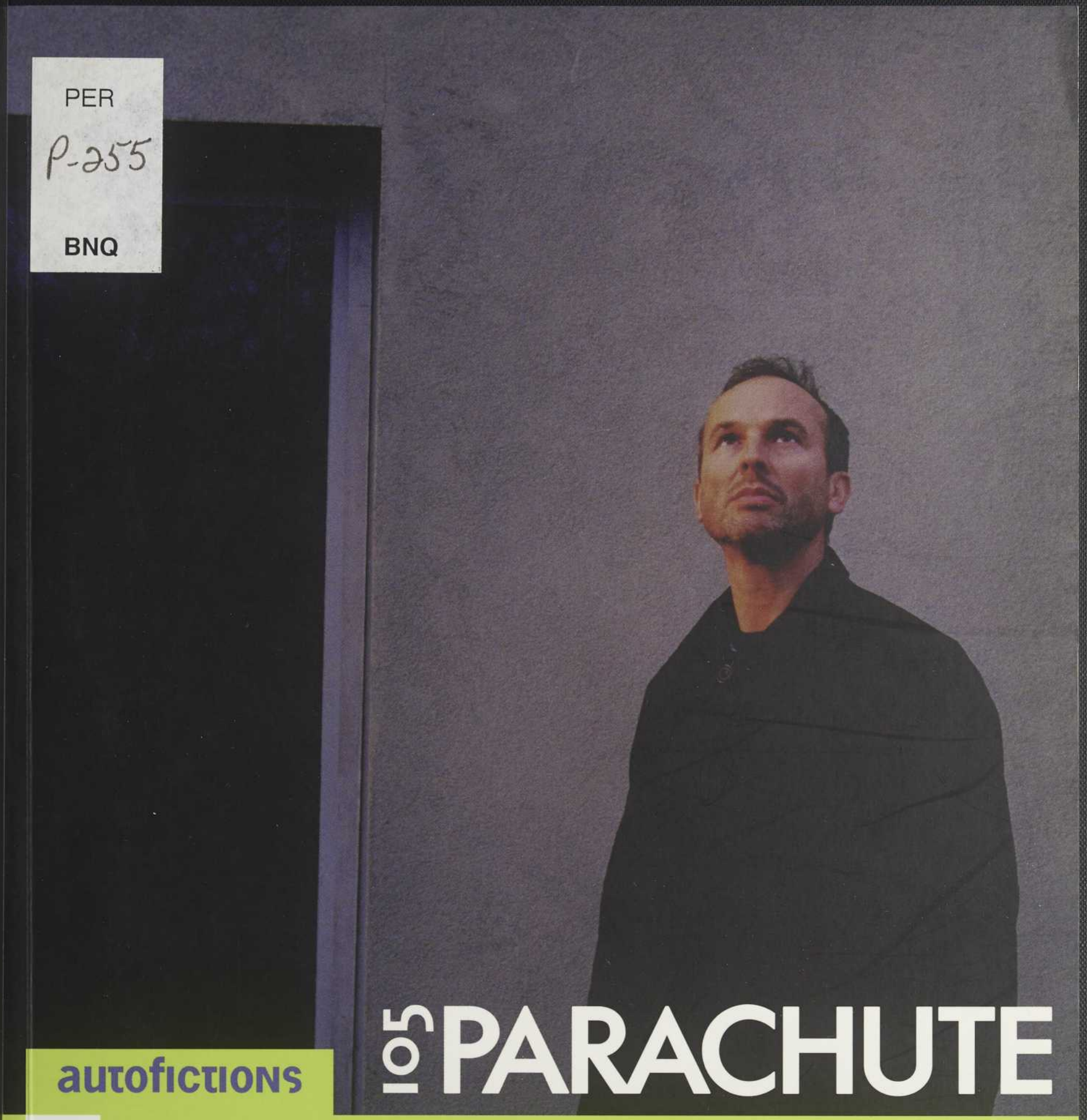
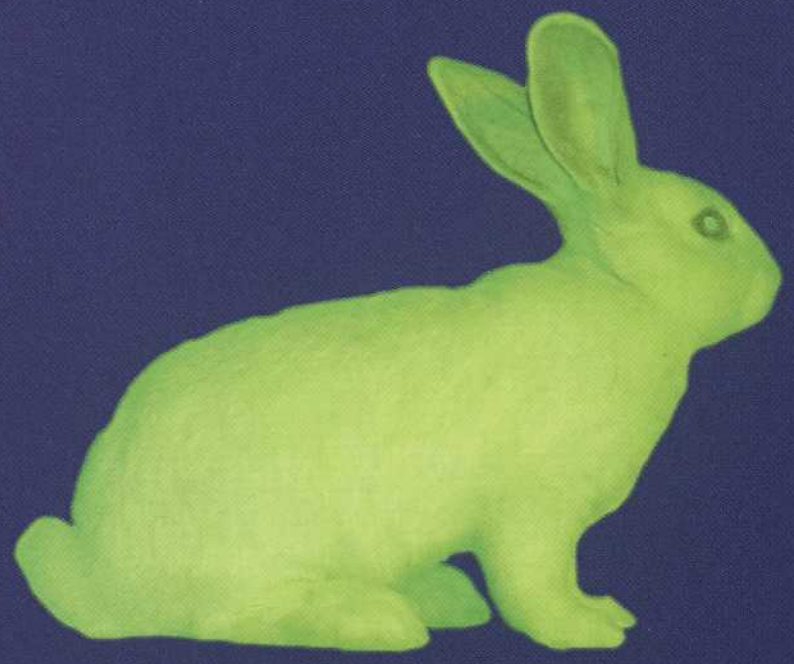
PER
P-255
BNQ

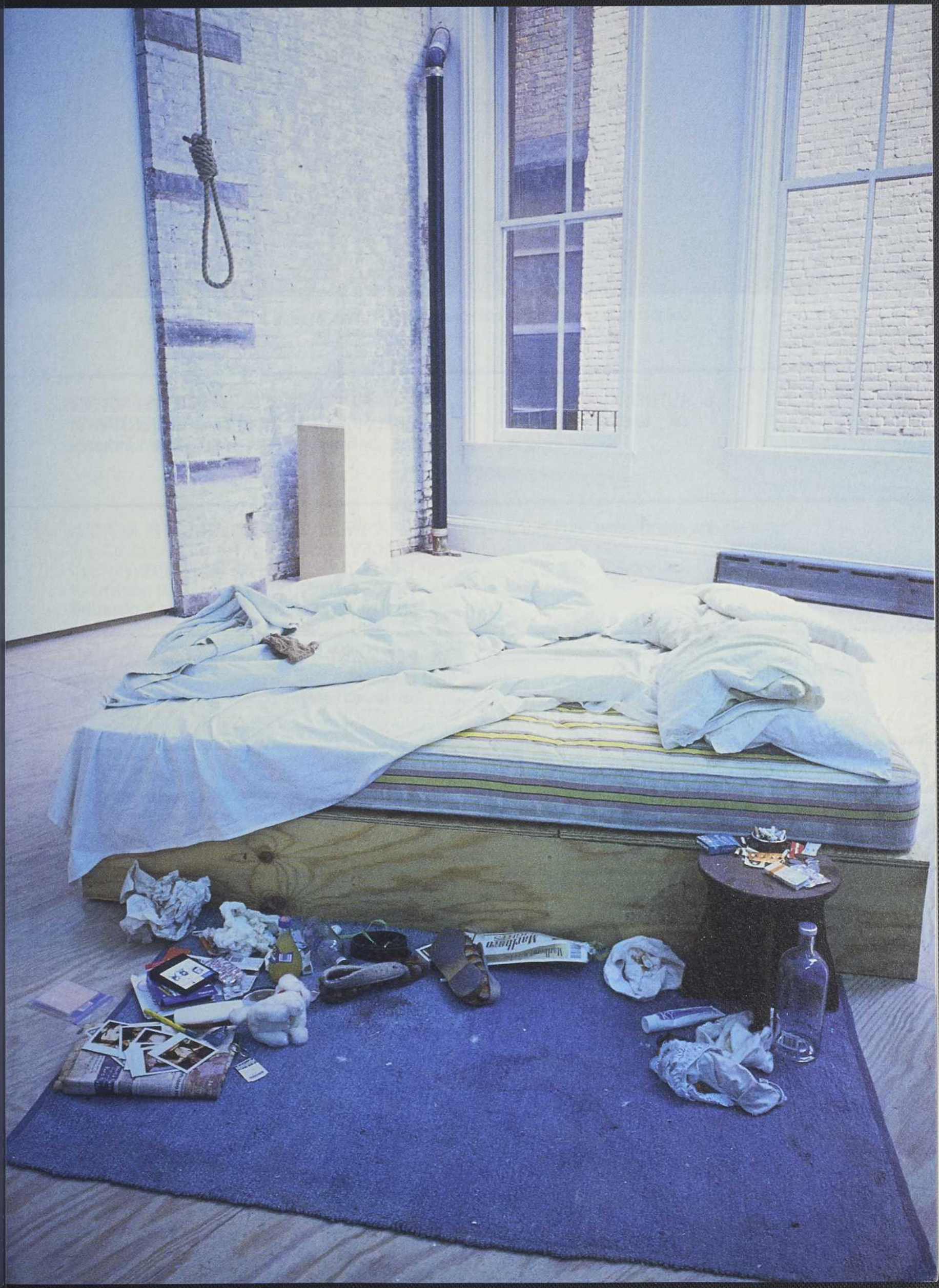


autofictions

105 PARACHUTE

7 1766 00013 8 05





autofictions

01_02_03_ 105 PARACHUTE

Collaboration spéciale _ Special collaboration > Olivier Asselin, Johanne Lamoureux

6 AUTOFICTIONS
par _ by Chantal Pontbriand

10 AUTOFICTIONS. LES IDENTITÉS ÉLECTIVES
AUTOFICTIONS, OR ELECTIVE IDENTITIES
par _ by Olivier Asselin et _ and Johanne Lamoureux

20 LE POUVOIR DE L'AUTHENTICITÉ.
TRACEY EMIN
THE AUTHORITY OF AUTHENTICITY:
TRACEY EMIN
par _ by Mark Durden

38 **PEP AGUT**. Des choses que l'on ne voit pas et de celles dont on parle
par Jacinto Lageira

56 SELF-STYLING AFTER THE "END OF ART":
An Interview with Richard Shusterman
by Chantal Pontbriand and Olivier Asselin

Couverture _ Cover: Erwin Wurm, *Be Lazy*, 2001; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste _ Courtesy the artist.
Pages précédentes _ Previous pages: Eduardo Kac, *gfp Bunny*, 2000; photo reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy Julia Friedman Gallery.
Tracey Emin, *My Bed*, 1998, matériaux mixtes _ mixed media; photo reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy Jay Jopling/White Cube, Londres _ London.

64 **ERWIN WURM**. L'Art du soupçon
ERWIN WURM: The Art of Doubting
par _ by Élisabeth Wetterwald

84 MANIPULATING GENETIC IDENTITIES:
The Creation of Chimeras,
Cyborgs and (Cyber-)Golems
by Ernestine Daubner
Eduardo Kac, Sonya Rapoport

116 Livres et revues _ Books and Magazines
par _ by Marie-Ève Charron, Ana Honigman,
Darcey Nichols, André-Louis Paré, Petra Rigby Watson,
Stephen Wright

92 **VERA FRENKEL**.
L'Invention d'une artiste
par Anne Bénichou

108 LE SOI COMME CHANTIER.
Un entretien avec Régine Robin
par Olivier Asselin et Johanne Lamoureux

[www.parachute.ca]

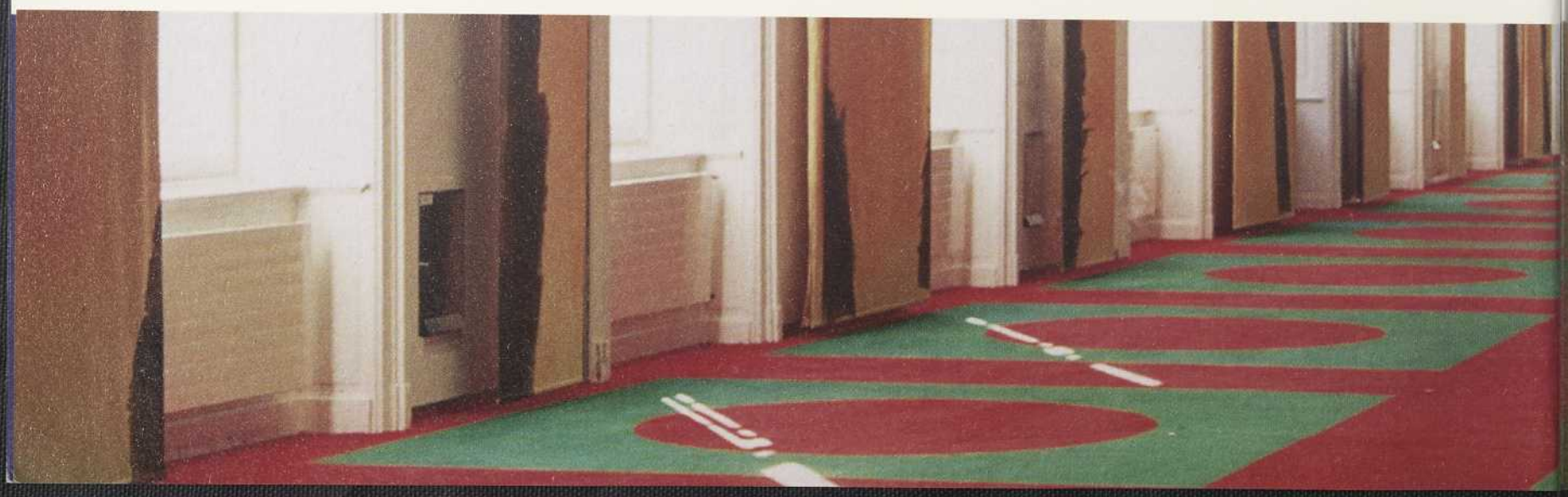
autofictions

Ayant consacré trois numéros l'an dernier à l'«idée de communauté», nous nous attardons dans celui-ci à l'«autofiction». L'autofiction est une démarche qui peut sembler vouloir s'inscrire à l'opposé de la communauté. Elle pourrait vouloir se concentrer sur l'individu, sur le façonnage de sa singularité, sur la mise en œuvre d'un processus qui se distingue de, ou qui s'oppose même à, celui du développement d'une communauté. Mise en relation avec l'autre, l'idée de communauté est constamment aux prises avec cet autre, et le risque est qu'à tout moment, l'autre ou la communauté des autres laisse peu de place à l'affirmation d'une singularité propre à soi. L'idée de communauté oscille entre celle de singularité et celle de relation à l'autre. L'idée de communauté est un flux constant d'intensités qui jouent les unes avec les autres, les unes contre les autres.

Le présent numéro montre bien pourtant que toute singularité prend son sens avec l'autre. Une fiction élaborée en soi, avec soi, est une fiction qui consiste à rêver son moi en s'appropriant des fragments de l'autre, que ce soit l'autre en soi, en fouillant sa propre étrangeté, mais aussi fragments d'autres personnes, autant que du monde environnant. La multiplication des sources pouvant alimenter le façonnage du moi est caractéristique d'un monde où la surinformation

Having dedicated three issues last year to the *idea of community*, in this issue we turn to *autofiction*. Autofiction is a project that might seem to be the opposite of community. It can represent a desire to focus on the individual, on the fashioning of singularity, and on putting in place a process which distinguishes itself from, or may even be opposed to, that of a community's development. The idea of community, because it refers to the other, is constantly confronting this other, with the risk being that at any moment the other, or a community of others, might leave little room for the assertion of the singularity of the self. The idea of community oscillates between the idea of singularity and the idea of our relationship to the other.

This issue demonstrates quite well however that any singularity takes on meaning in relation to the other. A fiction that is fabricated within and with the self is a fiction that consists of imagining oneself through a process of appropriating fragments of the other, whether this be the other found within each self, by exploring the self's own strangeness, or the fragments of others and of our surroundings. That the materials for self-fashioning have increased is a phenomenon of a world in which an excess of information reigns, in which life itself is speeding up and we have



domine, où les processus d'accélération du temps de la vie même, de l'accessibilité des choses sont croissants, et où la surmodernité est un fait de notre existence. Celle-ci crée de nouvelles approches du moi : la possibilité de choisir qui on est, surtout de rêver ce nouveau moi, de participer à sa constitution. À tout le moins, en avons-nous l'illusion. Quand ce processus s'inscrit dans le domaine de l'art, il acquiert une distance critique et devient processus du processus. Un certain degré d'abstraction s'y inscrit. L'artiste façonne son art à partir de, avec son moi, mais, avec l'art, nous demeurons dans le processus : l'illusion d'une finalité quelconque est repoussée.

Ce numéro nous a été proposé par Olivier Asselin, de l'Université Concordia, et Johanne Lamoureux, de l'Université de Montréal – tous deux membres des groupes de recherche sur « Les Fictions historiques dans la modernité artistique » et sur « Les Pratiques de la manipulation identitaire dans l'art contemporain » – et élaboré de concert avec Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, que nous remercions de leur collaboration.

Chantal Pontbriand

greater access to things; a world in which an excess of modernity is a fact of our existence. This excess of modernity creates new approaches to the self: it creates the possibility of choosing who you are, and especially of imagining this new self, of participating in its constitution. This at least is the illusion we have. When this process is carried out in the realm of art, it acquires critical distance and becomes a process of the process. It becomes marked by a certain degree of abstraction. Artists fashion their art on the basis of and with their selves, but with art we remain in a state of process. The illusion of any finality is rejected.

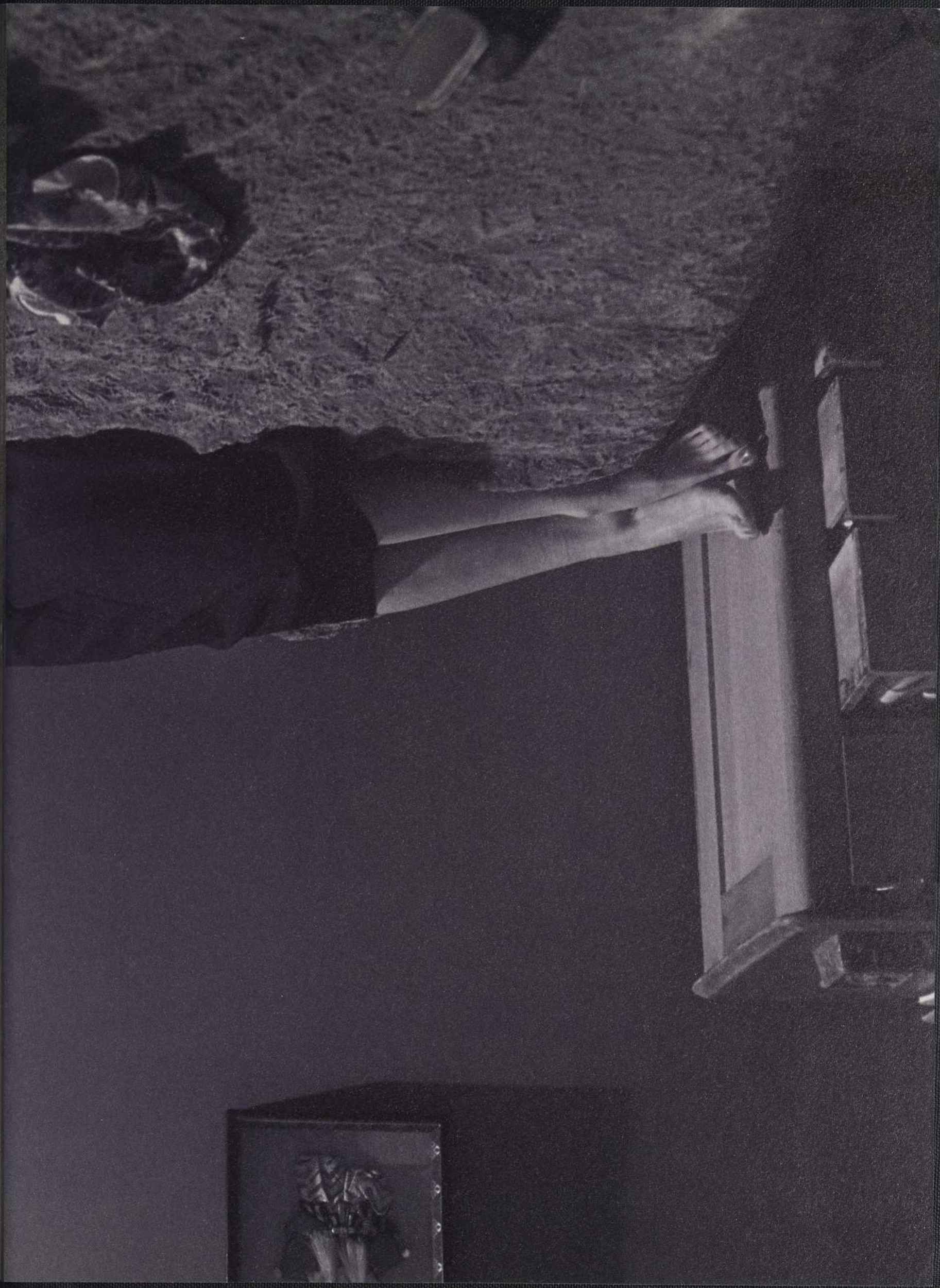
This issue was proposed to us by Olivier Asselin of Concordia University and Johanne Lamoureux of the Université de Montréal, both of whom are members of the research groups *Les Fictions historiques dans la modernité artistique* (Historical Fictions in Artistic Modernity) and *Les Pratiques de manipulation identitaire dans l'art contemporain* (Practices of Manipulating Identity in Contemporary Art). This issue was put together in concert with Olivier Asselin and Johanne Lamoureux, whom we thank for their collaboration.

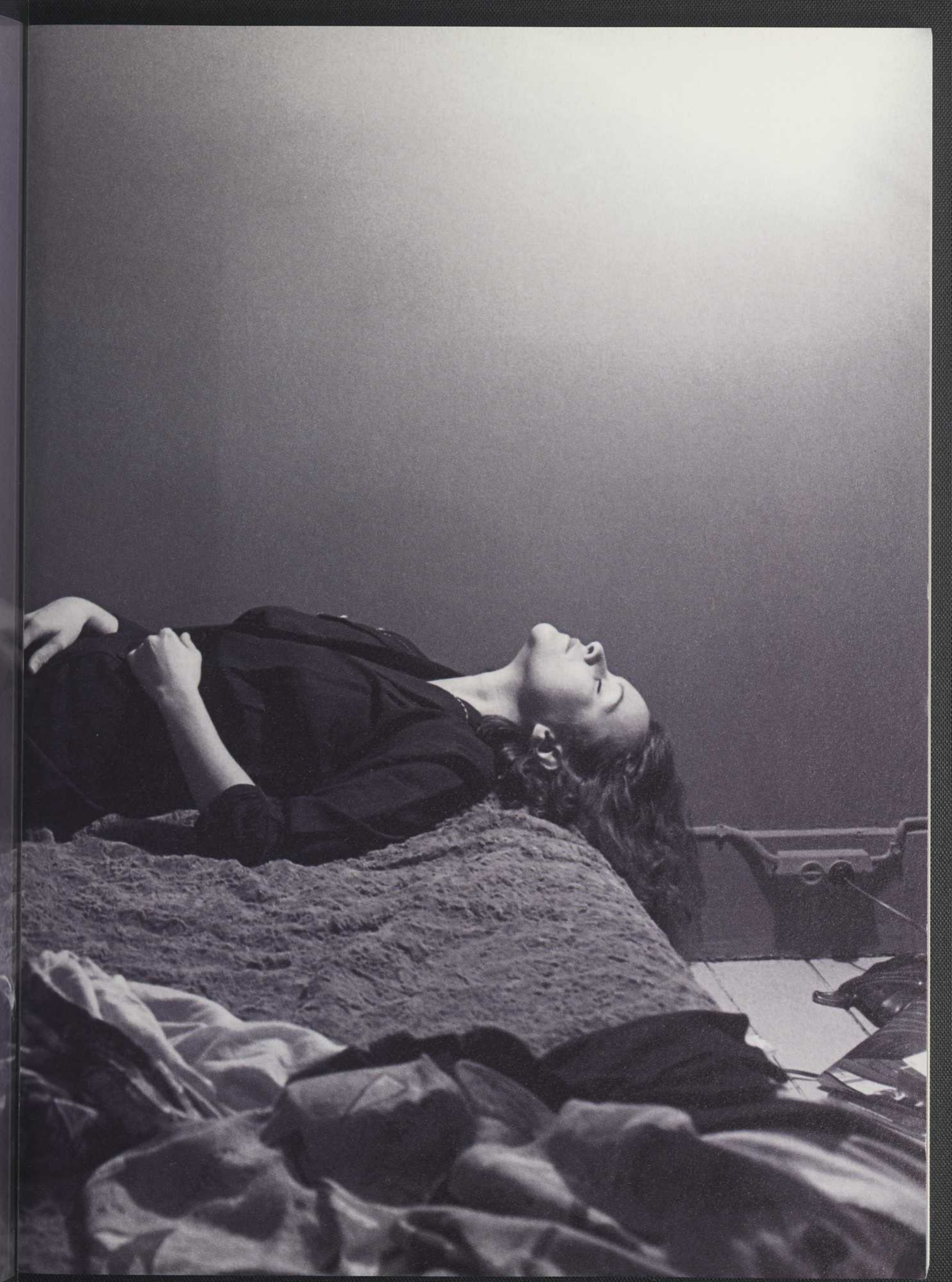
Chantal Pontbriand

Translated by Timothy Barnard

ERWIN WURM, *ONE MINUTE SCULPTURES (GRAZ)*, 2000; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ COURTESY THE ARTIST.
PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: RAYMONDE APRIL, *TOUT EMBRASSER*, 2001, ÉPREUVE ARGENTIQUE _ SILVER PRINT; PHOTO: RAYMONDE APRIL.









Autofictions. Les identités électives

Olivier Asselin et Johanne Lamoureux

→ Autobiographies

Dans le champ des études littéraires, l'autofiction est définie, au sens strict, comme « une œuvre par laquelle un auteur s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » et, au sens large, comme une pratique hybride entre l'autobiographie et le roman[1]. En théorie, l'autobiographie se caractérise, entre autres, par l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette identité est manifestée moins par l'usage du pronom personnel « je » que par l'identité du nom propre – l'auteur, le narrateur et le personnage ont le même nom. Mais évidemment, en pratique, les choses ne sont pas si simples. Il peut arriver par exemple que le héros d'un roman déclaré ait le même nom que l'auteur. Ou, inversement, que le personnage principal d'une autobiographie déclarée soit évidemment romancé. Il est toutes sortes de cas où la frontière entre le vrai et le faux est incertaine et le genre indécis. Et à la limite, il serait possible de dire que, dans une certaine mesure au moins, toute autobiographie est fictionnelle et tout roman autobiographique. Et l'autofiction serait ainsi le genre des genres.

Il importe toutefois de sortir de ces oppositions simples. Généralement, la « fiction » est opposée

Autofictions, or Elective Identities

Olivier Asselin and Johanne Lamoureux

↓ Autobiography

In literary studies, autofiction is defined, strictly speaking, as "works through which authors create new personalities and identities for themselves, while at the same time maintaining their real identity (their real name)," and, in a wider sense, as a hybrid practice, situated between autobiography and the novel.[1] In theory, autobiography is characterised, among other things, by the identity of author, narrator and principal character. Of course in practice things are not that simple. It is possible, for example, for the hero of a work described as a novel to have the same name as the author. Or, conversely, for the main character of a work described as autobiography to be clearly fictitious. All sorts of cases exist where the border between true and false is unclear and the genre open to question. Ultimately, it is even possible to say that any autobiography contains elements of fiction and that any novel is autobiographical, at least to a certain extent. Autofiction, in this sense, is the genre of genres.

It is necessary, however, to go beyond these simple oppositions. Usually, "fiction" is set against "fact": "fiction" is used as a synonym of "imaginary" and in opposition to the "real"; or as a synonym of "falsity" in opposition to "truth."[2] And yet fiction can

General Idea, *Baby Makes 3*, 1984; photo reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy AA Bronson.

au «fait»: le terme est utilisé comme un synonyme d'«imaginaire» par opposition à «réel» ou comme un synonyme de «faux» par opposition à «vrai»[2]. Or, la fiction peut être entendue autrement, comme le signale l'étymologie du terme: le mot latin *fingere* signifie *imaginer*, mais au sens figuré seulement; au sens propre, le mot signifie *façonner, modeler*. En ce sens, l'autofiction pourrait bien être une autre manière de dire la transformation de soi, la sculpture de soi, le *self-fashioning*, tout en soulignant l'importance de l'invention dans ces pratiques.

Self-fashioning

Évidemment, l'autofiction n'est pas exclusivement moderne, ni même essentiellement artistique. Dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault fait la généalogie des «formes de subjectivation» – qu'il appelle, indifféremment semble-t-il, les «pratiques de soi», les «techniques de soi», les «exercices de soi», «l'esthétique de l'existence», les «arts de l'existence» et même l'«art de vivre». Ces formes de subjectivation ne sont pas toujours le moyen d'un assujettissement (d'une «discipline», comme Foucault semblait le penser dans *Surveiller et punir*), elles semblent au contraire pouvoir devenir le lieu de l'invention d'alternatives. Ces «arts de l'existence» sont ici définis comme toutes ces «pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style[3]». À la suite de Pierre Hadot sans doute[4], Foucault retrouve ces pratiques de transformation de soi dans l'Antiquité classique et hellénistique et, en particulier, dans l'activité philosophique. La philosophie est alors comprise, non pas strictement comme un discours théorique, mais plus largement comme une pratique, une pratique éthique et surtout esthétique, un mode de vie et même un art de vivre. Elle recourt à tout un ensemble d'exercices physiques et spirituels qui, pratiqués à chaque instant, peuvent transformer l'âme et le corps, voire toute la vie. Le philosophe antique pourrait bien être ainsi l'un des premiers modèles historiques de l'autoficteur[5].

be understood in another sense, as its etymology indicates: the Latin word *fingere* means to *imagine*, but only in a figurative sense; literally it means to *fashion* or to *model*. In this sense, autofiction may well be another way of expressing the transformation of the self, the sculpting of the self, and self-fashioning, at the same time as it highlights the importance of invention in these practices.

Self-fashioning

Clearly, autofiction is not an exclusively modern phenomenon, nor even one linked to artistic practice. Foucault, in his *History of Sexuality*, sets out a genealogy of the "forms of subjectivisation," which he calls, indiscriminately it seems, "practices of the self," "techniques of the self," "exercises of the self," "æsthetics of existence," "arts of existence," and even "art of living." These forms of subjectivisation are not always a means of subjection (or of "discipline," as he seemed to believe in *Discipline and Punish*); rather, they seem to be endowed with the ability to become the site for inventing alternative practices. He defines these "arts of existence" as "those intentional and voluntary actions by which men not only set themselves rules of conduct, but also seek to transform themselves, to change themselves in their singular being, and to make their life into an *œuvre* that carries certain æsthetic values and meets certain stylistic criteria."[3] Foucault, no doubt following Pierre Hadot,[4] also finds these practices of transforming the self in the periods of classical and hellenistic antiquity and, in particular, in philosophy. Philosophy is then understood not strictly as a theoretical discourse but, more broadly, as a practice – an ethical and above all æsthetic practice, as a way of life and even an art of living. It consists of a number of physical and spiritual activities that are constantly being carried out and which can transform body and soul – can transform one's life in fact. The ancient philosopher might well be then one of the first historical instances of someone who practices self-fashioning.[5]

With Christianisation this practical dimension of philosophy was gradually eclipsed by its theoretical dimension. Philosophy became a purely intellectual activity. It was assimilated to theology and became one subject among others taught at univer-

Avec la christianisation, cette dimension pratique de la philosophie a été progressivement éclipsée au profit de sa dimension théorique. La philosophie est alors devenue une activité purement intellectuelle, assimilée à la théologie, et une discipline parmi d'autres enseignées à l'Université[6]. Ses fins transformatrices ont été prises en charge par le mode de vie chrétien – dans un contexte radicalement différent. Et la figure du saint a ainsi remplacé celle du philosophe au panthéon des modèles de vie. Il fallut attendre longtemps pour voir se séculariser à nouveau ces pratiques, l'esthétisation du corps et de soi. La Renaissance a inventé le courtisan; l'âge classique, le libertin; le XIX^e^, le dandy[7].

Il est bien possible que, dans la modernité, l'artiste soit devenu l'un des modèles privilégiés de l'autoficteur. Les artistes sont peut-être ceux qui, le plus souvent aujourd'hui et de manière exemplaire, inventent non seulement leurs règles de conduite mais de surcroît, en allant parfois jusqu'à se transformer dans leur chair, proposent leur vie comme œuvre porteuse de valeurs esthétiques et traversées de marqueurs de style[8].

Le corps et l'image de l'artiste

Même si le terme a rarement été utilisé dans le champ de l'art, les artistes contemporains pratiquent intensément l'autofiction. Déjà, comme l'ont bien montré certaines relectures récentes du *body art* et de la performance[9], bien des artistes ont pris leur propre corps comme principal *matériau* de leur œuvre. Ils le travaillent par diverses actions, singulières ou répétées, ponctuelles ou durables, par des exercices, des régimes ou des rituels, par des marques, des mutilations, par la chirurgie et même la génétique, par quelque hybridation de la chair et de la machine qui peut viser la disparition totale du corps dans quelque condition post-humaine – comme l'ont fait par exemple Vito Acconci, Gina Pane, les actionnistes viennois, Chris Burden, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Rober Racine, Stelarc, Orlan, Janine Antoni, Eduardo Kac, etc.

D'autres artistes se sont pris eux-mêmes comme *motif* de leur œuvre. Ceux-ci élaborent de nouvelles représentations de soi, par l'invention de pseudonymes, d'alter ego et de vies imaginaires, par la construction de nouvelles images de soi et de nouveaux récits de sa vie, par des autoportraits fictifs, des autobiographies et des mythologies personnelles, par le déguisement, le maquillage, le vêtement et la prothétique, par l'expression, le jeu et la mise en scène, par la manipulation du texte et de l'image, par exemple dans le livre d'artiste, la photographie mise en scène, le film, la vidéo, le dessin, la peinture, la bande dessinée, etc.

sity.[6] Its transformative ambitions were taken over by the Christian way of life – a radically different context. The figure of the saint thus replaced the philosopher in the pantheon of model lives. It was not until considerably later that these practices – the æstheticisation of the body, of the self, of one's own life – became secular once again, when the Renaissance invented the courtesan, the classical age the libertine, and the nineteenth century the dandy.[7]

Quite possibly, in the modern age it was the artist who became one of the privileged models of the practice of autofiction. Today artists, in an exemplary manner and perhaps more than anyone else, not only invent their own rules of conduct but also, in going as far at times as to transform their own bodies, propose their lives as works that bear æsthetic value and that are marked by the signs of style.[8]

The Artist's Body and Image

Although the term has rarely been applied in the art world, contemporary artists practise autofiction intensively. As recent re-readings of body art and performance have revealed,[9] many artists have used their own bodies as the principal *material* of their work. They work their bodies in diverse ways, through acts that are either isolated or repeated, momentary or lasting: through exercise, diets and rituals; through marks or mutilations; through surgery and even genetics; and through a sort of hybridisation of body and machine that might one day seek the complete disappearance of the body in some post-human form. Artists working in this area include Vito Acconci, Gina Pane, the Viennese Actionists, Chris Burden, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Rober Racine, Stelarc, Orlan, Janine Antoni, Eduardo Kac, and others.

Finally, other artists have taken themselves as the *motif* of their own work. These artists have developed new ways to represent the self, through the invention of pseudonyms, alter egos and imaginary lives; through the construction of new images of the self and new accounts of one's life; through fictitious self-portraits, autobiographies and personal mythologies; through disguise, make-up, clothing and prosthetics; through expression, acting and staging; and through the manipulation of text and image, for example in the artist's book, staged pho-

truction de nouvelles images de soi et de nouveaux récits de vie, d'autoportraits et d'autobiographies fictives, de mythologies personnelles, par le travestissement, le maquillage, le vêtement et la prothèse, par l'expression, le jeu et la mise en scène, par la manipulation du texte et de l'image, comme dans le livre d'artiste, la *staged photography*, l'image numérique ou sur Internet – comme l'ont fait, par exemple, Jean Le Gac, Eleanor Antin, Gilbert & George, Vera Frenkel, General Idea, Evergon, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Matthew Barney, Bob Flanagan, Tracey Emin, Sonia Rapoport, Erwin Wurm, Raymonde April.

Dans une veine moins littérale, il paraît indéniable que, de Duchamp à Warhol ou à Beuys, la charge de sens et d'affect de maintes œuvres du XX^e siècle est devenue pratiquement indissociable de certaines attitudes, poses et postures, savamment cultivées par les auteurs. Ce type d'extension comportementale, qui ne s'inscrit ni dans le corps de l'artiste ni dans ses œuvres, constitue probablement un des paratextes les plus déterminants de la production artistique du siècle dernier.

Qu'ils interviennent sur leur corps réel ou sur la représentation de soi, ces artistes travaillent à la transformation d'eux-mêmes, à l'invention de nouveaux corps, de nouvelles identités et de nouvelles vies.

La culture de soi

Pourtant l'esthétisation de soi n'est certes plus aujourd'hui l'apanage de l'art. Le « souci de soi » est maintenant un phénomène social élargi[10], comme en témoigne l'importance que prennent la mode vestimentaire, le body-building, le sport et les régimes de santé, la thérapie et l'auto-thérapie, le style de vie, la biographie et l'autobiographie, dans l'édition bien sûr, mais aussi à la télévision, avec le succès des « reality shows », qui valorisent la confession et plus généralement le spectacle de soi, et sur Internet, avec la prolifération des pages personnelles.

Avec cette généralisation des « pratiques de soi », de nouvelles conceptions du sujet et de l'identité apparaissent. S'il est parfois jugé universel – incarnant une nature humaine, une rationalité commune, etc. –, ce sujet est plus souvent compris comme un sujet particulier – relatif à une communauté –

tography, digital images, or the Internet. Some of the artists engaged in this work include Jean Le Gac, Eleanor Antin, Gilbert & George, Vera Frenkel, General Idea, Evergon, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Matthew Barney, Bob Flanagan, Tracey Emin, Sonia Rapoport, Erwin Wurm, and Raymonde April.

In a less literal sense, it seems undeniable that the meaning and affect of numerous works of art in the twentieth century, from Duchamp to Warhol or Beuys, were practically indissociable from certain attitudes, poses and postures wittingly cultivated by their authors. This bleeding of comportment from author to work, but which is inscribed neither on the artist's body nor in the work, probably constitutes one of the most decisive paratexts of twentieth-century art.

Whether they work on their actual bodies or engage in the representation of the self, these artists work to transform themselves and to invent new bodies, new identities, and new lives.

The Culture of the Self

Today however the æstheticisation of the self is certainly no longer the prerogative of art. A "care of the self" has become a broad social phenomenon,[10] as seen in the importance attached to fashion, body-building, sport and health diets, therapy and self-therapy, lifestyle, and biography and autobiography – in book form of course, but also on television, with the success of "reality TV," which values confession and, more generally, the spectacle of the self. It is also seen on the Internet, with its proliferation of personal web pages.

New conceptions of the subject and of identity have appeared in the wake of this spread of the "practices of the self." This subject, which is sometimes seen as universal, with the common traits of human nature, a shared rationality, etc., is more often understood as a particular individual (one connected to a community) and more generally as a singular subject – as an individual who has idiosyncratic ideas, emotions and desires.

This identity is still sometimes conceived as something innate, something that is always original, unique and irreducible. This view holds that we must strive to become familiar with, to express and even to affirm, this innate identity, often towards and

et plus généralement comme un sujet singulier – comme un individu, dont les idées, les sentiments, les désirs sont idiosyncrasiques.

Parfois, cette identité est encore conçue en tant que caractère inné, toujours original, unique et irréductible, qu'il faut s'efforcer de connaître, d'exprimer et même d'affirmer, souvent envers et contre tous, selon un idéal d'*authenticité*. Souvent, l'identité est plutôt envisagée comme un caractère inné mais modifiable, comme une matière qu'il est possible d'informer, de transformer, selon un idéal de *plasticité*. Mais de plus en plus, l'identité est pensée comme un ensemble de qualités, non pas innées mais acquises, qu'il est possible de choisir, d'acquérir et d'acheter même, d'inventer, à volonté, selon un idéal de *créativité*. Évidemment, à mesure que se radicalise la conception de l'identité – de l'identité authentique à l'identité plastique, de l'identité plastique à l'identité créée – et des pratiques de soi – de l'expression de soi à la transformation de soi, de la transformation de soi à l'invention de soi –, la fiction se met à jouer un rôle grandissant.

Paradoxalement, cette dernière conception de l'identité – l'identité comme création – se retrouve à la fois dans le marché de la culture de masse et dans le champ d'une certaine culture d'élite, dans les nouvelles stratégies de marketing et les comportements mêmes des consommateurs, comme dans les nouvelles théories et politiques identitaires élaborées par certains intellectuels, activistes et/ou universitaires[11]. Si elle nous frappe davantage chez les artistes, c'est peut-être (outre qu'ils et elles constituent notre terrain d'analyse privilégié bien sûr) à cause de la perdurance de certaines contraintes dans l'horizon d'attentes qui leur est encore imposé, à savoir produire de l'objet repérable, formé ou informel, là où ils semblent s'acharner à brouiller la frontière entre objet et sujet. Que les fins soient différentes – économiques là, politiques ici –, le message est le même: vous pouvez être ce que vous voulez être. L'identité serait désormais une simple affaire de goût, une question de choix.

La fin du symbolique

Cette conception élective de l'identité est pour une large part du *wishful thinking*. Il est certain que les choses ont bien changé dans la modernité. Jadis, l'identité était une fatalité – celle de la race, de la

against all others, according to an ideal of *authenticity*. But more often identity is seen, however, as something innate but malleable, as a material that can be moulded and transformed, according to an ideal of *plasticity*. But more and more identity is being thought of as a set of qualities that are not innate but acquired. It thus becomes possible to choose, to acquire (even to purchase), or to invent an identity at whim, according to an ideal of *creativity*. Clearly fiction will take a growing role in this movement in the conception of identity (from authentic to plastic and from plastic to creative) and in the practices of the self (from expression to transformation and from transformation to invention).

