

ABRAHAM ABRAHAM ET SARAH SARAH

— NATHALIE DESMET —

ABRAHAM ABRAHAM AND SARAH SARAH



NIRA PEREG, ABRAHAM ABRAHAM, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

Bien avant que l'intérêt pour ce que l'on nomme le « fait religieux » ne se généralise, Marcel Mauss déclarait qu'« il n'y a pas en fait une chose, une essence, appelée Religion ; il n'y a que des phénomènes religieux, plus ou moins agrégés en des systèmes qu'on appelle religions et qui ont une existence historique définie, dans des groupes d'hommes et en des temps déterminés¹ ». On peut considérer en effet qu'avant d'être un ensemble de prescriptions morales, la religion est une agrégation de faits et de phénomènes matériels. La réalité de ces derniers nous échappe souvent dans un contexte où les positions conservatrices ou réactionnaires se multiplient en focalisant l'attention sur l'idéologie et les dérives communautaires. La religion est pourtant concrète, elle se décline en gestes répétés, en mouvements corporels, en actes codifiés. Dans l'installation *Abraham Abraham Sarah Sarah* présentée au Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris et à l'Art Gallery of Alberta, Nira Pereg nous propose une forme d'anthropologie comparée de ces gestes automatiques. Les deux vidéos montrées face à face décrivent des rituels qui prennent place dans l'un des endroits religieux les plus singuliers au monde. Lié à la fois à la religion juive et à la religion musulmane, il change d'identité en fonction des hommes qui l'occupent et de leurs croyances. Mosquée (*Haram Ibrahim*) pour les musulmans ou synagogue et tombeau des patriarches pour les juifs, il est construit sur des cavités où seraient enterrés Abraham, sa femme Sarah, leur fils Isaac et leur petit-fils Jacob – Abraham étant considéré par les trois religions monothéistes comme un patriarche ou un prophète. Situé à Hébron, en Cisjordanie, ce lieu polarise aussi les questions de territoire et d'appartenance. Lors de certaines fêtes religieuses, le bâtiment est entièrement réservé à l'une des communautés et totalement fermé à l'autre. Depuis le massacre de 29 Palestiniens par un colon israélien lors du ramadan, en 1994, l'espace a été redistribué et placé sous contrôle militaire strict, des entrées séparées ont été mises en place et des portes en acier ajoutées. L'armée

1. Marcel Mauss, *Œuvres*, Paris, Éditions de Minuit, tome 1, 1968, p. 93.

Long before the dialogue around so-called religious practices became widespread, Marcel Mauss stated, “There is, in fact, no such essence or thing called Religion; there are only religious phenomena, more or less integrated into systems called religions, which have a defined historical existence, within groups of humans and at determined times.”¹ One could postulate that before being an ensemble of moral prescriptions, religion is an assemblage of facts and material phenomena, whose reality often eludes us in a context in which conservative or reactionary positions increasingly focus our attention on ideology and societal differences. Religion is concrete nevertheless, involving repeated gestures, bodily movements, and codified acts. In the installation *Abraham Abraham Sarah Sarah*, presented at the Musée d'art et d'histoire du judaïsme in Paris and the Art Gallery of Alberta, Nira Pereg presents a comparative anthropological study of such automatic gestures. The two videos, shown face to face, portray the rituals enacted at one of the world's most singular religious sites. Associated with both Judaism and Islam, this sacred place changes identity according to the needs and beliefs of the subjects who worship there. A mosque (Haram Ibrahim) for Muslims, and a synagogue and Cave of the Patriarchs for Jews, it is constructed on the burial chambers of Abraham, his wife Sarah, their son Isaac, and their grandson Jacob. Abraham is considered a patriarch or prophet by the three monotheistic religions. Located in Hebron in the West Bank, the site is also a focal point for questions of territory and ownership. During certain religious festivals, the building is reserved solely for one of the religious communities, to the exclusion of the other. After 1994, when twenty-nine Palestinians were massacred by an Israeli settler during Ramadan, the site was reorganized and placed under strict military control, with the introduction of separate entrances and steel doors. The Israeli army is constantly present, requisitioned to safeguard the site and to protect Jews from Muslims, and Muslims from Jews.

