



DARREN ALMOND

...between here
and the surface of the moon

Ce livre est publié à l'occasion des expositions
'...between here and the surface of the moon' réalisées par Darren ALMOND
au FRAC Auvergne : *Temps I* (15 janvier - 13 mars 2011)
au FRAC Haute-Normandie : *Temps II* (21 mai - 10 juillet 2011)

Published on the occasion of the exhibition
'...between here and the surface of the moon' by Darren ALMOND
at the FRAC Auvergne : *Temps I* (January 15th - March 13th 2011)
at the FRAC Haute-Normandie : *Temps II* (May 21th - July 10th 2011)

Catalogue / Catalogue

Édité par / *Editor* : FRAC Auvergne, FRAC Haute-Normandie
Conception et maquette / *Concept and graphic design* : Jean-Charles Vergne
Textes / *Texts* : Jean-Charles Vergne, Véronique Souben
Traductions / *Translations* : Natalie Lithwick
Crédits photographiques / *Photo credits* : Darren Almond
Impression / *Print* : Chirat
Copyright © 2011 : FRAC Auvergne, FRAC Haute-Normandie, J-Ch. Vergne, V. Souben, D. Almond

FRAC Auvergne

Exposition / Exhibition

Commissariat / *Curator* : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne
Assistante / *Assistant* : Séverine Faure
Régisseur / *Manager* : Philippe Crousaz
Chargée des Publics / *Visitor Services Manager* : Laure Forlay
Chargée de la pédagogie / *Director of Education* : Audrey Matheron
Chargé de la Technique / *Technical Support Engineer* : Luc Tarantini
Accueil / *Reception* : Ericka Chomette
Enseignant associé / *Teaching Associate* : Patrice Leray

Le FRAC Auvergne remercie / *The FRAC Auvergne wishes to thank*

Patrick Stefanini, Préfet de la Région Auvergne
René Souchon, Président du Conseil Régional d'Auvergne
Henri Chibret, Président du FRAC Auvergne
le Conseil Régional d'Auvergne
Le Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Auvergne
Nicole Rouaire, Vice-présidente en charge de la culture au Conseil Régional d'Auvergne
Brigitte Liabeuf, Conseillère arts plastiques à la DRAC Auvergne
Christophe Rozenbaum, Président Directeur Général de Et Compagnie...
Thomas Labérine, Président Directeur Général de l'Entreprise Mazet
Loïc Ackermann, Directeur de la Communication du Crédit Agricole Centre France

Ainsi que / *As well as*

Darren Almond
Bridget Chew
Connor Linsky
Jay Jopling/White Cube (London)
Max Hetzler Gallery (Berlin)
Matthew Marks Gallery (New York)

Avec le mécénat de / *Supported by*

Et Compagnie...
Entreprise Mazet
Crédit Agricole Centre France

FRAC Haute-Normandie

Exposition / Exhibition

Commissariat / *Curator* : Véronique Souben, Directrice du FRAC Haute-Normandie
Responsable de l'administration / *Account Administrator* : Christine Morice
Régisseur / *Manager* : Pascal Foulon
Responsable du service des publics / *Visitor Services Manager* : Julie Debeer
Médiatrice culturelle / *Project Coordinator* : Amandine Derout
Chargée de la Communication / *Communications Manager* : Sergine Gallenne
Accueil / *Reception* : David Jouin
Enseignant associé / *Teaching Associate* : Samuel Martin

Le FRAC Haute-Normandie remercie / *The FRAC Haute-Normandie wishes to thank*

Rémi Caron, Préfet de la Région Haute-Normandie
Alain Le Vern, Président de la Région Haute-Normandie
Franck Martin, Président du FRAC Haute-Normandie
la Région Haute-Normandie
la DRAC Haute-Normandie - Ministère de la Culture et de la Communication

Ainsi que / *As well as*

Darren Almond
Bridget Chew
Connor Linsky
Jay Jopling/White Cube (London)
Max Hetzler Gallery (Berlin)
Matthew Marks Gallery (New York)

Le Frac Haute-Normandie bénéficie du soutien de la Région Haute-Normandie,
du Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Haute-Normandie,
et de la ville de Sotteville-lès-Rouen.

FRAC Auvergne

6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand - France (exposition / *exhibition*)
1 rue Barbançon - 63000 Clermont-Ferrand - France (administration / *office*)
www.fracauvergne.com - contact@fracauvergne.com



avec le mécénat de

Et compagnie...



FRAC Haute-Normandie

3, place des Martyrs-de-la-Résistance - 76300 Sotteville-lès-Rouen - France
www.frachautenormandie.org - frac.haute.normandie@wanadoo.fr



Couverture / Cover :
Darren Almond en Arctique / *Darren Almond in the Arctic*

DARREN ALMOND

...between here
and the surface of the moon

mountains of the moon



Fullmoon@lapetus-Tondo - 2007

Pages suivantes / Following pages :

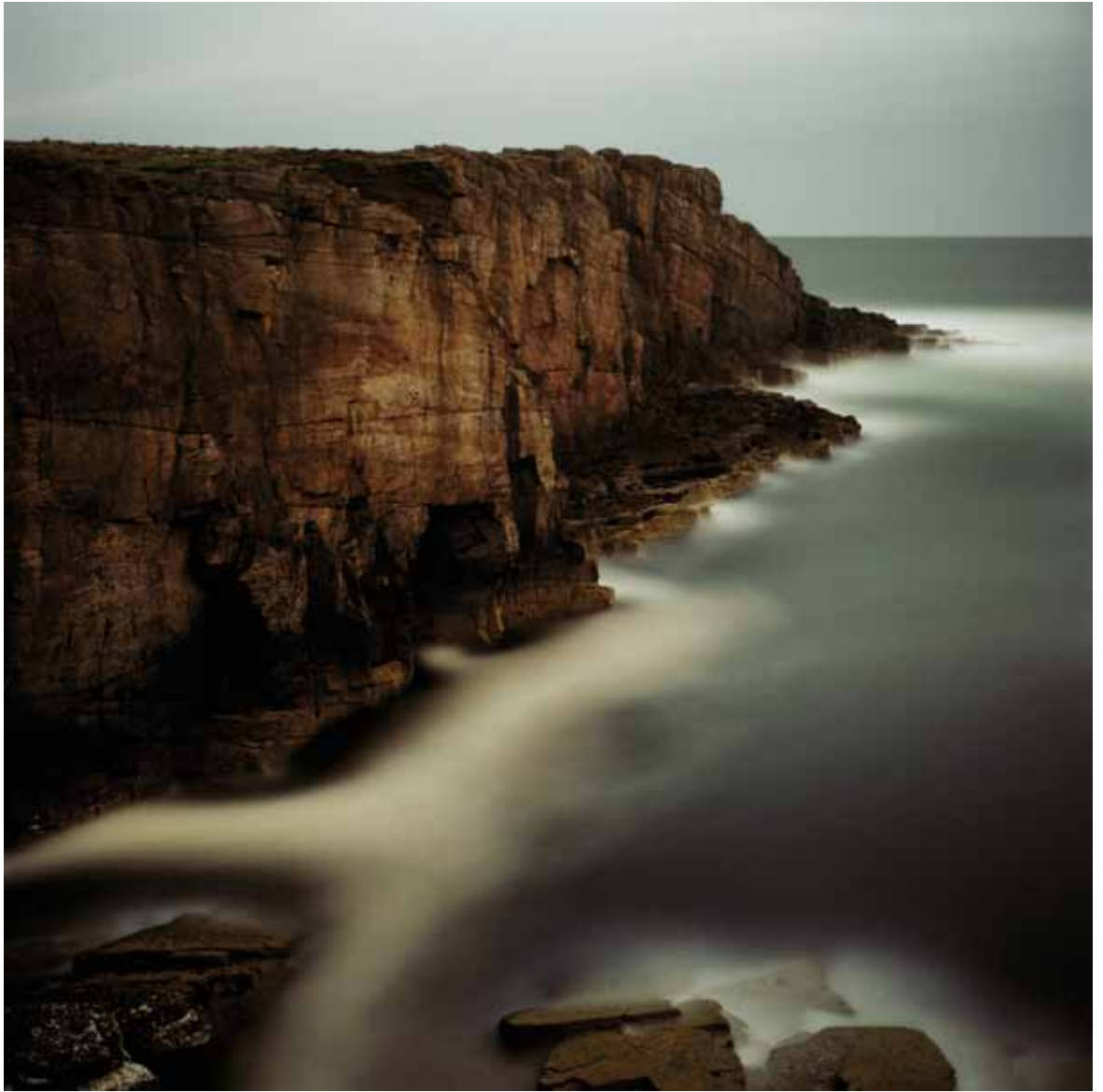
Fullmoon@Castle Stack - 2007

Fullmoon@Yesnaby - 2007









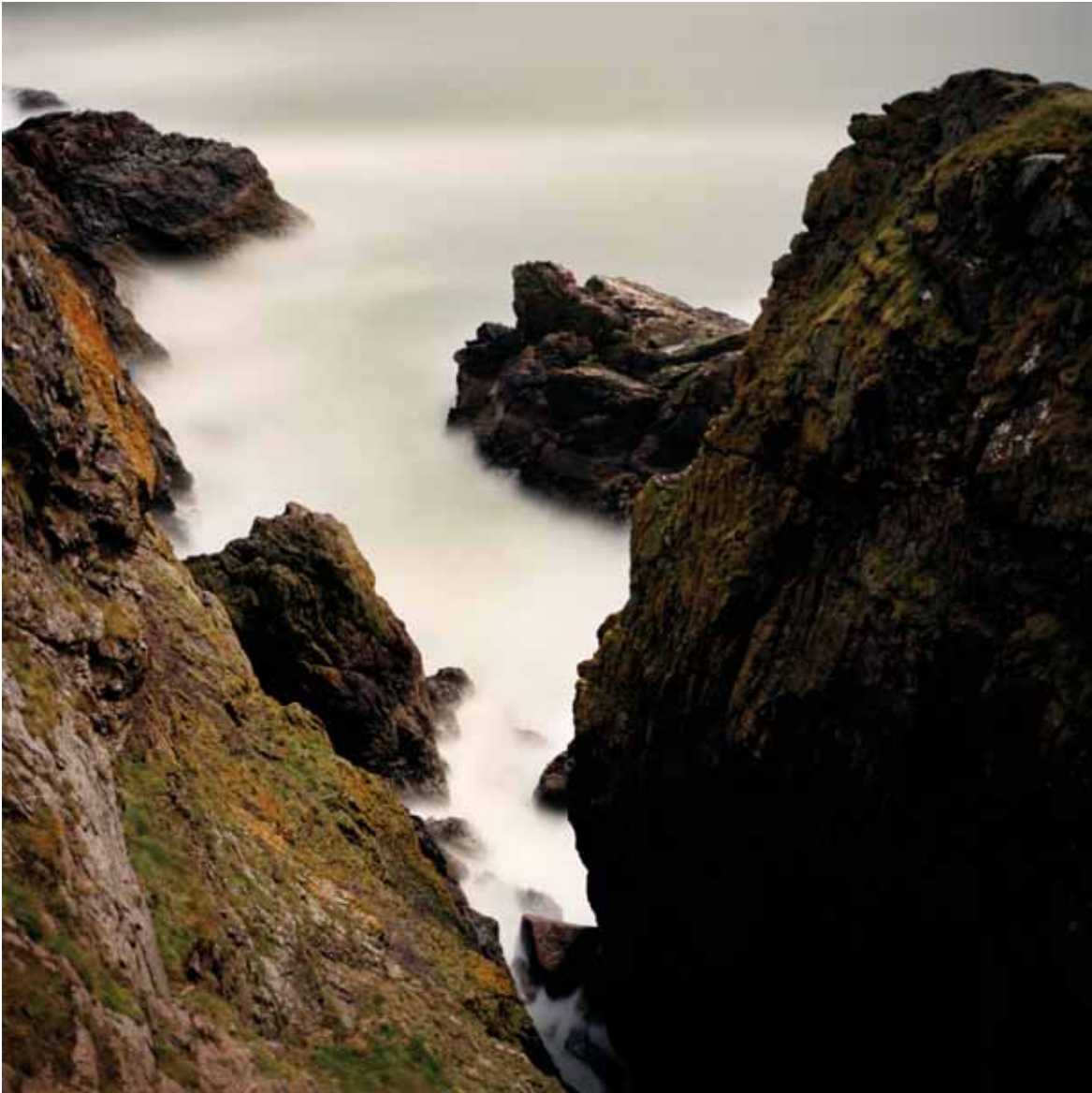
Fullmoon@Wall - 2007

Pages précédentes / Previous pages :

