

The Torn First Pages

fondamental envers l'actualité, de déréaliser en obscurcissant et distordant. Selon cette logique, il faudrait insister avant tout sur l'enregistrement de la réalité dans son immédiateté, sur la nécessité de rendre le monde visible et saisissable à travers sa présentation claire et univoque. Il faudrait donc montrer tous les éléments du tableau. Manipuler en altérant la vitesse de l'image ou en perturbant la lisibilité, ce serait trafiquer, esthétiser, nier que l'image soit trace du réel, ne la considérer que comme un matériau plastique. Mais peut-être n'en va-t-il pas toujours ainsi. Tout comme les premières pages déchirées par Ko Than Htay inversent la signification habituelle de l'autodafé, il existe une pratique documentaire dans laquelle la manipulation, la partialité et la multiplicité ne constituent pas la trahison de la réalité qu'on les accuse souvent d'être, mais le fondement même d'une rencontre éthique avec elle.

Erika Balsom

C'est le défi que relève *The Torn First Pages* d'Amar Kanwar (2004–2008), dont l'installation de dix-neuf projections sur papier tire son titre de l'acte de résistance discret de Ko Than Htay.

The Torn First Pages

I

Imaginez dix-neuf feuilles de papier flottant indéfiniment dans le vent. Imaginez la vision simultanée de temporalités différentes. Temps manifeste, hyper temps, temps orphelin. Le temps qui souffle sans prévenir de sous vos pieds et s'enfuit. Le temps parallèle qui coexiste dans deux mémoires géographiques. L'un s'enracinant, l'autre volute de fumée attachée à un corps et le suivant infiniment. Imaginez le temps rempli d'autant de silences que de mots. Imaginez le lent ralliement du temps. Moment par moment. Preuve par preuve. Imaginez la présentation formelle de la poésie comme preuve dans un tribunal du futur pour juger des crimes de guerre.

Les mots d'Amar Kanwar définissent non sans éloquence le cadre de *The Torn First Pages*

Erika Balsom

comme autant d'actes de collection, de distillation et de redéploiement. Ce sont des actes qui prennent du temps, qui fonctionnent dans et avec le temps. Mais ce temps ne suit aucune flèche : ce n'est pas une série quantifiable augmentant discrètement (de secondes en minutes) ; ni le temps linéaire du récit historique écrit par les vainqueurs ; ni le déroulement du début à la fin, plan par plan du film sur un seul écran de cinéma. Le temps de *The Torn First Pages* est bien plutôt un flot qualitatif dans lequel les propositions, les fragments, les affects et les traces se combinent et se recombinent en une rencontre mutuelle entre l'artiste, le public et l'actualité historique. Rassemblant une archive hétérogène de matériaux comprenant des images détournées et des séquences spécialement tournées pour le projet, Kanwar entremêle des temporalités différentes pour former une constellation, dans laquelle la complexité de la lutte pour la

The Torn First Pages

démocratie en Birmanie peut se lire sans jamais devenir un objet totalisant. Kanwar présente une série de projections de taille modeste sur des feuilles de papier délicatement suspendues par des attaches métalliques dans trois cadres métalliques séparés. Les pages de Ko Than Htay refont surface, mais les slogans de la dictature qu'elles relayaient ne sont plus là. Dans leur vacuité épurée, elles servent désormais de support matériel à la preuve audiovisuelle de la répression, de la violence et de l'exil – ainsi que de la contestation et de l'espoir. Les images de violence, les scènes de la vie quotidienne de la diaspora birmane aux États-Unis et les séquences vidéos tournées clandestinement dans le pays transparaissent – certaines présentées comme des séquences presque brutes, d'autres faisant l'objet de questionnements formels précis.

Erika Balsom

Lorsque l'on pénètre dans *The Torn First Pages*, une boucle sonore stridente retentit dans l'espace et attire notre attention vers un écran dans la première rangée de projections. Le film que l'on voit là, *The Face* (2005), a été tourné les 25 et 26 octobre 2004, quand Than Shwe, alors chef de la junte militaire, était en visite à Raj Ghat, le site du monument commémoratif de la crémation de Mahatma Gandhi à New Delhi, ville natale de Kanwar. Il s'ouvre sur une séquence tournée par Kanwar lors de l'entrée de Than Shwe dans un hall envahi par la foule, où il est décoré d'une guirlande de fleurs. Peu après l'entrée du général, Kanwar est renversé par les gardes du corps, son objectif masqué ; l'image devient noire. Un titre apparaît à l'écran : « Caméras interdites. » Personnellement interdit de tournage, Kanwar revient le jour suivant pour la visite de Than Shwe à Raj Ghat en se servant d'un collègue pour le couvrir et entrer avec les

The Torn First Pages

photographes de presse officiels. Deux jeunes hommes aident le dictateur accompagné par son entourage à déposer une couronne de fleurs sur le site, tandis que résonne l'hymne favori de Gandhi « Vaishnava Jan to » et que l'on entend le crépitement des appareils photo en arrière-plan. Than Shwe s'immobilise pour poser devant les photographes avant d'être conduit de l'autre côté du mémorial. Alors que la caméra fait un panoramique vers la gauche pour le suivre, elle révèle l'existence d'une barrière blanche séparant le dictateur de la presse. On entend, hors-champ, la voix d'un journaliste qui l'interpelle pour essayer d'attirer son attention : « Excusez-moi, Monsieur! Attendez, Monsieur, attendez! » Ignorant ces appels, Than Shwe s'avance pour lancer des pétales de fleurs sur le mémorial. Les photographes lui demandent de répéter le geste. « Encore une fois, Monsieur! Encore une fois, Monsieur! » Il obtempère.

Quelle ironie qu'un homme condamné comme l'un des pires dictateurs du monde, responsable de violations répétées des droits de l'homme, vienne rendre hommage sur son mémorial à une figure anti-coloniale qui a consacré sa vie à la désobéissance civile non-violente—précisément ce pour quoi Than Shwe a brutalement réprimé son peuple. Pour souligner l'imposture totale de cette scène filmée, Kanwar répète de plus en plus rapidement l'image du geste de Than Shwe en train de lancer les pétales de fleurs. A chaque répétition, la musique monte d'un ton dans la gamme, devenant frénétique, précipitée, grinçante. Kanwar interrompt le film pour examiner les détails de l'image : tout d'abord les mains de Than Shwe dans le panier de fleurs, puis le sourire placide de son assistant, qui regarde les pétales glisser devant lui en une teinte rose. Avant de revenir vers Than Shwe, Kanwar inventorie l'expression des hommes dans la foule.

The Torn First Pages

On assiste à l'anatomie du théâtre pervers des relations internationales, dans lequel chacun joue son rôle. Kanwar s'immobilise sur le visage du dictateur, inverse l'image selon l'axe vertical, l'inverse de nouveau en la privant de ses couleurs. Alors que le film se termine, la boucle sonore perçante continue de tourner et un visage apparaît à l'écran, qui offre un contrechamp au visage insondable du dictateur. Kanwar présente au ralenti une affiche montrant la photographie du visage d'une jeune femme incarcérée dans une prison birmane. Filmée par Kanwar, son regard intense semble observer la cérémonie factice de Than Shwe avec une colère sourde.

The Face illustre puissamment le mensonge potentiel des apparences, une leçon de choses quant aux déficiences de la preuve visible. Si l'enregistrement neutre de la scène pourrait attester du fait que Than Shwe s'est bien rendu

Erika Balsom

sur le site du mémorial de Gandhi, il n'offrirait rien qui ressemble de près ou de loin à une vérité. Il ne dirait rien de la manière dont le gouvernement indien a toléré et favorisé le régime de Than Shwe. Seuls les photographes officiels ont eu accès à l'événement, performance hypocrite et trompeuse mise en scène pour les caméras et qu'ils étaient conviés à photographier. La manipulation flagrante de l'image devient donc ici, non pas tant un écart par rapport à la vérité, qu'un chemin vers elle, Kanwar sollicitant un vaste arsenal d'outils formels – zoom, arrêt sur image, ralenti et accélération de l'image et du son – pour expliquer la signification de cet événement qui se révèle, au-delà de l'immédiatement visible.

The Torn First Pages

II

Que signifierait pour la poésie le fait de servir de preuve ? Pourrait-elle échapper aux pièges des faits et suivre le chemin plus ardu de la vérité. La poésie est un genre qui échappe à la loi qui régit la fiction et la non-fiction, sans s'affranchir de l'une ni de l'autre¹. Elle oscille entre les deux, s'inspirant d'un monde tout en sculptant ses résidus, les soumettant aux altérations des figures esthétiques qui émoussent autant qu'elles affinent. La sophistication de la poésie peut sembler bien éloignée du caractère brut de la preuve, mais ce serait oublier que toute preuve doit être amenée à parler. Toute la différence tient dans la présentation de la preuve qui instaure les conditions de possibilité de l'énonciation et celle qui les occulte dans un faux-semblant d'objectivité. Envisager la poésie comme preuve, ou la preuve comme poésie, suppose

1 Je m'inspire ici de la formule de Ben Lerner tirée de son roman *10:04* : « Une œuvre qui, telle un poème, n'est ni fiction ni non-fiction, mais vacillement entre les deux. »

de défendre l'idée que la fidélité au réel ne vaut que si l'on fait de la forme une question primordiale.

Directement sous *The Face* apparaît un diptyque silencieux, *The Win Aung* (2005), qui suggère que la manipulation peut transformer le fait en vérité. La pièce tire son nom d'un étudiant activiste birman condamné à cinquante-neuf ans de prison en 1999 et mort en 2006 dans la prison de Mandalay à l'âge de trente-cinq ans. Le gouvernement a accusé la malaria; les activistes soupçonnent la torture. *The Win Aung* est présenté deux fois dans des projections contiguës en miroir. Au début du film, une main attrape des cordes en gros plan, le ralenti de l'image brouillant le cours de l'action en un flou. La caméra suit le mouvement de la main, en un panoramique qui passe devant un visage entraperçu. Pas grand-chose à voir ici: si l'on distingue des corps ici et là sur

The Torn First Pages

les bords de l'image, le bras qui bouge et la nudité d'un mur blanc dominant le champ pictural. La main fixe la corde à un poteau. Tandis que le poteau s'élève, une affiche entre dans le champ montrant une image monochrome du visage impassible de *Thet Win Aung*. L'image dans l'image en vient à occuper le centre du cadre avec netteté et précision, pendant qu'apparaît le texte « condamné en 1999 à 59 ans de prison ».

La photographie de Thet Win Aung est de celles que l'on pourrait trouver sur une pièce d'identité. Elle n'est accompagnée d'aucun slogan et rien n'y semble lier l'image à une forme d'opposition au gouvernement militaire. Pourtant, cette image est une image tenue. Le film de Kanwwar est constitué de gestes manuels. *Thet Win Aung* offre peu, voire pas d'information sur les activités ou sur le destin de sa figure titulaire. Mais à sa toute fin,

on aperçoit la main qui hisse l'affiche en l'air. C'est là, dans ces mouvements incarnés, que la photographie ordinaire devient image de protestation, de commémoration. Dans *The Win Aung*, l'événement central montré à l'écran est la manipulation de l'image documentaire – ici, la manipulation de l'affiche. Cette manipulation n'est pas une forme illégitime de trucage, comme on l'entend souvent dans des discussions sur le documentaire, mais un geste qui renvoie à l'étymologie du mot « manipulation » : une forme d'attention sensible, en rapport avec la main. Pendant à peine plus de trois minutes, les gestes corporels largement invisibles transforment la photographie en une demande urgente. Il ne s'agit plus de la simple représentation d'un visage, mais d'une injonction : souvenez-vous de cet homme, souvenez-vous de sa lutte, combattez ceux qui l'ont condamné à une incarcération injuste et qui ont finalement précipité sa mort prématurée.

The Torn First Pages

Dans le cadre de l'installation, *Thet Win Aung* remplit une double fonction. Tout d'abord en terme de contenu, le film introduit une figure de la lutte pro-démocratique en Birmanie et soulève la question du statut des prisonniers politiques. Mais le public apprenant peu sur Thet Win Aung, difficile d'affirmer que cette fonction épuise le rôle du film dans la vaste constellation de l'œuvre – et notamment si l'on tient compte de sa position centrale dans la première rangée de projections et sur deux des seulement six « pages » de cette collection initiale ainsi que de sa présentation en miroir, qui lui confèrent une place d'honneur.

Au-delà de son contenu, on devine dans *Thet Win Aung* une proposition intimement liée à la dévalorisation du fait, affirmée par *The Face*: si évidente ou irrécusable puisse-t-elle paraître, toute image doit être cadrée, activée, utilisée afin de prétendre à la moindre efficacité à témoigner des vicissitudes

de la lutte. De plus, il ne s'agit pas simplement d'examiner ce qui se trouve *dans* l'image, de trouver sa vérité au moment de sa production, mais de retracer les vies qu'elle vit ensuite, alors qu'elle circule au-delà de son cadre d'origine. La temporalité d'une image suit deux directions : en amont, ses nombreuses utilisations qui remontent au moment de sa production ; en aval, chaque rencontre future avec une signification nouvelle ou un public nouveau.

Comme *The Face, The Win Aung* s'inscrit fermement dans le champ de la médiation. C'est une représentation de représentation, qui insiste sur l'acte de sélectionner et de réutiliser des images existantes pour les soumettre aux exigences du présent. Kanwar filme une manipulation, le traitement d'une image documentaire incarnant un geste performatif à la fois du souvenir et de la résistance. Puis il manipule la séquence grâce

The Torn First Pages

à un ralenti et l'inverse selon l'axe vertical pour former une seconde projection en miroir. Que représentent ces actions si ce n'est un acte, propre à l'artiste, d'activation tactile et de transformation? Ici, l'événement profilmique résonne telle une allégorie des procédés esthétiques de Kanwar lui-même, un doublage auquel vient faire écho la présentation du film en double projection. La duplication de l'image selon un axe vertical produit une différence visuelle qui vient souligner le statut de l'image comme objet fabriqué et sujet à mutabilité. Des transformations de la matérialité et de la signification se manifesteront inévitablement à mesure qu'il est représenté et diffusé.