1. Marcel Mauss, *Œuvres* vol. 1 (Paris: Éditions de Minuit, 1968), 93 (our translation).

israélienne est toujours présente, elle est réquisitionnée à la fois pour garder le lieu et pour protéger les juifs des musulmans et les musulmans des juifs. C’est précisément le moment de la création d’une nouvelle zone physique et symbolique, le moment où le bâtiment change de mains, qui a intéressé Pereg. Dans les deux vidéos de moins de cinq minutes, des hommes exécutent les mêmes gestes. Dans *Sarah Sarah*, ce sont les musulmans qui font place nette en vue de l’arrivée des juifs; on relève les tapis qui recouvraient le sol et on les traîne à l’autre bout de l’espace, on range des livres sacrés, on retourne les armoires. Des portes sont ouvertes, d’autres, fermées... On décroche les bannières, tout signe d’appartenance religieuse est occulté. Les mouvements semblent chaotiques et décousus, mais ils sont en réalité parfaitement ordonnancés. Chacun sait ce qu’il a à faire afin de vider le lieu. Les gardiens de l’armée rangent ce qui a pu être oublié. L’espace est alors totalement vide, prêt à être « reterritorialisé ». Les juifs entrent. Ils redéploient à leur tour les objets qu’ils avaient préalablement cachés. Quelques inscriptions en langue arabe datant de la construction du bâtiment sont recouvertes. Les meubles utiles aux rites sont mis en place. L’édifice devient synagogue et peut accueillir les croyants. Dans *Abraham Abraham*, ce sont les juifs qui décrochent les objets sacrés, déplacent les meubles, les entassent dans un espace réservé, avant que l’armée n’ouvre la porte qui permettra aux musulmans d’entrer et de redéployer leurs tapis de prière. Les deux groupes reproduisent le même ballet, la même danse rituelle qui consiste à vider des lieux, puis à les remplir à nouveau, pour les vider une nouvelle fois. Le monument apparaît vide de longues secondes dans les vidéos. Le vide prend ici une signification particulière, puisqu’il s’agit du seul moment où personne ne possède l’édifice, où la notion de propriété est absente. Le vide suspend les inscriptions territoriales.

Pereg accentue la dimension physique et concrète des gestes par un travail sur le son. Le bruit des objets que l’on pousse ou que l’on cogne, des tapis que l’on frotte, des portes que l’on ferme est amplifié. Perçus comme hyperréalistes dans un premier temps, ils deviennent rapidement artificiels. Aucun son d’origine humaine, aucune voix ne sont perceptibles. Seul ce qui constitue la machinerie des rituels reste audible. Le son augmente la distance perçue entre les acteurs et les actes; il oblige le spectateur à s’intéresser aux détails matériels, à l’automatisme des gestes, à leur forme rythmique. Cependant, la projection simultanée des deux séquences en face à face, pourtant parfaitement synchrone, empêche la comparaison. On ne peut les embrasser d’un seul regard : quand on regarde l’une, on rate l’autre. Pereg impose ainsi, en plus, un rythme de perception. Le montage, le son ou la prise en compte du contexte d’installation de ses vidéos contribuent à transformer la perception que l’on a de ces événements. Les gestes sont mis en miroir, juifs et musulmans font la même chose au même moment. Par le travail de montage, elle chorégraphie, au sens étymologique d’écrire – ou de décrire –, ces rituels répétés jusqu’à transcrire ce qu’ils peuvent contenir d’absurdité.

Nira Pereg décrit ainsi la réalité d’un inconscient machinique lié à la religion, dans lequel les mécanismes contribuent à la formation d’images ou de mots non accessibles à la conscience. Ceux-ci construisent à leur façon une ritournelle, un motif instrumental qui précède un chant, les rituels qui précèdent le culte. Comme le disait Félix Guattari, chaque groupe, chaque nation ou chaque individu s’équipe d’une gamme de ritournelles conjuratoires². Avec Gilles Deleuze, il considérerait que la ritournelle pouvait être assimilée à un ensemble de matières d’expression qui trace un territoire et se développe en motifs territoriaux³. La relation avec la question territoriale dans les vidéos *Abraham Abraham* et *Sarah Sarah* est évidente. L’agencement chez Pereg est d’abord sonore; la dimension musicale de la ritournelle s’exprime dans le montage. La force de son travail n’est pas dans une dénonciation brutale de l’exploitation de

