regarded as homage to a disappearing medium, the declaration of whose death, in the late twentieth century, with the transition to digital media, coincided with the disappearance of political and social systems and their substitution by others. Paradoxically, as it were, *Per Speculum*, which was shot in Western Europe, far away from the Balkans, powerfully articulates the trauma of the dissolution of the Communist bloc, the shattering of social systems and ideologies, and the transition to an era of accelerated globalization—themes which have always the backdrop of Paci’s work.

The video *Centro di Permanenza temporanea* (*Centre of temporary residence*, 2007) takes place on an airport runway. A long line of people is marching towards an airplane about to take off. The camera follows their movement, yet their gathering at the stairway reveals that it stands in the middle of an airfield, unattached to any airplane. No aircraft appears to be waiting for them. From where they stand—grounded, suspended, unable to move, still—all they can do is observe the motion and bustle of the airplanes swarming around them. As in *Per Speculum*, here too the work commences with a long shot, followed by a sharp transition to close-up. The camera following the crowd of passengers from afar, with a wide-angled shot, approaches them, focusing on their faces, thus exposing their identity. Apparently they are Latin American. The lingering on their faces in the close-ups enables the viewer to interpret the meaning of this absurd scene. The viewer can now assume that this is a group of “passengers in transit,” migrant laborers, refugees, detainees, deportation candidates, left to their fate. The title of the work (in Italian) refers to a detention or transit camp for illegal immigrants, a transient or temporary place of residence.

The transit camp has the characteristics of a non-place, as defined by Marc Augé, much like the airport in which the film was shot. Augé, in his renowned book, coined the concept of “non-place” as a distinctive expression of supermodernity. Non-places, which are transitory places such as



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6’53”



Centro di Permanenza temporanea,
2007
Vidéo / Video, 5’30”

highways, airports, consumer sites, department stores, as well as various communication media, assume a growing role in the supermodern world, as he asserts. Alongside a certain fascination he presents a world where “transit points and temporary abodes are proliferating under luxurious or inhuman conditions (hotel chains and squats, holiday clubs and refugee camps...) [...] a world thus surrendered to solitary individuality, to the fleeting, the temporary and ephemeral [...]”¹⁸

Situating a group of people, regardless of their identity, in an airport—a quintessential site of movement, flux, and mobility—raises the expectation of continued movement. The progression towards the plane is supposed to end with the climax of movement, the takeoff, but this expectation is disappointed. The potential of movement inherent in the scene remains unrealized. The camera lingers on the ongoing moment of the movement’s arrest. This scene calls to mind one of the most fascinating moments in the history of cinema, the freeze-frame in Dziga Vertov’s film *The Man with the Movie Camera* (USSR, 1929), a montage depicting bustling city life in constant motion as an emblem of modernity. In Vertov’s film, the photographer is seen shooting a carriage transporting passengers from the train station to the city. The cab is tied to a white horse galloping down a Moscow road. As we watch the movement progressing towards us, as the horse comes to fill the frame, the movement is arrested, becoming a still picture, whose freezing is generated by a sequence of frames in motion. The accelerated movement sets the film and the progression of time in motion, so that when the picture is frozen, another temporal dimension is introduced.¹⁹

The situation presented by Paci in *Centro di Permanenza temporanea* juxtaposes two modes of existence in space, two temporal dimensions. One may interpret Paci’s video by reading Zygmunt Bauman’s books *Globalization: The Human Consequences* and *Liquid Modernity*. On the one hand, he describes the movement of the global elite of liquid modernity, where “the settled majority is ruled by the nomadic and exterritorial elite”; on the other, there are those who were fixed in place or compelled to become nomads by globalization. “People who move and act faster, who come nearest to the momentariness of movement, are now the people who rule. And it is the people who cannot move as quickly, and more conspicuously [...] the people who cannot at will leave their place at all, who are ruled. [...] [T]he contemporary battle of domination is waged between forces armed, respectively, with the weapons of acceleration and procrastination.”²⁰

In his video, Paci presented, via a single, direct, and concise situation, a position which questions the fascination with the era of globalization, while employing the cinematic expressive means in which he is versed, namely, long shots alongside close-ups, a focus on delayed or accelerated movement. Airports were deemed the most quintessential symbol of a world in motion. They became iconic places realized via notions such as modernity and postmodernity, supermodernity and liquid modernity. The conceptualization prevalent in theoretical writing in recent years from the perspective of various disciplines describes the airport as a place of transition, a non-place, a no-place, a liminal site; a place

in-between the global and the local, glocal, etc. The extensive discourse, whether discussing the airport directly or along tangential lines spot-lighting it, pertains to time-space relations, surveillance, mobility, globalization, hybridity, etc.²¹ Airports, passenger lounges, and air traffic have become prevalent themes in contemporary art, underlain by a fascination with the acceleration of globalization, and as an expression of the failure of modern utopias and an outlet for current anxieties. Photographic works such as those by Fischli and Weiss and Andreas Gursky, to name the better-known among them, combine fascination with the exquisite coloration and bustling movement of the global power of airports with an indifferent observation, devoid of rhetoric, of their uniformity. In a large-scale installation entitled *World Airport*, originally featured at the 1999 Venice Biennale, Thomas Hirschhorn gathered airplane models from different airlines in one international airport where all airlines were represented via their names and logos. The airport is presented as a global site, a site which is distinctively global, and at the same time possesses distinctive national characteristics. Martha Rosler’s ongoing photographic project, *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* exhibited in 1998, underscores how the public sphere has been emptied of the human element. There is virtually no human presence in the long, windowless corridors and passenger lounges. The many airports and terminals which Rosler traverses in her travels to exhibitions and lectures, which she documents as a global artist, are the quintessential non-place, an expression of global economy and politics. In apparent contrast to these works and to Paci’s video piece, Mark Wallinger’s *Threshold to the Kingdom* (2000) lengthily features passengers passing through the automatic exits of the international arrival hall of a London airport. Gregorio Allegri’s choral music (*Psalms*) accompanying their arrival/return to the kingdom, as if they were passing through the gates of heaven, instills the work with a spiritual dimension of redemption. The threshold is a transit place from the international, anonymous, global zone, as described by Rosler, to the national and familiar. A transition from non-place to place. Augé’s discussion of the non-place, begins from the point of view of a frequent flyer who comes and goes in various airports, moving naturally through the entrance and exit gates; he progresses freely and easily amidst money machines, ticket counters, and duty-free shops. Augé’s passenger, having simply and unhesitatingly crossed all passenger lounge sites, sits comfortably in the passenger seat, leafs through the newspapers, wanders in imaginary spaces while observing a map of the world, and takes off. He belongs to the “kinetic elite,” as Tim Cresswell calls it, who reminds us that passengers whose rights have been taken away, or those denied passage altogether, move through airports as well; the greater the freedom of movement and the more accessible and rapid the possibility of movement, the greater the inequitableness and the division into classes. “Paying attention to the politics of mobility begins to undo the equation that links a generalized celebration of mobility to sites such as the airport.”²²

Edna Moshenson



Centro di Permanenza temporanea, 2007
Vidéo / Video, 5’30”

Subjects in Transit

In the airport where Paci’s camera is located, there are passengers who take off and others who land, but the camera is also directed at those who are detained, those who are skipped over by global movement and flux. He juxtaposes those for whom the non-place is a natural locus with those who are devoid of a place, whose place is the no-place. Where does Adrian Paci stand at the end of this long journey? He is both here and there, he is in-between, a frequent flyer, a subject in transit, a global artist, carrying his subjects on his back wherever he goes.

- 1) Martha Schwendener, “Art History, Italian Style: Blessing or Burden?” *The New York Times*, 9 November 2007.
- 2) Hou Hanru and Gabi Scardi (eds.), *Wherever We Go: Art, Identity, Cultures in Transit*, exh. cat. (Milan and San Francisco, 2007).
- 3) See: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992).
- 4) Edi Muka, “Transposition” in: *Adrian Paci* (Milano: Galleria Civica di Modena, 2006), p. 89.
- 5) The gallerists in the video are Rita and Remo Urso, a brother and sister who own Artopia Gallery, in whose minimalist Milan apartment Paci held his first exhibition in the city. In addition to the video he also presented a group of paintings depicting couples smiling against a decorative backdrop, as an ironic gesture.
- 6) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans.: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 78. In the Hebrew translation of the book (Jerusalem: Keter, 1992), David Niv notes that “the term noème is derived from the field of phenomenology. Barthes uses this term to emphasize Photography’s ontology, its unique essence in its diverse manifestations” (p. 81).
- 7) Ibid.
- 8) Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Aldine, 1995), p. 94.
- 9) *Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan*, exh. cat., (Vienna, 2003), pp. 26, 27, 31.
- 10) Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (New York: Aldine, 1995), p. 94.
- 11) Turner (n. 8), p. 95.
- 12) Barthes (n. 6), p. 92.
- 13) Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (London: Reaktion Books, 2006), p. 181.
- 14) Ibid., p. 161.
- 15) Angela Vettese, “Adrian Paci: Conversation,” in: *Adrian Paci: Milano*, exh. cat. (Milan: Galleria civica di Modena, 2006), p. 30.
- 16) Mulvey (n. 13), pp. 186, 196.
- 17) The film was shot in Milton Keynes near London. It was specially commissioned by a local art gallery, where it was subsequently exhibited, see: *Adrian Paci: Per Speculum*, exh. cat. (Milton Keynes Gallery, 2007).
- 18) Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans.: John Howe (London & New York: Verso, 1995), p. 78.
- 19) Mulvey (n. 13), p. 13.
- 20) Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000), pp. 119-120.
- 21) Tamar Berger, “The In-between Place: Between Here and There, The Lydda/Ben Gurion Airport Case” (doctoral dissertation), Bar Ilan University, 1996, p. 16 [Hebrew]. See in particular the theoretical chapters in Berger’s dissertation which contain a concise review of the subject.
- 22) Tim Cresswell, *On the Move: Mobility in the Modern Western World* (London: Routledge, 2006), pp. 223, 257.



Back Home, 2001
Photographie couleur /
Color photograph
105 x 125 cm

En 2001, Adrian Paci réalise une série de quatre grandes photographies (105 x 125 cm) intitulée *Back Home*. Ces images montrent quatre familles d’immigrés albanais posant dans des mises en scène plus ou moins narratives, devant un fond peint en grisaille. Le titre souligne le fait que les photographies représentent des exilés comme s’ils étaient rentrés dans leur pays d’origine, mais, si l’on prend garde aux questions de technique, il renvoie aussi au fait que les fonds de scène (*back*) ont été peints par l’artiste à partir d’images qu’il a prises dans les maisons (*home*) abandonnées au moment de leur exil par les personnes qui posent, même si le sol et le mobilier que l’on retrouve à l’identique dans chaque photographie sont bien ceux du studio de prise de vue, situé en Italie. À la photographie donc reviendrait l’ici-et-maintenant, la documentation du présent ; à la peinture le souvenir dégradé, décoloré au moins, du monde passé. La peinture pourrait être pour l’artiste international qu’est devenu Adrian Paci en s’exilant en Italie, à la fin des années 1990, à la fois sa maison (*home*) d’origine et un arrière-fond (*back*) pour l’ensemble de sa pratique. Est-ce à dire alors que toutes ses œuvres strictement picturales, celles où du pigment a été déposé par un pinceau sur une surface plane, sont de l’ordre du retour en arrière, d’une remontée nostalgique aux origines, *back home* ? C’est à la fois vrai et inexact.

Une autre photographie, de 2004 celle-ci, désigne le lieu de la peinture. Intitulée *Cappella*, elle montre dans un format monumental (185,5 x 180,5 cm) une chapelle baroque désaffectée, au fond de laquelle le tableau d’autel a été enlevé, ne laissant subsister à sa place qu’une paroi de cinq planches de bois brut. La peinture serait donc ce qui se trouve au fond des images, ce qui a disparu – et ce qui a à voir avec le sacré ou avec le religieux. La vidéo *PilgrIMAGE* de 2005 le dit à son tour explicitement en montrant la dévotion que suscite chez des fidèles filmés à Shkodra (ville natale de l’artiste) les images d’un petit tableau de madone qui serait miraculeusement passé d’Albanie en Italie au moment de la conquête ottomane de la ville, au xv^e siècle.

Il se pourrait bien que tous les tableaux d’Adrian Paci peints depuis la fin des années 1990 renvoient à ce double constat de l’absence et du sacré, même lorsque leurs sujets sont tout à fait prosaïques – comme l’est celui d’une de ses premières œuvres réalisées après son installation définitive à Milan, en 1997 –, le tableau de format moyen *Papà giochiamo che tu eri il cavallo e noi le principesse?* (*Papa, jouons à tu es le cavalier et on est les princesses ?*, 1999), qui le montre à quatre pattes portant sur son dos ses deux petites filles, dans une image en grisaille qui se présente explicitement comme la copie d’un fragment de pellicule photographique, laissant apparaître sur ses marges les fragments de deux autres images. La figuration de l’absence est peut-être ici plus didactique qu’elle le sera par la

suite, puisqu’elle prend la forme d’un paratexte presque Pop ; la présence du sacré plus diffuse, puisqu’elle incarne celui-ci dans les relations familiales et l’éclat soudain de la lumière dans le fond de l’image. Mais cette double dimension est déjà là.

L’œuvre d’Adrian Paci se caractérise par sa très grande cohérence. Les thèmes nouveaux n’y font que rarement leur apparition, les images entièrement nouvelles y sont rares, la circulation de l’iconographie d’un médium à l’autre et d’une formulation à une autre semble être la règle. De telle sorte que le recours à un médium spécifique pourrait n’apparaître que comme une variation sur des éléments préexistants. Il y a pourtant dans le choix effectué par l’artiste de peindre des images, de faire régulièrement retour à la peinture, un enjeu qu’il ne faudrait pas négliger. La peinture y est volontairement pauvre, produisant une dégradation des images plutôt qu’une amplification décorative ou monumentale – ou bien, c’est d’une amplification paradoxale qu’il s’agit, qui, faisant généralement usage de la gouache sur papier ou bien de l’acrylique sur des supports de récupération (briques, bobine de bois), toujours en sépia ou en grisaille, reprenant des images qui ont préalablement existé comme prélèvements mécaniques du réel (comme photographies ou films, argentiques ou vidéo), transforment ces images en les singularisant.

Le choix des emprunts à Pier Paolo Pasolini, nombreux à partir de 2005, suggère des pistes d’interprétation privilégiées. D’abord dans une installation complexe (*Cappella Pasolini* de 2005) puis dans des ensembles de petits panneaux, Adrian Paci isole en effet des images des films du réalisateur italien, comme des photogrammes, qu’il ne choisit pas pour leur pouvoir d’évocation des films, à la manière d’un critique de cinéma ou d’une campagne de promotion, mais pour leur force propre, décontextualisée et recontextualisée au sein d’un nouveau référent qui est son propre travail. Dans *Secondo Pasolini* de 2010, suite d’images empruntées aux *Contes de Canterbury* dont il avait déjà proposé une sélection dans *I Racconti di Canterbury* de 2008, peintes à l’acrylique sur l’une des faces d’une grande bobine en bois de 2 mètres de diamètre, cette recontextualisation se présente même comme pouvant faire l’objet d’une potentielle mise en mouvement sur un mode proche d’une fausse archéologie du cinéma – comme une pellicule qui serait repassée sur un support opaque (parodie rétrofuturiste et faussement primitiviste du phénakistiscope du xix^e siècle) mais dont la mise en mouvement effective ne produirait en réalité aucune continuité narrative, les accentuations dramatiques étant plutôt ici le fait des rehauts de blanc et de rouge qui interviennent pour la première fois dans les œuvres peintes en sépia d’Adrian Paci. On sait que Pasolini présentait son cinéma comme étant d’origine « plastique », le résultat d’une « passion picturale », précisant : « Ce que j’ai dans la tête, ma vision, mon champ de vision, ce sont les fresques de Masaccio et de Giotto [...]. Par conséquent, quand mes images sont en mouvement, elles sont en mouvement un peu comme si la caméra s’approchait d’elles sur un tableau¹. » C’est cette « passion picturale » se trouvant au fond (*back*) des images mécaniques, parce qu’elle est la maison d’origine (*home*) d’Adrian Paci (formé comme peintre dans le système des beaux-arts albanais) comme elle fut celle de Pasolini



Cappella, 2004
Photographie couleur / Color
photograph
193 x 188 cm



Il Vangelo Secondo Pasolini
(détail / detail), 2004
15 peintures, acrylique sur bois
/ 15 Paintings, acrylic on wood
chaque / each 20 x 35 cm

(formé comme historien de l’art à l’école de Roberto Longhi), qui explique le recours du premier au fond d’image du second. De même que, pour Pasolini, il s’agissait moins de faire des citations à l’histoire de la peinture que d’en proposer des « descriptions » par de nouveaux moyens², il s’agit pour Adrian Paci de proposer des *descriptions en peinture*, qui lui soient propres alors même qu’elles renvoient à un fond commun auquel il s’identifie (comme Pasolini choisit de jouer le rôle de Giotto dans le *Decameron*, dont l’artiste albanais a précisément tiré une suite de douze gouaches en 2006 – *Secondo Pasolini (Decameron)*). C’est pourquoi les images provenant des films de Pasolini ne diffèrent pas, ni par nature, ni par forme, de celles qu’Adrian Paci a tirées de documents qui n’ont pas la même aura artistique, vidéos de mariage ou d’autres cérémonies, souvent de mauvaise qualité, qui renvoient à sa propre expérience albanaise. Plusieurs séries d’images, depuis *The Wedding* de 2001, isolent des scènes de genre qui n’ont pas de couleur locale particulière et se présentent d’ailleurs de plus en plus comme des fantômes d’images, aux contours flous, ne permettant pas de distinguer clairement les visages des personnages qui se perdent eux-mêmes dans leur environnement. *Women in the Woods* de 2011 semble l’aboutissement provisoire de cette *fantomisation* de l’image, tant ce tableau – image isolée dans un format qui est, exceptionnellement pour l’artiste, celui du tableau de chevalet de moyennes dimensions – semble empêcher toute lecture narrative (puisque celle-ci n’est plus supportée par l’insertion dans un cycle) aussi bien que psychologique (puisque on y manque de quelque détail signifiant que ce soit), au profit d’une simple présence dont l’interprétation la situe nécessairement du côté de la manifestation du sacré dans le quotidien : une manifestation, une *épiphanie* ou plutôt ce qui en reste, incarnée par un groupe compact de femmes debout au centre de la composition, dont la verticalité ne fait qu’une avec celle de l’arbre devant lequel elles se tiennent, tandis que la végétation se diffuse sur toute la périphérie de l’image, comme un éblouissement. Dans une œuvre filmique de 2008, *Nobody is romantic anymore*, Adrian Paci a proposé, comme dans d’autres films ou installations, une réflexion sur les figures contemporaines de l’artiste³. La caméra y suit le peintre Ilir Zefi, un peintre abstrait certain que tout tableau doit être la projection de la subjectivité de l’artiste, un albanais exilé à Rome et à New York, un artiste dont l’ambition reste de changer le monde. Le film refuse de faire le partage entre le pathétique et le sublime qui se trouvent tous deux dans son sujet, mais pointe tout de même que, si les intentions de son modèle sont louables – quoiqu’elles soient peu à la mode et ignorées par une grande partie du monde de l’art contemporain – les moyens de leur mise en œuvre sont pour leur part inadéquats. Adrian Paci a cru, lui aussi, aux mêmes principes esthétiques, comme en témoignent les tableaux réalisés avant son départ d’Albanie, jamais montrés pour eux-mêmes mais cependant intégrés à des installations comme *Piktori (Le Peintre)* de 2002 ou reproduits dans des catalogues. Sa peinture depuis une douzaine d’années exprime toujours une ambition similaire, que l’on pourrait résumer en disant qu’elle tient dans la

mise en évidence de l’alliance du « sacré et du profane », l’artiste précisant : « Pour moi le sacré est moins lié à un sujet spécifique qu’à une lumière intérieure qui peut surgir d’une manière surprenante à partir de n’importe quelle situation⁴. » Mais elle témoigne aussi de ce que la révélation ne peut plus être que fugitive, qu’elle se dérobe sans cesse, qu’elle est autant présence qu’absence, qu’elle ne peut plus se dire sur le mode de la célébration et de l’emphase mais plutôt sur celui de l’appauvrissement volontaire, d’une forme d’ascèse qui touche aussi bien les supports que la couleur ou le rendu, de telle sorte « qu’au centre ne reste qu’une pâleur, un vide, un néant plein de quelque chose de rouge [ou tout autre couleur], qui fut rouge [ou tout autre couleur], et qui l’est encore, mais comme odeur fantôme⁵. »

1) Pier Paolo Pasolini, « Journal au magnétophone, 3 et 4 mai 1962, Rome, tournage de *Mamma Roma* », repris dans *Écrits sur la peinture*, traduit de l’italien et présenté par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Carré - Arts & esthétique, 1997, p. 32.
2) Voir Hervé Joubert-Laurencin, « Présentation “Fulgurations figuratives” », *ibid.*, p. 7.
3) Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon texte « Fragments sur la nationalité », cat. exp. *Les mutants. Adrian Paci*, Rome, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2010, p. 6-10.
4) Adrian Paci, dans « Angela Vettese, Adrian Paci, Conversation », cat. exp. Adrian Paci, Modène, Galleria Civica di Modena / Milan, Charta, 2006, n. p. [p. 15].
5) Pier Paolo Pasolini, « Extrait du scénario de *La ricotta*, Scène 6 » [1963], repris dans *Écrits sur la peinture*, op. cit., p. 21.