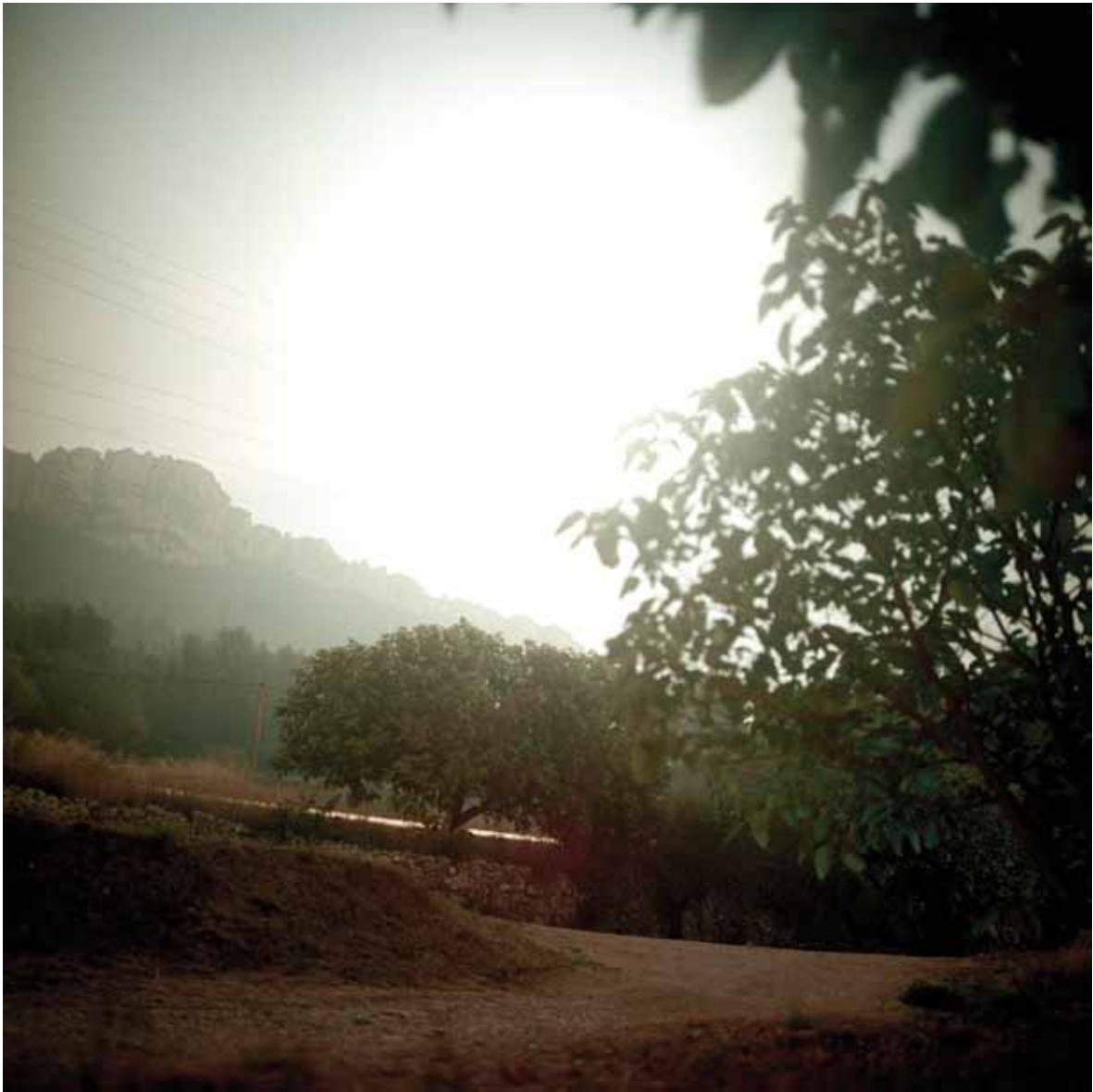
Fullmoon@Tees River - 2007

Fullmoon@Neban-Point - 2007





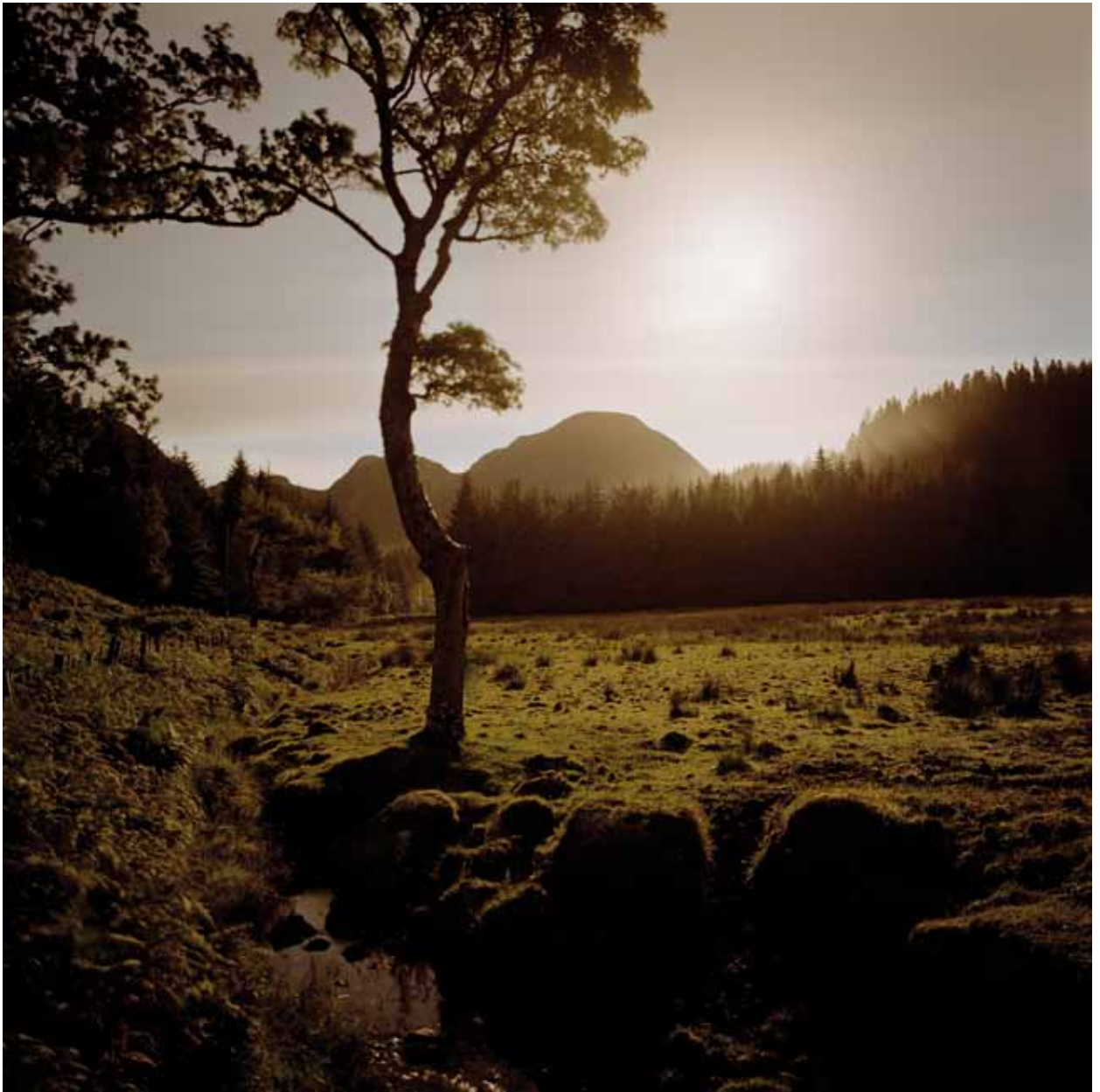
the principle of moments



Darren James Almond







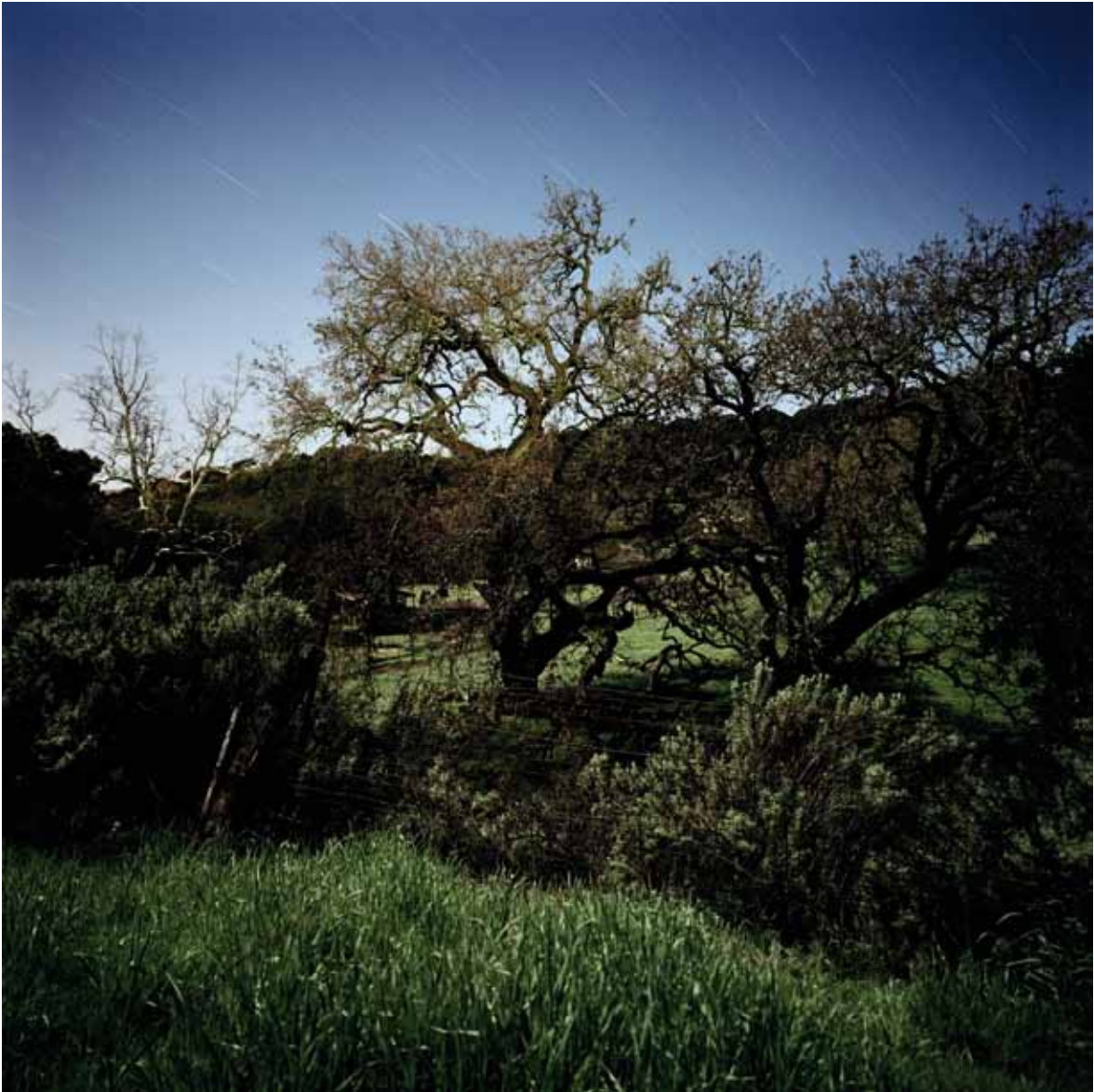


Fullmoon@Californian Meadow - 2005

Pages suivantes / Following pages :

Fullmoon@MacWay Falls - 2005

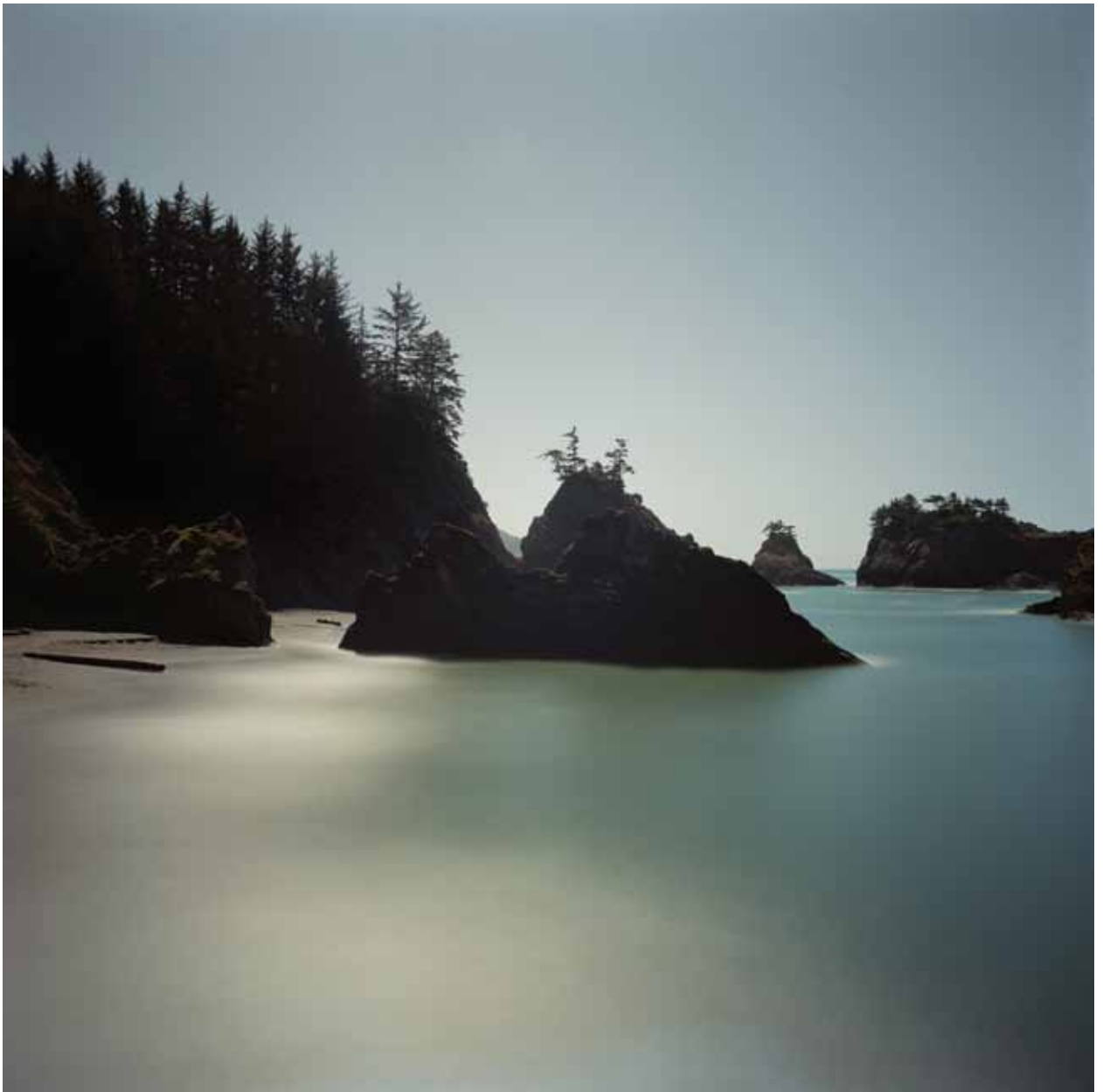
Fullmoon@Burns Bay - 2005











Fullmoon@Oregon Stacks - 2009

Pages suivantes / Following pages :

Fullmoon@Californian North Star - 2005

Fullmoon@Californian Oaks - 2005

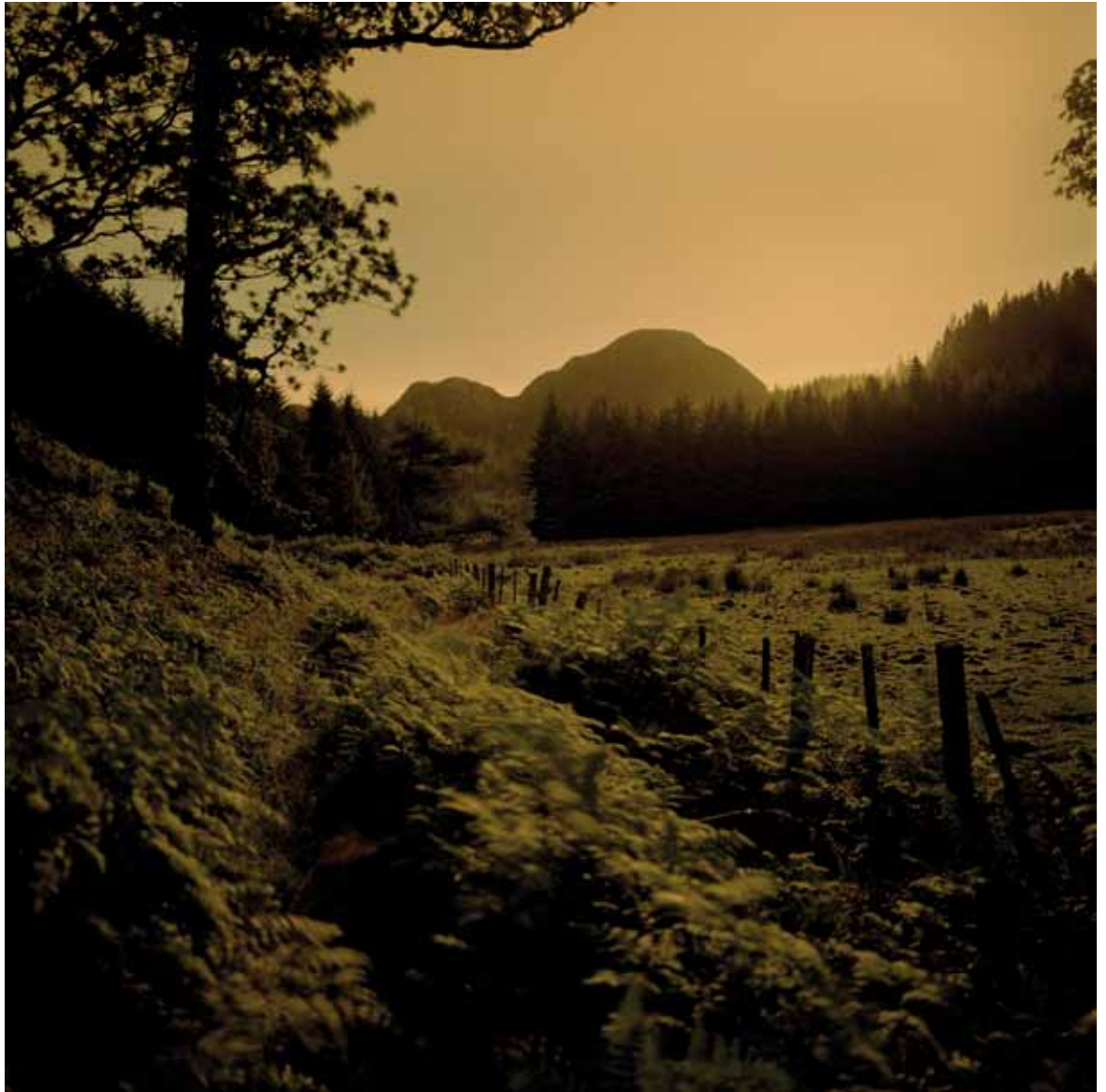




Fullmoon@Wester Ross - 2007

Pages suivantes / Following pages :