It is precisely the moment when the building changes hands—the moment when a new physical and symbolic zone is created—that interested Pereg. The two short videos (lasting less than five minutes each) show groups of men carrying out the same actions. In *Sarah Sarah*, Muslims can be seen emptying the rooms in preparation for the arrival of Jews: removing the carpets by dragging them to the other end of the space, putting away sacred books, and clearing away cabinets. Some doors are opened, while others are closed... Banners are taken down, and all religious symbols are removed. The movements seem chaotic and fragmented, yet, in reality, they are perfectly orchestrated. Everyone knows what he has to do in order to clear the space, and the army guards put away anything that may have been forgotten. When the space is completely empty, it is ready to be “reterritorialized.” Jews then enter and, in turn, reinstall the objects that they had previously hidden. Certain inscriptions in Arabic, dating back to the building’s construction, are covered up and furniture used in specific rites is moved into place. The building is thus transformed into a synagogue ready to welcome believers. In *Abraham Abraham*, it is Jews who are taking down sacred objects, moving furniture and cramming it into storage spaces, clearing the rooms before the army again opens the doors to Muslims, allowing them, in turn, to reinstall their prayer mats. The two groups reproduce the same dance, the same ritual ballet that consists of successively emptying and reoccupying the spaces, only to empty them again. The monument seems to stand empty for only a few seconds. But this state of emptiness takes on particular significance here, as it is the only moment when a specific group does not occupy the building, the only moment when the notion of ownership is absent. Emptiness suspends territorial inscriptions.

Pereg accentuates the physical, concrete dimension of the gestures through her use of sound. The sounds of the objects knocking against each other or being pushed, the carpets being dragged, and the doors closing are all amplified. Perceived as hyper-realistic at first, they rapidly become artificial. No human sounds, no voices can be heard. Only sounds related to the ritualistic machinery remain audible. The sound increases the perceived distance between the actors and the actions, obliging the spectator to focus on the material details, on the automatic nature of the gestures, on their rhythmic form. Yet the fact that the two perfectly synchronized sequences are screened simultaneously on facing walls prevents their direct comparison. It’s impossible to watch them both at the same time: when watching one, one misses the other. Pereg thus imposes a rhythm of perception. The editing, sound design, and installation context all contribute to transforming our perception of what is happening in the videos. The gestures mirror each other: Jews and Muslims are carrying out the same actions at the same time. Through the editing, the artist choreographs—in the etymological sense of writing or describing—these repeated rituals to the point of transcribing them with whatever absurdity they may contain.

In this way, Pereg depicts the reality of a machinic unconscious linked to religion, whose mechanisms give rise to the formation of images or words inaccessible to the conscious mind. These, in their own way, construct a refrain (*ritornello*), an instrumental motif preceding a song, the rituals that precede worship. In Félix Guattari’s view, “Every individual, every group, every nation is ‘equipped’ with a basic range of incantatory refrains.”² Guattari and Gilles Deleuze wrote that the refrain is “any aggregate of matters of expression that draws a territory and develops into territorial motifs.”³ The relationship with the question of territory in *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* is obvious. The assemblage is sonorous first, with the musical dimension of the refrain expressed in the editing. The strength of Pereg’s work lies not in a brutal denunciation of the exploitation of religion for political ends, but in its analysis of the “production machine tool of difference,” another definition of refrain. The reality

2. Félix Guattari, *L’inconscient machinique : Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches, 1979, 368 p.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, 1980, p. 397.

2. Félix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*, trans. Taylor Adkins (Cambridge: MIT Press, 1979), 107.

3. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 323.