Dans *The Win Aung*, Kanwar suggère une appréhension de la pratique documentaire non pas comme un simple enregistrement du visible, mais comme un processus consistant à rendre visible et lisible grâce à des gestes

concertés et transformateurs de manipulation et d'exposition. Il donne ainsi une sorte d'indice sur la manière d'appréhender les stratégies de *The Torn First Pages* en général : l'installation renonce à l'évidence fallacieuse du fait, au profit d'un questionnement réflexif sur les procédés à l'origine du sens et de l'affect. Si les réflexions sur le documentaire ont souvent largement privilégié le moment de l'enregistrement, Kanwar insiste sur l'importance tout aussi cruciale de la diffusion, de l'appropriation et de la re-présentation des images. C'est là, au croisement de l'intervention subjective et de l'actualité insaisissable, que la poésie et la preuve commencent à résonner de concert.

The Torn First Pages

III

S'imposant comme une stratégie centrale de *The Torn First Pages*, le montage se déploie à la fois dans le temps et l'espace. Le montage opère au sein de chaque projection comme une image succède à une autre, mais aussi dans une relation de simultanéité à travers la série des projections, leur coexistence spatiale incitant le public à établir des juxtapositions et des correspondances entre elles dans un moment d'existence partagée. Face à une rangée de projections, on peut voir des activistes incarcérés, des membres exilés de l'organe de presse pro-démocratique *Democratic Voice of Burma*, ainsi que le général Than Shwe partager un même champ de vision tout en occupant des images séparées. Loin d'être circonscrits aux frontières géographiques du pays, les événements birmanes semblent se réverbérer dans les projections en Norvège, en Inde ou

aux États-Unis. L'installation met en scène différents éléments et laisse au public la charge de construire des relations entre eux. Kanwar entreprend un travail de re-représentation, mais compte sur le public pour le parachever, chacun et chacune à sa manière, en actualisant les significations qui restent latentes dans la polysémie des nombreuses projections. Puisqu'il faut un sujet pour orchestrer ce travail de montage, se saisir et redéployer les images avec la sollicitude nécessaire, l'installation écarte résolument le champ discrédité de l'objectivité. Dans le double montage de *The Torn First Pages*, cette subjectivité est à la fois celle de Kanwar et la nôtre.

On considère souvent le montage comme une activité de mise en relation—et il l'est en effet. Mais où il y a montage, il y a aussi perturbation de la continuité, faille temporelle. *The Torn First Pages* contient beaucoup de

The Torn First Pages

projections, beaucoup plus qu'une installation d'images en mouvement n'en propose habituellement. Mais soulignons que ces projections ne saturent pas l'espace ni ne submergent le public de leur performance grandiose. Elles ne se limitent pas non plus à un unique registre stylistique. Bien qu'exposées ensemble, elles restent discrètes et incitent à une contemplation soutenue, plutôt qu'à une immersion totale. Suspendue délicatement à une fine plaque de métal, chacune est entourée d'autres projections, ainsi que d'espaces vacants. Dans la deuxième rangée de projections, Kanwar rend visite à la communauté des exilés vivant à Fort Wayne, dans l'Indiana, une ville d'environ 200, 000 habitants qui accueille l'une des plus grandes communautés d'immigrants birmans aux États-Unis – communauté qui s'est notamment constituée suite au soulèvement pro-démocratique de 1988. La description que fait Kanwar de la

communauté birmane de Fort Wayne occupe sept écrans et offre une expérience spatialisée et multicanaux. Un groupe apprend l'anglais ; la caméra de Kanwar reste au plus près des personnes, les répartissant dans les projections au lieu de les représenter ensemble dans un même cadre. L'œuvre propose plusieurs points de vue simultanés pour représenter une personne en train de conduire. Kanwar utilise rarement les sept projections en même temps, laissant souvent plusieurs écrans éteints afin de diriger l'attention du public par un jeu d'absence et de présence. En somme, il ne nous offre pas un tableau unique, général et généralisant de la vie des immigrants. Même quand les projections exigent d'être appréhendées dans leur ensemble, on se trouve face à une vision centrifuge, éclatée. Les relations s'activent entre les images, mais de manière lâche, évitant ainsi de se figer en une image unique et totalisante.

The Torn First Pages

Ces intervalles matériels entre et à travers les images sont également conceptuels, soulignant une relation de savoir et d'actualité ponctuée de failles et de fissures. Dans son agencement méticuleux de fragments glanés dans la ruine généralisée de l'histoire birmane, *The Torn First Pages* insiste sur une double partialité, non seulement subjective, mais fragmentaire. Les fragments que présente Kanwar ne prétendent pas illustrer le tout ; ils ne cherchent pas à les représenter avec l'insolente hardiesse de la synecdoque. La deuxième rangée de projections montre non pas tant l'expérience de la diaspora que des épisodes de diverses expériences de la diaspora. Kanwar présente le résultat d'un processus de travail qui vise l'intelligibilité tout en pointant les limites du visible et du connaissable. Le cadre de la preuve visible est envisagé comme contingent et partial ; aucun documentaire ne pourra jamais atteindre au leurre de la référentialité en

incorporant sans aucun reliquat la réalité dans l'image. Dans les images floutées jusqu'à être méconnaissables, dans l'espace entre les écrans, dans la coprésence d'une multiplicité de temporalités, Kanwar trouve de multiples manières d'échapper à l'arrogance et à la violence que recèle le fait de présumer la compréhension totale, la représentation totale. La réalité débordera toujours le cadre de la représentation. Les événements sans témoin hanteront toujours ceux saisis par la caméra.

The Torn First Pages

IV

C'est dans la relation à ce démantèlement de la totalité, dans cette insistance sur le caractère fondamentalement illusoire de la réalité, que la proposition de Kanwar d'utiliser la poésie comme preuve dans un tribunal pour juger les crimes de guerre résonne une fois de plus. On pourrait penser *a priori* que cette revendication de Kanwar viendrait résolument contredire l'affirmation célèbre, quoique souvent mal comprise, à laquelle elle semble faire implicitement référence : l'affirmation de Theodor Adorno selon laquelle il serait barbare de vouloir écrire de la poésie après Auschwitz. Kanwar défend la poésie ; Adorno semble la condamner au tabou. Cependant, la forme de pratique artistique que défend Adorno n'est pas sans rappeler celle de *The Torn First Pages* : toutes deux sont bien déterminées à contourner le précipice où

vacille la représentation. C'est un art qui, face à l'atrocité, cherche à représenter négativement l'insaisissable. Adorno ne formulait pas tant un interdit concernant le fait d'écrire de la poésie tout court, qu'il venait interroger la relation entre l'esthétique et l'éthique en mettant en doute la pratique de la représentation mimétique. Comme il l'écrit dans son texte de 1962, « Engagement » : « Quand on applique à la souffrance physique toute nue des hommes abattus à coups de crosse ce qu'on appelle ordinairement l'élaboration poétique de l'art, il y a là, si peu que ce soit, la possibilité d'en tirer une jouissance. [...] C'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice. »² Pour Adorno, l'art doit résister à la réplique de la réalité empirique, afin de ne pas venir reproduire et confirmer ses surfaces pétrifiées ; il doit se retourner vers lui-même, vers le formalisme et, dans cette

² Theodor Adorno, « Engagement » (1962), in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 299.

The Torn First Pages

négligence du monde, représenter le trauma de l'histoire. Comme il l'écrit : « Des œuvres d'art autonomes [...] nient résolument la réalité empirique, détruisent ce qu'elle a de destructeur, ainsi que ce qui se contente d'être, perpétuant du fait de sa simple existence la culpabilité. »³

Dans *The Torn First Pages*, l'attachement à la forme que trahit Kanwar dans la manipulation des images sélectionnées et dans l'agencement spatialisé de leur présentation relève de l'esprit de la critique de la représentation par Adorno. Pourtant, dans une prise de distance significative avec Adorno, Kanwar brise apparences sans interroger la manière dont les documents sont amenés à signifier, dont ils échouent à signifier et dont leur matérialité et leur sens évoluent à mesure qu'ils circulent. Les formes classiques de la preuve ne tremblent pas face à l'événement, mais voient en lui une proie idiote prise pour

3 Ibid., p. 300.

de bon dans les filets de la représentation. Le formalisme de la poésie devient pour Kanwar une manière de répondre à l'exigence éthique issue de sa rencontre subjective avec une vaste archive insondable de provenance variée et marquée, comme toutes les archives, par des silences structurants. Ni lui ni nous ne pouvons pleinement le savoir. Les signes de subjectivité et la marque des procédés qui transparaissent pointent les angles morts qui imprègnent le visible, les nuages qui gâtent l'horizon du savoir. Dans les projections de Fort Wayne, l'absence d'images est aussi importante que leur présence. Dans *The Win Aung*, Kanwar ne fournit jamais au public un plan d'ensemble qui lui permettrait de prendre du recul et de voir qui est présent dans la scène et comment les personnes sont disposées dans l'espace. Au contraire, la caméra reste près des sujets, attachée à saisir un geste plutôt qu'un corps dans son intégralité, sans parler même

The Torn First Pages

d'un cadre plus général. Le champ restreint du gros plan permet de rendre le moindre geste étrange. Dans les deux cas, Kanwar augmente la rugosité de notre perception, poussant le public au-delà de ses habitudes d'identification directe, vers une pratique consistant à regarder plus fort, plus intensément – parfois en vain.

Ma Win Maw Oo (2005), le film qui apparaît en haut à droite de *The Win Aung*, poursuit cette stratégie avec une intensité exacerbée. Là encore, Kanwar prend pour titre le nom d'une personne morte dans sa lutte contre la dictature – cette fois une lycéenne tuée par balle par des soldats lors des soulèvements de l'été 1988, événements durant lesquels des foules de manifestants ont protesté contre les restrictions des libertés individuelles et la stagnation due à la politique économique du gouvernement. Kanwar travaille avec une seule image fixe, prise sur internet, dans

laquelle deux hommes vêtus de manteaux blancs portent le corps sanglant de la jeune fille. Mais que ce soit là ce que montrent les images n'est pas immédiatement clair. Ce que le public découvre, c'est une pulsation floue dans laquelle des éléments de représentation atteignent occasionnellement la lisibilité, pour le plus souvent se fondre dans l'abstraction. A un rythme choisi, Kanwar découpe différents détails de l'image, qu'il magnifie jusqu'à ce que leur intégrité picturale commence à se dissoudre. Exacerbant la défamiliarisation de la magnification, ces fragments sont animés en postproduction jusqu'à sembler palpiter ou respirer comme des cœurs ou des poumons. Parfois, un flash de fond vert d'incrustation vient masquer le champ visuel d'une nappe de couleur, pour disparaître aussi rapidement qu'il était apparu. Si les images basse définition tirées d'internet sont souvent associées à la notion de jetable et

The Torn First Pages

au calcul automatique des algorithmes de compression, ici la photographie pixelisée – « l'image pauvre » pour reprendre l'expression de Hito Steyerl – est extraite des trajectoires de la diffusion numérique pour subir une étude et une attention approfondies.

Dans la seconde partie de *Ma Win Maw Oo*, Kanwar entreprend une série de superpositions de détails, brouillant davantage encore la clarté de la scène représentée et bloquant l'accès visuel au référent que sembleraient promettre ces images d'atrocité quand elles sont diffusées par les actualités. Après presque quatre minutes, le titre du film – le nom de la jeune fille – apparaît en bas à gauche de l'écran. Un bug numérique éclair laisse la place à une image adoucie de son visage et du haut de son buste, bercé tout doucement par les manipulations de la postproduction. A chaque micro-mouvement, la teinte écarlate du sang

4 Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal*, n°10, Novembre 2009, <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

s'intensifie. Puis l'obscurité envahit la projection, tandis que le cadre s'amenuise pour devenir un petit rectangle flottant dans un grand fond noir. Dans une vidéo basse définition d'un ou d'une auteur anonyme, des soldats marchent dans la rue lors de la répression du 8 août 1988. Finalement, l'image de Ma Win Maw Oo apparaît dans son intégralité, quoique toujours de taille réduite et bordée d'obscurité. Kanwar s'y accroche. Elle a beau n'être qu'une photographie, elle n'est pas tout à fait fixe. Son mouvement vient non pas de la scène filmée, qui reste figée en 1988, mais de la matérialité de sa vie postérieure dans la diffusion numérique. Tout en bas du cadre, la grille de pixels clignote entre noir et blanc, trahissant les parcours de l'image dans l'espace virtuel. Une multiplicité de temporalités se télescopent, chacune engendrant sa propre inscription et ses propres effets : le temps de l'événement représenté, le temps de la dissémination numérique de

The Torn First Pages

l'image, le temps de la confrontation de Kanwar avec elle et le temps de son exposition dans *The Torn First Pages*. Quand le vert vif envahit le petit cadre, il ne le quitte pas comme précédemment, mais s'attarde pour former un halo au-dessus de l'image et la dissoudre en gros éléments calculés par les algorithmes de compression. La matérialité de la mort et de la vie matérielle de l'image numérique se partagent l'écran. Kanwar propose un dernier titre : « Ma Win Maw Oo / 13 ans / portée / par deux étudiants en médecine / tuée par les militaires birmanes / *Manifestations étudiantes pour la démocratie, 1988* » avant de clore le film sur une dernière apparition de la photographie. Toujours de taille réduite, loin encore d'occuper l'ensemble du champ pictural, l'image ne cédera pas.

Pour André Bazin, le plan-séquence et l'utilisation d'une grande profondeur de

champ – à l’opposé des techniques utilisées par Kanwar dans *Ma Win Maw Oo* – représentent des outils cinématographiques privilégiés permettant de révéler la réalité. Selon ce point de vue, le nombre réduit de coupes et les plans larges doivent permettre au public de mieux étudier la scène et d’en construire la signification. Plutôt que le réalisateur lui confère un sens prédéterminé, ces techniques préservent ce que Bazin envisageait comme le caractère énigmatique de la réalité. Il affirme en revanche : « Le montage s’oppose essentiellement et par nature à l’expression de l’ambiguïté. »⁵ L’influence de cette conception a été si profonde qu’elle s’est cristallisée en un quasi-dogme dans les décennies suivantes. Alors que Bazin écrivait à l’origine à propos de la réalisation de films de fiction, ses idées ont également influencé le cinéma documentaire. Pourtant, les stratégies de fragmentation que l’on trouve dans *Ma Win Maw Oo* offrent

5 André Bazin, “The Evolution of the Language of Cinema,” *What is Cinema? Volume One*, ed. and trans. Hugh Grey (Berkeley: University of California Press, 1967), 36.