Heading West - 2008

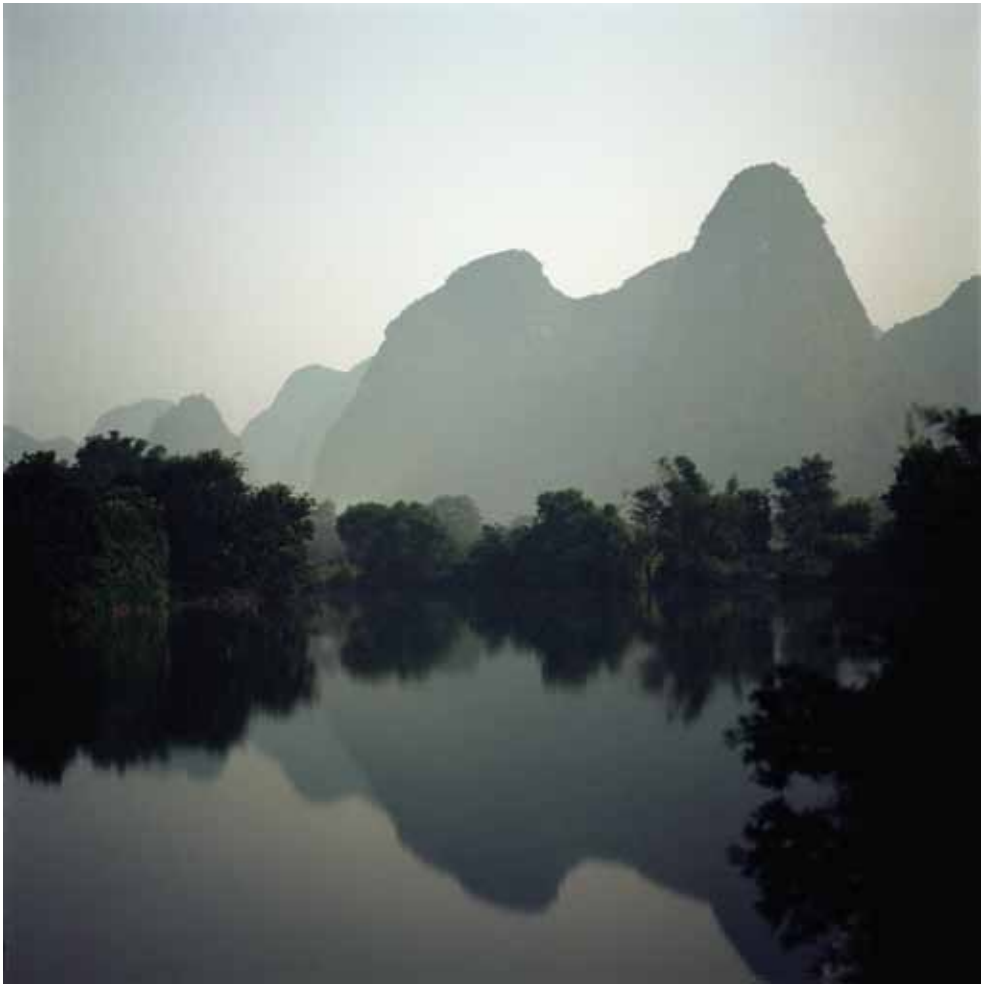


TOWARDS

TOMORROW

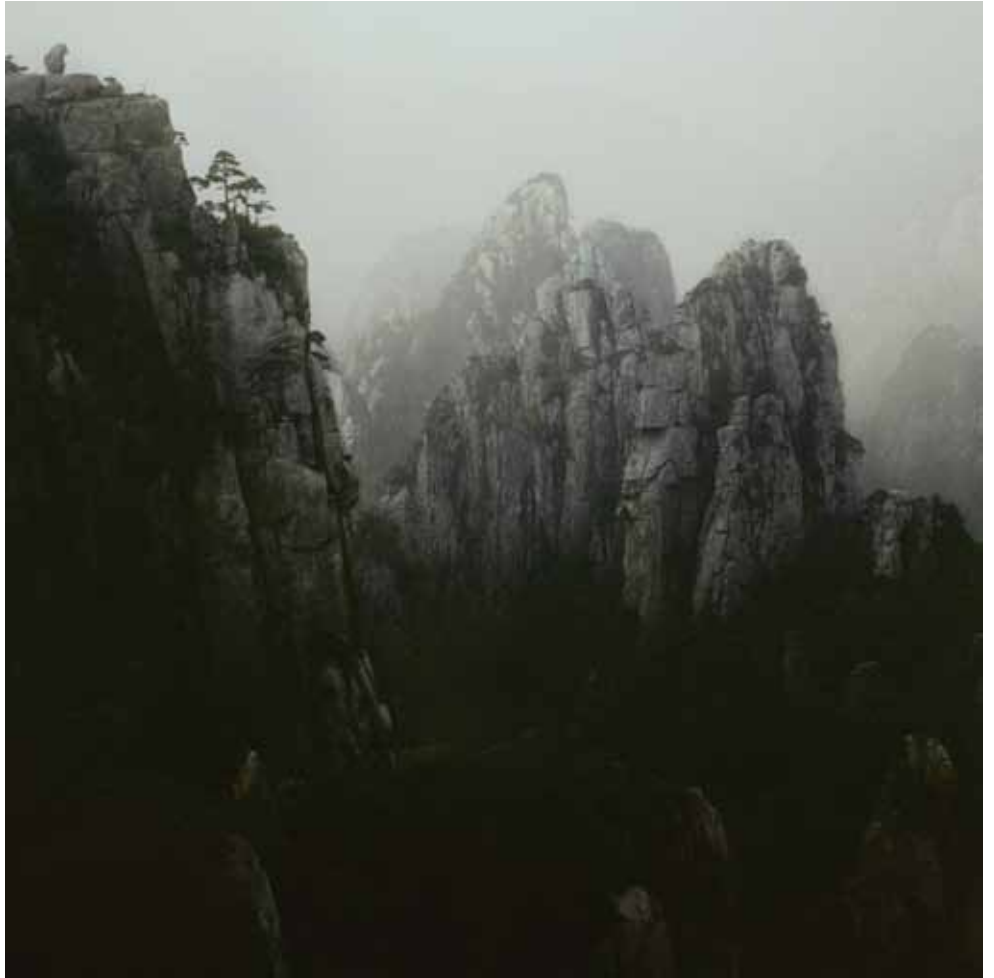






Fullmoon@Guilin - 2009

Pages précédentes / Previous pages :
West Sea Canyon - 2009











missinginchina







ISOLATION

A Real Time Piece - 1996



Les séries photographiques de Darren Almond captivent par leur luminosité irrationnelle et leur précision irréaliste. Elles impressionnent surtout par leur beauté manifeste qui pointe néanmoins et souvent l'essence tragique de sites hostiles chargés d'histoire. Les paysages de Dalmond fascinent car ils sollicitent notre perception en opposant avec maestria la précision et le flou, le clair et l'obscur, le premier et l'arrière-plan, le fixe et le mouvant. Par ce jeu virtuose, ces vues de voyages, réalisées dans des régions souvent lointaines et peu accessibles, nous interrogent sur la persistance d'un genre qui, au-delà de la tradition paysagiste, implique aujourd'hui autant une aspiration romantique qu'une vision touristique, documentaire et politique de la nature.

Mais la fascination qu'exerce le travail de l'artiste dépasse, dans les faits, la beauté avérée et captivante de ces vues. Elle se révèle davantage dans la démarche même du plasticien dont le moteur esthétique est en premier lieu le temps. Comment l'artiste aujourd'hui rend-il compte de la temporalité ? Comment et avec quels moyens peut-il figurer plastiquement cette notion, cette expérience ? La réponse se trouve dans les pratiques distinctes et complémentaires d'Almond qui induisent des temps retransmis, détournés, différés, réels, vécus ou figés. Ces temps s'expriment dans les pauses déterminées par l'artiste pour certaines de ses séries photographiques : une minute pour *Faroe Islands*, 15 minutes pour *Fullmoon*. Ils s'expérimentent également à travers des films que l'artiste élabore parallèlement ou simultanément à ses photographies et qui opposent au silence et la picturalité recherchée des paysages, le son parfois saturé et la durée déterminée et éprouvée du documentaire. Ils se matérialisent enfin dans des artefacts relatifs à la durée et au transport qu'Almond se plaît à détourner. Horloges digitales, plaques minéralogiques, panneaux signalétiques, abribus, ventilateurs à palmes sont autant de constructions marquées par différents âges de la société industrielle mais que la taille ou la fonction incongrue fait apparaître comme des éléments d'un décor absurde mais temporellement et historiquement signifiant.

Le FRAC Haute-Normandie est heureux de s'associer à nouveau avec le FRAC Auvergne afin de présenter, pour la première fois en France, un important ensemble d'œuvres de Darren Almond. Si son travail, représenté à l'étranger par des galeries de renom, a déjà fait l'objet depuis une dizaine d'années d'importantes monographies dans de grandes institutions comme la Tate Britain de Londres (2001), la Fondation Nicola Trussardi à Milan (2003), le K21 à Düsseldorf (2005), le Museum Folkwang à Essen (2006) ou le SITE Santa Fe au Nouveau Mexique (2007), son œuvre reste encore peu, voire mal connue dans l'hexagone. Cette exposition, en deux lieux et en deux temps, est donc l'occasion de faire découvrir un plasticien dont l'approche obsessionnelle et méditative du temps trouve dans les collections du FRAC Haute-Normandie et du FRAC Auvergne des résonances riches et passionnantes.

Darren Almond's series of photographs are riveting due to their irrational luminosity and unrealistic precision. Their impact chiefly stems from their striking beauty, which often divulges the tragic essence of sites with a fraught history. Almond's landscapes fascinate us because they kindle our perception by deftly juxtaposing precision and blurriness, brightness and darkness, foreground and background, stillness and motion. This virtuoso interplay, and the travel scenes from regions that are often faraway and barely accessible, make us wonder about the persistence of a genre which, beyond the landscape tradition, nowadays implies romantic aspiration, as well as a view of nature that is touristic, documentary and political.

However, in practice, the allure of Almond's artwork transcends the overt splendor of the views. It transpires in the artist's underlying method, which is aesthetically fueled by the exploration of time. How might an artist, in this day and age, depict temporality? What are the methods and means for visually representing the notion and experience of time? The answer resides in Almond's distinct and complementary practices, which involve time in various guises: retransmitted, distorted, delayed, real, subjective or frozen. These 'times' are conveyed through the various exposure lengths of certain photo series: one minute for *Faroe Islands*, 15 minutes for *Fullmoon*. They also take shape by way of films, which Almond elaborates in parallel or simultaneously to his photographs, thus contrasting the silence and deliberate pictorialism of landscapes with the noise (sometimes saturated) and predetermined duration of documentaries. Finally, they are embodied by artifacts that involve duration and travel. Almond has a penchant for warping such devices, which include digital clocks, license plates, road signs, bus shelters and blade fans. In addition to denoting different eras of industrial society, these objects are rendered incongruous through their size or function, and thus look like part of a décor that is absurd, and yet temporally and historically significant.

The FRAC Haute-Normandie is delighted to join forces once again with the FRAC Auvergne in order to present a substantial number of works by Darren Almond for his first solo exhibition in France. While his work has featured in renowned galleries worldwide, and has been published in monographs by major institutions such as Tate Britain, London (2001), Fondazione Nicola Trussardi, Milan (2003), K21, Düsseldorf (2005), Museum Folkwang, Essen (2006) and SITE Santa Fe, New Mexico (2007), it remains largely unknown in France. This exhibition, which will take place in two locations and two timeframes, provides an opportunity to discover an artist whose obsessive and meditative approach to time is magnificently echoed in the collections of both the FRAC Haute-Normandie and the FRAC Auvergne.

. . . between here
and the surface of the moon

Zum Raum wird hier die Zeit
(Ici le temps devient espace)

Richard Wagner, *Parsifal*

A plain with no herd / Not even a bird
When one side is hot / The other side of the moon is not
It's just like a ride / Maybe some time they'll make it a ride
All over the world / I will meet you over there
I am going to meet you over there
Time is an arrangement / Time is an arranger
I am a derangement
All my thoughts, all I am are my thoughts
The Pixies, *All over the world*

En 2003, à l'occasion d'un voyage en Russie, Darren Almond s'est rendu sur le cercle polaire, près du pôle magnétique, pour y réaliser *Arctic Pull*. La vidéo se présente sous la forme d'une marche filmée depuis une caméra infrarouge fixée sur un traîneau auquel l'artiste est attaché par une longue corde qu'il tire derrière lui dans la nuit, progressant avec peine dans la violence cinglante du blizzard. Le film évacue tout effet spectaculaire, se limitant à une image de qualité modeste diffusée sur un moniteur installé dans une salle noire de dimensions réduites. Rien n'est visible sinon la silhouette au bout de sa corde, avalée par le noir et l'incroyable compacité de la nuit polaire, frêle silhouette réduite à l'état de forme ectoplasmique par les valeurs inversées des infrarouges et l'absence absolue de tout repère visuel. La silhouette filmée de dos interrompt parfois sa progression, s'arrête pour reprendre son souffle, glisse, tombe sur le flanc, se retourne vers le traîneau, faisant surgir de l'obscurité un visage dissimulé par l'iridescence cyclopéenne d'une lampe frontale. *Arctic Pull* donne les indices de la fragilité et de la perte, active toutes les images d'explorateurs et de découvreurs qui flottent dans l'imaginaire collectif, des *Aventures du Capitaine Hatteras* par Jules Verne aux expéditions de Frederick Cook, Robert Edwin Peary, ou Wally Herbert.

Mais, comme la plupart des films de Darren Almond, *Arctic Pull* joue sur des codes appartenant au registre documentaire pour mieux s'en écarter. *Arctic Pull* n'est pas un film documentaire, n'est pas un film sur la traversée d'une contrée hostile, n'est pas non plus le compte-rendu d'une performance. *Arctic Pull* joue de ces différents codes mais sa visée concerne ce qui depuis des années occupe Darren Almond dans ses œuvres, à savoir une réflexion sur le temps et ses modalités de perception. C'est un film sur le temps, sur

...between here
and the surface of the moon

Zum Raum wird hier die Zeit
(Here time becomes space)

Richard Wagner, *Parsifal*

A plain with no herd / Not even a bird
When one side is hot / The other side of the moon is not
It's just like a ride / Maybe some time they'll make it a ride
All over the world / I will meet you over there
I am going to meet you over there
Time is an arrangement / Time is an arranger
I am a derangement
All my thoughts, all I am are my thoughts
The Pixies, *All over the world*

While traveling in Russia, Darren Almond set out for the Arctic Circle, near the magnetic pole, in order to film *Arctic Pull*. An infrared camera fastened to a sled films him walking as he pulls the sled with a long rope, trudging through the ferocity of the night blizzard. The film avoids spectacular effects, confining itself to a plain-quality image shown on a monitor that has been set up in a small dark room. All one can see is the silhouette at the end of the rope, swallowed by the darkness and by the astonishing denseness of the arctic night. The frail silhouette has been scaled down to ectoplasmic form by the negative infrared imaging and the absence of any visual reference. Filmed from behind, the silhouette sometimes interrupts his trek, stopping in order to catch his breath, or slipping, falling on his side, returning to the sled, piercing the darkness with a face that is blurred by the cyclopean glare of a headlamp. *Arctic Pull* conjures up fragility and perdition, kindling the images of explorers and discoverers that float in our collective imagination, from Jules Verne's *The Adventures of Captain Hatteras* to the expeditions of Frederick Cook, Robert Edwin Peary, and Wally Herbert.

However, like most of Darren Almond's films, *Arctic Pull* ultimately topples documentary codes. *Arctic Pull* is not a documentary, nor a film about hiking through hostile lands, nor is it a performance clip. While *Arctic Pull* does play with these codes, its aim is to explore a topic of predilection in Darren Almond's work over the past several years, i.e. an inquiry into time and its modes of perception. This is a film about time, duration, and durations that unleash intensity lines in the dark night, echoing the rope fastened to the sled.

la durée, sur les durées qui lancent leurs lignes d'intensités dans la nuit noire à l'image de cette corde attachée au traîneau.

Temps atmosphérique. Temps polaire. Nuit interminable.

Le temps comme une ligne lancée dans l'espace, la corde vers le passé, tendue vers l'avenir opaque. Ce temps-là est illusoire car le temps n'est pas une ligne, n'est pas une succession d'instant ; le temps est le flux constant de la durée et ne peut être mesurable sinon dans l'intime de celui qui l'éprouve. La durée de la traversée du paysage n'est pas mesurable par le spectateur du film. La durée de la traversée demeurera une énigme, comme le paysage lui-même demeurera à jamais masqué par la compacité de la nuit glaciale.

Arctic Pull n'est pas une traversée topographique mais une situation optique et sonore pure qui fait affleurer la texture de la durée telle qu'elle fut éprouvée par Darren Almond lors de cette progression sur le cercle polaire. Plongé dans l'obscurité totale d'une salle insonorisée, le spectateur n'accède pas aux contrées incommensurables des étendues polaires. Il n'est pas invité à partager le spectaculaire de la traversée. Il ne contemple aucune aurore boréale ni aucune étendue romantique hérissée de glaces fracassées. Il regarde une séquence diffusée sur un moniteur de taille modeste, ne voit qu'une image de qualité très modeste, un noir neigeux comme un écran neigeux duquel n'émerge qu'une corde et une silhouette frêle. Seul est donné à entendre l'inouï du blizzard déchaîné, diffusé en effet Surround selon un niveau sonore comparable en violence à celui de la tempête. L'amplitude sonore donne l'indice d'une perception de la durée qui ne fut pas seulement celle d'une distance à parcourir au cours de cette longue marche sur le permafrost polaire. La tempête assourdissante donne l'indice que la mesure du temps ne fut pas seulement celle d'un test de solitude, ne fut pas seulement celle de l'épuisement physique. Le volume poussé à son extrême donne l'indice d'une perception de la durée qui fut celle d'une intensité sonore explosive, d'un environnement entièrement saturé par le bruit blanc des vents déchaînés et la rugosité sonore de la glace fendue net par les lames du traîneau.

Un fracas où la durée devient son.

U n e p i è c e e n t e m p s r é e l

En 1996, à l'occasion de son exposition *Something Else* à Londres, Darren Almond réalisait une œuvre intitulée *A real time piece*. Simple en apparence, l'œuvre nécessitait pourtant un dispositif technique assez complexe pour l'époque puisqu'il s'agissait de diffuser, en temps réel et pendant 24 heures, une captation vidéo de l'atelier de l'artiste en plan fixe¹. Ce que les visiteurs voyaient alors se réduisait à la vue immobile d'un lieu

1- Il s'agissait d'une véritable retransmission en direct nécessitant un dispositif technique très élaboré. Une collaboration avec la BBC fut mise en oeuvre afin de parvenir à transmettre le signal vidéo via les balises installées dans Londres pour que celui-ci puisse être diffusé et perçu en temps réel véritable.

Atmospheric time. Arctic time. Unending night.

Time as a line flung into space, strung from the past toward an opaque future. This view of time is illusory, for time is not a line, nor a succession of moments; time is a constant flow of duration that is only measurable through personal experience. The duration of traversing a landscape is not measurable by those watching the film. The duration of this journey must remain an enigma, just as the landscape must forever remain masked by the denseness of the frosty night.

Arctic Pull is not a topographical journey, but rather a purely optic and acoustic situation that bares the texture of duration as experienced by Darren Almond as he traipses across the Arctic Circle. Inside the cozy darkness of a soundproof auditorium, the viewer cannot grasp the boundlessness of the arctic realms. He is not invited to share the awesomeness of the journey. He does not gaze at northern lights or at romantic expanses spiked with jagged icefields. He watches a sequence that unfolds on a small-sized monitor and sees just a plain-quality image, snowy black like the snowy screen that divulges nothing but a rope and a frail silhouette. All that is heard is the eeriness of the raging blizzard, using Surround Effects with a volume level as fierce as a real storm. The amplitude conveys a perception of duration beyond the distance of this trek across the arctic permafrost. The deafening storm intimates that the measurement of time was not merely about the challenge of solitude and physical exhaustion. Volume, pushed to the extreme, conveys a perception of duration with an explosive acoustic intensity, an environment saturated by the white noise of wild winds and the harsh sound of ice being splintered by sleigh blades.

A tumult where duration becomes sound.