Paradoxically, this most recent conception of identity, identity as creation, can be seen both in the marketplace of mass culture and in a certain elite culture: in new marketing strategies and in the behaviour of consumers themselves on the one hand and in the new identity theories developed by a number of intellectuals, activists, and/or academics on the other.[11] If this conception is more apparent among artists, this may be (apart from the fact that they constitute our privileged field of analysis) because of the way certain constraints on the range of expectations imposed on them have persisted. These constraints include the need to produce an object we can situate, whether it be concrete or abstract, as part of their pitched battle to tear down the boundary that separates subject and object. While the means are different – in one case they are economic, in the other political – the message is the same: you can be whoever you want to be. Henceforth identity will be a simple matter of taste, a question of choice.

The End of the Symbolic

The concept of the elective identity is mostly wishful thinking. Certainly, modernity has changed a lot of things. Before, your identity was your fate: the fate of a specific race, social class, or sex; a fate imposed by Nature, Tradition, or some other form of Authority. But today, with the decline of traditions, the mastery of nature (through the development of science, particularly medical and biological science), and the spread of the marketplace, the choice of identity has increased to the point that it may even seem infinite.

classe sociale, du sexe, etc. – imposée par la Nature, la Tradition ou quelque autre Autorité. Mais aujourd'hui, avec le déclin des traditions et la maîtrise de la nature (par le développement des sciences, des sciences médicales et biologiques en particulier), avec l'extension du marché, les choix identitaires se sont multipliés, ils peuvent même sembler infinis.

Évidemment, tous les choix ne s'offrent pas à nous et, surtout, tous n'ont pas les mêmes. En principe, aucun choix n'est nécessaire, aucun n'est impossible – nous sommes libres –, aucun choix n'est obligatoire, aucun n'est interdit – la société est permissive. Mais, en pratique, certains choix sont nécessaires, d'autres impossibles, certains choix sont fortement encouragés, d'autres découragés – ils sont toujours balisés par des déterminismes biologiques et surtout par des normes sociales. Il est indéniable que nous assistons aujourd'hui à un certain retrait de la *Loi* (ou du *symbolique* au sens lacanien du terme) et des autorités qui l'incarnent. Ce retrait de la Loi s'accompagne certainement d'une nouvelle valorisation de la *norme* et de la norme économique en particulier, qui pourrait bien être une nouvelle nature ou une nouvelle loi, aussi nécessaire ou obligatoire, et plus ingrate encore, dans la mesure où elle ne se présente pas comme telle.

Cette libéralisation, doublée de cette normalisation, crée néanmoins à son tour de nouvelles anxiétés. Le déclin des traditions fragilise les identités – comme les communautés d'ailleurs. La multiplication des choix augmente les responsabilités[12]. Or, la valorisation de la norme réduit les alternatives. Jadis, on ne pouvait pas ne pas se soumettre à la Nature (elle était nécessaire); on devait se soumettre à la Loi (elle était obligatoire). Aujourd'hui, semble-t-il, on peut ne pas se soumettre nécessairement à la norme et surtout on ne doit pas obligatoirement s'y soumettre: nous pouvons choisir d'y satisfaire ou non. Que nous puissions choisir, nous rend responsables de nos succès comme de nos échecs. Le destin de chacun n'est plus perçu comme le fait d'une nature déterminée ou de la volonté de quelque autorité transcendante, mais comme la conséquence du libre choix individuel. Là où la Nature excluait toute liberté et ne suscitait que la résignation, là où la Loi engendrait de la transgression et de la culpabilité, la norme produit de l'inconvenance et un sentiment d'inadéquation – une marginalité.

Naturally, not every option is open to us, and not every person has the same options. In principle, no options are necessary and none are impossible (for we are free to choose), while no options are obligatory and none are prohibited (for society is permissive). But in practice certain choices are necessary and others are impossible; certain choices are highly encouraged, others discouraged. These choices are still marked out by biological determinism and, especially, by social norms. It is undeniable that today we are witnessing a certain retreat of the *Law* (or of the *symbolic*, in the Lacanian sense of the term) and of the authorities which embody them. This retreat of the Law is without a doubt being accompanied by a new valorisation of the norm, and of the economic *norm* in particular. This may well be a new nature or a new law, as obligatory as it is necessary, and even more intractable, in that it doesn't appear as such.

This liberalisation, which is also a standardisation, nevertheless creates new anxieties of its own. The decline of traditions renders identities, and communities, fragile. The growing number of choices increases responsibility.[12] Now, by valorising the norm, alternatives are reduced. Before, one couldn't avoid submitting to Nature (it was necessary), and one had to submit to the Law (it was obligatory). Today, it seems, it isn't necessary to submit to the norm and, above all, we shouldn't submit to it out of obligation. We can choose to satisfy the norm or not. The fact that we can now choose makes us responsible, both for our successes and for our failures. Our individual destiny is no longer seen as the product of a predetermined nature or as the will of some transcendental authority, but rather as the result of free individual choice. While Nature excluded all freedom and engendered only resignation, and the Law gave rise to transgression and guilt, the norm produces impropriety and a feeling of inadequacy: it produces marginality.

In this context it might be possible to view the concept of the elective identity, which can be seen in many works of autofiction, as being for the most part utopian, even phantasmatic. The desire for self-creation, whether it imagines a subject in a state of perpetual re-invention or, on the contrary, as being unified, coherent and continuous, may manifest a fantasy of omnipotence. This all-powerfulness represents a repression of reality and of the symbolic – of the given, the body, the family, the so-

Dans ce contexte, il est possible que cette conception élective de l'identité, qui se manifeste, entre autres, dans bien des autofictions, soit largement utopique, fantasmatique même. Qu'il imagine un sujet en perpétuelle réinvention ou, au contraire, un sujet unifié, cohérent et continu, le désir d'autocréation manifeste peut-être un fantasme de toute-puissance, qui constitue un refoulement de la réalité ou du symbolique – du donné, du corps, de la famille, du social, de l'histoire – et une sorte de régression narcissique dans l'imaginaire, une tendance hystérique ou même psychotique[13].

Toutefois en ce désir d'auto-création pourrait bien poindre un fantasme inverse, un désir d'être non plus un sujet, mais un objet, l'objet du regard, un autre, une altérité. Loin de refouler la réalité et le symbolique, ce désir en serait plutôt la dénégation, comme dans la perversion, qui affirme et nie la Loi tout à la fois, qui l'imite pour mieux y échapper. Paradoxalement, le déclin apparent du symbolique produit de nouveaux fantasmes de dépendance et d'assujettissement. L'autofiction – qu'elle intervienne sur le corps réel ou sur la représentation de soi – pourrait bien participer de ces pratiques de fétichisation de soi. Elle pourrait bien constituer une tentative, désespérée sans doute, de traverser le fantasme, pour accéder à l'identité «réelle»[14].

cial, and of history – and a sort of narcissistic regression into the imaginary, or a tendency towards hysteria or even psychosis.[13]

Nevertheless, this desire for self-creation may contain a contrary fantasy: the desire no longer to be a subject, but an object, an object of the gaze, an other, an alterity. This desire, far from suppressing reality and the symbolic, functions rather as their denial. An example of this is perversion, in the way it affirms and denies the Law simultaneously, in the way it imitates the Law in order to be better able to escape it. Paradoxically, the apparent decline of the symbolic produces new fantasies of dependence and subjection. Autofiction, whether it acts on the body or on the representation of the self, may well be a form of these practices of self-fetishisation. It may well constitute an attempt, a futile attempt no doubt, to go beyond fantasy into a "real" identity.[14]

Olivier Asselin est professeur agrégé au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Il s'intéresse particulièrement à l'esthétique du XVIII[e] siècle et à l'art contemporain. Il a collaboré à diverses revues (*Parachute*, *Trois*, *La recherche photographique*, *Protée*, *Public*) et a réalisé quelques films et vidéos: *La liberté d'une statue* (1990), *Le siège de l'âme* (1997) et *Maîtres anciens* (1997).

Johanne Lamoureux est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal et vient de faire paraître *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, aux éditions Centre de diffusion 3D, coll. «Lieu-dit».

Olivier Asselin is a professor of Art History at Concordia University. He works in particular on eighteenth-century æsthetics and contemporary art. He has contributed to a number of journals (*Parachute*, *Trois*, *La recherche photographique*, *Protée*, *Public*) and has directed films and videos: *La liberté d'une statue* (1990), *Le siège de l'âme* (1997) and *Maîtres anciens* (1997).

Johanne Lamoureux is a professor of Art History at the University of Montréal. Her most recent book, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, was published by Centre de diffusion 3D as part of their "Lieu-dit" collection.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Sur cette question, voir en particulier les travaux de Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975), Serge Doubrovsky (*Fils*, Galilée, Paris, 1977, et «Autobiographie / vérité / psychanalyse», dans *L'esprit créateur*, Vol. XX, n° 3, 1980, p. 87-97), Vincent Colonna (*L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse inédite,

1. On this question see in particular the work of Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975; Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris: Galilée, 1977 and "Autobiographie/vérité/psychanalyse," in *L'esprit créateur* 20: 3, 1980, pp. 87-97; Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, unpublished doctoral thesis supervised

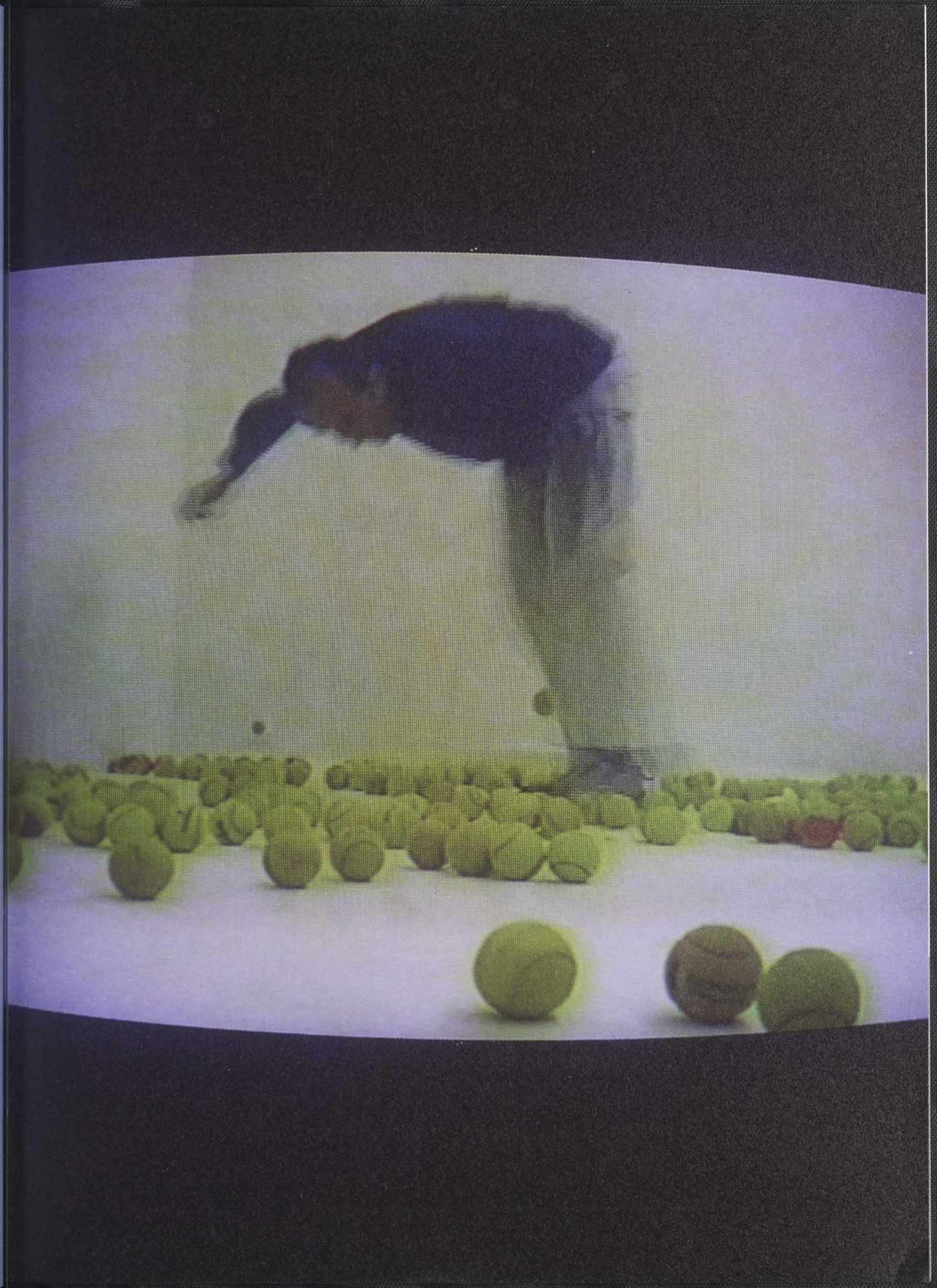
dirigée par Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989) et Régine Robin (*Le golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ, Montréal, 1997).

2. À ce sujet, voir surtout le travail de Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris, 1999).
3. Michel Foucault, «L'usage des plaisirs» dans *Histoire de la sexualité*, tome 2, Gallimard, Paris, 1984, p. 16-17.
4. Pierre Hadot, «La philosophie comme manière de vivre», dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1993, p. 217-227 (repris dans *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, Blackwell, Oxford, 1995, p. 264-276).
5. Voir aussi tout le travail de Michel Onfray, en particulier, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien* (Grasset, Paris, 1990) et *La sculpture de soi. La morale esthétique* (Grasset et Fasquelle, Paris, 1993).
6. *Cf.* Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York et Londres, 1997 et «Somæsthetics: A Disciplinary Proposal», dans *The Journal of Æsthetics and Art Criticism*, Vol. LVII, n° 3, été 1999, p. 299-314.
7. Sur ces figures, voir en particulier Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1980), Rhonda K. Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
8. Sur cette question de l'artiste comme modèle et du rôle de la biographie en histoire de l'art, voir en particulier Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (Klincksieck, Paris, 1996), Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept* (University of Minnesota Press, Minneapolis et Londres, 1997) et Johanne Lamoureux, «La mort de l'artiste et la naissance d'un genre», dans Pascal Griener et Peter J. Schneemann (dir.), *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, Peter Lang, Berne, 1998, p. 183-198.
9. Voir surtout les travaux d'Amelia Jones (*Body Art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, et «Survey», dans Tracey Warr (dir.), *The Artist's Body*, Phaidon, Londres, 2000, p.16-47).
10. *Cf.* Richard Shusterman, «The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture», dans *Performing Live: Æsthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornel University Press, Ithaca et Londres, 2000, p. 154-181, 250-253.
11. Sur cette conception de l'identité, voir par exemple Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (Routledge, Londres et New York, 1993), Susan Bordo, «Material Girl: The Effacements of Postmodern Culture», dans *Unbearable Weight: Feminism, Culture, and the Body* (University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1993, p. 245-275, 339-341) et Marilyn Halter, *Shopping for Identity: The Marketing of Ethnicity* (Schocken Books, New York, 2000).
12. *Cf.* Anthony Giddens, «The Trajectory of the Self», dans *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford, 1991, p. 70-108, 235-237.
13. Voir par exemple Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York, Vintage 1978), Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism* (Abacus, Londres, 1980), Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques* (Gallimard, Paris, 1992) et Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi op. cit.*
14. *Cf.* Slavoj Žižek, «Whither Oedipus?», *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*, Verso, Londres et New York 2000, p. 313-399.

by Gérard Génette, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989; and Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal: XYZ, 1997.

2. On this question see especially the work of Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris: Seuil, 1999.
3. Michel Foucault, *The Use of Pleasure*, Vol. 2 of *The History of Sexuality*, New York: Vintage, 1990, pp. 10-11.
4. Pierre Hadot, "La philosophie comme manière de vivre," in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1993, pp. 217-227. Reprinted in *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, Oxford: Blackwell, 1995, pp. 264-76.
5. See also all of Michel Onfay's work, in particular *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris: Grasset, 1990, and *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris: Grasset and Fasquelle, 1993.
6. See Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, London and New York: Routledge, 1997, and "Somæsthetics: A Disciplinary Proposal," in *The Journal of Æsthetics and Art Criticism*, 58: 3, Summer 1999, pp. 299-314.
7. For a discussion of these figures see in particular Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980; and Rhonda K. Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.
8. On this question of the artist as a model and the role of biography in the history of art, see in particular Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris: Klincksieck, 1996; Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997; and Johanne Lamoureux, "La mort de l'artiste et la naissance d'un genre," in Pascal Griener and Peter J. Schneemann, eds., *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, Berne: Peter Lang, 1998, pp. 183-98.
9. See especially the work of Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, and "Survey," in Tracey Warr, ed., *The Artist's Body*, London: Phaidon, 2000, pp. 16-47.
10. See Richard Shusterman, "The Somatic Turn: Care of the Body in Contemporary Culture," in *Performing Live: Æsthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 2000, pp. 151-84 and 250-53.
11. On this conception of identity see for example Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex,"* London and New York: Routledge, 1993; Susan Bordo, "Material Girl: The Effacements of Postmodern Culture," in *Unbearable Weight: Feminism, Culture, and the Body*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993, pp. 245-75 and 339-41; and Marilyn Halter, *Shopping for Identity: The Marketing of Ethnicity*, New York: Schocken, 2000.
12. See Anthony Giddens, "The Trajectory of the Self," in *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford: Stanford University Press, 1991, pp. 70-108 and 235-37.
13. See for example Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York: Vintage, 1978; Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, London: Abacus, 1980; Gilles Lipovetsky, *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris: Gallimard, 1992; and Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, *op. cit.*
14. See Slavoj Žižek, "Whither Oedipus?," in *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*, London and New York: Verso, 2000, pp. 313-99.

ERWIN WURM, *QUETSCH UND WUMM*, 2001; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ COURTESY THE ARTIST.





POOR LOVE

The Authority of Authenticity: Tracey Emin

Mark Durden

It's about very, very simple things, that can be really hard. People do get really frightened, people do fall in love, people do die, people do fuck. These things happen and everyone knows it but not much of it is expressed. Everything is covered with some form of politeness, continually and especially in art because art is often meant for privileged classes. – Tracey Emin[1]

Tracey Emin, *Poor Love*, 1999, monotype _ monoprint; photo: Stephen White.
Toutes les photos dans cet essai sont reproduites avec l'aimable permission de _ All photos in this essay courtesy Jay Jopling/ White Cube, Londres _ London.

LE POUVOIR DE L'AUTHENTICITÉ. TRACEY EMIN

Mark Durden

→ Ça concerne des choses très très simples, et qui peuvent être vraiment difficiles. Les gens ont vraiment peur, les gens deviennent amoureux, les gens meurent, les gens baisent. Ces choses peuvent arriver et tout le monde les connaît, mais on en parle peu. Tout est recouvert d'une sorte de politesse, continuellement et surtout en art parce que l'art est souvent destiné aux classes privilégiées. – Tracey Emin[1]

Les gens mettent tellement peu de leur vie dans ce qu'ils font, il y a un vernis sur leur travail et pas de connexion à part le fait qu'ils l'aient fait. Je suis différente. Le climat a changé plutôt vers ma façon de penser – tout est plus personnel – les choses m'ont rattrapée. – Tracey Emin[2]

Chez Tracey Emin, les aspects corporels et personnellement affectifs de la vie humaine ne sont jamais exclus de l'art. Son statut de célébrité, elle le doit surtout à l'exploitation des « moments creux » de sa vie au profit de son art, art qui comporte des descriptions détaillées et brutales d'expériences personnelles souvent éprouvantes : des histoires vécues de délinquance, de viol, de sexualité précoce, de violence physique, de tentative de suicide, d'avortement, d'alcoolisme, de dépression. Faire de l'art avec de telles expériences de vie procure aux classes privilégiées du milieu de l'art le spectacle d'un exotisme abject. De diverses manières, sa pratique s'inscrit dans un courant plus vaste de déchéance et de réalisme « dur » dans les arts visuels contemporains, tel qu'exemplifié par l'attention qu'on accorde aujourd'hui à certaines pratiques photographiques documentaires, genre qui s'est vu doté de nouvelles formes et tournures visuelles hyperboliques par le jeune artiste anglais Richard Billingham, dans des images crues qui donnent à voir la pauvreté de sa propre famille issue de la classe ouvrière et aussi, plus récemment, par Boris Mikhailov dont le travail choc documente sans cesse les « nouveaux » sans-abri en Russie post-soviétique[3].

↓

So much of people's life isn't there in what they do, they have a veneer over their work and no association to it apart from the fact that they do it. I'm different. The climate has changed more towards my way of thinking – everything is more personal – things have caught up with me. – Tracey Emin[2]

With Tracey Emin the bodily and personally affective aspects of human life are never excluded from art. Her celebrity status stems from trading predominantly on the "lows" in her life for her art, one involving graphic and blunt detailing of often painful personal experiences – real life stories of delinquency, rape, underage sex, physical abuse, attempted suicide, abortion, alcoholism, depression. Turning such life experiences into art provides the privileged classes of the artworld with an abject exoticism. In many senses her practice fits in with a wider vogue for degradation and "hard core" realism within contemporary visual art, exemplified by the attention currently bestowed upon certain documentary photo practices, a genre given new hyperbolic visual forms and twists in the work of the young English artist, Richard Billingham, through raw pictures of his own working class family's poverty, and more recently, by Boris Mikhailov with his shocking and relentless documentation of the "new" homeless in post-Soviet Russia.[3]

Emin tells us her life story through her art. She was brought up in the English seaside town of Margate. Her father was Turkish and Cypriot and never married her mother. Her father had two families and spent half the week in each household. She

Why I Never Became a Dancer, 1995, projection vidéo et son _ video projection and sound.





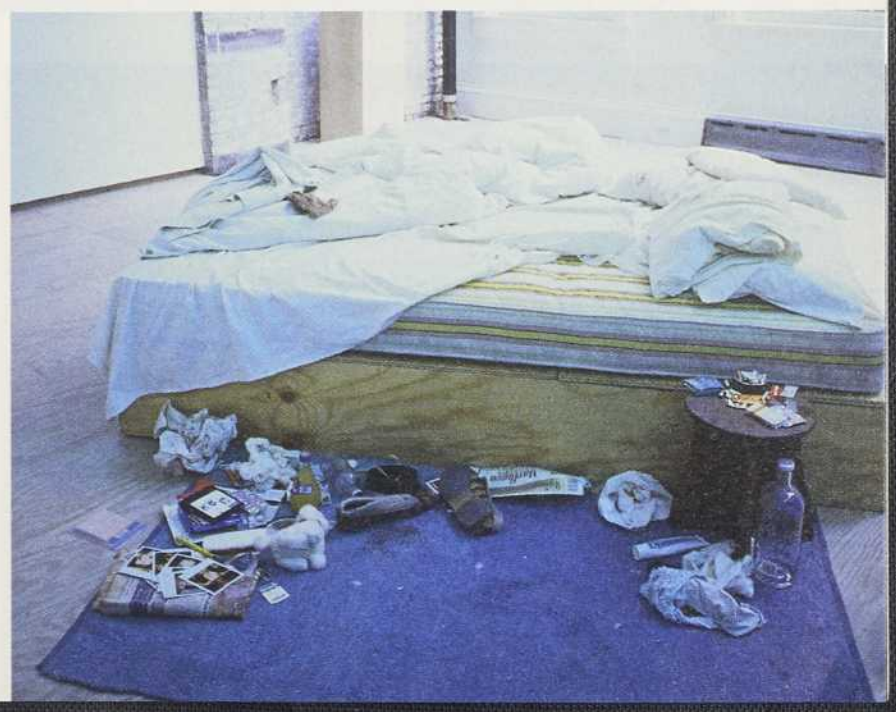
IT'S JUST AN IDEA OF SPACE

L'étalage de souvenirs personnels inutiles que fait Emin en est une version perverse. Son reliquaire du quotidien combine attachement sentimental et désir ou besoin d'auto-glorification.

Emin nous raconte sa vie par le biais de son art. Elle a grandi à Margate, village anglais sur le bord de la mer. Son père était turc et chypriote, et il n'a jamais épousé sa mère. Son père avait deux familles et passait la moitié de la semaine dans chaque ménage. Elle «vivait comme une princesse» quand ses parents dirigeaient l'Hôtel International de Margate. Mais tout s'est terminé quand l'entreprise s'est écroulée alors qu'Emin était âgée de sept ans, que ses parents se sont séparés et qu'elle a été élevée par sa mère. Violée à treize ans, elle se met à coucher avec n'importe qui. Dans la vidéo d'Emin intitulée *Why I Never Became a Dancer* [Pourquoi je ne suis jamais devenue danseuse, 1995], des séquences en super-8 de la station balnéaire de Margate sont accompagnées d'une narration en voix off où elle raconte franchement ses relations sexuelles, alors qu'elle était mineure, avec des hommes de «19, 20, 25, 26» ans. Le sexe était pour elle une «aventure», «une espèce de fuite déchaînée loin de la merde qui m'entourait». Elle poursuit en expliquant comment elle est passée du sexe à la danse comme moyen de fuite. Et comment, alors qu'elle se présentait aux compétitions de danse locales, une bande de gars, avec la plupart desquels elle avait couché, s'étaient mis à crier «salope, salope, salope» tellement fort qu'ils avaient enterré la musique et l'avaient fait fuir le plancher de danse. Le film se termine cependant sur une note triomphale avec Emin déclarant que c'est cet événement qui l'a convaincue de quitter Margate, et à quel point elle était meilleure que ces garçons. Dansant pour la caméra, elle donne le nom des gars qui l'ont raillée: «Shane, Eddy, Tony, Doug, Richard – ça, c'est pour vous.»

Comme bon nombre de ses collègues artistes en Grande-Bretagne, l'art et l'identité d'Emin sont aussi véhiculés par les médias. Si ses épanchements subjectifs nécessitent qu'elle revoie et rejoue des clichés expressionnistes, comme des dessins mo-

"lived like a princess" when her parents ran the Hotel International in Margate. But all this ended when the business crashed when she was seven, her parents split up and she was brought up by her mother. Raped at thirteen she became promiscuous. In Emin's video *Why I Never Became a Dancer* (1995), super-8 footage of the seaside resort of Margate is accompanied by a voice-over narration in which she frankly recounts underage sex with men of "19, 20, 25, 26." Sex for her was an "adventure," "some wild escape from all the shit that surrounded me." The video goes on to recount how she turned from sex to dancing as an escape. And how, when going in for the local dancing finals, a gang of lads, most of whom she had slept with, started shouting "slag, slag, slag" so loudly, they drowned out the music and drove her off the dance floor. The film however ends on a triumphant note with Emin saying how this event determined her to leave Margate, how she was better than all those boys. Dancing



Ci-contre _ Opposite: *My Drunk Lonely Space*, 1999, monotype _ monoprint; photo: Stephen White.

My Bed, 1998, matériaux mixtes _ mixed media.


RIDING

While her crude display of self accords with an established aesthetic of abjection in art, Emin's work is at its most potentially subversive when she is not spectacularising that state but through the power and force of language, both written and spoken.

notypes faits à la hâte, ils s'accompagnent d'un sens aigu et futé des affaires, d'une maligne capacité de se mettre en marché et de se promouvoir. Son art et son personnage exploitent un climat culturel populaire, marqué par la luxure et les potins, qui a pris récemment la forme, dans les médias britanniques, d'une émission de télévision intitulée *Big Brother*, dans laquelle les sottises et la vie de gens plutôt ordinaires réussissent non seulement à se rendre sur les ondes de la télévision, mais sont considérées dignes de faire la une de certains tabloïdes.

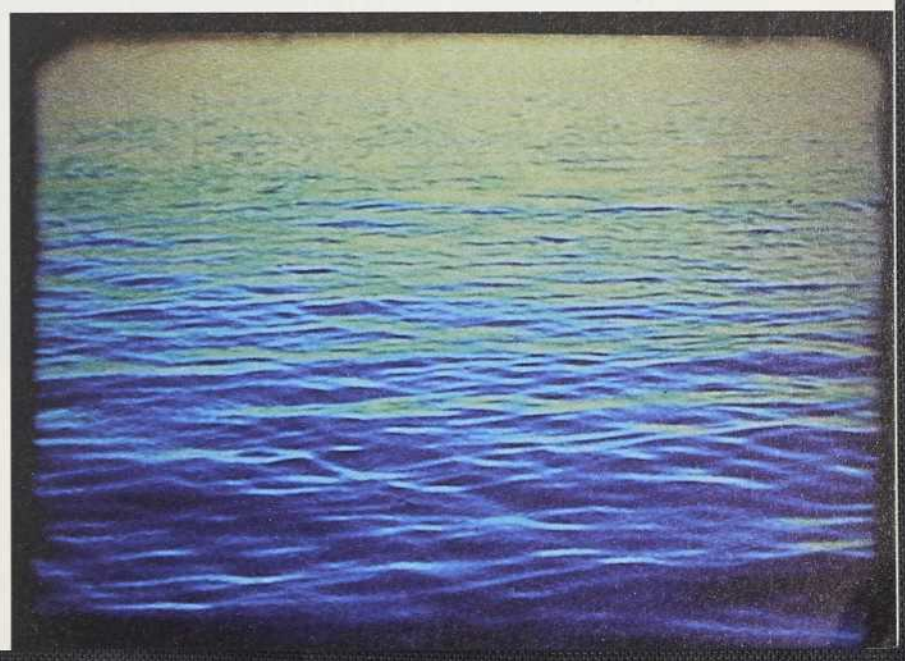
Bien que sa pratique comprenne un mélange de médiums – journaux intimes, lettres, objets personnels, photos de famille, peintures, vidéos, gravures, néon, sculptures, appliques, livres d'artistes, entre autres –, il s'agit essentiellement d'un art du témoignage, caractérisé par un besoin continu de parler et d'écrire au sujet d'expériences personnelles passées. C'est le pouvoir de la parole, de sa parole à elle, qui est au cœur de tout: « Par rapport aux mots, j'ai quelque chose d'unique que je trouve presque impossible en art – et ce sont mes mots qui font vraiment que mon art est unique[4]. » Même quand la forme de l'œuvre est non textuelle, comme dans une série récente d'objets readymade – choses provenant de sa vie qui ont été exposées et vendues en tant qu'objets d'art, tels que son lit ou une cabine de plage délabrée –, leur sens et leur portée dépendent de ce qu'elle nous a livré d'elle-même. Grâce au récit autobiographique qui légitime et anime de tels artefacts, Emin s'approprie le readymade pour une cause expressionniste.

Il faudrait ajouter que son art se caractérise par un usage dégradé et incorrect de la langue: mots mal épelés, jurons. Un si mauvais langage dénote une différence culturelle et il participe à donner d'Emin une sorte de portrait d'ingénue contemporaine, plus proche de ses sentiments que des convenances et des bienséances de la culture élitiste. De plus, Emin sanctionne une telle image avec des pro-

to the camera, she names the lads that taunted her: "Shane, Eddy, Tony, Doug, Richard – this one's for you."

Like a number of her fellow British artists, Emin's art and identity also circulates within the media. If her subjective outpourings entail her revisiting and replaying clichéd expressionist forms – such as hastily made monoprint drawings – it is coupled with a savvy business acumen, a canny ability to market and promote herself. Her art and character tap into a popular cultural climate marked by prurience and gossip, recently typified within the British media by the TV programme, *Big Brother*, in which the antics and life stories of rather unexceptional people made not only for popular TV but were considered newsworthy enough to make the front page of some of the tabloids.

While her practice involves a mix of mediums – including diaries, letters, personal objects, family photos, paintings, videos, prints, neon, sculpture,



CI-CONTRE _ OPPOSITE: *TRACEY EMIN'S CV (CUNT VERNACULAR)*, 1997, PROJECTION SUPER 8 _ HI-8 FILM PROJECTION.
HOMAGE TO EDWARD MUNCH AND ALL MY DEAD CHILDREN, 1998, EXTRAIT VIDÉO _ VIDEO STILL.

pos comme ceux qui suivent, tirés d'un *Vogue* de l'année dernière: «Je ne lis pas beaucoup, je ne vais pas très souvent au cinéma, je ne peux même pas dire combien de fois je suis allée au théâtre dans toute ma vie. La plupart du temps, je suis foutrement heureuse de regarder *Brookside* – comprends-tu[5]?»

Commentant l'image sur la couverture d'un catalogue publié par son marchand Jay Jopling où on la voit nue en train de peindre, Julian Stallybrass dit d'Emin qu'avec elle «le milieu de l'art a trouvé sa propre primitive postmoderne[6]». Un autoportrait

Puisant dans la fascination qu'exercent les états de déchéance et d'avilissement sur le milieu de l'art aussi bien que celui des médias, son art subjectif et douloureux commence néanmoins à délimiter un espace et une voix à partir desquels les femmes peuvent parler et agir comme sujets.

de 1998, allusion sous forme vidéo au tableau *Le Cri* de Munch, suggérerait ceci en faisant voir l'artiste nue et enroulée comme un fœtus sur une jetée en Norvège, et hurlant sa tourmente et sa rage intérieures. Cependant, son hommage angoissé à l'expressionniste norvégien ne concerne pas un sentiment abstrait et universel de solitude et de désespoir. Il émane d'un milieu social particulier et des expériences qui lui sont associées.

En voix off dans *CV* (1997), Emin nous fournit une brève chronologie des événements dramatiques de sa vie, alors que la caméra vidéo erre dans le fouillis de son appartement. Le regard de la caméra mobile, parcourant les biens personnels en désordre, installe une esthétique réaliste «sale», qui faisait partie intégrante de sa première exposition personnelle au White Cube, en 1994, où des souvenirs intimes faisaient l'objet d'une présentation muséale. Intitulant l'exposition *My First Major Retrospective* [Ma première grande rétrospective], Emin conduisait une fausse anthropologie de l'individualité, mettant en valeur et célébrant des objets quotidiens de sa vie de tous les jours. L'exposition incluait aussi un monument à l'intention de son cher oncle Colin, décédé dans un accident d'auto, monument fait d'une poignée de souvenirs pathétiques dont le pa-

appliqué, written bookworks – it is an essentially testimonial art, characterised by the persistent process of talking and writing about past personal experiences. It is the power of the word, her word, which is central to everything: "When it comes to words, I have a uniqueness that I find almost impossible in terms of art – and it's my words that actually make my art unique."[4] Even when the form of the work is non-textual, as in the series of recent readymade objects – things from her life which have been exhibited and sold as art, such as her bed or a dilapidated wooden beach hut – their significance and import is reliant on what she has told us about herself. With autobiographic narration legitimising and animating such artifacts, Emin appropriates the readymade for an expressionist cause.

One should add that her art is characterised by a debased and improper use of language – all the misspelt words, the swearing. Such bad language signals cultural difference and aids in the portrait of Emin as some kind of contemporary naive, more in touch with her feelings than the proprieties and etiquette of elite culture. Emin further endorses such an image with such remarks as the following, taken from last year's *Vogue* – "I don't read very much, I don't go to the cinema very often, I can count the times in my life I've been to the theatre. Most of the time I'm fucking happy watching *Brookside*, y'know?"[5]

Julian Stallabrass, picking up on the picture of her painting naked on the cover of the catalogue issued by her dealer Jay Jopling, describes Emin as the "art world's very own postmodern primitive."[6] A 1998 self-portrait, a video allusion to Munch's *The Scream*, further suggests this by showing the artist naked and curled up in a fœtal position on a

Self-Portrait, 2001, matériaux mixtes _ mixed media.


COME VNTO
ME
SO I CLOSE
HELL ER
I FIND YOUR
ATITUDE A
LITTLE BIT
NEGATIVE
YOU KNOW
WHO YOU ARE ...

quet de cigarettes Benson & Hedges écrasé qu'il tenait lorsqu'il est mort et qui, selon Emin, «ressemblait vraiment à de l'or[7]». L'exploitation d'objets personnels appartenant à des gens connus ou non connus renvoie à la frange banale du statut de célébrité. L'étalage de souvenirs personnels inutiles que fait Emin en est une version perverse. Son reliquaire du quotidien combine attachement sentimental et désir ou besoin d'auto-glorification. Emin va encore plus loin dans cette veine avec son infâme installation sculpturale intitulée *My Bed* [Mon lit, 1999], où le lit, les draps sales, les condoms, les bouteilles de vodka représentent l'âme torturée de l'artiste, autre variation sur le thème de l'angoisse expressionniste du tableau de Munch, *Le Cri*. Emin révèle elle-même un rapport intéressant entre le peintre norvégien et cette œuvre. Lors d'une récente interview à la télévision, elle raconte comment en visitant le musée Munch, «son lit devient important, plus important que son œuvre [...]. Parce qu'on peut le toucher, comme dans une alchimie de transmission de substance, quelque chose se produit [...][8].» Comme indice de sa dépression et de son état de crise, cumulant une aura liée au statut de vedette d'Emin et l'annonce très bien diffusée de sa vente à 150 000 £, *My Bed* fournissait un spectacle d'avilissement et de décadence aussi bien au milieu de l'art qu'aux médias. Emin décrit de façon frappante son moment de révélation, comment elle s'est sortie d'une dépression qui l'avait clouée au lit pour pratiquement quatre jours et comment il lui était possible de transformer tout ça en art: «J'ai regardé ce lit et j'ai pensé "mince alors"! Il y avait presque un écran entre moi et lui. À un moment, j'étais dans le lit, je faisais partie des ruines et des débris, puis j'ai eu cette distance qu'on a quand on fait un dessin [...][9].»

Bien que cet étalage cru d'elle-même concorde avec une esthétique d'abjection établie en art, le travail d'Emin atteint son point potentiellement le plus subversif, non quand elle fait un spectacle de cet état dans des installations comme *My Bed*, mais quand elle se sert du pouvoir et de la force de la langue, à la fois écrite et parlée. Dans la vidéo *How It Feels* [Comment on se sent, 1996], Emin parle ouvertement et dans le détail de son premier avortement, retournant sur les lieux liés au traumatisme, retournant et se rappelant ce qui s'y est produit. La vidéo est aussi un compte rendu de sa prise de conscience que la vie, sa vie, était plus im-

jetty in Norway, screaming out in inner torment and rage. However, her angst-ridden homage to the Norwegian expressionist is not about any abstract and universal sense of loneliness and despair. It comes out of a particular social background and the particular experiences associated with such a background.

In a voice-over to *CV* (1997), Emin gives us a succinct chronology of the dramatic events in her life as the video camera roams around the messy interior of her flat. The gaze of the mobile camera, moving over a disarray of personal possessions, establishes a "dirty" realist æsthetic, a look which was integral to her first solo exhibition at White Cube in 1994, which included a museal display of personal memorabilia. Titling the show *My First Major Retrospective*, Emin conducted a mock anthropology of selfhood, valorising and celebrating quotidian and everyday things from her own life. The show also included a memorial to her beloved uncle Colin who died in a car crash, a memorial made from a handful of pathetic tokens, including the crumpled Benson & Hedges cigarette packet he was holding when he died, which, according to Emin, "looked like real gold."[7] The trading in personal objects of the famous and infamous signifies the banal fringe of celebrity status. Emin's display of useless personal memorabilia is a warped version of this. Her relicry of the everyday mixes sentimental attachment with the desire and need for self-aggrandisement. All this is taken further in Emin's infamous sculptural installation *My Bed* (1999), with the bed, dirty sheets, condoms, bottles of Vodka, now standing for the tortured self of the artist, a further variant on the expressionist angst of Munch's *The Scream*. Emin herself reveals an interesting connection between the Norwegian painter and this work. In a recent TV interview she says how on visiting the Munch museum, "his bed becomes important, more important than his work. . . . Because you can touch it, like an alchemy of transmission of substance, something happens. . . ."[8] As an index of her depression and crisis, accruing aura connected with Emin's star status, and a well-publicised £150,000 sale, *My Bed* provided both the artworld and media with a spectacle of degradation and decadence. Emin vividly describes the epiphanic moment of its realisation, of coming out of the deep depression which had led her to stay in bed for about four days, and realising how she could

portante que faire des images. La vidéo adopte un mode documentaire alors qu'Emin fait face à la caméra et lui parle, répondant à l'occasion à des questions lancées par un intervieweur hors champ. *How It Feels* commence avec une déclaration sur la difficulté du témoignage: «Je ne sais pas quoi dire, je suis trop à l'envers.» Emin se tient sur les marches d'une église, tout près du cabinet de médecins où on lui a appris qu'elle était enceinte. La franchise de ses divulgations devant la caméra se mélange à certains moments poétiques, alors qu'elle s'efforce de transmettre la douleur ressentie: «Je suis comme une branche sur un arbre en hiver qui jamais ne s'épanouira. Mes yeux sont comme ça, cicatrisés. Mes yeux sont cicatrisés à cause de ce dont j'ai été témoin.» Elle dit comment toute sa vie elle «a lutté contre ce qui aurait dû être». Elle a laissé l'école à treize ans, mais a quand même réussi à obtenir un diplôme et «à avoir une putain de maîtrise malgré tout». La vidéo comporte aussi un portrait du manque d'égards et de sensibilité de la part des hommes médecins. Elle parle de la pression exercée par ces médecins pour qu'elle garde l'enfant. Une fois l'opération terminée, elle raconte comment elle le sentait encore en elle, comment elle avait l'impression que tout l'intérieur de son corps «était déchiré en petits morceaux». L'avortement n'avait pas réussi, elle était enceinte de jumeaux, et Emin ne nous épargne aucun détail sur l'incident horrible du deuxième fœtus «en purée» descendant le long de sa jambe.