The Torn First Pages

un contre-argument pour une éthique très différente de l'appréhension de la réalité – une appréhension qui se méfie de la violence de l'exposition totale et des dangers de la souveraineté du public. Là, comme dans *The Win Aung*, Kanwar restreint radicalement le champ de vision du public. Le cœur même de l'œuvre est constitué par l'étude d'une image documentaire – une image de mort, qui plus est, sans doute un cas limite du pouvoir de la représentation non-fictionnelle et des problèmes qu'elle pose –, mais qui n'est jamais totalement donnée à l'examen du regard du public. Contrairement à ce qu'exigeait Bazin, l'œil ne peut pas circuler librement. Pourtant, Kanwar ne cherche pas à « s'opposer à l'expression de l'ambiguïté », comme Bazin considérait que le faisaient les pratiques basées sur le montage. C'est plutôt une troisième voie qui semble émerger : une dissimulation concertée.

Et si la représentation bazinienne de la réalité ne constituait pas le fondement d'une éthique de la puissance du public, mais un moyen d'instituer un fantasme de représentation transparente, un fantasme consistant à saisir fermement le référent en minimisant l'interférence des interventions médiatrices de la forme filmique? Le système stylistique que défend Bazin fait largement écho à ce que Laura Marks définit comme un régime optique désincarné. Fondé sur une lisibilité distanciée, il est emblématique des fantasmes cartésiens de maîtrise. Selon Marks, les modes haptiques de vision sont au contraire alignés sur une sensualité tactile, une éthique de l'intime, du contact et de l'incarnation⁶. Dans leur confusion synesthésique, ils suggèrent une forme de contact physique avec l'œil. Ils défont la relation de pouvoir asymétrique entre le sujet et l'objet, dérangent l'aspiration du premier à posséder le second et instituent une vulnérabilité

6 Voir Laura U. Marks, *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, notamment p. 1-21.

The Torn First Pages

mutuelle. C'est essentiellement en lien avec le modèle haptique de visualité que résonnent les abstractions palpantes et immédiates de *Ma Win Maw Oo*. Voir devient une forme de contact, non pas avec la réalité même, mais avec la peau de l'image.

Dans *Ma Win Maw Oo*, la vision bloquée exclut tout accès immédiat à la scène de mort représentée. L'absence de matérialité du corps est représentée par une attention étroite à la matérialité de l'image, soulignant une fois de plus a posteriori la notion de circulation. La rencontre avec le corps de Ma Win Maw Oo est emphatiquement fragmentaire et indirecte. Aucune pornographie de la violence ici. Le refus de Kanwar du réalisme mimétique de la photographie – de cette qualité souvent considérée comme le cœur de la puissance du médium photographique comme témoignage et activisme – extirpe le film de l'économie

Erika Balsom

visuelle problématique du photojournalisme, dans laquelle les images représentant des ailleurs tumultueux sont offertes à la consommation cathartique et douloureuse des riches pays du monde. En s'approchant à ce point de la surface de l'image que le signal devient bruit, Kanwar rend hommage à la vie et à la mort de Ma Win Maw Oo tout en tenant son image à distance, tout en la maintenant précieusement.

The Torn First Pages

v

The Torn First Pages transforme la réception des images en lieu de création. Voir *Ma Win Maw Oo*, c'est habiter le champ du méta-commentaire : nous témoignons de l'examen par Kanwar de l'image et l'étudions à notre tour. Kanwar approche l'image à la fois comme trace de la réalité et comme image qui ne rendra jamais pleinement présent son référent. Et pourtant le référent adhère, pour reprendre la définition mémorable de la photographie par Roland Barthes⁷. Le cynisme postmoderne qui voit la réalité s'effacer au profit de la pure simulation n'a pas de place dans *The Torn First Pages*. Malgré la centralité de la circulation de l'image numérique dans *Ma Win Maw Oo*, malgré ses stratégies méthodiques pour déréaliser l'image – pour élargir la faille entre le référent et la représentation quand tant d'autres

7 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Seuil, 1980, p. 121.

s'efforceraient de la refermer – , Kanwar ne suggère jamais que nous avons perdu l'accès au monde réel de la souffrance. Contrairement à beaucoup d'autres, il ne suggère jamais que l'arrivée du numérique a mis en crise l'image documentaire, qu'il affaiblit la valeur testimoniale de l'image. *The Torn First Pages* défend que c'est justement à travers une attention aux procédés de médiation que les événements dont on n'a pas été directement témoin peuvent le plus sensiblement et le plus efficacement pénétrer l'expérience et la mémoire.

La numérisation ne ruine pas le documentaire, mais impose de nouvelles exigences et crée de nouvelles opportunités. La diffusion numérique des images pose des problèmes inédits d'échelle. Soixante heures de vidéo sont chargées sur YouTube chaque minute. Combien de ces heures sont-elles effectivement

The Torn First Pages

visionnées ? Mais le problème est-il de voir trop peu ou trop ? Face à un bombardement incessant d'images d'horreur, on peut craindre la désensibilisation et l'engourdissement. Siegfried Kracauer écrivait déjà en 1927, face à la nouvelle culture visuelle de la reproductibilité : « Le flot des photographies balaie les barrages de la mémoire. L'assaut de ces collections d'images est si puissant qu'il menace de détruire la conscience potentielle de qualités déterminantes. »⁸ Dans le contexte contemporain de l'omniprésence de la production et de la diffusion des images, cette situation n'a fait que s'aggraver. Le fait de sélectionner et représenter des images d'archives dans des constellations de signification répond donc à un nouvel impératif. Ce travail d'assemblage du matériau et de facilitation de son intelligibilité marque *The Torn First Pages* dans son ensemble. Mais à la troisième rangée de projections, la confrontation à la diffusion

8 Siegfried Kracauer, "Photography," *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. and trans. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), p. 58.

numérique, question souterraine de toute l'installation, fait pleinement surface. Là, Kanwar place six « pages » sur un même rang et expose les matériaux extraits du vaste déluge d'images d'oppression et de résistance en Birmanie circulant électroniquement. Ces images sont immobiles et en mouvement, anciennes et récentes. Elles commémorent ceux qui sont morts, témoignent des actes de dissidence, montrent les lieux de torture et d'incarcération – et plus encore. Contrairement aux projections des première et deuxième rangées, Kanwar n'a ni tourné ni retouché ces images. Il a sélectionné, arrangé, exposé – autant d'actes qui forment la base d'une pratique documentaire fondée sur la collection et l'exposition ainsi que sur l'enregistrement, une pratique qui crée les conditions de possibilité pour la réception et la contextualisation attentive des images d'actualité.

The Torn First Pages

Dans cette dernière rangée de projections, un portrait irrépissiblement pluriel et plurivoque du mouvement pro-démocratique s'impose. Si d'autres parties de *The Torn First Pages* interrogent l'idée de l'artiste comme unique créateur du sens par son utilisation de matériaux trouvés et transformés et son insistance sur la nécessité que le public co-construise la signification de l'œuvre, ici Kanwar va plus loin en renonçant au rôle de créateur d'image au profit de l'habit du curateur. Ces six projections sont l'œuvre d'un auteur collectif dont l'origine dépasse largement la sphère artistique. Kanwar s'empare des protocoles de la galerie pour faciliter l'attention réfléchie qu'elles méritent, mais qui pourrait autrement leur échapper. Sa responsabilité ne tient pas dans leur production, mais dans leur sélection et leur présentation. Ce dépassement de l'idéologie individualiste se retrouve dans le contenu,

et la présentation que propose l'installation du mouvement pro-démocratique comme réseau distribué d'affiliation, englobant des éléments connus et inconnus dans des lieux disparates du monde. Si les organes de presse occidentaux continuent à identifier la lutte birmane avec la figure du Prix Nobel de la Paix, Aung San Suu Kyi apparaît ici, mais sans occuper de place privilégiée. Dans *The Torn First Pages*, il en va du sens et de ceux qui luttent pour la liberté comme des projections : l'unique laisse place au multiple.

La défense protéiforme de la pluralité est au cœur de l'engagement politique et philosophique de l'installation. Les stratégies esthétiques de Kanwar mettent en œuvre une contestation de la junte militaire birmane et de l'économie du photojournalisme, ainsi que des structures conceptuelles plus larges qui les informent toutes deux. On se rappelle

The Torn First Pages

l'expression chiasmatisque de Jean-Luc Godard dans ses *Histoires(s) du cinéma*: « L'État, c'est la pensée qui forme. Moi, je crois plus à une forme qui pense. » Par cette pensée au moyen de la forme, Kanwar renverse l'idéal de transparence, d'univocité et d'objectivité, en révélant le caractère servile. Les slogans de la dictature que Ko Than Htay détachait des imprimés qu'il vendait en appelaient à l'unité nationale. L'ensemble des stratégies de Kanwar reconnaissent que l'unité ne se constitue que par la force, par la suppression brutale de la différence. Ce n'est pas dans l'homogénéité, mais dans la coalition, que se trouve la solidarité.

Than Shwe a quitté son poste de chef de gouvernement en 2011, ouvrant sur une période d'importantes réformes en Birmanie qui ont abouti aux élections générales de 2015, premières élections libres depuis 1990, quand le gouvernement militaire avait annulé les

résultats. En ce sens, la période de l'histoire birmane qu'aborde *The Torn First Pages* est révolue. L'installation fonctionne comme une archive historique destinée au futur, afin qu'il se distingue du passé commémoré tout au long de ces dix-neuf projections. Pourtant, la question de l'unité nationale en Birmanie – et notamment du statut de minorités ethniques comme les Rohingya musulmans, à qui l'on refuse la nationalité – continue de justifier la violence d'État et la privation de la liberté d'expression. *The Torn First Pages* n'offre pas de solution simple à ces problèmes, mais dans sa défense de la multiplicité l'installation suggère une profonde nécessité de réforme des structures de pensée. En abolissant les hiérarchies et en instituant en lieu et place un réseau horizontal où puisse prospérer l'adversité, elle propose une éthique de la reconnaissance et de la culture des différences. Là se situe le défi consistant à admettre

The Torn First Pages

et à accepter les limites de son propre savoir. Pour Emmanuel Levinas, supposer que l'on connaît pleinement l'autre est un acte de violence épistémologique qui consiste à réduire l'autre au même⁹. Dans la relation éthique, l'autre déborde toujours ma compréhension et persiste comme différence inassimilable. Cette relation ne doit pas seulement être envisagée au niveau individuel, mais être dépassée afin de constituer une façon d'être au monde et de l'appréhender à travers concepts et images. Nous devons parvenir à savoir que nous ne savons pas. Nous devons entreprendre un travail de compréhension, qui restera toujours incomplet. Dans cette course sans fin, nous sommes écartés de toute présomption de souveraineté. Dans *The Torn First Pages*, l'épistémologie de la domination laisse place à une implication mutuelle, un engagement dans lequel l'autoritarisme n'a pas sa place.

9 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Livre de Poche, 1971.

The Torn First Pages

19 channel video installation loop,
colour and b/w, sound.

PART I, Six Projections

The Face 4 MIN 35 SEC

The Win Aung (a) 4 MIN 35 SEC

The Win Aung (b) 4 MIN 35 SEC

Ma Win Maw Oo 4 MIN 35 SEC

The Bodhi Tree 7 MIN 4 SEC

Somewhere in May 38 MIN

PART II, Seven projections 24 MIN 53 SEC

PART III, Six projections 23 MIN 26 SEC

TECHNICAL CREDITS:

CAMERA : Dilip Varma, Amar Kanwar
EDITING : Sameera Jain, Anupama Chandra,
Ajay Saini

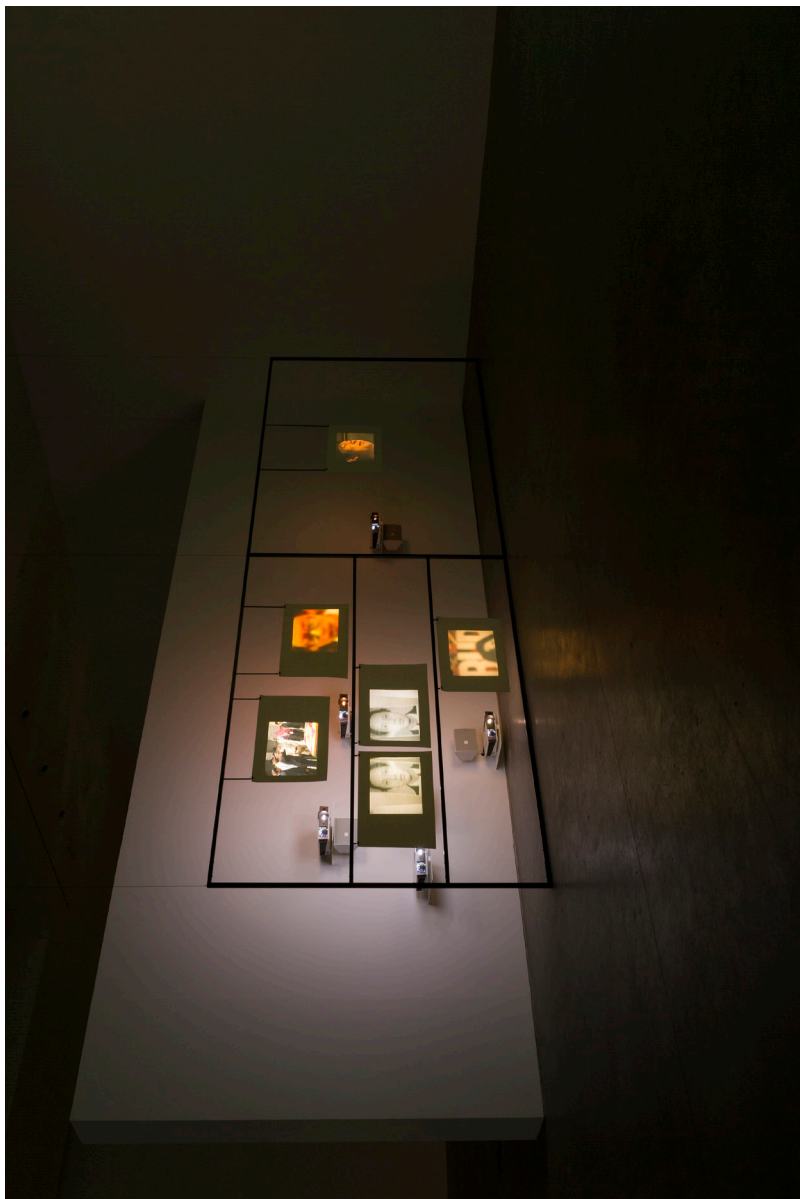
Sound: Maria Bustnes, Marc Hebert

Installation designed with Sherna Dastur

Produced with the support of Thyssen-
Bornemisza Art Contemporary, Vienna
and Public Press, New Delhi