A r e a l t i m e p i e c e

For his 1996 exhibition *Something Else* in London, Darren Almond made a work entitled *A real time piece*. Seemingly simple, the work was in fact technologically complex to achieve, as it projected a real time 24hr static shot of the artist's studio¹. Viewers thus had to narrow their gaze upon the motionless scene of an inert place devoid of human presence, a place without any particular quality, a simple room furnished with a drawing table facing a window, and a stool. On the table, a small 3-blade fan echoed a second and bulkier 4-blade fan hanging on the wall next to a digital clock. On the ground, leaning against the wall, a large

1- It involved a live broadcast that was technologically complex to achieve. With the BBC's assistance, a network of cables was set up in London so that the video signal could be transmitted in real time.

inerte et dépourvu de toute présence humaine, un lieu sans qualité particulière, une simple pièce meublée d'une table à dessin, disposée face à une fenêtre, et un tabouret. Sur la table, un petit ventilateur à trois pales faisait écho à un second ventilateur plus volumineux à quatre pales accroché au mur à côté d'une horloge digitale. Au sol, appuyés contre le mur, une grande pale de ventilateur et un dessin de type industriel représentant, lui aussi, un ventilateur. Les spectateurs de ce film étaient confrontés à une sorte de double impossibilité de voir. Il y avait, d'une part, très peu à observer sur l'écran, sinon la situation à un instant donné de cette pièce baignant dans une lumière provenant de la gauche comme dans une peinture de Vermeer. Il était d'autre part impossible de voir l'œuvre dans sa totalité, la durée de celle-ci s'étalant sur 24 heures, et le principe du temps réel interdisant de regarder le film à d'autres moments qu'à l'instant présent. Mais c'est justement dans cet apparent dénuement que résidait toute la force de cette pièce qui ne se laissait observer que de façon parcellaire et n'offrait rien d'autre que la lente modulation de la lumière naturelle entrant par la fenêtre, seul indice d'une temporalité nue, perceptible dans sa compacité la plus concrète. *A real time piece* est une pièce d'ennui dans laquelle rien n'advenait sinon l'écoulement d'une durée, manifestée par le très lent déplacement des ombres portées dans l'atelier et par les changements d'intensité de la lumière diffuse opérés selon un flux ininterrompu et parfaitement homogène. Néanmoins, la contemplation de cette œuvre focalisait l'attention sur quelques détails qui parce qu'ils étaient peu nombreux, importaient beaucoup.

L'horloge digitale scandait les minutes d'un claquement sec et brutal à chaque changement de chiffre sur le cadran, révélant toute l'illusion d'un temps supposément mesurable, sécable en portions unitaires, l'illusion d'un flux temporel modélisé par une succession de points équidistants. La présence, sous quatre formes différentes, des ventilateurs, donnait également un indice de nature temporelle. Par delà leur fonctionnalité climatique, les ventilateurs sont des objets éminemment liés à l'idée de durée². Dans *A real time piece*, les deux ventilateurs immobiles et cette pale désossée contre le mur étaient les symptômes d'un temps dont les pulsations avaient été interrompues. Les ventilateurs donnaient l'illusion d'une durée figée, instauraient un paradoxe entre le temps réel de l'œuvre retransmise *live* et l'apparente fixité de l'image. Entre ce gel et la scansion métronomique des minutes sur l'horloge, le temps réel prenait toute sa valeur. *A real time piece* permettait de saisir un aspect essentiel du travail qui, toujours, pose l'affirmation de la pure subjectivité du temps. Le temps n'est pas mesurable, sinon d'une manière illusoire qui consiste à le disséquer en instants que l'on s'imagine être autant de points sur une droite qui indiquerait d'un côté le passé et, de l'autre, le futur. *A real time piece* pointait également la question du lien entre l'espace et le temps, entre *l'ici* et *maintenant*, posant

2- Au cinéma, médium du temps par excellence, les exemples ne manquent pas et leur présence dans quelques scènes inaugurales célèbres n'est pas fortuite, de *L'Eclipse* d'Antonioni (le ventilateur, élément de décor utilisé comme métaphore d'un temps tétanisé), à *Apocalypse Now* de Coppola (le temps circulaire matérialisé par le ventilateur observé au plafond et la rotation au ralenti des pales d'hélicoptères déversant du napalm sur la jungle), etc.

fan-blade and an industrial-type drawing, also of a fan. Viewers of this film were thus confronted with a double impossibility of seeing. For one, there was very little to see onscreen other than the makeshift setting of this room bathed in light streaming in from the left, as in a Vermeer painting. Furthermore, it was impossible to see the work as a whole, as the entire duration was 24 hours, so that the real-time aspect hindered the film from being watched at any moment other than the present. And yet, it was precisely this apparent bareness that contained the full force of the piece, which enabled only fragmented glimpses and offered nothing other than a slow modulation of the natural light shining through the window, the sole hint of naked temporality, perceptible in its most concrete denseness. *A real time piece* is about ennui whereby nothing happens except for the unfolding of duration, depicted by the slow-moving shadows across the studio and by the shifting intensity of the diffuse light, all in a smooth and uninterrupted flow. Nevertheless, contemplation of this work underscored certain details, which became significant due to their sparseness.

The digital clock ticked away minutes with a dry and brutal snap whenever the number changed, thus revealing the illusion of time that is ostensibly measurable and divisible into units; the illusion of a temporal flow that is shaped by a series of equidistant points. The presence of the fans, in four different guises, similarly added a temporal thrust. Beyond their climatic functionality, fans are eminently linked to the idea of duration². In *A real time piece*, the two motionless fans and the dismantled blade against the wall were symptoms of time with a halted beat. The fans created an illusion of a frozen duration, setting up a paradox between the real time of the work that was being broadcast live, and the apparent fixity of the image. Real time lay somewhere between motionlessness and the ticking away of minutes. *A real time piece* provided insight into the notion of time's utter subjectivity. Time is non-measurable, other than illusorily, such as by dissecting it into moments envisaged as points along a straight line, displaying the past on one side and the future on the other. *A real time piece* also probed the connection between space and time, between the *here* and the *now*, thus exploring the gap between reality and its real time representation. The *here* and *now* fleshed out in this piece was simultaneously a *nowhere* (fusing *now* and *here*), a depopulated no man's land that, despite being in real time, drifted into total atemporality, a non-place in which time both elapsed (the digital clock) and did not elapse (the frozen fans), observed from afar through instant access by viewers, who were subject to

2- In film, a temporal medium par excellence, examples abound: the opening scene of Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (the ceiling fan and the slow-motion rotors of helicopters dropping napalm on the jungle), the opening scene of Michelangelo Antonioni's *The Eclipse* (the electric fan as part of the décor as a metaphor of petrified time), etc.

la question de l'écart entre la réalité et sa représentation en temps réel. Le *ici* et *maintenant* développé par cette œuvre était simultanément un *nulle part* (le *now/here* donnant par adjonction un *nowhere*), un *no man's land* dépeuplé qui, bien qu'en temps réel, versait dans une totale a-temporalité, un non-lieu dans lequel le temps s'écoulait (l'horloge digitale) et ne s'écoulait plus (les ventilateurs figés), observé de loin sur le mode de l'instantanéité par des spectateurs soumis au faux présent du temps réel et de la retransmission *live*. Le temps de *A real time piece* était un temps paradoxal, impossible, utopique, un temps expérimental de laboratoire. Le *now/here*, s'il donnait un *nowhere*, se retournait sur lui-même pour donner un « *erewhon* », pour reprendre le nom donné par l'auteur britannique Samuel Butler à son utopie dans le livre éponyme paru en 1872.

A real time piece a la particularité de s'être constituée à ce moment là en œuvre fondatrice des recherches futures de Darren Almond. Dessins, installations avec ventilateurs, travaux utilisant des horloges digitales, lieux filmés ou photographiés sur des durées longues... sont les principaux axes explorés depuis dans une œuvre protéiforme, hétérogène mais tendue par une réflexion toujours portée par les questions afférentes au concept de temps envisagé dans son acception la plus large (conceptuelle, historique, intime etc.). Dans sa manière de contraindre son spectateur à éprouver le temps, *A real time piece* jouait, en la poussant à l'extrême, une anecdote employée par Henri Bergson dans *L'Evolution Créatrice* selon laquelle « si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde ». Le meilleur moyen, selon Bergson, d'expérimenter la durée est de se livrer à ce type d'observation simple. La durée ne se mesure pas en suivant la scansion des secondes sur le cadran d'une horloge. La succession des chiffres ou le tic-tac de l'aiguille sont des simultanités créées artificiellement par l'homme et ces simultanités ne sont qu'une modélisation très approximative et imparfaite du temps. Pour Bergson, le temps est un flux qui n'est mesurable qu'à l'intérieur de soi-même. Il y a une relation d'intimité au temps et cette relation n'est pas de même nature que le temps mesuré des horloges. Seul le moi éprouve le temps. Le temps mesuré des horloges n'est pas le temps réel et il y a chez Darren Almond une quête qui consiste à démontrer l'inadéquation entre le temps tel qu'il est ordonné par les hommes – périodicité, succession d'instant formant comme une droite dans l'espace, fuseaux horaires etc. – et un temps absolu qui serait celui d'une expérience intime de la durée. Celle-ci se manifeste, notamment, dans la remarquable série photographique *Fullmoon*, vaste *work in progress* débuté en 2000 dont les fondements reposent sur une expérimentation personnelle et intime de l'attente (liée aux temps de pose très longs pour l'obtention de ces images).

the false present of real time and live broadcast. Time in *A real time piece* was paradoxical, impossible, utopian, experimental lab time. The *now/here*, while spawning a *nowhere*, turned back on itself to become *erewhon*, to cite Samuel Butler's title for the utopia portrayed in his novel, which was published anonymously in 1872.

A real time piece is distinctive for both encapsulating and foreshadowing Darren Almond's subsequent research. Drawings, installations with fans, pieces with digital clocks, photographs and films of places over a long duration... such are the main axes that Darren Almond has been exploring in his protean and heterogeneous artwork, which tends to tackle the issue of time in the broadest sense of the term (conceptual, historical, intimate etc.). *A real time piece*, by compelling the viewer to experience time in an extreme fashion, reenacted Henri Bergson's anecdote in *L'Evolution Créatrice* by which "if I wish to prepare a glass of sugar water, no matter what I do, I must wait for the sugar to melt". According to Bergson, the best way to experiment with duration is through this type of simple observation. Duration is not measured by following the beat of seconds on the face of a clock. The succession of digits and the tick-tock of the second-hand are simultaneities that man has artificially created, and that merely provide a rough and imperfect template of time. Bergson grasped time as a flow, measurable only within oneself. The relationship to time is personal and greatly differs from clock-measured time. Only the "I" can experience time. Clock-measured time is not real time, and Darren Almond demonstrates the disparity between manmade time – periodicity, the succession of moments forming a straight line in space, time zones, etc. – and absolute time involving the intimate experience of duration. This latter notion comes across in the remarkable photo series entitled *Fullmoon*, a vast work-in-progress launched in 2000 that stems from personal and intimate experimentation with waiting (associated with the use of long exposure to obtain these images).

F u l l m o o n @

The ongoing *Fullmoon* series began over ten years ago and winds through the ensemble of Darren Almond's artwork. He traipses across the globe to locate new viewpoints for the series, the most recent having been spotted in Uganda. In the stifling luxuriance of the earth's muggiest forest, the search for the sources of the Nile takes place on Africa's biggest glaciers, in the Rwenzori Mountains³, which culminate in peaks above 5000m.

3- Also called "Mountains of the Moon", as cited on the exhibit trainplate of *Beyond the Nile* (2010)

F u l l m o o n @

3- Egalement nommées « montagnes de la lune », nom auquel se réfère la plaque *Beyond the Nile* réalisée en 2010, qui porte l'inscription « Mountains of the moon »

4- Pour être vraiment précis, les origines véritables de cette série remontent à l'enfance, Darren Almond évoquant le souvenir de photographies de chutes d'eau prises avec son grand-père selon des temps de pose longs.

La série *Fullmoon* se développe depuis plus de dix ans et parcourt de manière transversale l'ensemble de l'œuvre de Darren Almond. Il traverse le monde pour y trouver les points de vue de la série, les plus récents ayant été choisis en Ouganda, dans la luxuriance étouffante des forêts les plus humides de la planète, en quête des sources du Nil situées sur les plus grands glaciers d'Afrique, dans les montagnes du Ruwenzori³ culminant à plus de 5000 mètres d'altitude.

La première photographie de la série, *Fifteen Minute Moon*, est née presque par hasard, dans le sud de la France, face à la Montagne Sainte-Victoire si chère à Cézanne⁴. Comme l'explique Darren Almond, il s'agit d'une photographie prise la nuit, en situation de pleine lune, déclenchée par l'artiste mais dont le temps de pose fut celui « d'un baiser » longuement échangé avec celle qui l'accompagnait alors. La beauté de l'accident savamment saisi est à l'origine de cette vaste série ininterrompue à ce jour, dont le théâtre s'étend sur le monde. *Fifteen Minute Moon*, est particulièrement importante. Darren Almond l'observera avec circonspection des mois durant dans son atelier, s'interrogeant sur le statut de cette image dotée d'une lumière si paradoxale. La décision de la conserver et d'en faire le point de départ d'une série est primordiale et implique plusieurs réflexions a posteriori. Tout d'abord, le site lui-même n'a rien d'anodin et *Fifteen Minute Moon*, par la présence dans le lointain de la Montagne Sainte-Victoire, affirme l'importance de l'évocation cézannienne. Comme artiste charnière, Cézanne est celui par lequel la peinture, toujours ancrée dans une dimension figurative, commence son basculement vers une modélisation qui la conduira vers l'abstraction. Les peintures de la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne sont des peintures de paysage qui ne sont déjà plus des peintures de paysage. La série *Fullmoon* adopte une articulation semblable dans le sens où, profondément habitée par de multiples références à la peinture (John Constable, William Turner, Caspar David Friedrich etc.), elle utilise le paysage pour délivrer une conception du temps et de la réalité. Une chaîne de montagnes asiatique aux contreforts escarpés évoque la gravure chinoise ; un paysage anglais aux contrées verdoyantes invite John Constable ; un alignement de falaises frappées par l'écume océanique convoque Caspar David Friedrich, et l'on comprend assez naturellement à quel point ces images peuvent fonctionner comme des filtres polarisants en s'intercalant entre les paysages photographiés et le souvenir de certaines œuvres. Mais il faut préciser à propos des références picturales que lorsque les paysages choisis rejoignent la peinture, ils ne le font pas sous la forme d'une citation. Aucune œuvre ne suscite spontanément et immédiatement une analogie avec un tableau en particulier. Les références à la peinture sont bien présentes, mais à l'état indicial, allusif, et pourraient finalement être comprises comme autant de signes de reconnaissance et de complicité

4- To be precise, this series can be traced back to childhood – Darren Almond elicits his memory of photographs of waterfalls taken with his grandfather, using long exposures.

The first photograph of the series, *Fifteen Minute Moon*, nearly happened by chance, in the south of France, across Mount Sainte-Victoire so beloved to Cézanne⁴. As Darren Almond puts it, the photograph was taken in a full-moon night, the duration of its exposure coinciding with the length of a kiss. The beauty of this chance occurrence, deftly handled, was the origin of an immense ongoing series, which uses the world as its theater. That first shot, *Fifteen Minute Moon*, was especially important. Darren Almond gazed at it avidly for a month in his studio, wondering about the paradoxical nature of the brilliant light. His decision to keep it and make it the starting point of a series was a crucial moment, and implies various a posteriori ideas. First of all, the actual site of *Fifteen Minute Moon* is far from irrelevant, for the distant presence of Mount Sainte-Victoire invokes the spirit of Cézanne. As an artist at the crossroads, Cézanne triggered a shift in painting (which was still tenaciously figurative) toward a configuration that ultimately led to abstraction. Cézanne's Mount Sainte-Victoire paintings are landscape paintings that are no longer landscape paintings. The *Fullmoon* series enacts a similar twist in how it brims with painting references (John Constable, William Turner, Caspar David Friedrich, etc.) and uses landscape to set forth a conception of time and reality. An Asian mountain range with steep foothills evokes Chinese engravings; an English landscape with lush pastures suggests John Constable; a line of cliffs slashed with ocean-foam recalls Caspar David Friedrich, and it is easy to grasp how these images might function as polarizing filters in how they interweave photographed landscapes with the memory of certain works of art. However, the pictorial references, such as the resonance between Chinese landscapes and paintings, never resort to citation. None of the works immediately prompt an analogy with a specific painting. The references are definitely present, but only obliquely, allusively, almost as if Darren Almond had sprinkled marks of acknowledgement and complicity throughout his artwork in order to draw us closer.

5- "And see how the world (which was not created once, but as often as an original artist arises) appears to us entirely differently from the old world, yet perfectly clear. Women pass in the street, different from the women in the old days, because they are Renoirs, those Renoir types we would refuse to see as women. The carriages too are Renoirs, and the water and the sky: we long to stroll in the forest similar to the one that on the first day seemed like anything but a forest, as for instance a tapestry of many nuances that lacks precisely the nuances displayed in forests." Marcel Proust, "Le Côté de Guermantes II", Chapter I, in *A la recherche du temps perdu*.

We must return to Mount Sainte-Victoire if we are to decipher the series in conceptual terms. Mount Sainte-Victoire epitomizes a reality that has been eternally inflected by the thrust of Cézanne's paintings, so much so that it is arguable whether Mount Sainte-Victoire can ever again exist as a mere natural site, having been transfigured by such famous paintings. It is no longer possible to view Mount Sainte-Victoire as a mountain among others without the adjunct of the Cézanne-filter, just as Proust could not refrain from adjoining the Renoir-filter once he had seen his paintings⁵, unless one has

que Darren Almond abandonne pour nous associer à son art.