Mais comme sa vidéo *Why I Never Became a Dancer,* ce déterrement de son passé douloureux se conclut sur une note relativement affirmative. Cette expérience traumatisante lui donne une «idée plus grande de la créativité», et lui fait comprendre que si elle est «pour faire de l'art, ça n'aura rien à voir avec une putain d'image, il faut que ça ait à voir avec d'où tu viens vraiment». Dans une conclusion réflexive, Emin justifie l'importance d'utiliser sa vie comme art, chose qu'elle a faite durant toute la vidéo que nous venons de regarder. Elle revient sur ce moment décisif lors d'une interview récente à la télévision. Elle dit comment, après l'avortement, «l'idée de peindre était répugnante, l'idée de la créativité ne faisait plus de sens. J'avais soudainement découvert où pouvait être l'essence de la créativité, ce qui est profondément important. Ce n'est pas flanquer de la peinture sur une toile pour faire une image, ce n'est pas ça, l'art [...]. Ça a à voir avec

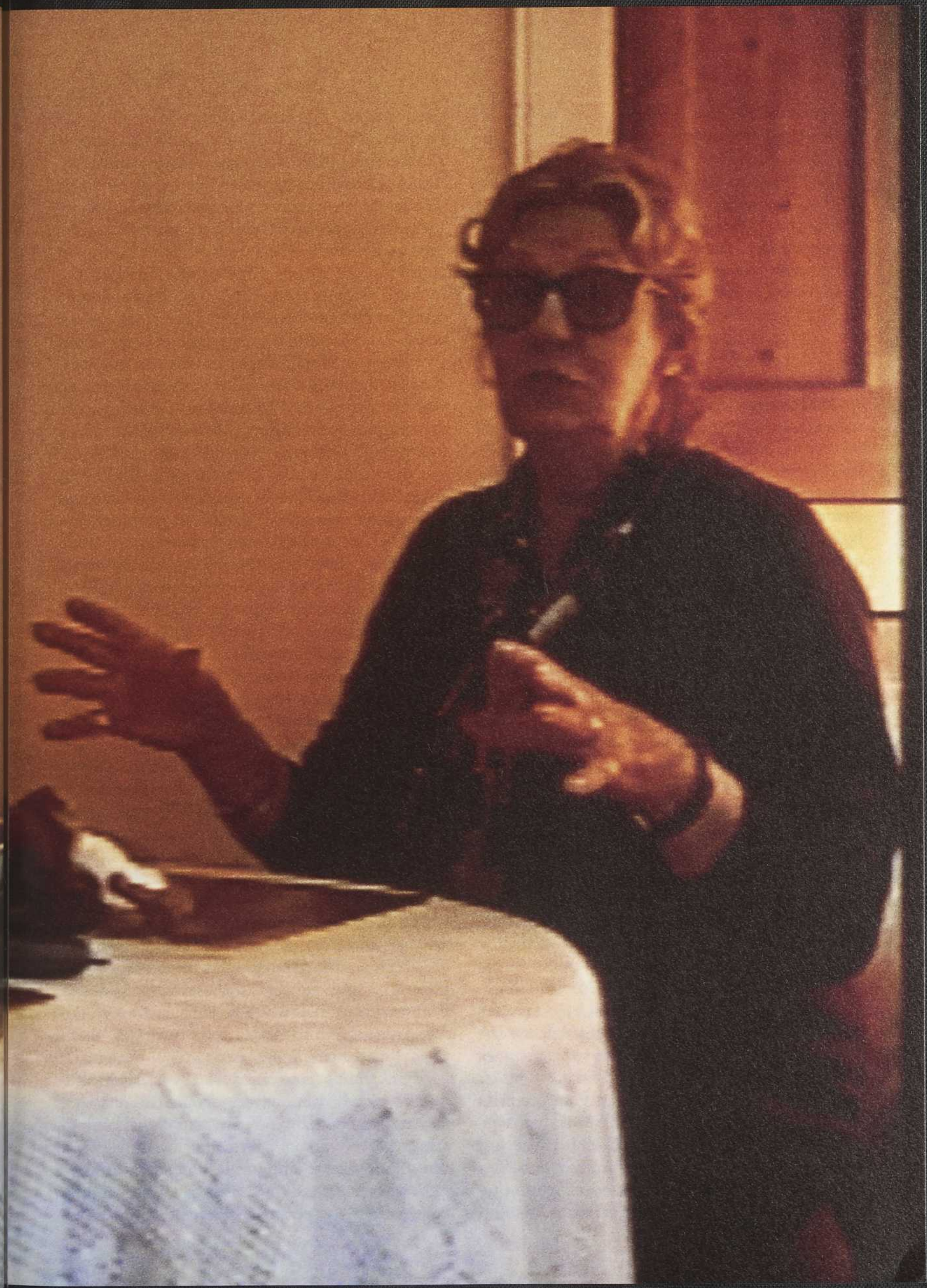
turn all this into art: "I looked at that bed and I thought 'Crikey!' There was almost a screen between me and it. At one point I was in bed, part of all the decay and debris, and then I had this distance you have when you make a drawing. . . ."[9]

While her crude display of self accords with an established æsthetic of abjection in art, Emin's work is at its most potentially subversive when she is not spectacularising that state – through such installations as *My Bed* – but through the power and force of language, both written and spoken. In the video *How It Feels* (1996), Emin talks openly through the traumatic experience of her first abortion, revisiting the locations connected with the trauma, revisiting and remembering what happened there. The video is also an account of how she realised life, her life, was more important than picture making. The video adopts a documentary mode with Emin facing and talking directly to camera, occasionally responding to questions by an off-screen interviewer. *How It Feels* begins with a declaration of the difficulty of the testimonial – "I don't know what to say, I'm too upset." Emin is on the steps of a church near the doctors where she was first told she was pregnant. Her frank disclosures to camera are also mixed with certain poetic moments when she struggles to convey the pain she has experienced: "I'm like a branch in a tree in winter which will never blossom. That's what my eyes are like, scarred. My eyes are scarred because of what I witnessed." All her life she says how she has "been fighting against what should have been." She left school at thirteen, but despite this attained a first class degree, and "got a fucking MA against all the odds." The video also contains a portrayal of neglect and insensitivity on the part of male doctors. It tells us of the pressure put on her by doctors to keep the baby. Once the operation was over, she says how she still felt it inside her, how her whole inside felt as if it "was ripped to pieces." The abortion had not been successful, she was carrying twins and Emin spares us no details about the gruesome incident when the second "mashed up" fœtus slips down her leg.

But like her video *Why I Never Became a Dancer,* this dredging up of her painful past ends on a relatively affirmative note. Such traumatic experience gives her a "greater idea of creativity," how if she was "going to make art it couldn't be about a fucking picture, it had to be about where you were really

PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: *CONVERSATION WITH MY MUM*, 2001, MATÉRIAUX MIXTES _ MIXED MEDIA.





l'essence et l'intégrité des gens quand ils font des choses [...]. J'ai compris que j'étais bien meilleure que tout ce que j'avais fait[10].»

J'ai évoqué au début un parallèle entre la description d'expériences vécues chez Emin et, chez Billingham, la représentation de la pauvreté et de la violence de sa famille issue de la classe ouvrière. Les deux artistes exploitent des états de déchéance et de souffrance personnelles. Sauf que les images de Billingham demeurent plus spectaculaires, ses photographies couleur sans vignette s'appuyant sur l'effet esthétique contradictoire mis en place par le «mauvais» goût de type classe ouvrière de ses parents dans leur appartement, bourré de décorations kitsch, à Birmingham. Billingham et Emin fuient tous deux leurs «basses» origines en transformant ces «basses» origines en art, art qui semble exotique par ses différences de classe et de culture à l'intérieur des espaces privilégiés du monde artistique. Quoique principalement textuel, l'art d'Emin invite le spectateur à s'arrêter dans cet acte de transgression fondé sur la culpabilité, qui consiste à observer les classes sociales et qui caractérise la pratique documentaire. La popularité de son art, comme celle des images de Billingham, dépend grandement du fait qu'il fournit aux spectateurs les plaisirs voyeuristes de «l'encanaillement». Et dans les médias, il fonctionne comme une version poussée et croustillante de la vie «ordinaire» dont les lecteurs sont tellement friands. Son art génère de l'intérêt dans la presse précisément en raison de l'étendue de ses révélations publiques où elle donne des détails sur sa vie privée. Il n'est pas étonnant que ce soit toujours le sexe qui revienne comme sujet dans les grands journaux ou les tabloïdes.

Le travail d'Emin s'intéresse à des expériences quotidiennes auxquelles elle souhaite que tout le monde puisse s'identifier. Transformer sa vie dramatique, voire sensationnelle, en art indique une version hyperbolique de la réalité vécue, aussi sensationnelle et excitante que son lit abject ou ses premières et infâmes tentes de divulgation, sur lesquelles étaient cousus les noms des 102 personnes avec lesquelles elle avait couché (sexuellement ou platoniquement). Son travail s'apparente à celui de plusieurs jeunes artistes britanniques: un art accessible et direct, même convivial avec la presse, qui dénote un affaiblissement des frontières entre des formes spécialisées d'attention, normalement réservées à la grande culture ou la culture élitiste, et

coming from." After such an experience it "would be unforgiveable to make things." In a reflexive closure, Emin justifies the importance of using her life as art, something which she has been doing throughout the video we have just watched. She returns to this decisive turning point again in a recent TV interview. She says how, after having an abortion, "the idea of painting was repulsive, the idea of creativity made no sense. I had suddenly found out where the essence of creativity can be, which is so profoundly important. It is not about slapping a bit of oil paint on canvas and making a picture, that is not art. . . . It is something to do with the essence and integrity with which people do things. . . . I realised I was much better than everything I had made."[10]

I mentioned at the outset parallels between Emin's detailing of lived experiences and Richard Billingham's representation of his working class family's poverty and violence. Both artists trade upon states of personal degradation and suffering. Only Billingham's remain more spectacular, uncaptioned colour photographs reliant on the contradictory æsthetic effect set up by the "bad" working class taste of his parents' Birmingham flat, crammed with kitsch decor. Both Billingham and Emin escape their "low" origins by turning these "low" origins into art, an art appearing exotic through its class and cultural difference within the privileged spaces of the artworld. While predominantly textual, Emin's art entails invitations to dwell in the transgressive but guilt-ridden act of looking across classes which characterises documentary practice. Hers is an art whose popularity, like that of Billingham's pictures, relies a lot on the fact it allows viewers the voyeuristic pleasures of "slumming it." And within the media, functions as a souped up and spicy version of the "ordinary" life people love to read about. Her art generates press interest precisely because of the extent of her open revelation of details from her personal life. Sex is, not surprisingly, the recurring subject in all her press coverage – both in the broadsheets and tabloids.

Emin' work is concerned with everyday experiences which it is intended everyone can relate to. But turning her dramatic, even sensational life into art signals a hyperbolic version of lived reality, as sensational and exciting as her abject bed or her earlier infamous tent of disclosure, sewn with the names of the 102 people she ever slept with (sexu-

Tapping into both the artworld's and media's fascination for states of degradation and debasement, her painful subjective art nevertheless begins to stake out a space and voice from which women may speak and act as subjects.

les formes dominantes de communication visuelle, les médias de masse, où les intérêts et les plaisirs de l'art sont jugés par des auditoires composés de non-spécialistes et ne découlent pas d'un simple exercice de goût.

Le succès a entraîné des changements dans sa carrière, dans sa vie et, conséquemment, dans son art: « Je crois avoir traité de mon passé. Le truc du confessionnal, c'est fini[11]. » Certaines œuvres récentes semblent relativement polies et sages. Elle fait maintenant des sculptures sommaires à partir de bois mûri et recyclé. Son *Self-Portrait* [Autoportrait, 2001] est une reconstitution des montagnes russes sur le bord de la mer où elle jouait quand elle était enfant. Surmontée d'un moineau empaillé qui s'élance dans le ciel, la sculpture fonctionne comme une métaphore du désir d'Emin de transcender la dépression d'une spirale descendante. Dans sa vidéo *Conversation with My Mum* [Conversation avec ma maman, 2001], elle questionne franchement et ouvertement sa mère sur son passé, revenant constamment sur la raison pour laquelle elle ne veut pas que sa fille ait des enfants. Ces images rendent un portrait attachant de sa mère, qui demeure étonnamment accommodante face à la série de questions posées par sa fille. Dans une installation récente, Emin propose un portrait tendre, affectueux, quoique exotique, de son père turc chypriote. Vu à travers une ouverture dans une cabane de bois construite dans un arbre – une réponse à l'*Étant donnés* de Duchamp –, il ramasse des fleurs dans un jardin baigné de lumière et les offre à sa fille derrière la caméra. De telles œuvres signalent un écart par rapport au solipsisme et au narcissisme des premières œuvres.

S'utilisant comme sujet, elle prête flanc à des critiques d'auto-promotion, de relations publiques vides de sens. Le pouvoir et la force de son art résially or platonically). Her work is typical of that of a lot of young British artists, an accessible, straightforward, even media friendly art which signals a weakening of the boundaries between specialist forms of attention – usually reserved for high and elite culture – and dominant forms of visual communication, the mass media, where art's interests and pleasures are judged by non-specialist audiences and are not the exercise of acquired taste.

Success has meant shifts have taken place in her career and her life and subsequently her art: "I think I've dealt with my past. The confessional thing is over."[11] More recent work appears relatively polite and tame. She is now making low-tech sculptures out of weathered and recycled wood. Her *Self Portrait* (2001), recreates the seaside helter-skelter she used to play on as a child. Topped with a stuffed sparrow soaring to the sky, the sculpture functions as a metaphor for Emin's desire to transcend the depression of a downward spiral. In her video, *Conversation with My Mum* (2001), the frank, open questioning of her mother about her past, repeatedly returns to why she does not want her daughter to have any children. Such film offers an endearing portrait of her mother, who remains unexpectedly easy and open in response to the succession of personal questions from her daughter. In a recent installation, Emin offers a tender and affectionate but exoticised portrait of her Turkish-Cypriot father. Viewed through a peephole in a wooden treehouse – a riposte to Duchamp's *Étant donnés* – we see him in a sun-drenched garden picking flowers and offering them up to his daughter behind the camera. Such recent works signal a shift away from the solipsism and narcissism of her earlier art.

Using herself as subject matter, her art invites accusations of being nothing more than self-promotion, vacuous PR. Its power and force however

l'essence et l'intégrité des gens quand ils font des choses [...]. J'ai compris que j'étais bien meilleure que tout ce que j'avais fait[10].»

J'ai évoqué au début un parallèle entre la description d'expériences vécues chez Emin et, chez Billingham, la représentation de la pauvreté et de la violence de sa famille issue de la classe ouvrière. Les deux artistes exploitent des états de déchéance et de souffrance personnelles. Sauf que les images de Billingham demeurent plus spectaculaires, ses photographies couleur sans vignette s'appuyant sur l'effet esthétique contradictoire mis en place par le «mauvais» goût de type classe ouvrière de ses parents dans leur appartement, bourré de décorations kitsch, à Birmingham. Billingham et Emin fuient tous deux leurs «basses» origines en transformant ces «basses» origines en art, art qui semble exotique par ses différences de classe et de culture à l'intérieur des espaces privilégiés du monde artistique. Quoique principalement textuel, l'art d'Emin invite le spectateur à s'arrêter dans cet acte de transgression fondé sur la culpabilité, qui consiste à observer les classes sociales et qui caractérise la pratique documentaire. La popularité de son art, comme celle des images de Billingham, dépend grandement du fait qu'il fournit aux spectateurs les plaisirs voyeuristes de «l'encanaillement». Et dans les médias, il fonctionne comme une version poussée et croustillante de la vie «ordinaire» dont les lecteurs sont tellement friands. Son art génère de l'intérêt dans la presse précisément en raison de l'étendue de ses révélations publiques où elle donne des détails sur sa vie privée. Il n'est pas étonnant que ce soit toujours le sexe qui revienne comme sujet dans les grands journaux ou les tabloïdes.

Le travail d'Emin s'intéresse à des expériences quotidiennes auxquelles elle souhaite que tout le monde puisse s'identifier. Transformer sa vie dramatique, voire sensationnelle, en art indique une version hyperbolique de la réalité vécue, aussi sensationnelle et excitante que son lit abject ou ses premières et infâmes tentes de divulgation, sur lesquelles étaient cousus les noms des 102 personnes avec lesquelles elle avait couché (sexuellement ou platoniquement). Son travail s'apparente à celui de plusieurs jeunes artistes britanniques: un art accessible et direct, même convivial avec la presse, qui dénote un affaiblissement des frontières entre des formes spécialisées d'attention, normalement réservées à la grande culture ou la culture élitiste, et

coming from." After such an experience it "would be unforgiveable to make things." In a reflexive closure, Emin justifies the importance of using her life as art, something which she has been doing throughout the video we have just watched. She returns to this decisive turning point again in a recent TV interview. She says how, after having an abortion, "the idea of painting was repulsive, the idea of creativity made no sense. I had suddenly found out where the essence of creativity can be, which is so profoundly important. It is not about slapping a bit of oil paint on canvas and making a picture, that is not art. . . . It is something to do with the essence and integrity with which people do things. . . . I realised I was much better than everything I had made."[10]

I mentioned at the outset parallels between Emin's detailing of lived experiences and Richard Billingham's representation of his working class family's poverty and violence. Both artists trade upon states of personal degradation and suffering. Only Billingham's remain more spectacular, uncaptioned colour photographs reliant on the contradictory æsthetic effect set up by the "bad" working class taste of his parents' Birmingham flat, crammed with kitsch decor. Both Billingham and Emin escape their "low" origins by turning these "low" origins into art, an art appearing exotic through its class and cultural difference within the privileged spaces of the artworld. While predominantly textual, Emin's art entails invitations to dwell in the transgressive but guilt-ridden act of looking across classes which characterises documentary practice. Hers is an art whose popularity, like that of Billingham's pictures, relies a lot on the fact it allows viewers the voyeuristic pleasures of "slumming it." And within the media, functions as a souped up and spicy version of the "ordinary" life people love to read about. Her art generates press interest precisely because of the extent of her open revelation of details from her personal life. Sex is, not surprisingly, the recurring subject in all her press coverage – both in the broadsheets and tabloids.

Emin' work is concerned with everyday experiences which it is intended everyone can relate to. But turning her dramatic, even sensational life into art signals a hyperbolic version of lived reality, as sensational and exciting as her abject bed or her earlier infamous tent of disclosure, sewn with the names of the 102 people she ever slept with (sexu-

Tapping into both the artworld's and media's fascination for states of degradation and debasement, her painful subjective art nevertheless begins to stake out a space and voice from which women may speak and act as subjects.

les formes dominantes de communication visuelle, les médias de masse, où les intérêts et les plaisirs de l'art sont jugés par des auditoires composés de non-spécialistes et ne découlent pas d'un simple exercice de goût.

Le succès a entraîné des changements dans sa carrière, dans sa vie et, conséquemment, dans son art : « Je crois avoir traité de mon passé. Le truc du confessionnal, c'est fini[11]. » Certaines œuvres récentes semblent relativement polies et sages. Elle fait maintenant des sculptures sommaires à partir de bois mûri et recyclé. Son *Self-Portrait* [Autoportrait, 2001] est une reconstitution des montagnes russes sur le bord de la mer où elle jouait quand elle était enfant. Surmontée d'un moineau empaillé qui s'élance dans le ciel, la sculpture fonctionne comme une métaphore du désir d'Emin de transcender la dépression d'une spirale descendante. Dans sa vidéo *Conversation with My Mum* [Conversation avec ma maman, 2001], elle questionne franchement et ouvertement sa mère sur son passé, revenant constamment sur la raison pour laquelle elle ne veut pas que sa fille ait des enfants. Ces images rendent un portrait attachant de sa mère, qui demeure étonnamment accommodante face à la série de questions posées par sa fille. Dans une installation récente, Emin propose un portrait tendre, affectueux, quoique exotique, de son père turc chypriote. Vu à travers une ouverture dans une cabane de bois construite dans un arbre – une réponse à l'*Étant donnés* de Duchamp –, il ramasse des fleurs dans un jardin baigné de lumière et les offre à sa fille derrière la caméra. De telles œuvres signalent un écart par rapport au solipsisme et au narcissisme des premières œuvres.

S'utilisant comme sujet, elle prête flanc à des critiques d'auto-promotion, de relations publiques vides de sens. Le pouvoir et la force de son art résially or platonically). Her work is typical of that of a lot of young British artists, an accessible, straightforward, even media friendly art which signals a weakening of the boundaries between specialist forms of attention – usually reserved for high and elite culture – and dominant forms of visual communication, the mass media, where art's interests and pleasures are judged by non-specialist audiences and are not the exercise of acquired taste.

Success has meant shifts have taken place in her career and her life and subsequently her art: "I think I've dealt with my past. The confessional thing is over."[11] More recent work appears relatively polite and tame. She is now making low-tech sculptures out of weathered and recycled wood. Her *Self Portrait* (2001), recreates the seaside helter-skelter she used to play on as a child. Topped with a stuffed sparrow soaring to the sky, the sculpture functions as a metaphor for Emin's desire to transcend the depression of a downward spiral. In her video, *Conversation with My Mum* (2001), the frank, open questioning of her mother about her past, repeatedly returns to why she does not want her daughter to have any children. Such film offers an endearing portrait of her mother, who remains unexpectedly easy and open in response to the succession of personal questions from her daughter. In a recent installation, Emin offers a tender and affectionate but exoticised portrait of her Turkish-Cypriot father. Viewed through a peephole in a wooden treehouse – a riposte to Duchamp's *Étant donnés* – we see him in a sun-drenched garden picking flowers and offering them up to his daughter behind the camera. Such recent works signal a shift away from the solipsism and narcissism of her earlier art.

Using herself as subject matter, her art invites accusations of being nothing more than self-promotion, vacuous PR. Its power and force however

dent cependant dans sa franchise et son ouverture. Puisant dans la fascination qu'exercent les états de déchéance et d'avilissement sur le milieu de l'art aussi bien que celui des médias, son art subjectif et douloureux commence néanmoins à délimiter un espace et une voix à partir desquels les femmes peuvent parler et agir comme sujets. Le spectacle avilissant d'une artiste névrosée, obsédée par le sexe, équivaut aux clichés et aux mythes de l'homme artiste expressionniste. Mais la différence provient du fait que son art est ancré dans des expériences précises, déterminées par le sexe et la classe sociale. En déterrant des sentiments réprimés et en leur faisant face, l'art d'Emin partage certaines similitudes avec le travail photo-thérapeutique de Jo Spence, les deux « allant sous la peau de la conscience normative bourgeoise[12] », en étalant leur linge sale sur la place publique. Son endossement non critique des médias, de la célébrité et du statut de vedette, ses robes haute couture et son attitude anti-intellectuelle sont peut-être très éloignés d'une praticienne et d'une éducatrice comme Spence mais, tout comme elle, Emin et son art témoignent d'un « besoin d'agir, plutôt que d'être soumise à l'action [des autres][13] ».

Si Emin ressuscite l'idée d'une identité authentiquement trouble comme porteuse de sens, elle le fait consciemment, avec constance et sans ironie. Sa pratique se distingue de l'esprit postmoderne, critique à l'égard de l'expressionnisme. C'est en partie là que réside l'intérêt de son travail. Ce qui se dégage de ce travail dont le paradigme est essentiellement expressionniste, c'est la forte impression d'une artiste qui a durement gagné sa position et son identité, qui a surmonté les frontières créées par son milieu social. Le sentiment prépondérant est celui d'une subjectivité aguerrie qui, malgré le battage et l'inflation publicitaires, réussit à transmettre le sentiment profond d'une histoire vécue particulière. Mais le risque existe néanmoins, avec autant de répétitions, qu'elle épuise cette histoire. Comme celui de Billingham, son travail est piégé par son trop grand attachement à un certain contenu et à un certain état de misère et de douleur. Le désir d'Emin de s'éloigner du « truc du confessionnal » en constitue une reconnaissance. Mais chez elle, l'art et la vie sont tellement liés qu'il lui sera difficile de s'y soustraire.

rests in its frankness and openness. Tapping into both the artworld's and media's fascination for states of degradation and debasement, her painful subjective art nevertheless begins to stake out a space and voice from which women may speak and act as subjects. The degraded spectacle of a sex-obsessed neurotic artist fits with the clichés and myths of the male expressionist artist. But the difference arises from the fact that her art is grounded in specific experiences determined by both gender and class. In dredging up and engaging with repressed feelings, Emin's art bears certain similarities with the photo-therapeutic work of Jo Spence, both "getting under the skin of normative bourgeois conscience" by hanging out their dirty linen in public.[12] Her uncritical embrace of the media, the celebrity and star status, the high fashion dresses, the anti-intellectual posturing, might be far from a practitioner and educator like Spence, but like her, both Emin and her art signal a "need to act, rather than be acted upon."[13]

Emin's resurrection of the idea of an authentic troubled selfhood as bearer of meaning is repeatedly identified and championed as non-ironic. Her practice is distinct from a postmodern climate critical of expressionism. This is in part the appeal of her work. Working within an essentially expressionist paradigm, what comes across is a strong sense of an artist whose position and identity is hard won, overcoming the barriers created by her social background. The overriding sense is of an embattled subjectivity, which, despite the hype and inflation, manages to convey a strong sense of a particular lived history. But there is nevertheless a danger that with so many repetitions she exhausts this history. Like Billingham's, her work is trapped by its over-attachment to a certain content and a certain state of misery and pain. Emin's desire to move away from "the confessional thing" acknowledges this. Only with her art and life so enmeshed, it is hard to escape.

Mark Durden est chargé de cours en histoire et en théorie de la photographie à l'Université de Derby en Angleterre. Avec Craig Richardson, il a codirigé l'ouvrage *Face On: Photography as Social Exchange* (Black Dog Press, 2000). L'auteur remercie David Campbell, Honey Luard et Robert Burstow pour leur assistance à la préparation de cet essai.

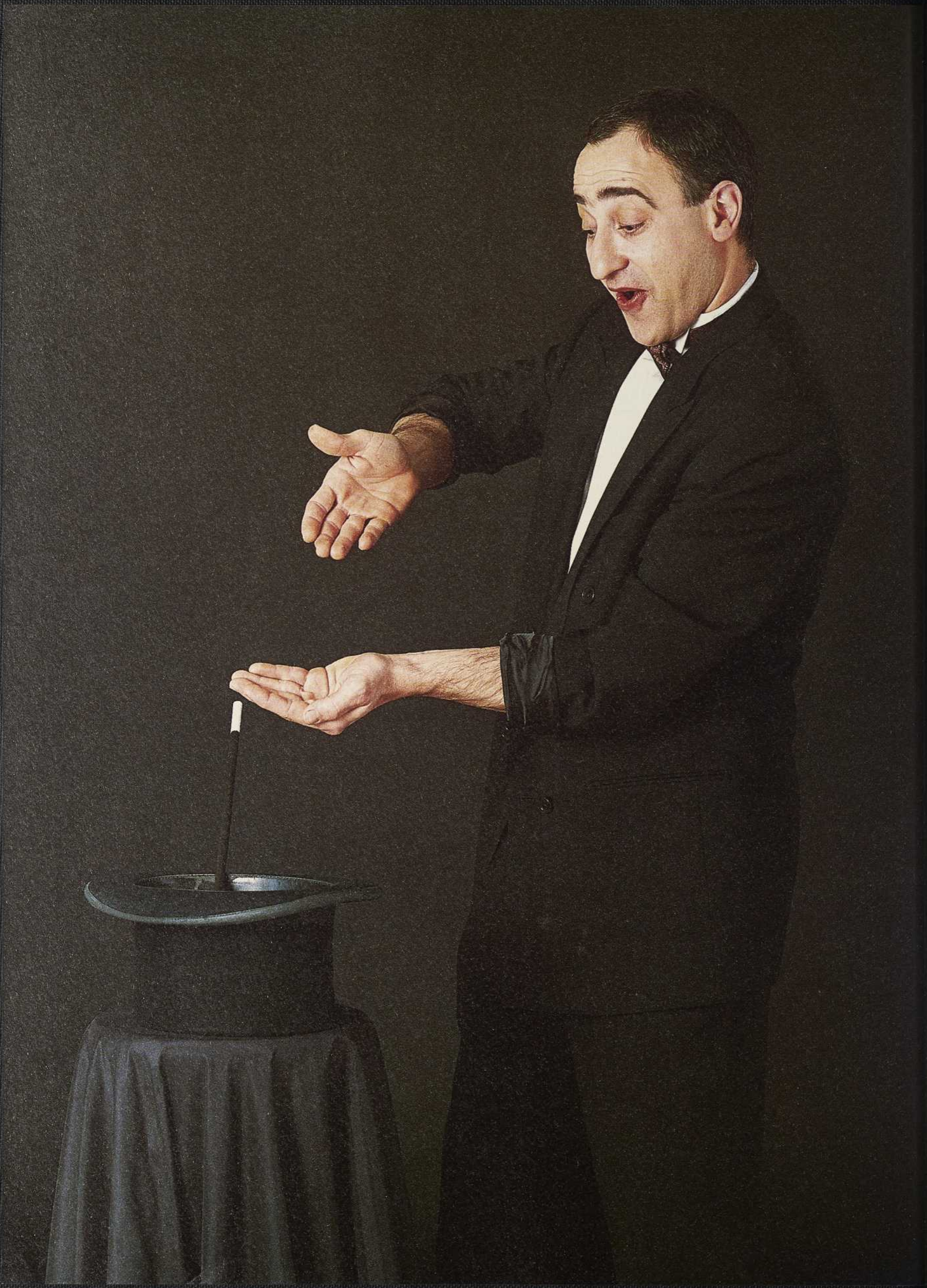
Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

Mark Durden is Reader in History and Theory of Photography at the University of Derby, England. With Craig Richardson he is co-editor of the book *Face On: Photography as Social Exchange* (Black Dog Press, 2000). For their assistance in the preparation of this article, the author would like to thank David Campbell, Honey Luard and Robert Burstow.

NOTES

1. Tracey Emin citée dans Stuart Morgan, «The Story of I», *Frieze*, n° 34, 1997, p. 60.
2. Emin citée dans Rose Aidan, «The Business of Being Tracey», *The Independent on Sunday*, 22 avril 2001, p. 4.
3. Voir *Ray's a Laugh* de Richard Billingham, Scalo, Zurich, 1996, et *Case History* de Boris Mikhailov, Scalo, Zurich, 1999. Pour une discussion en profondeur du travail de Billingham dans le contexte du documentaire, voir mon essai «The Subjective Documentary: Empathy and Engagement» dans *Face On*, Mark Durden et Craig Richardson (sous la dir.), Black Dog Press, Londres, 2000. Pour une analyse de *Case History* de Mikhailov, voir mon commentaire dans *Portfolio*, n° 33, 2001, p. 54-55.
4. Emin citée dans Lynn Barber, «Show and Tell», *The Observer Magazine*, 22 avril 2001, p. 12.
5. Emin citée dans Justine Picardie, «Indecent Exposure», *Vogue*, avril 2001, p. 257. *Brookside* est un soap-opéra britannique très populaire dont l'action se déroule à Liverpool.
6. Julian Stallabrass, *High Art Lite,* Verso, Londres, 1999, p. 39.
7. Emin citée dans Morgan, *op. cit.*, p. 58.
8. Emin interviewée au cours de l'émission de télévision britannique, *LWT London Weekend Television*, 2001.
9. Emin en entretien avec Andrew Billen, *Evening Standard*, 19 juillet 2000, p. 30.
10. Emin en entrevue, *LWT London Weekend Television*.
11. *Ibid.*
12. Jessica Evans, «An Affront to Taste? The Disturbances of Jo Spence» dans *The Camerawork Essays*, J. Evans (sous la dir.), Rivers Oram Press, Londres, 1997.
13. Jo Spence, *Cultural Sniping*, Routledge, Londres, 1995, p. 163. Diagnostiquée d'un cancer en 1982, elle prend conscience de l'importance politique de sa propre présence dans son travail et du besoin de prendre le contrôle de son image. Comme le fait remarquer John Roberts, elle est devenue «l'objet documentaire». Voir son ouvrage, *The Art of Interruption, Realism, Photography and the Everyday*, Manchester University Press, Manchester, 1998.

1. Tracey Emin quoted in Stuart Morgan, "The Story of I," *Frieze* #34, 1997, p. 60.
2. Tracey Emin quoted in Rose Aidan, "The Business of Being Tracey," *The Independent on Sunday*, 22 April 2001, p. 4.
3. See Richard Billingham's *Ray's a Laugh*, Zurich: Scalo, 1996 and Boris Mikhailov's *Case History*, Zurich: Scalo, 1999. For an expanded discussion of Billingham's work in the context of documentary, see my "The Subjective Documentary: Empathy and Engagement" in *Face On*, Mark Durden and Craig Richardson, eds., London: Black Dog Press, 2000. For an analysis of Mikhailov's *Case History*, see my review in *Portfolio* #33, 2001, pp. 54-55.
4. Emin quoted in Lynn Barber, "Show and Tell," *The Observer Magazine*, 22 April 2001, p. 12.
5. Emin quoted in Justine Picardie, "Indecent Exposure," *Vogue* April 2001, p. 257. *Brookside* is a popular British soap opera set in Liverpool.
6. Julian Stallabrass, *High Art Lite*, London: Verso, 1999, p. 39.
7. Emin quoted in Morgan, p. 58.
8. Emin interviewed on the British TV programme, *LWT London Weekend Television*, 2001.
9. Emin in an interview with Andrew Billen, *Evening Standard*, 19 July 2000, p. 30.
10. Emin interviewed on *LWT London Weekend Television*.
11. *Ibid.*
12. Jessica Evans, "An Affront to Taste? The Disturbances of Jo Spence" in *The Camerawork Essays*, J. Evans, ed., London: Rivers Oram Press, 1997.
13. Jo Spence, *Cultural Sniping*, London: Routledge, 1995, p. 163. Being diagnosed with cancer in 1982 increased the political importance of her own presence in her work and the need to take control of her self image. As John Roberts puts it she became the "documentary object." See his *The Art of Interruption, Realism, Photography and the Everyday*, Manchester: Manchester University Press, 1998.



Pep Agut.
Des choses que l'on ne voit pas et de celles dont on parle*

Jacinto Lageira

→ Nous n'avons pas assez pris la mesure de la puissance du modèle occidental de l'image relativement aux œuvres de l'art moderne et contemporain, lequel consiste en un lien indéfectible entre l'image, sa signification et le discours que l'on tient sur eux. Ce modèle repose en grande partie sur la théorie énoncée en 1435 dans son *De Pictura* par Alberti, affirmant que l'objet de la peinture est avant tout de raconter une histoire et de raconter l'Histoire, ainsi que sur l'idée de l'*Ut pictura poesis*, qui s'est développée essentiellement entre le XV^e^ et le XVIII^e^ siècles, prenant sa source dans les vers célèbres de *L'Art poétique* d'Horace[1]. Assurément, la majorité des productions modernes et contemporaines ne s'appuient fondamentalement plus sur des récits littéraires, religieux ou mythologiques qu'elle est censée figurer ou mettre en scène, en étant l'instrument d'une narration ou d'un récit qu'elle doit

L'Artificialité du néant, 1994-1995.
Toutes les photos dans cet essai sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste _ All photos in this essay courtesy the artist.

véhiculer à travers son statut d'image. Mais la tripartition entre l'objet, sa signification et le discours n'a pas disparu pour autant. Depuis la naissance de l'art abstrait, le discours s'est même considérablement renforcé, cela volontairement au détriment de l'objet, donnant lieu à ce que l'on appela durant les années 1970 «la dématérialisation de l'art». Du début du XX^e^ siècle à nos jours, les innombrables textes ou entretiens de Malévitch, Mondrian, Duchamp, Newman, Smithson, Judd, Beuys, Kosuth ou Buren, parmi tant d'autres, attestent de l'inflation du discours des artistes qui vient en complément de leur travail, et montrent l'importance de preuves écrites venant accompagner la peinture, la sculpture, la photographie ou l'installation, dès lors inséparables de ce que l'on dit à leur propos. Ajoutons à cela l'inflation plus grande encore du discours de la critique, et voilà que nous semblons tendre vers cette étrange conception d'une «esthétique sans objets», à laquelle les artistes ont largement contribué. Non seulement il ne sera pas question ici d'affirmer que le discours de l'artiste, du critique ou de tout amateur s'est substitué à l'œuvre d'art – contrairement à ce que laisse entendre une appréciation hâtive de l'art contemporain –, mais l'on dira même que sans ce discours il ne peut y avoir œuvre d'art. Car l'œuvre est elle-même constituée d'un discours et ce discours est partie constituante de l'œuvre.

Concernant le statut de ce *discours*, autant l'histoire des œuvres que l'histoire des idées esthétiques ont fini par tracer les lignes de deux domaines, parfois bien difficiles à distinguer mais dont schématiquement on peut dire que l'un traite de ce qui est vrai et l'autre de ce qui est... fictif. Ne pas opposer dans ce contexte artistique le vrai au faux, mais plutôt le vrai au fictif tient, d'une part, au fait qu'un tableau peut être considéré comme disant quelque chose de vrai sur le monde alors qu'il n'est matériellement ni plus ni moins que du pigment posé sur une toile, et d'autre part, que toute fiction – généralement considérée comme ne relevant pas de la réalité, de ce qui existe concrètement – peut dire quelque chose de vrai sur le monde d'ordre parfaitement factuel. Or les théories récentes concernant la fiction des œuvres d'art[2] – dont le modèle est généralement littéraire –, s'opposent sur ce point et se divisent grossièrement en deux camps : les uns considèrent que la fiction peut être vraie, véridique, dire quelque chose de vrai sur le réel mais qu'elle ne le dit pas sur le même mode ni en possédant le même statut du vrai ou du véridique relatif aux actions et aux faits de langage courants; les autres estiment, tout au contraire, que la fiction est vraie, véridique ou dit quelque chose de vrai sur le réel *de la même manière* que les actions ou les actes de langage quotidiens (ce qui leur permet d'expliquer pourquoi nous sommes parfois émus jusqu'aux larmes en lisant un roman ou en regardant un film). Les premiers établissent une différence ontologique irréductible entre les deux sphères que refusent radicalement les seconds. Ce qui pourrait passer pour des arguties philosophiques devient une attitude fondamentalement déterminante lors de notre confrontation aux œuvres d'art et au monde. Soit nous pensons que dans tel tableau de Mondrian des années 1920 – et ainsi que l'a écrit à maintes reprises le peintre[3] – les verticales et horizontales représentent le principe masculin et féminin qui régit la totalité du monde, que leur répartition ainsi que les masses de couleurs sont asymétriques parce que tous les êtres sont inégaux mais complémentaires, que les apparences sont illusoires et ne doivent pas être représentées afin de ne pas nous induire en erreur, que l'on ne doit pas regarder la toile avec les yeux du corps mais avec les yeux de l'âme, qu'il faut soulever le voile des apparences pour montrer la structure ultime de la réalité telle que figurée dans le tableau, soit, donc, nous prenons tout cela pour argent comptant, soit nous affirmons qu'il ne s'agit là que d'une fiction. Si tel est le cas, tout l'édifice conceptuel de Mondrian s'effondre. Soit ce qu'écrit Mondrian à propos de ses tableaux est vrai *et dans le tableau et dans le monde réel*, soit cela n'est vrai que dans le tableau, et ce serait alors une fiction. Il est clair que, selon l'attitude adoptée, vous ne verrez littéralement pas les mêmes choses que votre voisin qui, lui, y voit une fiction parfaitement construite, cohérente, agréable..., mais une fiction tout de même.

Ce simple exemple démontre que non seulement nous ne voyons pas le tableau de la même manière selon le discours choisi, mais que l'*œuvre* n'est pas la même selon le discours auquel elle se rapporte. L'objet matériel demeure bien évidemment identique (châssis, format, cadre, coloris, taille du rectangle rouge ou du carré bleu, etc.), mais l'*œuvre* est autre. L'œuvre ne se réduit donc pas à l'objet concret, matériel, physique qui se trouve accroché sur le mur ou placé sur le sol. Constat plus flagrant, ainsi que

l'ont déjà signalé depuis longtemps les esthéticiens, lorsqu'il s'agit d'une pièce musicale – la VII[e] symphonie de Beethoven en tant qu'«œuvre» ne se réduit pas à la partition ni à telle exécution – ou littéraire — le *Don Quichotte* de Cervantes en tant qu'«œuvre» ne se résume pas au livre de poche que je possède. Ces brèves considérations constituent un enjeu crucial quant à la compréhension et à l'interprétation de toute œuvre d'art, et plus encore pour celles dont la thématique porte sur la mise en scène de la fiction et de la factualité. Parmi ces œuvres, celle de Pep Agut pose cet épineux problème qui n'est pas tant de présenter des objets dont des choses sont dites qui ne peuvent être vues – sortes de fictions invisibles – que de mettre en scène l'invisible comme fiction.

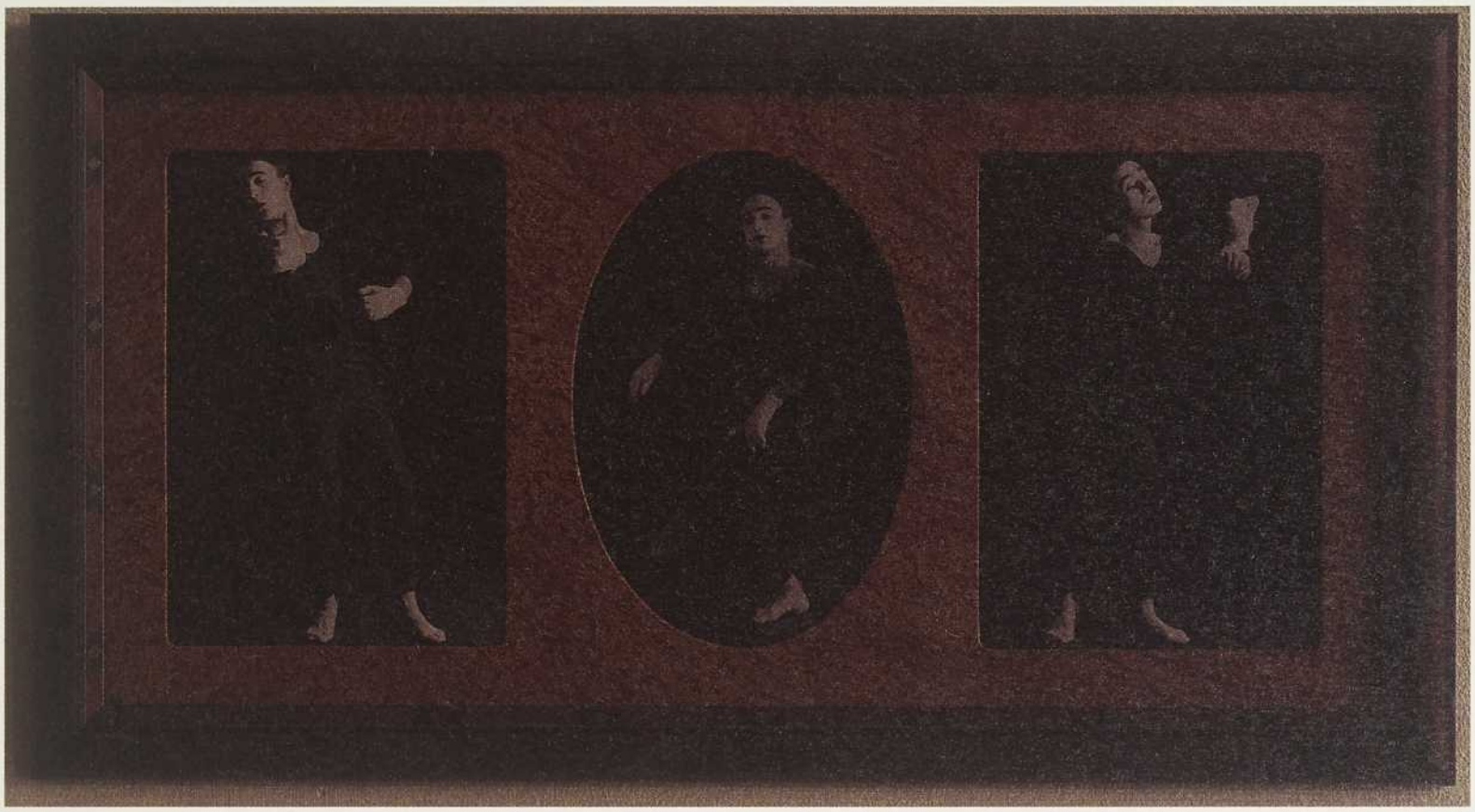
Mais l'invisible existe-t-il dans l'œuvre d'Agut ou, du moins, dans certaines œuvres? Puisque l'«invisible» est par définition ce qui échappe à la vue, comment pourrait-on vérifier s'il est absent ou présent dans telle installation, objet, photographie ou architecture. Pourtant, plusieurs indices, parfois à la périphérie de l'œuvre, parfois intégrés, signalent des états ou des processus d'invisibilité. L'emblème le plus frappant en est l'œuvre *Le Magicien* – photographie faisant partie d'une installation intitulée *La Artificialidad de la nada* (L'Artificialité du rien) – où l'on voit ce personnage montrant qu'il n'y a rien dans ses mains, qu'il n'y a rien à voir, mais que l'acte de perception effectué par le spectateur est la résolution de l'apparente contradiction: je vois qu'il n'y a rien à voir, *mais je suis en train de regarder. Je* regarde, *je* perçois qu'il n'y a rien dans ses mains, mais un tel acte est déjà quelque chose, un début de visibilité, un commencement d'être. Or concevoir ou démontrer concrètement qu'il n'y a rien se donnant à la vue suppose l'existence de quelque chose, aussi infime soit-elle, pour qu'Agut parvienne à faire croire au spectateur de ses œuvres qu'elles comportent ou contiennent, pour ainsi dire, de l'invisible.