In 2001 Adrian Paci made a series of four large-format photographs (105 x 125 cm) titled *Back Home*. These images show four families of Albanian immigrants posing in more or less narrative contexts, with a backdrop painted in grisaille. The title stresses the fact that the photographs represent exiles as if they had returned to their home country but, if we bear in mind the medium, it also refers to the fact that the *backdrops* were painted after images, taken by the artist, of the *homes* abandoned by the persons posing when they went into exile, even if the floor and furniture, identical in each photo, are those of the photo studio, which is in Italy. Photography therefore takes in charge the here and now, the documentation of the present, while painting’s part is the degraded, or at least discoloured, memory of the past world. For Paci, who became an internationally known artist after going into exile in Italy in the late 1990s, painting could represent both the original *home* and a *backdrop* for his practice in general. Does this mean that his strictly pictorial works, the ones in which pigment has been deposited on a flat surface using a brush, have something of a journey back in time about them, a nostalgic return to origins? This is both true and inaccurate. Another photograph in monumental format (185.5 x 180.5 cm) from 2004 designates the place of painting. Titled *Cappella*, it shows an abandoned Baroque chapel. At the back of this chapel, the altarpiece has been removed, leaving only five planks of raw wood. Painting, it would seem, is what lies at the back of images, what has disappeared, and has to do with the sacred or the religious. The 2005 video *PilgrIMAGE* expresses this explicitly by showing the devotion inspired in worshippers from the artist’s home town of Shkodra by a small painting of the Madonna which is said to have miraculously travelled from Albania to Italy when Shkodra was conquered by the Ottomans in the fifteenth century. It could well be that all the paintings made by Paci since the late 1990s evoke this twofold fact of absence and the sacred, even when the subject is perfectly prosaic—as it is in one of the first works made by Paci after his move to Milan in 1997, the medium-format painting *Papà giochiamo che tu eri il cavallo e noi le principesse?* (*Daddy, let’s play you are horsey and we are princesses*, 1999), which shows him on all fours carrying his two young daughters on his back. This grisaille image comes across explicitly as a copy of a fragment of photographic film, with fragments of two other images visible on the edges. The figuring of absence is perhaps more didactic here than in subsequent works, in that it takes the form of an almost Pop-style paratext. The presence of the sacred is more diffuse, in that it is embodied in family relations and in the burst of light at the back. But this double dimension of absence and the sacred is already there. Paci’s work is notable for its great coherence. New themes are rare occurrences, as are images that are totally new. The rule seems to be that



Back Home, 2001
Photographie couleur /
Color photograph
105 x 125 cm



Secondo Pasolini (Decameron)
(détail / detail), 2006
12 gouaches sur papier marouflé
sur toile / 12 gouaches on paper
mounted on canvas
chaque / each 38 x 70 cm

the imagery goes from one medium to another, from one formulation to another, so that the use of a given medium might be seen as simply a variation on pre-existing elements. However something is at stake in the artist’s choice of painted images, in his regular returns to painting, which should not be ignored. Paci’s painting is deliberately poor, producing a degradation of images rather than their decorative or monumental amplification—or rather, the amplification is paradoxical, in that it generally uses gouache on paper or acrylic on recuperated supports (bricks, wooden reel, etc.), and always in sepia or grisaille, reprising images that existed before as mechanical samplings of the real (such as photographs or films, whether gelatin silver or video), transforming and singularising these images. The frequent borrowings from Pier Paolo Pasolini since 2005 suggest some strong pointers for interpretation. Initially in a complex installation (*Cappella Pasolini*, 2005) then in ensembles of small panels, Paci has isolated images from Pasolini’s films, like frames, chosen not for their ability to evoke the films, as they might be by a film critic or in a promotional campaign, but for their intrinsic power, decontextualised and recontextualised with a new referent, i.e., his own work. In *Secondo Pasolini* (*According to Pasolini*, 2010), he painted in acrylic, on one side of a big wooden reel (diameter: 2 metres), a series of images taken from *I Racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*), from which he had already offered a selection in 2008. This recontextualisation is presented as having the potential for movement in a kind of false archaeological evocation of cinema—as if film stock had been applied to an opaque support (a retro-futurist and falsely primitivist parody of the nineteenth-century phenakistoscope). If actually set in motion, these images would not actually produce any narrative continuity, the dramatic emphases here coming more from the white and red highlightings that appear for the first time in Paci’s sepia paintings. We know that Pasolini used to present his cinema as having a “plastic” origin, as the result of a “passion for painting.” “What I have in my head, like a vision, like a visual field, are the frescoes by Masaccio and Giotto. [...] Therefore, when my images are in movement, they move as though the camera lens was following them, as in a painting.”¹ It is Paci’s passion for painting found behind—at the *back* of—mechanical images, because painting is *home* (as it was for Pasolini, who trained as an art historian with Roberto Longhi while Paci trained as a painter in the Albanian beaux-arts system), which explains his use of the Italian director’s images as background. Just as what interested Pasolini was not so much to quote from the history of painting as to offer “descriptions” of it by new means,² so for Paci the idea is to propose *descriptions in painting* that are his own while at the same time they refer to a common background with which he identifies (in the same way Pasolini chose to play the role of Giotto in *The Decameron*, from which Paci derived a suite of twelve gouaches in 2006—*Secondo Pasolini* (*Decameron*)). This is why the images lifted from Pasolini’s films are not different in nature or form from the ones that Paci derived from documents that do not have the same artistic aura—videos of weddings and other ceremonies,

often of poor quality, which evoke his own Albanian experiences. Several series of images, starting with *The Wedding* (2001), isolate genre scenes that have no obvious local colour and increasingly take the form of ghosts of images, with hazy outlines, making it impossible to clearly distinguish the faces of the figures who are themselves lost in their environment. *Women in the Woods* (2011) seems to mark a temporary culmination of this *phantomisation* of the image, so thoroughly does this painting—an isolated image in what, exceptionally for this artist, is in medium-size easel painting format—seem to preclude any kind of narrative reading (since this is no longer supported by insertion into a cycle) or psychological interpretation (there being absolutely no signifying detail of any kind), in favour of a simple presence whose interpretation necessarily situates it on the side of a manifestation of the sacred in the everyday. This manifestation, an *epiphany* or, rather, what remains of one, is embodied by a compact group of standing women at the centre of the composition, whose verticality is one with that of the tree in front of which they are standing, while the vegetation is spread all around the edge of the image, like a form of dazzlement.

In a film work from 2008, *Nobody is romantic anymore*, Paci offers a reflection on contemporary ideas of the artist,³ as he has in other films and installations. The camera follows Ilir Zefi, an Albanian artist living in exile in Rome and New York, an abstract painter who strongly believes that every painting must be the projection of the artist’s subjectivity—an artist who still wants to change the world. The film refuses to choose between the pathetic and the sublime aspects that attach to its subject, but it does point up the fact that, while the model’s intentions are praiseworthy—even though they are unfashionable and unknown to most of the contemporary art milieu—the means he has of implementing them are inadequate. Paci, too, once believed in these aesthetic principles, as can be seen from two paintings he made before he left Albania, which have never been shown in their own right but have been integrated into installations such as *Piktori (The Painter, 2002)* and reproduced in catalogues. Over the last dozen or so years, his painting has always expressed a similar ambition, which could be summed up by saying that it resides in revealing the alliance between the “holy and the profane.” As the artist points out, “For me, the sacred is linked not so much to a specific subject as to an inner light that may emerge in a surprising way, provoked by absolutely any situation.”⁴ But it also bears witness to the fact that revelation can only be fleeting, that it is constantly elusive, that it is as much absence as presence, that it can no longer be expressed in celebratory or emphatic mode, but rather, must choose the path of voluntary impoverishment, a form of ascesis, which concerns the supports as much as it does the colour or the rendering, so that “in the centre, all that remains is a pallor, an emptiness, a nothingness full of something red [or any other colour] that was red [or any other colour], and that still is, but as a spectral odour.”⁵



The Wedding (détail / detail), 2003
10 gouaches sur papier marouflé sur bois / 10 gouaches on paper mounted on wood
chaque / each 40 x 30 cm

1) Pier Paolo Pasolini, “Le Pause di Mamma Roma. Diario al registratore,” in *Mamma Roma*, Milan: Rizzoli, 1962. Quoted and translated in Pier Paolo Pasolini, *A Future Life*, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1989, p. 20.
2) See Hervé Joubert-Laurencin, “Présentation ‘Fulgurations figuratives’,” in Pier Paolo Pasolini, *Écrits sur la peinture*, with an introduction by Hervé Joubert-Laurencin, Paris: Carré - Arts & esthétique, 1997, p. 7.
3) On this subject, I take the liberty of referring to my essay, “Fragments on nationality,” exh. cat. *The Mutants. Adrian Paci*, Rome: Académie de France à Rome - Villa Medici, 2010, p. 12-16.
4) Adrian Paci, in “Angela Vettese, Adrian Paci, Conversazione,” exh. cat. *Adrian Paci*, Modena: Galleria Civica di Modena / Milan: Charta, 2006, n. p. [p. 15].
5) Translated from the Italian, Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, [1963], script published by Lindau, 2009.



Albanian Stories, 1997
Vidéo / Video, 7'08"

L'image face à l'individu ; l'individu face à l'image ; l'image face à l'individu... L'univers des œuvres d'Adrian Paci fourmille de transpositions et de décalages entre image, sujet et spectateur. Avec lui s'ouvre un nouvel espace. Au cœur de son discours artistique figurent de grands thèmes qui ont pour noms perte et déplacement, mobilité et immigration, mondialisation et identité culturelle. Mais qu'est-ce qui, au départ, a suscité chez lui un intérêt pour la vidéo et pour ce type de sujets ?

Tout a commencé presque par hasard : en entendant sa petite fille raconter d'étranges histoires à ses poupées. Des histoires qui mêlaient réalité et personnages insolites, comme dans le monde qu'ils trouvaient en sortant de chez eux. Ce que cette fillette raconte, c'est la vie quotidienne en Albanie en 1997, mais vue par les yeux d'une enfant de trois ans. Coqs, chats et vaches se mélangent aux puissances internationales et aux forces obscures, émigrent en Italie, pleurent l'Albanie, connaissent la souffrance et la tristesse de l'exil. Si cette œuvre est vigoureuse, c'est parce qu'elle est à la fois une réaction épidermique à la situation politique d'un pays en ébullition et une réflexion sur la condition humaine aux quatre coins du monde. Mais, en y regardant de plus près, on découvre un second niveau qui, jusqu'à présent, avait quelque peu échappé aux diverses analyses critiques (la mienne comprise) dont cette œuvre a fait l'objet. Ce qui nous avait échappé, c'est que la vidéo ne se résume pas à une seule image, celle de la petite fille assise devant la caméra. Elle en comporte une autre : l'image créée par les mots de l'histoire que l'enfant raconte ; l'image d'un monde qui se transforme lentement dans notre esprit. À travers l'acte simple de capter le conte inventé par sa fille, Adrian Paci n'enregistre pas seulement l'histoire contemporaine de son pays ; il exprime en même temps sa position envers tout l'héritage de la prise de vue. Ce qui s'offre à nous dans cette vidéo, c'est l'image comme double, subtile réflexion sur son statut et sa structure, entre le visible et le dicible, entre ce que l'on voit et ce que l'on entend ; c'est l'image à l'intérieur de l'image.

La force de ce processus permanent de suture et de rupture entre visible et dicible fait son retour dans une autre pièce, *Vajtojca* (*La Pleureuse*, 2002). Dans cette œuvre, Adrian Paci engage une pleureuse professionnelle pour chanter son élégie. Sur la vidéo, on voit l'artiste arriver chez cette femme, revêtir un costume et s'allonger sur un lit (de mort) pour écouter son propre chant funèbre. Pour ceux qui en comprennent les paroles dans la langue originale (l'albanais), l'image de l'artiste couché sur son « lit mortuaire » n'est rien face à la puissance des mots de la pleureuse et aux frissons qu'ils suscitent. Les descriptions et le propos de son chant ont le pouvoir magique d'ébranler notre monde intérieur et de nous plonger dans la tristesse et l'effroi face à la perte intolérable ressentie devant la mort supposée d'un être. En plus d'une profonde réflexion sur les rites

et les coutumes, sur les gestes et les récits épiques, *Vajtojca* fait resurgir la puissance occulte de l'image en tant que double. À travers les mots de la pleureuse, on se représente l'in-inimaginable : le franchissement d'un seuil impossible, le voyage vers le royaume de la Mort elle-même. L'émotion déclenchée en nous par l'écoute est dix fois supérieure à celle provoquée par la vue. Les spectateurs (mais peut-être faudrait-il parler d'auditeurs ?) que nous sommes se retrouvent donc transportés non par ce que leurs yeux voient, mais par ce qui s'offre à leur regard intérieur.

PUNCTUM / STUDIUM (et leur subversion permanente)

En 2004, Adrian Paci réalise une autre pièce, *Turn On*. Il s'agit pour l'essentiel de portraits et de gros plans d'un groupe d'hommes. Ce tête-à-tête entre eux et le spectateur est interrompu par des générateurs qu'ils mettent brusquement en marche et qui alimentent de grosses ampoules qu'ils tiennent à la main. Aucune narration n'est audible. Le seul son est le grondement omniprésent des groupes électrogènes. Peu à peu, ces hommes s'effacent de notre vue et s'estompent au point de laisser place à des étoiles qui scintillent dans le ciel nocturne.

Cette œuvre inaugure une nouvelle démarche et sera suivie de plusieurs autres répondant à la même structure syntagmatique : la prédominance de l'image pure sur le texte. Ce qui frappe ici, c'est que, à l'encontre des œuvres précédentes, notre imagination s'ouvre à des lectures (textes) possibles, relayées par les images muettes qui nous sont offertes. Par ce glissement décisif, Adrian Paci renverse la relation inhérente aux deux éléments constitutifs de l'image : le *punctum* et le *studium*, avec l'impression que l'image se grave en nous en façonnant le contenu sémiotique dont nous sommes le produit. Par conséquent, même si, au premier abord, nous avons l'impression de ne rien savoir de l'histoire tapie derrière cette image, nous avons bel et bien été exposés aux lectures multiples qui s'ouvrent devant nous. Ce net sentiment de perte, mêlé de sensations antagonistes d'espoir et de désespoir qui semblent se déverser à travers l'écran, trouve effectivement son origine en nous et s'explique précisément par le mutisme persistant de l'image.

Cette nouvelle approche et la volonté de s'exprimer à travers les images sont plus affirmées encore dans plusieurs œuvres ultérieures. Dans *Centro di Permanenza temporanea* (*Centre de rétention provisoire*, 2007), un groupe de personnes en file indienne s'apprêtent à gravir l'escalier d'embarquement d'un avion sur lequel elles finissent par s'entasser. Mais il manque quelque chose : en haut de l'escalier, nul avion dans lequel monter, mais l'inévitable béance sur le vide. Là encore, gros plans et portraits habités tiennent les premiers rôles et, à travers la vidéo, restituent brillamment l'attente collective du néant et le sentiment troublant de non-appartenance que les personnes déplacées portent sur leurs traits comme une marque indélébile.

Dans ses autres œuvres, *The Last Gestures* et *Britma* (2009) – cette dernière étant une référence avouée au fameux *Cri* d'Edvard Munch –, Adrian Paci rompt totalement avec la narration linéaire. L'impact de



Centro di Permanenza temporanea, 2007
Vidéo / Video, 5'30"

l'image est encore renforcé par le ralentissement de cette vidéo trouvée, tandis qu'un silence total enveloppe toute l'action. Ce film dévoile une myriade de détails flottants qui échappent au premier regard et défient notre perception même de la réalité. Le silence enveloppant confère aux images une aura presque transcendante, de prime abord difficile à décoder et à interpréter, mais suffisamment familière pour nous fixer à l'écran et nous perdre dans le rythme lent et onirique de l'image. Ce silence artificiel ne produit cependant pas d'effet stylisé ou surréaliste, mais une authenticité étrangement convaincante. La décision d'Adrian Paci de s'en remettre à l'image visuelle comme équivalent à la narration est claire : soit on comprend l'histoire à travers les images, soit on passe à côté.

VIES ET AMOURS DES IMAGES¹



Centro di Permanenza temporanea, 2007
Vidéo / Video, 5'30"

Il existe, dans le rapport d'Adrian Paci aux images, une influence secrète, je devrais dire un *amour* – un amour dont il ne fait pas mystère : celui qu'il a pour l'œuvre du grand réalisateur italien Pier Paolo Pasolini. Cette influence est très nette dans l'usage magistral qu'il fait du portrait, dans son travail avec des non-acteurs et dans le recours aux rencontres de hasard et aux récits souvent improvisés pour explorer les liens invisibles entre histoires personnelles et événements sociaux et politiques. On découvre, dans *Electric Blue* (2010), l'histoire d'un homme qui cherche à assurer la survie économique de sa famille. Après avoir vu son rêve de metteur en scène se briser contre la dure réalité, il se met à vendre des films pornographiques jusqu'à ce qu'un beau soir il découvre son jeune fils en train de les regarder en cachette. Désespéré, il tente d'effacer le porno en enregistrant des scènes de la guerre qui se déroule de l'autre côté de la frontière et en laissant, à la fin de la bande, une combinaison porno/guerre – témoignage du bouleversement et de l'effondrement qui frappent les Balkans dans les années 1990.

Cette vidéo est loin d'être un simple documentaire. Elle se saisit de questions primordiales comme l'échec personnel et la fracture sociale ; les rêves inassouvis et l'aspiration à se sortir de la pauvreté ; l'amour, le désir et la passion. Mais, là encore, si l'on met en perspective les images qui composent cette vidéo, on est frappé par une révélation : en plus de ce que l'histoire donne à voir et à entendre (texte et narration font ici leur retour), il existe dans cette œuvre un puissant courant de fond qui, à bien y regarder, renvoie à un autre amour, un autre désir, une autre passion : à la relation entre l'homme et les images elles-mêmes. Comme si les images prenaient vie et s'emparaient de celle du personnage (souvenons-nous qu'il se réveille une nuit et trouve son fils en train de visionner à son insu des vidéos porno) ; à partir de là, elles vont sans cesse lui disputer la domination de la *réalité* et s'ingérer dans sa relation avec elle. Naguère signaux passifs et vacillants alimentés par la prise électrique du mur, les images ont désormais leurs exigences, au point de déformer, de détruire ou de modeler l'existence même de l'individu.

Cette relation complexe entre image, réalité et vérité est également au cœur de *The Column*, dernière en date des œuvres d'Adrian Paci (2013).

C'est d'ailleurs ce rapport dans toute sa complexité qui engendre l'œuvre elle-même. En partant d'une histoire non confirmée entendue par l'artiste à propos de la fabrication d'une colonne de marbre sur un bateau faisant route vers l'Europe depuis la Chine, *The Column* porte sur un morceau de rocher et sur les transformations qu'il subit, depuis le tout début où il est encore prisonnier de la montagne jusqu'aux longues semaines en mer où il est sculpté et façonné sur la base d'une idée (image). Comme dans une ancienne saga transposée au temps présent, nous voyons cet objet apparemment obstiné devenir la métaphore du parcours d'une vie et, au passage, nous révéler quantité d'histoires inédites sur l'existence, inextricablement reliées à celle-ci et façonnées par elle. Une fois de plus, et davantage que dans ses œuvres antérieures, la *réalité* elle-même est engendrée à partir d'une histoire (ou faudrait-il dire à partir d'une *image*) et toutes les histoires humaines qui s'y rattachent – et qui nous parlent au plus profond de nous-mêmes – ne prennent sens et ne se déploient qu'en liaison avec elle.

Il me semble que ce regard plus aigu sur l'œuvre d'Adrian Paci prépare la voie à une relecture de son travail, du choix de ses sujets et des multiples références conscientes et inconscientes qui l'imprègnent. Ses préoccupations ne se bornent pas aux formes de représentation (qu'il s'agisse de la peinture, de la photographie ou de la vidéo) des sujets qu'il s'est choisis. On l'a vu, l'*image à l'intérieur de l'image* tient un rôle clé dans son fonctionnement d'artiste, un rôle qui prévaut sur le récit même de l'œuvre. Pour autant, cette démarche ne dévalue pas le fil rouge du contenu ; au contraire, elle ne fait que le servir et le renforcer par l'action invisible de ce très subtil mécanisme. Ce qui, de mon point de vue, est au cœur de la démarche artistique d'Adrian Paci, c'est la volonté d'utiliser l'image pour *fabriquer le monde* ; il ne se contente pas de le restituer en images (de le représenter) ; à mon sens, le processus va plus loin et tend à montrer comment, à travers les images et les mots, les contes et les mythes, nous *engendrons la réalité*.



Turn On, 2004
Vidéo / Video, 3'33"

1) Titre emprunté à l'ouvrage de W.J.T. Mitchell auquel il fait référence : *What Do Pictures Want - The Lives and Loves of Images* ; Londres : The University of Chicago Press, Ltd., 2005.

Image versus people; people versus image; image versus image... the universe of Adrian Paci’s works beams with continuous transposition and shifting relations between image, subject and the viewer. A new space opens up, with global themes of loss and displacement, mobility and immigration, globalization and cultural identity forming the core of his artistic discourse. But what was it in the first place that triggered his interest in video and these related subjects?

It all started almost by accident: hearing his little daughter telling unusual tales to her beloved dolls. Reality and strange characters interweave in the tale, as they actually did in the real world outside their doorstep. What you hear the little girl talk about was the daily life of Albania in 1997, from the perspective of a three-year-old. Cocks and cats and cows get mixed up with international forces and dark powers, migrate to Italy, long for Albania and suffer and sadden in exile. The work got its strength by being an immediate reaction to the political situation of a country in turmoil, as well as a reflection on a global human condition. But if we take a closer look we’ll discover that there’s an interesting doubleness that until now has been somehow overlooked in the various critical analyses that the work has received (including mine). What we’ve overlooked is the interesting fact that the video doesn’t in fact consist simply of one image—that of the little girl sitting in front of the camera. At the same time, it consists of another image: the one created by the words of the story she’s uttering; the image of a world that is slowly morphed in our minds. Through the simple act of recording his daughter’s made-up tale Paci is not simply recording his country’s current history; he is at the same time formulating *his* approach to the entire legacy of image-making. What we encounter in the video is image as a double, a subtle reflection on its status and structure as constituted by the dichotomy between the seeable and the sayable, between what we see and what we hear; it’s *the image within the image*.