Mais il faut revenir à la Montagne Sainte-Victoire pour comprendre ce qui se joue dans l'ensemble de la série sur un plan plus conceptuel. La Montagne Sainte-Victoire est l'archétype d'une réalité à tout jamais infléchie par la charge que lui a conférée la peinture de Cézanne, à tel point que l'on peut se demander si la Montagne Sainte-Victoire peut encore exister comme simple étendue de nature après qu'elle ait été transfigurée par ses tableaux devenus si célèbres. Il n'est plus possible de regarder la Montagne Sainte-Victoire comme une montagne parmi d'autres sans y apposer le filtre Cézanne, comme Proust ne pouvait s'empêcher d'apposer sur le réel le filtre Renoir après avoir vu ses peintures⁵, sauf à n'avoir jamais entendu parler de Cézanne (mais dans ce cas la question ne se pose pas car alors la Montagne Sainte-Victoire n'est qu'une montagne parmi d'autres et n'existe pas en tant que « Montagne Sainte-Victoire »). Ce que produit la photographie *Fifteen Minute Moon* est de ce point de vue passionnant car elle parvient, par sa lumière si étrange, à placer la Montagne Sainte-Victoire dans une situation d'entre-deux, entre une parfaite neutralité et la référence explicite à Cézanne. C'est Cézanne sans être Cézanne. La Montagne Sainte-Victoire photographiée par Darren Almond serait simultanément la Montagne Sainte-Victoire avec Cézanne et sans Cézanne, jouant en quelque sorte le fameux principe d'incertitude quantique⁶. C'est le principe même de toutes les images produites par les œuvres de la série *Fullmoon*. Prises en pleine nuit, selon des temps de pose longs, sous la lumière lunaire, elles créent des images matricielles du réel. Leur lumière n'en est pas une, elle n'indique *ni* la nuit, *ni* le jour ; leur lumière serait une non-lumière (comme on parle de non-couleur pour le noir et le blanc), serait *en même temps* la nuit et le jour. Les *Fullmoon* apparaissent comme des images sur lesquelles aucun filtre n'aurait été appliqué par l'œil humain, comme des interfaces neutres, destinées à être activées par leur spectateur⁷. Elles se constituent comme des images originelles du monde d'avant les hommes, à l'instar des photographies qui utilisent dans leur titre le nom de lapetus, préfiguration de l'océan atlantique, il y a 500 millions d'années⁸. Elles sont des images pénétrées par une durée qui en détermine l'essence véritable.

Les *Fullmoon* sont des précipités de durée qui permettent d'accéder à une réalité matricielle, neutre, sur laquelle aucune subjectivité ne s'appliquerait. Elles seraient en quelque sorte un « anti-impressionnisme » où le monde ne se révélerait plus par l'impact de la lumière sur ces éléments mais par l'action d'une lumière indirecte, vide et fascinante, réfléchie par l'astre lunaire, permettant aux choses de se révéler en soi, telles qu'elles sont objectivement, avec leurs couleurs « réelles ». Ce monde est crépusculaire et lumineux, fixe

5- « Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel [...] Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. » Marcel Proust, « Le Côté de Guermantes II, » in *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, collection « Quarto », pp.999-1000.

6- Ce principe correspond à une perception du réel qui est celle de la physique quantique, donnée notamment par la célèbre expérience menée par le Professeur Schrödinger : un chat est enfermé dans une boîte contenant un flacon rempli d'un liquide radioactif mortel qui a 50% de chances de tuer le chat. D'un point de vue quantique, tant que la boîte demeure fermée, on considère que le chat est à la fois vivant et mort.

7- Ce qui explique sans doute la raison pour laquelle le peintre allemand Albert Oehlen avait souhaité insérer une œuvre de la série *Fullmoon* dans son catalogue édité par le FRAC Auvergne en 2005, à l'occasion d'une exposition personnelle consacrée aux *Computer Paintings*, réalisées à l'aide d'interfaces informatiques de type Photoshop.

8- lapetus est aussi le nom d'une des lunes de Saturne, constituée de glace, dont la surface est noire et blanche. Dans la nouvelle *2001, l'Odyssée de l'Espace* d'Arthur C. Clark, c'est sur lapetus qu'est découvert le monolithe noir. Dans l'adaptation qu'en fera Stanley Kubrick, il sera découvert... sur la lune.

6- This principle corresponds to a perception of reality in line with quantum physics, as demonstrated by Schrödinger's famous thought experiment: a cat is penned up in a box along with a flask of lethal radioactive liquid that has a 50% chance of killing the cat. From a quantum viewpoint, as long as the box remains closed, the cat is both alive and dead.

7- This explains why the German artist Albert Oehlen wished to insert a photograph from the *Fullmoon* series into the monographic catalog published by the FRAC Auvergne in 2005, for his solo exhibition of *Computer Paintings*, created using computer interfaces of the Photoshop type.

8- For the sake of anecdote, lapetus is also the name of one of Saturn's moons. It is mainly composed of ice, and has a black and white surface. In Arthur C. Clark's novel *2001: A Space Odyssey*, lapetus is where the famous black monolith is discovered. In Stanley Kubrick's film adaptation, it is discovered... on the moon.

never heard of Cézanne (but in this case the question does not arise, for Mount Sainte-Victoire is then just a mountain among others and does not exist as "Mount Sainte-Victoire"). From this standpoint, the photograph *Fifteen Minute Moon* has a thrilling effect, for it manages, by way of its otherworldly light, to place Mount Sainte-Victoire in a grey area, between utter neutrality and explicit reference to Cézanne. It is Cézanne without being Cézanne. Mount Sainte-Victoire photographed by Darren Almond is simultaneously Mount Sainte-Victoire *with* Cézanne and *without* Cézanne, thus embodying the renowned quantum uncertainty principle⁶, which underlies the entire *Fullmoon* series. Taken at night with a long exposure time, bathed in moonlight, these photographs create matrix images of the real world. Their light is not truly light, and they indicate *neither* night *nor* day; their light is in fact non-light (akin to non-color regarding black and white), rendering night and day simultaneous. The photographs of the *Fullmoon* series appear as images unfiltered by the human eye, as opposed to neutral interfaces that the viewer is meant to activate.⁷ They unfold like primordial images of the world before mankind, in the vein of the lapetus photographs, the title alluding to the Proto-Atlantic Ocean of around 500 million years ago⁸. In these images, duration determines essence.

The *Fullmoons* are flashes of duration, creating an inroad into a matrix reality that is neutral and defies subjectivity. There are "anti-impressionist", insofar as the world is no longer revealed through the impact of light upon the elements, but rather through the workings of an indirect light that is both empty and gripping, reflected by the moon, and revealing the profound nature of things, their objective reality, with their "real" colors. This realm is crepuscular and radiant, still and in motion, full and empty. The *Fullmoons* are thus a zero point of the landscape, much like interface units that require activation. These images harbor potential narratives and foster an affective tone. They overflow while remaining unfinished, indefinite, imprecise. They share the feature of being on the verge of themselves, in the grip of a possible lurch toward a rapt abstraction. Through their deliberate indetermination and their waft of absoluteness, the *Fullmoons* play upon codes of the sublime, as traditionally defined in Kant's philosophy in *The Critique of Judgment*: "the audacious overhang of ominous rocks, stormy clouds drifting in the sky, lurching forward streaked with lightning and din, volcanoes in all their destructive violence, hurricanes sowing desolation, the boundless ocean heaving in the storm, the staggering drop of a powerful river". Such image typologies seem to exist in the *Fullmoon* series

et mouvant, plein et vide. Les *Fullmoon* seraient un point zéro du paysage, des formes d'unités qui fonctionneraient comme autant d'interfaces à activer. Ces images portent en elles des récits potentiels, sont l'aimant d'une tonalité affective. Elles débordent tout en demeurant inachevées, indéfinies, imprécises. Elles ont en commun d'être au bord d'elles-mêmes, en proie à un basculement possible vers une abstraction fascinée. Par l'indétermination de leur statut et le sentiment d'absolu qu'elles exhalent, les *Fullmoon* jouent sur les codes du sublime tel qu'il se définit traditionnellement dans la philosophie kantienne de la *Critique de la faculté de juger* : « le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel, et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant. » Toutes ces typologies d'images semblent exister dans la série *Fullmoon* (mais aussi dans la série *Night+Fog* ou dans des films comme *Arctic Pull*, *A*, ou *Bearing*), avec leur vertige mélancolique, leur expression ambiguë de chaos, de désolation sauvage, de grandeur et de puissance. Mais elles n'existent que par l'activation que leur confère leur spectateur. Leur nudité lumineuse les fait basculer dans la dimension nostalgique du paradis perdu parce que, probablement, notre projection du paradis perdu serait celle du corps du monde perçu dans son plus profond dénuement.

Un autre aspect des *Fullmoon* doit être considéré. Chaque photographie (à l'exception de *Fifteen Minute Moon*, première de la série), est titrée de la manière générique suivante : *Fullmoon@...* suivi du nom du site photographié. L'utilisation systématique du caractère arobase dans les titres de la série n'est pas anodine et renseigne beaucoup sur le sens même de ces œuvres. Avant d'être utilisé à partir de 1971 par Ray Tomlinson, inventeur du premier Email, l'arobase est déjà utilisé au VI^{ème} siècle par les moines copistes pour figurer la ligature du *ad* latin. Il resurgit ensuite dans les comptes des marchands florentins comme unité de mesure, puis se retrouve dans les écritures commerciales et religieuses des siècles suivants. L'arobase indique donc à la fois la préposition latine signifiant « à », « vers », « jusqu'à », et la mesure de quelque chose. Son emploi dans les titres des *Fullmoon* injecte dans ces œuvres l'idée d'une adresse ou d'une invite lancée au spectateur, et indique qu'il est question d'une mesure particulière - celle d'une durée. Les *Fullmoon* peuvent être considérées comme des lettres qui arrivent toujours à leur destinataire, quel qu'il soit, puisqu'elles ont pour fonction d'être activées par celui qui les reçoit. Selon la célèbre affirmation de Lacan, concluant le *Séminaire de la Lettre Volée*, une lettre arrive toujours à destination, spécialement « lorsque nous sommes en présence du cas limite d'une lettre sans destinataire [...] Son destinataire réel n'est en fait

(as well as in the series *Night+Fog* and in films such as *Arctic Pull*, *A*, and *Bearing*), with their melancholy vertigo, their ambiguous expression of chaos, of savage desolation, of grandeur and power. However, they can only exist upon being activated by the viewer. Their luminous nudity plunges them into the nostalgic dimension of paradise lost, most probably because our projection of paradise lost entails the body of the world glimpsed in its utter nakedness.

Another aspect of the *Fullmoons* must be considered. Each photograph (with the exception of *Fifteen Minute Moon*, the first of the series) is given a generic title: *Fullmoon@...* followed by the name of the photographed site. The systematic use of the *at* sign is significant and sheds light upon the meaning of these works. Before being used in 1971 par Ray Tomlinson, inventor of the first email, the *at* sign had already been used in the 6th century by monks copying the bible as a way of abbreviating the Latin *ad*. The sign reemerged in the accounts of Florentine merchants as a unit of measurement, and then in commercial and religious documents of subsequent centuries. The *at* sign thus indicates both the Latin preposition “to”, “toward”, “until”, as well as the measurement of something. Its utilization in the *Fullmoon* titles confers these works with the notion of a summons or an invitation delivered to the viewer, and points to a specific measurement – that of duration. The *Fullmoons* can be regarded as letters that always arrive at their addressees, come what may, because they are designed to be activated by the recipient. As Lacan famously put it at the end his *Séminaire de la Lettre Volée*, a letter always arrives at its destination, especially “as regards the borderline case of a letter with no addressee [...] Its real addressee is in fact not the empirical other who could either receive it or not, but rather a letter always arrives at its destination because its destination is wherever it arrives...”

Time does not exist

Let us reexamine Bergson’s sugar anecdote, for it tersely clarifies the core principles of temporality that run through Darren Almond’s work. The sugar-in-water experiment demonstrates that time is intrinsically relative and ensues from a context. Observation of dissolving sugar occurs when the sugar is in a self-contained environment (the glass) with a particular physical feature (an aqueous milieu). This implies that the texture of “passing time” depends on a “universe” (be it as slight as a glass of water) and on the point from which time is perceived (outside the glass, by an observer). Furthermore, dilution occurs by the

pas l'autre empirique qui pourrait bien la recevoir ou pas, mais une lettre arrive toujours à sa destination puisque sa destination, c'est là où elle arrive... »

L e t e m p s n ' e x i s t e p a s

Revenons sur l'anecdote du sucre employée par Bergson car elle a l'avantage d'expliquer très simplement les quelques principes fondamentaux liés à l'idée de temporalité qui sont à l'œuvre dans le travail de Darren Almond. Ce que traduit en premier lieu l'expérience du sucre dans le verre d'eau est que le temps est relatif, donné en fonction d'un contexte. L'observation du sucre qui fond s'effectue alors que celui-ci se trouve dans un environnement clos sur lui-même (un verre) doté d'une qualité physique particulière (un milieu aqueux). Cela indique deux choses : la texture du « temps qui passe » est dépendante d'un « univers » (quand bien même serait-il de la taille d'un verre d'eau) du point de vue duquel le temps est perçu (à l'extérieur du verre, par un observateur). D'autre part, la dilution advient par délitement progressif de grains qui se détachent du petit morceau de sucre solide, s'effondrent, s'amoncellent puis disparaissent : il y a mouvement, il y a changement d'état et il y a, surtout, irréversibilité du processus (le sucre une fois fondu dans l'eau ne retrouvera pas son état premier). Enfin, l'effectuation du processus est continue, s'opère selon un flux constant et ne peut être disséquée en une succession d'instantanés comme le ferait une horloge. A partir de là, Bergson parvient à donner une définition très claire du temps : le temps, c'est de la durée ; la durée, c'est ce qui change ; ce qui exprime la durée, c'est le mouvement. La durée est fondamentalement hétérogène, multiple et relève d'une perception intérieure.

Cette définition et l'observation empirique qui la porte résument à elles seules les principaux développements opérés dans les œuvres de Darren Almond depuis plusieurs années. Sa manière d'aborder la question du temps est toujours fondée sur l'expérience, empruntant tout autant à l'entropie liée aux événements majeurs de l'Histoire (goulags staliniens, camps de concentration nazis) qu'à des souvenirs personnels (évocation de la vie de son père, souvenirs de guerre de son grand-père...). Il s'attache aussi bien à la représentation de temporalités courtes (le temps de pose nécessaire à la réalisation de photographies) qu'à la prise en compte de durées longues (le temps de l'enfermement dans une cellule de prison, le temps extatique des moines du Mont Hiei au Japon...), usant tout autant de points d'observation distants (le temps historique) que rapprochés (le temps présent, le temps réel). Les œuvres ou séries d'œuvres réalisées ces dix dernières années ont pour principal point commun, outre leur rapport étroit au temps, de se développer sur des sites géographiques multiples et très dispersés sur la surface du globe. Darren Almond est

disintegration of grains that split apart from the small chunk of sugar. These grains crumble and then drift away: there is movement, there is a change in state, and most importantly there is an irreversible process (the sugar, once it dissolves in water, does not return to its prior state). Finally, the process is continuous and unfolds in a constant flow that cannot be divided into a succession of moments of the clock sort. Bergson thereby gives a clear definition of time: time is duration; duration is whatever changes; duration is expressed by movement. Duration is fundamentally heterogeneous, multiple, and proceeds from an inner perception. This definition and its related empirical observation encapsulate the evolution of Darren Almond's work over the past several years. His scrutiny of time is always experience-based, drawing on entropy linked to major historical events (Stalin's Gulags, nazi concentration camps) as well on personal memories (allusions to his father's life, his grandfather's war memories...), spanning short-term representation (the exposure time required to take photos) and reference to long duration (the period of imprisonment in a jail cell, the period of ecstasy for the Monks of Mount Hiei in Japan...), using observation points that might be distant (historical time) or near (present time, real time).

In addition to sharing a close relationship with time, all of the different works and work-series achieved over the past ten years display a wide range of geographical locations dispersed all over the globe. Darren Almond is a great traveler, and in order to grasp his artwork one must consider his urge to roam the earth. In this sense, the relationship to time in his works is also a relationship to space and movement. Some of the works are especially symptomatic of this desire to unify time and space in order to show, as described above, the intimate aspect of duration in synch with the actual site. This penchant for duration and space can be traced to his teenage years as a trainspotter in the town of Wigan (greater Manchester), an era that triggered his films about train journeys⁹ and inspired him to launch *Trainplates* in 1997, an emblematic series of the artist's constant travelling around the world. His voyages are steered by a wish to probe a particular temporality in each location, either because the site bears the stigmata of a burdened history, or else because duration is experienced in site-specific modes involving human, geographical or cultural factors.

9- *Schwebbahn* (1995) on the first monorail designed in Germany in the late 19th century; *Geisterbahn* (1999) on the first ghost train in history; *In the between* (2006) on the train connecting China to Tibet.

Time is a loop

The monumental video installation *Sometimes Still* consists of films made in Japan in the temple of the

9- *Schwebebahn* (1995) sur le premier monorail inventé en Allemagne à la fin du 19ème siècle ; *Geisterbahn* (1999) sur le premier train fantôme de l'histoire ; *In the between* (2006) sur le train qui relie la Chine au Tibet.

un grand voyageur et il est indispensable, pour comprendre son art, de prendre en considération le fait qu'il ne puisse se départir de constants et larges mouvements territoriaux. En ce sens, le rapport au temps des œuvres est aussi un rapport à l'espace et au mouvement. Certaines œuvres sont particulièrement symptomatiques de cette volonté d'unifier le temps et l'espace afin de montrer, comme nous le précisons, la dimension intime de la durée et son adéquation avec le lieu même où elle s'éprouve. Le point de départ de cet attrait pour la durée et l'espace est sans doute à chercher dans l'adolescence de *trainspotter* qu'il vécut lorsqu'il vivait à Wigan, ville moyenne située entre Liverpool et Manchester et qui, plus tard, générera plusieurs de ses films consacrés aux voyages en train⁹ et influencera la création des *Trainplates* (« plaques de train ») entamée en 1997, série emblématique des constants voyages de l'artiste dans le monde. Ses voyages sont toujours dirigés selon un principe qui consiste à pouvoir se confronter, dans chacun des lieux, à une temporalité particulière, soit parce que le site porte intrinsèquement les stigmates d'une histoire chargée, soit parce que la durée y est vécue selon des modalités spécifiques liées à des facteurs humains, géographiques ou culturels.