Dans une installation intitulée *Rescue Attempt, Nonsense* (1994), deux *tondi* monochromes blancs étaient accrochés sur un mur blanc, le tout fortement éclairé de telle sorte que l'on ne voyait qu'une surface blanche parfaitement unie au premier regard. En s'habituant à la lumière, l'œil pouvait ensuite discerner les formes des deux tableaux circulaires, comme surgissant du mur. Ici, un aveuglement momentané abusait le spectateur sans qu'il s'agisse pour autant d'un trompe-l'œil, comme la peinture de chevalet ou à fresque, ou encore l'architecture, en fournissent de nombreux exemples. À l'instar de la plupart des œuvres de Robert Irwin ou de James Turrel, que l'on prenne connaissance du banal dispositif d'Agut n'empêche nullement de soustraire ces tableaux à un premier regard, puisque ce n'est là qu'un simple effet physiologique. Leur fonction n'est donc pas d'induire en erreur, mais d'attirer l'attention sur une donnée visuelle strictement factuelle permettant de considérer autrement les photographies du mime qui étaient placées plus loin et faisaient partie de l'installation. Les personnages y miment le modèle posant pour le peintre et le peintre peignant le modèle. Or ni la chaise sur laquelle est supposé se trouver assis le modèle, ni les instruments, chevalet ou toile du peintre ne sont visibles. S'agit-il de la même invisibilité dans le cas des *tondi* et dans le cas des photographies, cette invisibilité a-t-elle le même statut? On aurait tendance à affirmer que les *tondi* ainsi que leur mise en scène constituent une situation concrète alors que le mime fait semblant d'être assis ou de peindre. Le premier serait vrai, le second serait de l'ordre du faux. Pourtant, chacun à leur manière, ces deux objets (*tondi* et photographies) veulent faire croire qu'il n'y a rien, en certains endroits ou en totalité, là où se porte la perception – bien qu'il y ait, précisément, des objets physiquement perceptibles –, et que ce n'est donc pas tant le regard pur et immédiat qui institue l'existence des choses, et institue encore moins l'existence de l'invisible, que le fait que nous entrons dans le jeu d'un faire-semblant accepté comme partie de la réalité effective. Car dans les deux cas, les *tondi* et l'expérience que nous en avons sont réels et le mime adopte réellement telle ou telle position. Par ailleurs, les *tondi* sont véritablement présents dans la salle, et les photographies sont nécessairement l'empreinte de l'image de celui qui a posé devant l'appareil. Si la réalité matérielle n'est pas en cause, il faut alors se concentrer sur ce que signifie le faire-semblant de cette *dé-monstration* de l'invisible. Pourquoi subtiliser une partie du réel et une partie de la perception concrète au spectateur? En imaginant la situation inverse dans laquelle l'on aurait, grâce à un éclairage normal, perçu nettement les *tondi*, et où le mime aurait imité l'acte de peindre mais placé devant une toile en tenant un pinceau et une palette, et imiter la pose du modèle mais assis sur une véritable chaise, on comprend que le statut de cet invisible est primordial.

Le mime n'en a pas l'apparence, il n'en adopte pas la pose. Mais par son attitude générale ce personnage fait irrésistiblement penser au *Gilles* de Watteau ou à la célèbre photographie de Nadar présentant le mime Debureau déguisé en Pierrot, mimant l'acte photographique auprès d'un appareil. C'est sans doute une certaine mélancolie, feinte, du personnage, ou bien, réelle, de l'acteur qui l'interprète (mais lequel est-ce?), liée à ces couleurs sombres des photographies qui y fait penser. Ou bien encore leur présentation, à la manière de ces photographies de famille anciennes désormais témoins d'existences révolues. Ce personnage rappelle l'image du magicien en ce qu'il accomplit des gestes qui représentent une action dont l'objet est invisible: la peinture. La toile vierge qu'utilise souvent Agut n'est que suggérée par le geste mimant l'acte de peindre, sans que l'on puisse bien évidemment ici établir s'il s'agit d'une toile vierge ou non. Plus que de l'absence du support, c'est de l'invisibilité même de la peinture dont il est ici question ainsi que de sa perception. Comme dans l'art du mime et dans l'art de la magie, plus la chose est visiblement affirmée par le corps et plus elle est invisible pour l'œil. L'objet qui accapare toute l'attention du mime-peintre est la réalisation du portrait de celui qui pose. Appliqué, mais caricatural dans sa minutie, le personnage est du coup vraisemblable en tant que mime: le mime se doit d'exagérer ses poses et gestes afin de mieux rendre présentes les scènes pour le spectateur. Oscillant entre le véridique et le faire-semblant, le mime crée l'illusion de la chose, fait apparaître possible ce qui n'existe aucunement: grimper le long d'une corde, marcher contre le vent ou, comme ici, s'asseoir nonchalamment sur une chaise. Nous retrouvons le thème agutien de l'opposition complémentaire entre la réalité et l'art: parce que tout est illusion cela n'en semble que plus vrai, mais toute vraisemblance, tout imaginaire ou fiction, ne peut se fonder que sur la factualité du réel. On ne peut mimer que l'existant.

À la fois commanditaire qui pose et portraitiste qui exécute, Pep Agut (puisqu'il s'agit de lui) tient les rôles de différents acteurs du monde l'art, mettant en scène dans les deux cas le genre classique de l'autoportrait. Outre la photographie intitulée, précisément, *Autoportrait* (1993) et celle de *Mimo*, le peu d'autoportraits photographiques réalisés à ce jour par Agut – *El Mago, Autoretrato, Sans titre* – relèvent moins d'une représentation de soi picturale que d'une mise en scène de la représentation prenant pour prétexte l'autoportrait. D'ailleurs, dans une version précédente en triptyque, un autre personnage mimait à peu près la pose du Velázquez des *Ménines*, dont le sujet principal est la peinture comme sujet de la représentation. Sans échapper esthétiquement – mais non pas matériellement – à la question de la représentation, les photographies ne sont qu'un artifice de plus dans la chaîne des renvois et citations des œuvres d'Agut entre elles, chaque nouvelle pièce n'étant que le commentaire développé de la précédente. À la manière des kabbalistes, Agut semble partir d'un texte originel qui donne lieu à des commentaires de commentaires, lesquels deviennent à leur tour des textes fondamentaux pour d'autres commentaires. Mais quel serait ici le texte originel? En existe-t-il même un? Et quand bien même il existerait, les commentaires qui en découlent ne seraient-ils pas plus importants que lui, ainsi que le défendaient certains courants kabbalistiques? De ce fait, mis à part l'autoportrait comme représentation, une seconde voie nous conduirait à ce texte fondamental que serait l'autobiographie ou, plus largement, le vécu.

Si, de manière générale, le mime refait virtuellement les gestes du quotidien, n'en va-t-il pas de même de l'artiste qui mime son vécu dans ses œuvres? Mimer, comme faire de la magie ou photographier, sont des actions qui consistent principalement à théâtraliser des gestes et des corps, donc des regards, des perceptions. On n'y théâtralise pas directement le langage. Agut métaphorise ainsi certains éléments autobiographiques plus ou moins identifiables – des objets provenant de souvenirs d'enfance (une table, des toiles, par exemple) ou plus récents, tels les plans de sa maison – par simple monstration, par une mise en scène de corps muets dont l'action réclame précisément le silence pour être efficace. Ces corps muets, qui ne verbalisent pas mais peuvent exprimer un sentiment ou une pensée par une gestuelle s'adressant aux regards, peuvent également se refuser presque à la perception, tel l'*Autoportrait*, dont l'image photographique est si sombre que l'on ne voit pas immédiatement le visage de l'artiste et qu'il faut à cette fin une accommodation oculaire d'une dizaine de minutes. Ou bien encore l'autoportrait à échelle réelle *Sans titre* – qui faisait partie de l'installation *Rescue Attempt. Nonsense* –, dans lequel l'artiste, en pied et nu, pointe

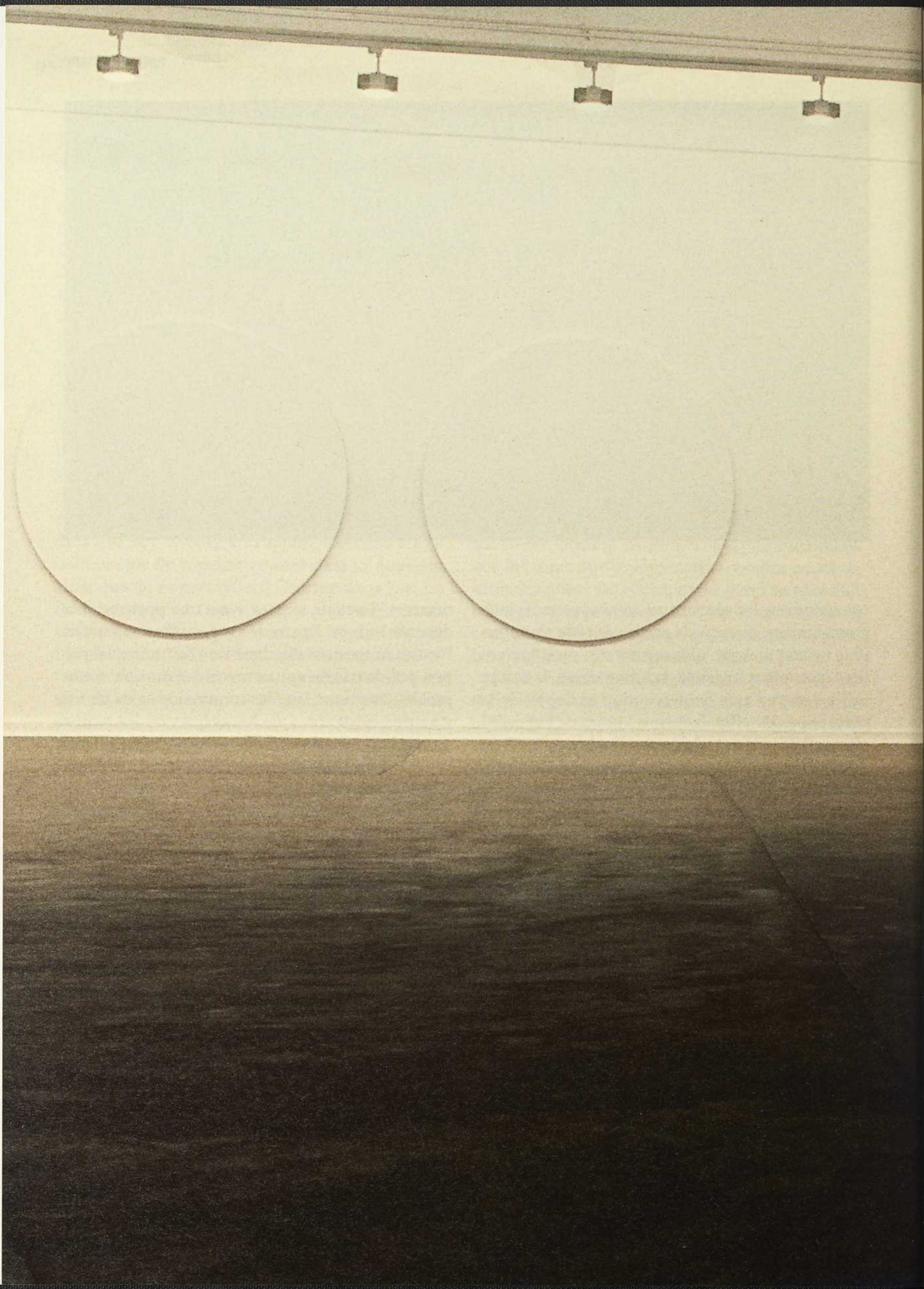


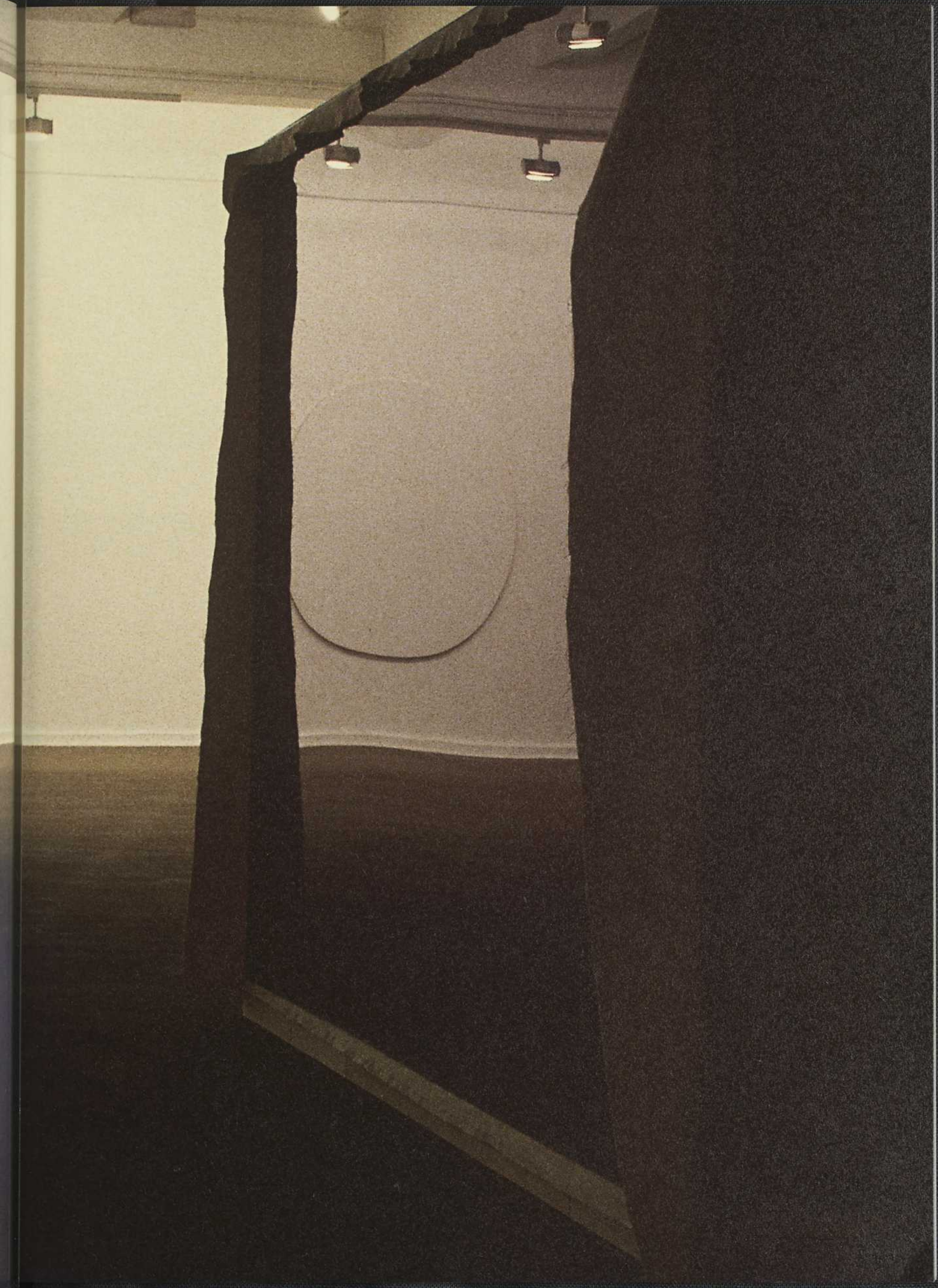
son index vers les spectateurs, comme pour les intégrer à l'image, bien que le propos de cette photographie ne soit ni Agut, ni le spectateur, mais la frontière quasiment invisible, la limite ténue, la marge infime entre l'acte de perception et l'objet de la perception. En effet, la mise au point de l'appareil photographique est réglée sur l'index, à l'endroit même où commence et finit l'image et donc à l'endroit même où commence et finit notre perception. Nous nous trouvons, pour ainsi dire, au lieu du passage de la réalité à la fiction et de la fiction à la réalité. Images sans langage, image sans perception ou langage sans images ne sont pas des dichotomies irréversibles créées par Agut, mais doivent être comprises comme une étape vers la constitution du sens. Du sens de l'existence que nous cherchons tous.

Nombre d'œuvres d'Agut comportent des bribes de textes ou quelques mots sans que le reste de l'œuvre (photographie ou peinture) laisse voir autre chose que le support ou une image abstraite, autrement dit: le rien. Celui-ci, relevant plutôt d'un concept que d'une chose ou d'un état concret que l'on pourrait montrer, a néanmoins pris forme dans l'œuvre d'Agut dans ces toiles vierges qui ne montrent rien, mais sont tout de même un quelque chose dans la mesure où elles sont comme le lieu de surgissement de la question du rien. La toile vierge serait la figure du «il y a», un état entre le néant et l'être qui, tout en ayant une propension à devenir l'un ou l'autre n'est pourtant ni l'un ni l'autre. Autrement dit, dans une formule quelque peu paradoxale en apparence: il y a du rien. Cette problématique est l'un des commencements du «il y a» de l'existence. Que les vitrines ou les mains du magicien soient vides, que nous ne puissions voir la toile ou la chaise du mime n'empêche nullement d'en voir les effets. Qu'il y ait de l'être, un «il y a» des choses, n'empêche nullement de ressentir les effets du rien.

Ce «il y a» pourrait également être appréhendé comme le «ça a été» de la photographie. Mais si la photographie est un «miroir qui se souvient», il faut sans doute la comprendre en tant que mémoire de forme, car le contenu du souvenir n'est pas photographiable. À l'instar du théâtre d'ombres chinois ou balinais, nous voyons les formes mais ni les visages ni les couleurs des vêtements. Les mimes jumeaux pourraient d'ailleurs être perçus comme étant chacun l'ombre portée de l'autre. Curieusement, il semble que cette simple remarque en dise beaucoup plus long sur l'un des traits spécifiques au travail d'Agut: l'ombre ne correspond jamais à la forme de son objet, de même que l'objet ne projette jamais l'ombre de sa forme. En cela quelque peu différente du réseau proustien d'associations d'idées et de perceptions dans lequel un nouvel état ou élément

CI-HAUT _ ABOVE/PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: *RESCUE ATTEMPT. NONSENSE*, 1994.

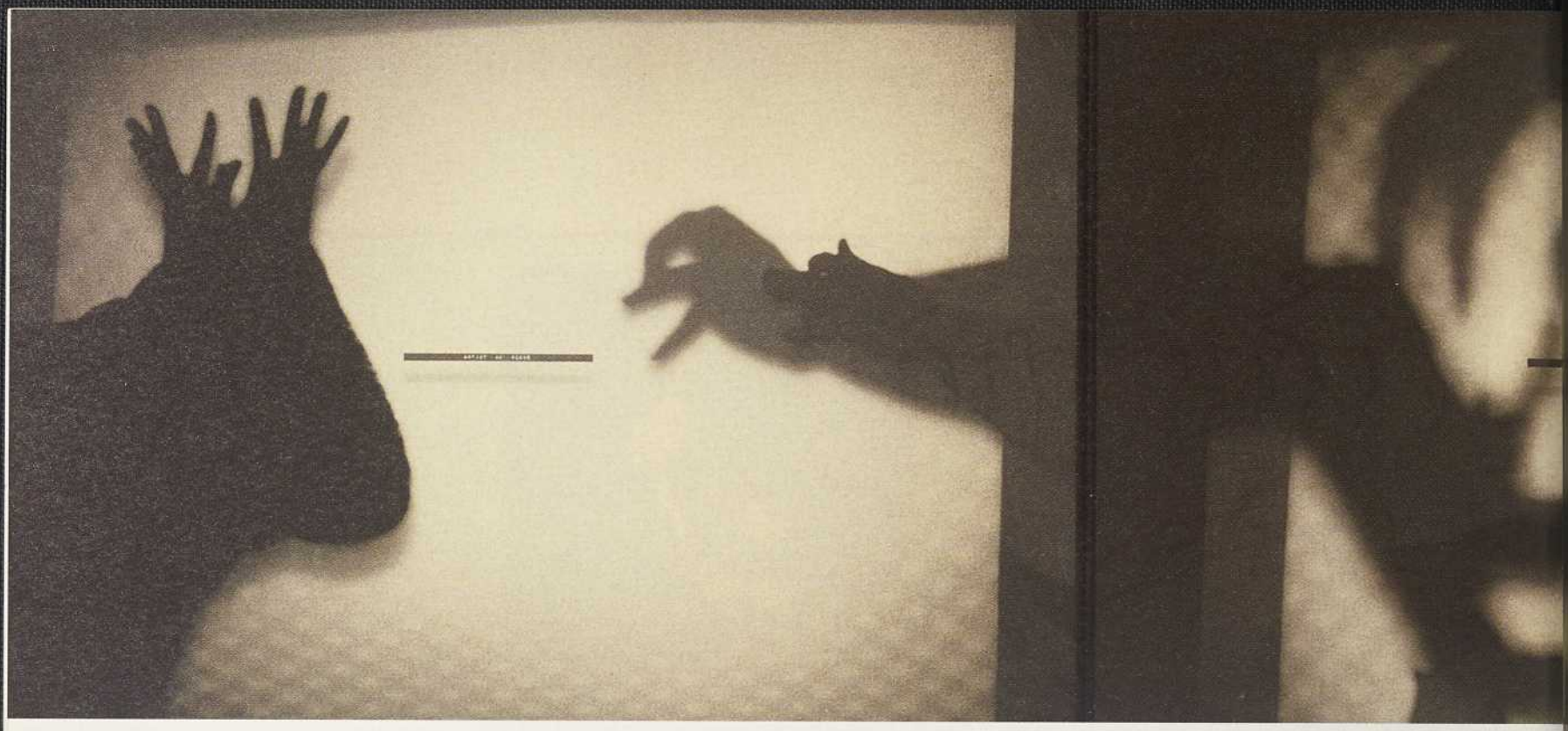




Maquettes de lumière, 1993-2000, matériaux mixtes _ mixed media.
Ci-contre _ Opposite: *L'Artificialité du rien*, 1993-2000,
projection de diapositives _ slide projection.

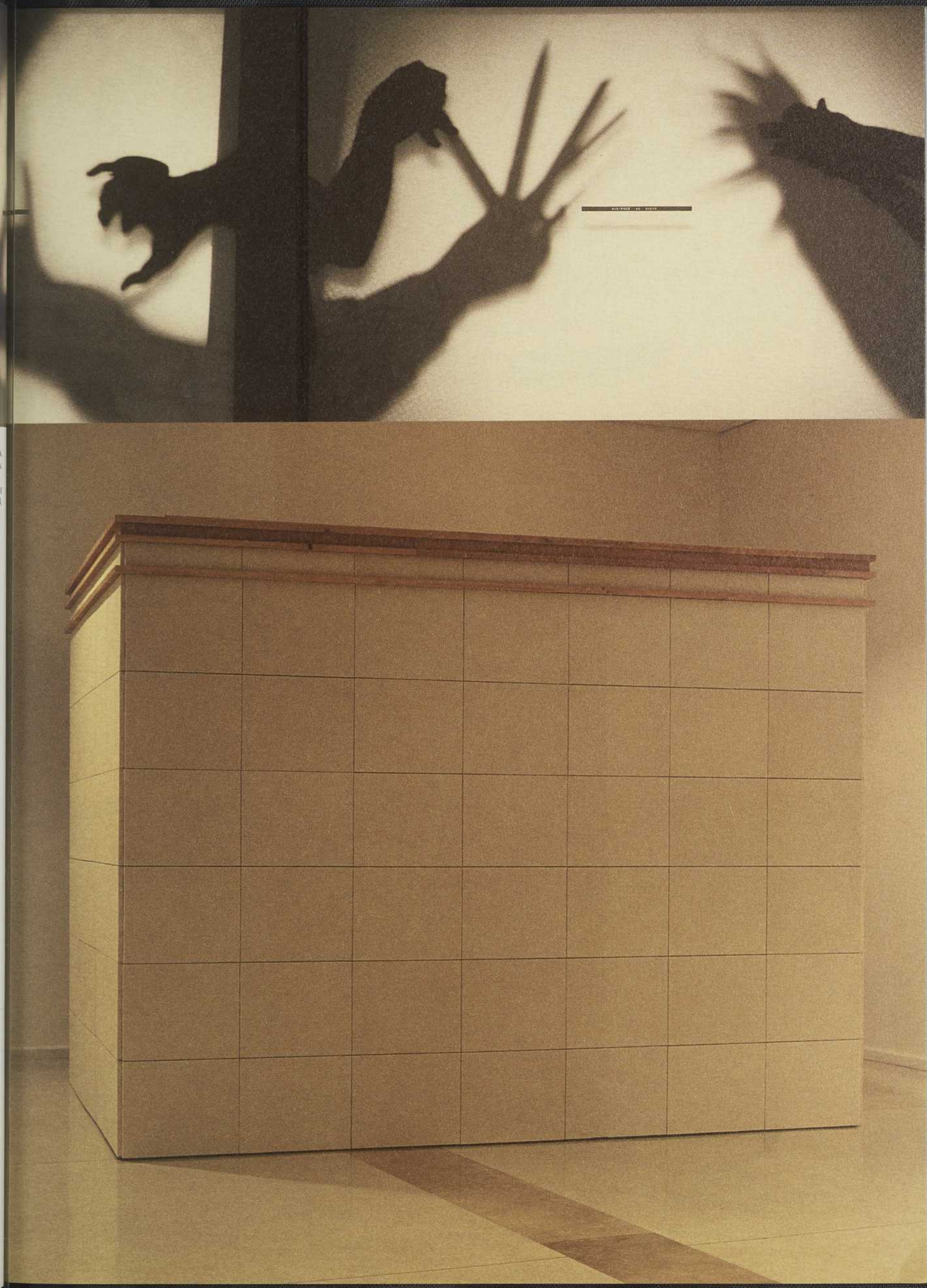


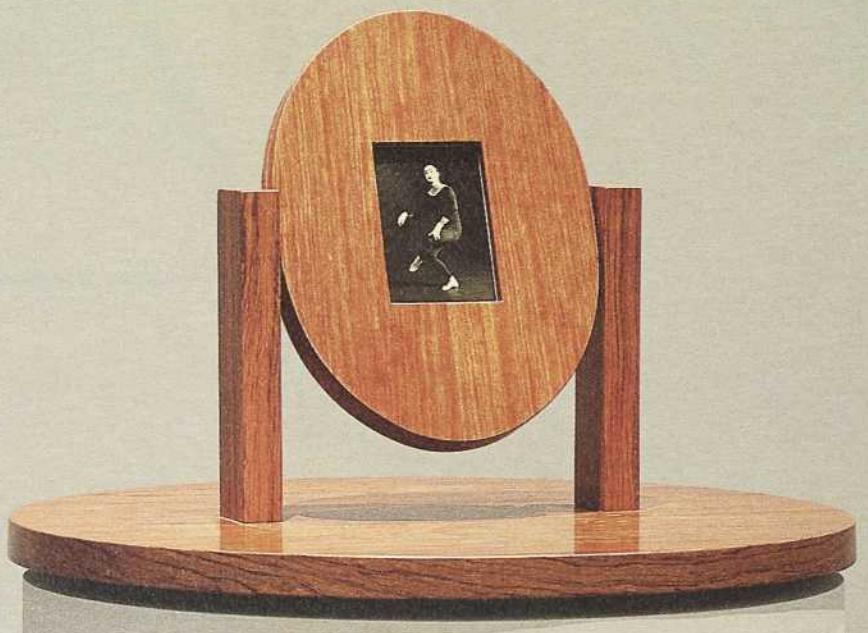


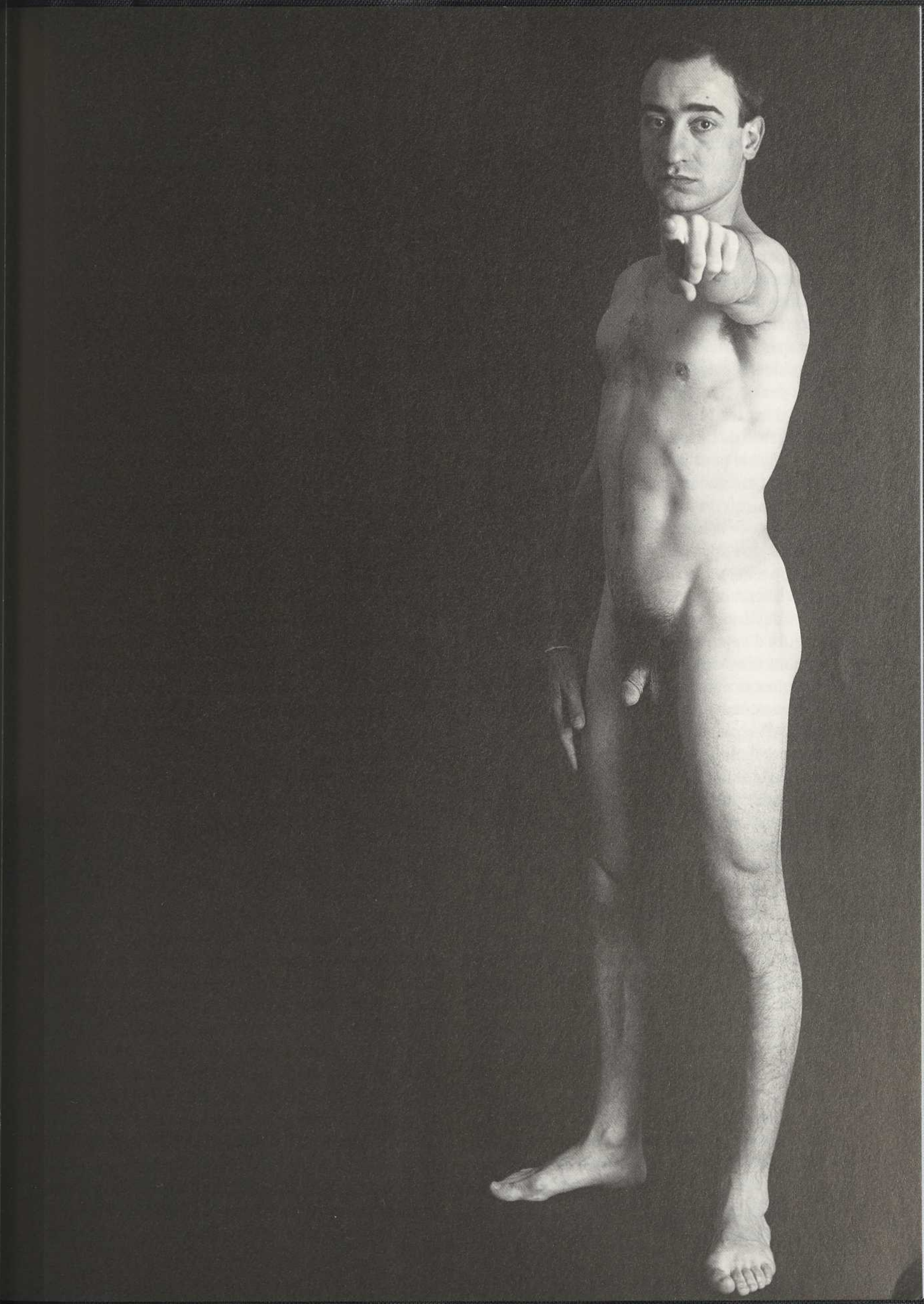


Ci-haut _ Above: *S/T Un autre monde*, 1997-1998, matériaux mixtes _ mixed media.
Ci-contre _ Opposite: *S/T Expulsion du paradis*, 1991, installation.

Pages suivantes _ Following pages: *Rescue Attempt. Nonsense*, 1994, *Rescue Attempt. Nonsense (Autoportrait)*, 1994.







en appellerait un autre semblable ou divers, la mémoire du vécu dans l'œuvre d'Agut est faite de l'incomplétude des ombres et de leurs formes. La mémoire ne peut être fixée dans l'espace et le temps, dans la mesure où elle est pétrie de durées, de pensées en perpétuels mouvements qui la font et la redéfont, passant et repassant du rien au il y a de la conscience qui pose l'existence des choses. On ne peut mimer que le «il y a» ou que ce qui a été. Entre les deux: rien.

Alors que *Rescue Attempt. Nonsense* nous présentait des objets réels rendus momentanément invisibles ou des objets rendus invisibles parce que non présents dans les photographies, les *Maquetas de Luz* [Maquettes de lumière, 1992] sont une tentative de rendre visible pour le regard et le corps ce qui est difficilement circonscriptible de manière tridimensionnelle, puisqu'il s'agit de volumes représentant les maquettes de la lumière existant à l'intérieur de trois pièces de l'appartement de l'artiste (cuisine, chambre, atelier). Contrairement aux œuvres de Rachel Whiteread auxquelles elles pourraient faire penser – des moulages en plâtre à échelle réelle d'intérieurs d'appartements –, les *Maquetas de Luz* d'Agut sont dites des moulages de l'espace occupé par la lumière et non des moulages de l'espace laissé vide de ces mêmes pièces. Perceptuellement, des moulages d'espaces vides seraient semblables aux moulages de la lumière présente dans ces mêmes espaces, mais le fait de nommer ces volumes «maquettes *de lumière*» change leur statut du tout au tout. Il ne s'agit pourtant pas ici d'une question d'attribution iconographique, comme on en connaît des exemples dans la peinture classique où un nouveau titre peut donner lieu à une lecture tout à fait différente de la même toile. Car les termes «maquettes de lumière» nomment ce qu'en réalité l'on ne voit pas. Sans doute, nous pourrions percevoir une lumière artificielle ou naturelle pénétrant dans telle pièce, éclairer plusieurs murs, porter éventuellement des ombres, mais il nous serait physiquement impossible de voir le volume qu'occupe la lumière telle que nous le présente la maquette. Ce que nous donne à voir la maquette n'existe pas et ne pourrait exister pour notre œil. Ces espaces tridimensionnels, ces volumes sont fictifs comparativement à notre expérience concrète, ne serait-ce que parce que nous ne pouvons pas capter à l'œil nu de façon unitaire tous les angles et champs optiques présents dans la maquette – chose facilitée ici par l'échelle. Cet espace occupé par la lumière est invisible. Il est pourtant rendu visible par les maquettes. Mais dire cela n'est qu'une simple construction verbale, un discours qui, relié à d'autres termes du travail d'Agut et à d'autres œuvres, conduit le spectateur à accepter l'existence de phénomènes qu'il ne pourra jamais percevoir.

Concernant la question de l'invisible, la série des *Vitrines* est un cas particulièrement intéressant dans l'œuvre d'Agut, dans la mesure où ces objets enferment, circonscrivent, contiennent, présentifient le rien. Plus que d'autres œuvres traitant en partie ou en totalité de l'invisible, les vitrines ont pour fonction principale de rendre possible la monstration du rien. On voit la situation tout à la fois cocasse et absurde, mais parfaitement logique, dans laquelle se trouve le spectateur de certaines œuvres, puisque dire que l'on ne voit rien est précisément la conséquence du fait qu'il peut le constater, donc le voir. Il peut se rendre compte que le Magicien montre le rien, que le Mime peint le rien, que la vitrine expose le rien. Mais tout en présentant un vide en leur intérieur, les vitrines reflètent ce qui se trouve alentour, et notamment les corps des spectateurs qui se trouvent dès lors comme intégrés à l'objet, présents dans les vitrines. Celles-ci ne seraient donc pas aussi vides qu'on le pense au premier abord. Toutefois, les reflets des spectateurs ou des vitrines entre elles ne peuvent contredire l'expérience parfaitement vérifiable que ces objets ne contiennent rien de visible. On pourrait sans doute maintenant, mais cela aurait pu se faire d'emblée, se demander si de ce qui n'existe pas pour la vue, de ce qui est invisible, il faut systématiquement affirmer que cela n'est pas. Autrement dit, l'invisible est-il le rien? Certains artistes *matérialistes* ont déjà répondu à leur manière à cette question. Par exemple, l'artiste conceptuel Robert Barry lâcha un gaz qui ne se voit pas, de l'hélium, dans l'air environnant, ou l'artiste du Land Art Walter de Maria enterra longitudinalement une barre en métal d'une longueur d'un kilomètre, dont seul l'extrémité est visible à la surface du sol. Ce sont des œuvres invisibles à l'œil nu ou rendues invisibles physiquement, mais elles ne sont pas rien. D'autres artistes, que l'on nommera de manière générique *spiritualistes* – par exemple Mondrian, Kandinsky, Malévitch ou Newman –, pensent au contraire que leurs peintures présentent quelque chose qui se soustrait volontairement à la vue matérielle, des entités totalement invisibles, et que c'est précisément cet invisible qui fonde leur

peinture et qui est le sujet de leurs toiles. L'invisible est l'absolu et la vérité de la peinture. Nous avons ainsi deux conceptions de l'invisible indiscernables matériellement mais dont le contenu est radicalement différent, car le discours qui les accompagne fonde l'invisible dans une spéculation intellectuelle et non dans le perçu. Pourtant, la première conception est matérialiste, la seconde *méta-physique* – littéralement: au-delà du physique –, ce qui ne va pas sans difficulté dans la mesure où cela nous conduit à admettre l'existence d'un invisible matériel (mais invisible) et l'existence d'un invisible spirituel (mais invisible).

La seconde version de l'invisible a largement dominé l'histoire de l'image occidentale. L'absolu et la vérité de la peinture, figurative ou abstraite, sont au cœur du discours de l'image occidentale de Platon à nos jours, c'est-à-dire depuis... 2 500 ans. Un changement radical s'est opéré avec l'ère chrétienne, lors des violentes discussions entre les iconoclastes et les iconolâtres de Byzance, les premiers affirmant que l'on ne pouvait inscrire l'image du Christ, puisque sa nature est irreprésentable, invisible; les seconds affirmant que l'on ne représentait pas le Christ et sa nature divine, mais son image, ce que le Sauveur a lui-même permis en se faisant chair, en laissant l'empreinte de Sa face sur le voile que lui a tendu Véronique. L'icône (Vera Icona) comme impossible et fausse image de l'invisible ou comme image possible et vraie de l'invisible, dépend donc du discours qui l'accompagne. Si les œuvres d'Agut ne peuvent ignorer cette longue tradition esthétique du statut de l'invisible et de son discours, elles ne relèvent pas de la foi mais de la fiction. Il faut souligner que ce que les iconolâtres, mais aussi Mondrian ou Newman, affirment de leurs peintures n'est pas une fiction mais la vérité, la réalité ontologique du monde sensible ou du monde situé au-delà du sensible. À cet égard, c'est une contre-vérité que de tenir pour fictifs des discours religieux ou mythiques, puisque dans les sociétés où ils sont opérants, ils ne sont pas vécus comme fictifs, et que, par ailleurs, c'est les tenir pour des systèmes de croyances relevant du «vrai» ou du «faux», ce que ne recouvre précisément pas la notion de fiction. Celle-ci est de l'ordre d'un faire-semblant intersubjectif, d'un faire-semblant partagé: telle chose est faite pour que je crois à son caractère de fiction mais en tant que je partage la fiction avec celui qui l'a produite et ceux qui la contemplent en connaissance de cause. L'invisible, tel que le met en scène Agut dans certaines œuvres, ne possède donc pas un statut de vrai ou de faux, d'existence ou de non-existence, selon que l'on possède ou non la foi. Il ne s'agit pas d'un invisible transcendant.

Si l'invisible dont il est question chez Agut est une fiction partagée en tant que telle par les spectateurs, avant d'aller plus avant dans ce qu'elle peut signifier, il faut également la distinguer d'une fiction dont le référent serait non existant. Malgré leurs profondes divergences, les différentes théories sur la fiction s'accordent généralement au moins pour dire qu'il n'existe qu'un seul monde, le nôtre, comparativement auquel tel texte littéraire, telles images cinématographiques ou photographiques, telles images picturales entretiennent ou non une relation avec ce que l'on nomme le «référent». La peinture *Portrait de la Marquise d'Alba* de Goya aurait ainsi pour référent une personne existante à l'époque où vécut le peintre et qui était la Marquise d'Alba, alors que le personnage de Saturne dans *Saturne dévorant ses enfants* n'a pas de référent – au début du XX^e^ siècle, de cette absence du référent, des philosophes comme Frege et Russell ont tiré la conclusion que les fictions littéraires, par nature sans référent réel, n'avaient aucun statut logique. Plus récemment, l'on s'est accordé à dire qu'un être ou un objet sans référent dans le monde réel possédait au moins un référent dans le monde de la fiction d'où il est tiré – par exemple, le référent de Molly Bloom se trouve dans *Ulysse* de Joyce. Et si l'invisible tel que mis en scène par Agut dans certaines pièces possède un référent à l'intérieur du système de ces pièces, il convient de garder à l'esprit qu'il ne peut avoir le même statut que des centaures fictifs relativement à des centaures en tant que référents réels. En ce sens, l'expérience de l'invisible dans le «référent-de-l'œuvre» n'est pas imaginaire, mais effective.