The power of the continuous coupling and uncoupling between the visible and the sayable comes back in his other piece, *Vajtojca* (*The Weaper*, 2002). In this work Paci hires a professional mourner to sing him his elegy. In the video we see the artist coming to the house of the mourner, getting dressed in a suit and lying down on a (death) bed to receive the elegy of his death. For those who understand the original language of the singing (Albanian), the image of him lying in his “deathbed” is nothing in the face of the shivering strength delivered by the words of the mourner. What she describes and talks about in her song has the magic power to shake your world and sink you in sadness and dread for the unbearable loss in the face of the supposed death of the person. Besides a deep reflection on rites and customs, and gestures and epics, *Vajtojca* again brings to



Vajtojca, 2002
Vidéo / Video, 9’10”



Turn On, 2004
Vidéo / Video, 3’33”

the fore the hidden power of the image as a double. Through the words of the mourner one gets to picture the unimaginable: the crossing of an impossible threshold, a trip to the realm of Death itself. The experience triggered in us by listening is tenfold more intense than the one presented to our view. Thus we’re again being transposed as viewers (or should one say as listeners), not by what we’re looking at but by what we are picturing with our mind’s eye.

PUNCTUM VERSUS STUDIUM (constantly subverted)

In 2004 Paci realized another piece, *Turn On*. The work consists mainly of portraits and close ups of faces of a group of men. The close encounter between them and the viewer is broken by the sudden gesture of the firing up of electric generators, powering large bulbs that the men hold in their hands. There’s no story to be heard. The only sound is the pervasive rumble of the machines. Slowly the men start fading out of view, blurred to the point where they become flickering stars on the night sky. A new stance is revealed in this work that later on will be followed by a number of other works of a similar syntagmatic structure: the dominance of pure image over the text. What strikes us here is that, in a movement opposite to the previous works, our imagination opens up to possible readings (texts) that are relayed to us by the mute images we’re presented with. In a decisive shift, Paci reverses the inherent relation between the two constituent elements of an image: the *punctum* and the *studium*, with the impression that the image engraves in us shaping the semiotic content we derive from it. Thus, even though at first glance it would seem as if we’re left in the dark regarding the story behind the image, we have indeed been exposed to multiple readings that open up for us. The strong feeling of loss mixed with contrasting sensations of hope and hopelessness that seem to spill over from the screen, has its starting point within us, triggered precisely by the stubborn muteness of the image.

This new approach and attempt to talk through images becomes stronger in a number of later works. In *Centro di Permanenza temporanea* (2007), we see a group of people lining up to climb an airplane-boarding staircase, crowding closer and closer to each other. But something’s out of place: there’s no airplane to board at the end of the staircase, just the unavoidable gap into thin air. Here too close ups and strong portraiture play a firsthand role, masterfully rendering in film the collective waiting on nothingness, and the eerie sense of non-belonging that displaced people bear upon their features as an indelible mark.

In his other pieces, *The Last Gestures* and *Britma* (2009)—the latter a clear reference to Edvard Munch’s famous *The Scream*—Paci breaks completely with linear narrative. The impact of the image is enhanced further by the slowing down of the real time of the found video footage, while total silence enfolds all action. The video reveals a myriad of fleeting details that escape plain view, challenging our very perception of reality. The enveloping silence gives images an almost transcendental aura, at first glimpse difficult to decode and interpret, yet familiar enough to glue us to

the screen, lost in the slow, oneiric rhythm of the images. The net effect of this unnatural silence is not, however, a stylized or surreal quality, but a strangely persuasive authenticity. Paci’s decision to rely on the visual image as the equivalent of narration is clear: the story must either be understood from the images or else be lost.

THE LIVES AND LOVES OF IMAGES¹ (borrowed)

There’s an underlying influence, or I’d rather say *love*, in Paci’s work with images—one of which he makes no secret: his love for the work of the great Italian director Pier Paolo Pasolini. The latter’s influence is felt strongly in Paci’s masterful use of portraiture, his working with non-actors, as well as in the use of chance encounters and often unscripted stories as a way to explore invisible links between personal histories and social and political circumstances. We see this in *Electric Blue* (2010), the story of a man who attempts to secure economic survival for his family. After seeing his filmmaking dream crushed by harsh reality, he turns to selling tapes of porn films, until one night, he discovers his young son watching them secretly. In desperation, he tries to erase the porn by recording scenes of the war that is happening across the border, ending up with a porn/war combination left on the tapes—bearing witness to the chaotic change and state of collapse that was the Balkans in the 1990s. The video is far from mere documentation. It grapples with primeval questions of personal failure and social schisms; with unrealized dreams and yearning for an escape from poverty; with love, lust and passion. Yet again, if we turn the relationship to images found in this video on its head, we end up with another striking disclosure: in addition to what we see and hear as a story in the video (the text and narration is back in this work), there’s a strong underlying current in the piece that on closer examination refers to another love, lust and passion: the one between the man and the images themselves. It is as if images come alive and take over the life of the character (remember: he wakes up at night and discovers his son watching the porn videos secretly), giving rise to a constant battle for domination of and relation to *reality*. The images, no longer a passive flickering signal powered by the electric plug on the wall, have become a demanding subject to the point of twisting, destroying or shaping a person’s entire life. This complex relation between image, reality and truth is also at the core of Paci’s latest work, *The Column* (2013). Indeed, it is this complex interaction that begets the work itself. Departing from an unconfirmed story the artist had heard about a marble column being made on a ship while it sails from China towards its European destination, *The Column* centres on the story of a piece of rock and the transformations it undergoes from the first instance when the rock is still part of a mountain, through the long weeks at sea where an object is carved and transformed out of an (image) idea. As if in an ancient saga transposed to the modern era, we follow this seemingly obstinate object as it turns into the metaphor of a life journey, and in the process, revealing many untold human stories,



Secondo Pasolini (Decameron)
(détail / detail), 2007
12 gouaches sur papier marouflé
sur toile / 12 gouaches on paper
mounted on canvas
chaque / each 38,5 x 70 cm

inextricably related to and shaped by it. Once again, and more than in his previous works, *reality* itself is engendered by a story (or should one say an *image*), and all related human stories—which speak to us so profoundly—make sense and unfold only in connection to it. I believe that this closer look into Paci’s opus paves the way for a new reading of his work, his choice of subjects, and the manifold conscious and unconscious references that permeate it. Paci’s concern doesn’t stop with ways of representing his chosen subjects (be it painting, photography or video). As we’ve seen above, the *image within the image* occupies a central role in his artistic operation, one that precedes the narrative of the work itself. At the same time, this approach doesn’t devalue the guiding thread of content; on the contrary, it only enhances it and gives it strength through the invisible operation of this very subtle mechanism. What I believe is at the core of his artistic operation is a concern with the use of image as a form of *world-making*; his interest doesn’t stop at rendering the world in images (representing it); in my opinion it goes deeper, tending towards how, through images and words, tales and myths, we *engender reality*.



Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15’

1) The subtitle is borrowed from and refers to the title of W.J.T. Mitchell’s book *What Do Pictures Want - The Lives and Loves of Images* (London: University of Chicago Press, 2005).



Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15’

Electric Blue (2010) raconte l’histoire d’un jeune père de famille albanais qui rêve de devenir cinéaste. En attendant, il se débrouille en filmant en vidéo des mariages et des enterrements. Un jour, on lui propose de copier des cassettes de films porno en vue d’ouvrir un site. Il accepte. Au préalable, il doit participer à la création d’une salle de projections « X » dans un hôtel désaffecté en banlieue. La salle est peu fréquentée et le « cinéma » ne dure pas. En revanche, la duplication des cassettes marche bien. Puis, une nuit, il découvre que son fils aîné regarde ces cassettes en cachette et il décide d’arrêter. La guerre en Bosnie ayant, entre temps, éclaté, il en vient à enregistrer des heures et des heures de reportages télévisés en utilisant comme support les cassettes des films pornographiques. Un an plus tard, montrant les enregistrements à un ami, il s’aperçoit que des séquences des matériaux qu’il croyait avoir éliminés réapparaissent ici ou là parmi les images de guerre.

L’efficacité de la synthèse narrative et la capacité de passer d’un registre d’images à l’autre (film d’amateur, reportage d’actualité, extraits de film et de programme télé porno) font de cette vidéo une étape importante dans la production d’Adrian Paci. Mais cette importance tient aussi à deux détails *a priori* mineurs parce que non immédiatement déchiffrables, nous le verrons, et néanmoins essentiels : la présence d’une voix off – celle d’Adrian Paci – qui a pour fonction de lier entre eux les différents épisodes de l’histoire et, parmi les matériaux qui illustrent les travaux avec lesquels l’aspirant cinéaste gagne sa vie, la présence d’un extrait de la vidéo du mariage de l’auteur. Bien qu’il soit impossible d’identifier la voix du narrateur comme étant celle d’Adrian Paci et de reconnaître sa présence dans l’image, ces deux traces physiques marquent sa volonté de renforcer le lien direct entre lui et l’énoncé. L’information, cependant, n’est accessible que si l’on connaît sa voix et son visage ; dans le cas contraire, la voix est simplement un instrument et la séquence du mariage une contribution visuelle à l’histoire.

Il me semble que la présence de ces marqueurs à la fois dé-identifiés et physiquement liés à l’auteur produit une discontinuité intéressante non seulement dans le cadre d’*Electric Blue* mais aussi, d’une manière plus générale, parce qu’ils invitent à lire tous les travaux d’Adrian Paci dans ce sens. Une autre caractéristique de son parcours m’incitait à aller dans cette direction, à savoir que chaque étape de son travail répond à une nécessité intérieure et est donc le fruit d’un processus articulé à tous les niveaux d’une manière organique.

Dans la formation de son discours, le vécu personnel a toujours joué un rôle important, en particulier la décision de quitter son pays, l’Albanie, et de s’installer en Italie avec sa femme et leurs deux petites filles, comme en témoignent divers travaux réalisés à partir de la fin des années 1990.

This is not a performance (2001), par exemple, dont le titre est partie intégrante du travail¹, est le montage de deux images : une photographie d’Adrian Paci enfant parmi un groupe de personnes qui représente les différentes catégories de la population engagées dans la défense de la patrie (un officier, une femme, un vieillard, un enfant), et la photographie d’une foule de non ressortissants de l’UE, parmi lesquels se trouve Paci, qui a fait la une du quotidien italien *La Padania*.

En indiquant dans le titre que les deux photographies ne relèvent pas d’une typologie artistique, Paci ne se contente pas de les positionner dans la réalité. Reprenant à son compte la différence établie par Magritte entre la réalité et sa représentation, il met l’accent sur l’ambivalence du langage en associant cette réalité non pas à un objet d’usage courant mais à sa propre existence. Si le lien entre expérience et production artistique est évident, il ne se réduit pas à un récit autobiographique. Parce qu’il est « joué » et, donc, travaille plus en profondeur, il correspond à ce que la philosophe américaine Donna Haraway décrit comme un « savoir situé » : la nécessité d’élaborer une alternative à la neutralité qui caractérise depuis toujours le discours du pouvoir et appartienne à ce « nous » que sont « les autres, les gens qui ont un corps car il ne leur est pas permis de *ne pas* avoir de corps, un point de vue limité² ». À première vue, la référence peut sembler culturellement éloignée mais nombre des visages et des corps qui peuplent le travail d’Adrian Paci me paraissent répondre à cette description. De même, l’équivalence entre « nous » et les « autres », énonce non seulement la reconnaissance d’une condition partagée mais aussi l’appartenance à cette condition, où l’impossibilité « de ne pas avoir de corps » est à la fois une limite et ce qui permet d’établir un véritable contact avec l’expérience humaine.

Toujours à propos d’histoires et de géographies, mais en ne considérant que la production vidéo, un autre élément me paraît essentiel dans la mesure où il particularise et, en même temps, élargit le champ des possibilités de raconter une histoire personnelle d’une manière qui ne soit pas littérale. De fait, Adrian Paci a souvent souligné qu’il avait été obligé, après son départ d’Albanie, de reconsidérer sa formation de peintre classique en se confrontant aux langages les plus diffusés aujourd’hui, parmi lesquels, bien sûr, la vidéo. Cette non familiarité avec un langage pourtant utilisé à cause de ses potentialités rappelle ce que Deleuze et Guattari écrivent de Kafka : « Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu’elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité.³ » Je pense que la définition des caractéristiques de la « littérature mineure » donnée par ces derniers est, à certains égards, particulièrement appropriée au travail d’Adrian Paci. Ne serait-ce qu’à travers le parallèle possible entre l’emploi de deux langues nationales, l’une majeure (dominante) et l’autre mineure (minoritaire), et l’emploi des deux langages artistiques que sont la peinture et la vidéo, le peintre Adrian Paci recourant en Italie à la vidéo devenue aujourd’hui le langage dominant, du fait aussi de son accessibilité. Mais revenons à *Electric Blue* et à la discontinuité que nous y avons obser-



It was not a performance



It was not a performance, 2008
Photographie / Photograph
150 x 125 cm

vée, induite par la manière dont l’artiste utilise sa voix et son image. Cette discontinuité produit, entre autres choses, une sensation de non coïncidence entre la présence physique de l’auteur et l’histoire racontée, un décalage qui ne tient pas, bien sûr, à ce que l’histoire ne correspond pas à la « vraie » histoire d’Adrian Paci.

De fait, le point intéressant est que nous n’avons pas, nous, spectateurs, la possibilité de donner à « cette histoire » un sujet clairement identifiable (la vidéo ne nous montre jamais ce « sujet » qui parle comme l’artiste et n’a pas de nom). Généralement, dans une configuration de ce type, le spectateur n’est pas mis en cause directement et il continue d’assister avec le plus grand détachement à ce qui se passe dans une histoire qui, précisément, concerne quelqu’un d’autre. Or, comme le montre *Electric Blue*, les choses ne se passent pas ainsi dans le travail d’Adrian Paci, où ce genre d’appel au spectateur résulte de l’interaction de plusieurs forces qui nous invitent à entrer dans un territoire autrement plus complexe.

Ces forces sont continuellement mises à l’épreuve et, pour emprunter à Davide Zoletto ce qu’il écrit sur la convergence chez Bateson et chez Derrida à propos de la double contrainte, « elles se résolvent non pas dans une auto-transparence méthodologique totale mais, au contraire, dans une oscillation aussi difficile que nécessaire entre transparence et opacité⁴. » Considérer d’autres travaux d’Adrian Paci à la lumière de ce que nous venons de dire montre qu’il ne s’agit pas d’un caractère isolé. Ainsi, lorsqu’on compare *The Encounter*, une performance récente réalisée en Sicile durant l’été 2011 et conçue dès le départ en vue de produire une vidéo, et *Believe me I am an Artist* (2000), une vidéo antérieure de quelques années qui « rejoue » un événement réellement vécu par l’artiste, on voit bien que l’effet produit est très différent, alors qu’il s’agit, dans les deux cas, de vidéos et d’une action accomplie à la première personne par l’artiste. D’où la nécessité d’aller plus loin pour essayer de comprendre comment elles se rattachent au même auteur.

Dans *The Encounter*, Adrian Paci rencontre sur le parvis d’une église des centaines de personnes à qui il serre la main ; en répondant à son invitation, toutes ces personnes déclenchent une sorte d’acte symbolique collectif. *Believe me I am an Artist* recrée une situation absurde ou, plus exactement, infamante : arrivé depuis peu en Italie, Adrian Paci a été convoqué par la police parce que soupçonné, sur la base d’une photographie, d’avoir maltraité ses petites filles. Le dessin prétendument à charge était une partie d’un travail vidéo dans lequel son visa de sortie d’Albanie, reproduit temporairement sur le dos des fillettes, symbolisait le poids de cette expérience.

Dans le premier cas, l’action de l’artiste est centrée sur l’effet produit par sa présence et la suspension simultanée de l’identification de sa personne à cause d’un événement dont la dynamique amplifie le « nous » et en fait le véritable protagoniste de la scène : devenu un simple instrument, l’auteur laisse le rôle principal à un geste répété qui parle de rencontre et d’accueil.

Dans le second cas, l’insertion des « marqueurs » dont nous parlions plus haut à propos d’*Electric Blue* produit une dynamique analogue mais,

contrairement à ce qui se passe dans cette vidéo, la présence des traces physiques de l’auteur établit ici clairement un lien direct avec l’énoncé, renforcé par la manière dont Adrian Paci « joue » son propre rôle et réussit à rendre l’angoisse de la situation, physiquement perceptible à travers une parole qui, d’abord incertaine, devient peu à peu calme et déterminée. Si, en poursuivant sur la ligne que nous avons explorée jusqu’à présent, nous revenons une fois encore à *Electric Blue*, il est alors possible de repenser la structure du film en voyant dans les différents registres d’images proposées quelque chose de plus que des contributions nécessaires à la reconstruction des faits et gestes du protagoniste. S’ouvre en effet un espace pour les considérer d’un autre point de vue, celui, par exemple, de l’effet que ces images ont sur les spectateurs qui, dans la vidéo, regardent avec une expression de désir et d’amusement un film « X » projeté dans une improbable salle de cinéma, des spectateurs qui sont, en l’occurrence, notre propre reflet. La présence d’Adrian Paci, résolue « dans une difficile autant que nécessaire oscillation entre transparence et opacité⁵ », prépare le terrain à l’émergence d’autres protagonistes au cours du récit. Les visages filmés en gros plan, un procédé déjà présent dans *Turn On* ou *Centro di Permanenza temporanea*, est un appel fort et direct qui agit d’une manière analogue au *punctum* de Roland Barthes. Le déroulement, à l’intérieur d’une narration dont le protagoniste est invisible, d’images « domestiques » (la vidéo du mariage), dont la raison d’être est de renforcer des liens affectifs, puis d’images télévisuelles de films porno et de reportages de guerre qui finissent par se superposer, introduit dans l’ensemble un échantillonnage d’effets qui, par-delà la diversité des genres et des milieux, agissent sur le plan des passions (toutes les passions) et du désir, qui est aussi un tragique désir d’adrénaline. L’ouverture de cet espace n’est possible que parce que le corps se voit restituer une position centrale. Et ce corps avec lequel on ne peut pas « faire moins » et qui détermine des limites, interdit tout détachement, est aussi la condition nécessaire à une amplification de l’expérience dans toutes les directions, y compris les plus obscures, une expérience qui est à son tour ce sur quoi débouche la position en devenir de l’artiste.



Believe me I am an artist, 2000
Vidéo / Video, 6'54"

1) Selon l’échange de mails que j’ai eu avec l’artiste, le 23/02/2012.
2) Donna Haraway, *Manifesto Cyborg*, [1991] Feltrinelli, Milan, 1995, p. 103
3) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 35 ; éd. italienne, Quodlibet, Macerata, 1996, p. 35.
4) Davide Zoletto, *Il doppio legame*. Bateson Derrida, Bompiani, Milan, [2003], 2008, p. 20
5) Ibid.

Electric Blue (2010) tells the story of a young Albanian father who dreams of becoming a film director. In the meantime, he earns a living by making videos of weddings and funerals. One day, someone asks him to make copies of porn films for a website. He accepts. First, however, he has to help create a screening room for X films in an abandoned suburban hotel. Attendance is sparse and the “cinema” is short-lived. The cassettes are a success, however, but one night he catches his older son watching them and decides to stop making them. Meanwhile, war has broken out in Bosnia and he records hours and hours of footage for television on the old porn cassettes. A year later, when showing his recordings to a friend, he realises that in places the earlier pornographic material that he thought he had erased is showing through the war footage. The effectiveness of this narrative synthesis and the capacity to go from one register of imagery to another (amateur film, current events, excerpts from porn films and TV programmes) make this video an important development in Adrian Paci’s work. But it is also important by virtue of two details which may seem minor because their meaning is not immediately decipherable, but are in fact essential, as we shall see. These are the voice-over by Paci himself, which serves to connect the different episodes of the story, and, among the materials illustrating the work done by the aspiring filmmaker to earn a living, an excerpt from a video of Paci’s own wedding. Although we have no way of identifying the narrator’s voice as belonging to Paci, or of recognising him in the film, these two physical traces show him to be strengthening the link between himself and his work. But of course this information is available to us only if we know his voice and face. Otherwise, the former is simply a narrative instrument and the wedding sequence just part of the overall visual story. It seems to me that the presence of these markers which are at once unidentified and physically linked to the author produces an interesting discontinuity, not just in *Blue* but more generally, because they encourage us to read all Paci’s work in this light. Another characteristic of his work, too, encourages me to think along these lines, namely, that each phase of his work corresponds to an inner necessity and is thus the fruit of a process that is organically articulated at every level. Personal experience has always played an important role in his discourse, and in particular his decision to leave his native Albania and settle in Italy with his wife and their two young daughters, as reflected in a number of works made since the late 1990s.