Le temps est une boucle

L'installation vidéo monumentale *Sometimes Still*, a été réalisée à partir de films tournés au Japon, dans le temple des moines Tendai, installés sur le Mont Hiei depuis plus de cinq siècles. Diffusé sur six grands écrans, *Sometimes Still* présente une expérience limite de la durée telle qu'elle se pratique dans ce temple par une ascèse spirituelle et physique destinée à préparer ces moines à une épreuve surhumaine, le « Kaihogyo de 1000 jours ». Le Mont Hiei est célèbre pour son Kaihogyo, un marathon durant lequel les moines parcourent une distance de 30 km autour des montagnes sacrées en priant. La forme la plus extrême de ce marathon est le Kaihogyo de 1000 jours. Il consiste à répéter ce parcours de 30 km sur un cycle de 1000 jours répartis sur sept années, vêtu de la robe blanche traditionnellement employée au Japon pour revêtir les morts. S'il est possible d'interrompre cette course durant les cent premiers jours, l'abandon est en revanche proscrit durant les 900 jours suivants, les moines candidats à l'épreuve étant condamnés à réussir ou à se donner la mort à l'aide du couteau ou de la corde qu'ils portent sur eux. Les trois premières années, la course est réglée sur 30 km par jour répartis sur 100 jours par an. Les quatrième et cinquième années, les moines doivent parcourir 30 km par jour sur 200 jours par an, puis 60 km par jour sur 100 jours la sixième année. La septième année exige 84 km par jour pendant 100 jours suivis de 30 km par jour pendant 100 jours. Au total, le nombre de kilomètres parcourus correspond à la circonférence de la Terre. Durant la

Tendai monks, who have been based at Mount Hiei for over five centuries. Projected on six large screens, *Sometimes Still* provides a radical experience of duration as practiced in the temple through a spiritual and physical asceticism that prepares the monks for a superhuman challenge: the 1000-day Kaihogyo. Mount Hiei is renowned for the Kaihogyo marathon, in which the monks run a distance of 30km around the sacred mountains while praying. The most extreme form of this marathon is the 1000-day Kaihogyo, which consists of repeating the 30km run in a cycle of 1000 days spread over seven years, wearing the type of white robes traditionally used in Japan to dress the dead. While the monks may interrupt the marathon during the first 100 days, they are forbidden to do so for the next 900 days. The candidate monks are condemned to succeed or else commit suicide with a knife or rope, which they carry with them. For the first three years, the run covers 30km per day spread over 100 days per year. For the fourth and fifth years, the monks must cover 30km per day spread over 200 days per year, and then 60km per day for 100 days of the sixth year. The seventh year requires 84km per day for 100 days followed by 30km per day for 100 days. The total number of kilometers equals the earth's circumference. During the fifth year, the novice must also spend seven days (i.e. 192 hours) in seated prayer in the temple, deprived of sleep, water and food, and watched by two monitor monks who make sure he does not fall asleep. Every night at 2am, he must walk 200m to a well, and draw holy water as an offering to Buddha. Since 1571, only 46 monks have completed the ritual, which strives to achieve illumination and truth by facing death. It is an endeavor based on the mental state of exhaustion, through the relentless repetition of the 30km trek, which provides an endless rhythm for the required 7-year period. Time thereby loses all linearity and the future is not a direction signaled by an arrow, but rather the tireless resumption of a single path along varying intensities.

Having gained acceptance into the Tendai sect, Darren Almond was allowed the privilege of filming a novice monk pursuing the 1000-day Kaihogyo, which appears on five of the six high-definition screens of *Sometimes Still*. The sixth screen shows a monk, who has already completed the feat, tending a fire. This piece, like much of Darren Almond's work, articulates the very definition of artwork. In transforming a documentary into visual art, Almond ignites a thought-process beyond the context of the Tendai sect and the 1000-day Kaihogyo, and in line with his inquiry into duration. The ecstatic practice connects with Almond's personal and radical experimentation with duration and movement. Duration

cinquième année, le novice doit également passer sept jours (soient 192 heures) à prier assis dans le Temple, en privation totale de sommeil, d'eau et de nourriture, surveillé par deux moines confirmés, chargés de s'assurer qu'il ne s'endort à aucun moment. Chaque nuit, à deux heures, il doit se lever pour aller puiser de l'eau sacrée dans un puits situé à 200 mètres afin de procéder à une offrande à Bouddha. Cette épreuve, que seuls 46 moines sont parvenus à achever depuis 1571, s'inscrit dans une quête d'illumination et de vérité par la confrontation à la mort. Elle prend appui sur un état de conscience fondé sur l'épuisement, sur l'inlassable répétition du même parcours de 30 km qui scande interminablement les sept années nécessaires à son accomplissement. Le temps perd toute forme de linéarité dans cette épreuve et l'avenir n'y est pas la direction indiquée par une flèche mais l'inlassable recommencement d'un même parcours selon des intensités variables.

Ayant réussi à se faire accepter dans le secret de la secte Tendai, Darren Almond a eu le privilège d'obtenir l'autorisation de filmer un moine novice s'adonnant au Kaihogyo de 1000 jours, ce que présentent cinq des six écrans haute définition de *Sometimes Still*. Le sixième écran présente quant à lui un moine confirmé ayant achevé l'épreuve, occupé à entretenir un feu. Cette œuvre, comme beaucoup de travaux de Darren Almond, pose finalement la définition même de l'œuvre d'art. Transfigurée du genre documentaire vers celui de l'art, elle induit une réflexion qui déborde le contexte de la secte Tendai et du Kaihogyo de 1000 jours et s'inscrit au cœur de la réflexion sur la durée menée par l'artiste britannique. Cette pratique extatique est étroitement liée à une expérimentation intime et extrême de la durée et du mouvement. Ce qui exprime la durée, c'est le mouvement et le mouvement est la condition nécessaire à une connaissance du temps réel. *Sometimes Still* est une œuvre sur le temps réel totalement fondue dans un rapport étroit à l'espace, au mouvement, au recommencement, au cycle. La récurrence du chemin de 30 km donne au final une distance qui est celle de la circonférence de la Terre, tout comme la répétition des secondes donne les années. Plus qu'une œuvre sur le temps réel, il s'agit d'une œuvre sur le temps du réel. Par la durée s'exprime la réalité, par la durée s'exprime une possibilité d'accéder à une réalité pure. Pour Bergson, la mesure d'une durée au moyen artificiel d'une horloge et des positions successives occupées par l'aiguille sur son cadran revient à mesurer de l'espace : mesurer une minute, c'est mesurer l'espace occupé par les 60 positions de l'aiguille sur l'horloge. La mesure du temps selon ces modalités spatiales est une commodité destinée à offrir à tous une mesure commune. Mais les instants passés ne perdurent pas, sinon dans la mémoire de chacun et le temps n'est en définitive mesurable que par la mémoire. Cette mesure, subjective, varie selon les individus et selon le contexte. Ainsi, c'est bien en moi

expresses movement, and movement is the necessary condition for real-time knowledge. *Sometimes Still* is a work about real time that has merged with space, movement, re-beginning and cycle. The repetition of the 30km path ultimately yields the distance of the earth's circumference, just as the repetition of minutes yields years. It is not merely a work about real time, but rather about the time of the real. Duration is what enables reality to be expressed and apprehended. According to Bergson, measuring duration (through the artificial means of a clock and the successive positions assumed by the second-hand) amounts to measuring space: the measure of a minute is the measure of the space covered by the hand's 60 positions. Bearing these spatial modes in mind, the measurement of time is a prop for the sake of a common denominator. But passing moments do not last, other than in each person's memory, and can only be measured by memory. Because such measurement is subjective, it varies according to the individual and context. It is wholly within myself that duration takes shape. Darren Almond bases his work on this principle: he depicts a measurement of time that is purely subjective, and belongs solely to him (when he personally experiences this duration) or to others (who experience it according to their specific modes). In Proustian terms, he purports a "recherche" of time, of "temps perdu" (historical or personal), of "temps retrouvé" (through observation or the personal experience of duration). Whereas Proust examines what it means to become a writer in *La Recherche du Temps Perdu*, perhaps Darren Almond examines what it means to become an artist and to justify an artistic practice; he inquires into the necessary conditions for artwork, and demands that art-making surpass the intellectual paltriness of decoration or entertainment.

N i g h t + F o g

Darren Almond spent months travelling through the freezing wilderness of Norilsk, Monchegorsk and Murmansk in Northern Siberia to photograph the series *Night+Fog*. These images call to mind the romantic melancholy of Caspar David Friedrich's paintings, such as *The Sea of Ice* (1834), which the sculptor David d'Angers called a "tragédie du paysage" upon seeing the painting in the artist's studio. And yet the *Night+Fog* photographs are not about lonesomeness, nor about a poetic and sentimental contemplation of the landscape. The black-and-white photo series shows decimated forests, trees charred as if from fire, much like lightning battens baring their hieratic profiles against immaculate

que se constitue la durée. Darren Almond fonde son travail sur ce principe : il donne à voir une mesure de la durée qui est une pure subjectivité, qui n'appartient qu'à lui (lorsqu'il éprouve personnellement cette durée) ou à d'autres (qui l'éprouvent selon des modalités qui leurs sont spécifiques). Pour reprendre la terminologie proustienne, il rend compte d'une « recherche » du temps, d'un temps « perdu » (celui de l'Histoire ou celui de son histoire personnelle), d'un temps « retrouvé » (celui de l'observation, celui de l'expérience de la durée intime). Si Proust s'interrogeait sur son devenir-écrivain dans *La Recherche du Temps Perdu*, peut-être Darren Almond s'interroge-t-il dans ses œuvres sur son devenir-artiste, sur la justification de sa pratique artistique, cherchant à connaître les conditions suffisantes pour qu'il y ait de l'art plutôt qu'autre chose, exigeant de la création qu'elle ne soit pas réductible à la misère intellectuelle d'un art de décoration, d'un art d'*entertainment*.

N u i t + B r o u i l l a r d

Darren Almond a arpenté des mois durant les plaines glacées de Sibérie septentrionale des régions de Norilsk, Monchegorsk ou Murmansk pour y réaliser la série photographique *Night+Fog*. Devant ces œuvres, nous pourrions affleurer la mélancolie des peintures romantiques de Caspard David Friedrich, nous pourrions nous rappeler sa *Mer de Glaces*, peinte en 1834, cette « tragédie du paysage » comme la surnommait le sculpteur David d'Angers en voyant le tableau dans l'atelier du peintre. Pourtant, le sujet des photographies de *Night+Fog* ne concerne pas l'esseulement ou la contemplation poétique et affectée du paysage. Les dizaines de photographies qui constituent la série montrent des forêts pétrifiées, des arbres carbonisés comme s'ils avaient été ravagés par un incendie, se dressant comme des herses pour le regard, profilant leurs silhouettes hiératiques sur des paysages de neiges immaculées, vierges en apparence de toute trace d'humanité. « Pas d'hommes, surtout pas d'hommes ! », pour reprendre Albert Camus dans *La Chute*, faisant décrire à son narrateur un paysage de mer du Nord aux qualités plastiques mortifères, un « paysage négatif », à l'image de certaines photographies de *Night+Fog* dont les valeurs sont inversées. Le lecteur de *La Chute* sera d'ailleurs sans doute troublé par l'analogie que les images de *Night+Fog* entretiennent avec la manière dont Albert Camus rend compte du paysage, qualifié de « vie morte » : « Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes. Un enfer mou, vraiment ! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ? »¹⁰

10- in Albert Camus, *La Chute*, Gallimard, 2008, p.61

white landscapes that are stripped of humanity. “Pas d’hommes, surtout pas d’hommes!” says the narrator of Albert Camus’ *La Chute* when describing a northern seascape with deathlike features; a negative landscape, not far from some of the *Night+Fog* photographs that appear in negative. Another uneasy comparison with *La Chute* is in how Camus portrays the landscape, which he likens to “dead life”: “See here, on our left, that pile of ashes they call a dune, that grey dike on our right, the livid shore at our feet and, ahead, the sea the color of feeble suds, the vast sky reflecting the drab waters. What a soggy hell! All in horizontal, no relief, space is colorless, life is dead. Is this not universal eradication, nothingness made visible?”

La Chute was published in 1956, just when news started leaking out about the horrific crimes committed under Stalin’s gulag regime, and this is the topic of *Night+Fog*. Sweeping fields strewn with spindly forests are the sites where political prisoners were interned during the gulag era. In Norilsk, there were over 300,000 men and women in forced labor camps mining nickel, copper, platinum and cobalt. The Norilsk area contains over a third of the earth’s nickel deposits. The mining continued after the camp shut down and the land was bought the Norilsk Nickel Company, one of the major global mining companies. The exploitation of nickel mining causes drastic pollution due to the sulfurous smoke produced by smelting metal ores. As a result, the Norilsk area has become one of the most polluted zones on earth: the flora is literally burned and the over 200,000 residents of Norilsk receive more acid rain per year than North America, including Canada. The pollution and the acute weather conditions – winters can drop below -45° – are responsible for a lifespan that is 10 years lower than the average Russian lifespan. Darren Almond spent months travelling through these inert forests, taking photographs of apocalyptic wilderness born of totalitarian excess, where the immaculate snow seems bent upon erasing the land’s stigmata.

The title *Night+Fog*, in reference to Alain Resnais’ 1955 film about Auschwitz entitled *Night and Fog*¹⁰, pursues the analogy between the two concentration-camp systems, which were driven by similar types of forced-labor-for-profit productivism. Whereas in Norilsk they mined nickel, in Auschwitz they mined salt, which was necessary for producing huge quantities of synthetic rubber as part of the Nazi war effort. *Night+Fog* is thus both a reflection about time and a testimony of history, matched with a reflection about frenzied industrialization. These themes are often interwoven in Darren Almond’s artwork, which is drawn to temporality while remaining

10- Alain Resnais’ title refers to the *Nacht und Nebel* decree issued by the Nazi regime in 1941, which gave the Reich full power to secretly arrest and deport anyone suspected of anti-German activities. The expression *Nacht und Nebel* might refer to Wagner’s opera *Das Rheingold*, when Alberich dissolves in smoke and recites “Nacht und Nebel, niemand gleich” (“Night and fog, no longer anyone”).

La Chute est publiée en 1956, au moment où commencent à filtrer les premières données sur les crimes effroyables commis par Staline dans ses goulags et c'est justement de cela dont il est question dans les œuvres de la série *Night+Fog*. Les vastes étendues jonchées de forêts desquamées sont les territoires anciennement occupés par les plus vastes centres d'internement de prisonniers politiques de l'ère des goulags staliniens. A Norilsk furent mis aux travaux forcés plus de 300000 hommes et femmes, employés à l'extraction du nickel, du cuivre, du platine et du cobalt. Les sols de la région de Norilsk contiennent plus d'un tiers des réserves planétaires de nickel. Cette activité d'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp de travail et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company, l'une des plus importantes compagnies minières mondiales. L'extraction de ce minerai, l'une des plus polluantes qui soient en raison des tonnes de dioxyde de soufre qu'elle rejette, a fait de cette zone géographique l'une des plus polluées du globe. Sa flore est littéralement brûlée et les quelques 200000 habitants de Norilsk reçoivent chaque année plus de pluies acides que celles qui s'abattent sur l'ensemble des populations d'Amérique du Nord ou du Canada. La pollution et les conditions climatiques extrêmes – avec des hivers où la température chute régulièrement sous les -45° – sont responsables d'une espérance de vie de 10 ans inférieure à celle des Russes. Darren Almond a traversé pendant des mois ces forêts inertes pour y photographier les contrées apocalyptiques nées de la démesure totalitaire, dont les neiges immaculées semblent vouloir effacer les stigmates.

11- Le titre d'Alain Resnais se référant lui-même au décret *Nacht und Nebel* adopté par le régime nazi en 1941 pour conférer au Reich tous les pouvoirs pour arrêter et déporter dans le plus grand secret toute personne représentant un danger pour la sécurité de l'armée allemande. L'expression *Nacht und Nebel* pourrait se référer à l'opéra de Wagner *L'Or du Rhin*, lorsque Alberich disparaît en fumée en déclamant « *Nacht und Nebel, niemand gleich* » (« *Nuit et brouillard, plus personne* »).

Le titre *Night+Fog*, référence directe au documentaire *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais¹¹ en 1955 sur Auschwitz, entretient l'analogie entre les deux systèmes concentrationnaires mus par des logiques productivistes semblables, rentabilisées par la main d'œuvre que l'on sait. Si l'on extrayait du nickel à Norilsk, la région d'Auschwitz quant à elle regorgeait de mines de sel indispensables à la production massive de caoutchouc liée à l'effort de guerre nazi. *Night+Fog* est donc autant une réflexion sur le temps qu'un témoignage sur l'Histoire doublé d'une réflexion sur l'industrialisation forcenée, thèmes qui régulièrement s'entrecroisent dans l'œuvre de Darren Almond. Si elle s'intéresse à la temporalité, cette œuvre ne peut se départir d'une structure rhizomatique qui la fait croître « par le milieu », empruntant des directions diverses qui toutes, de près ou de loin, se ramifient à la question de la durée : traversée d'un territoire, Histoire, devenir écologique et industriel, questions afférentes au travail humain... Mais, encore une fois, Darren Almond n'effectue pas un travail documentaire sur ces sites géographiques habités par les répliques lointaines des ondes de choc de l'Histoire. Son travail opère de constantes et multiples déterritorialisations, fondées en premier lieu sur les déplacements géographiques qu'il s'impose, fondées sur le

bound to a rhizomatic structure, so that it is produced “by the milieu” and follows various directions, all of which delve into the notion of duration: landscape-crossing, history, ecological and industrial occurrences, questions pertaining to human labor... Once again, Darren Almond is not doing a documentary about these geographical sites touched by faraway ripples of history’s shock waves. Rather, his work brings about constant and multiple instances of deterritorialization, chiefly due to geographical displacement, while blurring the lines between documentary, performance, art history, exploratory expedition, biography, the conceptual, the contemplative, etc...