ACKNOWLEDGEMENTS

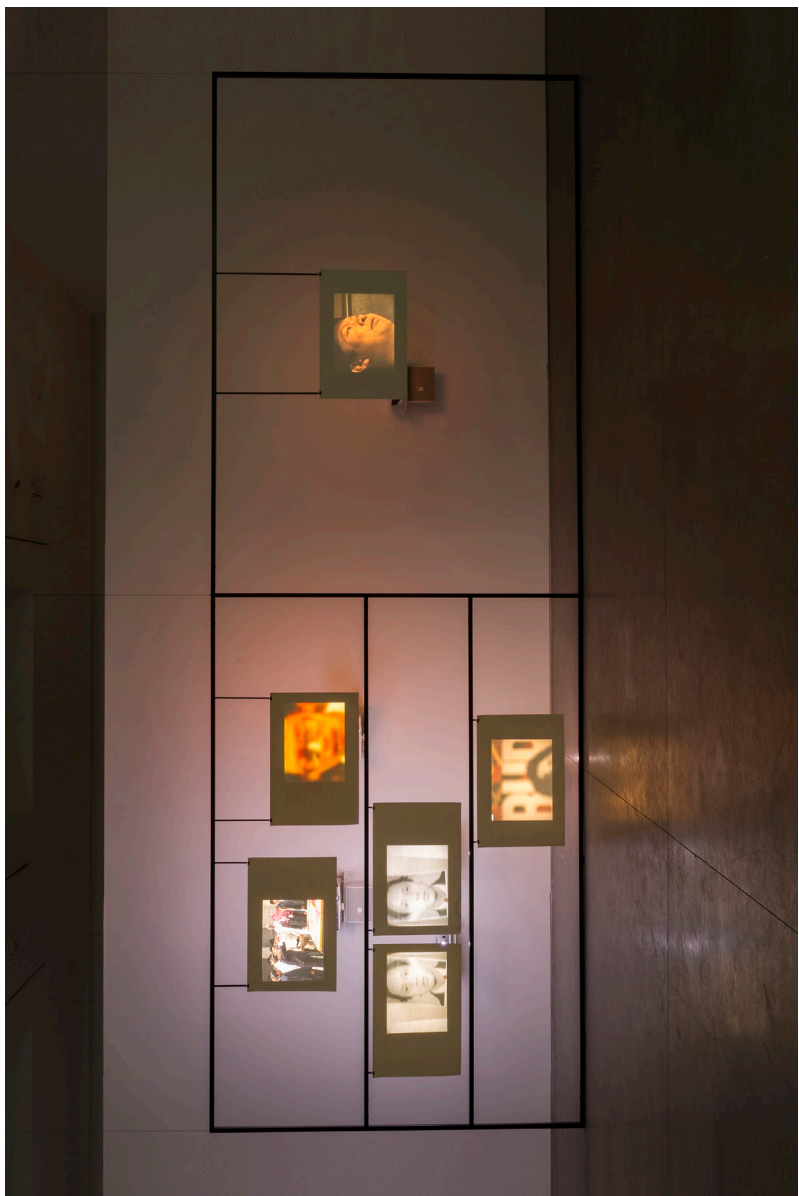
Aung Din, Aye Chan Naing, Khin Maung Win, Thida Thin Myat Tha, Soe Win Nya, Nelson Ku, Myat Htay Kyi, Htet Aung Kyaw, Khin Hnin Htet, Aye Aye Mon, Nang Kham Kaew, Htun Htun, Dr. Zaw Win Aung, Nay Mya Mya Swe, Soe Myint, Sein Myint, Zaw Lwin Htun, Chit Kyi, Nyein Chan, Kyaw Thet, Christiane Erharter, Gargi Sen, Eyrun Thune, Jan Bull, Per Bjarne Boyrn, Ritu Sarin, Tenzin Sonam, Garima Bajpai, Dilip Simeon, Steve Lehman, Susanne Ghez, Ute Mete Bauer, Francesca von Habsburg, Daniela Zyman, Alexandra Hennig, Eva Ebsenberger, Philipp Krummel, Office for Contemporary Art, Norway, Democratic Voice of Burma, Democratic Voice of Burma, India, Mizzima News, New Delhi, Nordland Art FilmSchoolkunst , Lofoten.