It was not a performance (2001), for example, the title of which is an integral part of the piece,¹ assembles two images: a photograph of Adrian as a child in a group of people representing different categories of the population ready to defend the homeland (an officer, a woman, an old man,



Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15’



Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15’

a child), and a photograph of a crowd of non-EU immigrants, including Paci himself, applying for residence permits in Italy. This photo is shown on the front page of *La Padania*, the newspaper of Italy’s Lega del Nord, under the headline, “Planned Invasion.” By making it clear in the title that these two photos have nothing to do with an artistic genre, Paci is doing more than locating them in reality. By evoking Magritte’s famous affirmation of the difference between reality and its representation; he is emphasising the ambiguity of language by associating this reality not with an everyday object but with its own existence. If the link between experience and artistic production is obvious, it cannot be reduced to an autobiographical narrative. Because it is “acted” and, therefore, explored at a deeper level, it corresponds to what the American writer Donna Haraway describes as “situated knowledge.” This is a reference to the need to elaborate an alternative to the neutral discourse that has always characterised power. Such a discourse would belong to “we others,” to “the others, people who have a body because they are not allowed to not have a body, a limited standpoint.”² At first glance, this reference may appear culturally remote, but it seems to me that many of the faces and bodies in Paci’s work meet this description. Likewise, the equivalence between “we” and “the others” in Paci’s work not only expresses recognition of a shared condition but also indicates a belonging to that condition, in which the impossibility of *not having a body* is both a limit and what makes it possible to establish true contact with human experience. While still on the subject of histories and geographies, but focusing uniquely on the videos, another element strikes me as interesting insofar as it particularises and, at the same time, extends the range of possibilities for telling a personal story in a way that is not literal. Paci has often described how, after he left Albania, he was forced to reconsider his classical training as a painter when confronted with the languages prominent in today’s art, and especially video. His unfamiliarity with this language used for its considerable possibilities brings to mind what Deleuze and Guattari said about Kafka: “He will opt for the German language of Prague as it is and in its very poverty. Go always farther in the direction of deterritorialization, to the point of sobriety. Since the language is arid, make it vibrate with a new intensity.”³ For me, this definition of “minor literature” is particularly appropriate to Paci’s work, if only because of the possible parallel between the use of two national languages, one major (dominant) and the other minor (minority), and the use of two artistic languages that are painting and video: in Italy, Paci the painter uses video which has become the dominant language, also because of its accessibility. But let us come back to *Electric Blue* and the discontinuity we observed there, due to the way in which the artist uses his own voice and image. Among other things, this discontinuity produces a sensation of non-coincidence between the author’s physical presence and the history that is told, a gap that of course has nothing to do with the fact that the story does not match the “true” story of Paci. The interesting point is that we spectators are not able to attribute a clearly identifiable subject to “this story” (the video never shows us this

“subject” who speaks as the artist and has no name). Generally, in a configuration of this kind, the spectator is not directly involved and continues to observe with the greatest detachment what goes on in a story that, precisely, concerns someone else. Now, as *Electric Blue* shows, that is not the way things work in Paci’s art, where this kind of appeal to the viewer results from the interaction of several forces that invite us to enter a territory that is altogether more complex.

These forces are continually being tested, and to quote what Davide Zoletto wrote about the convergence in Bateson and Derrida regarding the double bind, “they are resolved not in a total, methodological self-transparency, but, on the contrary, in an oscillation between transparency and opacity that is as difficult as it is necessary.”⁴

If we consider other works by Paci in the light of what has been said here, we will see that the example is not an isolated one. For example, if we compare *The Encounter*, a recent performance made in Sicily in summer 2011, and originally conceived with a view to making a video, and a video made a decade earlier, *Believe me I am an Artist* (2000), which “replays” an event that the artist actually lived, we see that the effect they produce is very different, even though both videos involve a “first-person” action by the artist. Hence the need to go further to try to understand how they relate to the same author.

In *The Encounter*, Paci is seen meeting and shaking hands with hundreds of persons outside a church. By answering his invitation, these people trigger a kind of collective symbolical action. *Believe Me I am an Artist* recreates an absurd, or rather, defamatory situation: shortly after his arrival in Italy, Paci was hauled in by the police on suspicion of abusing his young daughters. The evidence was a photograph showing the girls with exit visas—like the one stamped on his passport when he left Albania – drawn on their back. This work, *Exit* (1999) symbolized the fraught experience of leaving his homeland.

In the first case, the artist’s action centres on the effect produced by his presence and the simultaneous suspension of the identification of his person because of an event whose dynamic amplifies the “we” and makes it the true protagonist of the scene: having become a simple instrument, the author leaves the main role to a repeated gesture which speaks of encounter and welcome.

In the second instance, the insertion of the “markers” evoked earlier with regard to *Electric Blue* produces an analogous dynamic but, contrary to what happens in *Electric Blue*, the presence of physical traces of the author clearly establishes a direct link with the subject, heightened by the way in which Paci “plays” his own role and conveys the anxiety of the situation. This is perceptible through his speech, although this gradually becomes more calm and determined.

If, continuing the line explored thus far, we come back to *Electric Blue*, we can rethink the structure of the film and see the different registers of images it contains as something more than contributions needed to reconstruct the events and actions concerning the protagonist. What opens up is a space for looking at them from another viewpoint—that,



The Encounter, 2011
Vidéo / Video, 22’

for example, of the effect these images have on the spectators who, in the video, watch with a mixture of amusement and desire an X film projected in an odd movie theatre—spectators who, it so happens, are a reflection of ourselves. Paci’s presence, resolved “in a difficult and necessary oscillation between transparency and opacity,”⁵ prepares the way for the emergence of other protagonists during the narrative. The faces, filmed in close-up, a procedure already used in *Turn On* and *Centro di Permanenza temporanea*, constitute a strong, powerful appeal which acts in a manner analogous to Roland Barthes’ *punctum*. The unfolding, within a narrative whose protagonist is invisible, of “domestic” images (the wedding video), which are there to strengthen emotional bonds, and then of TV images of porn films and war reporting, which end up superimposed, introduces a sampling of effects that, beyond the diversity of genres and milieus, acts on the level of the passions (all the passions) and desire, which is also a tragic desire for adrenaline. The opening of this space is possible only because the body regains a central position. And this body with which it is not possible to “do less” and which determines limits and excludes detachment, is also the necessary condition for an amplification of the experience in every direction, including the most obscure ones, an experience that is also what the artist’s becoming leads to.

1) From an email exchange with the artist, 23.02.2012.
2) Donna Haraway, *Cyborg Manifesto*.
3) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, (Paris: Editions de Minuit, 1975), p. 35. English ed. University of Minnesota Press, 1986.
4) Davide Zoletto, *Il doppio legame*. Bateson Derrida, Milan: Bompiani, [2003], 2008, p. 20
5) Ibid.



The Last Gestures, 2009
Installation vidéo sur quatre
écrans, en boucle / Installation,
four channel video projection,
loop

« Mais justement, quand je croise ton regard, je vois *et* ton regard *et* tes yeux, l’amour dans la fascination, et tes yeux ne sont pas seulement voyants mais visibles. Or parce qu’ils sont *visibles* (choses ou objets du monde) autant que *voyants* (à l’origine du monde), je pourrais les toucher, justement, du doigt, des lèvres ou même des yeux, des cils et des paupières – en m’approchant de toi, si j’osais m’approcher ainsi de toi. Si j’osais un jour¹. » C’est donc par le prologue intitulé « Quand nos yeux se touchent » que Jacques Derrida ouvre son adresse intime à Jean-Luc Nancy, « le plus grand penseur du toucher de tous les temps² », auteur de *Corpus* (1992) où la figure du toucher et l’acte de toucher sont présentés comme « une limite, une surface, un bord, un contour³ ». Derrida prolonge son propos avec une vigoureuse tonalité philosophique : « Même si on touche un dedans, “au-dedans” de quoi que ce soit, on le fait selon le point, la ligne ou la surface, la frontière d’une spatialité exposée au dehors, offerte, justement, sur sa bordure, au contact⁴. ». Telle est, semble-t-il, la membrane sur laquelle la préoccupation d’Adrian Paci se fixe pour mettre en tension des questions éthiques, philosophiques et politiques – une zone liminale du toucher, un registre de l’imagination : présentation raisonnée ou matrice transcendantale de responsabilité, d’attention et d’esprit collectif : « Être capable du toucher, donc simultanément de ce contact sans lequel, par hypothèse, l’idée même du *simul* ne serait jamais née en nous, *entre nous*⁵. » L’œuvre récente d’Adrian Paci fait du toucher cet acte jubilatoire de transgression. C’est là que l’ambition allégorique de l’artiste se manifeste avec le plus de puissance. *The Last Gestures* (2009) capte un moment de passage et de renouveau : une mariée quitte le domicile familial pour entamer une nouvelle vie et entreprendre un voyage vers la maturité ; *The Visitors* (2011) enregistre des confrontations collectives ambiguës : rituel d’adieu ou de bienvenue, accord au terme d’un conflit ou geste simple et quotidien de salutation et d’amitié ; *The Encounter* (2011) met en scène l’intimité de l’échange humain : acte généreux de communion au sens le plus élémentaire et signe de convivialité ; *Inside the Circle* (2011) rejoue la scène de la relation humain/animal en renouant un lien primitif, comme une parabole biblique d’un paradis perdu ou d’un *theatrum bestiarum* mythologique. Les plans d’Adrian Paci sont des tableaux vivants de déploration, traversés de tristesse et d’espoir et chorégraphiés par les gestes répétitifs d’une main, entre tendresse absolue et suspicion de violence ou d’hostilité. La touche – signe immédiat d’élévation, d’édification, d’apaisement – et le toucher – qui soigne, purifie, bénit – constituent le répertoire performatif des actes et des conduites des protagonistes. Les portraits collectifs et individuels forment des processions oniriques d’humanité, dérangementes par leur silence et leur anonymat, traumatisées par la perte et l’abandon, figées dans l’attente et la foi. « Qui leur tend la main ? », demande l’artiste

après Jean-Luc Nancy et Jean-Louis Chrétien, en évoquant « une “touche substantielle, c’est à savoir de la substance de Dieu en la substance de l’âme.” Elle a lieu “sans aucune forme ni figure intellectuelle ou imaginaire”. La “main miséricordieuse du Père” par laquelle Il nous touche tous est le Fils. C’est donc le Verbe qui est “la touche qui touche l’âme” (*el toque que toca al alma*)... La chair écoute⁶. » Ainsi perçue, la main se situe au-delà de la figuration et de l’image (« La main de Dieu n’est plus une figuration », poursuit Derrida. « On passe la main de l’homme, on passe par elle, qui reçoit, qui écoute, mais on se passe aussitôt d’elle. Dans le passage même. La main de Dieu est la main au sens propre, au-delà de toute icône, idole ou tropique humaine. ») ; un toucher, dans sa finitude et dans sa médiateté, est identifié comme « ouvert à une présence sans image et sans représentation, à une proximité intime qui jamais ne devient possession, à une exposition nue à l’insaisissable⁷ ». Les personnages de Paci peuvent confesser : « L’excès sur moi de ce que je touche et de ce qui me touche s’atteste sans fin dans la caresse. » Là encore, « la main caressante alors n’est plus la main préhensile, voire connaissante, mais la main exposée, donnante, recevante, la main du salut, la main de l’à-dieu. » C’est précisément là, au-delà de cette caresse et du pathos de l’inquiétude, que Paci fait sa place et campe un théâtre de la réciprocité, de la médiation et de la transition. Expression d’extrême générosité, acte d’offrande, l’œuvre de l’artiste interroge le relationnel de l’interhumain et la nature divine, en créant le paradigme d’un lieu de liminalité et de substitution : « Comment passe-t-on de l’infigurable, à savoir la main de Dieu en son sens propre, à la figure de son sens figuré, à savoir la main de l’homme ? Comment passe-t-on du toucher spirituel, infini et immédiat, sans “milieu” ni “distance”, sans forme ni figure, au “toucher charnel toujours médiat” ? Comment passe-t-on de l’immédiat au médiat, et donc à la chair ? À toutes ces questions qui reviennent au même et qui sont toutes questions de *passage*, donc de transition et de transitivité, de transfert figural, il n’y a ici, me semble-t-il, qu’une réponse : le passage comme la Passion, l’Incarnation, la Transsubstantiation, le *hoc est enim corpus meum*, etc., la médiation entre l’immédiat infini et le médiat fini, comme entre l’infini et le fini singulier en général, entre Dieu et l’Homme : c’est le Logos fait chair, le Fils, la Main du Père miséricordieux⁸. » Chez Adrian Paci, l’ontologie de la touche et du toucher franchit le seuil d’un espace haptique vers une vaste zone d’expérience hypertactile et multisensorielle ; une touche et une main deviennent vecteurs d’adresse, de vulnérabilité et d’appartenance. Ici, nos yeux touchent, nos regards attestent une rencontre, et un gros plan pénétrant envahit le cadre. Nous entrons dans un espace optique où le visage est un miroir qui réfléchit la fragilité et l’innocence. L’œuvre de Paci est une étude du portrait humain⁹ ; le visage apparaît comme le paysage d’une identité meurtrie, exposé au déplacement et à la dépossession. Dans *The Last Gestures*, le langage silencieux d’un échange de regards résonne d’une douleur, celle de la séparation et de l’imprévisible ; les salutations muettes de *The Visitors* passent par le tête-à-tête ritualisé, obligatoire, de la confrontation fraternelle ou tribale ; *The Encounter* marque le moment symbolique du face-à-face



Inside the Circle, 2011
Vidéo / Video, 6'33"



Inside the Circle, 2012
Vidéo / Video, 6'33"

désiré ; *Inside the Circle* théâtralise le regard comme dispositif de surveillance, de réconciliation et de mise à distance. Comme le toucher, le visage évoque lui aussi un passage, mais un processus de transmission (éthique) autre, qui a lieu dans l'espace précaire d'un entre-deux inconnu où il s'agit de synthétiser urgence de l'action, questionnement de l'empathie et possibilité d'émancipation.

Autant de thèmes essentiels à Judith Butler dans ses considérations sur la précarité. Quelle est la mesure de la vulnérabilité humaine ? En quoi la vulnérabilité façonne-t-elle la condition humaine dans son ensemble ? La philosophe s'interroge et médite : « Au vu du récent déchaînement mondial de violence, les questions qui me préoccupent sont les suivantes : qui a valeur d'être humain ? Quelles vies ont pleinement valeur de vies ? Et, en fin de compte, qu'est-ce qui fait qu'une vie est *jugée digne d'être pleurée*¹⁰ ? » L'ouvrage de Butler est une nomenclature de questions éthiques urgentes, articulées par des êtres vulnérables exposés à la violence et au deuil, au chagrin et à la perte : « Quelque chose s'empare de nous : d'où cela vient-il ? Quel sens cela a-t-il ? Pourquoi ne parvenons-nous pas, dans ces moments-là, à nous maîtriser ? À quoi sommes-nous liés ? Et par quoi sommes-nous saisis ? [...] Qui "suis"-je sans toi¹¹ ? » Au cœur de cette anthologie d'essais qu'est *Vie précaire*, il y a le besoin de comprendre la violence. Face au deuil, à la peur, à l'angoisse et à la fureur, « la violence est certainement un contact de la pire espère, qui expose sous son jour le plus terrible la vulnérabilité originaire de l'être humain aux autres êtres humains ; elle est la façon dont nous sommes livrés, sans contrôle, à la volonté d'autrui et dont la vie elle-même peut être anéantie par l'action délibérée d'autrui¹². » La vulnérabilité est un tissu d'humanité fragile et précieux, sujet à s'altérer, menacé et exposé, mis en danger. Vulnérabilité à « quelque chose venu d'ailleurs, qui nous atteint soudainement et que nous ne pouvons anticiper¹³ » Comment gérer cela ? Quelles sont les options et les stratégies à long terme ? « L'une des solutions pour y faire face est d'avoir l'air impénétrable, de refuser la vulnérabilité », estime Butler. « Dans mon insistance sur la vulnérabilité corporelle "commune", on verra peut-être une manière d'asseoir l'humanisme sur une base nouvelle. [...] La vulnérabilité doit être perçue et reconnue afin d'entrer en jeu dans une rencontre éthique, et rien ne garantit que c'est bien ce qui se produira. Non seulement il est toujours possible que la vulnérabilité ne soit pas reconnue et qu'elle constitue "ce qui n'est pas reconnaissable" mais, même lorsqu'elle est effectivement reconnue, cette reconnaissance a le pouvoir de transformer la signification et la structure de la vulnérabilité elle-même. En ce sens, si la vulnérabilité est une condition nécessaire de l'humanisation et si l'humanisation est diversement produite en fonction des normes de reconnaissance, qui sont variables, il s'ensuit que la vulnérabilité est fondamentalement dépendante des normes existantes de reconnaissance, puisque c'est sur la base de ces normes qu'elle peut être attribuée à un sujet humain¹⁴. » Mais de nouvelles questions pressantes apparaissent, s'accumulent, s'imposent et incitent à la responsabilité : comment réagir face à l'invulnérabilité ? Comment se protéger en situation d'alerte, d'urgence et de résistance collective ? Butler ajoute : « Est-ce

à dire que c'est notre statut de "sujets" qui nous lie toute-s, même si, pour nombre d'entre nous, le "sujet" est multiple ou fracturé ? [...] Sur quelle base pouvons-nous nous rencontrer¹⁵ ? » [...] « Quelles vies sont réelles ? Comment la réalité pourrait-elle être refaite¹⁶ ? »

En définissant les contraintes éthiques et en analysant le pouvoir du deuil et de la violence, Judith Butler invite à examiner la structure de l'adresse elle-même. Telle est, d'après la philosophe, l'obligation la plus importante de notre temps : savoir réagir à l'adresse, perçue comme « un comportement à l'égard de l'Autre après que l'Autre a exigé quelque chose de moi, m'a reproché un échec ou m'a demandé d'assumer une responsabilité¹⁷. » Le mode d'adresse est lui aussi déterminant pour comprendre comment l'autorité morale s'installe et perdure. Pour Butler, s'adresser à quelqu'un verbalement, c'est entamer une sorte de coexistence, de sorte que, si cette adresse échoue, une partie de notre existence se trouve précarisée. La structure d'adresse est directement liée à la façon dont l'autorité morale fonctionne et s'installe : « Plus fondamentalement, cependant, ce qui nous contraint moralement a affaire avec la manière dont les autres s'adressent à nous en sorte que nous ne pouvons pas écarter ou éviter cette adresse ; cet empiètement de l'adresse de l'autre nous constitue avant toute chose contre notre volonté ou, plus exactement peut-être, avant la formation de notre volonté¹⁸. » Butler s'attache au « "visage", ce concept introduit par Emmanuel Levinas, pour expliquer comment il se fait que d'autres prétendent avoir des droits moraux sur nous, nous adressent des exigences morales, que nous n'avons pas sollicitées et que nous ne sommes pas libres de refuser¹⁹. » Chez elle, l'approche du visage est le mode de responsabilité le plus élémentaire : « [S'exposer] à la vulnérabilité du visage », tel semble être le défi le plus hardi. Le visage comme extrême précarité de l'autre ; le visage comme situation d'un discours (« visage et discours sont liés ») ; le visage comme condition de l'humanisation ; le visage représente ce à quoi nulle identification n'est possible, le fruit de la déshumanisation et une condition de la violence²⁰. »

The Last Gestures, *The Visitors*, *The Encounter* et *Inside the Circle* se déploient sur la scène du visage, en évoquant le scénario ancien d'un « récit perdu ». L'artiste hyperbolise le vocabulaire symbolique : le ralenti de *The Last Gestures* monumentalise les expressions faciales et accentue l'ancstralité du jeu, tandis que la répétitivité obsédante des poignées de main anonymes de bienvenue fait de *The Visitors* l'allégorie vide d'une communauté caduque après un cessez-le-feu temporaire ou des festivités familiales. Situé dans un paysage archétypal, *Inside the Circle* est une fable du maître et de la victime, un prototype de la violence, de la vulnérabilité et de l'innocence – une histoire de survie et de pitié, en réalité. Tourné sur une place publique dans un bourg de Sicile, *The Encounter* est l'autoportrait de l'artiste, la mise en scène d'un ego face au miroir d'un public, l'Autre : une touche et un regard, une main et un visage – les vecteurs de la responsabilité et du courage – dans l'acte d'adresse, de générosité et d'appartenance le plus élevé, le plus simple et le plus sincère. La rencontre d'Adrian Paci avec une collectivité locale est un geste purificateur d'auto-identification et de sacrifice, d'exposition d'une autorité morale et d'invitation à un discours.



The Last Gestures, 2009
Installation vidéo sur quatre écrans, en boucle /
Installation, four channel video projection, loop



Per Speculum, 2006
Film 35 mm / 35 mm film, 6’53’’

C’est dans le film d’Adrian Paci, *Per Speculum* (2006), que la performance du visage et de la touche médiée (avec la lumière) atteint son paroxysme en termes de maîtrise et de critique. Le titre de l’œuvre est emprunté à la première lettre de saint Paul aux Corinthiens : « Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum » (« Aujourd’hui nous voyons au moyen d’un miroir, de manière peu claire, mais alors nous verrons face à face ; aujourd’hui je connais partiellement, mais alors je connaîtrai complètement, tout comme j’ai été connu. ») L’image d’ouverture, qui montre un groupe d’enfants dans un paysage idyllique, presque biblique, en train de fixer l’objectif avec un inquiétant aplomb, se révèle bientôt n’être que le reflet d’un grand miroir placé devant eux, afin de créer une illusion parfaite de l’autre espace hétérotopique, proche mais inexplicablement distant. Ces visages sont dénués d’émotion, mais leurs regards portent une charge accusatoire, une authentique méchanceté et une innocence perdue. Adrian Paci utilise consciemment le visage pour illustrer le conflit et pour, littéralement, visualiser le théâtre au sens propre d’un destin singulier, mais aussi collectif. « Le moment de tension m’intéresse en tant que métaphore du monde et de son état de devenir constant », revendique l’artiste. Il poursuit : « La vulnérabilité et la fragilité sont, à mon sens, des conditions humaines de base, capables d’offrir en même temps beauté et dignité²¹. » Cette scène peut être perçue comme un moment iconique et indiquer, en accord avec le passage de saint Paul, que toute représentation ou réflexion physique est toujours inexacte et déformée ; vue sous un autre angle, elle peut signifier l’inanité de toute démarche d’identification, en référence plus ou moins littérale à l’échec du stade lacanien du miroir, moment crucial de la formation de l’identité où l’image fragmentée devient une entité cohérente reconnaissable qui marque l’entrée de l’enfant dans le monde. Dans *Per Speculum*, la progression du récit est lente, mais radicale dès que le miroir se brise dans un geste violent mais ludique et que l’image se décompose en morceaux. L’esprit communautaire du groupe disparaît alors et les enfants, désormais dispersés dans les branchages d’un arbre monumental, s’adonnent à un « jeu » aussi ambigu que le précédent : chacun d’eux tient en main un éclat de miroir et, en renvoyant la lumière solaire vers l’objectif, crée un halo lumineux qui aveugle le spectateur d’un reflet puissant et insoutenable²². Ici, la touche médiée ou un regard (de lumière) exprime la cruauté et l’hostilité. Dans ce film, que l’on peut voir comme le jeu inquiétant d’un visage et comme un théâtre du regard, Adrian Paci affirme l’impossibilité du visage et l’échec de l’adresse. Suspendu dans une dimension archétypale du temps et de l’espace, doté de la redoutable densité métaphorique d’un conte sur la vie et la mort, *Per Speculum* est une étude profonde sur la duperie, qui bat en brèche toutes les vérités, perceptions et significations admises. Elle exprime aussi une fragilité de la condition humaine, une colère ouverte et une réactualisation de traumatismes latents, des gestes d’autodestruction, l’instabilité d’une époque précaire, captée dans un moment d’attente et d’éveil, dans un songe éveillé d’avenir meilleur.