B e a r i n g

Filmed at Kawah Ijen, a craggy volcano in Java, Indonesia, the video *Bearing* sets up a mirror effect with *Arctic Pull* by contrasting volcanic heat with arctic chill while divulging a physical activity (*pulling* vs. *bearing*), along with a seeming nod to the documentary genre. This is not the first time the subject of *Bearing* has been shown : the Kawah Ijen volcano has featured in numerous TV shows, international news pieces, and tourist videos posted on YouTube and DailyMotion. The site draws a constant stream of tourists in search of adventure, exoticism and trekking, gripped by the frisson of alterglobalist awareness, which dresses their journey in the trappings of political involvement. The Kawah Ijen volcano spews enormous quantities of sulfur gas, which upon contact with air first liquefies and then crystallizes into bright yellow chunks. The villagers who live in the volcanic caldera harvest these sulfur chunks and sell them by the kilo, seriously damaging their health in the process of this grueling work. Due to the site’s extreme geological features, exploitation of sulfur is a harsh activity. Upon the volcano’s crater lies the world’s largest acidic lake, which constantly emits toxic fumes of carbon dioxide and hydrochloric acid. The sulfur is harvested from the crater floor, where fumes of sulfur dioxide, hydrogen sulfide and hydrochloric acid severely attack the workers’ mucous membranes, who work, albeit willingly, in conditions similar to the forced labor camps in Darren Almond’s previous works, thus eliciting analogies with the Norilsk nickel mines, and more indirectly, with the bestial productivism of the Auschwitz salt mines.¹¹ While *Bearing* has similar underpinnings to other documentaries on the subject, its filmic mode allows for a particular mobility. Upon recontextualizing this work among the artist’s prior output, it becomes clear that *Bearing* is by no means documentary-like. It unfurls exactly like *Arctic Pull* and *Sometimes Still*.

11- Darren Almond did not directly tackle this episode of history. However, his works on the city of Oswiecim (formerly Auschwitz) between 1997 (the film *Oswiecim, March 1997*) and 2007 (the 14 bus shelters in *Terminus*) inevitably elicit its commemoration. For details on these works, see the catalogs *Darren Almond - Terminus* (Galerie Max Hetzler/White Cube, 2007) and *Darren Almond - Index* (Parasol Unit, 2008) which provide remarkable insight on these aspects.

caractère impur d'œuvres qui lancent des lignes d'intensité entre le documentaire, la performance, l'histoire de l'art, les expéditions exploratoires, la biographie, le conceptuel, le contemplatif etc.

B e a r i n g

Réalisé en Indonésie, sur les monts escarpés du volcan Kawah Ijen situé sur l'île de Java, *Bearing* provoque un effet miroir avec *Arctic Pull*, opposant la chaleur volcanique au froid polaire sur le principe d'une action physique annoncée dans les titres de chacun des films (« tirer » dans *Arctic Pull*, « porter » dans *Bearing*) et jouant semblablement sur une familiarité avec le genre documentaire. Le sujet de *Bearing* n'est pas inédit, le volcan Kawah Ijen ayant fait l'objet de nombreuses émissions de télévision, articles dans la presse internationale, vidéos de touristes mises en ligne sur YouTube ou Dailymotion. Le site attire un flux constant de touristes en quête d'aventure, d'exotisme et de trekking, habités par les frémissements d'une conscience politique altermondialiste qui confère à leur périple les allures d'un voyage engagé. Le Kawah Ijen dégage en permanence de gigantesques quantités de soufre gazeux qui, au contact de l'air se liquéfie puis cristallise, prenant la forme de concrétions jaune vif que les villageois qui vivent dans la caldeira du volcan extraient et vendent au poids, au prix d'un travail harassant et particulièrement dangereux pour leur organisme. En raison des caractéristiques géologiques extrêmes du site, l'exploitation du minerai de soufre est une activité risquée. Le lac qui occupe le cratère du volcan, considéré comme le plus acide du monde, dégage continuellement de fortes émanations toxiques de dioxyde de carbone et d'acide chlorhydrique. Au fond du cratère, où s'effectue l'exploitation du soufre, les vapeurs de dioxyde de soufre, de sulfure d'hydrogène et d'acide chlorhydrique attaquent sévèrement les muqueuses de ces travailleurs œuvrant dans des conditions très semblables à celles de forçats. Dans le contexte des travaux antérieurs de Darren Almond, ces hommes ne peuvent qu'entretenir une tragique analogie avec les activités d'extraction du nickel à Norilsk et, plus indirectement, avec le productivisme bestial de la production du sel à Auschwitz.¹²

12- Darren Almond a traité indirectement cet épisode de l'Histoire avec les œuvres réalisées sur la ville d'Oswiecim (anciennement Auschwitz) entre 1997 (le film *Oswiecim, March 1997*) et 2007 (les 14 abribus de *Terminus*). Pour plus de détails sur ces œuvres, on se reportera aux catalogues *Darren Almond - Terminus* (Galerie Max Hetzler/White Cube, 2007) et *Darren Almond - Index* (Parasol Unit, 2008) qui développent remarquablement ces aspects.

Le film réalisé par Darren Almond, s'il repose sur des bases semblables en apparence aux documentaires déjà réalisés sur le sujet, adopte pourtant un mode filmique qui lui permet un déplacement singulier. Il doit, en premier lieu, être recontextualisé au sein des travaux précédemment entrepris par l'artiste et, de ce point de vue, *Bearing* n'a dès lors plus rien d'un film documentaire. Son intonation est identique à celle d'*Arctic Pull*, de *Sometimes Still*. Il y est question, comme dans ces deux films, d'une représentation de la durée contingentée par l'idée d'épuisement par la répétition. Et, plutôt que de s'intéresser au Kawah Ijen dans ses aspects

All of these films explore the representation of duration that hinges on the notion of repetition to the point of exhaustion. Rather than taking a general interest in Kawah Ijen, *Bearing* focuses on a single man, a human mule hauling his load of sulfur from the crater floor all the way to the weighing station, like an exhausted and suffocated Sisyphus. The actual context is not indicated, and the site is only revealed by documents that are peripheral to the film and lacking commentary. Darren Almond, a camera on his shoulder, follows one of the workers as he first breaks up the sulfur and puts the chunks into baskets, until he unloads his wares onto the scale that will determine how much money he makes. These two moments, while providing explicit details of the grueling work, serve as the frame which determines the core of the film, i.e. the expression of duration as it takes shape through physical exhaustion, precisely as in *Arctic Pull* and *Sometimes Still*. In *Arctic Pull*, the artist experimented with fatigue by way of a somewhat absurd activity consisting in pulling a sled across permafrost rendered lunar by the arctic night. In *Sometimes Still*, he followed the nocturnal run of a novice monk practicing Kaihogyo, the 7-year repeated marathon. *Bearing*, using a similar tone, shows a path that is an eternally repeated unit, much like the second is to the hour. The Indonesian man's trudge upon the volcano's rocky slopes is the unit of a daily cycle that fits into the greater cycle of a lifetime of labor. The descent from the volcano's peak to the weighing station represents a specific duration, but the film presents this duration as quite relative. Time dilates through the suffering and suffocation that the man barely manages to prevent by stuffing a cloth into his mouth in order to filter out the toxic gas. The twenty or so minutes that go by from when the man loads the sulfur into his basket to when he unloads it on the scale, seem much longer than their "real" span. Once again, Darren Almond seeks to demonstrate how the perception of time involves the personal perception of duration. Time on Kawah Ijen is not marked by the number seconds, but by the number of inhaled and exhaled breaths taken by the close-up face, the number of steps, the rhythmic squeaking of the load on the worker's shoulders, the brief and necessary pauses. Ultimately, the tempo is given by the superimposition of all these things: exhale, squeak, inhale, two steps, squeak, exhale, two steps, eyes uplifted, inhale, two steps, cloth stuffed between teeth, exhale, squeak, inhale, hand clenching the wicker that contains the sulfur, exhale, inhale, etc. The continuous shot of the man's face creates an intimate sphere, thus prompting the viewer to experience temporality as it really is, and not as it is *measured*.

généraux, *Bearing* s'attache au cas particulier d'un homme, mule humaine charriant ses charges de soufre du fond du cratère jusqu'à la pesée, en Sisyphe exténué et asphyxié. Le contexte lui-même n'est pas indiqué et l'on ne connaît le lieu et ce qui s'y passe que par les documents fournis de manière périphérique au film, diffusé sans le moindre commentaire. Darren Almond suit, caméra à l'épaule, l'un de ces travailleurs, de la première étape consistant à casser des blocs de soufre et à les charger dans des paniers, jusqu'au moment où ces blocs sont déposés dans la balance qui déterminera le salaire à percevoir. Bien qu'ils distillent une somme d'indices plus qu'explicites sur le travail humain, ces deux moments ne sont que le cadre qui détermine le cœur du film, à savoir l'expression d'une durée qui se concrétise par un épuisement physique, exactement comme dans *Arctic Pull* et *Sometimes Still*. Dans *Arctic Pull* il s'agissait de l'artiste expérimentant l'éreintement par un acte finalement assez absurde consistant à tirer derrière soi un traîneau sur un permafrost rendu quasiment lunaire par la nuit polaire. Dans *Sometimes Still*, il suivait en nocturne le parcours du moine novice pratiquant le Kaihogyo pendant 7 ans. *Bearing* montre, sur un registre semblable, un parcours qui n'est que l'unité d'un vaste recommencement, comme la seconde peut l'être pour une heure. Le cheminement de l'Indonésien sur les pentes rocailleuses du volcan est l'unité d'un cycle quotidien lui-même inscrit dans le cycle, plus vaste, d'une vie de travail. La descente du sommet du volcan jusqu'à la pesée représente une certaine durée mais cette durée apparaît comme très relative lorsqu'on voit le film. Le temps subit une dilatation due à la souffrance et à l'asphyxie à peine empêchée par le bout de chiffon que l'homme enfonce dans sa bouche pour filtrer les émanations gazeuses toxiques. Les quelques dizaines de minutes qui s'écoulent entre le chargement des blocs de soufre et leur dépose sur la pesée paraissent bien plus longues que ce qu'elles durent « en réalité ». Encore une fois, il y a pour Darren Almond la volonté de démontrer combien la perception du temps est une affaire de perception intime de la durée. Ce ne sont plus les secondes qui scandent la temporalité qui vaut sur le Kawah Ijen mais le nombre d'inspirations et d'expirations du visage filmé en plan rapproché, le nombre de pas, le crissement rythmé de la charge suspendue dans les paniers qui pèse sur les épaules du travailleur, les quelques pauses nécessaires à l'accomplissement de la tâche. Et, bien plus, la scansion du temps est donnée par la superposition de tout cela : expiration, crissement, inspiration, deux pas, crissement, expiration, deux pas, yeux au ciel, inspiration, deux pas, chiffon coincé entre les dents, expiration, crissement, inspiration, crispation de la main sur l'osier d'un panier, expiration, inspiration... Le tournage en plan fixe sur le visage de l'homme forme une sphère d'intimité qui ouvre au spectateur un accès lui permettant d'éprouver la temporalité telle qu'elle est et non telle qu'elle se mesure.

Biographie

Né en 1971, Wigan, Grande Bretagne - Vit et travaille à Londres

Expositions personnelles

- 2011 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France
FRAC Haute-Normandie
- 2010 The Principle of Moments, White Cube, Londres, Grande-Bretagne
- 2009 sommercontemporaryart, Tel Aviv, Israël
Galerie Xippas, Athènes, Grèce
sometimestill, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
- 2008 David Patton Gallery, Los Angeles, USA
SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japon
In The Between, Eye of Gyre, Omotesando, Japon
Substitute, Galleri K, Oslo, Norvège
Moons of the Iapetus Ocean, White Cube, Londres, Grande-Bretagne
Fire Under Snow, Parasol unit foundation for contemporary art, Londres, Grande-Bretagne
- 2007 Alfonso Artiaco, Naples, Italie
Night + Fog, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
In The Between, Musée d'art contemporain, Montreal, Canada
Day Return, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovie, Pologne
Matthew Marks Gallery, New York, USA
SITE Santa Fe, Santa Fe, USA
- 2006 Day Return, Museum Folkwang, Essen, Allemagne
Take Me Home, DA2 – Domus Artium 2002, Salamanque, Espagne
- 2005 Alfonso Artiaco, Naples, Italie
Only Sound needs Echo and Dreads its Lack, Galerie Chantal Crousel, Paris, France
Matthew Marks Gallery, New York, USA
- 2004 Isolation, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Allemagne
Live Sentence, Lentos Kunstmuseum Linz, Linz, Autriche
If I Had You, Galerie Max Hetzler, St. Johannes Evangelist Church, Berlin, Allemagne
- 2003 If I Had You, Fondazione Nicola Trussardi, Palazzo della Ragion, Milan, Italie
Galleri K, Oslo, Norvège
11 Milesfrom Safety, White Cube, Londres, Grande-Bretagne
Nightvision, Sommer Contemporary Art, Tel-Aviv, Israel
Herzliya Museum of Art, Herzliya, Israel
A, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
- 2002 A, National Theatre, Fourth Wall, South Bank, Londres, Grande-Bretagne
- 2001 Night as Day, Tate Britain, Londres, Grande-Bretagne
Coming Up For Air, Matthew Marks Gallery, New York, USA
Kunsthalle Zürich, Zürich, Suisse
De Appel Foundation Centre for Contemporary Art, Amsterdam, Pays-Bas
Galerie Max Hetzler, E-Werk, Abspannwerk Buchhändlerhof, Berlin, Allemagne
- 2000 Transport Medium, Matthew Marks Gallery, New York, USA
Geisterbahn, The Approach, Londres, Grande-Bretagne
Traction, Chisenhale Gallery, Londres, Grande-Bretagne
- 1999 Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, USA
- 1997 Institute of Contemporary Arts, Londres, Grande-Bretagne
Jay Jopling / White Cube, Londres, Grande-Bretagne
- 1995 KN 120, Great Western Studios, Londres, Grande-Bretagne
- 1991 Crawford Art College, Cork, Irlande

Expositions collectives (sélection 2003-2010)

- 2010 Celebration, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France
- 2009 Altermodern: Tate Triennial 2009, Tate Britain, Londres, Grande-Bretagne
One Place's Time, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas – CDAN, Huesca, Espagne
La Rose Pourpre du Caire, FRAC Auvergne, Musée d'Aurillac, France
Just with your eyes I will see, FRAC, Auvergne, Montluçon, France
- 2008 Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art, Kunstmuseum Bern, Suisse
Moving Horizons: The UBS Art Collection 1960s to the present day, National Art Museum of China, Pékin, Chine
a.b.c. (art berlin contemporary), Alter Postbahnhof, Berlin, Allemagne
unspeakable: The Artist as Witness to the Holocaust, Imperial War Museum, Londres, Grande-Bretagne
The Full Width of the Ice. On Crossing the Arctic and the Alps from 1860 until Today, Albertina, Vienne, Autriche
Implant, The Horticultural Society of New York Exhibition for UBS Art Gallery, New York, USA