L'invisible chez Agut n'est pas non plus une sorte d'objet readymade duchampien, uniquement soutenu par un pur discours qui affirmerait, comme l'a fait Duchamp, que le «message est le même quel que soit l'objet choisi». Il n'est pas non plus de l'ordre de l'art conceptuel, en ce sens qu'il pourrait simplement être énoncé par l'artiste et resterait néanmoins une œuvre d'art quand bien même il ne prendrait pas une forme physique. Ces distinctions, disons structurelles – et il y en auraient d'autres –

sont de première importance si l'on veut échapper à cette idée toujours tenace que la fiction est à l'opposé du vrai ou bien encore qu'elle est une forme de vérité ou de véracité. La grande difficulté pour tous les théoriciens de la fiction est de parvenir à expliquer – avec plus ou moins de réussite – comment l'on passe de la réalité de la fiction à la réalité factuelle, puisque, en dernière instance, c'est de cette dernière qu'est tirée la réalité de la fiction. Ainsi, dans *The Transfiguration of the Commonplace*[4], Arthur Danto défend l'idée que les œuvres d'art sont d'ordre métaphorique, qu'elles sont «à-propos-du-monde» sans se confondre avec lui; dans *Mimesis as Make-Believe*[5], Kendall Walton estime, quant à lui, que tout est vrai dans une fiction, quel qu'en soit le support, à partir du moment où au lieu de dire «Il est vrai que le cheval de Don Quichotte se nomme Rossinante», on remplace la formule par cette autre qu'il a inventée :«Il est fictif que le cheval de Don Quichotte se nomme Rossinant» – on peut ainsi dire «il est fictif que l'inspecteur Skinner enquête sur un meurtre» dans le film de Wenders, *The Million Dollar Hotel*, ou encore «il est fictif qu'un voyou traite avec un homme d'affaires» dans *The Agreement* de Jeff Wall. On pourrait ainsi dire de l'invisible et du rien dans l'œuvre d'Agut qu'il est une métaphore *à-propos-du-monde*, et dire de cet invisible: «il est fictif qu'il soit présent dans l'œuvre».

Mais comment rendre sensible physiquement et conceptuellement une démarche comme celle d'Agut qui consiste à mettre en scène dans les œuvres citées un mode fictionnel que l'on ne voit pas? Très fortement résumées, la conception de la fiction artistique comme métaphore de la réalité ou de la réalité fictive de l'œuvre sont ici d'une aide précieuse, car elles permettent à la fois d'établir des liens avec le factualité du monde et de maintenir l'autonomie de la fiction comprise comme réalité à part entière. Cela d'autant que chez Agut l'invisible et le rien circulent dans l'œuvre comme des métaphores «à-propos-du-monde» et que l'invisible comme fiction doit pourtant s'expérimenter pour, précisément, accéder au rang de fiction et ne pas être considéré comme un pur non existant. On a vu que les œuvres citées, mais d'autres jouent également de la sorte, montrent des indices de ce processus d'invisibilité plus ou moins apparent, plus ou moins appuyé, plus ou moins visible, voire palpable.

Si la fiction, telle que définie très brièvement, entretient métaphoriquement des liens avec la factualité, de quoi s'agit-il pour Agut dans ce retrait du visible? L'invisible serait dans les œuvres une possible transposition métaphorique concernant cette factualité commune à nombre d'êtres humains qui n'est autre que ce que l'on pourrait nommer l'*inquiétude d'être*. En ce sens, l'invisible correspondrait dans le travail d'Agut à l'interrogation sur le rien qui pétrit notre existence. Dans d'autres œuvres, Agut a mis en parallèle l'invisible, le rien à voir et le fait même qu'«il y a» du «rien à voir», notamment en citant la pensée du philosophe Emmanuel Lévinas à ce propos. Ce «il y a» lévinasien ne correspond pas uniquement aux objets que l'on peut observer autour de nous; il peut être aussi le «il y a» impersonnel de l'acte perceptif: il y a de la perception. L'on demandera légitimement, notamment à propos des œuvres citées, perception de quoi, puisqu'une bonne partie est non visible. Le «il y a» peut donc renvoyer tout à la fois aux choses présentes physiquement et à l'état parfaitement banal du «rien à voir». Ces termes, tirés de la pensée de Lévinas, renvoient chez ce dernier tout d'abord à un état impersonnel de la conscience marquée par le non-sens:

> Quelque chose que l'on peut ressentir aussi quand on pense même que s'il n'y avait rien, le fait qu'«il y a» n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela; mais la scène de l'être est ouverte: il y a [...]. Ni néant ni être. J'emploie parfois l'expression le tiers exclu. On ne peut dire de cet «il y a» qui persiste que c'est un événement d'être. On ne peut dire non plus que c'est le néant, bien qu'il n'y ait rien[6].

Pour échapper à l'absurde, à cet état «d'horreur et d'affolement» de l'existence, Lévinas pensa d'abord que le fait de montrer, de désigner quelque chose parmi les étants était une manière de maîtriser l'effroi du «il y a»; puis il en vint à considérer que la relation à Autrui constituait réellement l'échappatoire au non-sens. Aussi, la difficulté pour Agut est de pointer ce «il y a» – de l'*indexer* comme dans l'autoportrait nu –, de le présentifier, en faire non seulement la monstration mais aussi la dé-monstration, ce qui n'est pas chose aisée lorsque les objets peuvent être à la fois une part de néant et une part d'être, une présence et une absence du sujet qui se trouve comme pensé par le «il y a» et non à son origine.

Cette coloration à la fois existentielle et phénoménologique du travail d'Agut – dont on pourrait trouver des sources également dans *L'Être et le néant* de Sartre, *Le Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty –, explique sans doute mieux certaines installations où le spectateur comme les éléments des œuvres semblent hésiter entre l'être et le non-être, entre l'apparition et la disparition physique des choses, où des ombres surgissent et prennent forme ou bien le perceptible devient invisible. Il peut alors arriver que, bien qu'il s'agisse d'œuvres de fiction traitant de certaines questions humaines sur un plan métaphorique, l'on puisse redescendre de la fiction vers le factuel. Si l'on admet aisément que les fictions artistiques peuvent avoir une incidence plus ou moins forte et à divers degrés sur notre existence quotidienne, qu'elles peuvent changer notre manière de voir le monde, qu'en est-il de cette transformation : opère-t-elle de manière métaphorique (ce que pense Walton), de manière entièrement factuelle, ou bien encore en réalisant un mixte de métaphorique et de factuel ? Là encore, notre attitude générale dépend de notre conception de la fiction et du rôle que nous lui attribuons dans notre existence. En ce qui concerne le travail d'Agut, il en va du rôle de l'engagement de l'œuvre d'art au sein du réel, autrement dit de son éthique, et de la manière dont cette dernière s'y insère et modifie éventuellement le factuel. En faisant référence dans ses œuvres ou ses textes à Kafka, Wenders, Foucault, Lévinas, Deleuze, Handke ou Blanchot, Agut intègre également la notion d'engagement d'une œuvre d'art, lorsque celle-ci est confrontée à la factualité via son public et aux débats qu'elle suscite. Car s'il n'y a plus un état d'innocence de l'art, il ne saurait y avoir non plus un état d'innocence de l'être humain en situation réelle. Agut nous l'avait déjà signalé dans l'œuvre *L'Expulsion du Paradis*, une construction faite de toiles de huit figures à l'intérieur de laquelle l'on pouvait voir, projetée en petit, une image d'un vitrail de la Cathédrale de Chartres montrant l'épisode de l'expulsion du Paradis. En ces temps d'avant la connaissance, tout était visible au Paradis. Aujourd'hui, aux temps d'après la connaissance, en ces temps où, comme le disait le peintre Bacon « on est devenu plus civilisé pour se rapprocher de l'horreur », tout est invisible en Enfer. Ne risquons-nous pas alors de sombrer dans l'incrédulité du saint Thomas des Évangiles qui a besoin de toucher le Christ pour croire à la résurrection qu'il n'a point vue, et à qui le Sauveur répond : « Heureux celui qui croit sans avoir vu. » Il faut alors nous considérer comme des bienheureux, puisqu'en art, et contrairement à des événements politiques, sociaux, des situations humaines, il y a des choses auxquelles nous croyons sans les avoir jamais vues.

Jacinto Lageira enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École des Beaux-arts du Mans et à l'Université Paris-1. Il a récemment collaboré à un ouvrage monographique sur le travail de Gary Hill (Éditions du regard, Paris, 2001). Critique d'art, il vit à Paris.

In Pep Agut's portraiture and sculptural installations, the invisible comes into play as an object to be viewed: the viewer perceives that "there is" something, namely – nothing – to see (as when a mime holds out empty hands in *The Magician* or when white surfaces are lit with white light, as in *Rescue Attempt. Nonsense*). The author argues that this existential and phenomenological approach to the invisible contrasts with the metaphysical and spiritual approach characteristic of Mondrian, Kandinsky, Malevich and Newman. Whereas they subtract material reality from their paintings to show the reality of the invisible, for Agut the absence of objects fictionalises the tension between the dematerialisation of the *œuvre* and its potential for becoming the locus of a perceptual act.

NOTES

1. *Cf.* W. Lee, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis* (1967), Macula, Paris, 1991, p. 8.
2. *Cf.* Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1986; Kendal L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1990; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999.
3. *Cf.* « The New Art – The New Life », *The Collected Writings of Piet Mondrian*, Thames & Hudson, Londres, 1987.
4. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1981.
5. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, *op. cit.*
6. Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Fayard, Paris, 1982, p. 46-47.

* Texte tiré d'une conférence inédite, ici remaniée, donnée lors de l'exposition Pep Agut au Musée d'art contemporain de Barcelone. Remerciements à Manuel J. Borja-Villel et à José Lebrero Stals.



Self-Styling after the "End of Art":
An Interview with Richard Shusterman

Chantal Pontbriand and Olivier Asselin

↓

Richard Shusterman teaches Philosophy at Temple University in Philadelphia and directs the Collège International de Philosophie in Paris. He has published numerous books, including *Pragmatist Æsthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (1992), *L'art à l'état vif: La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (1991), *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (1997) and *Performing Live: Æsthetic Alternatives for the Ends of Art* (2001), which, in its study of popular culture and lifestyles, radically redefines the fields of philosophy and æsthetics. Shusterman has edited *Bourdieu: A Critical Reader* (1999).

In your most recent book, *Performing Live*, you further your exploration of contemporary redefinitions of art and æsthetics. You propose an alternative reading of the relationship between the so-called "fine arts" and "popular culture" in modernity. Could you elaborate on this relationship?

The book's argument is that the perceived crisis in art at the so-called end of modernity and "end of art" is not as grave a threat to the potential of artistic expression as the historicist theory of art leads many to believe. The historicist thesis is that the concept of art is a particular product of Western modernity that began to emerge in the eighteenth century when the various practices of poetry, painting, music, sculpture, etc. were grouped together as fine art and began to gain more autonomy. As patronage further declined in the nineteenth century, the artist was prompted to intensify the strategies and ideology of art's autonomy, insisting on the idea that art was the autonomous product of genius and should not be subordinated to the demands of the people who bought or commissioned artworks. By the end of the nineteenth century – with the rise of art for art's sake – the autonomy paradigm continued to develop until art seemed to become its own central subject, art as an expressive, creative inquiry into what art really is. Given this genealogy, the argument can be made: if we've reached the end of modernity and art is a product of modernity, then it's likely that we've reached the end of art. That thesis has been proposed in different ways by Walter Benjamin, Gianni Vattimo and Arthur Danto. My book argues that if we look to dimensions of artistic practices

Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 1997-1998; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste _ Courtesy the artist.

that exist before modernity and beyond Western culture, if we actually look back to the natural roots and energies that produce various art practices, then we're not compelled to identify art with modernity and therefore not forced to identify the end of modernity with the end of art. Instead, I maintain that artistic energies and creativity that seem to be part of human nature because they seem to be found in virtually all cultures, have now – in the so-called postmodern period – been increasingly directed into two artistic fields outside the realm of autonomous high art: the arts of popular culture and of self-fashioning.

There is considerable artistic power in popular arts and commercial arts, in film, videos, advertising graphics, popular music, television, etc. All these are sites of vibrant, exciting, creative activity – including the invention of new genres. I was interested in rap music because it seemed to be a whole new genre. It wasn't just an application of some new material to some existing form. So the idea of art as being the creation of heightened experience through attention to form and content and the innovation of styles and genres can also be found in the domain of commercial and popular art. Artistic creativity has also been channeled to what I call the arts of self-fashioning, which, for me, includes fashion. Jean-Paul Gaultier, as far as I'm concerned, is an artist. So when people see a particular crisis in what's called the area of autonomous art or high art, it doesn't really mean that our artistic energies have disappeared or that something deep has been lost in the human soul or the spirit. There's remarkable evidence of the same creative energies that engendered what we now call autonomous art, it's simply directed more into other areas.

Modern art has acknowledged the importance of popular and commercial culture – at times in critical ways, but often with much admiration.

Autonomous art in fact realizes this, which is why much contemporary visual art appropriates popular culture, just as the Impressionists did when they painted scenes from Parisian nightlife. Warhol started as a commercial artist and most of his *topoi* were borrowed from the world of commercial art and popular arts. We could also think of Cindy Sherman's untitled film stills, Jeff Koons' appropriations of popular culture, etc. There is clear recognition within the artworld that energies exist in popular culture that can help fuel fine art. So rather than seeking a precise definition of fine art that rigidly distinguishes it from other æsthetic practices (a common but futilely scholastic enterprise of many contemporary Anglo-American philosophers of art), it's more important for me to highlight the continuities between fine art and other artistic activities.

The arts of self-fashioning are equally influential in contemporary art. We can find their traces in the many artworks of transformative photographic self-portraits (*e.g.*, Cindy Sherman or Mariko Mori), and also in more radical body art: Chris Burden's early work based on body mutilation or the risk thereof; Vito Acconci's self-biting *Trademarks*; Hannah Wilke's self-exposing nude posings; and Orlan has devoted her *œuvre* to cosmetic surgery on herself. Then there is performance art (*e.g.*, Marina Abramovic) that is very much connected with the idea of somatic discipline where the artist works on and with body endurance. Besides all this, self-fashioning is also evident in the fact that artists nowadays are often less interested in making objects or creating æsthetic experiences than in creating identities, particularly their own identity as an artist. They have to distinguish themselves; they need to make themselves almost like a commercial brand name. The prime artistic job is to create an artistic persona replete with a special style and image. The creation of this persona becomes the main *œuvre*, the artist's self as a *Gesamtkunstwerk*. Joseph Beuys is a paradigm here: his work seems inseparable from who he was, and so whatever he did – whether established art objects like drawings or seemingly non-art actions (like carrying rocks) – if he engaged and viewed it as somehow part of his artistic process, it became an artwork, a manifestation of the artist working. So, to sum up, my book underlines how popular art and the arts of self-fashioning both feed back into contemporary art and also provide æsthetic alternatives outside the constraining formal white cube of gallery space.

Among the various practices of self-fashioning, you make a distinction between what you call "representational" practices, which are concerned with beautifying our external forms, and "experiential" practices, which are more concerned with making us feel better.

Yes, it's an important distinction in the field I call somæsthetics. Preoccupation with mere representational forms blinds us to the æsthetic potential of proprioceptive "inner" body feelings. Experiential somæsthetic disciplines can make us feel better in two different senses – to provide better, more satisfying feelings but also to feel our bodies better in the sense of more acute and accurate perception of their activity or movement. But though the distinction is important, the representational and experiential modes are related. How you look and how you feel are often closely connected. When you're depressed you usually look it, and if you know you're looking bad, you can get even more depressed. Similarly, experientially oriented somatic practices like yoga often use representational devices as means to their experiential ends, urging us to focus our attention on the tip of our nose or our navel. Though I tend to emphasize the experiential disciplines in *Performing Live*, I recognize the value of work on body representations and surfaces. I have an æsthetician's respect for surfaces; we perceive through our sense organs which belong to our bodily surface, and even our insides are surfaces or sides that are folded in. I resist the philosopher's obsessively one-sided privileging of depth and interiority. Of course, I also respect depth (and not just as the complement of surface), but I think that in questing for depth in art we too often lose sense of the surface. Contemporary æsthetic theory has made excellent progress in going beneath the æsthetic surface to see the deeper social and intellectual structures that makes art's creation and perception possible, rather than understanding art simply in terms of sensory qualities and experiential immediacy as was the prior tendency in æsthetics. But the new preoccupation with depth and sociohistorical context has meant a gross devaluation of æsthetic experience and sensuousness. So my work tries to restore the balance by defending æsthetic experience, sensual immediacy, and nondiscursive understanding (*e.g.*, not only in *Performing Live* but in previous works like *Sous l'interprétation* and *La fin de l'expérience ésthetique, Pragmatist Æsthetics (L'art à l'état vif)* and in a new book which I call *Surface and Depth*).

Why do you think there is this tendency against surface and toward depth?

I suspect three reasons. One is the exciting dynamic of unmasking, so once you go beneath a layer of meaning, you want to go still deeper, you don't want to come back to the surface. Then there is the old philosophical desire to find some deep ultimate truth that is defined by contrast with surface appearances. Third is a kind of puritanic intellectual satisfaction in renunciating the enjoyment of the senses.

In many of these practices, there is often a kind of tension between two ideals of self-fashioning. One is close to the ideal of authenticity: self-fashioning is understood as a process of self-discovery and self-expression. But there is another ideal which is completely different, an ideal of self-creation, of total self-creation.

Since I do not believe in a fixed, predetermined self that one can discover and be true to, I think self-fashioning can never be the discovery of one's self that was always already there before our human efforts begin to fashion it. For me the interesting form of authentic self-expression does not mean just doing what one already does or discovering and being faithful to one's prior "true self" but rather working creatively with talents, qualities, experiences and desires that one can find and acquire for oneself in order to enrich one's life and network of relationships. The self is always a construction of work in progress.

Paradoxically, this ideal of self-creation is sustained in both specialized and popular culture, in academia as well as in advertising. But of course self-creation is largely a fantasy.

I could say paradoxically that self-creation is both inevitable and impossible. It's inevitable because who you are is a function of what you do; so assum-

ing that we have choices, our choices help make us who we are; and since we must make choices, we have to make who we are. On the other hand, self-creation seems impossible because it can never be self-creation ex nihilo. The self you have to work with in self-creation is made of things you didn't create but were given or done to you. Your very self-image is learned only through communication with others with whom you identify and from whom you distinguish yourself: first your family and then larger social groups to which you belong. The self is largely a bundle of habits of action, feeling and thought that are learned and incorporated through social training. They are so deeply ingrained in your body-mind that you don't realize they are structuring your behavior, thought and desire. (Experiential somæsthetic disciplines like the Feldenkrais Method can help you become aware of such psychosomatic habits so that you can eventually improve them to some extent.) But nonetheless we remain significantly limited in the materials of self-construction that our society affords us; so that the premise of advertising that we can make ourselves into anything (typically by buying the right equipment and professional services) is indeed a consumerist fantasy. Besides, the actual lifestyles that are advertised as exemplary seem rather limited and preprogrammed to advance certain commodities of consumption. This marketing influence is why, I think, representational somæsthetics is far more prevalent in our society than the experiential disciplines.

Advertising tries to instill certain behaviors through identification. But art works in a completely different way. It often resists identification and the stabilization of the self.

One of the prominent romantic conceptions of art is its mysterious inexhaustibility, its resistance to paraphrase and reduction to a formula. But this doesn't mean that we can never identify a dominant meaning or message in art. Art has often advocated particular ideals or models, from religious and courtly art through Bloomsbury; and such preferred models of life can sometimes be discerned even in the fluid, open, elusive or meaning-critical styles of Dada and Fluxus, or in Pop art. What art typically does, however, is include a critical, reflective perspective on the ideals it presents, which advertising very rarely does. Art, of course, also advertises certain lifestyles through the glorification of the lives of artists and also sometimes of art connoisseurs.

Do you think that this concern with lifestyles is something more accentuated in present-day living?

We are probably more conscious of it today. But I think people have always had a tendency to stylize their lives as a natural extension of human expressiveness. Once you get beyond the bare necessities of life, you want to give it meaning by stylizing it in certain ways – through ritual, play, decoration, etc. Art can be seen as developing out of processes of play, ritual, decoration, stylization and communication, developing into ever more conscious and specialist modes. If people were always in some way concerned with stylizing their lives, modern times has distinctively emphasized the idea of stylization as the individual's choice of taste. Your class, family, profession or gender should not simply determine your style of life. Each individual has to choose her own æsthetic solution for living, and advertising responds to this call for choice. Here we need to remember that some people aren't primarily interested in an æsthetic of constant innovation and becoming. Indeed, I don't think art's prime purpose, historically speaking, has been innovation. The conflation of art with constant, radical innovation is a myth of modernity that is also connected with capitalism's incessant need for new products and new ideas to constantly insure new profits; hence we have a systematic reproduction of the new. Of course, art is a valuable source of innovation and creativity, but there are other values in art that are too often forgotten because we are so obsessed with the idea of becoming, of perpetual, radical innovation.

But, with this emphasis on self-styling, isn't there a risk of reducing the public sphere of politics, of political choices, to the private sphere, to simple choices about your own body, your self, etc.?

One of the ways I develop the idea of self-styling is by insisting on the necessary and enriching social dimension of the self. As noted earlier, there is no substantive self without society, and the more the self is informed by the social network of shared meanings, the richer and more distinctive the self

will be and the more its individuality can be meaningful and productive. *Performing Live* outlines a model of self-fashioning in which the self is more engaged with and open to others, including other cultures. Self-fashioning can be pursued not as an isolated monad but by creating supportive relations with others. So you work on developing these relationships, and your self-enrichment and fulfillment comes as a byproduct of this work. This is different from the attitude of focusing narrowly on the self and simply using others as tools or means for self-fulfillment. Much of the literature of self-fashioning suffers and offends by taking this myopically egoistical approach. There are reasons for this tendency that go far beyond contemporary art and philosophy, and that stem from the ideology of liberal, self-sufficient individualism. The idea of the individual as an autonomous contractual agent in economic exchange and commodity consumption clearly strengthens the focus on the individual self that nourishes the artistic ideas of autofiction and æsthetic self-fashioning.

What relationships do you establish between self-fashioning and the representations of the self?

Self-representation is always part of self-fashioning and autofiction is in some sense inevitable. To fashion oneself implies having some image of what one is and what one wants to become. Efforts of self-criticism involve representing the self as an object for criticism. But when one tries to understand oneself through self-representation, one cannot help but do so in terms of a continuing narrative, since one can't know the real meaning of any action or event or feature in one's self or life without presuming a larger whole in which that element plays a role. Any part or act of the self can have a different meaning in terms of a different hermeneutic whole or story in which the particular element is embedded. But we don't yet know the future of our lives, so the hermeneutic whole in which any present feature or action of the self is represented must be filled in by an act of imaginative presumption, however vague, of how the story will be continued. So your representation of yourself, no matter how honest you are, always has this dimension of fictionality built into it. Your self is constructed and the construction involves an elusive temporality that surprisingly goes backwards as well as forwards. Not only don't you know the future, but you can't always remember the past in an adequately full sense. Thus, also in representing our past selves, we always fictively reconstruct some of our past that we no longer properly remember. We sometimes even notice, when we tell a story about our self, that things get changed in our narrative, we remember them differently. So the self, which is this compilation of all these representations (of past, present and presumed future) is a product of all this kind of imaginative elaboration of all these things that are not yet properly defined for the future or remembered from the past. Part of the power of visual images and literary representations is that they give a substantive form to ideas and feelings that we're either not aware of or don't yet have. Such representations become a focus for these ideas and feelings to become explicit and active in us and thus change who we are. The practices of art, including the art of writing philosophy, are thus powerful tools for transforming the self. Art and writing can change who we are.

Representations may be a means of self-fashioning for the artist. But how do they contribute to the fashioning of the spectator? Philosophers and artists have often served as models – to identify with, to imitate.

Though today's most obvious models for imitation are, unfortunately, the celebrities of entertainment and sports, I think philosophers and artists have been exemplary figures in our society, and their roles have been historically connected. As I explain in *Practicing Philosophy*, ancient philosophers (even Socrates) seemed to model themselves on the heroes of Greek literature, and they were in stark competition with the poets. Conversely, artists later modeled themselves on philosophers by seeing themselves as dedicated to the quest for new truth, original ideas and the critique of society. Artists thus borrowed the philosophical image as a rebel or social pariah (like Socrates or Spinoza), because their quest for truth set them against society's dogmas. But the interesting question about philosophical or artistic exemplarity is how we understand and respond to it. Do we just copy exemplars by faithfully imitating all their behaviour, language, etc.? Exemplarity doesn't have to mean that. The in-

teresting idea in philosophical and artistic exemplarity is that artists and philosophers look to their exemplars in order to fashion their own special, creative way of being a self, not to slavishly copy the work of their exemplars. In art and philosophy, if you want to follow an admired exemplar, you can't do exactly what they did, because their true example isn't just what they did, it's what was meant or involved in what they did as a creative project of fashioning new work and a particular, creative, expressive self. But to do that, one can't do exactly what one's exemplars did by copying them, because by definition you wouldn't be doing anything creative, original or expressive of your own personality; you would just be blindly following a formula. In the representations of exemplary lives, the danger is to allow these lives to be fetishised in terms of specific details without people understanding that their exemplarity lies in their search to express the artist's or philosopher's own specific vision of the world, of the things that they found especially and personally relevant, and to work out a solution to life's puzzle in their own way with the materials they had. So I think exemplarity is very dangerous if it is taken as a law or as a formula. But perhaps part of exemplarity in philosophy and art is to be honest and open, in questioning and in searching.

But the exemplariness we are given in art is often fragmentary and shows itself as fragmentary, whereas the kind of exemplariness promoted by fashion or entertainment is generally quite unidirectional and totalizing in its structure, which does not leave much to imagine.

I think this is true for modern art and modern philosophy, but not always in the ancient world. Some of the ancient schools of philosophy that stressed practice as well as theory (*e.g.*, stoicism, epicureanism and cynicism) often tried to provide a global and detailed vision of what the good life should be, recommending that one live by a particular *arche* or founding principle, and that limitation was something good in life. The Greeks appreciated the æsthetic value of limits for harmony and order. Of course, there could always be some differences of interpretation in applying the global lifestyle or leading principle to concrete specifics of life. Still, in ancient philosophy, exemplarity was closer to advertising than the exemplarity of the more contemporary philosopher or contemporary artist would be. Contemporary thought recognizes the self as a product of change and reconstruction, so the idea of a fixed life-principle or fixed totalizing formula for the self is no longer taken very seriously in philosophy: one has to think for oneself, and do so continuously and critically. The idea of some ancient philosophical schools that one should propose a global, detailed way of life with fixed ends and methods was later taken up by religions. Here a specific detailed pattern was proposed that one was told to stick to in order to achieve a good life. You pray, you go to church or the mosque every day, you perform certain rituals, sacraments, fasts, pilgrimages, etc. It's a very fixed, prescribed lifestyle, not unlike the prepackaged prescriptions of lifestyles in today's advertising. Perhaps advertising is a remnant of a lost religious world picture – a source of answers (however false they may be) to questions that philosophy and art and science have abandoned but that still persistently interest us and call for answers. Of course, advertising's images of heaven and hell and the good life relate to this worldly life and not an afterlife; but perhaps when the baby boomers get still older, the advertised images of earthly paradise will be less sex and drugs and rock'n'roll, and more like some plush retirement condo in Boca Raton.

So what is art's role today?

I don't think art does one particular thing. Art's fragmentation or diversity is not, to my mind, a bad thing. Some culture critics still expect high art to be the primary if not sole place where all the important artistic progress is made and creativity is nurtured and expressed. But I think this is no longer true; nor is it something to lament. I have a broad conception of art that includes the arts of popular culture and self-fashioning; and these different artistic practices are doing too many things in too many different directions to try to summarize. Even if you take the idea of bodily self-fashioning, you have the more or less conventional arts of bodybuilding, makeup, fashion, tattoos and piercings, but also more transgressive experiments in body æsthetics like branding and burning. If some of these practices aim at beauty, others have other artistic aims of expression. So I don't want to say what art's current role is, as if art is one coherent thing with an implicit agenda or agency. This is even a danger when one is tempted to give such flexibly

open answers as "art is exploring its diverse options or looking for what it should do."

And philosophy?

The field of contemporary philosophy is also very diverse and lacks a single centre. Many philosophers in the Anglo-American mainstream do not read in contemporary continental philosophy and vice versa, so each group often presumes that there is one philosophical centre by disregarding its rival. I do not have that luxury. Due to my Oxford education in philosophy and the experience of teaching in France and Germany, my philosophical self has been constructed by both approaches, and I try to combine what I see as most useful in them. But they often remain very different languages, and I recognize my philosophical self as a problematic *métissage*, suspicious to purists from both traditions. Besides this plurality of contemporary philosophical traditions, there is a further, more basic plurality. Philosophy can be practiced simply as an academic pursuit of theory, but it can also be practiced as an art of living. Here again, I try to combine both practices (as was common in ancient times). I write academic books and articles, but I also see my philosophical work in terms of an æsthetic project of embodied life, a *Gesamtkunstwerk* of engaged living in a wider social world beyond the borders of my skin and professional philosophy. I don't only write about somæsthetics, I practice it. I am a certified practitioner of Feldenkrais Method, a form of somatic education and therapy that develops a better awareness of our sensorimotor system and motor intentionality. It has improved my life and thinking in many ways, and I hope my Feldenkrais students derive similar benefits, which are as much æsthetic as cognitive and practical.

But let me return more generally to the question of philosophy as an art of living. A philosopher's life and *œuvre* can be conceived, lived and assessed in terms of the way we evaluate artworks. We can appreciate its harmony, dynamics, beauty, originality, structure, development. One notices if the philosopher's work becomes merely repetitive or whether it evolves in new, perhaps dramatically different but still coherent ways. (One thinks here of early and later Wittgenstein or early and later Heidegger or even early and later Foucault.) In the project of philosophy as a self-critical, self-perfecting, self-fashioning art of living, one is at the same time both creating an *œuvre* and struggling to formulate and defend the criteria by which that *œuvre* will be evaluated. But this is also true for great poet-critic-theorists like T.S. Eliot or great painter-theorists. I'll leave you and your readers the privilege of filling in your own favourite artistic exemplars in order to make this point more vivid or appealing. One understands things better when one learns them through one's own efforts of thinking and discovery. An interview should leave some questions for its readers to answer.

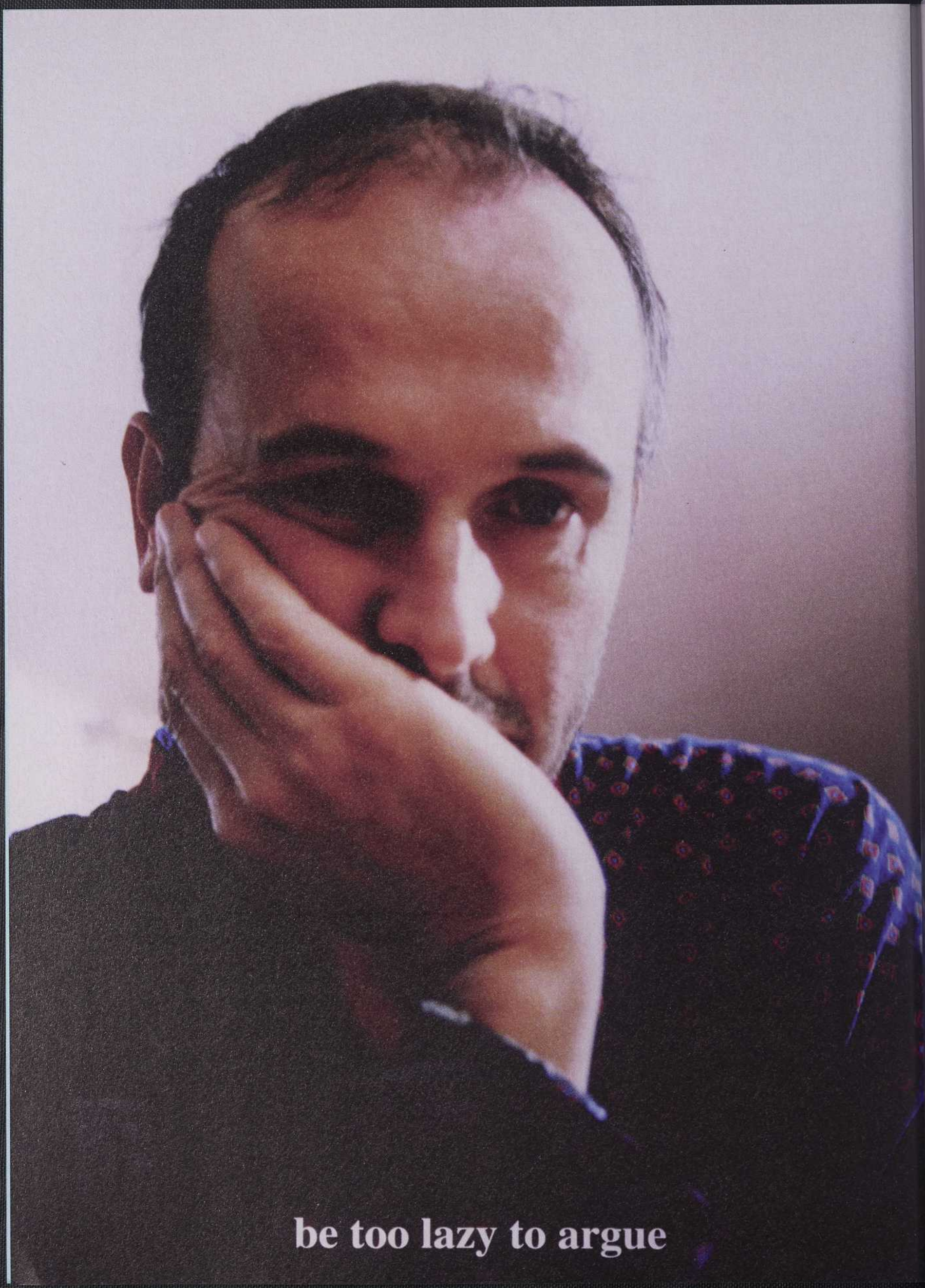
Chantal Pontbriand is the editor-in-chief of the journal *Parachute* and director of the Festival International de Nouvelle Danse. She has published *Fragments critiques (1978-1998)* at Éditions Jacqueline Chambon (France, 1998) and *Communauté et Gestes* at Éditions Parachute (2000).

Olivier Asselin is a professor of Art History at Concordia University. He works in particular on eighteenth-century æsthetics and contemporary art. He has contributed to a number of journals (*Parachute*, *Trois*, *La recherche photographique*, *Protée*, *Public*) and has directed films and videos: *La liberté d'une statue* (1990), *Le siège de l'âme* (1997) and *Maîtres anciens* (1997).

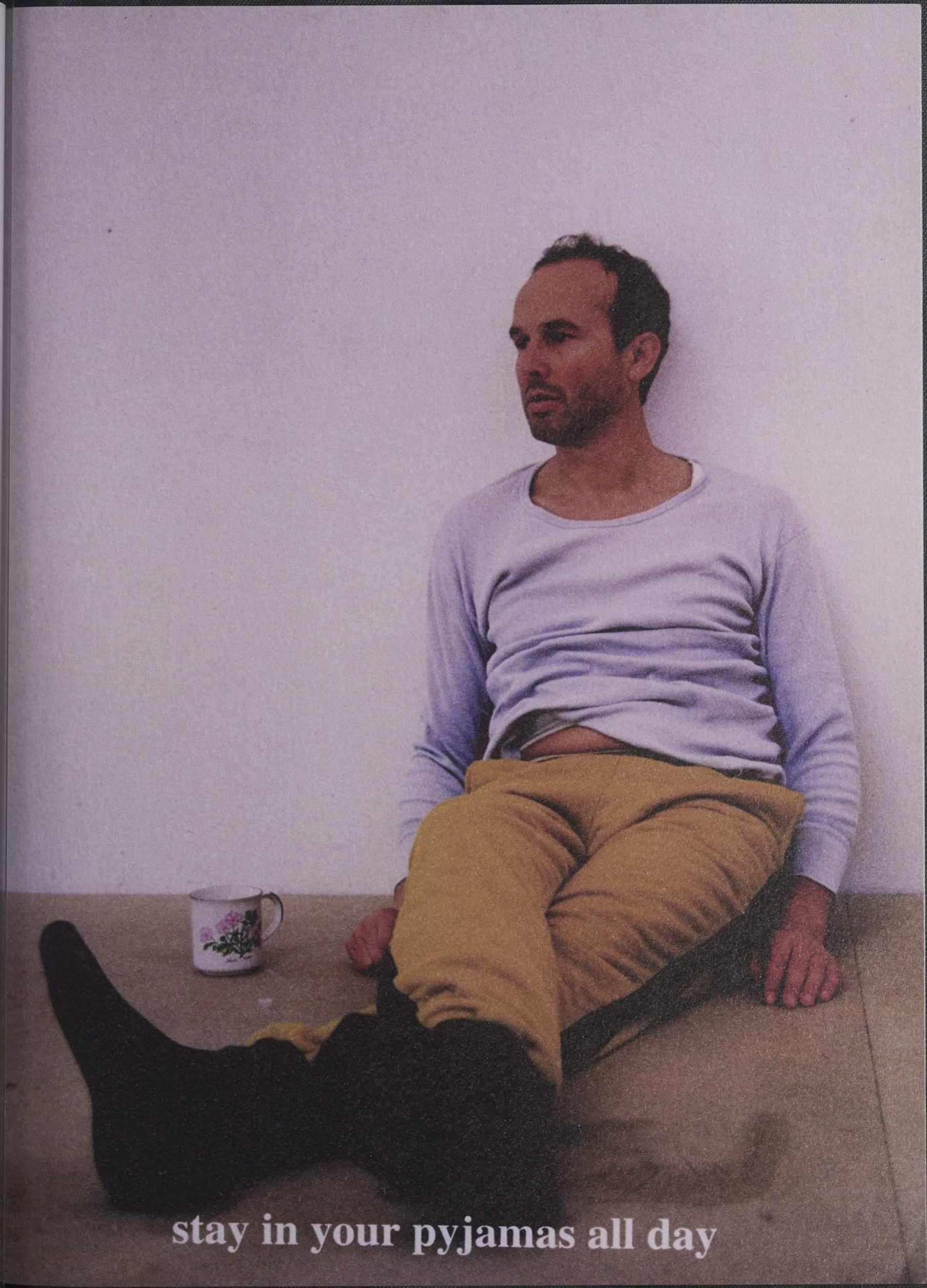
Richard Shusterman redéfinit la relation entre l'art des grandes galeries et l'art populaire (télévision, graphisme) dans l'ère moderne. Il apparente l'autocréation artistique ou philosophique modernes à la création de marques, dont la prémisse est que le consommateur, en se dotant de choses et d'expériences, peut devenir ce qu'il veut. Cette autocréation – cette construction d'une *Gesamtkunstwerk*, une œuvre du soi – qu'il nomme « somaesthétique » peut être « représentationnelle », quand il s'agit d'embellissement de l'individu, ou « expérientielle », quand il s'agit de son bien-être. Shusterman ne croit pas que l'attention que l'individu porte à son style réduise la sphère politique; l'individu plutôt se définit par rapport à un réseau social, cadre de son autocréation et de son autocritique.

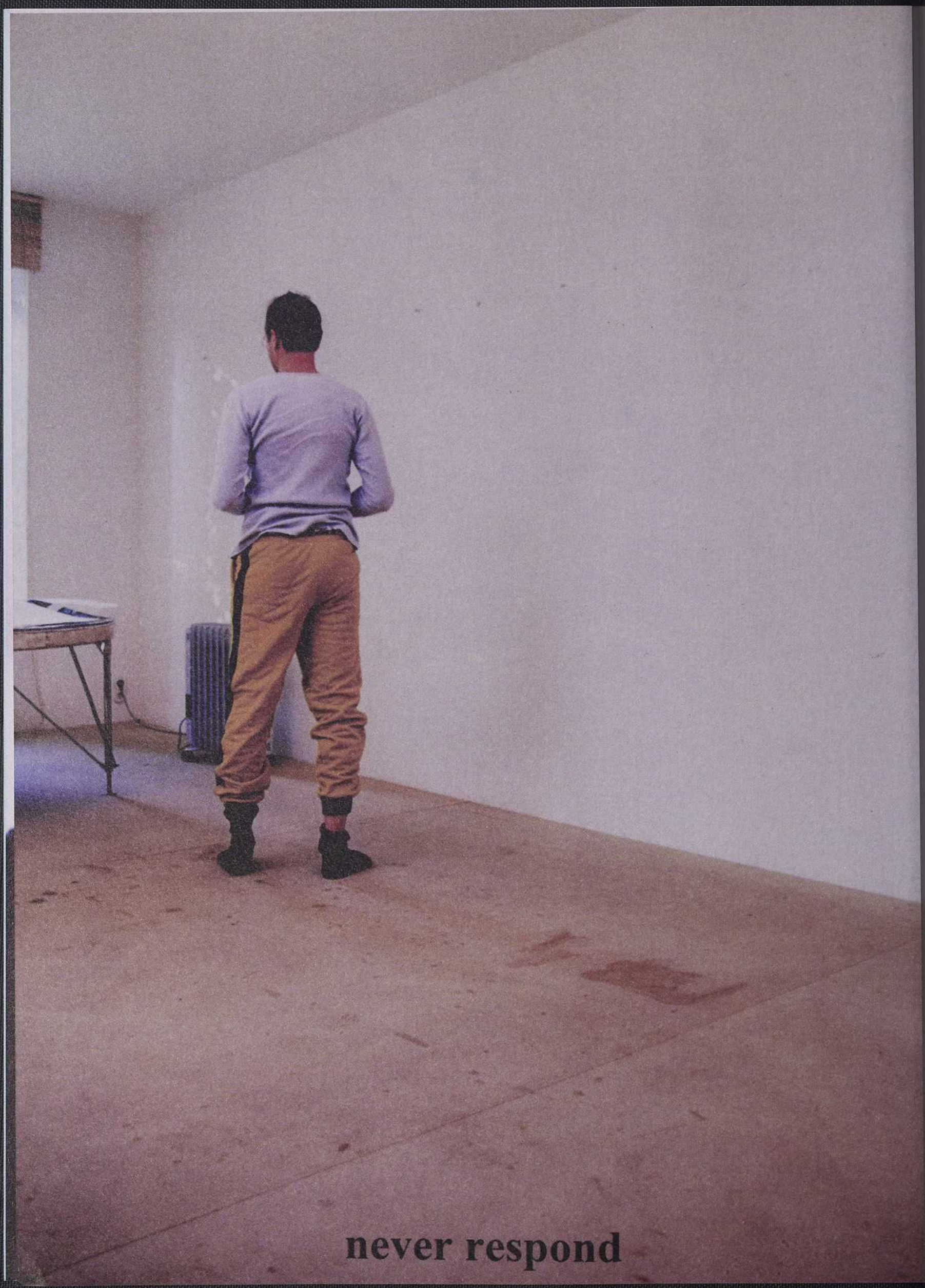
Transcribed by Lee Bayes.
Edited by Olivier Asselin and Peter Gallo.