1) Jacques Derrida, *Le Toucher - Jean-Luc Nancy*, Paris : Galilée, 2000, p. 13.
2) Ibid., p. 14.
3) Ibid., p. 121.
4) Ibid., p. 121.
5) Ibid., p. 158.
6) Ibid., p. 281-282.
7) Ibid., p. 291.
8) Ibid., p. 291-292.
9) L’artiste explique : « Même si je suis surtout connu comme vidéaste, je suis en réalité peintre. Plus précisément, portraitiste. J’ai fait beaucoup de portrait entre dix et vingt-deux ans et, au lycée, avec mes copains, nous étions souvent à la recherche de modèles à dessiner. C’était toujours des gens de la rue, des vieux qui se promenaient pour tuer le temps. À l’atelier, ils s’asseyaient devant nous pendant des heures, sans pose spéciale. Ils ne faisaient rien d’autre que ce qu’ils auraient fait s’ils n’avaient pas été là. J’ai travaillé sur ces visages pendant des années, en faisant des études au crayon, à la tempera et à l’huile, en modelant leurs rides, en déchiffrant leur regard, en reproduisant leur peau en peinture. »
Adrian Paci, conversation avec Mirjam Varadinis, in *Adrian Paci Electric Blue*, Zurich, Kunsthau Zurich, 2011, p. 6
10) Judith Butler, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* (traduction Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal), Paris : Éd. Amsterdam, 2005, p. 46.
11) Ibid., p. 47-48.
12) Ibid., p. 55.
13) Ibid., p. 55.
14) Ibid., p. 70-71.
15) Ibid., p. 77.
16) Ibid., p. 60.
17) Ibid., p. 162.
18) Ibid., p. 163.
19) Ibid., p. 164.
20) Ibid., p. 165, 171, 174, 178.
21) Adrian Paci, op cit. note 9.
22) Enfant, Paci pratiquait un jeu semblable avec ses camarades et c’est en voyant un sujet d’actualité sur de jeunes Palestiniens dirigeant la lumière dans les yeux de soldats à l’aide de miroirs cassés qu’il s’en est souvenu.

“[...] But precisely, when my gaze meets yours, I see *both* your gaze *and* your eyes, love in fascination—and your eyes are not only seeing but also visible. And since they are *visible* (things or objects in the world) as much as *seeing* (at the origin of the world), I could precisely touch them, with my finger, lips or even eyes, lashes and lids, by approaching you—if I dared come near to you in this way, if I one day dared.”¹ Thus with a prelude of “When our eyes touch...” does Jacques Derrida open up his intimate address to Jean-Luc Nancy, “the greatest thinker about touching of all time,” the author of *Corpus* (1992), where the figure of touch and the act of touching are introduced as “a limit, a surface, a border, an outline.” Derrida narrates further, in a forcefully philosophical manner: “Even if one touches an inside, ‘inside’ of anything whatsoever, one does it following the point, the line or surface, the borderline of a spatiality exposed to the outside, offered—precisely—on its running border, offered to contact.”² This is, it seems, the membrane where Adrian Paci’s concern situates itself as a surface tension of ethical, philosophical and political issues—a liminal zone of a touch, a register of imagination: sensible presentation or transcendental template of responsibility, care and communal spirit: “To be capable of touch, thus simultaneously of that contact without which, hypothetically, the idea itself of the *simul* would never have been born in us, *between us*.”³ The recent video work by Paci introduces a touch as such a celebratory act of transgression. It is there that the artist’s allegorical ambition manifests itself in its most powerful way. *The Last Gestures* (2009) registers a moment of passage and renewal: a bride leaves the family house to begin her new life and to embark on a journey to maturity; *The Visitors* (2011) documents ambiguous collective confrontations: a ritual of farewell or welcome, an agreement at the end of a conflict or just an everyday gesture of greeting and friendship; *The Encounter* (performance and video, 2011) stages the intimacy of a human exchange: a generous act of a most elemental communion and a sign of togetherness; *Inside the Circle* (2011) reenacts a drama of a human/animal relationship: a restaging of primeval connection as a biblical parable of a lost paradise or mythological *theatrum bestiarum*. Paci’s frames are tableaux of mourning, woven of sadness and hope, and choreographed by repetitious gestures of a hand, between ultimate tenderness and a presumed violence and hostility. A touch—at once elevated, uplifted, relieved—and a touching—healing, purifying, blessing—constitute a performative repertoire of the protagonists’ actions and behaviour. Paci’s collective and individual portraits are oneiric processions of humanity, disturbingly silent and anonymous, traumatized by loss and abandonment, frozen in anticipation and faith. “Who offers a hand?” the artist asks after Jean-Luc Nancy and Jean-Louis Chrétien, evoking “a ‘substantial touch; that is, of the

substance of God in the substance of the soul.’ It takes place ‘without any intellectual or imaginative shape or figure.’ The ‘merciful hand of the Father,’ with which he thus touches us, is the Son. Therefore it is the Word that is ‘the touch that touches the soul’ (*el toque que toca al alma*) [...] The flesh listens.”⁴ Thus perceived, the hand is beyond figuration and an image (“God’s hand is no longer a figuration,” Derrida continues. “One hands the hand of man in passing, one comes to pass through it—the accepting and listening hand—but one immediately passes it and does without it. In the very passage itself. The hand of God is the hand in the proper sense, beyond any icon, idol, or human tropologics”), and a touch in its finiteness and mediacy is being identified as “open to a presence without image and without representation, as well as to an intimate proximity that never becomes possession, and to an exposure naked to the ungraspable.”⁵ Paci’s characters might confess: “Of what I touch and what touches me, the excess over me is endlessly attested in the caress.” Here too, “the stroking hand that caresses no longer is a prehensile hand, then, or a knowing one, but rather a hand that is exposed, giving, and accepting; it is the hand of salvation, the God-ward goodbye hand.” It is precisely here, beyond this caress and the pathos of concern, that Paci negotiates his own place and enacts a drama of reciprocity, mediation and transition. An expression of uttermost generosity, an act of offering, the artist’s oeuvre investigates the relationality of interhuman and divine nature, setting up a paradigm for a place of liminality and substitution: “How can one go about the passage from the unfigurable, which is to say, the hand of God in its proper sense, to the figure of its figurative sense, which is to say, the hand of man? How about the passage from spiritual touching, which is infinite and immediate, without ‘medium’ or ‘distance,’ form or figure, to ‘carnal touching, which is always mediate’? How about the passage from the immediate to the mediate, and thus to flesh? To all these questions, which come down to the same thing and which are all questions of *passage*, and therefore of transition and transitivity, and figural transfer, there is but one answer, it seems to me: passage, like Passion, Incarnation, Transubstantiation, ‘Hoc est enim corpus meum,’ and so forth, and the mediation between the infinite immediate and the finite mediate, just as between infinite and singular finite in general, between God and Man: it is Logos fashioned into flesh, the Son, the Hand of the Merciful Father.”⁶ Paci’s ontology of touch and touching crosses the threshold of a haptic space towards an extended zone of a hypertactile and multisensory experience; a touch and a hand become agents of address, vulnerability and belonging. Here, our eyes touch, our gazes testify an encounter, and a penetrating close-up of a face dominates the frame. We are entering an optical space where face is a mirror-surface of frailty and innocence. Paci’s work is a study of human portraiture;⁷ the face appears as a landscape of an injured identity, exposed to displacement and dispossession. The silent language of a gaze exchange in *The Last Gestures* resonates with the pain of separation and unpredictability; wordless greetings in *The Visitors* are expressed by a ritualized, necessary eye-to-eye act of a brotherhood or tribal confrontation; *The Encounter* marks a symbolic moment of a face-to-face, desired ac-



The Last Gestures, 2009
Installation vidéo sur quatre
écrans, en boucle /
Installation, four channel video
projection, loop

quaintance; *Inside the Circle* dramatizes the gaze as an apparatus of control, reconciliation and estrangement. Like a touch, the face invokes a passage too, yet another (ethical) transmission process, taking place in a precarious space of the unknown in-between where an urgency of action, a challenge of empathy and a possibility of emancipation have to be articulated. These are crucial issues for Judith Butler’s politics of precarious life. What are the dimensions of human vulnerability? How does vulnerability shape the human condition at large? The philosopher wonders and reflects: “The question that preoccupies me in the light of recent global violence is, Who counts as human? Whose lives count as lives? And, finally, What *makes for a grievable life*?”⁸ Butler’s is a dictionary of urgent ethical questions, articulated by vulnerable beings, exposed to violence and experiencing mourning, grief and loss: “Something takes hold of you: where does it come from? What sense does it make? What claims us at such moments, such that we are not the masters of ourselves? To what are we tied? And by what are we seized? [...] Who ‘am’ I, without you?”⁹ The need to understand violence lies at the core of Butler’s anthology of essays titled *Precarious Life*. In between mourning, fear, anxiety and rage, “violence is surely a touch of the worst order, a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over, without control, to the will of another, a way in which life itself can be expunged by the willful action of another.”¹⁰ Vulnerability is a fragile and precious fabric of humanity, susceptible to damage, threatened and unprotected, put at risk, a vulnerability to “a sudden address from elsewhere that we cannot preempt.”¹¹ How to negotiate it? What are the options and long-term strategies? “There is the possibility of appearing impermeable, of repudiating vulnerability itself,” Butler speculates: “By insisting on a ‘common’ corporeal vulnerability, I may seem to be positing a new basis for humanism [...] A vulnerability must be perceived and recognized in order to come into play in an ethical encounter, and there is no guarantee that this will happen. Not only is there always the possibility that a vulnerability will not be recognized and that it will be constituted as the ‘unrecognizable,’ but when a vulnerability is recognized, that recognition has the power to change the meaning and structure of the vulnerability itself. In this sense, if vulnerability is one precondition for humanization, and humanization takes place differently through variable norms of recognition, then it follows that vulnerability is fundamentally dependent on existing norms of recognition if it is to be attributed to any human subject.”¹² Still, new pressing questions appear, piling up, taking charge, and provoking responsibility: how to deal with the invulnerability? How to protect ourselves in a state of alarm, emergency and a collective resistance? Butler adds: “Do we want to say that it is our status as ‘subjects’ that binds us all together even though, for many of us, the ‘subject’ is multiple or fractured? [...] What allows us to encounter one another?”¹³ [...] Whose lives are real? How might reality be remade?”¹⁴ Elaborating the ethical demands and examining the powers of mourning and violence, Judith Butler calls for the consideration of the structure of address itself. This is, according to the philosopher, the most important

Adam Budak



The Encounter, 2011
Vidéo / Video, 22’

When our eyes touch...



Inside the Circle, 2011
Vidéo / Video, 6’33”

obligation in our time—an ability to respond to the address, perceived as “a comportment toward the Other only after the Other has made a demand upon me, accused me of a failing, or asked me to assume a responsibility.”¹⁵ The mode of address, too, is crucial for understanding how moral authority is introduced and sustained. For Butler, addressing someone when we speak means entering into a sort of coexistence, so something about our existence proves precarious when that address fails. Structure of address is directly linked to how moral authority operates and is being introduced: “More emphatically, however, what binds us morally has to do with how we are addressed by others in ways that we cannot avert or avoid; this impingement by the other’s address constitutes us first and foremost against our will or, perhaps put more appropriately, prior to the formation of our will.”¹⁶ Butler considers “the ‘face,’ the notion introduced by Emmanuel Levinas, to explain how it is that others make moral claims upon us, address moral demands to us, ones that we do not ask for, ones that we are not free to refuse.”¹⁷ In her view, the approach to the face is the most basic mode of responsibility. “To expose myself to the vulnerability of the face,” such seems to be the most courageous challenge. The face as the extreme precariousness of the other; the face as a situation of a discourse (“face and discourse are tied”); the face as a condition of humanization; the face as a representation of that for which no identification is possible, an accomplishment of dehumanization and a condition for violence.¹⁸ *The Last Gestures*, *The Visitors*, *The Encounter* and *Inside the Circle* unfold at the face-stage, evoking the ancient drama of a *récit perdu*. The artist hyperbolizes the symbolic vocabulary: the slowed-down pace of *The Last Gestures* monumentalizes facial expressions and emphasizes the ancestral nature of acting while the obsessive repetitiveness of the unidentified welcome of a handshake in *The Visitors* turns it into an empty allegory of an inoperative community after a temporary ceasefire or a festive family celebration. Set up in an archetypal landscape, *Inside the Circle* is a fable of master and victim, a prototype of violence, vulnerability and innocence—in fact, a story of survival and mercy. Staged on a public square in a tiny Sicilian town, *The Encounter* is the artist’s self-portrait, a performance of a self in the mirror of an audience, the Other: a touch and a gaze, a hand and a face—the agents of responsibility and courage—in the ultimate, simplest and most sincere act of address, generosity and belonging. Paci’s encounter with a local community is a purifying gesture of self-identification and sacrifice, ex-position of moral authority and an invitation to a discourse. It is in Paci’s film *Per Speculum* (2006) that the performance of a face and a mediated touch (of light) achieves a masterful and critical apogee. The film’s title phrase is borrowed from St. Paul’s First Epistle to the Corinthians: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum* (“For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known;” 13:12, King James Version). The opening image, picturing a group of children gathered in

an idyllic, almost biblical landscape, staring directly into the camera eye in a strangely disquieting, confrontational way, is soon revealed as being a mere reflection in a gigantic mirror, positioned in front of them so as to create a perfect illusion of the other, heterotopic space, close but uncannily distant. The children’s faces are emotionless, though their gazes bear a charge of accusation, a genuine sense of wickedness and lost innocence. Paci consciously uses the face to depict the conflict and to literally visualize the literal drama of a singular but also a collective fate. “I am interested in the moment of tension as a metaphor for the world and its state of constant becoming,” the artist claims. He continues: “Vulnerability and fragility are, in my opinion, basic human conditions, able to confer beauty and dignity at the same time.”¹⁹ This scene may be perceived as an iconic moment, indicating, in accordance with the passage from St. Paul, that any physical representation or reflection is always inaccurate and distorted; approached differently, it may signify the collapse of any efforts of identification, referring in a more or less literal way to the failure of the Lacanian mirror stage, a crucial moment in identity formation where the fragmented image becomes a recognizable coherent entity, marking the child’s entry into the world. *Per Speculum*’s narrative progresses slowly, although radically, as soon the mirror gets broken in a violent yet playful act and the image disperses into pieces. So disappears the communal spirit of a group, and now the children are scattered throughout the branches of a monumental tree, engaged in yet another new “funny game”: each holds a piece of shattered mirror, producing radiant bowls of light by bouncing the sunlight back into the camera’s lens, thus painfully blinding the spectator with its intense, unbearable reflection.²⁰ Here, the mediated touch or gaze (of light) is an expression of cruelty and hostility. In this film, which can be regarded as an uncanny performance of a face and a drama of looking, Paci marks the impossibility of a face and a failure of address. Suspended in an archetypal dimension of time and space, equipped with the striking metaphorical density of a tale on life and death, *Per Speculum* is a profound study of deception, which critically undermines all received truths, perceptions and meanings. It also expresses the fragility of the human condition, the exposed anger and aggression of latent traumas, the self-destructive gestures and instabilities of precarious times, caught in the moment of anticipation and awakening, day-dreaming of a better future.

Adam Budak



Via Crucis, 2011
Impression sur aluminium /
Print on aluminium
53 x 86 cm

When our eyes touch...

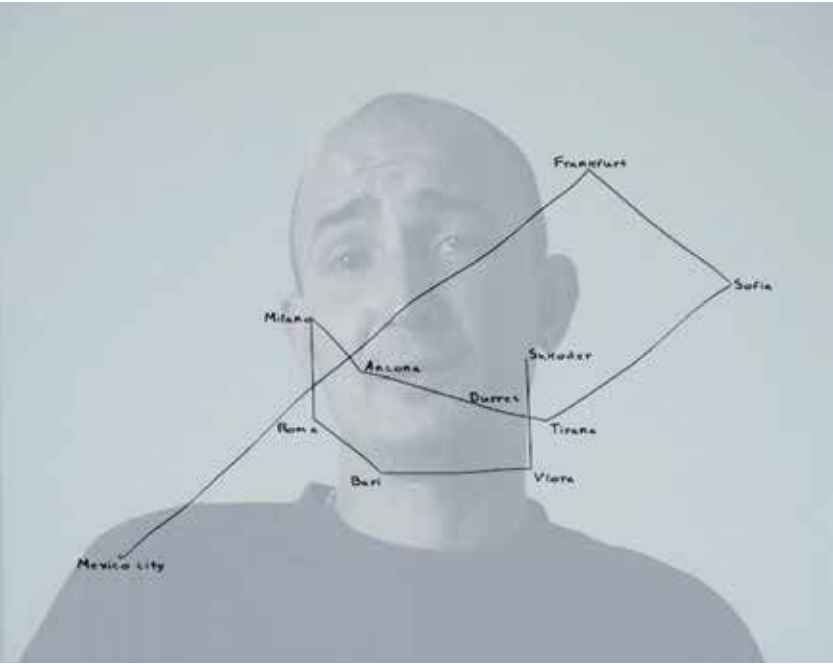
- 1) Jacques Derrida, *On Touching - Jean-Luc Nancy*, trans. Christine Irizarry (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005), p. 3.
- 2) Ibid., p. 103.
- 3) Ibid., pp. 136-137.
- 4) Ibid., p. 260.
- 5) Ibid.
- 6) Ibid., pp. 260-261.
- 7) The artist explains: “Although I am mainly known as a video artist, I am in actual fact a painter. More precisely, a portrait painter. I did numerous portraits between the ages of ten and 22, and at high school my friends and I were often on the look-out for models to sit for our drawings. They were always people from off the street, old people just hanging around and watching the time pass. At the studio they would sit in front of us for hours, without any special pose. They simply continued doing what they would have been doing anyway. I worked on these faces for years, doing studies in pencil, tempera and oils, modeling their wrinkles, deciphering their regard, reproducing their skin in paint.” Adrian Paci, in conversation with Mirjam Varadinis, in *Adrian Paci Electric Blue* (Zurich, Kunsthaus Zürich, 2011), p. 6.
- 8) Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London and New York: Verso 2004), p. 20.
- 9) Ibid., pp. 21-22.
- 10) Ibid., pp. 28-29.
- 11) Ibid., p. 29.
- 12) Ibid., pp. 42-43.
- 13) Ibid., pp. 48-49.
- 14) Ibid., p. 33.
- 15) Ibid., p. 129.
- 16) Ibid., p. 130.
- 17) Ibid., p. 131.
- 18) Ibid., pp. 132, 138, 141, 145.
- 19) Adrian Paci, in op. cit. note 7.
- 20) Paci played a similar game with his friends as a boy, and was reminded of this when he saw news footage of Palestinian children shining light from broken mirrors into the eyes of soldiers.