NIRA PEREG, ABRAHAM ABRAHAM, CAPTURE VIDEO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

NIRA PEREG, SARAH SARAH CAPTURE VIDEO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

la religion à des fins politiques, mais plutôt dans l'analyse de la « machine de production de différences », autre définition de la ritournelle. La réalité des gestes et des actes répétés, les automatismes que ces hommes accomplissent tracent un territoire. Pereg montre bien le mouvement qui le crée ou qui conduit à la déterritorialisation, de même que les objets qui peuvent « valoir » pour le territoire perdu, comme le précisait Deleuze. Dans la vidéo *Shabbath 2008*, elle présente un autre clivage territorial, celui constitué par la frontière artificielle que les juifs ultraorthodoxes créent pour le sabbat à Jérusalem et dans ses environs pendant 24 heures. La vidéo montre principalement les hommes et les enfants occupés à tirer des barrières sur lesquelles est inscrit le mot « police » afin de fermer l'accès à certaines zones et de clôturer l'espace devenu du même coup religieux. Là encore, le geste devient presque musical ; le marquage du territoire n'est pas une mesure, mais un rythme⁴.

Ce n'est pas le geste exutoire propre aux rituels religieux qui intéresse Pereg, mais les gestes qui entourent ceux-ci ou qui leur servent de prélude. La question sensible de l'appropriation du sol au nom d'une religion est analysée au seuil des rituels et à l'aune non pas des idées, mais des faits matériels, des gestes programmés de personnes qui cherchent à maîtriser des biens terrestres au nom d'une religion. Cette prérogative exclusive que l'on peut avoir sur les choses, les êtres, les espaces, cette forme de retour ou de revenir perpétuel est ici territoire dans le territoire. Israël est d'ailleurs un espace où l'errance est impossible. Les contraintes, les divisions et les ségrégations spatiales et territoriales sont tellement importantes en raison des différentes croyances qu'il est impossible de les oublier. Plutôt que de porter un jugement moral sur ces limitations, Pereg se demande comment y exister en tant qu'individu. La carte n'est pas le territoire. Les espaces ont une dimension sociale qu'on ne comprend que lorsqu'on y vit. Dans ce pays, la notion de propriété est vive, même lorsqu'il s'agit de la mort. Dans *Kept Alive* (2009-2010), l'artiste filme l'un des plus grands cimetières d'Israël à Jérusalem, aussi l'un des plus contraints par la densité. Le manque d'espace conduit les gens à acheter leur tombe de leur vivant afin d'être surs de posséder un terrain après la mort. La mention « gardé en vie », apposée sur les tombes qui ont été achetées du vivant de leur propriétaire, est conjuratoire.

Dans un pays où la terre est liée aussi bien à la sécurité qu'à la morale ou à la religion, comment traverser l'espace en oubliant son appartenance, en oubliant les gestes ou les actes qui nous conduisent inéluctablement à une forme de propriété ? En ce sens, Pereg construit elle-même sa propre ritournelle, justement parce que celle-ci lui permet de s'élancer hors du territoire, au moment précis où « l'expressif est premier par rapport au possessif⁵ ». Dans la série *Soil* (1999), l'artiste se montrait dans différents paysages de Jérusalem, ville particulièrement restrictive en ce qui concerne la liberté de circuler et de se déplacer. Des polaroids la présentent en légère lévitation, les pieds au-dessus du sol.

4. Ibid, p. 388.

5. Ibid.

of the repeated gestures and actions, the automatismes performed by these men, demarcate a territory. Pereg clearly shows the movements that constitute or lead to deterritorialization, as well as the objects that may have “valence” for the relinquished territory, as Deleuze specified. In the video *Shabbath 2008*, another territorial division is presented: the artificial border that ultra-Orthodox Jews set up for the twenty-four-hour period of the Sabbath in and around Jerusalem. The video mainly shows men and children in the process of setting up temporary barriers marked with the word “police” in order to block access to certain areas and close off the space that, during the Sabbath, will become sacred. Here again, the gesture is almost musical; marking territory is not a meter, but a rhythm.⁴

Pereg is interested not in the derivative gestures inherent to religious rituals, but in the gestures that surround them or serve as a prelude. The sensitive question of land appropriation in the name of religion is analyzed not by way of religious ideas, but by means of its rituals and material facts, by the programmed gestures of those who seek to control earthly goods for the sake of their beliefs. This sole prerogative over things, beings, and spaces—this form of returning, of perpetual repetition—is here a territory within a territory. Given that freedom of movement is severely restricted in Israel, the constraints, divisions, spatial, and territorial segregations take on such importance due to the different beliefs that make them impossible to forget. Rather than passing moral judgment on these restrictions, Pereg asks how the individual can exist within them. A map does not define a territory. Spaces also have a social dimension that can be understood only by living in them. In Israel, the notion of ownership is very much alive, even when it comes to death. Pereg's film *Kept Alive* (2009–10) shows Jerusalem's Har Hamenushot cemetery, one of Israel's largest and most densely populated burial grounds. Due to the lack of space, burial plots are bought by the living in order to ensure their place in the land of the dead. Stones marked with “Kept Alive” are placed on the empty graves to reserve them for their living owners, giving the markers the sense of an incantation.