The interviewers would like to thank Jean Klucinskas, who made this interview possible.

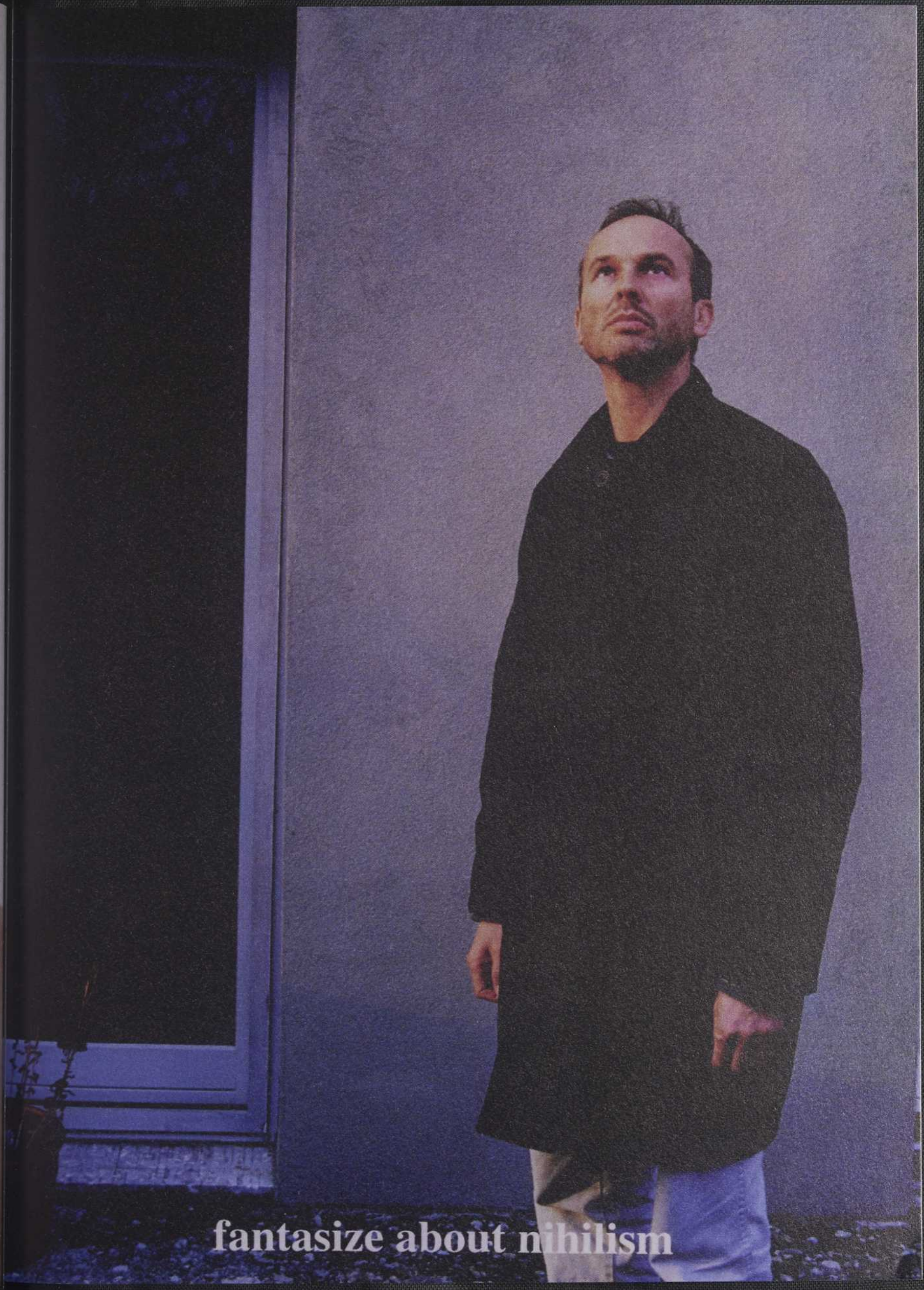


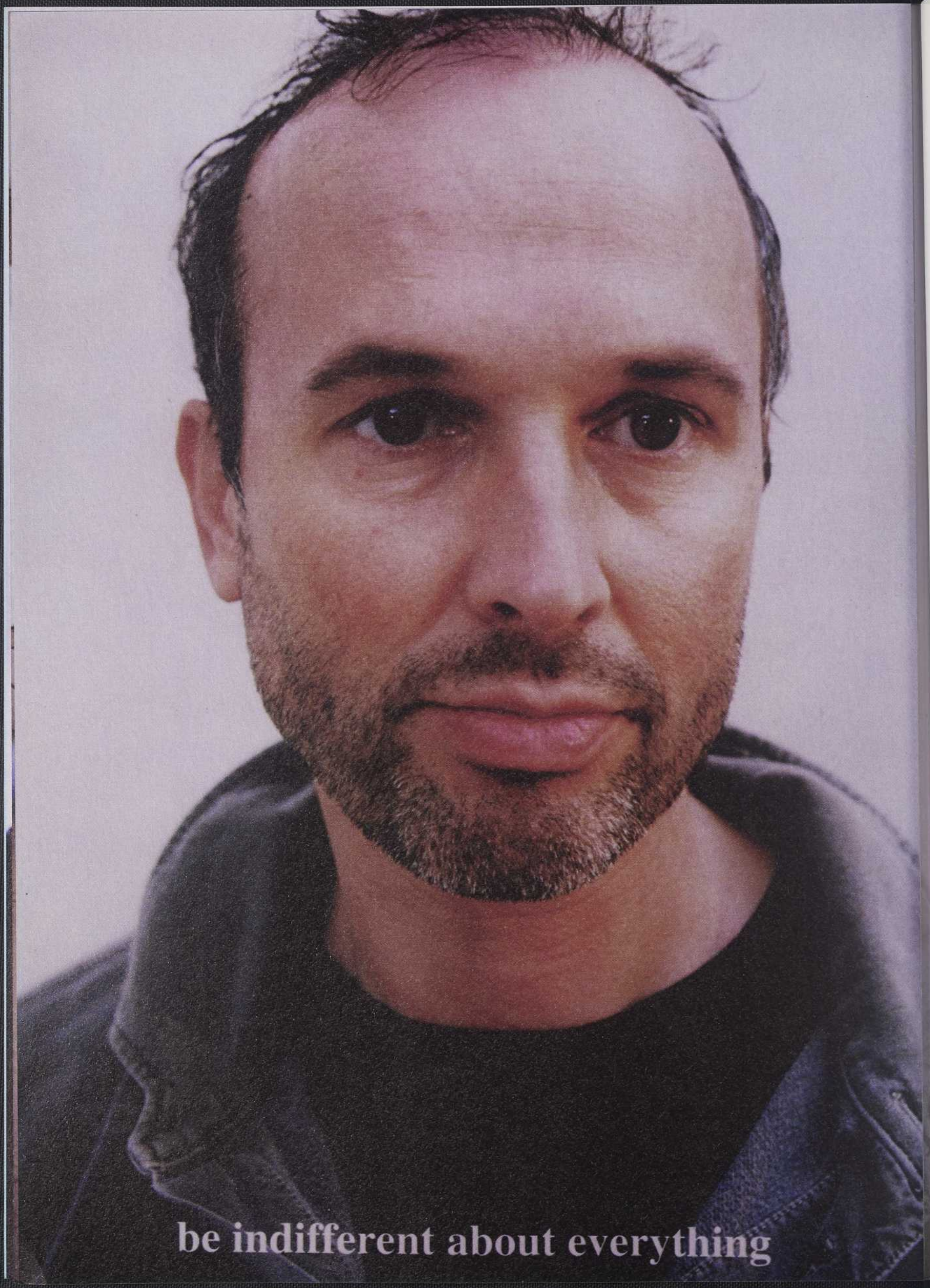
be too lazy to argue


stay in your pyjamas all day



never respond


fantasize about nihilism


be indifferent about everything



Erwin Wurm
L'art du soupçon

Élisabeth Wetterwald

→ Marqué par l'art minimal et l'art conceptuel, le travail d'Erwin Wurm, d'abord relativement immatériel, en tout cas désincarné, se présente comme la progressive et presque inexorable apparition de la figure humaine. D'abord évoqués par des vêtements vides, puis enfouis sous des vêtements, utilisés comme du matériel mouvant, la figure et le corps humain ont ensuite fait leur apparition pour constituer aujourd'hui les motifs essentiels de l'œuvre. Wurm, lui-même, a souvent utilisé son propre corps dans ses travaux, et une de ses plus récentes séries photographiques n'est constituée que d'autoportraits. Le corps est-il encore considéré comme matière sculpturale ou bien s'est-il entre temps chargé d'affects et d'une épaisseur psychologique qui lui étaient jusqu'alors refusés ? L'artiste s'est-il définitivement éloigné du radicalisme minimaliste pour nous

CI-DESSUS, CI-CONTRE ET PAGES PRÉCÉDENTES _ ABOVE, OPPOSITE AND PREVIOUS PAGES: *BE LAZY*, 2001.
TOUTES LES PHOTOS DANS CET ESSAI SONT REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ ALL PHOTOS IN THIS ESSAY COURTESY THE ARTIST.

livrer quelque chose de lui-même, de sa propre personnalité ? Ou bien, au contraire, joue-t-il avec les codes de représentation du « moi » pour montrer que ce dernier n'est que pure construction imaginaire ?

Représenter l'absence

À la fin des années 1980, Erwin Wurm réalise ses premières « sculptures de poussière ». Des pièces sans titre, le plus souvent, qui évoquent de façon très minimale des formes d'objets – qui ont sans doute été exposés puis retirés – par la trace qu'ils ont laissée sur un support, le reste de la surface étant recouvert d'une couche de poussière. Le visiteur n'appréhende l'objet que dans la mesure où il n'est plus là, et c'est son environnement (la poussière en l'occurrence) qui le projette dans son imagination. Présentées à l'intérieur de caissons en verre, comme protégées, ou bien laissées à l'air libre, sur des socles, de simples planches de bois, par terre, ou bien encore dans la rue, ces pièces pouvaient être considérées, dans certains cas, comme une critique des codes des institutions artistiques, mais elles étaient avant tout envisagées par l'artiste comme des manifestations d'une expansion de la notion de sculpture, un jeu entre le tridimensionnel et le bidimensionnel, la représentation d'un objet par son absence même, dans un déni de l'objectalité et de la permanence. En 1993, l'artiste réalise un livre, *Size L to XXL (Within Eight Days)*, qui se présente comme un manuel pour prendre du poids et, comme son titre l'indique, passer rapidement de la taille L à la taille XXL. Si les instructions comportent une dose d'humour non négligeable (« température à 70 degrés », « dormir tard », « mouvements réguliers et lents », « lire ou regarder la télévision allongé »), l'ouvrage ne se présente pas moins comme un fort sérieux livre-sculpture, exposé de façon très sobre, sur une table, à l'image de certains livres d'instruction réalisés par les artistes conceptuels. Les sculptures, dans ce cas, n'existent que potentiellement et secondairement ; la forme et la trace matérielle du processus importent moins que le concept. « Le livre n'est pas une sculpture qui est là pure et simple ; c'est plutôt sa lecture, le processus qui lui est sous-jacent, qui constitue la sculpture[1] », précise l'artiste. Dans la vidéo intitulée *59 Positions* (1992), on assiste à une succession de plans qui montrent des formes bizarroïdes, qu'on devine être des corps humains, tordus et empêtrés dans des vêtements, de façon

ERWIN WURM: THE ART OF DOUBTING

Élisabeth Wetterwald

↓

Erwin Wurm's early work, influenced by minimal and conceptual art, was relatively incorporeal, or in any event unbounded by the body. Gradually, almost inexorably, the human figure began to appear in it. The human form and the body were first evoked in the work by empty clothing, then concealed beneath clothing and deployed as unstable material, before becoming visible to the point of constituting one of the essential motifs in the work today. Wurm has frequently used his own body in his work: one of his most recent series of photographs is composed only of self-portraits. Is the body still seen as sculptural material, or has it taken on affect and psychological depth that had previously been denied it? Has the artist deliberately distanced himself from minimalist radicalism in order to render something of himself and his own personality? Or is he, on the contrary, playing with the representational codes of the "self" in order to demonstrate that the self is strictly an imaginary construct?

Representing Absence

Erwin Wurm produced his first "dust sculptures" in the late 1980s. These works were generally untitled, and gave only a minimal sense of the object's shape. The object had evidently been placed briefly on a plane surface and then withdrawn; along with the impression it left, the rest of the surface had been covered with a layer of dust. The viewer perceived the object only to the extent that it was no longer present; it was through its environment (the dust, as it were) that it was projected onto our imagination. Resting within glass boxes, as if to protect them, or exposed to the air on pedestals, on mere planks of wood, on the floor, or even in the street, these works could be seen, in some cases, as a critique of institutional artistic codes. But the artist saw them above all as the expression of a broader definition of sculpture, as playing with the difference between two-dimensional and three-dimensional work, or even as

59 Positions, 1992, extraits vidéo _ video stills.

totalement anti-fonctionnelle: les manches sont utilisées pour loger les jambes, le bas pour le haut, etc. À aucun moment on n'aperçoit un bout de chair, le corps n'étant utilisé que pour ses capacités à se contorsionner et à créer des formes non assignables, des sculptures temporaires. Dans la vidéo *Face (A Thousand Portraits)*, ce sont des visages qui se succèdent toutes les cinq secondes. L'individualité de chacun est à peine évoquée, à travers des mimiques, qu'une autre image s'impose, aussi furtive et, très rapidement, tous finissent par s'effacer de la mémoire. À travers l'accumulation et la répétition, les visages perdent les finitudes de leurs formes ainsi que leurs particularités et le processus finit par dénier toute idée de forme définitive et identitaire au visage humain: «Mon intention c'était de laisser fondre le visage, de faire en sorte qu'on le perçoive comme une masse, d'empêcher l'individualité d'émerger. Il s'agit d'une perte de personnalité[2].»

Malgré la diversité des médiums utilisés, on le voit, toutes les pièces de cette époque sont travaillées par un même processus de dématérialisation, ou du moins par une tension entre absence et présence qui, en général, se relâche du côté de l'absence ou de la perte. Même lorsque la figure humaine ou le corps sont évoqués, ils ne sont pas considérés dans leur individualité mais comme des supports de mécanismes, comme des matériaux ou des réceptacles de transformations. «Je ne m'intéresse aucunement au corps dans mon travail. Le corps ne m'intéresse que par rapport à mes vidéos. Là, je l'emploie comme n'importe quel autre matériau – non pas au sens du body art, mais comme un agent, un acteur[3].» Ainsi, dans ses premiers travaux, comme plus tard, dans une certaine mesure, avec les *One Minute Sculptures*, le corps est comme vidé de ses humeurs, délesté de toute charge affective et de toute symbolisation, débarrassé de ses attributs psychologiques, matière à sculpter; bien loin du

the representation of an object by its very absence, through the refusal of objectivism and permanence.

In 1993 Wurm produced a book, *Size L to XXL (Within Eight Days)*, which purports to be a guide for gaining weight and, as its title indicates, for quickly passing from a size L to a size XXL. Despite the funny instructions ("70 degree temperature"; "go to bed late"; "slow and regular movements"; "read or watch TV in a reclining position") the work is a quite serious book sculpture. It was exhibited in a very sober manner, on a table, in the style of the sort of instruction book produced by conceptual artists. Here the structure exists only potentially and secondarily; the form and the material trace of the process matter less than the concept. "The book is not a sculpture which is simply there," Wurm remarks, "but it is the reading, the process behind it, which constitutes the sculpture."[1]

The video *59 Positions* (1992) presents a series of shots showing bizarre forms that we gradually realise are human bodies, twisted and tangled in their completely non-functional clothing: legs are clothed in shirt sleeves, stockings are used as tops, etc. We never see a bit of flesh: the body is used only for its ability to contort itself and to create unattributable shapes and temporary sculptures. In the video *Face (A Thousand Portraits)* human faces file past every five seconds. We have barely sensed the individuality of a face, through its mimicking, when another one takes its place. This face is just as furtive and very soon all the faces have disappeared from our memory. Through a process of accumulation and repetition, the faces lose the finiteness of their form and their peculiarity. The result of the process is a refusal of any notion that the human face has a definitive form and identity: "My intention was to let the face merge, to let it be experienced as a mass and to no longer let the individuality emerge. This has to do with a loss of personality."[2]



Body Art et de l'expressionnisme des aînés viennois de Wurm. Plus proche finalement des minimalistes qui entendaient rayer de la carte la psychologie du spectateur autant que les mythes associés à la personnalité de l'artiste, et des artistes conceptuels pour lesquels la préconception de l'œuvre était essentielle, au détriment de sa réalisation.

Du conceptuel à sa distorsion

Entre 1988 et 1998, Erwin Wurm a réalisé des centaines d'esquisses, des dessins préparatoires à des actions diverses, rassemblés ensuite dans un ouvrage intitulé *One Minute Sculptures*[4] qui se présente comme un manuel d'instructions: des esquisses qui décrivent très précisément différentes façons d'accrocher puis de plier des pull-overs contre un mur, le plus vite possible et avec le minimum d'efforts, de manière à ce que le vêtement perde toute connotation fonctionnelle; des instructions diverses, drôles, absurdes, telles que porter au même moment toute sa garde-robe, rester cinq minutes les pieds dans un seau, un autre sur le visage, faire le chien, accroupi à quatre pattes, s'asseoir par terre en retenant sa respiration et en pensant à Spinoza, enfiler un pull par les jambes, tenir assis sur un balai en position verticale, etc. Suivant les considérations d'un Sol Lewitt («Matérialisée ou pas, l'idée en elle-même vaut autant comme œuvre d'art que le produit fini. Toutes les étapes en jeu – gribouillis, esquisses, dessins, modèles, études, pensées, conversation – présentent de l'intérêt[5].»), et comme dans les instructions d'un Lawrence Weiner («lancer une balle dans les chutes du Niagara», par exemple), le langage est ici primordial, l'action peut être réalisée ou ne pas l'être, et n'importe qui peut éventuellement faire la démarche, la présence de l'artiste n'étant pas nécessaire et l'œuvre en soi n'étant pas une finalité. Cependant, ce qui éloigne Wurm des artistes conceptuels, c'est que tandis que ces derniers s'intéressaient surtout à la conception de l'œuvre, pour finir par accorder peu d'importance à son existence matérielle, Wurm s'est à un moment rendu compte que les instructions seules pouvaient conduire à une impasse: «le risque d'une formulation extrêmement fragile et passagère de la sculpture s'est fait jour. Afin de l'éviter, j'ai introduit la possibilité de "performance renouvelée"[6].» Il a donc mis en place la possibilité de renouveler les actions prescrites, les pull-overs pouvant par exemple être

Despite the diversity of media, we can see in all the work of this period the same process of dematerialisation, or at least a tension between presence and absence which, in general, favours absence and loss. Even when the human form or the body are evoked, they are not seen in their individuality but rather as fields of action for mechanisms, as material, or as receptacles of transformations. "I am not at all interested in the body in my work. It only interests me in connection with my videos. There I use it like any other material, that is not in the sense of a body art, but as an agent, as an actor."[3] Thus in these first works, as, to a certain extent later, with the *One Minute Sculptures*, the body is evacuated of its humours, so to speak, it is released from any affective burden and any symbolic quality and rid of its psychological attributes to become material to sculpt. Here we are far from the Body Art and expressionism of Wurm's elders in Vienna and closer, ultimately, to the minimalists, first of all, who strove to wipe the viewer's psychology from the slate and to jettison the mythology around the artist's personality, and secondly to conceptual artists, for whom the preconception of the work was essential and took precedence over its execution.

From Conceptual Art to Its Distortion

Between 1988 and 1998 Wurm sketched hundreds of preparatory drawings for various kinds of work; these were later assembled in a work entitled *One Minute Sculptures*(1998).[4] This work takes the form of an instruction manual, with sketches, for example, that describe with great precision the different ways of hanging and then folding sweaters against a wall, as quickly as possible and with a minimum of effort, so that the piece of clothing loses all its functional connotations; or that provide a variety of comic and absurd instructions, such as wearing all your clothes at once; standing for five minutes in a bucket, with another one over your head; acting like a dog on all fours; sitting on the ground while holding your breath and thinking of Spinoza; pulling a sweater over your legs; sitting on an upright broom; etc.

Following a thought by Sol Lewitt ("The idea itself, even if it is not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thoughts, conversations – are of interest."[5])



dépliés puis repliés d'une autre façon, la série des *One Minute Sculptures* pouvant être réitérée à l'infini, et le résultat des actions prenant finalement une place de plus en plus importante, chaque participant étant invité à se faire prendre en photo au moment de la réalisation de la performance. De même, tandis que les minimalistes et la plupart des conceptuels récusaient tout affect et toute dimension psychologique comme composantes du travail artistique – Bernard Venet: «Mon dernier acte subjectif est d'opter pour l'objectivité» –, Wurm, ne serait-ce que par les sujets requis pour ses instructions et par ce qui est attendu d'eux, ajoute nécessairement du subjectif et de l'anecdotique dans sa démarche; de plus, en raison de la forte charge humoristique portée par ces instructions absurdes, inutiles et désopilantes, Wurm se situe indéniablement dans une position anthropologique. La plupart des conceptuels entendaient passer du sensible à l'intellect, se désintéressant de la perception et des sentiments; dans une certaine mesure, la démarche de Wurm suit le trajet inverse: d'abord essentiellement basée sur l'intellect, fondée sur l'absence d'effet (narratif, illusionniste), elle s'est pour ainsi dire chargée peu à peu d'affects (d'«aiguillons affectifs», dirait Sol Lewitt) ou, du moins, d'une certaine «humanité» pour finir par se couler dans l'existence.

and in a manner akin to the instructions of Lawrence Weiner ("toss a ball into Niagara Falls," for example), language here is of primary importance; the action can be carried out or not, and it doesn't matter who eventually does it. The presence of the artist is not necessary and the work as such is not an end in itself. What distinguishes Wurm from conceptual artists, however, is that while the latter are mostly interested in the conception of the work, to the point that they attach little importance to its material existence, at a certain moment Wurm realised that on their own the instructions could lead to an impasse: "the danger of a too fragile and short-lived formulation became evident. To avoid this I introduced the possibility of 'renewed performance.'"[6] He thus established the possibility of repeating the prescribed action; it became possible, for example, to fold and unfold the sweaters in another manner, or for the series in *One Minute Sculptures* to be repeated infinitely. The result of the actions thus took on greater and greater importance, with each participant being invited to take his or her own photograph at the moment of the performance. In the same way, while the minimalists and the majority of conceptual artists rejected all affect and any psychological dimension as part of an artist's work (Bernard Venet: "my last subjective act is to opt for objectivity"), Wurm, if only

One Minute Sculptures, 1997-1998.



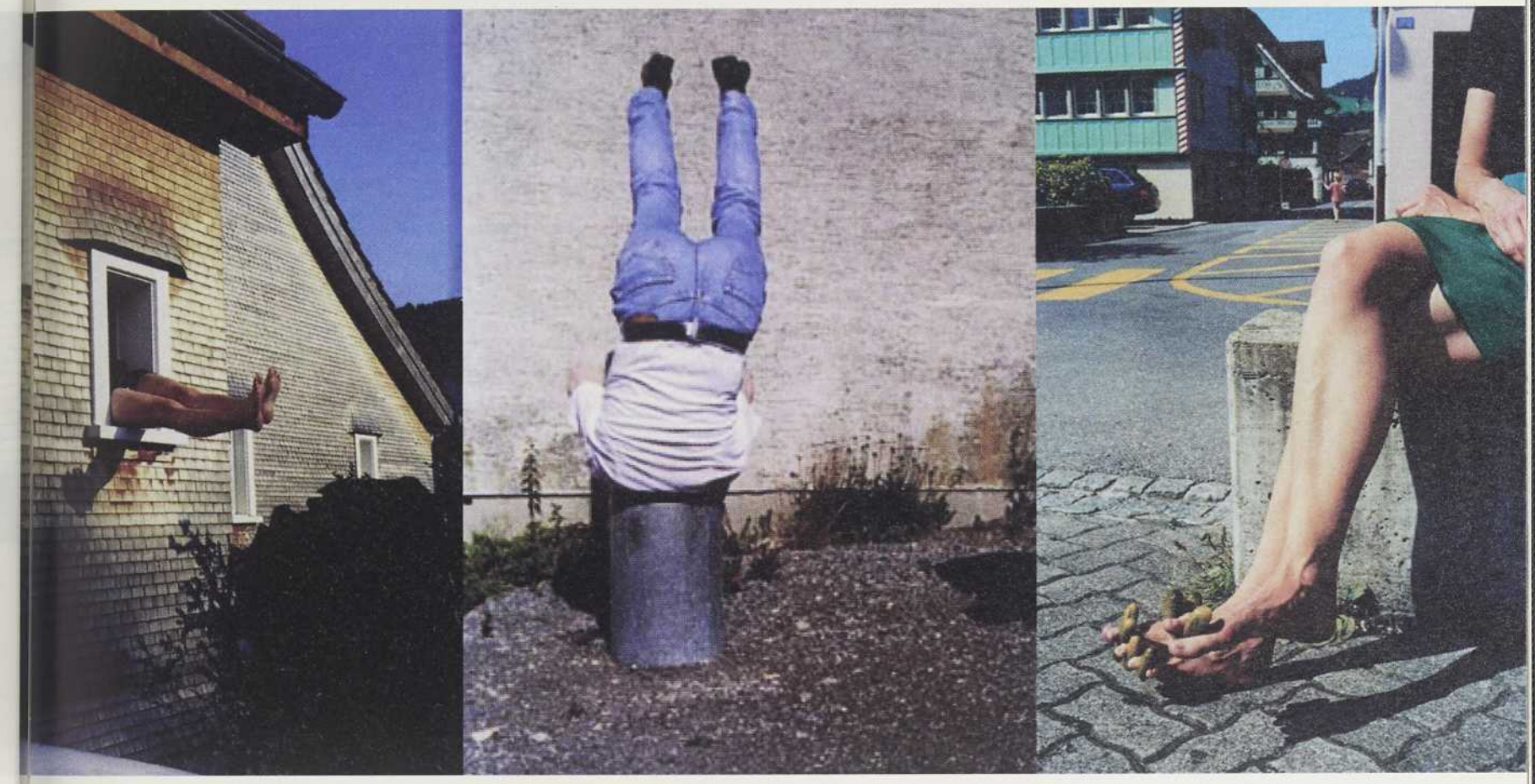
Soupçons

De l'art conceptuel et minimal, Erwin Wurm n'a finalement gardé que le soupçon à l'égard du geste artistique, de l'expressionnisme et de la démiurgie du créateur. Dans ses tout premiers travaux notamment, la marque de l'artiste est singulièrement ténue, sans signature particulière; tout comme ses pièces de poussière (l'empreinte) ou ses vêtements accrochés (l'enveloppe), Wurm semblait vouloir se signaler par son absence. À cela, il a néanmoins ajouté toute une série de paramètres qui l'ont conduit à aller finalement plus avant dans le processus de désacralisation (esthétique comme éthique). D'une part, en se servant du corps humain comme matériau, en utilisant des objets du quotidien, en faisant du temps une dimension essentielle de son travail, il a remis en question les conceptions traditionnelles de la sculpture. Comment créer une sculpture temporaire, qui ne soit figée ni dans le temps, ni dans l'espace? Une sculpture peut-elle devenir un objet quotidien? À quel moment peut-on dire qu'un objet devient une performance? Une

Doubts

In the end Wurm retained from minimal and conceptual art only a sense of doubt towards the artistic gesture, expressionism, and the demiurgic artist. In his very first works, especially, Wurm left his mark by virtue of the models required for his instructions and what is expected of them, necessarily includes the subjective and the anecdotal in his practice. And because of the high degree of humour in these absurd, useless and side-splitting instructions, Wurm undeniably situates himself in an anthropological position. Most conceptual artists sought to pass from the senses to the intellect, and were not interested in perception and the emotions. To a certain extent, Wurm's work follows a reverse path: initially based on the intellect and founded on the absence of narrative effects or illusionism, it gradually became charged, so to speak, with affect (with "affective spurs," Sol Lewitt would say), or at least with a certain "humanity," before slipping into existence itself.

One Minute Sculptures (Cahors), 1999; *(The Bank Manager in Front of His Bank)*, 1999.



sculpture peut-elle être éphémère? Une action peut-elle devenir une sculpture? Une sculpture peut-elle décliner des sentiments? D'autre part, la plupart de ses travaux et les moyens dont il se sert s'inscrivent comme des contrepoints au principe de la fétichisation: de la poussière mise sous verre, fonctionnant comme une métaphore originelle et quasi programmatique, des pièces à réactiver, la photographie utilisée comme une possibilité de reproduction infinie de performances, etc. Par ailleurs, en utilisant des individus comme matière sculpturale, en traquant la dépersonnalisation, Wurm, proche en cela de l'esprit beckettien, donne un sérieux coup à l'éthique d'un Levinas, plaidoyer pour la reconnaissance de l'autre, à travers l'irréductibilité du visage, notamment, et méfiance à l'égard de tout élément impersonnel qui serait susceptible d'anéantir l'être humain. Enfin, en faisant du ridicule, de l'absurde et de l'incongru, les composantes essentielles de son travail récent, il contribue à saper le pathos et la dramatisation qui sont généralement associés au processus créatif. Comme un certain nombre d'artistes pendant les années 1990, renouant avec

in a singular manner: just like his dust sculptures (the trace) or his hanging clothing (the covering), Wurm seems to want to signal his presence through absence. He nevertheless went on to add to this a series of frameworks which eventually led him further along the process of desecration, whether æsthetic or ethical. By using everyday objects and the human body as material and by making time an essential part of his work he has, on the one hand, put into question the ways in which sculpture is traditionally conceived: How is it possible to create temporary sculpture, which is fixed neither in time nor in space? Can sculpture become an everyday object? At what moment can we say that sculpture becomes performance? Can sculpture be ephemeral? Can an act become sculpture? Can sculpture enumerate the emotions? On the other hand, most of his work and working methods array themselves like counterpoints to the fetish principle: dust under glass, which functions as an original and virtually programmatic metaphor; works intended to be "renewed"; photography used as the possibility of infinitely reproducing performances; etc. In other re-

One Minute Sculptures (Appenzell), 1998; *(The Museum Director)*, 1998; *(Appenzell)*, 1998.



l'esprit Fluxus, Dada et autres courants irrespectueux de l'art moderne, Wurm participe du mouvement de désacralisation qui a permis de remettre en cause la figure de l'artiste comme conducteur de l'humanité, séparé du monde profane, protégé de ses vicissitudes. Car si Wurm semble prendre un malin plaisir à représenter ses modèles dans l'embarras, entravés, contorsionnés, en parfaits anti-héros, il n'omet pas de se soumettre au jeu. Nombre de ses travaux récents, nous le verrons, le montrent dans des positions acrobatiques, gesticulant, luttant contre tel ou tel objet récalcitrant, tombant régulièrement, en pathétique pantin livré aux forces de l'apesanteur ou bien en victime consentante malmenée par les contraintes du quotidien.

Conscience et représentation de soi

Curieusement, c'est peut-être cette aptitude au soupçon, le sens de l'absurde et du grotesque, qui ont tiré peu à peu son œuvre du côté de l'humain et, sinon du psychologique, du moins vers une inter-

spects Wurm, by using individuals as sculptural material and by striving for depersonalisation, is close to the spirit of someone like Beckett and delivers a serious blow to the ethics of Levinas, who pleads for the recognition of the other through the irreducibility of the human face, in particular, and who distrusts any impersonal element that might annihilate the human being. Finally, by partaking of ridicule, absurdity and foolishness – the essential ingredients of his recent work – Wurm contributes to undermining the pathos and drama that are usually associated with the artistic process. Like a number of other artists in the 1990s who revived the spirit of Fluxus, Dada and other irreverent currents in modern art, Wurm is part of a movement of desecration which has made it possible to question the figure of the artist as a guide for humanity, as someone separated from the everyday and protected from its vicissitudes. For if Wurm seems to take a malicious delight in presenting his models in a state of discomposure – fettered, contorted, the perfect anti-heroes – he doesn't shrink from putting himself

One Minute Sculptures (Graz), 2000.



rogation sur la conscience, et surtout sur la conscience et la représentation de soi. Pour réaliser ses *One Minute Sculptures*, Wurm passe par voie d'annonce, travaille avec des gens de son entourage, confie aux visiteurs d'expositions des dessins d'instruction que chacun est libre de réaliser, ou bien «négocie» avec des individus qui souhaiteraient réaliser des performances selon des fantasmes personnels. Néanmoins, quel que soit le contrat préalable, quel que soit le médium utilisé pour en rendre compte, les sculptures humaines de Wurm portent des marques de reconnaissance. La série «Sculptures with Embarrassment», résultat d'un travail réalisé avec des personnes recrutées par annonce, montre des individus qui sont aux prises avec des objets de leur environnement immédiat. Un banquier se trouve ainsi, dans la rue, devant son lieu de travail, une asperge dans chaque narine; une jeune femme porte des oranges sous son corsage, une autre tire la langue, accroupie sur la table de son salon. Situations inattendues, souvent aussi absurdes qu'inconfortables, ou bien gestes furtifs qui sont in the same situations. A number of recent works, as we shall see, show him in acrobatic positions, gesticulating, struggling with some recalcitrant object or another, and regularly taking a tumble: a pathetic stooge in a state of weightlessness, a consenting victim being manhandled by the constraints of everyday life.

Consciousness and Representation of the Self

Curiously enough, it may be this attitude of doubt, this sense of the absurd and the grotesque, which has drawn Wurm's work towards the human and, if not the psychological, at least towards a questioning of consciousness, and especially the consciousness and representation of the self. In order to carry out his *One Minute Sculptures*, Wurm placed ads, worked with people he knew, and presented visitors to exhibitions with instructional drawings that they were free to carry out or to "negotiate" with others wanting to create a performance out of their fantasies. But whatever the arrangement that brought the

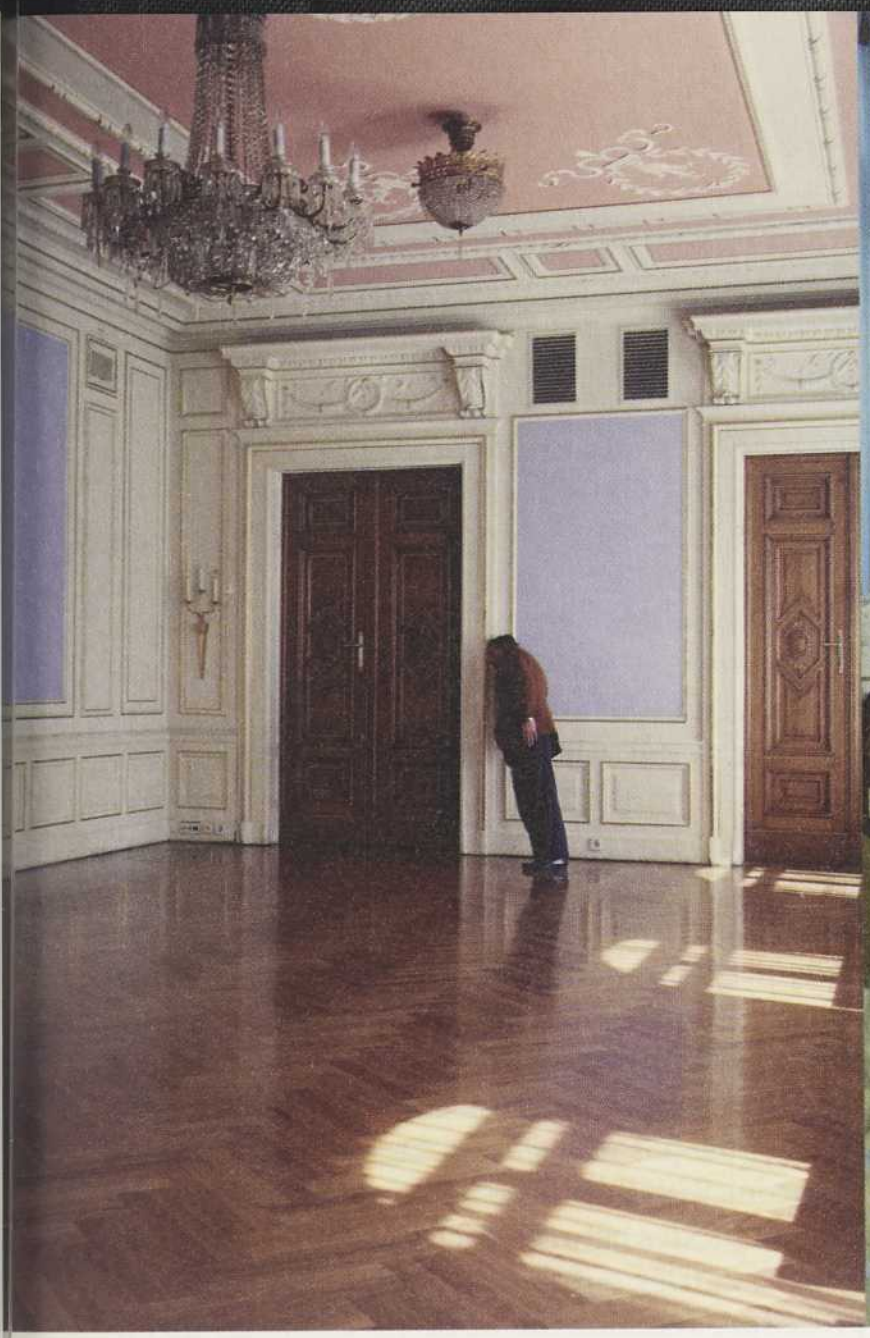
One Minute Sculptures (Graz), 2000.

étirés dans le temps (tirer la langue, par exemple), les pièces peuvent aussi résulter de véritables prouesses : un homme s'essaie à tenir debout, chaque pied sur un ballon, un autre tente de tenir allongé à l'oblique, la tête en bas, le long d'une planche appuyée contre un mur, une femme allongée parvient à faire tenir une théière sur son front, un jeune homme reste immobile au milieu d'une route en pleine ville, un individu fait tenir des crayons à la verticale sur ses pieds, etc. Ces mises en scène insolites, aberrantes et parfaitement incongrues pourraient passer pour des mises à l'épreuve du corps, mais ce serait curieusement des actions sans alibi : les corps sont soumis à des contorsions, à des efforts et à des positions inhabituels, mais c'est sans effet de catharsis qu'ils se relèveront. L'action est aussi stupide qu'inutile, et c'est là sans doute que réside la prouesse, de la part de l'artiste, cette fois : convaincre des individus de s'engager dans une action parfaitement improductive et gratuite, souvent légèrement dégradante, qui ne relève en tout cas d'aucune sorte de sublimation. « Rêver l'embarras et la gêne, comme l'on rêve de liberté mais, pour une fois, dans l'autre sens[7] » ; telle est l'interprétation curieuse, mais sans doute fort juste, proposée par Paul Ardenne ; on pourrait ajouter que les individus qui posent, et donc nous-mêmes, par l'effet de l'empathie, jouissent de se voir, pour une fois, représentés dans une version opposée à l'image idéale véhiculée par la publicité ou les médias. Comme un besoin compensatoire à l'uniformité, au conditionnement ambiants, d'imperfection, d'anormal, de différence. De même que Wurm se sert de la déformation, du bizarroïde et du non-assignable comme de contrepoints à l'idéal classique de la sculpture, il met en scène l'homme contemporain dans sa faiblesse, son imperfection, voire sa clownerie ontologique ; l'homme dans sa chute originelle, en quelque sorte.