Adrian Paci

Vies en transit / Lives in Transit



Albanian Stories, 1997
Vidéo / Video, 7'08"



Believe me I am an artist, 2000
Vidéo / Video, 6'54"

En haut / Top:
Piktori, 2002
Vidéo / Video, 3'27"

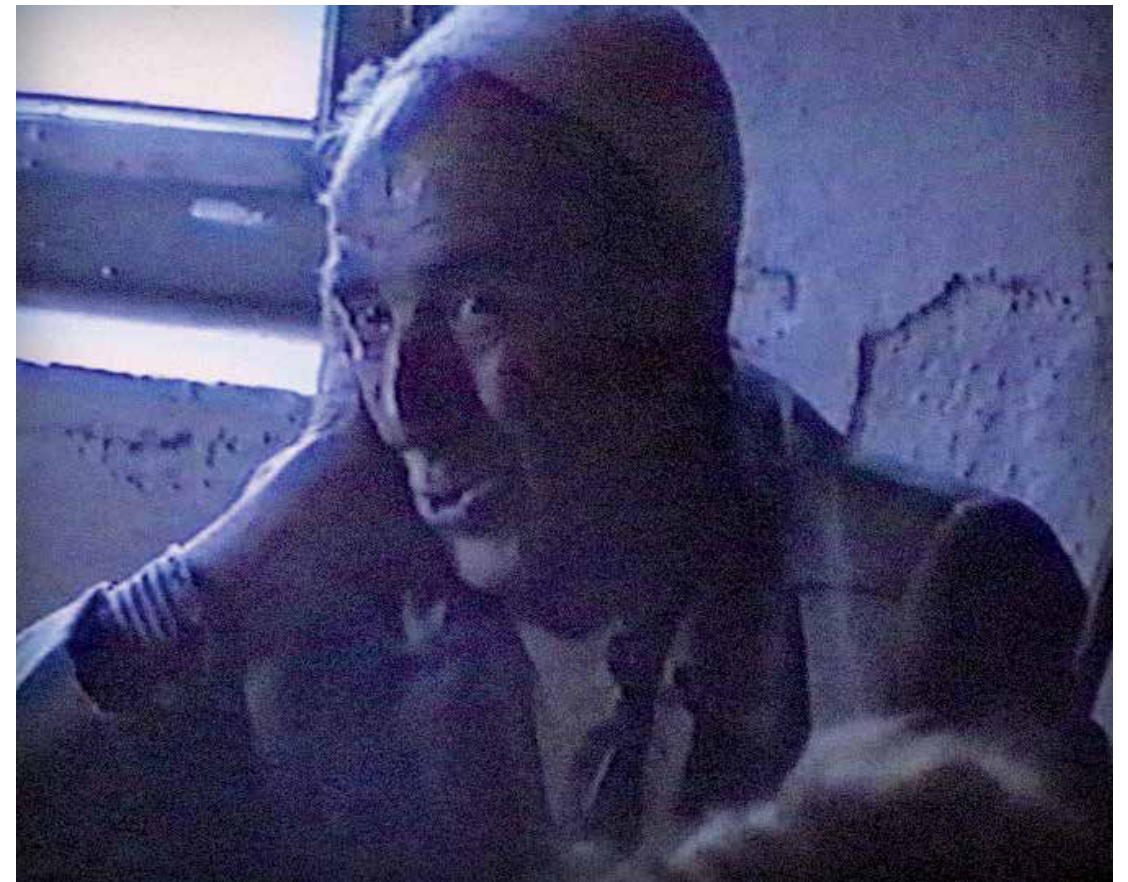
En bas / Bottom:
Klodi, 2005
Vidéo / Video, 40'



Vajtojca, 2002
Vidéo / Video, 9'



The Visitors, 2011
Installation vidéo sur quatre écrans, en
boucle / 4 channel video installation, loop



The Visitors, 2011
Installation vidéo sur quatre écrans, en
boucle / 4 channel video installation, loop



The Visitors, 2011
Installation vidéo sur quatre écrans, en
boucle / 4 channel video installation, loop
Vue de l'exposition « Premio Italia Arte
Contemporanea », MAXXI, Rome /
Installation view, "Premio Italia Arte Con-
temporanea," MAXXI, Rome, 2012



Passages, 2010
12 panneaux, acrylique sur bois /
12 panels, acrylic on wood
chaque / each 22,5 x 30 cm



The Last Gestures, 2009
 Installation vidéo sur quatre écrans, en
 boucle / 4 channel video installation, loop
 Vue de l'exposition « Gestures », francesca
 kaufmann, Milan / Installation view,
 "Gestures," francesca kaufmann, Milan, 2010



The Last Gestures, 2009
Installation vidéo sur quatre écrans, en
boucle / 4 channel video installation,
projection, loop



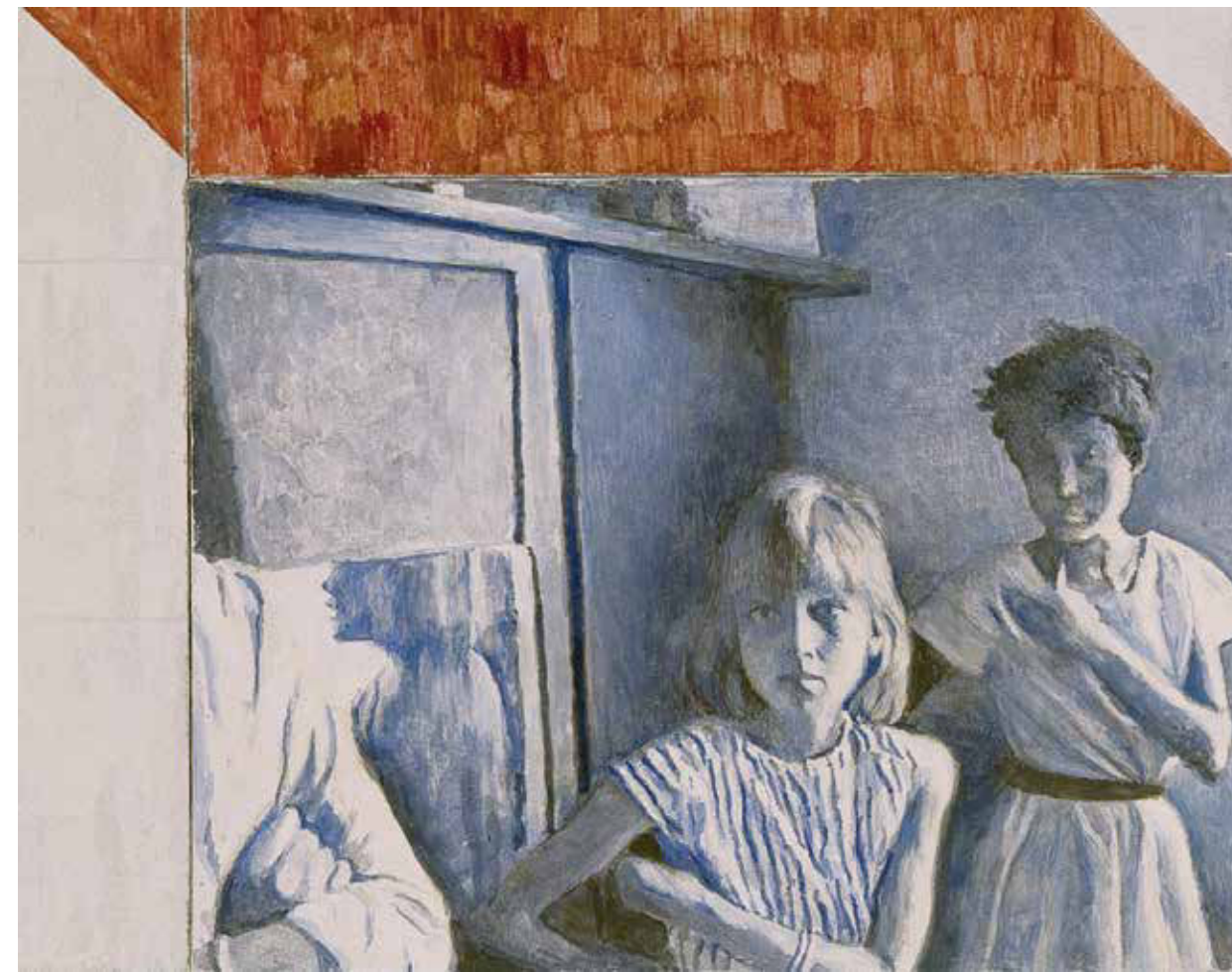
The Wedding (détail / detail), 2001
20 gouaches sur papier marouflé sur bois
/ 20 gouaches on paper mounted on wood
chaque / each 22 x 28 cm

Ci-contre / Opposite:
The Street, 2008
Huile sur toile / Oil on canvas
20 x 30 cm





The Sisters, 2008
Huile sur toile / Oil on canvas
30 x 40 cm



Untitled, 2007
Acrylique sur plâtre / Acrylic on plaster
100 x 125 cm



The Wedding, 2010
 Acrylique sur terre cuite /
 Acrylic on terracotta
 chaque / each 40 x 30 x 10 cm





Façade, 2007
Tempera, plâtre, ciment, brique, bois /
Tempera, plaster, cement, brick, wood
chaque / each 250 x 300 x 250 cm
Vue de l'installation « Passages » Peter
Blum Gallery, New York / Installation
view, "Passages," Peter Blum Gallery,
New York, 2007



Ci-contre / Opposite:
Passages, 2012
 Diptyque, huile sur toile /
 Diptych, oil on canvas
 chaque / each 20 x 30 cm

Women in the woods, 2011
 Acrylique sur plâtre /
 Acrylic on plaster
 125 x 156 cm



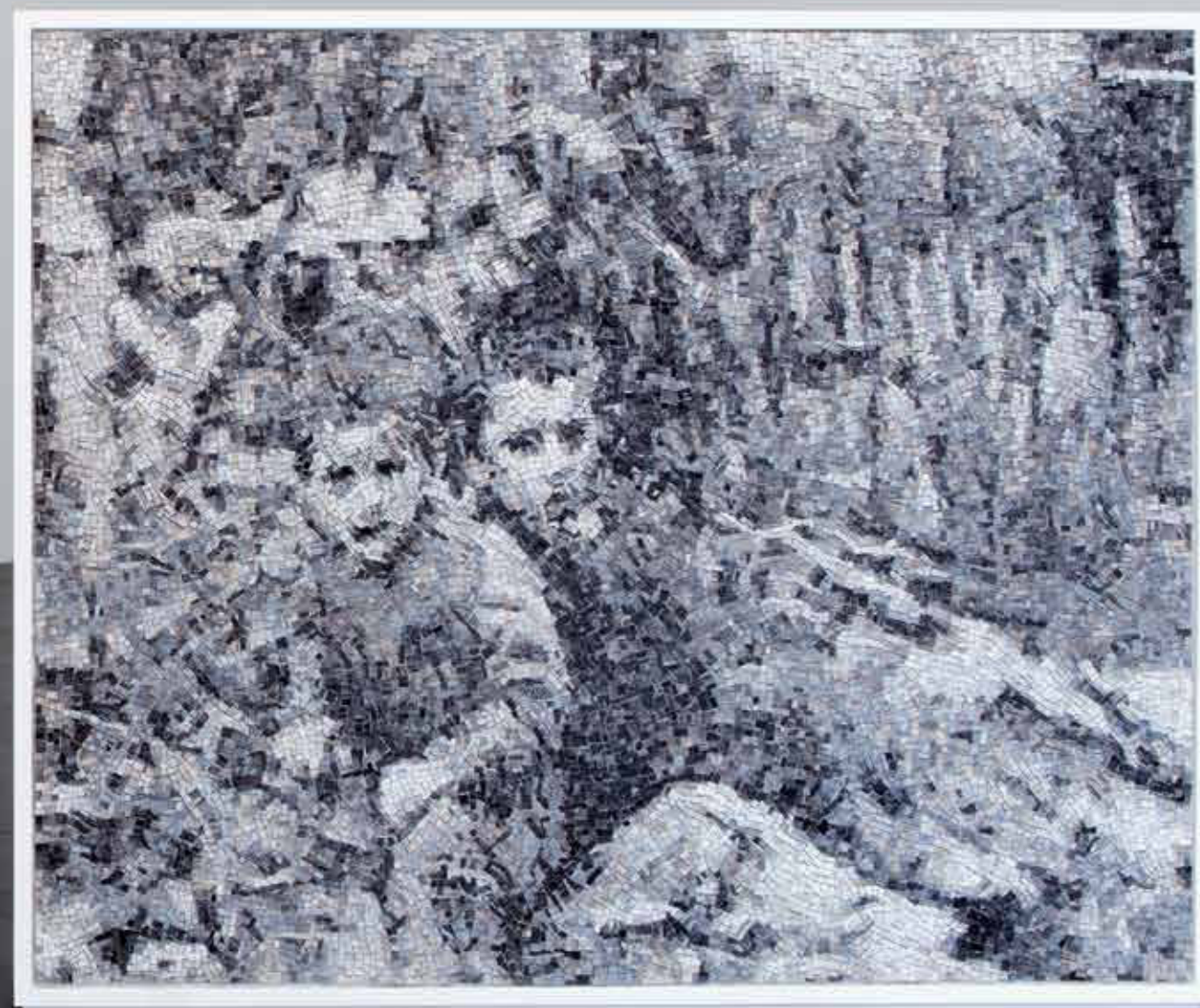
Ci-contre / Opposite:
Home to Go, 2001
 Sculpture, poussière de marbre et résine,
 carrelage, bois, corde / Sculpture, mar-
 ble dust and resin, tiles, wood, rope
 165 x 90 x 120 cm

Passages, 2010
 Acrylique et aquarelle sur plâtre et terre
 cuite / Acrylic and watercolor on plaster
 and terracotta
 35,5 x 21 x 7,6 cm



Passages, 2010
 Diptyque, acrylique sur papier /
 Diptych, acrylic on paper
 chaque / each 105 x 76 cm





Brothers, 2010
Mosaïque de marbre sur panneau de résine
et bois / Marble mosaic on resin panel
and wood
150 x 183 x 20 cm
Vue de l'exposition « COMMA 28 »,
Bloomberg Space, Londres / Installation
view, "COMMA 28", Bloomberg space,
London, 2010



Ci-contre / Opposite:
Brothers (détail / detail), 2010
 Mosaïque de marbre sur panneau de résine
 et bois / Marble mosaic on resin panel
 and wood
 150 x 183 x 20 cm



Brother and sister, 2008
 Huile sur toile / Oil on canvas
 30 x 40 cm





The Escape (according to Antonioni), 2012
Acrylique sur bois / Acrylic on wood
40 x 30 cm



Untitled (according to Bela Tarr), 2012
Acrylique sur bois / Acrylic on wood
35 x 20 cm

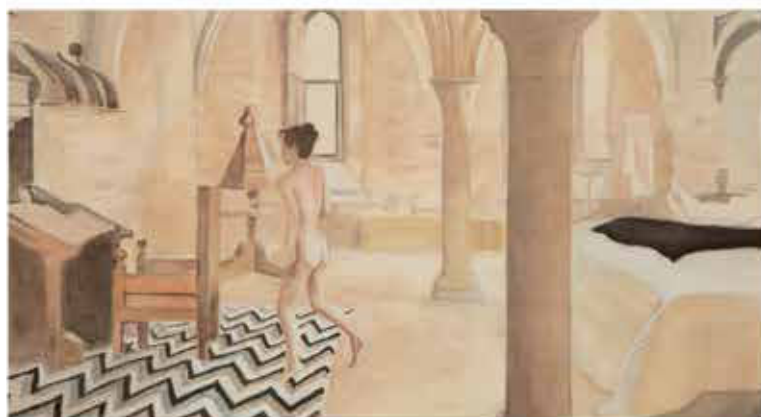


Inside the Circle, 2011
Vidéo / Video, 6'33"





Inside the Circle, 2011
Vidéo / Video, 6'33"



Secondo Pasolini (*I Racconti di Canterbury*), 2008
12 détrempe sur papier marouflé sur toile / 12 tempera on paper mounted on canvas, chaque / each 38 x 70 cm



Secondo Pasolini (*Decameron*)
(détail / detail), 2007
12 gouaches sur papier marouflé sur toile
/ 12 gouache on paper mounted on canvas
chaque / each 38.5 x 70 cm



Secondo Pasolini (*Il Fiore delle Mille e
una Notte*) (détail / detail), 2008
12 gouaches sur papier marouflé sur toile
/ 12 gouache on paper mounted on canvas
chaque / each 38,5 x 70 cm



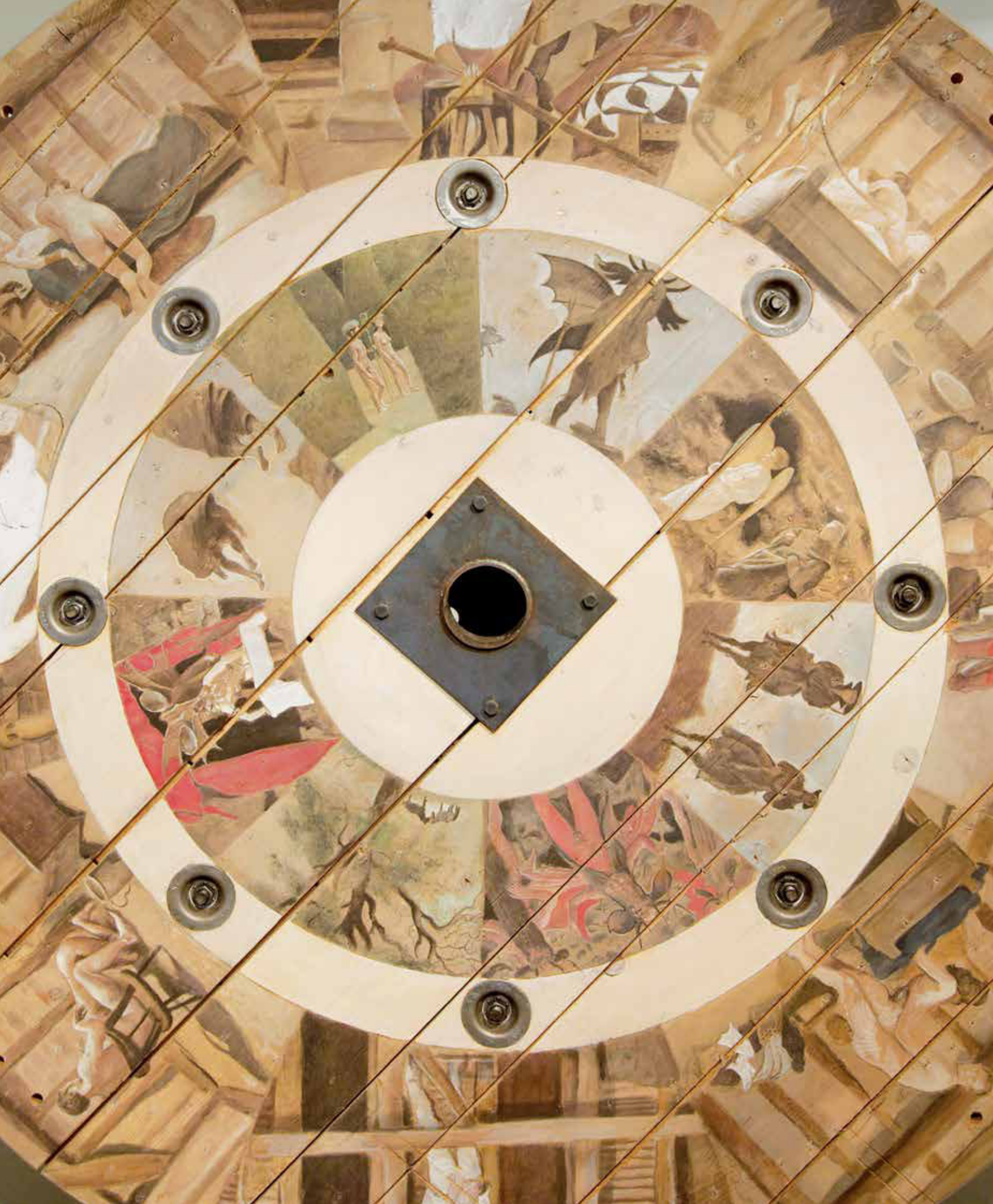
Secondo Pasolini
(I Racconti di Canterbury).
 (détail / detail) 2008
 12 détrempe sur papier marouflé sur
 toile / 12 tempera on paper mounted
 on canvas
 chaque / each 38 x 70 cm



Passages, 2012
 Diptyque, acrylique sur bois /
 Diptych, acrylic on wood
 chaque / each 27 x 46 cm

Secondo Pasolini (I Racconti di Canterbury), 2010
Acrylique sur bobine de bois /
Acrylic on wooden reel,
245 x 245 x 130 cm
Vue de l'exposition « Adrian Paci -
Motion picture(s) », Kunsthau Zürich,
Zürich / Installation view, "Adrian Paci
- Motion picture(s), Kunsthau Zürich,
Zürich, 2010





Ci-contre / Opposite:
*Secondo Pasolini (I Racconti di
 Canterbury)* (détail / detail), 2010
 Acrylique sur bobine de bois /
 Acrylic on wooden reel
 diamètre / diameter 245 cm



The Escape (détail / detail), 2011
 3 peintures, gouache sur bois /
 3 paintings, gouache on wood
 chaque / each 30 x 40 cm





Electric Blue, 2010
Vidéo / Video, 15'
Vue de l'exposition « Adrian Paci - Motion
picture(s) », Kunsthau Zurich, Zürich /
Installation view, "Adrian Paci - Motion
picture(s)", Kunsthau Zürich, Zurich, 2010





Turn On, 2004
 Photographie couleur, avec cadre /
 Color photography, framed
 151 x 196,5 cm

Ci-contre / Opposite:
The Walk, 2011
 Photographie couleur, avec cadre
 / Color photograph, framed
 70 x 121,5 cm







Per Speculum, 2008
Film 35 mm / 35 mm film, 6'35"



Per Speculum, 2008
Film 35 mm / 35 mm film, 6'35"
Vue de l'installation pour la « Nuit
blanche », Église Saint-Pierre de
Montmartre, Paris / Installation view for
the "Nuit Blanche", Church of Saint-Pierre
de Montmartre, Paris, 2011









Né en 1969 à Shkodra, Albanie / Born in 1969 in Shkodra, Albania Vit et travaille à Milan, Italie / Lives and works in Milano, Italy

Bio-bibliographie sélective Selected Biobibliography	
L'astérique (*) signale une publication The asterisk (*) indicates a publication	
Expositions Personnelles Solo Shows	
2014 <i>Adrian Paci, Vies en transit</i>, Musée d'art contemporain de Montréal. <i>Adrian Paci</i> , Roda Sten Konsthall, Göteborg	
2013 <i>Adrian Paci</i>, Trondheim Kunstmuseum, Trondheim <i>Adrian Paci, Vite in transito</i> , PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano <i>Adrian Paci, Vies en transit</i> , Jeu de Paume, Paris	
2012 <i>Adrian Paci: Per Speculum</i>, Monash University Museum of Art, Caulfield East. <i>Adrian Paci: The Storyteller</i> , Lokal 30, Warszawa. <i>She: Adrian Paci</i> , Kaufmann Repetto, Milano.	
2011 <i>Adrian Paci: Back Home</i>, Galeria e Arteve Shkodër, Shkodra. <i>Adrian Paci: Electric Blue</i> , Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa. <i>Adrian Paci: Video Work</i> , Seattle Art Museum, Seattle. <i>The Encounter</i> , Galerie Peter Kilchmann, Zürich.	
2010 <i>Adrian Paci: Gestures</i>, Francesca Kaufmann, Milano. <i>Adrian Paci: Gestures</i> , Peter Blum Chelsea, New York. <i>Adrian Paci: Motion Picture(s)</i> , Kunsthau s Zürich, Zürich. * <i>Adrian Paci: Precarious Life</i> , Istanbul Modern, Istanbul. <i>COMMA 28: Adrian Paci</i> , Bloomberg Space, London.	
2009 <i>Adrian Paci</i>, Museo Tamayo, México, DF. <i>Centro di Permanenza temporanea</i> , Outlet Project Room, Istanbul.	
2008 <i>Adrian Paci</i>, Kunstverein Hannover, Hannover. * <i>Adrian Paci</i>, Stuk, Louvain. <i>Adrian Paci: Per Speculum</i> , Bonnier Konsthall, Stockholm. <i>Adrian Paci: Subjects in Transit</i> , Center for Contemporary Art, Tel Aviv. *	
2007 <i>Adrian Paci: Centro di Permanenza temporanea</i>, Smith-Stewart, New York. <i>Adrian Paci: Passages</i> , Peter Blum Chelsea, New York. <i>Adrian Paci: Per Speculum</i> , MK Gallery, Milton Keynes. * <i>Adrian Paci: Still Moving</i> , Museum Ostwall, Dortmund. * <i>Centro di Permanenza temporanea</i> , Galerie Peter Kilchmann, Zürich. <i>Premio Pino Pascali 2007</i> , Fondazione Museo Pino Pascali - Museo Comunale d'Arte Contemporanea, Polignano a Mare. *	
2006 <i>Adrian Paci</i>, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht. * <i>Adrian Paci, Raccontare</i>, Galleria Civica di Modena, Modena. * <i>Adrian Paci: Per Speculum</i>, Francesca Kaufmann, Milano. <i>Modern Times (Volume 2)</i> , (avec/with Davide Bertocchi), MAN, Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, Nuoro.	
2005 <i>Adrian Paci</i>, P.S.1 Contemporary Art Center, New York. <i>Adrian Paci: Turn on</i> , Moderna Museet, Stockholm. Exit Gallery, Peja. <i>Home to Go</i> , Institute of Sacred Music, Yale University, New Haven.	