In a country where land is linked as much with security as with morality or religion, how can space be traversed without considering religious adherence or the gestures and actions that inevitably lead to forms of appropriation? In this sense, Pereg creates a refrain of her own, precisely to liberate herself from the territory at the precise moment when “the expressive is primary in relation to the possessive.”⁵ In *Soil* (1999), she is portrayed in various locations around Jerusalem, a city with particularly stringent restrictions on freedom of movement. The series of Polaroids show Pereg levitating, her feet hovering above the ground. Would touching the earth systematically imply taking ownership of it? Would this mean responding to the demands of the group? Pereg constantly seems to be seeking an individual response. In the video *67 Bows* (2006), she orchestrates the reaction of a group of flamingos in an interior compound of the Karlsruhe zoo in response to repeated stimuli. How does the individual

4. Ibid., 315.

5. Ibid., 316.



NIRA PEREG, *SHABBAT 2008*, CAPTURE VIDEO | VIDEO STILL, 2008.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

Toucher le sol signifierait-il systématiquement se l'approprier ? Répondre à l'injonction du groupe ? Pereg semble toujours être à la recherche d'une réponse individuelle. Dans la vidéo *67 Bows*, elle orchestre la réaction qu'aurait un groupe de flamants roses du zoo de Karlsruhe à des stimulus répétés. Comment existe l'individu dans la communauté ? Les flamants roses l'ont particulièrement intéressée parce qu'ils vivent en groupe et que leur instinct grégaire les rend conscients les uns des autres. Elle a cherché à voir si malgré cela, il était possible d'identifier les individus, si une réaction individuelle à un stimulus fort était possible ou si le groupe anticipait celui-ci, quoiqu'il arrive. Le montage sonore de la vidéo associant les stimulus à des coups de feu rend la réponse d'autant plus explicite.

En isolant les gestes et les mouvements, en orchestrant le son et l'image, Pereg offre une autre lecture de la réalité des faits religieux. Si les rituels sont censés naturaliser les pratiques en libérant l'activité cérébrale, leur dimension routinière et stéréotypée semble aussi inéluctablement conduire à la perte du sujet, voire à la perte du moi. Parfois insignifiants en eux-mêmes, ces rituels produisent des forces par la répétition. Nira Pereg parvient indéniablement à les perturber.

Nathalie Desmet est enseignante et chercheuse associée au Département d'arts plastiques de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Ses recherches portent principalement sur les théories de l'exposition et les formes contemporaines de la critique d'art. Elle est titulaire d'un doctorat en arts et sciences de l'art et sa thèse avait pour titre *Les expositions « vides » : économies et représentations*. Elle vient de cocréer l'Extension, un laboratoire de recherches et d'expérimentations qui se consacre à la création émergente.

exist in a community? Flamingos were of particular interest to Pereg, as they live in large groups and demonstrate social behaviour. She sought to establish whether, despite this fact, it would be possible to identify individuals, if an individual reaction to a powerful stimulus was possible, and if the group anticipated the stimulus, whenever it happened. The video's sound design, associating the stimuli with the sounds of gunshots, makes their response all the more explicit.

By isolating gestures and movements, by orchestrating sound and image, Pereg offers a different reading of religious reality. If rituals facilitate religious practice by liberating the mind, their stereotyped, routine dimension also seems inevitably to lead to a loss of self. Often perfunctory in themselves, these rituals engender force by way of repetition. Yet Nira Pereg manages to disrupt them.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Nathalie Desmet is an associate professor and researcher in the visual arts department of Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Her PhD thesis was titled “Les expositions “vides”: économies et représentations,” and her current research focuses on exhibition theory and contemporary art criticism. She recently cofounded Extension, an experimental research lab for emerging art practices.