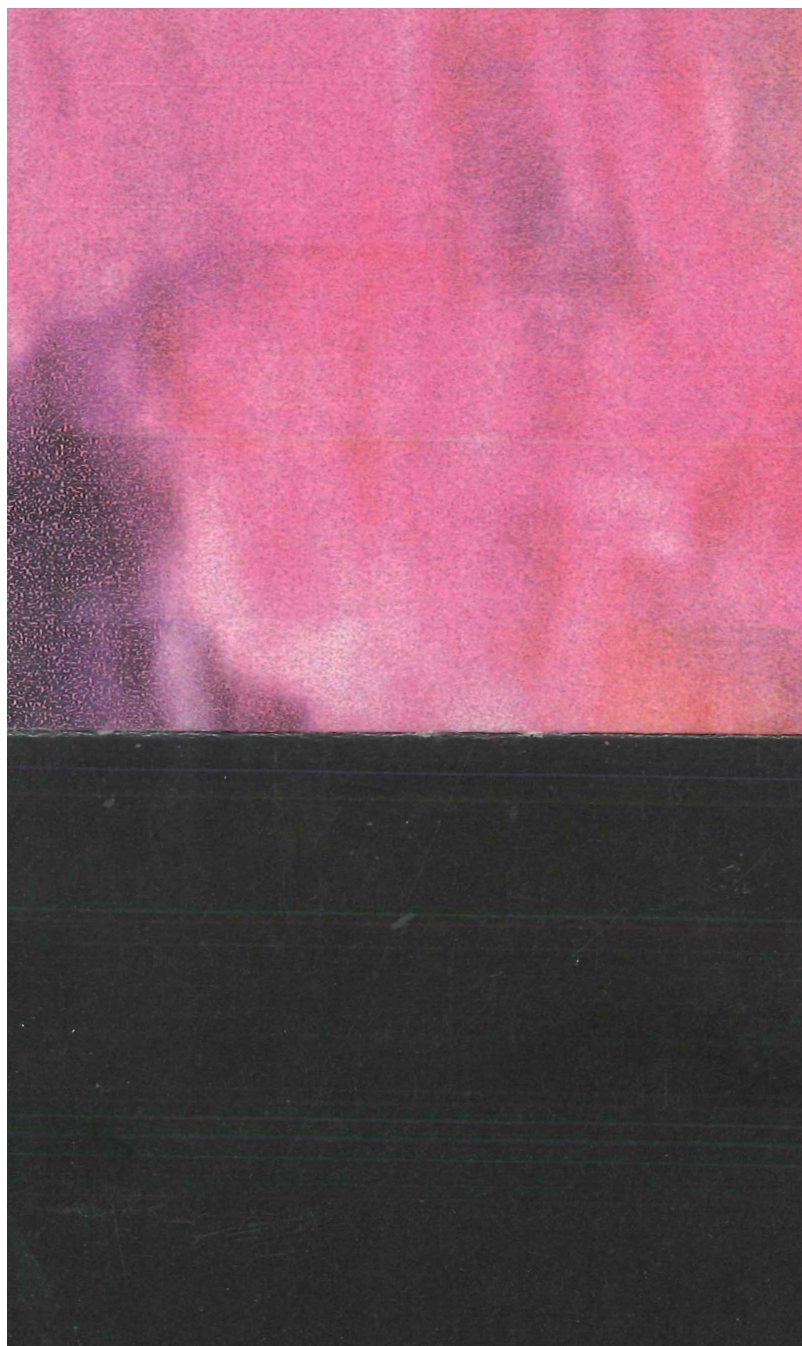














Thet Win Aung

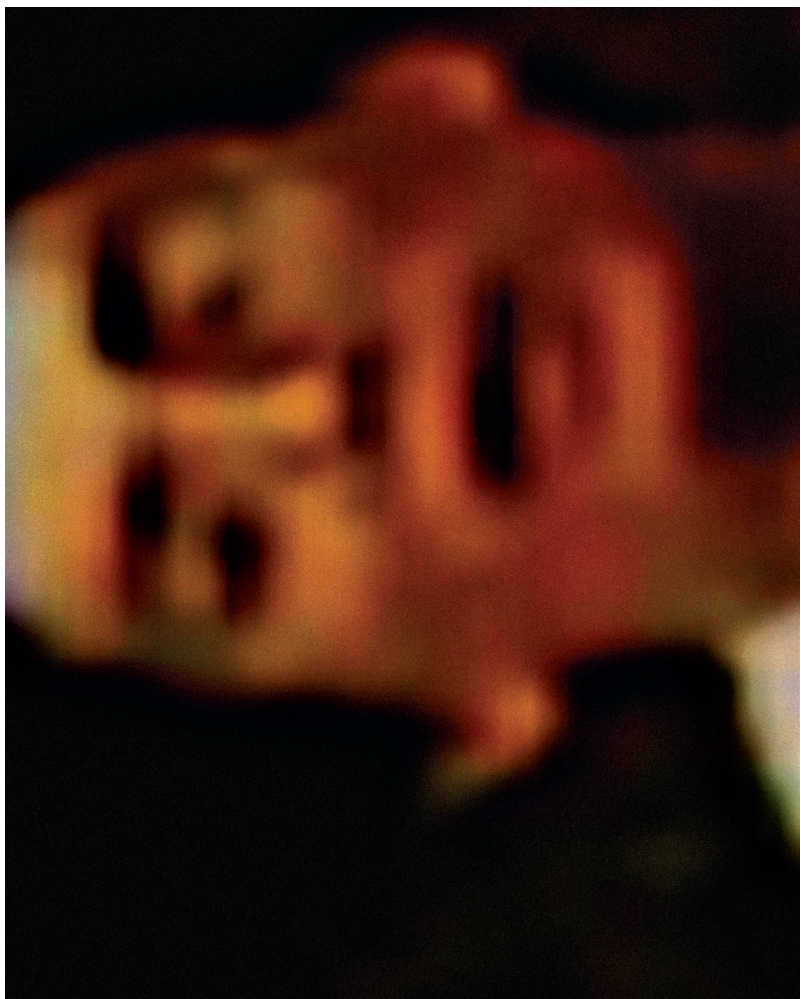




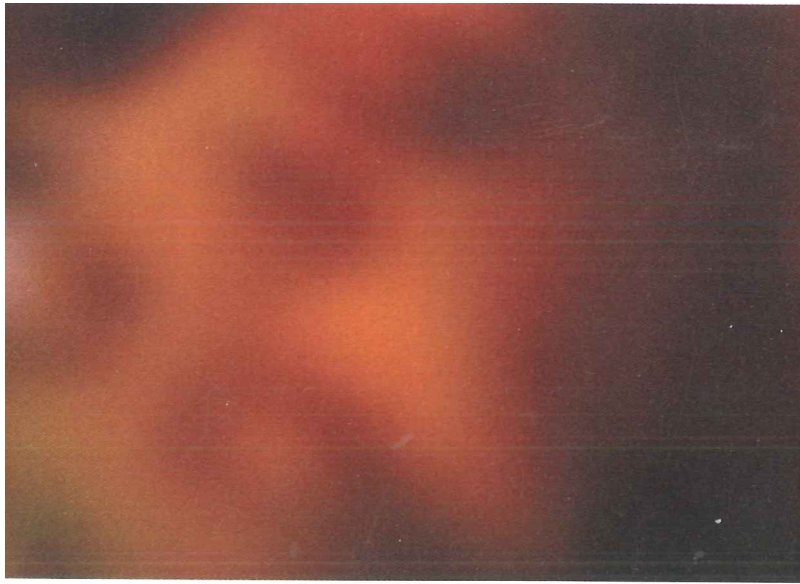


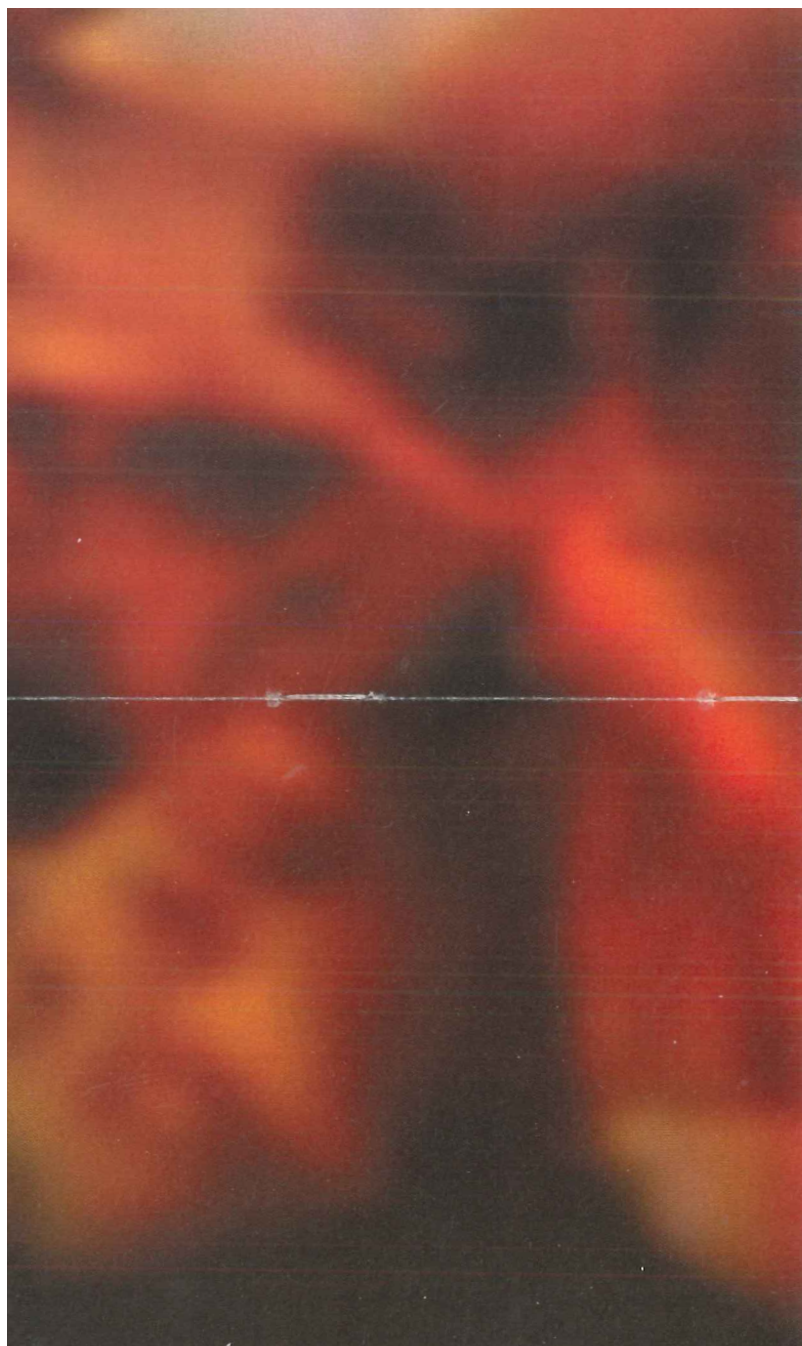






Win Maw Oo

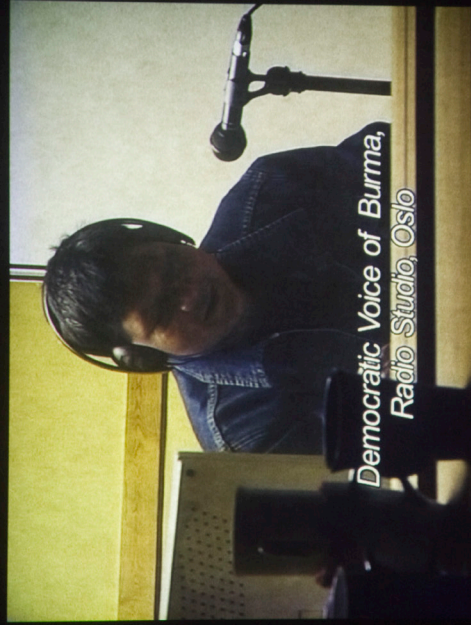




Win Ma Oo being carried by two medical students after she was shot by the Burmese military. This photograph captured that moment.

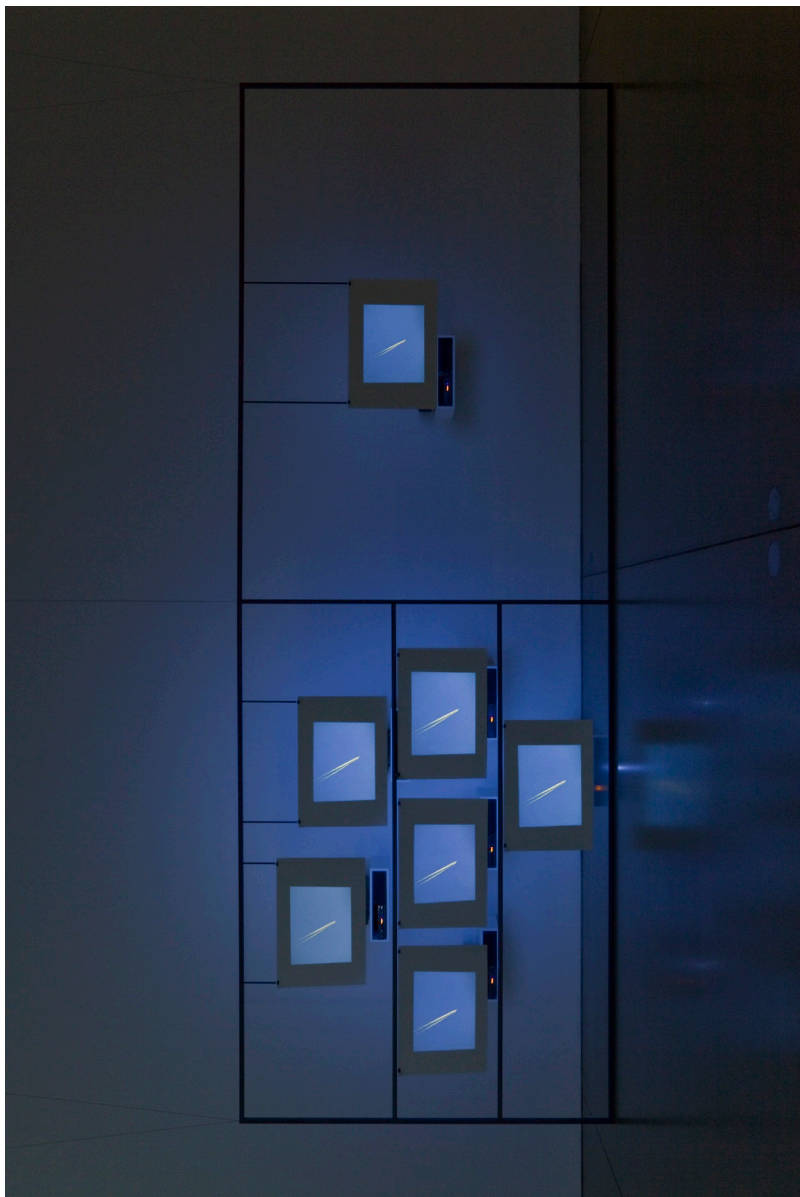
News photographs gain worldwide visibility for a day and then often disappear from public memory.