MC projects, Los Angeles.

Perspective 147: Adrian Paci, Contemporary Arts Museum Houston, Houston.
*

Secondo Pasolini, Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

2004 <i>Adrian Paci: Slowly</i>, Francesca Kaufmann, Milano. <i>Adrian Paci: Turn on</i> , Viafarini, Milano.	
2003 <i>Adrian Paci</i>, Galerie Peter Kilchmann, Zürich. <i>Adrian Paci: A Toll on Rituals</i> , Baltic Art Center, Visby. <i>Adrian Paci : Sorella Morte</i> , Francesca Kaufmann, Milano.	
2002 <i>Adrian Paci</i>, GAMeC, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo. * <i>Adrian Paci : Piktori</i> , Claudio Poleschi, Lucca. * <i>It Ain't Much But It's Home</i> (avec/with Emanuel Licha), Binz 39, Zürich. <i>True Stories</i> , Galeria Irida, Sofia.	
2001 <i>Adrian Paci: Albanian Stories</i>, Bildmuseet, Umeå University, Umeå. <i>Adrian Paci: Home Sweet Home</i> , Artopia, Milano. <i>Albania</i> (avec/with Sislej Xhafa), Fondazione Lanfranco Baldi, Pelago.	
1996 Galeria Kombëtare e Arteve, Tirana.	
Expositions Collectives Group Shows	
2012 <i>4 Films</i>, Peter Blum Chelsea, New York. <i>At Your Service - Kunst und Arbeitswelt</i> , Technischen Museum Wien, Wien. <i>Beyond Memory</i> , Museum on the Seam, Jerusalem. <i>La Collezione ACACIA</i> , Palazzo Reale, Milano. * <i>Compassion</i> , Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz. <i>Triennale di Milano</i> , Milano. <i>Dialoghi Est/Ovest. La Fondazione Museo Pino Pascali in Montenegro</i> , Atelje DADO, Cetinje. <i>El elogio de la locura</i> , Fundación Chirivella Soriano, Valencia. <i>From the Sunniest Day to the Darkest Night</i> , Zak Branicka, Berlin. <i>It Doesn't Have to be Beautiful, Unless it's Beautiful</i> , Galeria e Arteve e Kosovës, Pristina. <i>Keeping up Appearances</i> , Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Wiesbaden. <i>Mediterraneo : incontri o conflitti?</i> Palazzo Gargasole, Gagliano del Capo. <i>Premio Italia 2012</i> , MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. <i>Una sexta parte de la Tierra. Ecologías de la imagen</i> , MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León. <i>Singularità mobili che abitano uno spazio nomade</i> , Casa dei Teatri, Roma. <i>Tout s'écoule</i> , rien ne reste tel, Frac des Pays de la Loire, Carquefou. <i>Unfinished Journeys</i> , Nasjonalmuseet, Oslo.	
2011 <i>Burden of History</i>, Seattle Art Museum, Seattle. <i>Choreografia cial</i> , Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa. <i>Gatekeepers</i> , Haifa Museum of Art, Haifa (Israël). * <i>The Global Contemporary: Art Worlds After 1989</i> , ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. * <i>Habiter la terre</i> , V ^e Biennale internationale d'art contemporain de Melle, Melle. <i>I Miss My Enemies</i> , 54th Biennale di Venezia, Venezia. <i>Il confine evanescente. Immagini italiane dalla pittura al digitale</i> , MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Roma. <i>Impossible Community</i> , MMOMA, Moscow Museum of Modern Art, Moscow. * <i>The Mediterranean Approach</i> , Palazzo Zenobio, Venezia;	

Adrian Paci

Vies en transit / Lives in Transit

Musée d'art contemporain, Marseille, 2012.

The Mobile Archive: Video Selections from the Israeli Center for Digital Art, Visual Arts Center (VAC), University of Texas at Austin, Austin.

Moving Worlds, Podbielski Contemporary, Berlin.
*

Quelli che restano. Stati d'animo del paesaggio contemporaneo, Spazio Oberdan, Milano.
*

Pino Pascali : Ritorno a Venezia, Fondazione Museo Pino Pascali, Palazzo Bianchi Michiel, Venezia.

Seeing is Believing, KW Institute for Contemporary Art, Berlin.

Staging Documentary, Lothringer13 halle, Munchen.

Synthetic Rituals, Pitzer Art Gallery, Claremont.
*

Voglio soltanto essere amato, MAGA, Gallarate.
*

The Workers, Mass MOCA, North Adams.

2010 <i>Arcipelago Balkani</i>, (Going public 2010), Galleria Civica di Modena, Modena. * <i>ATOPÍA : Arte y ciudad en el siglo XXI</i> , CCCB, Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona. * <i>Audience as Subject, Part 1: Medium</i> , Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco. * <i>C'è ancora la nebbia?</i> Premio d'arte Città di Treviglio, Treviglio. * <i>Community la ritualità collettiva prima e dopo il web</i> , MARCA, Museo delle arti Catanzaro, Catanzaro. * <i>Human Condition</i> , Kunsthau s Graz, Graz. * <i>I Mutanti - Les Mutants</i> , Villa Medici, Roma. * <i>Il coraggio - Arte contemporanea dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo</i> , Centro Saint-Benin, Aosta. <i>It is it</i> , Espacio 1414, Santurce. <i>The Library of Babel / In and Out of Place</i> , Zabludowicz Collection, London. * <i>Linguaggi e sperimentazioni. Giovani artisti in una collezione contemporanea</i> , MART, Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. * <i>Mediations Biennale</i> , Poznań. <i>...On the Eastern Front: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009</i> , Ludwig Müzeum, Budapest. * <i>La Scultura italiana del XXI secolo</i> , Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano.* <i>Suspended Spaces No 1</i> , Maison de la Culture d'Amiens, Amiens. <i>Viaggio in Italia. Sguardi internazionali sull'Italia contemporanea</i> , Palazzo Fabroni, Pistoia.*	
2009 <i>The 8th Baltic Biennial of Contemporary Art</i>, Szczecin. * <i>X Bienal de la Habana</i> , La Habana. <i>Anabasis: Rituals of Homecoming</i> , Ludwik Grohman Villa, Lodz. <i>Artes Mundi 4. One World, All Humanity</i> , National Museum Cardiff, Cardiff. * <i>Evento immobile, lo sguardo ostinato</i> , Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno. <i>Les Frontières invisibles</i> , Tri Postal, Lille. <i>Fuori Centro</i> , Hangar Bicocca, Milano. <i>Heaven, 2nd Athens Biennial</i> , Athens. <i>Labyrinth : Freiheit = Labirinto::Libertà</i> , Fortezza Alto Adige, Fortezza. * <i>Let Us Be Us</i> , Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem. <i>Museum as Hub: In and Out of Context</i> , New Museum, New York. <i>Post-American L.A.</i> , 18th Street Arts Center, Santa Monica. <i>Processing a Mirage</i> , Futura, Praha. <i>Le Spectacle du quotidien, Biennale de Lyon</i> , Lyon. * <i>Storia Memoria Identità : Fotografia contemporanea dall'est Europa</i> , Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena. * <i>The Storyteller</i> , Independent Curators International, New York. * <i>The Symbolic Efficiency of the Frame</i> , T.I.C.A.B. Tirana International Contemporary Art Biennial, Tirana. * <i>Turn on: Contemporary Italian Art</i> , Art Gallery of Hamilton, Hamilton. * <i>Universal Code: Art and Cosmology in the Information Age</i> , Power Plant, Toronto. * <i>The World Is Yours: Contemporary Art</i> , Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. *	

2008 <i>XV Quadriennale d'arte di Roma</i>, Roma. * <i>ARTTLV_08, Tel Aviv Biennale</i> , Tel Aviv. <i>Biennale de Bruxelles I</i> , Bruxelles. <i>Dopo la Sicilia</i> , Galleria Credito Siciliano, Acireale. * <i>Eurasia : Dissolvenze geografiche dell'arte</i> , MART, Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. * <i>Home? Figures des migrations</i> , Galerie Villa des Tourelles, Nanterre. <i>I Will</i> , Kunsthalle Exnergasse, Wien. <i>Lost Paradise - The Angel's Gaze</i> , Zentrum Paul Klee, Bern. * <i>Mediterraneo 2008</i> , Villa Rufolo, Ravello. * <i>Memories for Tomorrow: Works from The UBS Art Collection</i> , Shanghai Art Museum, Shanghai. * <i>Mind the Gap</i> , Kunsthau s Glarus, Glarus. <i>Moving Horizons: The UBS Art Collection 1960s to the Present Day</i> , National Art Museum of China, Beijing. * <i>Re-Reading the Future, International Triennale of Contemporary Art</i> , Praha. * <i>Rumore : un buco nel silenzio</i> , Spazio Oberdan, Milano. <i>Sguardo periferico e corpo collettivo</i> , Museion, Bolzano. * <i>Shifting Identities – (Swiss) Art Now</i> , Kunsthau s Zürich, Zürich*	
<i>Street & Studio: An Urban History of Photography</i> , Tate Modern, London. * <i>Too Early for Vacation, e v+ a 2008 Open / Invited</i> , Limerick. <i>Unstern. Sinistre. Disastro</i> , ACC Weimar, Weimar.	

2007 <i>Apocalittici e integrati</i>, Museo nazionale delle arti del XXI secolo - MAXXI, Roma. * <i>Auto Emotion: Autobiography, Emotion and Self-fashioning</i> , The Power Plant, Toronto. <i>Glocal & Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe</i> , Prague Biennale 3, Praha. * <i>Inbetweeness Balcani : metafore di cambiamento</i> , San Michele a Ripa, Roma. * <i>Land of Human Rights</i> , Rotor, Association for Contemporary Art, Graz. * <i>L'Œil-Écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde</i> , Casino Luxembourg - Fondation d'art contemporain, Luxembourg. * <i>Revolution is not a Garden Party</i> , Holden Gallery, Manchester Metropolitan University, Manchester. * <i>Senso Unico: A Show of Eight Contemporary Italian Artists</i> , P.S.1 Contemporary Art, New York. <i>Transculture</i> , Bunkier Sztuki, Kraków. *	
--	--

2006 <i>ARS 06 – Sense of the Real</i>, Museum of Contemporary Art KIASMA, Helsinki. * <i>Biennale cuvée</i> , Linz. * <i>Bin beschäftigt</i> , GAK Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen. * <i>Busan Biennale 2006</i> , Busan. * <i>Cinema infinito : laboratorio di suoni e visioni</i> , Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento. <i>Confini</i> , MAN - Museo D'Arte della Provincia di Nuoro, Nuoro. <i>Ecce Uomo (33+1 artisti contemporanei da collezioni private)</i> , Spazio Oberdan, Milano. * <i>Equal and Less Equal</i> , Museum on the Seam, Jerusalem. * <i>Fremd bin ich eingezogen</i> , Kunsthalle Fridericianum, Kassel. * <i>The Grand Promenade</i> , National Museum of Contemporary Art - EMST, Athens. * <i>Legal Aliens</i> , Smack Mellon Gallery, Brooklyn <i>Nothing Stands Still</i> , New Langton Arts, San Francisco. <i>Of the One and the Many</i> , Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul. <i>Painting as a Way of Living</i> , Istanbul Modern, Istanbul. <i>A Scuola con gli artisti</i> , Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, Trento. <i>Shoot the Family</i> , Independent Curators International, New York. * <i>Six Feet Under – Autopsie de notre relation aux morts</i> , Kunstmuseum Bern, Bern. <i>This is not America</i> , Braverman Gallery, Tel Aviv. <i>Tirana Transfer : Ein Austauschprojekt mit der</i>	
--	--

Kunstakademie Tirana, Badischer Kunstverein, Karlsruhe.
Venice-Istanbul, Istanbul Modern, Istanbul.
Wherever We Go, Spazio Oberdan, Milan; San Francisco Art Institute, San Francisco. *
Zones of Contact, Biennale of Sydney, Sydney. *

2005
ADAM, Smart project space, Amsterdam.
Arbeit, Galerie im Taxipalais, Innsbruck;
 Lewis Glucksman Gallery, Cork. *
Going Public' 05, Contemporary Art Center, Larissa.
More Than This! Negotiating Realities, Göteborgs Internationella Konstbiennal, Göteborg. *
Projekt Migration, Koelnischer Kunstverein, Köln.
Sempre un po' più lontano - Always a Little Further, 51. Biennale di Venezia. *
War is Over. 1945 – 2005 : la Libertà dell'arte da Picasso a Warhol a Cattelan, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo. *

2004
5. Cetinje Biennial - Love it or Leave it, Cetinje.
VI. The Yugoslav Biennial of Young Artists, Vršac. *
BIACS I, Bialnal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla. *
Dimensione Follia, Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, Trento.
Empowerment : Cantiere Italia, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Villa Bombrini, Genova. *
Exciting Europe, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig.
I nuovi mostri : Una storia italiana, Fondazione Nicola Trussardi, Milano. *
Ko to tamo pjeva? Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo.
New Video, New Europe: A Survey of Eastern European Video, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago.
On Air, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, Monfalcone. *
Pathos, Raumpool Rhein-Main, Frankfurt. *
Periplo del Mediterraneo, Loggia di Banchi, Genova. *
Së bashku-Juntos-Tillsammans, Uppsala Konstmuseum, Uppsala.
Z.A.T. Zone Artistiche Temporanee, MAGA Museo Arte Gallarate Premio Nazionale, Gallarate. *

2003
2. Tirana Biennal, Tirana. *
Bitter Sweet Harmony, The Israeli Center for Digital Art, Holon.
Blut & Honig : Zukunft ist am Balkan - Blood and Honey : Future's in the Balkans, Essl Museum Kunst der Gegenwart, Wien. *
Durchzug/Draft, Kunsthalle Zürich, Zürich.
Fragments d'un discours italien, MAMCO Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève.
G2003, Vira.
Gestes, Printemps de septembre : rendez-vous des images contemporaines, Toulouse. *
In den Schluchten des Balkan, Kunsthalle Fridericianum, Kassel. *
Looking Awry, Apex Art, New York. *
Le Mille e una Notte, Isola Art Center, Milano.
Multitudini-Solitudini, Museion, Bolzano. *
Riflessioni sugli effetti delle guerre, Galleria Milano, Milano.
Skin Deep, MART, Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. *
Strangers to Ourselves, Hasting Museum, Hasting. *

2002
Boundless Borders, Belgrade.
Exit. Nuove geografie della creatività italiana, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino. *
The Horse Would Know but the Horse Can't Talk, Fondazione Querini Stampalia, Venezia. *
In Search of Balkania, Neue Galerie, Graz. *
Nuovo Spazio Italiano, Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, Trente; MART, Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. *

Rain Project, Fotofest, Houston.
Toward Uncertainty, David Winton Bell Gallery, List Art Center, Brown University, Providence. *

2001
I Bienal de Valencia, Valencia. *
I Tirana Biennal, Tirana. *
Adriatico : le due sponde, Fondazione Michetti, Francavilla al Mare. *
Beautiful Strangers, Ifa Gallery, Berlin. *
Le Pouvoir de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal, Montréal. *
Shona Illingworth, Daniela Kostova, Adrian Paci, Viafarini, Milano.
Short Stories, La Fabbrica del Vapore, Milano. *

2000
2000 + Arteast Collection, Moderna galerija, Ljubljana. *
Coast to Coast, Placentia Arte, Piacenza.
In & Out, Galeria Kombëtare e Arteve, Tirana.
Manifesta 3, Ljubljana. *
Noi amiamo l'Italia, Italia ama noi, Pinacoteca Cascella, Ortona.

1999
Lost & Found, De Waag, Amsterdam.
Padiglione Albanese, 48. Biennale di Venezia, Venezia. *

1998
Permanent Instability, National Gallery of Art, Tirana. *

Projections et Festivals
 Screenings and Festivals

2012
Adrian Paci: Turn on, Moderna Museet, Malmö.
TEMPO dokumentärfestival : The Screen of Memory, Moderna Museet, Stockholm.

2011
Artprox Cinema (Armory Show 2011), SVA Theatre, New York.
Nuit Blanche, Paris.

2010
Act III: And the Moral of the Story Is..., Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam.
Adrian Paci, Centre Pompidou, Paris.

2009
L'Evento immobile, Asolo Art Film Festival, Asolo.
Pacific Meridian, The 8th Vladivostok International Film Festival, Vladivostok.
Video Europa, Le Fresnoy, Tourcoing.

2008
Every Story is a Travel Story, Candid Arts Trust, London.
Video Report Italia 06-07, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, Monfalcone.

2007
Nothing Stands Still, New Langton Arts, San Francisco.

2006
60 Seconds Well Spent, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.
Video Report Italia 04-05, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, Monfalcone.

2005
Astigmatikino, Festiwal Muzyki Elektronicznej Astigmatic, Gdynia.
Berwick Film and Media Arts Festival - Crossing Borders, Berwick-upon-Tweed. *
Il Grande Teatro del Mediterraneo. Atto primo : differenti visioni, Teatro Clitunno, Trevi.
MediaScope, Museum of Modern Art, New York.
Kunstfilm Biennale Koln, Cologne.
Naissance et renaissance de l'art vidéo dans les Balkans, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.

2002
5. Werkleitz Biennial, Werkleitz.
Video Lounge, Fondazione Andriano Olivetti, Roma.

Adrian Paci

Vies en transit /

Lives in Transit

2000
Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, Kassel. *
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Oberhausen.

Catalogues d'expositions personnelles
 Solo Shows Catalogues

2013
Adrian Paci : Transit. Paris : Jeu de Paume ; Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Milano : Mousse Publishing 2013, 180 p.

2010
Adrian Paci : i mutanti / [textes : Éric de Chassey]. Rome : Drago, 2010, 56 p.
Adrian Paci: Electric Blue / [editor : Mirjam Varadinis]. Heidelberg : Kehrer Verlag, [2010], [38] p.

2008
Adrian Paci / [editor : Martin Engler]. Hannover : Kunstverein Hannover ; Freiburg : Modo, 2008, 96 p.
Adrian Paci : Premio Pino Pascali 2007 / Angela Vettese. Polignano a Mare : Museo Pino Pascali, 2008.
Adrian Paci: Subjects in Transit / Edna Moshenson. Tel Aviv : The Center for Contemporary Art, 2008.

2007
Adrian Paci: Per Speculum. Central Milton Keynes : Milton Keynes Gallery, 2007, 48 p.
Still Moving: Adrian Paci / herausgegeben von Kurt Wettengl. Bielefeld : Kerber, 2007, 127 p.

2006
Adrian Paci / Angela Vettese. Milano : Edizioni Charta, 2006, 141 p.
Adrian Paci / Danila Cahen; Nancy Forest-Flier. Utrecht : BAK, basis voor actuele kunst, 2006, 24 p.

2005
Perspectives 147: Adrian Paci / [text by Paola Morsiani]. Houston : Contemporary Arts Museum, 2005, 15 p.

2002
Adrian Paci / Emanuela De Cecco. Bergamo : GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo ; Milano : Edizioni Charta, 2002.
Su Adrian Paci : l'errare / Angela Vettese. Lucca : Galleria Claudio Poleschi, 2002.

Catalogues d'expositions collectives
 Group Shows Catalogues

2011
The Global Contemporary Art Worlds after 1989. Karlsruhe : ZKM Center for Art and Media, 2011, 94 p.
Synthetic Ritual / Gabi Scardi, Ciara Ennis. Claremont : Pitzer College, [2011], 75 p.

2010
Atopia : Art y ciudad en el siglo XXI / Josep Ramoneda, Iván de la Nuez. Barcelona : CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2010, 208 p.
Human Condition : Mitgefühl und Selbstbestimmung in prekären Zeiten = Empathy and Emancipation in Precarious Times / texts by Adam Budak [et al.]. Köln : Walther König, 2010, 268 p.
Linguaggi e Sperimentazioni : Giovani artisti in una collezione contemporanea = Young Artists in a Contemporary Collection. Milano : Silvana Editoriale, 2010, 160 p.