Mon corps

Comme on l'a dit, il arrive que Wurm se représente lui-même dans ses travaux. *Me, Me Fat* (1993) est par exemple une pièce composée de deux autoportraits pris exactement au même endroit, dans un jardin. L'un montre l'artiste tel qu'on le connaît, plutôt fin et élégant ; l'autre montre le même individu, mais comme quelques mois plus tard, avec une vingtaine de kilos en plus, engoncé dans une

work into being, whatever the medium used to give it form, Wurm's human sculptures share common traits. The series "Sculptures with Embarrassment," the result of working with people recruited by ads, shows individuals at grips with objects from their immediate environment. Thus a banker is seen standing in the street in front of his place of work, with a stalk of asparagus in each nostril; a young woman wears oranges under her blouse; another, squatting on a table in her living room, sticks out her tongue: unexpected situations, often as uncomfortable as they are absurd, or furtive gestures (sticking out one's tongue, for example) caught in time. The work can also arise from true feats: a man tries to remain standing with each foot on a balloon; another, head down, attempts to remain stretched out on a plank propped at an angle against a wall; a prone woman manages to balance a teapot on her forehead; a young man stands immobile in the middle of a city street; an individual keeps pencils standing upright on his feet; etc. These strange, aberrant and completely incongruous stagings might be seen as physical tests of the body, but such actions here, curiously, have no pretext: bodies are submitted to contortions, to unusual exertions and positions, but they are displayed without any cathartic effect. The actions are as useless as they are stupid. Here, without a doubt, is where the works' feat lies – but on the part of the artist, rather: he has convinced people to carry out completely unproductive and gratuitous acts which are often slightly degrading and which in no way offer any sort of sublimation. "To dream of discomposure and embarrassment, the way one dreams of freedom but, this time, the other way around": this is the curious but undoubtedly quite correct interpretation of the work proposed by Paul Ardenne.[7] We might add that the individuals who pose for the artist – and thus ourselves, through a process of empathy – are able to see themselves, this once, represented in a way contrary to the ideal images conveyed by advertising and the media. It is as if we feel a need to compensate for uniformity and the way we are manipulated by our environment with imperfection, abnormality and difference. Just as Wurm uses deformity, the bizarre and the unattributable as counterpoints to the classical sculptural ideal, so does he reveal contemporary figures in their weakness and imperfection, even their ontological ridiculousness: the oddball (down)fall of humanity, if you will.





chemise au col serré, le visage gonflé, l'allure replète. À plusieurs reprises, l'artiste a réalisé la même mise en scène (performances et photographies), mais avec des jumeaux: l'un apparaît tel quel, l'autre grossi par des moyens artificiels (tissus, coton). Ainsi, dans *Me, Me Fat,* Wurm se sert de son corps comme il se sert de celui des autres; comme d'un matériau de travail qui n'engage ni n'invite à aucune sorte d'introspection. Il s'agit, en l'occurrence, de tenter de représenter le temps passé entre deux états, mais de façon simultanée; de projeter l'individu plutôt que d'en donner une représentation réaliste ou psychologisante. Dans la vidéo *Flight Simulator* (1998), on voit Wurm s'asseoir sur un fauteuil, puis tenter de le déséquilibrer, jusqu'à ce que le fauteuil se renverse, et que l'artiste tombe par terre. Tandis que le ralenti atténue la brusquerie de la manœuvre, l'artiste se relève et recommence l'opération inlassablement. On peut rapprocher cette vidéo d'une autre pièce, plus récente, qui s'intitule *Quetsch und Wumm* (2001): un diptyque photographique montre un homme écrasant des pamplemousses (ou tentant de tenir dessus en équilibre),

My Body

As I mentioned above, Wurm has begun to appear in his own work. *Me, Me Fat* (1993), for example, is a piece composed of two self-portraits taken in exactly the same spot, in a garden. One shows the artist as we know him, rather slender and elegant. The other shows the same person, but as if the photo was taken a few months later and he were twenty kilos heavier, stuffed into a tight-collared shirt, with a puffy face and a stout bearing. Wurm has enacted this same scenario many times, in performances and through photography, but using twins: one appears normally and the other is made fat by artificial means (with cloth or cotton padding). In *Me, Me Fat* Wurm thus uses his own body the way he has used others', as an artistic material that neither engages in nor invites any sort of introspection. It is an attempt to represent the time that has passed between two states of being, but simultaneously: to project the individual rather than to confer on him or her any sort of realistic or psychological representation. In the video *Flight Simulator* (1998) we see

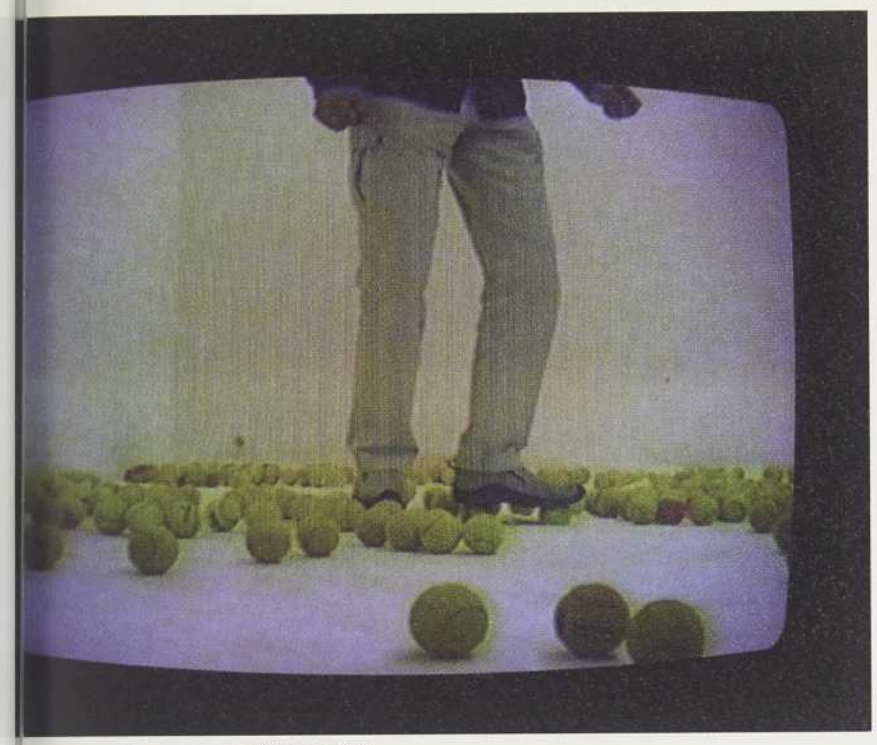
One Minute Sculptures (Graz), 2000.

à quatre pattes sur le sol, tandis qu'un moniteur diffuse une vidéo sur laquelle on voit Wurm essayant de tenir debout sur un parterre de balles de tennis, et échouant immanquablement. Ce travail se présente comme une réponse gaguesque – « Quetsch » et « Wumm » sont des onomatopées de bandes dessinées – aux théories du philosophe anglais Francis Bacon, qui entendaient dégager la connaissance humaine du savoir livresque et universitaire, par la domination et l'exploration systématique de la nature. Là encore, Wurm se représente lui-même sans qu'aucune mythologie particulière de l'artiste ne soit associée à cet acte. Dans la vidéo *Adelphi Sculptures* (1999), il reprend un certain nombre de postures des *One Minute Sculptures* (la tête dans une bassine, les pieds en l'air, des cornichons entre chaque doigt de pied), mais cette fois c'est lui-même qui se prête aux expérimentations. Si le protocole est connu (réaliser des sculptures incongrues en une minute), l'humour et le grotesque sont amplifiés dans ce travail, par la présence récurrente (voire acharnée) de l'artiste. On le regarde, à la fois perplexe et amusé, s'infliger ces postures inconfortables, se contorsionner de toutes les façons possibles, entraver son corps avec des objets divers, seul, dans une chambre d'hôtel impersonnelle. S'agit-il de passer le temps ? De s'acclimater au lieu ? D'essayer de se sentir chez soi ? De réactiver des relations empiriques avec son propre travail ?

Dans une série très récente, *Be Lazy* (2001), Wurm va plus loin dans le processus de représentation de soi, sans néanmoins pour autant y adjoindre un discours sur sa propre psychologie. *Be Lazy* est une série d'autoportraits photographiques en couleur, sur le bas desquels sont incrustés les titres : « Take naps on the office toilets » : l'artiste, assis sur des toilettes, endormi, la tête entre les bras ; « Don't wash the dishes » : devant une table remplie de déchets, d'ustensiles de cuisine usagés, de documents divers, l'artiste est endormi en travers de deux chaises ; « Express yourself through yawning » : un bâillement en très gros plan ; « Fantasize about nihilism » : l'artiste, devant chez lui, le regard complètement vide levé vers le ciel ; « Look silly » : Wurm, de profil, la bouche entrouverte, hébété ; « Never respond », l'artiste, vu de dos, en pyjama ; « Sleep for two months » ; « Stay in your pyjamas all day » ; « Take a lot of breaks » ; « Smoke a joint before breakfast » ; « Be indifferent about everything », etc. – on pense aux séries *Bad Thoughts* et *Bloody*

Wurm sit on a chair and then try to destabilise it, so that the chair tips over and the artist falls on the floor. The use of slow motion attenuates the action's abruptness. Wurm then picks himself up and tirelessly starts the operation over again. This video could be compared to another, more recent work, a photographic diptych entitled *Quetsch und Wumm* (2001), which shows a man on all fours crushing grapefruits (or perhaps trying to retain his balance on them?) while a television screen shows a video in which Wurm tries to stand on a plot of tennis balls and inevitably fails. The work is a sort of slapstick response to the theories of the British philosopher Francis Bacon ("Quetsch" and "Wumm" are onomatopoeia of comic strips). Bacon sought to liberate human knowledge from the culture of the book and the university through the domination and systematic exploration of nature. Here again Wurm appears in his own work without there being any particular mythology of the artist associated with this act. In the video *Adelphi Sculptures* (1999) he repeats some of the postures seen in *One Minute Sculptures* (someone with their head in a sink, their feet in the air, and pickles between each toe), but this time he himself carries out these experiments. While the procedure remains the same (to create an incongruous sculpture in one minute), here the sense of humour and grotesqueness are amplified by the recurring, even eager, presence of the artist. We watch, perplexed and amused, as he inflicts these uncomfortable postures on himself, contorts himself in every imaginable way, and shackles himself with various objects, alone in an impersonal hotel room. Is he just passing time? Acclimatising himself to the site? Trying to make himself feel at home? Or trying to establish an empirical relationship with his own work?

In a recent series, *Be Lazy* (2001), Wurm goes further in the process of representing himself, without however developing a discourse on his own psychology in the process. *Be Lazy* is a series of colour photographic self-portraits, at the bottom of which are pasted the titles: "Take naps on the office toilets" – we see Wurm, sitting on a toilet, asleep with his head resting on his arms; "Don't wash the dishes" – Wurm is sleeping athwart two chairs in front of a table full of scraps of food, dirty kitchen utensils, and a variety of books and papers; "Express yourself through yawning" – an extreme close-up of a yawn; "Fantasize about nihilism" –



Quetsch und Wumm, 2001.

Life de Gilbert & George et à certains autres travaux dans lesquels ces derniers se représentent comme des pantins, impuissants, ou bien dans des postures ridicules, voire humiliantes.

Autofiction?

Les expériences de Wurm s'opposent de toute évidence au genre autobiographique, dans lequel l'auteur tente de donner une image cohérente de soi en établissant un pacte avec le lecteur (l'un s'engage à dire vrai; l'autre à le croire). Si *Be Lazy* peut, au premier abord, passer pour une sorte d'autobiographie en image où l'artiste évoquerait les déboires pathétiques d'un « moi » qui cherche à se raconter, il n'en est rien: dans cette série, Wurm se met justement en scène dans des situations qui lui sont parfaitement étrangères, voire totalement opposées, en pleine contradiction avec son propre mode de vie, plutôt rigoureux, ordonné, voire maniaque. S'agit-il pour autant d'une autofiction, genre dans lequel l'auteur part de lui-même pour fonder un personnage, dans un processus de fictionalisation qui se base sur la réalité pour la recréer; le personnage étant une sorte d'alter ego de l'auteur, c'est-à-dire le même, mais réfléchi dans le miroir de la fiction, pour aboutir à une identité polymorphe – l'autofiction comme écriture du fantasme, dans la mesure où elle permet à l'auteur de dire tous ses « moi » en même temps, dans un processus fragmentaire et éclaté? Là aussi, on peut en douter: la

Wurm, in front of his home, looks at the sky with a completely blank expression; "Look silly" – Wurm, in profile, his mouth half-open, looking dazed and bewildered; "Never respond" – Wurm, seen from behind in his pyjamas; "Sleep for two months"; "Stay in your pyjamas all day"; "Take a lot of breaks"; "Smoke a joint before breakfast"; "Be indifferent about everything"; etc. We are reminded of the series *Bad Thoughts* and *Bloody Life* and other work by Gilbert & George, in which they act like helpless stooges or are seen in ridiculous or even humiliating postures.

Autofiction?

Wurm's experiments are clearly the opposite of autobiography, in which the author tries to impart a coherent image of him- or herself by establishing a pact with the reader (one undertakes to tell the truth, the other to believe it). While *Be Lazy* might, at first blush, seem like a sort of autobiography in images, in which the artist evokes the ways in which a "self" attempting to tell its story is pathetically rebuffed, this is actually not at all the case. In this series Wurm depicts himself precisely in situations that are completely alien to him and that are even completely opposed to and in complete contradiction with his own way of life, which is rigorous, ordered, even a little obsessive. Is this then a form of autofiction? This is a genre in which an author steps out of him- or herself to create a character through a process of basing fiction on reality in order to recreate that reality. The character becomes in a sense the author's alter ego – the same person, but reflected through the mirror of fiction in order to compose a polymorphous identity. This is autofiction as an expression of the author's fantasies, in the sense that he or she is able to express all of their "selves" at once, through a process of fragmentation and shattering. Here too it is doubtful that this is what Wurm is engaged in. Rather, his work appears to be a comic antithesis to those literary and artistic experiments which, as described by Serge Doubrovsky, one of the first to practise autofiction, consist of "exchanging one's failed life for a literary success."[8] Here Wurm depicts, in fact, the disappointments of an artist confronted with solitude, with the lack of inspiration, even with depression – but this artist is not him, it is the artist conjured up by the clichés that we use to think of artists: "I produce pictures about how

démarche de Wurm se présente plutôt comme une antithèse comique aux expériences littéraires et artistiques qui, comme l'a suggéré Serge Doubrovsky – un des premiers représentants de l'autofiction –, consiste à « échanger sa vie ratée au profit d'une réussite littéraire[8] ». Wurm représente ici, en effet, les déboires de la vie d'un artiste confronté à la solitude, à l'absence d'inspiration, voire à la dépression, mais cet artiste, ce n'est pas lui, c'est l'artiste fantasmé dans les clichés associés à son image : « Je produis les images que se font les gens des artistes. Je montre comment de façon générale les gens imaginent les artistes et leur vie[9]. » (D'où l'écart avec Gilbert & George, pour lesquels l'œuvre est nécessairement incarnée, résultat des affects, des angoisses et des aspirations de l'artiste.) On peut aussi considérer cette série comme une mise en scène dérisoire et bouffonne des mythologies diverses associées aux artistes : de la figure de l'artiste romantique (la culture de la différence et de la solitude) à celle, plus contemporaine, de l'artiste qui imagine que son narcissisme surdéveloppé est suffisant pour produire une œuvre...

Comme Cindy Sherman ou Christian Boltanski, Wurm met en doute, d'un même mouvement, la supposée identité-vérité de l'individu et l'irréductibilité de l'auteur ou de l'artiste. S'il se représente lui-même, c'est sans doute, au contraire de la recherche psychanalytique, pour donner une image générique, et non pas une image liée au physique particulier ou à la psychologie d'un individu qui aurait posé pour lui. Plus que le « moi », c'est le « nous » qu'il cherche à évoquer : non pas une psychothérapie individuelle, mais une sorte de psychothérapie de la culture, des systèmes de pensée et des modes de vie contemporains.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art et vit à Paris.

NOTES

1. « A conversation with Hans-Ulrich Obrist, March 1996 », *Erwin Wurm*, Galerie Krinzinger, Vienne, 1996, p. 47.
2. *Ibid.*, p. 49.
3. *Ibid.*
4. *Erwin Wurm – One Minute Sculptures*, Inova, Institute of Visual Arts, UW, Milwaukee, 1998.
5. Sol Lewitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967; repris dans *Daniel Buren – Sol Lewitt*, CNAC – Magasin, Grenoble, 1987.
6. Entretien avec Hans Ulrich Obrist, *op.cit.*, p. 45.
7. Paul Ardenne, *L'image corps*, éd. Le Regard, Paris, 2001, p. 191.
8. Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, Grasset, Paris, 1982, p. 15.
9. Extrait d'une conversation privée, octobre 2002.

people see artists. I show what people commonly think about artists and their lives."[9] (Here then lies the difference between Wurm and Gilbert & George, for whom the work is necessarily personalised, the result of the artists' emotions, anxieties and aspirations.) We can also see this series as a derisory and buffoon-like staging of various myths surrounding artists: from the image of the romantic artist (the culture of difference and solitude) to the more contemporary image of the artist who imagines that his or her own overdeveloped narcissism is enough to produce a work of art. . . .

Like Cindy Sherman and Christian Boltanski, Erwin Wurm casts doubt on both the supposed identity-truth of the individual and the irreducibility of the author or artist. While he puts himself in his work, his aim is undoubtedly the opposite of psychoanalytic inquiry. Instead, his goal is to render a generic image, one without reference to a particular physique or to the psychology of an individual standing in for the artist. Rather than seeking to evoke a sense of "self," what Wurm strives to depict is a sense of "us." This is not individual psychotherapy, but a kind of cultural psychotherapy, a psychotherapy of the way we think and the way we live today.

Élisabeth Wetterwald is an art critic living in Paris.

Translated by Timothy Barnard

1. Erwin Wurm in "A Conversation with Hans-Ulrich Obrist, March 1996," *Erwin Wurm*, Vienna: Krinzinger Gallery, 1996, p. 47.
2. *Ibid.*, p. 49.
3. *Ibid.*
4. *Erwin Wurm – One Minute Sculptures*, Inova, Institute of Visual Arts, UW, Milwaukee, 1998.
5. Sol Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum*, Summer 1967.
6. Erwin Wurm in "A Conversation with Hans-Ulrich Obrist, March 1996," *op. cit.*, p. 45.
7. Paul Ardenne, *L'image corps*, Paris: Le Regard, 2001, p. 191.
8. Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris: Grasset, 1982, p. 15.
9. Conversation with the author, October 2002.

One Minute Sculptures (Graz), 2000.



Manipulating Genetic Identities:
The Creation of Chimeras, Cyborgs and (Cyber-)Golems

Ernestine Daubner

↓

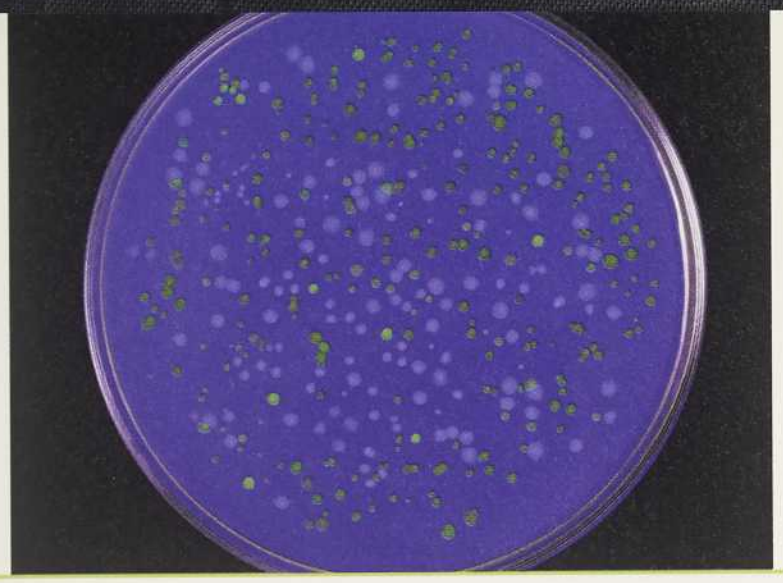
Biotechnology and genetic engineering offer artists quasi-godlike powers to merge art and life. Although genetic artists, as early as the 1920s, were actively breeding "live" organisms, usually beautiful plant hybrids,[1] a sensational offshoot of this genre of "live art" has recently emerged. This is transgenic art: the creation of new life forms by means of gene manipulation, or the alteration of the genetic make-up of living organisms. One transgenic artist, Eduardo Kac, defines this practice as "a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings."[2]

Genes, Genera, *Genesis*: The Transgenic Art of Eduardo Kac

Assuming the role of genetic programmer, artists are now able to write and alter the genetic codes of different species, and by so doing, create hybrid creatures or chimeras.[3] Kac believes such interspecies creations will, in fact, "yield the generation of beautiful chimeras and fantastic new living systems, such as plantimals (plants with animal genetic material, or animals with plant genetic material) and animans (animals with human genetic material, or humans with animal genetic material)."[4] Clearly, Kac's transgenic projects are controversial, and intentionally so. They are designed to provoke us to "critically reflect on the social and cultural implications of biotechnology."[5]

Although the ethical implications of such transgenic art practices are astounding, and of great significance, Kac also reminds us of the positive and beneficial aspects of creating new chimeras. For one, being able to invent new life forms, through the manipulation of genes, permits the artist to contribute to "global biodiversity," an advantage at a time when "at least one endangered species becom[es] extinct every day."[6] Imagine also the range of new possibilities open to visitors of exhibitions of "transgenic art." Soon we will be able to take these new chimeras home with us to grow them "in the backyard" or to raise them "as human companions."[7]

Kac's *GFP Bunny* (2000), a genetically modified rabbit called Alba, is one such chimerical companion. The genes of this albino bunny were altered by the addition of an Enhanced Green Fluorescent Protein (GFP), taken from the jellyfish *Aequorea Victoria*. Alba is now able to glow a bright green when subjected to ultraviolet light, transformed by art and science into an æsthetic entity. In his most



recent transgenic art exhibition, *The Eighth Day*,[8] Kac presents us with a "spectacular ecology of green glowing creatures." These include GFP fish, GFP mice, GFP amoebas and GFP plants located in a closed environment under a ventilated, clear, Plexiglas dome. As gallery or online visitors, we are able to experience the environment of the chimeras inside the dome by means of an avatar, a biological robot, or "biobot," linked to the Internet. This biobot has an active biological element: a colony of GFP amoebas as brain cells, responsible for some aspects of its behaviour. Not only are we able to witness the host of green chimeras through our cyborgian[9] avatar, the biobot, we can even monitor the activity in its amoebal brain, through a transparent bioreactor, as it moves around its transparent enclosure.[10]

Certainly the ability to merge living organisms with the machine, and to transfer genes from one species to another, prompts one to completely rethink age-old notions about the stability of genetic identities and the solid generic boundaries between human, animal, plant and machine. In his transgenic artwork, *Genesis* (1998-2001),[11] Kac blurs such boundaries even more, melding genetic and cultural codes, genes and genera, nature and culture. By fusing these disparate elements into modifiable hybrids, the artist aims to transform and transgress inherited language, the carrier of reductive and unethical paradigms. As Kac explains, *Genesis* represents "an intricate relationship between biology, belief systems, information technology, dialogical interaction, ethics, and the Internet."[12]

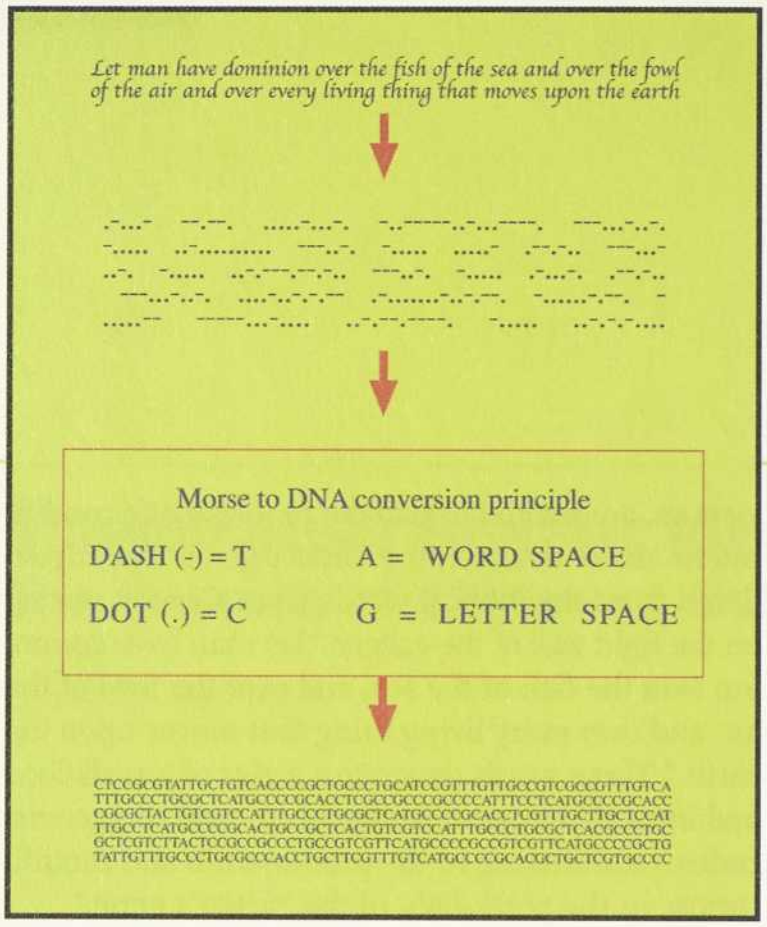
In this net installation, *Genesis*, Kac has set up a petri dish, its contents projected onto the central wall of the exhibition space, as well as onto our computer monitors via the Internet. The petri dish contains the "artist's gene" and we, as gallery or online visitors, are invited to partake in its genetic modification. As we discover, the "artist's gene" was engendered from the biblical words from *Genesis*, posted on the right wall of the gallery: "Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth." These words generate a series of translations and intricate transformations of cultural and genetic codes, culminating in the proliferation and modification, in the petri dish, of the "artist's gene."

To begin with, the letters and spaces constituting the biblical sentence (the original code) are translated into the dots and dashes of Morse code. The binary Morse code is subsequently converted into the genetic alphabet, ACTG: the dots are replaced by the genetic base Cytosine C; dashes are substituted with Thymine T and so on. The transformation of cultural codes into DNA codes produces a unique string of ACTGS, represented on the left wall of the exhibition space. This particular sequence of ACTGS constitutes the genetic code of the "artist's gene," now able to produce protein.

Placed into a petri dish next to another protein (ECFP), emitting cyan fluorescent light under ultraviolet radiation, the "artist's gene" becomes colour-coded before it is inserted into a species of *E. coli* bacteria. The genetically engineered cyan bacteria are then introduced to another colony of *E. coli*, this time without the "artist's gene." Also colour-coded, this particular strain of *E. coli* bacteria was inserted with an Enhanced Yellow Fluorescent Protein (EYPF) that emits yellow light when exposed to ultraviolet radiation. In the petri dish, the two strains of cyan and yellow bacteria naturally proliferate, and we are able to monitor how they either retain or lose their respective colours, or how they produce hybrid green colours. As participants in the gallery space



EDUARDO KAC, *GENESIS*,1998-2001, BACTÉRIES COLORÉES _ COLOUR-CODED BACTERIA; *GFP BUNNY*, 2000; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _ COURTESY JULIA FRIEDMAN GALLERY.



Eduardo Kac, *Genesis*, 1998-2001, traduction de mots de la bible en code Morse puis en code adn _ translation from biblical words to Morse code to dna code; photo reproduite avec l'aimable permission de _ Courtesy Julia Friedman Gallery.

or online, we are able to participate in what Kac calls "transgenic bacterial communication" by switching the ultraviolet light on and off. The artist explains that "[t]he energy impact of the UV light on the bacteria is such that it disrupts the DNA sequence in the plasmid, accelerating the mutation rate."

What, one may ask, is the purpose of creating and manipulating the "artist's gene" in this way? The answer lies in its genesis, in the biblical words: "Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth." According to Kac, "[t]his sentence was chosen for its implications regarding the dubious notion of (divinely sanctioned) humanity's supremacy over nature." Translating these words into the binary Morse code is also significant, says Kac: "[A]s first employed in radiotelegraphy, [the Morse code] represents the dawn of the information age – the genesis of global communications." The mutation of the biblical decree to binary logic and into the DNA sequence of the "artist's gene" is, for Kac, an ethical stance. "[T]he ability to change the sentence, is a symbolic gesture: it means that we do not accept its meaning in the form we inherited it, and that new meanings emerge as we seek to change it." At the end of the first *Genesis* exhibition at Ars Electronica in Linz, the modified DNA of the "artist's gene" was translated back into Morse code, and into English. Mutations in the original words had indeed occurred: "LET AAN HAVE DOMINION OVER THE FISH OF THE SEA AND OVER THE FOWL OF THE AIR AND OVER EVERY LIVING THING THAT IOVES UA EON THE EARTH." Significantly, "man" was modified into the neutral word, "aan;" and the spelling of the verb in the phrase, "moves upon the earth," came to resemble the word, "loves."[13]

What is noteworthy in the creation and modification of the "artist's gene" is the melding of cultural codes with biological organisms. By generating a process that dissolves the unitary biblical decree, the binary structure of the Morse and genetic codes, into "transgenic bacterial communication," Kac makes tangible the cyborgian dream[14] of dialogical interaction and transcending conditions of fluidity, and of slipping boundaries. Kac explains it this way: "Today the triple system of *Genesis* (natural language, DNA code, binary logic) is the key to understanding the future. . . . The boundaries between carbon-based life and digital data are becoming as fragile as a cell membrane." This cyborgian condition of fluidity and slipping boundaries implicates us personally since we are invited to participate in this "transgenic bacterial communication," communally on a global scale, *in situ* or via the Internet. As Kac remarks, "transgenic art calls for a dialogical relationship between artist, creature/artwork, and those who come in contact with it."[15] Let each of us then respond, but from beyond the boundaries of such pre-established

The boundaries between carbon-based life and digital data are becoming as fragile as a cell membrane.



SONYA RAPOPORT, *REDEEMING THE GENE, MOLDING THE GOLEM, FOLDING THE PROTEIN*, 2001; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_ COURTESY THE ARTIST.

art/science experiments. In this way, we can create worthwhile and fruitful dialogues about the social and cultural implications of creating chimeras and cyborgs.

ANSWERING AS AUTHORING: SONYA RAPOPORT'S REDEMPTION OF THE "ARTIST'S GENE"

"Answering is authoring."[16] In any dialogical interaction, the interlocutor responds to an utterance, and by so doing creates "the text which we call our self."[17] In his net installation, *Genesis*, Kac set up the conditions for "transgenic bacterial communication" in order to provocatively engage us in a dialogue about the ethical implications of biotechnology. The multi-media artist, Sonya Rapoport, has taken to heart Kac's call for a dialogical relationship between artist, artwork and audience. In the creation of her recently released webwork, *Redeeming the Gene, Molding the Golem, Folding the Protein* (2001),[18] she responded by re-writing the *Genesis* project in another (ethical) language, and through other voices: this time from the perspectives of female personæ silenced and maligned by ancient cultural inscriptions.

Navigating through this webwork, we see how Rapoport assumes the status of a benign chimera, mutating into a polymorphous avatar who, with acute perspicacity, recognizes the "artist's gene" as fundamentally contaminated, a rogue gene, and then proceeds to redeem it for humankind. Clearly, the artworks of Kac and Rapoport dialogue, and argue, with each other: where *Genesis* is a transgenic artwork that appropriates biotechnological techniques to create "live organisms" so as to subvert the cultural language which nurtures and sustains this technology, *Redeeming the Gene* is a digital artwork that re-contextualizes, and thus re-presents, Kac's transgenic project. But then such translations, transformations and modifications of genera are at the core of any dialogical interaction.

Neither Rapoport's *Redeeming the Gene*, nor her prior artworks, involve the use of living organisms. Nonetheless, this artist is no stranger to transgenic art. In fact, in 1993, along with her collaborator Kathryn Woods,[19] Rapoport brought the scientific term, "transgenic"[20] into the art arena with her interactive installation project, *The Transgenic Patch: Cellular & Psychological Transformation*. Though never fully realized, the same year this project evolved into her interactive computer-based artwork, *The Transgenic Bagel*.[21] a parody on recombinant gene splicing. Also drawn from biblical sources, Rapoport presents Noah's Ark as the first gene pool. Interactive options provide the participant with the opportunity to change identities by selecting desired personality traits depicted in the *Book of Genesis*.

Dealing with issues of gender and ethnic stereotypes inscribed in ancient mythologies, biblical narratives and popular culture, Rapoport's various digital works function, in diverse ways, as ironic critiques of cultural constructs and customs, past and present, while at the same time including metaphors of transformation and alternate ways of being: the possibilities of morphing, of re-constructing personal traits and collective customs. Most significant in her works is the notion of trans-gender, trans-ethnicity, trans-culture, transgenics, trans-(...) as means to crossover, fuse or meld disparate, often hierarchical, elements on the one hand, and to reveal the ethical and moral implications on the



SONYA RAPOPORT, *REDEEMING THE GENE, MOLDING THE GOLEM, FOLDING THE PROTEIN*, 2001; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ COURTESY THE ARTIST.

other. This kind of ethical project, also based on a cyborgian condition of hybridity and fluid boundaries, is made manifest in her *Redeeming the Gene*, the webwork which openly dialogues with Kac's *Genesis*.

Rapoport's piece begins on the home page where one encounters a modified image of Sandro Botticelli's *Birth of Venus*. There the iconic female body develops into a complex life form, personified by the figure of Lilith, made "from the filth and sediment that had settled from the floor of the Atlantic," the place where her ancestor, Luca, had resided.[22] Born an equal to Adam, Lilith demonstrated her independent spirit by leaving him when he became patriarch and began controlling language by naming. Cast hence as a demonic figure, Lilith was denied her place in most biblical narratives.[23] On her navel, she carries the words that served to erase her identity. Emerging from the waters, we see Lilith (re)formed as a wise, righteous redeemer, brought to life by wading in a petri shell, her emblematic helmet covering her DNA strands (of hair). The apple traditionally attributed to her evil sister, Eve, is here held up to her by the primordial man.

No longer the source of evil, Lilith/Eve, as redeemers, "reinvent themselves as they explore ethical and mythical biological processes." Their task is an ironic endeavour which mutates Kac's "triple system (natural language, DNA code, and binary logic)" into a network of paths and links that meld cultural constructs, biological and historical data with mystical emanations from ancient biblical texts. Navigating through the webwork, we see the Tower of Babel where Rapoport's avatar, Lilith "resists the caste of language and restores equality in its diversity," translating and transforming Kac's "triple system" into a veritable heteroglossia where diverse tongues, "originating" from biblical words, mythic narratives, cultural histories, genetic science and gendered stories, are cast together. Not a metaphor of cacophony, the Tower of Babel is where Lilith scrutinizes Kac's "natural language."

As a navigator, one becomes acquainted with Lilith's avatar, the Owl who, "with its lasik treated laser eyes," inspects the "natural language" which created the "artist's gene" and pronounces that the biblical words are the source of contamination. Kac's gene, we discover, is tainted because it is engendered from mistranslated words from the King James' version of the Old Testament: the Hebraic text does not sanction humans' supremacy over nature.[24] Not only does this mistranslation of the biblical words "subvert the biblical intent but gives the English language dominion over creating life-forms."[25] Indeed, how could King James, an "imperialist and colonizer of Jamestown," be able, with his mistranslation, to create an ethical gene? How could his words become the source of a life-giving force, the "artist's gene?"

The second element in Kac's "triple system," the binary logic of the Morse code, we discover, is also a source of contamination. The inventor of radiotelegraphy, and the generator of "global communications" was Samuel F.B. Morse, an outspoken bigot and racist, an advocator of slavery, and a believer in Manifest Destiny. Tainted, therefore, both by the language of the imperialist King James and the bigoted Morse, Lilith/Eve fear that the "artist's gene" could inherit these characteristics and mutate into evil cybergolems. We encounter the image of the Golem as we navigate through the site, and are informed about the nature of this fictional creation, the antecedent of Frankenstein: "The Golem is a Hebrew word meaning a mass of shapeless matter, a lump of clay

Rapoport's formation of an artificial anthropoid, the golem, is an intricate parody in which the languages of culture and biotechnology are also challenged.

brought to life by the kabbalistic formula of the secret name of God. . . . However, if the golem violates the humane purpose for its creation, it becomes, according to the artwork, a cyber-golem, and is hopefully extinguished by the person who created it."

Understanding that language also informs DNA (the third element in Kac's triple system), the avatar, the Owl, "flies to battle in a siege of language rapes" while Lilith/Eve plot to redeem the contaminated "artist's gene" by creating an alternative, wise Kabbalah gene. Indeed, "[t]o be scientifically accurate and morally sound," the biblical words in their original language of Hebrew and use of Kabbalah numerology "should be the source for creating the DNA strand. Numbers are already built into the Hebrew language."[26] The mystical emanations of the Kabbalah (morphing with the image of the Tree of Life and the life-giving amino acids) permit Lilith/Eve to break free from Kac's "natural language" and to create a wise and ethical Kabbalah gene with which to mold a righteous golem. Their conception (in Eve's womb) of the golem is a "metaphor for the ethical creation of humankind." Lilith/Eve's endeavour ends well. The Kac/cyber-golem is extinguished and the Kac/golem is redeemed as Lilith/Eve cleanse themselves in the ritual bath retorts. There, they are also able to revel in their own purification and in their own redemption from the language that had hitherto constructed their demonic identities.

Evidently, not a scientific demonstration in a petri dish as Kac's transgenic work, *Genesis*, is, Rapoport's formation of an artificial anthropoid, the golem, according to the ancient Hebraic ritual of the Kabbalah, is an intricate parody in which the languages of culture and biotechnology are also challenged. What is particularly significant in their respective works is that Kac and Rapoport make evident the diverse stratifications of meanings lying within ancient, modern and contemporary words, and particularly the power of language to inform, reform and deform genetic and cultural identities. By creating diverse contexts for biblical words, binary thought patterns and biotechnological practices, both artists invite us to critically reflect on how language, and the knowledge systems it engenders, can have supremacy over us.

In an era when nature (genetic identities) and culture (biotechnologies) increasingly meld together, producing a variety of chimeras, the cyborgian dream of slipping boundaries becomes increasingly an enchanting one, luring us into the seductive space of the amorphous "in-between." While situated in this ethereal, fluid space, however, is one capable of distinguishing the cyborg from the ominous form of a cyber-golem? Is the cyborgian dream, by necessity, redemptive or emancipitory? Or can the cyborg, like the cyber-golem, at times, also be engendered from tainted sources, continuing to breed unitary, binary and reductive models of thought? A crucial question emerges from the dialogic interaction between Rapoport's *Redeeming the Gene* and Kac's *Genesis*: are the "laser eyes" of Lilith's avatar the only means to detect ancient models of thought disguised as new utopias?

Ernestine Daubner teaches in the Department of Art History at Concordia University and is the author of the forthcoming essays: "*Étant donnés*: Marcel Duchamp's Specular Perversions," in *Gender Reconstruction, Pornography and "Perversion" in Literature and Culture* (Ashgate) and "*L.H.O.O.Q.*: LOOKing Towards Digital Interactive Art and the Dialogical Eye/I," *Ylem: Artists Using Science and Technology* (http://www.ylem.org/). Her



current research projects deal with theories of dialogism in relation to electronic interactive art, transgenic art and other artforms based on biotechnology and genetic engineering.

Dans *Genesis* (1998-2001), Eduardo Kac crée des espèces hybrides dont les gènes ont été modifiés à partir du passage biblique où Dieu confie à Adam le soin des animaux. Dans *Redeeming the Gene, Molding the Golem, Folding the Protein* (2001), Sonya Rapoport crée une anthropoïde artificielle Ève/Lilith qui défait le système de transformation génétique de Kac (langage naturel, code ADN, logique binaire) et le remplace par un code issu de la kabbale. Selon l'auteure, Kac et Rapoport, en métissant chimères et albinos, en confondant logiques et langues bibliques et binaires, et en diffusant leurs créations sur l'Internet, ou en les installant dans des dômes clos, nous forcent à repenser nos préjugés éthiques, esthétiques et linguistiques, tout en générant un genre nouveau de compagnons pour l'homme, et un rôle d'artiste généticien.