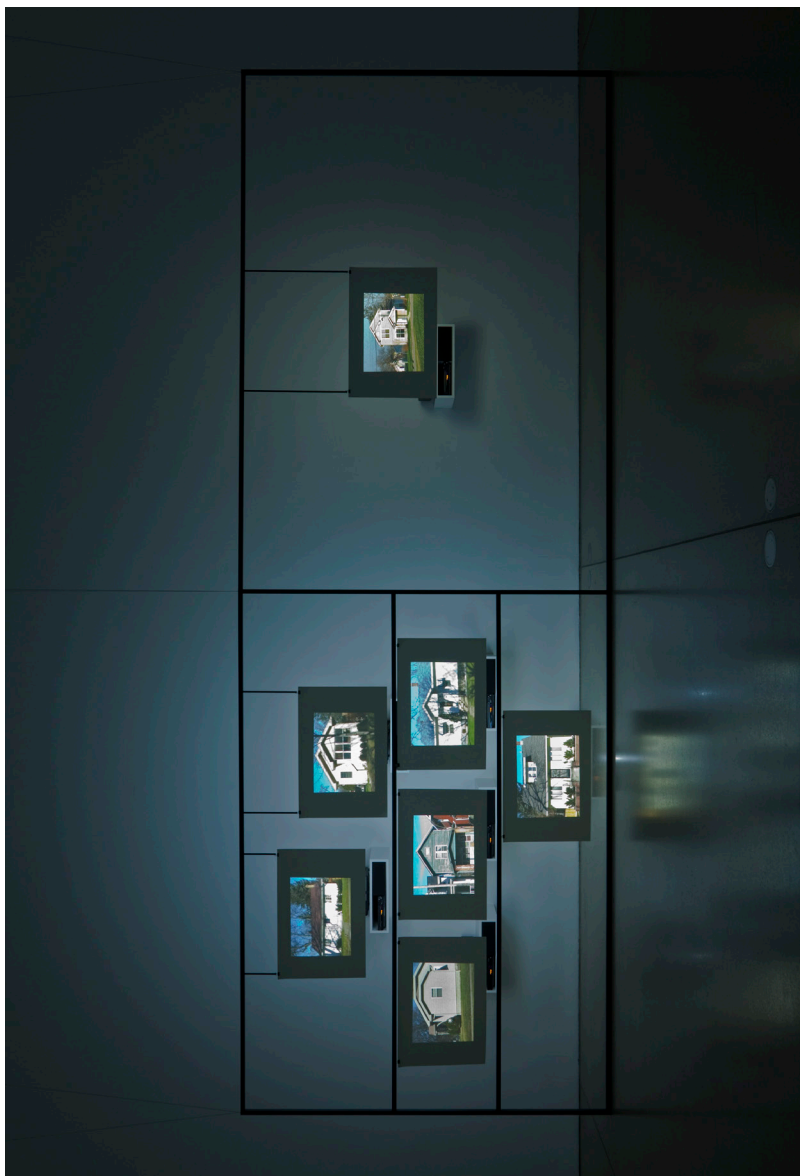




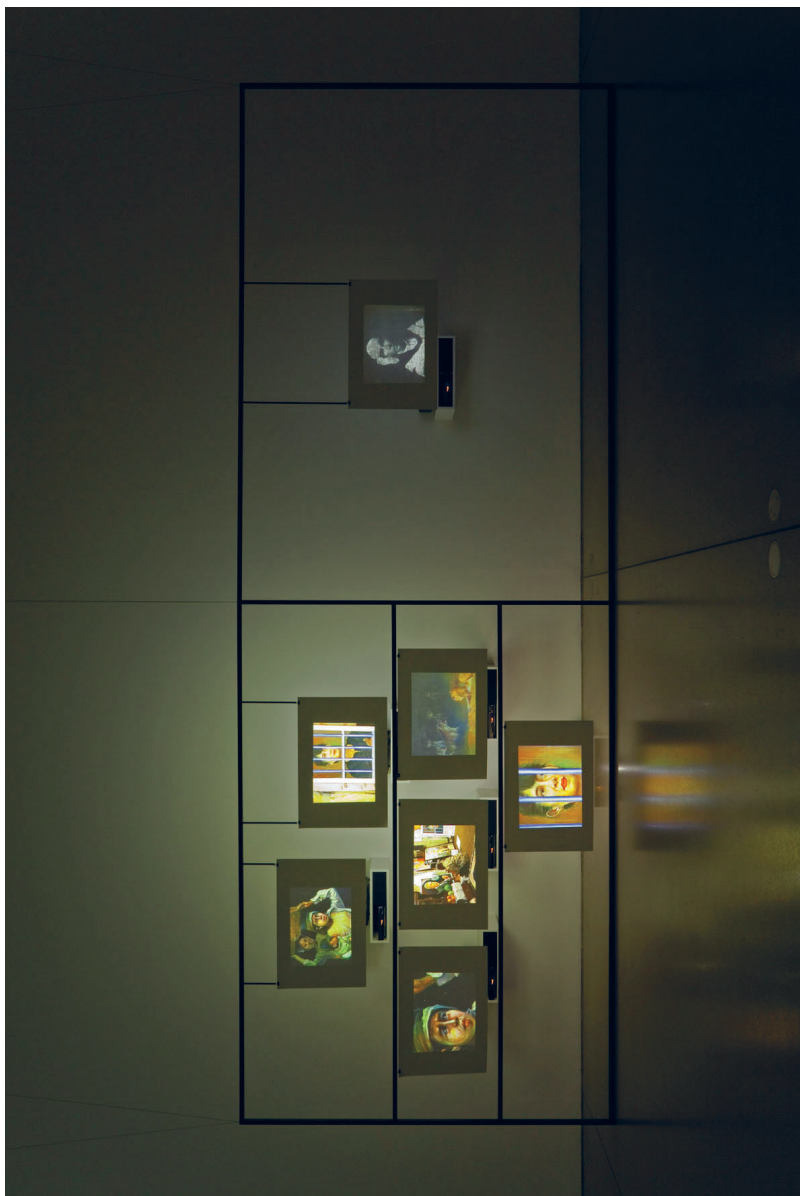


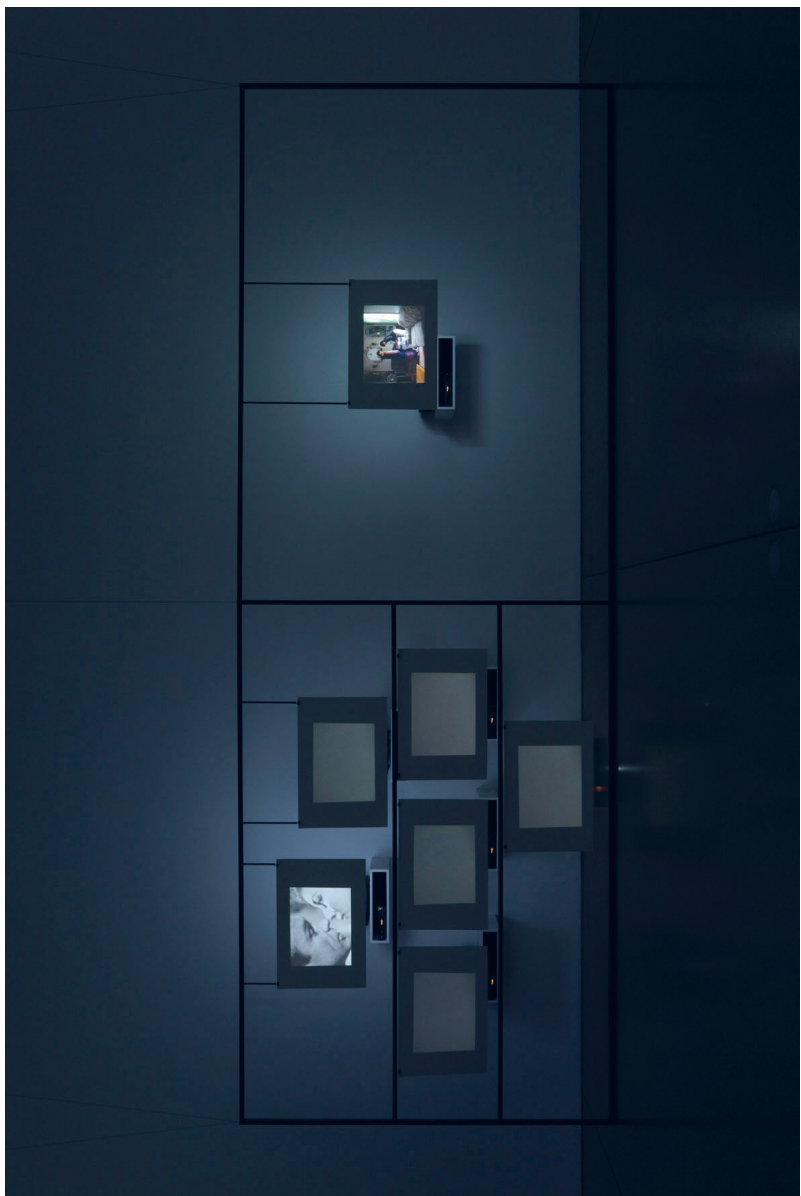


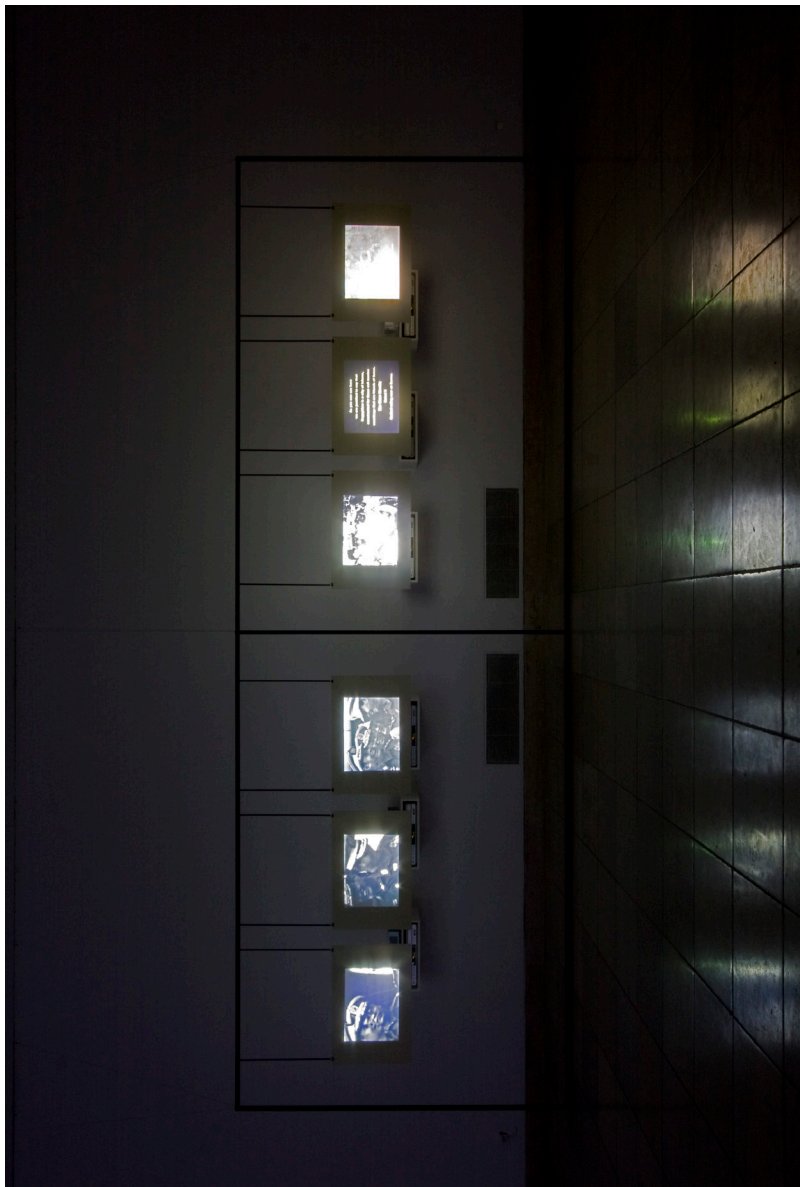


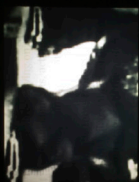










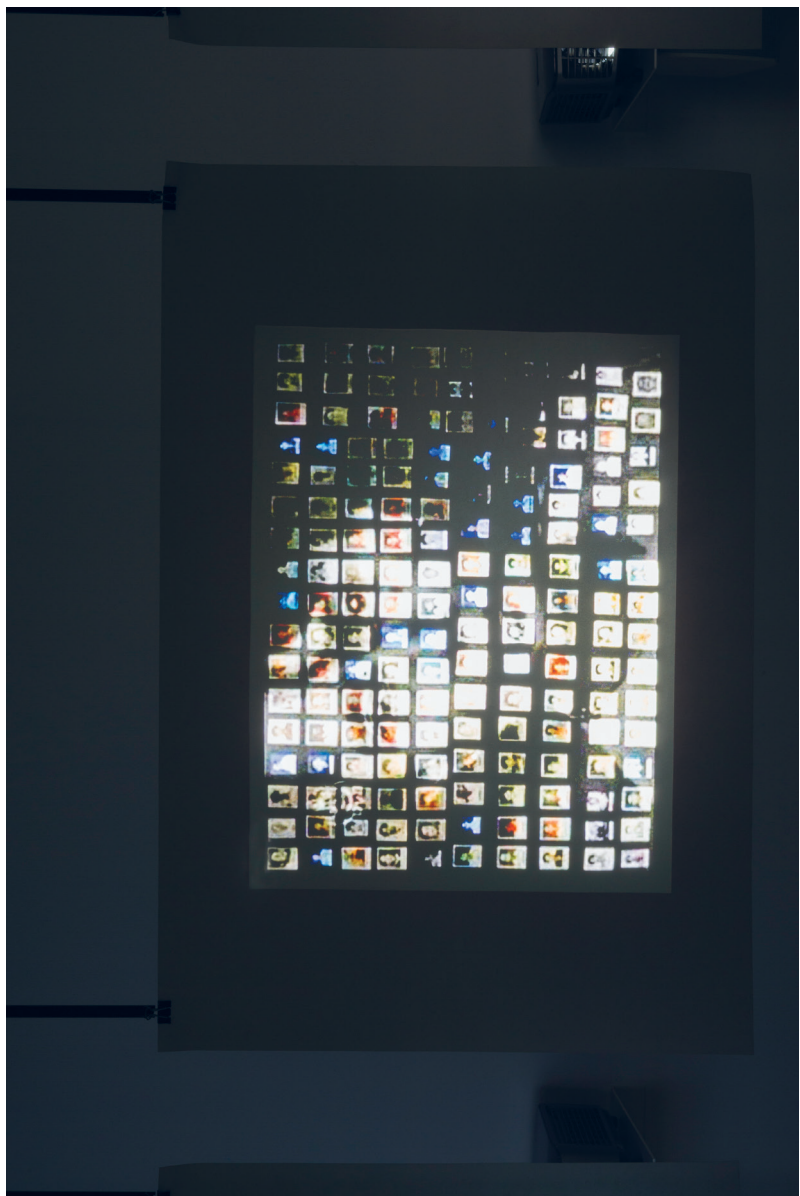


- 
1. Oppose those relying on external elements, acting as stooges holding negative views
 2. Oppose those trying to jeopardize stability of the State and progress of the nation

- 
1. Oppose those involving on external elements, acting as stooges for negative views
 2. Oppose those trying to jeopardize stability of the State and resources of the nation

3. Oppose foreign nations
interfering in internal affairs
of the State

4. Crush all internal and
external destructive elements
as the common enemy





- Pages 53, 55, 60, 63, 106 107, 111, installation view *The Torn First Pages*, Frac des Pays de la Loire, France, 2016. Photography: Marc Damage.
- Pages 57, 59, 87, 97, 103, 105, 109, 113 Installation view *The Torn First Pages*, Haus der Kunst, Munich, in Collaboration with TBA 21, Vienna, 2008. Photography: Marino Solokhov.
- Page 79, still from *The Face*. Photography: Amar Kanwar.
- Page 81, still from *Ma Win Ma Oo*. Internet screenshot of Steve Lehman's photograph, with gratitude.
- Pages 93, 95, 99, 101, Installation view *The Torn First Pages, Being Singular Plural*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2012. Photography: David Heald.
- Pages 67–77 & 83–85 scanned Images from *The Torn First Pages* 2008; Published by TBA 21, Vienna, and Public Press, New Delhi; Graphic Design by Sherna Dastur.

Ce catalogue a été édité à l'occasion de l'exposition
Amar Kanwar, *The Torn First Pages* au Frac des Pays
de la Loire à Carquefou, du 25 juin au 16 octobre 2016.

Président : Henri Griffon

Directrice : Laurence Gateau

Administration : Armelle Maréchal

Assistante de direction et comptabilité : Josiane Gagner

Chargée de la diffusion de la collection : Vanina Andréani

Chargée de la collection : Marie Hurault

Régie des oeuvres et des expositions : Jean-François Priou

Assistant technique : Antoine Bertron

Attachée à la collection et à la restauration :

Béatrice Guilloux-Tessier

Attachée à la coordination des expositions : Anouk Roussel

Attachée à la communication : Emmanuelle Martini

Attachée au développement des publics : Lucie Charrier

Attachée à l'information et aux relations avec le public :

Karine Poirier

Coordinatrice territoriale, DAAC, Rectorat : Hélène Quéré

Assistante à la médiation et à la communication :

Emilie le Guellaut

Accueil du public le week-end : Dylan Dargent-Danilet

Documentation et suivi éditorial : Emmanuel Lebeau

Remerciements : Galerie Marian Goodman, Julien Zerbone,

Yoann Coupé, Gaël Derrien, Gaël Darras, Gaël Uttaro,

Pierre Pouillet.

Texte : Erika Balsom

Traduction : Adel Tincelin

Relecture : Mai Tran

Installation Photography : Marc Domage, David Heald,

Marino Solokhov

Design : Åbäke

Imprimeur : Rotolito

Diffuseur : Éditions 303 / www.editions303.com

ISBN : 978-2-906247-98-7

Frac des Pays de la Loire
24 bis Boulevard Ampère
La Fleuriaye, 44470
Carquefou
T 02 28 01 50 00 /
F 02 28 01 57 67

<http://www.fracdespaysdelaloire.com>
contact@fracdespaysdelaloire.com

Le Frac des Pays de la Loire tient à exprimer sa vive reconnaissance et souhaite remercier chaleureusement tous les partenaires et toutes les personnes qui ont accompagné et participé à l'ensemble de ce projet.

L'exposition a fait l'objet d'un soutien exceptionnel de la Région des Pays de la Loire.

Le Frac des Pays de la Loire est co-financé par l'État et la Région des Pays de la Loire, et bénéficie du soutien du Conseil départemental de la Loire-Atlantique.

Le Frac des Pays de la Loire est membre de Platform, regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain.

©Frac des Pays de la Loire, 2019



PLATFORM

The Torn First Pages

To tear a page from a book: such an action is a small occasion of biblioclasm. From this mild act of destruction extends a spectrum of increasing severity that culminates in mass book burnings, those spectacular rituals endowed with an infernal violence at once literal and metaphoric. In addition to their ruination of material objects, instances of biblioclasm tend to mark a liquidation of cultural heritage, a repressive denial of the freedom of thought. But perhaps it is not always thus. When the Burmese bookseller Ko Than Htay tore the first page out of each book he sold, he did so as a humble yet powerful gesture of opposition to the military junta. The first pages Ko Than Htay removed bore the propagandistic slogans of the regime—euphemistic articulations of its political, economic, and social objectives. Nowhere on these pages, of course, was it mentioned that Burma's press freedom score

Erika Balsom

was among the worst in the world; nowhere was it written that thousands had been imprisoned, tortured, and killed since the military dictatorship forcibly seized power in 1962, and with particular intensity since the suppression of the pro-democracy uprising in 1988. These objectives remained unstated. Ko Than Htay turned the force of intentionally damaging a book resolutely and diametrically against its habitual meanings. His act led to his arrest by the intelligence police in December 1994, but in his determined routine one finds a quotidian demand for democracy and an instantiation of what might have seemed beyond possibility: an ethical biblioclasm, a restoration through defilement.

To manipulate a documentary image: such an action might be deemed a violation of a necessary commitment to actuality, a form of derealization that obscures and distorts.

The Torn First Pages

According to such a logic, one should emphasize above all the capture of reality in its immediacy, make the world visible and knowable through its clear and unambiguous presentation. One should give the full picture. To manipulate—by, for instance, altering the speed of the image or otherwise interfering with its legibility—is to tamper, to aestheticize, to deny that the image is a trace of the real and treat it only as plastic material. But perhaps it is not always thus. Just as Ko Than Htay's removed first pages invert the dominant meaning of biblioclasm, there is likewise a documentary practice for which manipulation, partiality, and multiplicity are not the betrayals of reality they are often taken to be, but in fact the grounds of an ethical encounter with it. This wager is what one finds in Amar Kanwar's *The Torn First Pages* (2004–8), an installation of nineteen projections on paper that draws its title from Ko Than Htay's quiet act of defiance.

Erika Balsom

The Torn First Pages

I

Imagine nineteen sheets of paper floating forever in the wind. Imagine the simultaneous viewing of multiple time. Of obvious time, hyper time, orphaned time. Time that unexpectedly shoots off from beneath your feet, and races away. Time parallel and co-existing in two geographical memories. One sinking roots, the other a smoke-wisp attached to and forever trailing a body. Imagine time that is filled with as many silences as with words. Imagine the slow gathering together of time. Moment by moment. Evidence by evidence. Imagine the formal presentation of poetry as evidence in a future war crimes tribunal.

These are Amar Kanwar's words, words that eloquently serve to frame *The Torn First Pages* as encompassing operations of collection, distillation, and redeployment. These are

Erika Balsom

operations that take time, that work in and with time. But this time follows no arrow: it is not a quantifiable set of discrete increments (seconds, minutes); not the linear time of a historical narrative written by the victors; not the start-to-finish, shot-by-shot unfolding of the single-screen cinema. Time in *The Torn First Pages* is, rather, a qualitative flux in which propositions, fragments, affects, and traces combine and recombine in an encounter mutually constituted by the artist, the beholder, and historical actuality itself. Assembling a heterogeneous archive of materials comprising appropriated images and footage shot especially for the project, Kanwar interweaves multiple temporalities to form a constellation in which the complexity of the struggle for democracy in Burma can become legible while never being subject to totalization. In three separate metal frames, Kanwar presents an array of modestly-sized projections on paper sheets delicately

The Torn First Pages

suspended by metal clips. The pages of Ko Than Htay have resurfaced, but the slogans of the dictatorship they once carried are there no longer. Instead, in their cleansed blankness, they serve as material supports for audiovisual evidence of repression, violence, and exile—but also of contestation and hope. Images of brutality, scenes of the daily life of the Burmese diaspora in the United States, and activist video shot clandestinely inside the country appear, some presented almost as raw footage and others subject to rigorous formal interrogation by the artist.