2009
Storia Memoria Identità : Fotografia Contemporanea dall'Est Europa / Filippo Maggia, Claudia Fini, Francesca Lazzarini. Milano : Skira, 2009, 246 p.
Turn on: Contemporary Italian Art: Massimo Grimaldi, Adrian Paci, Patrick Tuttofuoco / Sara Knelman. Hamilton : Art Gallery of Hamilton, 2009, 44 p.
Universal Code: Art & Cosmology in the Information Age / curated by Gregory Burke ; with an essay by Janine Marchessault. Toronto : Power Plant, 2009, 133 p.
The World is Yours: Contemporary Art / [edited by

Michael Juul Holm, Anders Kold, Tine Costrup ; introduction and interviews by Anders Kold [et al.]. Humlebæk : Louisiana Museum of Modern Art, 2009, 120 p.

2008
Eurasia : dissolvenze geografiche dell'arte / a cura di Achille Bonito Oliva. Milano : Skira, 2008, 223 p.
Lost Paradise: The Angel's Gaze: East of Eden. A Garden Show / [editor, Claudia Kaufmann]. Bern : Zentrum Paul Klee, 2008, 128 p.
Sguardo periferico & corpo collettivo / [Direzione : Corinne Diserens]. Bozen : Museion, 2008, 437 p.
Shifting Identities: (Swiss) Art Now / [editor, Mirjam Varadinis]. Zürich : Kunsthaus Zürich : JRP Ringier, 2008, 240 p.
Street or Studio: A Photobook. London : Tate Publishing, 2008, 105 p.

2007
Apocalittici e Integrati : Utopia Nell'Arte Italiana di Oggi / Anna Mattiolo. Milan : Electa, 2007, 143 p.
Bin beschäftigt / Gabriele Mackert. Bremen : GAK, 2007, 126 p.
L'oeil-écran ou la nouvelle image : 100 vidéos pour repenser le monde / Régis Michel. Luxembourg : Casino, 2007, 427 p.
Revolution is not a Garden Party / edited by Maja and Reuben Fowkes. Manchester : Manchester Metropolitan University, 2007, 112 p.
Transkultura / Zygmunt Bauman [et al.]. Kraków : Galeria Sztuki, 2007, 139 p.

2006
Fremd bin ich eingezogen / René Block, Birgit Eusterschulte. Kassel : Kunsthalle Fridericianum, 2006, 39 p.
The Grand Promenade / Anna Kafetsi. Athena : EMST, 2006, 260 p.
Shoot the Family / Essay [and curated] by Ralph Rugoff ; with a short story by Lynne Tillman. New York : Independent Curators International, 2006, 63 p.
Wherever We Go: Art, Identity, Cultures in Transit = Ovnunqe andiamo : arte, identita, culture in transito / edited by Hou Hanru and Gabi Scardi. Milano : 5 Continents Editions, 2006, 297 p.

2005
Arbeit / [Silvia Eiblmayr, Katy Deepwell]. Frankfurt am Main : Revolver, 2005, 211 p.
More! Than This: Negotiating Realities / Sara Arrhenius. Göteborg : Göteborgs internationella konstbiennal, 2005, 158 p.
Pathos : Gefühle Verlust, Schmerz und Trauer in der aktuellen Videokunst / Nasan Tur. Frankfurt am Main : Raumpool 2005, 24 p.
War is Over: 1945-2005, la libertà dell'arte / B. Antomarini [et al.]. [Milano] : Silvana, 2005, 295 p.

2004
Blut & Honig : Zukunft ist am Balkan = Blood & Honey: Future's in the Balkans / Harald Szeemann. Klosterneuburg : Sammlung Essl, 2004, 287 p.
Z.A.T. Zone artistiche temporanee, premio nazionale arti visive città di Gallarate / Emma Zanelli, Alberto Abruzzese [et al.]. Gallarate : Civica galleria d'arte moderna, [2004], 143 p.

2003
In den Schluchten des Balkan : Eine Reportage / René Block, Mit Textbeiträgen von Ruxandra Balaci [et al.]. Kassel : Kunsthalle Fridericianum, 2003, 146 p.
Looking Awry: Maja Bajevic, Igor Grubic, Aydan Murtezaoglu, Adrian Paci. New York : Apexart, 2003, [8] p.
Strangers to Ourselves / Maud Belléguic; Mario Rossi; Judith Stewart. [Hastings] : Hastings Museum & Art Gallery, [2003], 95 p.

2002
Exit : nuove geografie della creatività italiana / Francesco Bonami. Milano : Mondadori, 2002, 236 p.
The Horse Would Know, but the Horse Can't Talk : Premio Querini Stampalia-Furla per l'arte / A cura di Chiara Bertola. Milano : Charta, 2002, 122 p.
In Search of Balkania, a Users' Manual / Roger Conover,

Eda Cüüfer and Peter Weibel (eds). Graz : Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2002, 191 p.
Toward Uncertainty / curated by Chiara Bertola and Vesela Sretenović. Providence : David Winton Bell Gallery, Brown University, 2002, 28 p.

2001
Beautiful Strangers : albanische Kunst / Barbara Barsch, Ev Fischeré. [Stuttgart] : Institut für Auslandsbeziehungen, 2001, 63 p.

1999
Albania Today: The Time of Ironic Optimism / Edi Muka, G C Politi. [Milan] : Giancarlo Politi Editore, [1999], 46 p.

Articles de Presse
Press Articles

2012
Daydé, Emmanuel. « Adrian Paci », *Art Press*, no. 388 (Avr / Apr 2012), p. 24
Johnson, Ken. « 4 Films », *The New York Times* (8 Juin / June), p. C26

2011
Chappa, Kristen. « The Workers MASS MOCA North Adams », *Frieze*, issue 143 (Nov. / Dec. 2011), p. 134-135
Purpura, Marco. « Transmedia Memory of Albanian Migration in Italy: Helidon Gjergji's, Adrian Paci's, and Anri Sala's Moving-Image Installations », *California Italian Studies Journal*, vol. 2, no. 1 (2011).

2010
Baker, Elizabeth. « Adrian Paci : Kunsthaus », *Art in America* (Sept. 2010), p. 142-144
Boyer, Philippe. « Adrian Paci : Vertige des interstices », *ArtPassions* (Juin / June 2010).
Di Giorgio, Francesca. « Adrian Paci : *Gestures* », *Espoarte* (Juin / June 2010).
Huebscher, Urs. « Videos und Malerei des Kunstlers Adrian Paci », *Attika Zurich* (16 Juin / June, 2010).
Lazzari, Giovanni de « Adrian Paci : Britma, The Last Gestures e la lentezza dell'intimità », *Kunst-Bulletin*, no. 6 (Juin / Jun 2010), p. 54-55
Matzner, Alexandra. « Adrian Paci: Motion Picture(s) », *Eikon*, no. 70 (Juin / June 2010), p. 66-67
Wagner, Stefan. « Adrian Paci : Die verborgene Wahrheit des Moments », *Kunst-bulletin*, nos 7-8 (Juill. / Août – July / Aug. 2010), p. 18-23

2009
Ostolski, Adam, « Adrian Paci », *Krytyka*, issue 18 (2009).

2008
« Adrian Paci : *Per Speculum* », *Public: Art, Culture, Ideas* (Numéro thématique : *Projects for a small world*) / edited by Gregory Burke and Christine Davis, no. 38 (2008).
Richard, Frances. « Adrian Paci: Peter Blum/Smith-Stewart », *Artforum*, vol. 46, no. 6 (Fév. / Feb. 2008), p. 287
Unruh, Rainer. « Adrian Paci : Kunstverein Hannover », *Kunstforum International*, issue 191 (Mai / Juill. – May / July 2008), p 300-302

2007
« Tarzan & Jane : Frontiere : Chantal Akerman e Adrian Paci / Tarzan & Jane: Borders: Chantal Akerman and Adrian Paci » (interview), *Domus*, no. 899 (Jan. 2007), p. 126-129
Paci, Adrian. « Between the Lines », *Gagarin*, vol. 8, no. 2 (2007), p. 24-37
Robecchi, Michele. « Adrian Paci : Albanian Stories », *Flash Art Italia*, no. 263 (Avr. / Mai – Apr. / May 2007).
Smith, Roberta. « Adrian Paci: Peter Blum Chelsea / Smith-Stewart », *The New York Times* (30 Nov. 2007).
Weiner, Emily. « Adrian Paci: *Centro di Permanenza temporanea* + *Passages* », *Time Out New York* (27 Nov. 2007).
Williams, Eliza. « Adrian Paci: Milton Keynes Gallery », *Art Monthly*, issue 306 (Mai / May 2007), p. 32

2006
Pioselli, Alessandra; Shore, Marguerite. « Adrian Paci : Galleria Civica di Modena », *Artforum*, vol. 45, no. 2 (Oct. 2006), p. 276-277

2005
Eichler, Dominic. « Strong Current », *Frieze*, no. 94 (Oct. 2005), p. 184-187
Jiménez, Carlos. « First Seville Comtemporary Art Biennial », *Art Nexus*, vol. 55, no. 3 (Jan. / Mar. 2005), p. 102-104
Smith, Roberta. « P.S. 1 », *The New York Times* (11 Nov 2005).
Smith-Stewart, Amy. « Adrian Paci », *Contemporary*, no. 74 (2005), p. 82-85
Spiegler, Marc. « Adrian Paci: Peter Kilchmann », *Artnews*, vol. 104, no. 7 (Été / Summer 2005), p. 205
Vahland, Kia. « Ich-Erzahler der neuen Zeit », *Art Das Kunstmagazin* (Jan. 2005).

2004
« Adrian Paci », *Kult Pocket* (Oct. 2004).
« Adrian Paci a Milano », *Arte* (Sept. 2004).
Castelli, Stefano. « Adrian Paci », *Exibart on paper* (Nov. / Dec. 2004).
Costa, Valentina. « Adrian Paci », *Arte e Critica* (Oct. / Dec. 2004).
Meneguzzo, Marco. « Adrian Paci », *Tema Celeste* (Nov. / Dec. 2004).
Nicolin, Paola. « Adrian Paci racconta la sua Albania », *La Repubblica* (Oct 2004).
Quaroni, Ivan. « Adrian Paci », *Flash Art Italia*, no. 248 (Oct. / Nov. 2004).
Savorelli, Livia. « Adrian Paci », *Espoarte* (Nov. 2004).
Walker, Hamza. « Adrian Paci », *Artforum*, vol. 42, no. 5 (Jan 2004), p. 140

2003
Casavecchia, Barbara. « Adrian Paci », *Flash Art*, vol. 36, no. 228 (Jan. / Fév. – Jan. / Feb. 2003), p. 116-117
Pasini, Francesca. « Adrian Paci », *Artforum*, vol. 41, no. 9 (Mai / May 2003), p. 177-178

2002
Arfiero, Michela. « Adrian Paci. GAMeC », *Arte e Critica* (Avr. / Sept. – Apr. / Sep. 2002), p. 45
Casciani, Stefano. « Giovane, chi? Exit Nuova geografia della creatività italiana », *Domus* (Nov 2002).
Cavallucci, Fabio. « Adrian Paci: una Mercedes in carne », *Arte* (2002).
Pasini, Francesca. « Albanian stories », *Linus* (Avr / Apr 2002), p. 70-74

2001
Astrologo, Daniele. « Adrian Paci », *Collezioni edge* (hiver / printemps – Winter / Spring 2001).
Lundström, Jan-Erik. « Interview with Adrian Paci », *Tema Celeste* (Déc. / Jan. – Dec. / Jan. 2001-2002), p. 56-57
Muka, Edi. « Aperto Albania », *Flash Art*, vol. 34, no. 216 (Jan. / Fév. – Jan. / Feb. 2001), p. 59-61
Robecchi, Michele. « Il Muro di Adrian Paci », *Flash Art Italia* (Fév. / Mar. – Feb. / Mar. 2001).

2000
Varvarica, Suzana. « Adrian Paci », *Pamorart* (2000).

Adrian Paci

Vies en transit / Lives in Transit

Liste des œuvres exposées /
List of exhibited works

Albanian Stories, 1997
vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 7’08”

Believe me I am an Artist, 2000
vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 6’54”

Home to Go, 2001
9 photographies / 9 photographs,
chaque / each 103 x 103 cm
Courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zurich

The Wedding, 2001
20 gouaches sur papier marouflé sur bois / 20 gouaches on paper mounted on wood, chaque / each 22 x 28 cm
Collection Jane Lombard

Piktori, 2002
vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 3’27”

Vajtojca, 2002
vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 9’10”

Turn On, 2004
photographie / photograph
145 x 190 cm
Collection particulière / Private collection, Milan

Klodi, 2005
vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 40’

Secondo Pasolini (Decameron), 2006
12 gouaches sur papier marouflé sur toile / 12 gouaches on paper mounted on canvas, chaque / each 38 x 70 cm
Collection particulière / Private collection

Centro di Permanenza temporanea, 2007
vidéo, couleur, son / video, colour, sound, 5’30”

Secondo Pasolini (I racconti di Canterbury), 2008
12 détrempes sur papier, marouflé sur toile / 12 tempera on paper, mounted on canvas
chaque / each 38 x 70 cm
Collection Verdec, Belgique / Belgium

Secondo Pasolini (Il Fiore delle Mille e una Notte), 2008
12 gouaches sur papier marouflé sur toile / 12 gouaches on paper mounted on canvas, chaque / each 38,5 x 70 cm
Perna Foundation

The Last Gestures, 2009
installation vidéo, couleur, rétroprojections sur 4 écrans / video installation, colour, 4-channel installation
dimensions variables / variable dimensions
Pour l'exposition de Montréal, Collection Musée d'art contemporain de Montréal, achat grâce au Symposium des colletionneurs 2011, Banque nationale privée 1859 / Purchased with the support of the National Bank Private Wealth 1959, Collectors Symposium 2011.

Passages, 2009
acrylique et aquarelle sur plâtre et terracotta / acrylic and watercolor on plaster and terracotta
chaque / each 30,5 x 23,5 x 7,6 cm
Collection Iannaccone, Milan

Brothers, 2010
Mosaïque de marbresur panneau de résine et bois / Marble mosaic on resin panel and wood
150 x 183 x 20 cm
Courtesy kaufmann repetto, Milan

Electric Blue, 2010
vidéo, couleur, son / video, colour, sound, 15’

Passages, 2010
2 aquarelles sur papier / 2 watercolors on paper
chaque / each 100 x 70 cm
Collection particulière, Suisse / Private Collection, Switzerland

The Encounter, 2011
vidéo, couleur, son / video, colour, sound, 22’

Inside the Circle, 2011
Vidéo, couleur, son / digital video, colour, sound, 6’33”

The Column, 2013
vidéo, couleur, son / video, colour, sound, 25’40”

The Column, 2013
marbre / marble
87 x 500 cm, diamètre / diameter 63,8 cm

Sauf mention contraire, les oeuvres sont /
Unless otherwise stated, the works are
Courtesy kaufmann repetto, Milan & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Cet ouvrage est publié à l’occasion de l’exposition « Adrian Paci, Vies en transit », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 26 février au 12 mai 2013, au PAC Padiglione d’Arte Contemporanea de Milan, du 5 octobre 2013 au 6 janvier 2014 et au Musée d’art contemporain de Montréal du 5 février au 28 avril 2014.

This book is published at the occasion of the exhibition “Adrian Paci, Lives in Transit” at the Jeu de Paume, Paris (February 26 - May 12, 2013), the PAC Padiglione d’Arte Contemporanea of Milano (October 5 2013 - January 6 2014) and the Musée d’art contemporain of Montréal (February 5 - April 28, 2014).

Cette exposition est coproduite par le Jeu de Paume, Paris, le Musée d’art contemporain de Montréal, et le PAC Padiglione d’Arte Contemporanea, Milan.

The exhibition is coproduced by the Jeu de Paume, Paris, the Musée d’art contemporain of Montréal, and the PAC Padiglione d’Arte Contemporanea, Milan.

JEU DE PAUME



Commissariat de l’exposition / Curators of the exhibition
Adrian Paci
Marta Gili, Jeu de Paume, Paris
Marie Fraser, Musée d’art contemporain de Montréal

Jeu de Paume
Directrice / Director : Marta Gili
Secrétaire générale / General Secretary : Maryline Dunaud

Responsable administratif et financier / Head of Administrative and Financial : Claude Bocage
Responsable de la régie / Head of Technical services : Pierre-Yves Horel
Responsable des projets artistiques et de l’action culturelle / Head of Cultural action and Art projects : Marta Ponsa
Responsable de la librairie / Head of Bookshop : Pascal Priest
Responsable de la communication et du mécénat / Head of Communications and Fundraising : Anne Racine
Responsable des projets éducatifs / Head of Educative projects : Sabine Thiriot

Exposition / Exhibition
Responsable des expositions / Head of the Exhibitions : Véronique Dabin
Régie des œuvres / Registrar : Maddy Cougouluègnes
Régie technique / Technical Coordinator : Olivier Filippi

Catalogue
Responsable des éditions / Head of the Publications : Muriel Rausch

Musée d’art contemporain de Montréal
Directrice / Director : Paulette Gagnon
Directrice générale adjointe et secrétaire générale / Assistant Director and General Secretary : Monique Gauthier
Conservatrice en chef / Chief Curator : Marie Fraser
Directrice des communications / Communication Director : Danielle Legentil
Directeur des finances / Financial Director : Richard Bellerose
Directrice des ressources humaines et des opérations : Monique Bernier

Exposition / Exhibition
Adjointe à la conservation / Curatorial assistant : Marjolaine Labelle
Archiviste des collections / Registrar : Anne-Marie Zeppetelli
Chef des services techniques / Head of Technical Services : Carl Solari

Catalogue
Éditrice déléguée / Editor : Chantal Charbonneau

Adrian Paci

Vies en transit / Lives in Transit

Remerciements / Acknowledgements

Le Jeu de Paume et le Musée d’art contemporain de Montréal remercient chaleureusement Adrian Paci pour son engagement dans ce projet d’exposition et de livre. / The Jeu de Paume and the Musée d’art contemporain de Montréal warmly thank Adrian Paci for his commitment in these projects of exhibition and book.

Nous tenons également à exprimer toute notre gratitude à tous les prêteurs qui nous ont accordé leur confiance en acceptant de prêter leurs œuvres / We would like to express gratitude to the lenders who have placed their trust by agreeing to lend their works :

Jane Lombard
Collection Giuseppe Iannaccone, Milan
Galerie Peter Kilchmann, Zurich
kaufmann repetto, Milan
Perna Foundation
Collection Verdec, Belgique

ainsi qu’à toutes les personnes qui ont souhaité garder l’anonymat. / and to all persons who wished to remain anonymous.

Nos remerciements s’adressent également à / Ours thanks also go to :
Francesca Kaufmann, Chiara Repetto, kaufmann repetto, Milan
Peter Kilchmann, Annemarie Reichen, Galerie Peter Kilchmann, Zurich

pour leur aide tout au long de la préparation de cette exposition et du livre, ainsi que : / who helped and supported, and to:

Frédéric Auclair, ABF-conservateur du Louvre et des Tuileries
Marie-Laure Bernadac, Conservateur général, Musée du Louvre
Stefano Floridia, kaufmann repetto, Milan
Beatrice Girelli, kaufmann repetto, Milan
Henri Loyrette, Président-Directeur, Musée du Louvre
François Maldrus, Responsable de la coordination des aménagements du Palais du Louvre et des Tuileries
Merita Plangarica, Ambassade d’Albanie à Paris
Paolo Ripamonti, kaufmann repetto, Milan

Adrian Paci remercie les producteurs qui ont soutenu la réalisation de *The Column* / Adrian Paci thanks the producers and supporters of *The Column*:

Jeu de Paume, Paris
Trondheim Kunstmuseum, Trondheim
PAC Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano
Röda Sten Konsthall, Göteborg
Musée d’art contemporain de Montréal
NCTM e Arte, Milano
Unicredit Bank, Milano
TICA, Tirana
Vulcano, Venezia
Unicredit Bank, Milan
TICA, Tirana
Vulcano, Venice

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
The Jeu de Paume is supported by a grant from the French ministère de la Culture et de la Communication



Il bénéficie du soutien de NEUFLIZE VIE, mécène principal
NEUFLIZE VIE is the main sponsor of the Jeu de Paume



Le Musée d’art contemporain de Montréal est une société d’État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

The Musée d’art contemporain de Montréal is a provincially owned corporation funded by the Ministère de la Culture et des Communications du Québec. The Musée receives additional funding from the Department of Canadian Heritage and the Canada Council for the Arts.

Partenaire principal / Principal partner



© Adrian Paci

Crédits photographiques / Photo credits

Peter Abrahams	114-115, 134-136
Claudio Avancini	34,44
Davide Formica	124-125
Albes Fusha	162
Oliver Lang	152-154, 158-159
Roberto Marossi	121, 129, 146, 147, 148, 149, 150
Nicolò Parsenziani	168, 169
Moirà Ricci	168, 170-171
Thomas Strub	122, 123, 128, 137, 138, 140, 141, 151,155
Patrizia Tocci	112-113

© Mousse Publishing, Milan / éditions du Jeu de Paume, Paris / éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, 2013
www.moussepublishing.com
www.jeudepaume.org
www.macm.org

Mousse Publishing

Responsable des éditions / Head of the Publications : Stefano Cernuschi
Traductions / Translations : Anne Guglielmetti, Philippe Mothe et Charles Penwarden
Bio-bibliographie par / Bio-bibliography by : Elaine Bégin
Relecture / Editing : Johanna Bishop
Conception graphique / Graphic Design : Marco Fasolini, Fausto Giliberti, Andrea Novali, Francesco Valtolina
Imprimé et relié par / Printed and bound by: Nuovalitoeffe srl, Italy

ISBN : 9788867490400
Achevé d'imprimer / Printed in : janvier / january 2013
Dépôt légal : février / february 2013



Adrian Paci, Transit

Jeu de Paume, Paris
Musée d'art contemporain de Montréal
PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan

Mousse Publishing
ISBN : 9788867490400
EUR 35 CAD 45 GBP 30

JEU DE PAUME

 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec 

PAC
Padiglione d'Arte Contemporanea