- Du Jardin au Cosmos, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, France
 YouPrison: Reflections on the Limitation of Freedom and Space, Fond. Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italie
 Climax, LOOP '08 video art festival, Barcelone, Espagne
 God & Goods: Spirituality and Mass Confusion, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo, Italie
 Night: A Time Between, Royal West of England Academy, Bristol, Grande-Bretagne
 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection as Aleph, Kunsthau Graz, Autriche
 Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., USA
 The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image Part I: Dreams, Hirschhorn
 War and Art – Terror and Simulacrum of Beauty II, Galerie Aube, Kyoto University of Art, Kyoto, Japon
- 2007
 Acceleration, CAN/Karting, Neuchâtel, Suisse
 Ensemble, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, USA
 Her(his)story, Museum of Cycladic Art, Athènes, Grèce
 Numerica, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Sienne, Italie
 Shoot the Family, Canzani Center Gallery, Columbus College of Art & Design, Ohio, USA
 Titled/Untitled: The Rubell and Devonshire Family Collections, Lismore Castle, Irlande
 L'oeil écran ou la nouvelle image, Casino Luxembourg → Forum d'Art Contemporain, Luxembourg
 Light, Winchester Cathedral, Winchester, Grande-Bretagne
 Full House – Faces of a Collection, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Allemagne
 Going Staying: Movement, Body, Place in Contemporary Art, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Allemagne
 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art, Former Lenin Museum, Moscou, Russie
 Closed Circuit: Video and New Media, Metropolitan Museum of Art, New York, USA
- 2006
 Work, Rest and Play, Laing Art Gallery, Newcastle, Grande-Bretagne
 Between a Rock and a Hard Place, Kenny Schachter Rove, Londres, Grande-Bretagne
 Darren Almond and Janice Kerbel: The Impossible Landscape, Horticultural Society of New York, New York, USA
 Carbonic Anhydride, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
 Geisterbahn (1999), Kino Arsenal, Berlin, Allemagne
 Shoot the Family, Cranbrook Art Museum, Michigan; Knoxville Museum of Art, Tennessee; Western Gallery, Western
 Washington University, Bellingham, Washington, USA
 Daren Almond/Albert Oehlen: Time 2 Kill, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
 Caspar David Friedrich, Museum Folkwang, Essen; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Allemagne
 The Black Show, David Patton, Los Angeles, USA
 37th Art Basel: Unlimited, Basel, Suisse
- 2005
 Turner Prize 2005, Tate Britain, Londres, Grande-Bretagne
 En Attente, Casino Luxembourg → Forum d'Art Contemporain, Luxembourg
 20:Twenty: A Timeline of Cornerhouse Exhibitions 1985–2005, Cornerhouse, Manchester, Grande-Bretagne
 World Without End, Australian Centre for the Moving Image, Melbourne, Australie
 Land Marks, Galerie Chantal Crousel, Paris, France
 Sequences, Q Arts Gallery, Derby, Grande-Bretagne
 Bidibidobidiboo, La Collezione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italie
 Darren Almond / Albert Oehlen: Time 2 Kill, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
 The Mind is a Horse Part II, Bloomberg Space, Londres, Grande-Bretagne
 Getting Emotional, Institute of Contemporary Art, Boston, USA
 Works on Paper, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne
 Universal Experience: Art, Life, and the Tourist's Eye, Hayward Gallery, Londres, Grande-Bretagne ; Museum of
 Contemporary Art Chicago, USA
- 2004
 Sequences, Peterborough Digital Art, Peterborough, Grande-Bretagne
 Geisterbahn (1999), 33rd Festival d'Automne, Passage du Désir – BETC, Paris, France
 ein-leuchten, Museum der Moderne, Salzburg, Autriche
 Eclipse: Towards the Edge of the Visible, White Cube, Londres, Grande-Bretagne
 Witness, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australie
 Die Neue Kunsthalle III: materiell – immateriell, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Allemagne
 Biennial of Pontevedra, Pontevedra, Italie
 After Images: Kunst als Soziales Gedächtnis, Neues Museum Weserburg, Bremen, Allemagne
 Busan Biennale 2004, Busan Metropolitan City Hall and Art Museum, Busan, Corée
 Open Secrets: Something Old, Something New, Redefining the Boundaries of the Art Collection, Imperial War Museum,
 Londres, Grande-Bretagne
 Other Times: British Contemporary Art, City Art Gallery, Prague, Tchécoslovaquie
- 2003
 Heißkalt: Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff, Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Hamburg, Allemagne
 Video Time, Green on Red Gallery, Dublin, Irlande
 The Spirit of White, Fondation Beyeler, Basel, Suisse
 Imagination: Perception in Art, Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Autriche
 Outlook: International Art Exhibition Technopolis, Benaki Museum, Factory, Athènes, Grèce
 Game Over, Grimm / Rosenfeld, Munich, Allemagne
 3rd Skulptur Biennale Münsterland, Stadtmuseum, Beckum, Allemagne
 Hot Summer in the City, Sean Kelly Gallery, New York, USA
 Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, 50th Biennale di Venezia, Venice, Italie
 Edén, La Colección Jumex, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico City, Mexique
 Witness, The Curve, Barbican Art Gallery, Londres, Grande-Bretagne
 Breathing the Water, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich, Zürich, Suisse
 The Guest, Schwebebahn, Hertzliya Museum, Tel-Aviv, Israel
 Sculpture: Almond, Fischli, Weiss, Fritsch, Goyer, Judd, Kelly, Rondinone, Smith, Matthew Marks Gallery, New York, USA
 In Light: Video Projections by Eight Contemporary Artists, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada

Transport Medium





Amnesia - 2004

Pages précédentes / Previous pages :
Arctic Pull - 2003

AMNESIA



Night + Fog (Norilsk) (22)- 2007



Night + Fog (Norilsk) (21)- 2007



Night + Fog (Norilsk) (24)- 2007



Night + Fog (Norilsk) (25)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (10)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (8)- 2007





Night + Fog (Monchegorsk) (13)- 2007



Night + Fog (Murmansk) (19)- 2007

Pages suivantes / Following pages :

Night + Fog (Monchegorsk) (3)- 2007





Night + Fog (Norilsk) (20)- 2007

Pages suivantes / Following pages :

Night + Fog (Murmansk) (18)- 2007









Night + Fog (Monchegorsk) (7)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (9)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (11)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (14)- 2007

Pages suivantes / Following pages :

Night + Fog (Norilsk) (5)- 2007











Night + Fog (Monchegorsk) (15)- 2007

Pages précédentes / Previous pages :

Night + Fog (Monchegorsk) (1)- 2007



Night + Fog (Monchegorsk) (16)- 2007

Pages suivantes / Following pages :

Night + Fog (Monchegorsk) (2)- 2007









Night + Fog (Monchegorsk) (12)- 2007

Pages précédentes / Previous pages :

Night + Fog (Monchegorsk) (4)- 2007

Pages suivantes / Following pages :

Night + Fog (Norilsk) (23)- 2007







Abandon in Place

Abandon in Place - 2000

Pages suivantes / Following pages :

Bearing - 2007

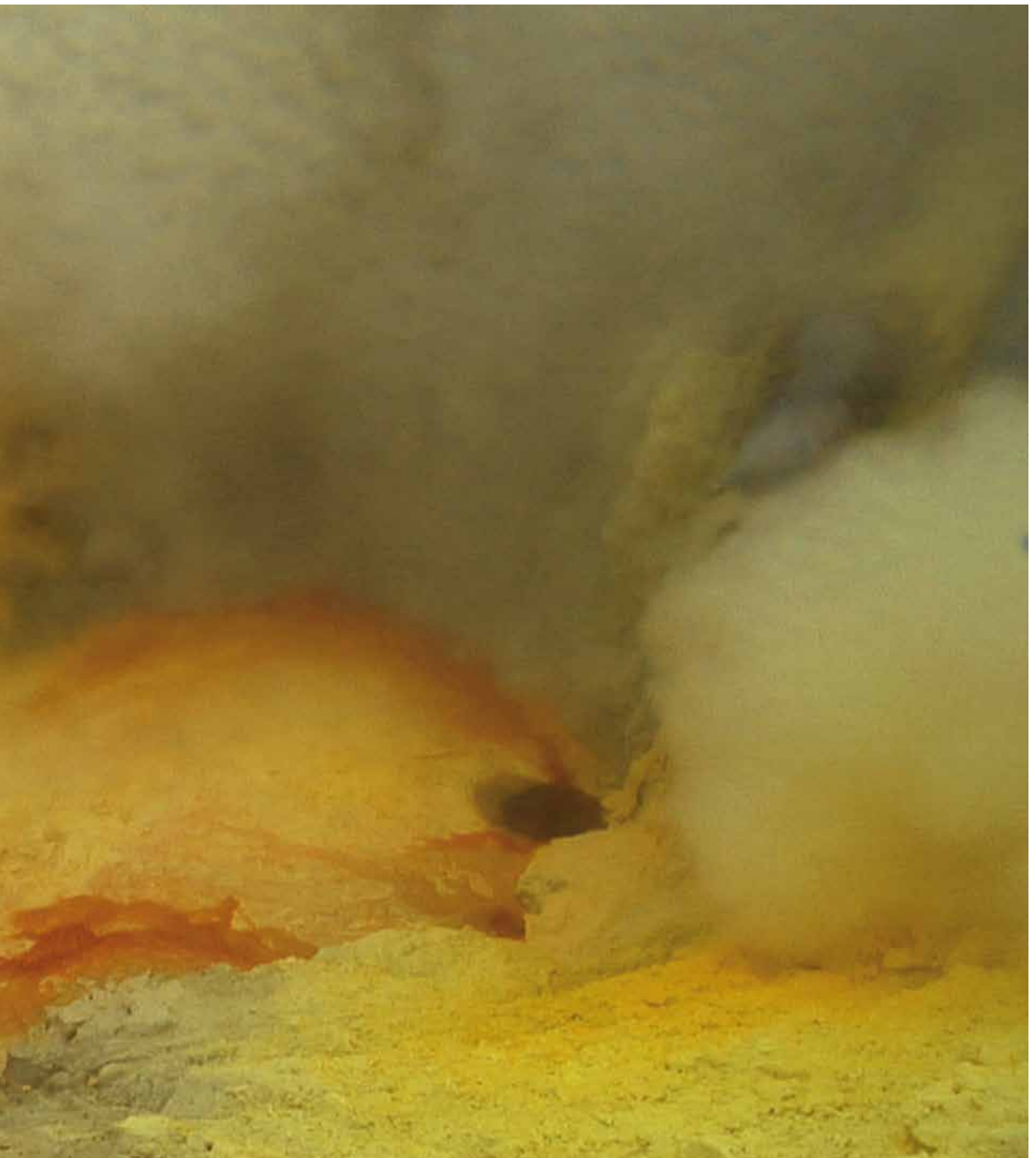








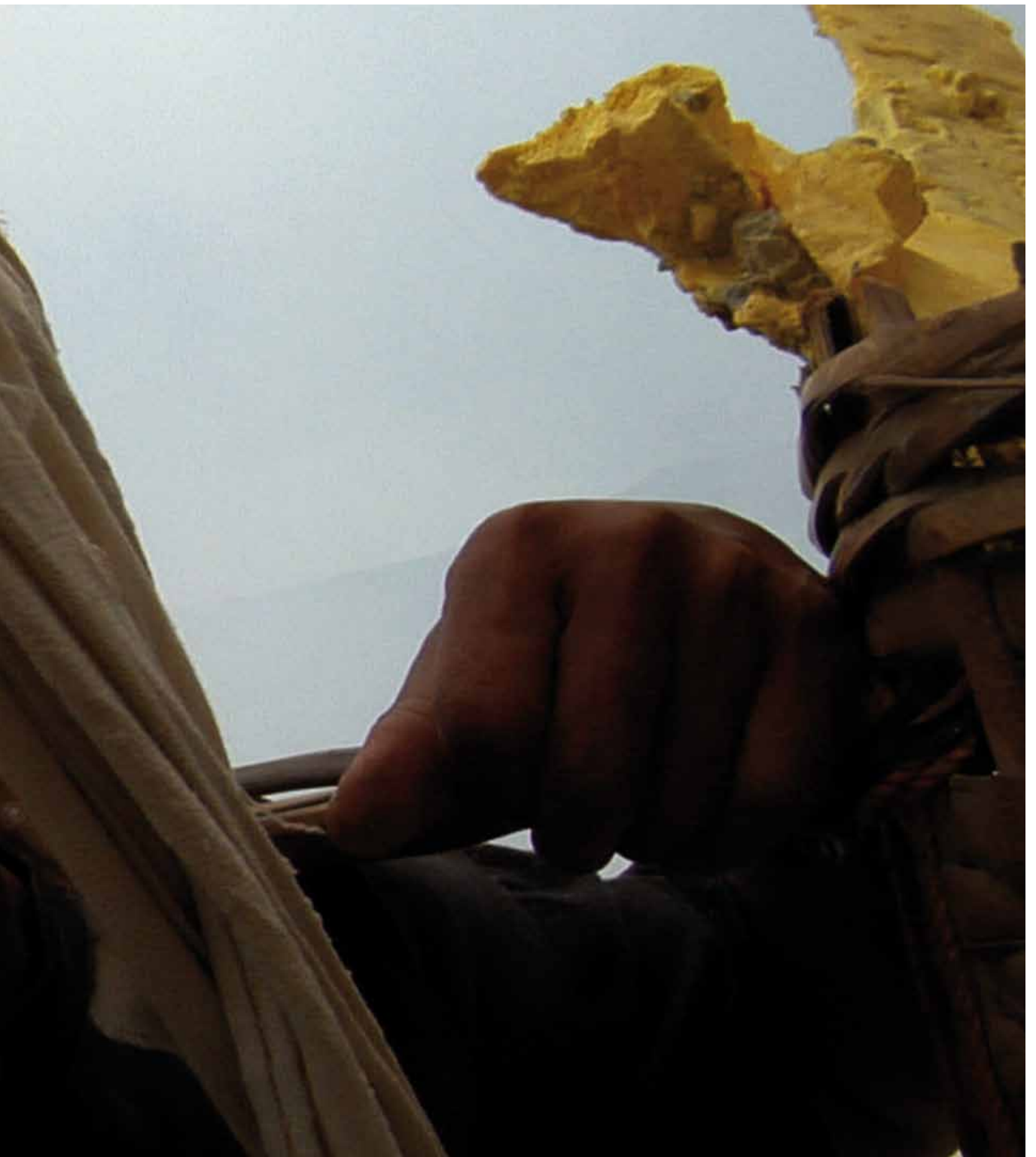












HERE TO STAY

Here to Stay - 2007

Pages suivantes / Following pages :
Sometimes Stil - 2010





























As

it

is

mountains of the moon

Beyond the Nile - 2010

Cast Aluminum and paint - 23 cm x 113 cm x 1.5 cm

Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@lapetus-Tondo - 2007

C-print - 180 cm x 180 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Castle Stack - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Yesnaby - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Tees River - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Neban-Point - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Wall - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@North Sea - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist

the principle of moments

The principle of moments - 2010

Bronze and paint - 22 cm x 135 cm x 2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fifteen Minute Moon - 2000

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist

Darren James Almond

Intercity 125 - 1997

Cast aluminum and paint - 22 cm x 113.5 cm x 1.5 cm

Courtesy of the artist



Fullmoon@Dunluce - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Peat Brook - 2007

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Gairloch - 2007

C-print - 180 cm x 180 cm

Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Cathedral Shadow - 2005

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Californian Meadow - 2005

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@MacWay Falls - 2005

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Burns Bay - 2005

C-print - 121,2 cm x 121,2 cm

Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Ribblehead - 2005
C-print - 180 cm x 180 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Fullmoon@Oregon Stacks - 2009
C-print - 180 cm x 180 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Californian North Star - 2005
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Californian Oaks - 2005
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Fullmoon@Wester Ross - 2007
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Heading West - 2008
Cast aluminum, paint - 20 cm x 116 cm x 2 cm - 20 cm x 139 cm x 2 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



West Sea Canyon - 2009
C-print - 270,7 cm x 109,2 cm x 3 panels
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Fullmoon@Guilin - 2009
C-print - 74 cm x 74 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Monkey Rock - 2009
C-print - 74 cm x 74 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Mt. Huang - 2009
C-print - 74 cm x 74 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Cloud Valley - 2009
C-print - 74 cm x 74 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Huangshan - 2008
C-print - 270,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Fullmoon@Shan Shui - 2008
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Panchen Lama - 2008
Cast aluminum and paint - 44 cm x 166 cm x 2 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Autonomous Region - 2007
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Monastery - 2007
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Fullmoon@Xigaze Prefecture - 2007
C-print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist

ISOLATION

One Way - 2004

Cast aluminum and paint - 20 cm x 139 cm x 1 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



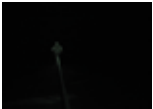
A Real Time Piece - 1996

Single channel live satellite broadcast, archived as a single-channel video
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist

Transport Medium

Transport Medium - 2000

Cast aluminum and paint - 22,5 cm x 99,5 cm x 1 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Arctic Pull - 2003

Single Channel Infrared Video - 23 minutes - 50 x 60 cm monitor
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist

AMNESIA

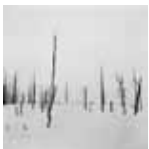
Full Circle - 2008

Cast aluminum and paint - 39 cm x 208 cm x 2,5 cm
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Night + Fog (Norilsk) (22)- 2007

B/W Bromide print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (21)- 2007

B/W Bromide print - 121,2 cm x 121,2 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (24)- 2007

B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (25)- 2007

B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (10)- 2007

B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (8)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (17)- 2007
B/W Bromide print - 149,1 cm x 119,3 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (13)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



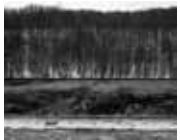
Night + Fog (Murmansk) (19)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm - Collection FRAC Auvergne
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (3)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (20)- 2007
B/W Bromide print - 149,1 cm x 119,3 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Murmansk) (18)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (7)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



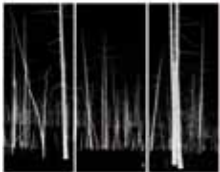
Night + Fog (Monchegorsk) (9)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (11)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (14)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (5)- 2007
B/W Bromide print - 237 cm x 99 cm x panels
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (1)- 2007
B/W Bromide print - 237 cm x 99 cm x panels
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (15)- 2007
B/W Bromide print - 149,1 cm x 119,3 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (16)- 2007
B/W Bromide print - 149,1 cm x 119,3 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (2)- 2007
B/W Bromide print - 237 cm x 99 cm x panels
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



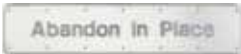
Night + Fog (Monchegorsk) (4)- 2007
B/W Bromide print - 237 cm x 99 cm x panels
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Monchegorsk) (12)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Night + Fog (Norilsk) (23)- 2007
B/W Bromide print - 119,3 cm x 149,1 cm
Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin / the artist



Abandon in Place - 2000
Cast Aluminum and paint - 20 cm x 107 cm x 1.3 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Bearing - 2007
Single channel HD video with audio - 35 minutes
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist



Here to Stay - 2007
Cast Aluminum and paint - 20 cm x 163,5 cm x 2 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery, New York / the artist



Sometimes Stil - 2010
Six channel high-definition video projection - 25 minutes
Courtesy of Matthew Marks Gallery New York / the artist



Full Circle - 2008
Cast aluminum and paint - 80 cm x 54.5 cm x 1.3 cm
Courtesy of Matthew Marks Gallery New York / the artist



A - 2002
Single-channel video trilogy - 22 minutes - Score composed by Lyle Perkins using sound samplings recorded by Almond in Antarctica
Courtesy of Jay Jopling, White Cube, London / the artist





Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

FRAC
Haute-Normandie



DARREN ALMOND

...between here
and the surface of the moon