Upon entering *The Torn First Pages*, a shrill loop of sound rings out across the space, pulling one's attention to a screen in the first bank of projections. The film seen there, *The Face* (2005), was shot on October 25 and 26, 2004, when Than Shwe, then-commander of the military government, visited Raj Ghat,

Erika Balsom

Mahatma Gandhi's cremation memorial site in Kanwar's home city of New Delhi. It begins with footage Kanwar shot of Than Shwe entering a crowded foyer and being decorated with a flower garland. Shortly after the Senior General's entrance, Kanwar is knocked down by security guards. His lens is obstructed and the image goes dark. A title appears onscreen: "no cameras allowed." Prohibited from filming on his own, Kanwar returned the following day for Than Shwe's visit to Raj Ghat, using a colleague as cover to gain entry with the sanctioned press photographers. Accompanied by an entourage, the dictator is helped by two young men to lay a wreath at the site, as the sounds of Gandhi's favorite hymn, "Vaishnava Jan to" and the shutters of cameras are heard in the background. Than Shwe remains still to pose for photographs before being led to the other side of the memorial. As the camera pans left to follow him, it reveals the existence

The Torn First Pages

of a white barrier between the dictator and the press. One journalist's voice is heard from offscreen, calling out in an effort to attract his attention, "Excuse me, sir! Wait, sir, wait!" Than Shwe seems not to notice, taking his position and throwing flower petals upon the memorial. The photographer asks him to repeat the gesture—"One more, sir! One, more sir!"— and he obliges.

What an instance of irony, that a man deemed among the world's worst dictators, responsible for widespread human rights violations, should pay his observances at a site memorializing an anti-colonial figure devoted to nonviolent civil disobedience—precisely what Than Shwe brutally repressed in his own people. To draw out the utter falsity of this captured scene, Kanwar repeats Than Shwe's gesture of throwing the flower petals with increasing acceleration. With each new iteration, the tones of the music

Erika Balsom

creep higher and higher up the scale, becoming frenetic, agitated, grating. Kanwar cuts in to examine details of the image: first Than Shwe's hands in the basket of flowers, then the placid smile of Than Shwe's assistant, who watches the petals glide past in a stain of pink. Kanwar takes an inventory of the expressions of other men in the crowd before returning to Than Shwe. One witnesses an anatomy of the perverse theater of international relations, with each man playing his part. Kanwar freezes on the dictator's face, flips the image along the vertical axis, and then flips it back, this time draining it of color. As the film concludes, the shrieking loop of sound continues to play, but a different face appears onscreen, one that offers a counter-shot to the dictator's inscrutable visage. Kanwar presents in slow motion a placard bearing a photograph of a young woman's face; she is a prisoner held in a Burmese jail. As filmed by Kanwar, her intense

The Torn First Pages

gaze seems to watch over Than Shwe's bogus ceremony with simmering anger.

The Face is a powerful example of the possible mendacity of appearances, an object lesson in the shortcomings of visible evidence. The neutral capture of this scene would testify to the fact of Than Shwe's visit to Gandhi's memorial site, but it would offer nothing in the way of truth. It would say nothing of how the Indian government tolerated and enabled Than Shwe's regime. Only official photographers were allowed access, and the event they were called in to photograph was a hypocritical and disingenuous performance staged for the cameras. The overt manipulation of this image thus becomes not a departure from truth but a way towards it, as Kanwar turns to a diverse arsenal of formal devices—magnification, freeze frames, slow motion, and the acceleration of image and sound—

Erika Balsom

to convey the meanings of this event that
reside beyond the immediately visible.

The Torn First Pages

II

What would it mean for poetry to serve as evidence? Perhaps it could evade the traps of fact and pursue the more arduous path of truth. Poetry is a category that escapes the legislation between fiction and nonfiction, yet is free of neither¹. It shuttles between them both, drawing from the world while chiselling its remnants, subjecting them to the transformations of aesthetic tropes that at once roughen and refine. The laboriousness of poetry might seem opposed to the brute facticity of evidence, but this would be to forget that all evidence must be made to speak; the difference is between those presentations of evidence that foreground this process of enunciation and those that occlude it in a false pretence of objectivity. To understand poetry as evidence, or evidence as poetry, involves asserting that a fidelity to the real

1 Here I am indebted to Ben Lerner's formulation in his novel *10:04* when he refers to "a work that, like a poem, is neither fiction nor nonfiction, but a flickering between them."

Erika Balsom

can only be maintained by making form a primary concern.

Thet Win Aung (2005), a silent diptych appearing directly below *The Face*, suggests that it is through manipulation that fact may be transformed into truth. The work is named after the Burmese student activist sentenced to fifty-nine years in prison in 1999; in 2006, he died in Mandalay Prison at the age of thirty-five. The government blamed malaria; activists suspected torture. *Thet Win Aung* is presented twice in adjacent mirrored projections. As the film begins, a hand grasps string in close-up, the slowed motion of the image smearing the flow of action into a blur. The camera follows the movement of the hand, panning past a half-glimpsed face. There is not much to see here; though bodies are occasionally discernible at the edges of the frame, the moving arm and the plainness of a white wall

The Torn First Pages

dominate the pictorial field. The hand affixes the string to a pole. As the pole is raised up, a placard comes into view bearing a monochrome image of the impassive face of Thet Win Aung. As this image-within-the-image comes to occupy the center of the frame in crisp clarity, the text “sentenced in 1999 to 59 years in prison” appears.

The photograph of Thet Win Aung is one that might be encountered on an identification card. There is nothing depicted within the image that would tie it to any kind of opposition to the military government; it is not accompanied by any slogan. Yet this image is a *held* image; Kanwar’s film is a film of manual gestures. *Thet Win Aung* offers little to no information about the activities or fate of its titular figure. But to its very end, one glimpses the hand that hoists the poster aloft; it is here, in these embodied movements,

Erika Balsom

that this ordinary photograph becomes an image of protest, of commemoration. *The Win Aung* is a film in which the manipulation of a documentary image—in this case, the manoeuvring of the placard—is the central event depicted onscreen. This manipulation is not an illicit form of deception, as this term is often understood when used in discussions of documentary, but something that recalls the etymology of the word “manipulation” as tied to the hand, as a form of tactile care. Across a brief duration of just over three minutes, the gestures of the largely unseen body transform the photograph into an emergency claim. It is no longer a simple depiction of a face, but an injunction: remember this man, remember his struggle, fight those who have condemned him to unjust incarceration and who have ultimately precipitated his untimely death.

The Torn First Pages

Within the context of *The Torn First Pages*, *Thet Win Aung* fulfils a twin function. Firstly, at the level of content it introduces a figure engaged in the struggle for democracy in Burma and raises the question of the status of political prisoners. But given that the beholder learns little about Thet Win Aung, this can hardly be said to exhaust the role of this film within the larger constellation of the work, especially taking into account its central position within the first bank of projections and its mirrored presentation, which gives it pride of place, occupying two out of only six “pages” in this initial array. Beyond its content, what one discerns in *Thet Win Aung* is a proposition intimately bound to the discrediting of fact found in *The Face*: all images, no matter how seemingly obvious or self-evident, must be framed, activated, put to use if they are to have any efficacy in testifying to the vicissitudes of struggle. Moreover, it is

not simply a matter of examining what is in the image, of finding its truth in the moment it was produced, but in tracing the lives it lives thereafter, as it circulates far beyond the context of its origin. The temporality of an image flows in two directions, backwards through its many uses to the moment of its production, and forward to each future encounter with new meanings and new publics.

Like *The Face, The Win Aung* is situated firmly within the field of mediation. It is a representation of a representation. It insists on the act of selecting and re-using existing images according to the exigencies of the present. Kanwar films a manipulation, a handling, of a documentary image that enacts a performative gesture of both remembrance and resistance. Then, he manipulates his footage through slow motion and inverts it along the vertical axis to form the second,

The Torn First Pages

mirrored projection. What are these actions if not the artist's own acts of tactile activation and transformation? Here, the profilmic event resonates as an allegory of Kanwar's own aesthetic procedures, a twinning that is echoed further by the film's double-projection display. The duplication of the image across the vertical axis produces a visual difference, foregrounding the status of image as a made object, prone to mutability. Translations of materiality and meaning will inevitably occur as representations are reproduced and circulated.

In *Thet Win Aung*, Kanwar suggests an understanding of documentary practice not as simply capturing what is visible, but as a process of *making* visible and legible through concerted and transformative gestures of manipulation and exhibition. In this regard, he provides something of a clue as to how one might understand the strategies of *The Torn*

Erika Balsom

First Pages more generally: the installation will forego the spurious obviousness of fact in favor of a reflexive interrogation of the processes that give rise to both meaning and affect. If discourses of documentary have typically privileged the moment of capture above all else, Kanwar underlines that the circulation, appropriation, and re-presentation of images are equally crucial. It is here, at the intersection of subjective intervention and intractable actuality, that poetry and evidence begin to chime as one.

The Torn First Pages

III

Montage emerges as a principal strategy in *The Torn First Pages*, unfolding across both time and space. Montage operates within each projection as one image succeeds another, but also in a relation of simultaneity across the array of projections, as their spatial coexistence asks the beholder to forge juxtapositions and correspondences between them in a shared moment of existence. Standing in front of a bank of projections, one might see imprisoned activists, members of the expatriate pro-democracy media outlet the Democratic Voice of Burma, and Senior General Than Shwe, all sharing one's field of vision yet inhabiting separate images. Events in Burma are not contained within the geographical borders of the country, but are seen to reverberate across projections in Norway, India, or the United States. The installation

Erika Balsom

stages multiple components, leaving it up to the viewer to construct relationships between them. Kanwar undertakes a work of re-presentation, but depends on his viewers to complete it, each in their own manner, by actualizing meanings that lie latent within the polysemy of the many projections. In this, the installation resolutely leaves the discredited domain of objectivity, for a subject is needed to orchestrate this labor of montage, to handle and redeploy images with the requisite solicitude. In the double montage of *The Torn First Pages*, this subjectivity is both Kanwar's and our own.

Montage is often thought as an activity of connection, and indeed it is. But where there is montage, there is also a necessary disruption in continuity, a gap in time. There are many projections in *The Torn First Pages*, many more than one usually encounters in a moving-

The Torn First Pages

image installation. And yet it is notable that these projections do not saturate the space or overwhelm the viewer in a performance of scale, and nor do they conform to a single stylistic register. Though they are displayed together, they remain discrete; they summon a focused contemplation, not a blanket immersion. As each hangs delicately on its slight metal frame, it is surrounded by other projections, yet also by a field of absence. In the second bank of projections, Kanwar visits the community of exiles living in Fort Wayne, Indiana, a city of roughly 200,000 people that is home to one of the largest communities of Burmese immigrants in the United States, formed largely in the aftermath of the 1988 pro-democracy uprising. Kanwar's account of the Burmese community in Fort Wayne is distributed across seven screens, offering a spatialized, multi-channel experience. As a group learns English, Kanwar's camera

Erika Balsom

stays close to the individuals, scattering them across the projections instead of picturing them together within a single frame. The act of driving in a car is captured from multiple perspectives simultaneously. Kanwar rarely makes use of all seven projections at once, frequently leaving several dark to direct the beholder's attention through a play of absence and presence. In short, no single comprehensive or generalized picture of immigrant life is provided; instead, one encounters an exploded, centrifugal view even as the projections demand to be apprehended together. Relations are activated between images, but they remain loose so as to avoid congealing into a single, total picture.

These material intervals between and across images are conceptual, too, signalling a relationship to knowledge and actuality punctuated by gaps and fissures. In its careful

The Torn First Pages

arrangement of shards gleaned from the global wreckage of Burmese history, *The Torn First Pages* insists on a double partiality, in that it is not only subjective but fragmentary as well. The fragments Kanwar presents stake no claim to exemplifying the whole; they do not attempt to stand in for it with the brazen courage of synecdoche. The second bank of projections shows not *the* diasporic experience, but episodes from diverse diasporic experiences. Kanwar offers the outcome of a working process that aims for intelligibility while gesturing to the limits of what is visible or knowable. The framing of visible evidence is understood as contingent and partial; no documentary will ever be able to fully deliver on the lure of referentiality by incorporating reality into the image without remainder. In images blurred beyond recognition, in the space between screens, in the co-presence of a multiplicity of times, Kanwar finds ample

Erika Balsom

means of retreating from the arrogance and violence of presuming total comprehension, total capture. Reality will always overflow the frame of representation. Events without witnesses will haunt those caught on camera.

The Torn First Pages

IV

It is in relation to this undoing of totality, this insistence on the fundamental elusiveness of reality, that Kanwar's proposal that poetry might serve as evidence in a war crimes tribunal resonates once more. Initially, one might assume that Kanwar's invocation of poetry at a war crimes tribunal would stand at absolute odds with a famous yet often misunderstood statement that it seems to implicitly reference, namely, Theodor Adorno's notion that it is barbaric to write poetry after Auschwitz. Kanwar advocates for poetry; Adorno seems to deem it taboo. However, the kind of artistic practice for which Adorno advocates has something in common with *The Torn First Pages*: both are determined to skirt the precipice where representation falters. This is an art that attempts to negatively figure the ungraspable in the face of atrocity.

Erika Balsom

Adorno was not levelling a prohibition on the act of writing poetry tout court so much as he was raising the question of the relationship between aesthetics and ethics by casting suspicion on the practice of mimetic representation. As he put it in his 1962 text, “Commitment,”

The so-called artistic rendering of the naked physical pain of those who were beaten down with rifle butts contains, however distantly, the possibility that pleasure can be squeezed from it. [...] By this alone an injustice is done the victims, yet no art that avoided the victims could stand up to the demands of justice.²

For Adorno, art must resist duplicating empirical reality, for this would be to reproduce and affirm its petrified surfaces. Instead, it must turn inwards, to formalism, and in this negation of the world figure the trauma of history. As he writes,

2 Theodor Adorno, “Commitment,” trans. Shierry Weber Nicholson *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedeman (Palo Alto: Stanford University Press, 2003), 252.

The Torn First Pages

“[A]utonomous works of art... are determinate negations of empirical reality, they destroy what destroys, what merely exists and as mere existence recapitulates the guilt endlessly.”³

In *The Torn First Pages*, the engagement with form that occurs in Kanwar’s manipulation of selected images and in the spatialized configuration of their presentation proceeds in the spirit of Adorno’s critique of mimesis. Yet in a significant departure from Adorno, Kanwar crucially stops short of abandoning the picturing of the world. Poetry becomes a means of problematizing evidence without relinquishing a relationship to testimony. Standard forms of evidence would capture only appearances and would not interrogate how documents are made to signify, how they *fail* to signify, how their materiality and meaning change as they circulate. Standard forms of evidence would not tremble in face of the event, but presume

3 Ibid., 253.

it to be stupid prey caught fully within the net of representation. The formalism of poetry becomes for Kanwar a means of responding to the ethical demand that emerges from his subjective encounter with an unruly, expansive archive of diverse provenance marked, as all archives are, by structuring silences. Neither he nor we can know it fully. His inscriptions of subjectivity and process speak to the blind spots that pervade the visible, to the clouds that mar the horizon of knowledge. In the Fort Wayne projections, the absence of images is as important as their presence. In *Thet Win Aung*, Kanwar never supplies the beholder with an establishing shot that would allow one take stock of who is present in the scene and how they are oriented in space. Rather, the camera remains close to its subject, concerned above all with capturing a gesture rather than an integral body, let alone a broader context. The restricted field of the close-up is deployed in

The Torn First Pages

order to make strange a simple gesture. In both instances, Kanwar roughens one's perception, pushing the beholder beyond the habits of easy identification and towards a practice of looking harder, more intently, sometimes in vain.

In *Ma Win Maw Oo* (2005), the film that appears to the upper right of *Thet Win Aung*, this strategy is pursued with heightened intensity. Once more, Kanwar takes as his title the name of an individual who lost their life in opposition to the dictatorship, this time a high school student shot and killed by soldiers in the summer 1988 uprising, events during which masses of demonstrators protested restrictions on personal freedom and the stagnation resulting from the government's economic policy. Kanwar works with a single still image, appropriated from the internet, in which the girl's bloodied body is carried by two men wearing white coats. That this is what is

Erika Balsom

represented by these images, however, is not immediately clear. What the beholder encounters is a pulsating blur within which representational elements occasionally achieve legibility but more often melt into abstraction. At a deliberate pace, Kanwar cuts between different details of the image, each magnified to the extent that their pictorial integrity has begun to dissolve. Compounding the defamiliarization of magnification, these fragments have been animated in post-production so as to seem as if they palpitate or breathe as hearts or lungs. Occasionally, a flash of chroma-key green blots out the visual field in a wash of color, only to retreat as quickly as it arrived. Whereas the low definition images of the internet are often associated with disposability and the machinic calculation of compression algorithms, here the pixelated photograph—the “poor image,” to use Hito Steyerl’s formation—has been extracted from

The Torn First Pages

the promiscuous trajectories of digital circulation and subject to close examination and care.⁴

In the second half of *Ma Win Maw Oo*, Kanwar undertakes a series of superimpositions of these details, further obscuring the clarity of represented scene and obstructing the visual access to the referent that tends to be promised by such images of atrocity as they circulate in the news media. Approaching the four-minute mark, the film's title—the girl's name—appears on the lower left of the screen. A flash of digital glitch gives way to a softened image of her face and upper torso, rocked ever so gently by Kanwar's postproduction manipulations. With each micromovement, the crimson blood intensifies in hue. And then the projection is invaded by darkness, as the frame shrinks to a small rectangle hovering within a larger field of black. In a low

⁴ Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux journal*, no.10 (November 2009), <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

definition video, an anonymously-produced image, soldiers march down the street as part of the army crackdown on August 8, 1988. At last, the image of Ma Win Maw Oo appears in its entirety, although still at reduced size, bordered by obscurity. Kanwar holds on it. Though it is a photograph, it is nevertheless not quite still. Its motion comes not from the profilmic scene, which remains frozen in 1988, but from the materiality of its afterlife in digital circulation. Along the bottom edge of the frame, the grid of pixels flickers between black and white, inscribing the image's travels across virtual space. A multiplicity of times collide, each producing its own inscription and its own effects: the time of the depicted event, the time of the image's digital dissemination, the time of Kanwar's engagement with it, and the time of its display in *The Torn First Pages*. When the vibrant green floods this small frame, it does not depart in a flash as it had

The Torn First Pages

earlier in the film; rather, it lingers, forming a haze over the image and dissolving the picture into blocky artefacts generated by compression algorithms. The materiality of death and the material life of the digital image share the frame. Kanwar offers a last title, “Ma Win Maw Oo / 13 years old / being carried / by two medical students / she was killed by the Burmese military / 1988 *pro-democracy student demonstrations*,” before closing the film with a final appearance of the photograph. It is still at reduced size, still short of occupying the entirety of the pictorial field. It will not yield.

For André Bazin, the long take and the use of deep focus cinematography—the absolute contrary of the techniques Kanwar employs in *Ma Win Maw Oo*—were privileged devices for the revelation of reality in the cinema. According to this view, cutting infrequently and filming in wide shots allowed the spectator to have

maximum agency in surveying the scene and constituting its significance. Instead of offering a meaning predetermined in advance by the filmmaker, these techniques preserved what Bazin understood to be the enigmatic character of reality. By contrast, he argued, “montage by its very nature rules out ambiguity of expression.”⁵ The profound influence of this position has been such that it has solidified into near-dogma in the ensuing decades; though Bazin was writing primarily in relation to fiction filmmaking, his ideas have been significant within documentary cinema as well. And yet the strategies of fragmentation found in *Ma Win Maw Oo* provide a counter-argument for a very different ethics of approaching reality, one wary of the violence of unmitigated exposure and the dangers of spectatorial sovereignty. As in *Thet Win Aung*, here Kanwar radically restricts the viewer’s field of vision. The examination of a

5 André Bazin, “The Evolution of the Language of Cinema,” *What is Cinema? Volume One*, ed. and trans. Hugh Grey (Berkeley: University of California Press, 1967), 36.

The Torn First Pages

documentary image—one of death, no less, arguably a limit case of the power and problems of nonfiction representation—constitutes the very foundation of the work, yet it is never fully given over to the scrutiny of the spectator's gaze. The eye is not left to range free, as Bazin called for, and yet nor is Kanwar invested in “ruling out ambiguity of expression,” as Bazin saw montage-based practices as doing. Instead, a third way emerges: a concerted withholding.

What if the Bazinian capture of reality were not the ground for an ethics of spectatorial agency but a means for instituting a fantasy of transparent representation, a fantasy of firmly grasping the referent by minimizing the interference of the mediating interventions of film form? The stylistic system for which Bazin advocates very much conforms to what Laura Marks designates as the disembodied,

optical regime of vision. Based on a distanced legibility, it is emblematic of Cartesian fantasies of mastery. Haptic modes of vision, by contrast, are for Marks aligned with a tactile sensuality, an ethics of intimacy, contact, and embodiment.⁶ In their synesthetic confusion, they suggest a form of touching with the eye. They undo the asymmetrical power relation between subject and object, upsetting the former's aspiration to possess the latter and instituting instead a mutual vulnerability. It is very much in relation to the haptic model of visuality that the proximate, pulsating abstractions of *Ma Win Maw Oo* resonate. Seeing becomes a form of contact, not with reality itself but with the skin of an image.

The blocked vision of *Ma Win Maw Oo* forecloses any immediate access to the represented scene of death. The absent materiality of the body is instead figured

6 See: Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), especially 1–21.

The Torn First Pages

through a close attention to the materiality of the image, emphasizing once more the notion of post facto circulation. The encounter with the corpse of Ma Win Maw Oo is emphatically fragmentary and indirect. This is no pornography of violence. Kanwar's refusal of the photograph's mimetic realism—his negation of that quality often considered to be the root of photography's power as a medium of testimony and activism—extricates the film from the problematic visual economy of photojournalism, in which images of tumultuous elsewheres are offered up for sorrowful, cathartic consumption in the rich countries of the world. By moving so close to the surface that signal becomes noise, Kanwar pays tribute to the life and death of Ma Win Maw Oo while holding her image at a distance, holding it with care.

The Torn First Pages

v

The Torn First Pages transforms the reception of images into a site of creation. To view *Ma Win Maw Oo* is to inhabit the domain of metacommentary: we bear witness to Kanwar's examination of the image, examining it in turn. Kanwar approaches the image both as a trace of reality and as an image, one that will never make fully present its referent. And yet the *referent adheres*, to summon Roland Barthes's unforgettable description of photography⁷. The postmodern cynicism that sees reality fading into a mere simulation has no place in *The Torn First Pages*. Despite the centrality of digital image circulation to *Ma Win Maw Oo* and despite its concerted strategies to derealize the image—to prise open the gap between referent and representation where so many would seek to close it—Kanwar never suggests that we have lost access to the real

7 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 6.

world of suffering. He never implies, as many have, that digitization inaugurates a crisis of the documentary image, that it weakens the image's testimonial value. On the contrary, *The Torn First Pages* proposes that it is precisely through an attention to processes of mediation that events not witnessed directly can most sensitively and effectively enter experience and memory.

Digitization does not undo documentary, but it does raise new demands and create new opportunities. The digital circulation of images poses unprecedented problems of scale. Sixty hours of video are uploaded to YouTube every minute. How much of it is ever watched? Or perhaps the problem is not that one sees too little but too much: confronted by an incessant bombardment of horrific images, desensitization and numbness can set in. Responding to a new visual culture of reproducibility, already in

The Torn First Pages

1927 Siegfried Kracauer wrote that “the flood of photos sweeps away the dams of memory. The assault of these collections of images is so powerful that it threatens to destroy the potentially existing awareness of crucial traits.”⁸ In the contemporary context of pervasive image production and dissemination, this situation has only aggravated. The acts of selecting and re-presenting archival imagery in constellations of meaning thus take on a new imperative. Such work of assembling material and facilitating its intelligibility marks *The Torn First Pages* as a whole, but in the third bank of projections, the engagement with digital circulation that constitutes a subterranean current throughout the installation fully surfaces. Here, Kanwar places six “pages” in a horizontal row, displaying materials drawn from the vast deluge of electronically circulating images of oppression and resistance in Burma.

8 Siegfried Kracauer, “Photography,” *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. and trans. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 58.

Erika Balsom

These images are still and moving, aged and recent. They commemorate those who have died, bear witness to acts of dissidence, show the location of torture and incarceration, and much more. Unlike the projections in the first and second banks, Kanwar neither shot these images first-hand nor does he extensively intervene within them. Rather, he selects, arranges, and exhibits. These acts form the ground of a documentary practice based as much in collection and display as in capture, one that creates the conditions of possibility for images of actuality to be attentively encountered and contextualized.

In this final bank of projections culminates a portrait of the pro-democracy movement that is irrepressibly plural and polyvocal. If other sections of *The Torn First Pages* problematized the notion of the artist as the sole originator of meaning by making use of manipulated found

The Torn First Pages

material and insisting on the need for the beholder to co-constitute the significance of the artwork, here Kanwar goes farther, abdicating the role of image creator and taking on instead the mantle of curator. These six projections are a work of collective authorship with a provenance that lies far beyond the sphere of art; Kanwar uses the protocols of the gallery to facilitate the considered looking they deserve, but which otherwise might elude them. His responsibility is not in their production but in their selection and display. This move beyond an ideology of individualism is also found at the level of content, in the installation's presentation of the pro-democracy movement as a distributed network of affiliation, encompassing parties known and unknown in locations scattered around the world. Whereas Western media outlets persistently identify the struggle in Burma with the figure of Nobel Peace Prize

Erika Balsom

winner Aung San Suu Kyi, here she appears but occupies no particular position of privilege. In *The Torn First Pages*, as with projections, so with meanings, and so with those who fight for freedom: in place of the one, the many.

This multi-faceted advocacy for plurality is at the core of the political and philosophical investments of the installation. Kanwar's aesthetic strategies effect a contestation of the Burmese military junta and the economy of photojournalism, but also the larger conceptual structures that inform them both. One is reminded of Jean-Luc Godard's chiasmatic turn of phrase in his *Histoire(s) du cinéma*: "The State is the thought that forms. I believe more in a form that thinks." Through this thinking by means of form, Kanwar overturns ideals of transparency, univocity, and objectivity, revealing them as handmaidens of domination. The slogans of

The Torn First Pages

the dictatorship that Ko Than Htay ripped from the printed matter he sold called for national unity; Kanwar's strategies together acknowledge that unity is always constituted by force, through the brutal suppression of difference. Solidarity must be found not in homogeneity, but in coalition.

Than Shwe left his position as Burma's head of state in 2011, initiating a period of significant reform that led to general elections in 2015, the country's first freely contested poll since 1990, when results were annulled by the military government. In this sense, the period of Burmese history examined in *The Torn First Pages* has come to an end. The installation functions as an historical archive, addressed to the future so that it might be different from the past commemorated across these nineteen projections. And yet a concern for national unity in Burma—particularly pertaining to

the status of its ethnic minorities, such as the Muslim Rohingyas, who are denied citizenship —continues to be a justification for state-sponsored violence and for the suppression of free expression. *The Torn First Pages* offers no easy solutions to such problems, but in its championing of multiplicity it suggests a widespread need for a reformation of structures of thinking. By abolishing vertical hierarchies and instituting instead a horizontal network in which contrariety thrives, the installation proposes an ethics of recognizing and cultivating difference. Contained within this is a dare to admit and embrace the limits of one's own knowledge. According to Emmanuel Levinas, to presume to fully know the other would be to commit an act of epistemological violence and reduce the other to the same.⁹ In the ethical relation, the other always overflows my comprehension and persists as inassimilable difference. This relation must be

9 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969).

The Torn First Pages

understood not just at an individual level, but extrapolated to constitute an attitude toward the world and its apprehension through concepts and images. We must come to know that we do not know. The work of understanding must be under-taken, but it will forever remain ahead of us. In this reckoning without end, we are dislodged from any presumption of sovereignty. *In The Torn First Pages*, the epistemology of domination gives way to mutual entanglement, a commitment in which imperiousness has no place.