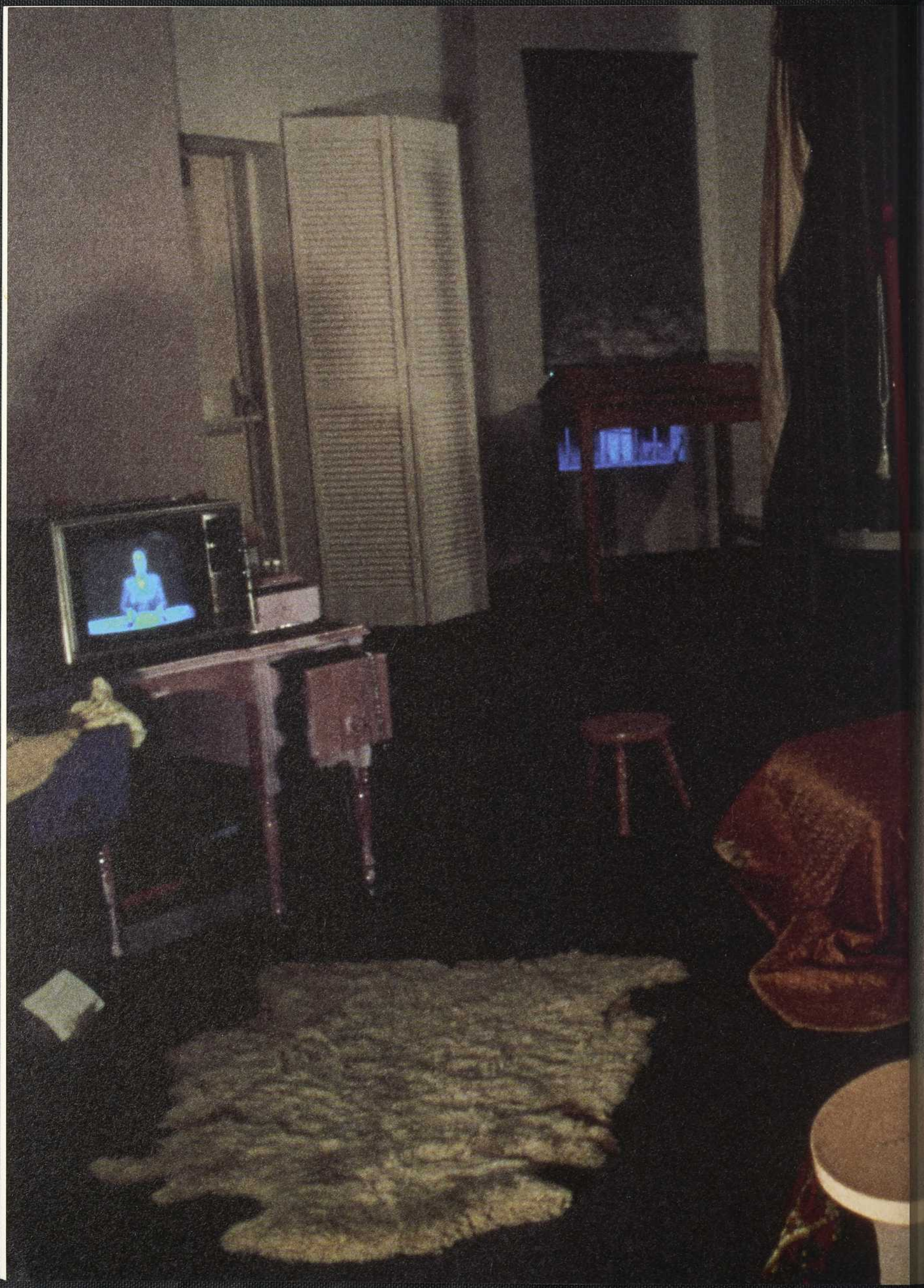
NOTES

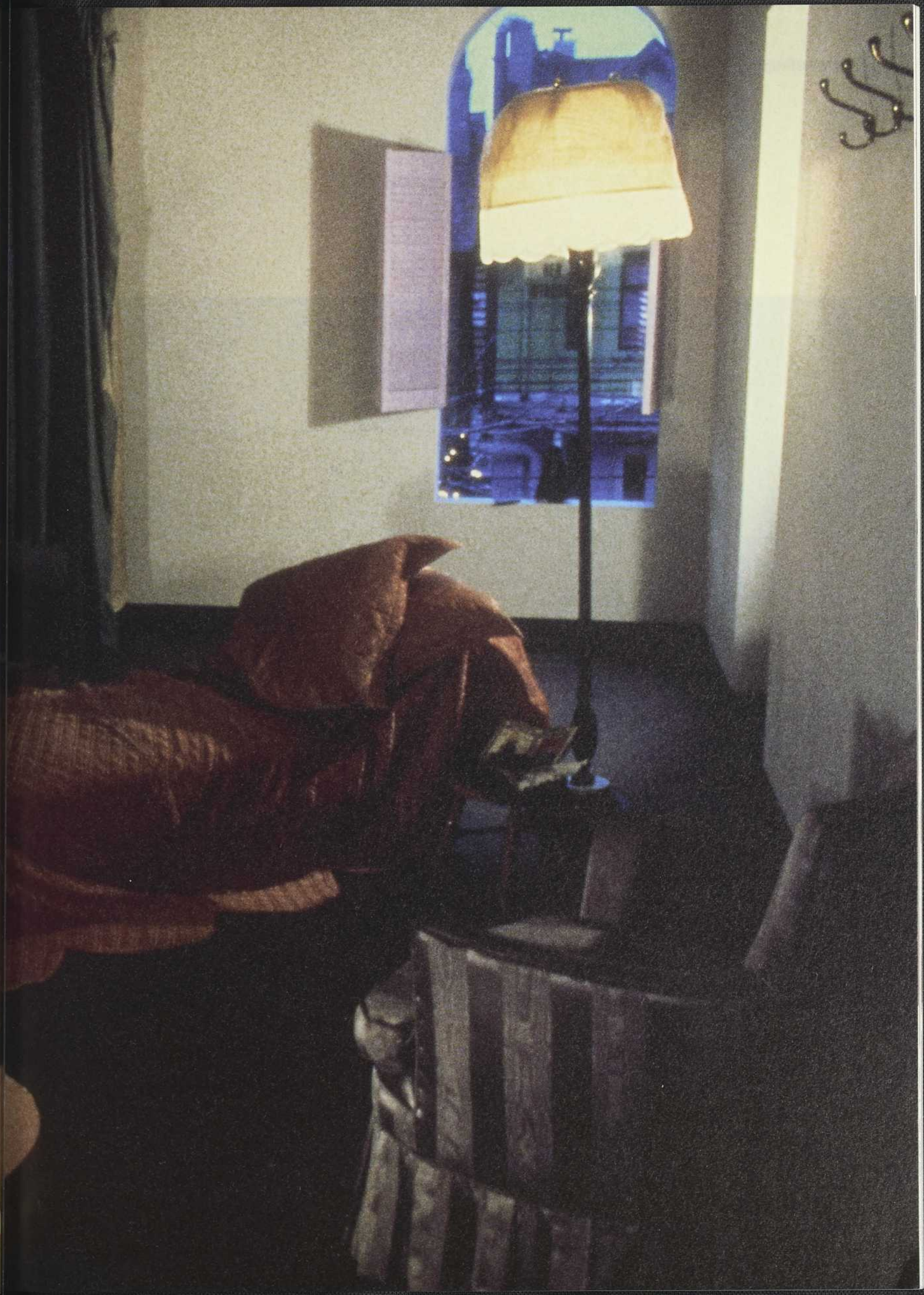
1. For an historical account of "genetic art," see George Gessert, "A History of Art Involving DNA," *Ars Electronica 90: LifeScience*, Vienna, New York: Springer, 1999, pp. 228-235. Gessert cites the photographer Edward Steichen as one of the first "genetic artists" who considered his plant breeding in the 1920s an art form. See also his "Notes on Genetic Art," *Leonardo* 26:3, 1993, p. 205.
2. Eduardo Kac, "Transgenic Art," *Ars Electronica 90: LifeScience*, Vienna, New York: Springer, 1999, p 289. A Brazilian-American artist, Kac has been an innovator in other areas as well. In the 1980s, he pioneered telecommunication art, creating interactive (dialogical, telepresence and biotelematic) artworks. For more detailed information, see his website <www.ekac.org>.
3. The term, "chimera," has a double-entendre: in Greek mythology and other western constructs, the chimera was inscribed as a monstrous hybrid creature; as a biological term, it refers to an organism formed by two or more genetically distinct species.
4. Eduardo Kac, "Transgenic Art," *op.cit.*, p. 292.
5. See Eduardo Kac's press release at <www.juliafriedman.com/exhib kac.html>.
6. Eduardo Kac, "Transgenic Art," *op.cit.*, p. 289.
7. *Ibid.*
8. This exhibition premiered at the Institute for Studies in the Arts, Tempe, from October 25 to November 2, 2001.
9. Commonly used as a science fiction theme, meaning a fusion between human and machine, the term "cyborg" was coined in 1960 by research scientist Manfred Clynes to describe the implications of advances in biomedical engineering, such as prosthetic limbs, heart pacemakers, drug-dispensing implants and synthetic body and organ implants. As a cross between an anthropomorphic machine and living organisms, I also define the biobot as a cyborg.
10. For more information, see Kac's website: <http://www.ekac.org/8thday.html>.
11. First shown at Ars Electronica in Linz in 1999, *Genesis* was subsequently exhibited in Sao Paulo, Pittsburgh, New York, Tempe, Chicago and most recently at The Yokohama Triennale in Japan. See Kac's website at <www.ekac.org>.
12. Eduardo Kac, *Genesis* at

<www.ekac.org>. Unless otherwise stated, all references to *Genesis* are from this website.

13. Kac has created a series of prints, entitled *The Book of Mutations*, illustrating other mutated sentences. Kac also says that"[t]he recontextualization of the King James Bible in relation to Morse and the current (biodeterministic) understanding of genetics is a clear and deliberate critical gesture." In his forthcoming essay on *Genesis*, Kac will elaborate on his choice of the use of the King James version of the Bible and the Morse code in this way: "I selected the King James English version (KJV), instead of the Hebrew original text, as a means of highlighting the multiple mutations of the Old Testament and its interpretations, and also to illustrate ideological implications of an alleged 'authoritative' translation.... The translation from KJV/ Morse to a gene is meant to reveal the continuity between imperialist ideology and the reductionistic view of genetics, both focused on suppressing the complexity of historic, political, economic, and environmental forces that make up social life." Email message to the author.
14. I refer here to Donna Haraway's cyborg metaphor which "is about transgressed boundaries, potent fusions [that] suggest a way out of the maze of dualisms [... a means to bypass] the production of universal, totalizing theory...." See "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, pp. 154, 181.
15. Eduardo Kac, "Transgenic Art," *op.cit.*, p. 289.
16. I refer here to the title of an essay written by Michael Holquist, a scholar of Mikhail Bakhtin and his dialogical theories. See "Answering As Authoring: Mikhail Bakhtin's Trans-Linguistics," in *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, Gary Saul Morson, ed., Chicago and London: University of Chicago Press, 1986, pp. 59-71.
17. *Ibid.*, p. 67.
18. Released October 2001, *Redeeming the Gene* is the most recent webwork online on Sonya Rapoport's website at <www.sonyarapoprt.net>. A pioneer artist in her own right, Rapoport has used the computer as a tool for art expression since 1976 and began creating multimedia interactive installations in the late 1970s. She has been creating web art dealing with gender, science and religion since 1994.
19. Kathryn Woods is a programmer at Genentech where she is completing a database of all the genes that Genentech has located. She was a scientific advisor, programmer and assistant in two of Rapoport's projects, *The Animated Soul* (1991) and *The Transgenic Patch* (1993).
20. This is a scientific term first used to define genetically manipulated mice. I thank Sonya Rapoport for informing me of this.
21. This work was presented in various phases and formats: as a Hypercard in 1993; as a Macromind Director in 1994; and in 1995, as a webwork at <www.sonyarapoport.ent>.
22. Not a mythic earth goddess, "Luca" is an acronym for the Last Universal Common Ancestor: a bacterium that settled in the Atlantic four billion years ago. "Only Luca survived in the ruthless free-for-all of the primeval soup. But until the genetic code was cracked in the 1960s, we did not know what we now know that all life is one; seaweed is your distant cousin and anthrax one of your advanced cousins." See Matt Ridley, *Genome*, New York: Harper Collins, 2000, p. 22. I thank Sonya Rapoport for informing me of the meaning of Luca, and for directing me to this book.
23. This was not the sole reason for being outcast. For example, it was also thought that Lilith copulated with satyrs, minotaurs and centaurs.
24. "If man is worthy he rules over the beasts and domestic animals. If man is not worthy he becomes inferior before them and the beast rules over him. – Rashi " Quoted in Sonya Rapoport, *Redeeming the Gene* at <www.sonyarapoport.net>.
25. Sonya Rapoport, "Redeeming the Gene, Molding the Golem, Folding the Protein," paper presented in the session "Critical Issues in Art and New Technologies" at the annual conference of the Universities Art Association of Canada, October 20, 2001, held at the Université du Québec à Montreal.
26. *Ibid.*







Vera Frenkel. L'invention d'une artiste

Anne Bénichou



→ En 1981, dans un article publié dans *Artscanada*, Vera Frenkel réfléchit aux critiques que Benjamin Buchloh a formulées sur le personnage shamanique que Beuys s'est façonné à travers son œuvre et qui, selon lui, suscite de la part du public une adhésion aveugle qui exclut toute distance critique[1]. Frenkel se montre nuancée. Le personnage de Beuys relève de l'autofiction et peut être envisagé comme un «canular»: un «contre-führer». Elle regrette toutefois, qu'à travers cette mythologie personnelle, Beuys cherche une sorte de salut: une histoire «d'Allemand sauvé, ressuscité non Allemand». Cette dimension rédemptrice empêcherait l'articulation au sein de l'œuvre d'une critique des processus selon lesquels les mythes sont fabriqués, en l'occurrence ceux qui entourent l'artiste. La position de Frenkel – la défense d'une autofiction dans la mesure où elle contribue à une déconstruc-

Pages précédentes _ Previous pages: «Her Room in Paris», tirée de _ from *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*, 1979, installation; photo: Vera Frenkel.



tion des mythes de l'artiste – est tout à fait congruente à celle qu'elle développe dans ses propres œuvres.

Depuis que Vera Frenkel privilégie l'installation vidéographique, l'autofiction est au cœur de son œuvre, quoique dans des formes souvent obliques. Ainsi, dans *Signs of a Plot: A Text, True Story & Work of Art*, une pièce réalisée en 1978 sur le modèle du roman policier et de la série à suspense, Frenkel joue le rôle d'une détective qui enquête sur la disparition d'un jeune homme. Ce personnage qui ne parvient pas à résoudre l'énigme apparaît comme une métaphore de l'artiste dont le rôle n'est pas de révéler la vérité, mais de réfléchir sur les processus de construction de la réalité. En 1981, dans *Stories from the Front (and the Back): A True Blue Romance*, Frenkel compose un récit à partir des histoires personnelles que lui racontent à sa demande douze artistes du

La Rivale _ The Rival, «Her Room in Paris», tirée de _ from *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*, 1979, installation; photo: Jim Chambers.



Western Front à Vancouver. Dans la bande vidéo, Frenkel apparaît comme une artiste voyageuse qui, lors d'une escale à Vancouver, et à l'occasion d'une soirée, enregistre les histoires personnelles que lui auraient racontées des artistes qui se trouvaient là. À partir de ces anecdotes, elle tente de composer un récit archétypal, une romance. Frenkel affirme ici l'importance, dans sa démarche, de la narration et du récit dans leurs formes les plus populaires.

Tout récemment, dans *Body Missing*, l'artiste joue le rôle de la serveuse d'un bar, qui n'est autre que le *transitbar*[2] situé à Linz, pour les besoins de la fiction. Les artistes, les écrivains et les chauffeurs de taxis s'y retrouvent et tentent de retracer les œuvres volées qu'Hitler avait cachées dans des mines de sel près de Linz, et qui disparurent à la fin de la guerre, probablement volées et écoulées au marché noir. La serveuse épie les conversations et consigne

La Journaliste de la cbc _ The cbc Reporter, «Her Room in Paris», tirée de _ from *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*, 1979, installation; photo: Jim Chambers.





par écrit toutes les informations qu'elle surprend. La mémoire et la transmission de la culture sont ici données comme une des responsabilités de l'artiste.

Ce parcours à travers quelques œuvres de Frenkel montre que les multiples personnages que l'artiste a incarnés procèdent d'une certaine réflexivité, d'un jeu de miroirs. La détective de *Signs of a Plot*, l'artiste voyageuse de *Stories from the Front*, ou encore la serveuse de *Body Missing* se prêtent à des activités très similaires à celles auxquelles Frenkel a dû s'adonner pour réaliser ces œuvres. Elles permettent également de formaliser au sein même de l'œuvre la façon dont Frenkel envisage sa pratique artistique, les thèmes et les processus qui lui sont sous-jacents. Ces personnages apparaissent comme des doubles de l'artiste, compris non pas comme la personne réelle de Frenkel (ils ne procèdent d'aucune projection de la vie personnelle de l'artiste), mais plutôt

L'Amie _ The Friend, «Her Room in Paris», tirée de _ from *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*, 1979, installation; photo: Jim Chambers et _ and *And Now the Truth (A Parenthesis)*; photo: Jim Chambers.

comme l'auteur de l'œuvre. Ces doubles semblent relever de ce que plusieurs théoriciens et critiques français ont récemment appelé la « figure de l'artiste », c'est-à-dire l'image que l'artiste (en tant qu'auteur et non en tant que source subjective de l'œuvre) construit de lui-même[3]. Elle est traditionnellement façonnée hors du périmètre de l'œuvre, dans les entretiens, les biographies, les textes que les artistes produisent parallèlement à leur pratique artistique[4]. À l'instar de plusieurs artistes contemporains, Frenkel construit cette figure à même ses œuvres. Il s'agit de se demander quels sont les enjeux d'une telle stratégie, et dans quelle mesure elle contribue à une déconstruction des mythes qui entourent l'artiste.

Une série que Frenkel réalise entre 1978 et 1986, *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*, permet peut-être mieux que tout autre de mener cette réflexion, puisque le mythe de l'artiste en constitue le sujet central. L'œuvre s'articule autour d'un personnage fictif, une écrivaine canadienne, Cornelia Lumsden, exilée à Paris dans l'entre-deux-guerres, et qui disparaît mystérieusement. Certains la croient morte; d'autres pensent qu'elle est toujours en vie. Elle est l'auteur d'un unique roman, publié en 1934, retiré du marché pour des raisons inconnues, et, depuis, introuvable. Durant sept ans, Frenkel tente de reconstituer la vie de cette écrivaine et de percer le mystère de sa disparition à partir des traces qu'elle aurait laissées derrière elle et des témoignages des personnes qui l'auraient connue. En 1979, dans le cadre de l'installation vidéographique *Her Room in Paris*, elle reconstitue la chambre parisienne dans laquelle Lumsden aurait écrit son roman. En 1980, elle réalise une bande vidéo relatant l'étrange épisode de sa rencontre avec son personnage fictif, *And Now the Truth (A Parenthesis)*. En 1982, elle réactualise *Her Room in Paris* dans l'aile historique du Agnes Etherington Art Center, à Kingston. L'année suivante, elle publie dans *Museums by Artists*, sous le nom de l'archiviste Austen-Marshall, un texte de présentation des Archives Cornelia Lumsden, organisme chargé de conserver et de mettre en valeur les archives de l'écrivaine[5]. Enfin à Expo '86, à Vancouver, elle rend hommage à son écrivaine à l'occasion d'une exposition intitulée « Foot Notes: The Canadian Imagination », consacrée à quelques éminentes personnalités canadiennes, bien réelles.

Frenkel présente Lumsden comme une figure exemplaire de l'artiste en exil: « [..] Mademoiselle Lumsden, écrit-elle sous la plume d'Austen-Marshall, fut perçue au Canada, pendant presque quatre décennies, comme l'exemple le plus pur du phénomène de l'artiste en exil, le conte populaire national favori [...][6]. »

La proposition évoque le mythe moderne de l'artiste incompris qui s'expatrie, tel qu'incarné par Gauguin et par les nombreux artistes canadiens qui, au cours de la première moitié du XX^e^ siècle, se sont installés en Europe et aux États-Unis. Le titre de la série avec son usage des adjectifs « Secret » et « Remarkable » réitère un des autres stéréotypes de l'artiste: une personnalité singulière, secrète, indéchiffrable. La fiction de Lumsden se développe donc sur le fond d'une modernité artistique comprise comme l'émergence et l'affirmation de l'individualité de l'artiste.

Frenkel n'exploite cependant pas davantage ce mythe de l'artiste moderne, ni les portraits tragiques qu'il a engendrés. Elle y oppose d'emblée le canular. Quelques mois après la présentation de *Her Room in Paris*, Frenkel est invitée à donner une conférence au centre d'artistes Powerhouse, à Montréal, dans le cadre d'une exposition de livres d'artistes organisée par Doreen Lindsay et Sarah McCutcheon. Sa présentation porte sur son travail en cours autour de Lumsden. Durant la période de questions, à la surprise générale, une femme se lève et déclare: « Je m'appelle Susan Cornelia Lumsden. J'aimerais savoir de quel droit vous utilisez mon nom et celui de ma famille dans votre travail? » Au cours de l'échange pour le moins surréaliste qui s'ensuit, la femme se présente comme une écrivaine canadienne vivant depuis plusieurs années à Paris. À quelques détails près, elle était bien celle qu'elle prétendait être: elle s'appelait Susan Lumsden; elle était une journaliste canadienne expatriée à Paris et une amie intime de McCutcheon. Il semble que ce soit cette dernière qui ait orchestré cette rencontre, mais les dessous de l'affaire demeurent bien secrets. Qu'elle ait coorganisé ou non l'apparition de son personnage fictif, Frenkel l'a largement médiatisée. Elle réalise le lendemain de la conférence un entretien avec Susan Lumsden dont l'enregistrement constitue une partie importante de la seconde bande vidéo de la série, *And Now the Truth (A Parenthesis)*. L'artiste relate l'épisode à



maintes reprises dans ses textes, ses interviews. L'histoire a bien entendu beaucoup circulé dans le milieu de l'art, et de multiples interprétations en ont été proposées.

Par cette stratégie, Frenkel instaure ce qu'elle appelle « le principe d'incertitude » ou encore « l'ignorance bénigne » : « Ce qui m'intéresse dans le travail des autres artistes et que je cherche dans mon propre travail, c'est un genre particulier d'incertitude. [...] la consolation d'avoir le droit de croire ou de ne pas croire vous est enlevée[7]. »

L'artiste nous incite plutôt à nous interroger sur la façon dont nous départageons le vrai du faux, sur ce qui nous motive à croire certaines histoires et à tenir les autres pour des fictions[8]. Il ne s'agit donc pas ici d'un glissement de la fiction vers la croyance, mais plutôt d'interroger par la fiction les processus sous-jacents à la croyance.

The Secret Life ne semble pas a priori procéder de l'autofiction. L'écrivaine y est plutôt donnée comme le personnage d'une fiction dont Frenkel est l'auteur. Son surgissement sous les traits de Susan Lumsden décourage davantage à envisager une quelconque congruence entre Frenkel et son personnage. Mais à y regarder de plus près, Cornelia Lumsden apparaît bien comme un double de l'artiste. Tout au long de la série, Frenkel multiplie les jeux de miroirs. Dans *Her Room in Paris*, plusieurs des photographies de Lumsden montrées à la caméra sont des clichés de jeunesse de Frenkel. Dans *And Now the Truth*, Lumsden, incarnée par Frenkel, apparaît assise à une table, écrivant le septième chapitre de son roman. Dans *Attention: Lost Canadian*, à Expo'86, Frenkel installe le long d'un corridor menant à une salle de spectacle une rangée de moniteurs montrant une série d'images fixes montées en boucle. Elles relatent un voyage en train, dans l'Orient Express, que Cornelia Lumsden aurait effectué : des photographies du compartiment dans lequel elle aurait voyagé; des clichés de Lumsden marchant sur le quai d'une gare à la rencontre d'une seconde femme qui lui ressemble tant qu'il faut bien l'envisager comme son double. Ici encore, il s'agit de Frenkel.

Signs of a Plot, 1978; photo : David Birk.

Lors de la réactualisation de *Her Room in Paris* au Agnes Etherington Art Centre, en 1982, la congruence de l'artiste et de son personnage fictif est davantage exploitée. Frenkel insère dans le catalogue, en guise de biographie, un texte intitulé *Biographical Notes*, écrit à la troisième personne, signé par l'archiviste des Archives Cornelia Lumsden, Austen-Marshall, et daté de 1947[9]. Certains passages de *Biographical Notes* proviennent de la bande vidéo *Her Room in Paris*. Alors que dans la vidéo, ils se rapportent à Lumsden, dans le texte, ils réfèrent à Frenkel. L'artiste justifie le choix d'une biographie fictive pour le catalogue à même le texte:

> L'artiste choisit de devenir une fiction pour les fins de son catalogue. Elle préfère cette stratégie à l'idée de répondre aux questionnaires, qui constituent, à ses yeux, une forme douteuse de l'artifice, et qui dissimulent leurs véritables fins. « L'artifice et l'invention sont bien plus utiles lorsqu'on les rend explicites », affirme-t-elle.

Dans la section « Soi et les autres », Frenkel insiste sur la différence essentielle à établir entre l'image fictive et la personne réelle de l'artiste. Elle écrit à ce sujet: « Parfois, elle a utilisé une forme de l'Autre comme miroir de soi, comme dans le présent récit. Toutefois, ses représentations n'étaient que rarement auto-référentielles. » Cette image est, de surcroît, multiple et toujours changeante: « Au début de chaque voyage, elle choisit un chemin. Un dispositif. »

Paradoxalement, aucune image n'émerge de *Biographical Notes*, Frenkel y affirme certes la nécessité de la figure, mais évite soigneusement de la spécifier. Le texte déjoue sans cesse le genre biographique. Il n'a de biographique que le titre qui, d'ailleurs, est moins un titre qu'un architexte. Il ne comporte aucun repère chronologique, si ce n'est la date tout à fait invraisemblable à laquelle il aurait été écrit, et n'évoque aucun événement qui marquerait la vie de l'artiste. Seule une mention au prénom de Frenkel se conforme au genre, avec un zeste d'ironie: « Traduit, son nom signifie "vérité"; pur hasard langagier... »

Bien que surprenante, cette absence de figure est des plus cohérentes avec l'œuvre, puisque *The Secret Life* est construite autour de la disparition mystérieuse de Cornelia Lumsden.

Dans son analyse des biographies d'artistes, Jean-Marc Poinsot remarque que l'effacement du biographique s'opère souvent au profit de l'affirmation de l'autorité de l'artiste, entendue « comme le champ des compétences de l'artiste [...] sur tous les terrains où son œuvre et sa figure sont socialisées[10] ». L'image de Cornelia Lumsden pourrait dès lors apparaître comme la figure d'artiste de Frenkel, et le mystère qui entoure sa vie, une affirmation de son autorité. Frenkel écrit d'ailleurs dans *Biographical Notes*: « Elle comprit également qu'une vie inventée, bien que périlleuse, avait tout autant d'autorité qu'une vie réellement vécue...[11] », une phrase qu'une des voix de la vidéo *Her Room in Paris* énonce à propos de Cornelia Lumsden, et qui pourrait constituer une des clés de lecture de l'œuvre. Dans *Biographical Notes*, l'effacement du biographique permet à Frenkel de formaliser certains paramètres selon lesquels elle souhaite que son œuvre soit interprétée. Toutes les problématiques de *The Secret Life* y sont abordées: la révision de la notion traditionnelle de vérité, le rôle de la fiction, la culture populaire, les conventions, le stéréotype, la narration.

Dans *The Secret Life*, le personnage de Cornelia Lumsden permet également à Frenkel d'articuler une critique des institutions artistiques. Ainsi, dans *Attention: Lost Canadian*, présentée à Expo'86, parallèlement à la série de moniteurs vidéo, Frenkel présente une vitrine exhibant les objets personnels de Lumsden. Les spectateurs sont invités à saisir un combiné de téléphone, adjacent à la vitrine, dans lequel ils entendent une voix, celle de Lumsden, interprétée par Frenkel, lisant la lettre qu'elle aurait adressée, quelques mois avant sa disparition, à Hugh Le Caine, physicien canadien et concepteur d'instruments de musique électronique. À travers Lumsden, Frenkel se livre à une critique cinglante de l'exposition internationale elle-même, de l'utilisation à des fins politiques voire propagandistes de l'art et des artistes qui y est opérée, et de la réduction de l'art et de la culture au loisir et au divertissement.

Cette critique du monde de l'art est également prise en charge par ce que l'on pourrait envisager, quoique paradoxalement, comme une autre forme d'autofiction: l'intégration de l'artiste à même sa fiction. Ainsi, dans « Les Archives Cornelia Lumsden », publiées dans *Museums by Artists*, Austen-Marshall rapporte des extraits d'un entretien bien réel que Frenkel avait accordé à la restauratrice Lynn Cummings en 1980, et les tient pour déterminants quant aux orientations de son organisme:

... FROM THE TRANSIT BAR, 1996, INSTALLATION; PHOTO: CHARLES HUPÉ.




Vera Frenkel
TRANSIT BAR

La première réunion, écrit-il, [...] a eu lieu, provoquée en partie par certains commentaires faits par l'artiste Vera Frenkel au cours d'une interview concernant la conservation [...] et nous citons ici quelques extraits de ses remarques pertinentes[12].

Dans les passages cités, Frenkel conteste l'attitude trop protectionniste des restaurateurs de musées quant à la conservation des œuvres contemporaines et expose la façon dont elle conçoit la pérennisation de sa propre œuvre. L'incursion dans sa fiction permet donc à l'artiste d'articuler une critique des institutions artistiques, et de formuler un certain nombre de prérogatives quant à la façon dont elle souhaite que son œuvre y soit traitée[13].

De plus, à travers le personnage de Lumsden, Frenkel affirme ses filiations artistiques. Elle introduit de nombreuses similitudes entre son personnage et des personnalités réelles et fictives de l'histoire culturelle. Cornelia Lumsden, écrivaine oubliée, effacée de la mémoire collective, convoque un certain nombre de figures, en l'occurrence les écrivaines américaines et anglaises expatriées à Paris



au cours des années vingt et trente. On pense, entre autres, à Gertrude Stein, Anaïs Nin, Sylvia Beach, Nathalie Barney, Djuna Barnes, Jean Rhys et d'autres encore. Frenkel multiplie les allusions à leur univers: l'adresse de Lumsden à proximité de la rue de Fleurus où Stein s'installa avec son frère Leo; le chapeau cloche à la mode dans les années trente; les nombreuses liaisons amoureuses de Lumsden qui évoquent le refus que ces femmes ont opposé au modèle traditionnel de la vie familiale. Dans *Her Room in Paris,* Frenkel emprunte également le thème de la chambre à l'ouvrage que Virginia Woolf publie en 1929, *Une chambre à soi,* et qui traite des difficultés pour une femme d'écrire une œuvre de fiction à l'époque victorienne[14]. D'autres filiations sont suggérées tout au long de la série: Agatha Christie, Conan Doyle et son légendaire Sherlock Holmes, Nietzsche, Mary Shelley et le monstre du docteur Frankenstein.

Lumsden, comme figure d'artiste de Frenkel, assume donc une triple fonction: la formalisation des modalités selon lesquelles l'artiste souhaite que son œuvre soit interprétée par son public, qu'elle soit appréhendée par les institutions artistiques qui la diffusent, et l'affirmation de ses filiations esthétiques. Il s'agit donc bien là de revendiquer symboliquement, au sein de l'œuvre, une forme d'autorité. L'efficience réelle de cette autorité, il va de soi, est une autre question (qui vaudrait la peine d'être posée).

Il n'est dès lors pas étonnant de constater, qu'au terme de la série *The Secret Life,* le personnage de Cornelia Lumsden ne disparaisse pas. Frenkel

L'autofiction chez Frenkel procède donc bien simultanément d'une affirmation et d'un effacement de l'autorité de l'auteur et de l'artiste.

la convoque dans plusieurs de ses écrits et de ses œuvres ultérieures dans lesquelles elle continue à assumer les mêmes fonctions. Ainsi, en 1982, dans un texte relatif à *Stories from the Front (and the Back), Stranger in a Strange Land,* Frenkel précise que les douze artistes du Western Front qui racontent devant la caméra une histoire personnelle essayent, dans la lignée de Lumsden, de s'inventer une vie. Frenkel reprend la phrase clé de *Biographical Notes* et de *Her Room in Paris* et en note de bas de page l'identifie comme une maxime tirée du roman de

CI-HAUT _ ABOVE: *TRANSIT BAR*, 1994.
CI-CONTRE _ OPPOSITE: ... *FROM THE TRANSIT BAR*, 1996, INSTALLATION; PHOTO: CHARLES HUPÉ.

Lumsden[15]. Une autre citation de l'écrivaine est intégrée à *... from the Transit Bar*: « Comme le suggère la romancière canadienne Cornelia Lumsden, ces formes d'aliénation constituent une véritable culture populaire – la seule peut-être que nous ayons[16]. » Et plus récemment encore, en 1997, dans *How it's done: Slip into fiction, wear it, and walk out the door*, Frenkel convoque la figure de Lumsden afin de démontrer qu'à l'instar de *The Secret Life, Body Missing* explore « le passage si facile et si déconcertant entre les faits et la fiction[17] ». Elle y a encore recours dans l'œuvre à laquelle elle travaille actuellement *The Institute or What We Do for Love* et dans laquelle, à travers Lumsden, elle articule une critique sévère des politiques du gouvernement Harris et des récentes restructurations du Conseil des Arts du Canada. Lumsden devient l'hétéronyme de l'artiste, au sens où l'entend Régine Robin, d'un auteur « hors de soi » : « [...] l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur "hors de sa personne"; elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main[18]. »

Or l'hétéronymie, toujours selon Robin, oscille entre deux pôles, le fantasme d'une identité surpuissante, puisque capable de s'auto-engendrer, et l'impossibilité d'une identité centrée. Elle hésite entre l'affirmation et l'effacement de soi. C'est selon cette même polarité que la pratique de l'autofiction chez Frenkel semble devoir être envisagée.

L'autofiction comme stratégie d'affirmation de l'autorité de l'artiste semble s'inscrire dans la lignée des revendications des artistes contemporains d'une plus grande part de responsabilité intellectuelle. À la fin des années soixante, les artistes se mettent en effet à dénier aux critiques le monopole du discours sur les œuvres[19]. Frenkel, qui est initialement formée en anthropologie, poursuit une activité critique régulière, surtout au cours des années soixante-dix où elle collabore à la revue *Artscanada*. Sa pratique de l'autofiction reflète sa double position d'artiste et de critique.

Il convient de se demander dans quelle mesure cette affirmation d'une autorité de l'artiste ne se situe pas en porte-à-faux avec la remise en question de la notion d'auteur et d'artiste que le marxisme, la psychanalyse et le structuralisme ont conjointement opérée à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Dans le champ de la littérature, cette révision s'est traduite par un rejet de la narration omnisciente et de la conception de l'auteur « tout puissant » qui la sous-tend. De multiples formes de littératures polyphoniques et dialogiques ont été proposées en alternative. Au sein des arts visuels, le soupçon s'est porté sur la conception de l'artiste comme source existentielle et exclusive de l'œuvre, et son corollaire, l'œuvre comme projection de la subjectivité d'un individu créateur. Les théoriciens et les artistes ont réévalué les valeurs rattachées à une telle conception de l'art: entre autres, l'originalité, l'authenticité, l'autonomie.

L'autorité que Frenkel affirme à travers le personnage de Lumsden ne réitère pas les mythifications abusives de l'artiste et de l'auteur que la modernité a opérées, mais contribue au contraire à les déconstruire. Elle donne d'une part à penser les rapports de l'œuvre au champ artistique dans lequel elle s'inscrit, et articule de ce fait une pensée critique sur les modalités de sa médiatisation. Cette considération du contexte de création et de diffusion de l'œuvre, à l'intérieur même de son périmètre, s'oppose à la conception de l'art moderne comme pratique individuelle et autonome. Frenkel cherche plutôt à mettre en évidence les rapports d'influence et de contrainte entre la création individuelle et les institutions artistiques publiques de la modernité.

D'autre part, l'artiste n'hésite pas, tout au long de la série, à déléguer à de tierces personnes sa responsabilité auctoriale. En effet, elle invite à plusieurs reprises des membres de la communauté artistique et intellectuelle à s'approprier sa fiction, à en proposer différentes interprétations et développements qu'elle réintègre dans les œuvres subséquentes de la série. Par exemple, dans *And Now the Truth*, Susan Lumsden façonne, par son témoignage, le personnage de Cornelia Lumsden. Ce partage de la responsabilité auctoriale sous-tend toutes les œuvres de Frenkel. Que ce soit dans *Stories from the Front (and the Back)*, dans *... from the Transit Bar*, ou encore dans *Body Missing*, une multiplicité de voix se joignent à celle de l'artiste. Assimilant les leçons de la littérature contemporaine, Frenkel propose des œuvres polyphoniques et dialogiques.

L'autofiction chez Frenkel procède donc bien simultanément d'une affirmation et d'un effacement de l'autorité de l'auteur et de l'artiste. Cette polarité, qui selon Robin est centrale dans l'hétéronymie, semble ici davantage à interpréter sur un

plan social qu'existentiel. La multiplication des figures d'artistes que Frenkel construit à même ses œuvres, et parmi lesquelles Cornelia Lumsden tient une place centrale, ne bascule pas dans l'interchangeabilité sans limites des identités que certains revendiquent, tout particulièrement dans le contexte actuel du postmodernisme et de la mondialisation. Ces identités multiples apparaissent comme des moyens par lesquels l'artiste cherche à influer sur son champ d'activité, à y faire entendre sa voix et celle des autres.



Anne Bénichou enseigne l'histoire et la théorie de l'art au département des arts visuels à l'Université d'Ottawa.

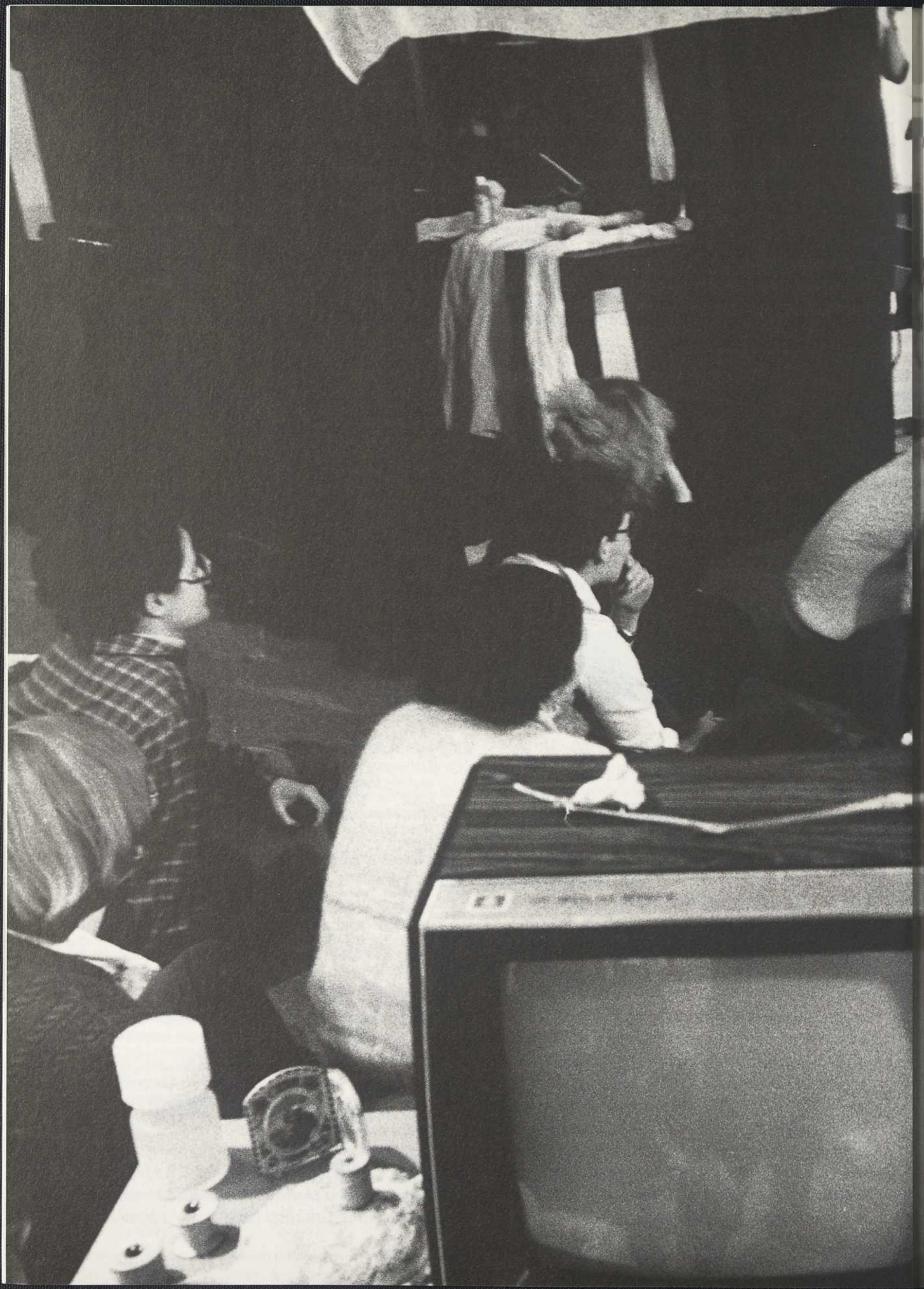
In her video installations (*Signs of a Plot: A Text, True Story & Work of Art, Stories from the Front (and the Back): A True Blue Romance, Body Missing*), Vera Frenkel creates doubles of herself – "as a artist" – which individuate her fictitious authorial voices. She questions by the use of these "authors" the criteria whereby we distinguish truth from falsehood, and the processes that underly belief. The author argues that this polyphonic, dialogic relationship with authorship polemicizes authorial responsibility and individuality. Frenkel's use of heteronymous figures, such as Cornelia Lumsden (in *The Secret Life*), sets curators, viewers and critics in a triad of shared authorship.

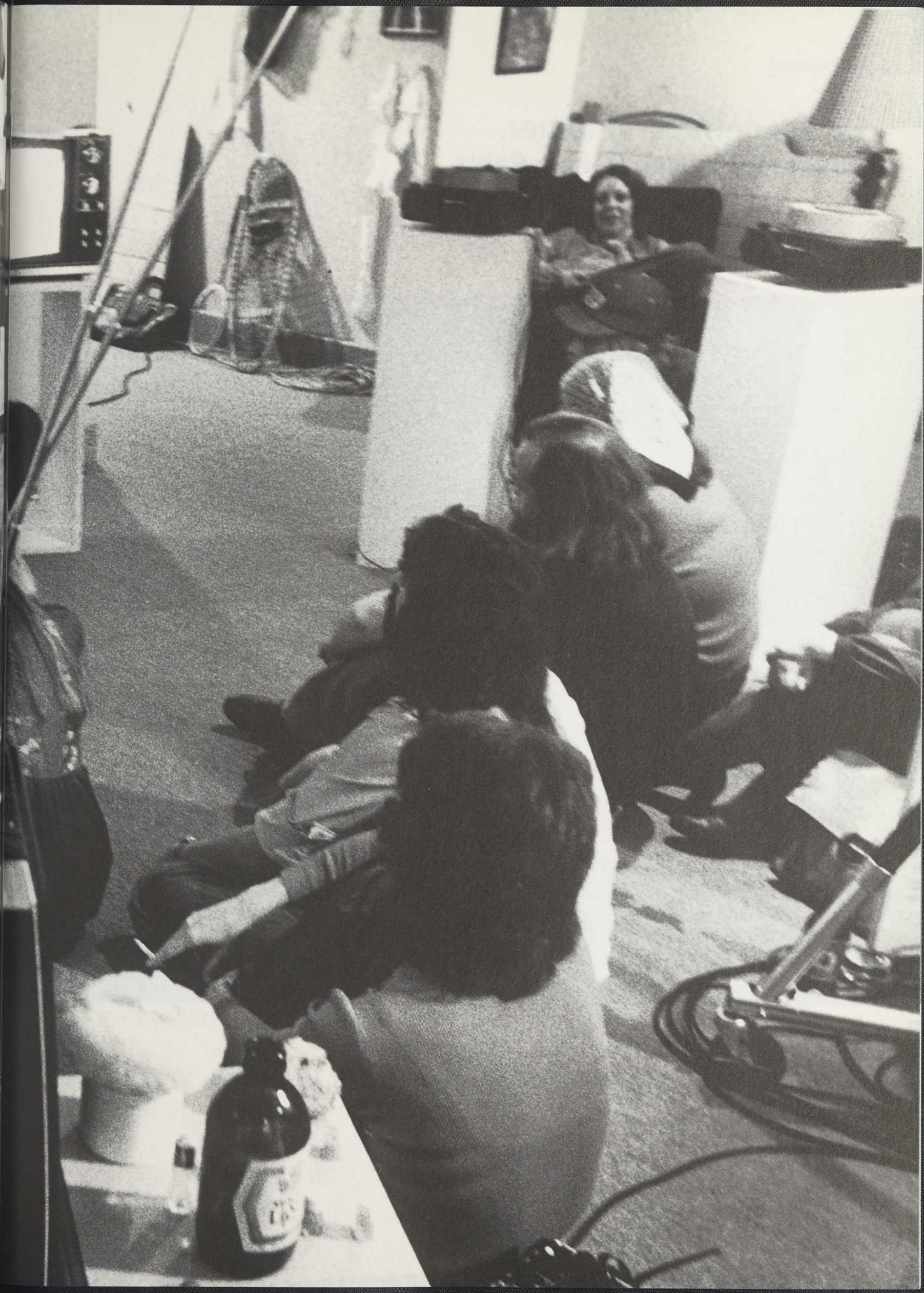
NOTES

1. Vera Frenkel, « Discontinuous notes on and after a meeting of critics, by one of the artists present », *Artscanada* 38, nos 240/241, mars-avril 1981, p. 28-41.
2. ... *du transitbar* est une installation que Frenkel a réalisée pour la Documenta 9 en 1992. Il s'agit de la reconstitution d'un piano-bar, où les spectateurs peuvent consommer et écouter de la musique. Des moniteurs vidéo éparpillés dans l'espace diffusent les témoignages de Canadiens immigrants de première génération.
3. Cette notion est récurrente dans la critique française actuelle. Entre autres : Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, MAMCO et Art édition, Genève, Villeurbanne, 1999; Bernard Marcadé, *Il n'y a pas de second degré. Remarques sur la figure de l'artiste au xxe siècle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999; Françoise Cohen, Catherine Grenier, Frédérique Mirotchnikoff, *Vies d'artistes*, La Différence, Paris, 1991.
4. Voir à ce sujet l'analyse de Jean-Marc Poinsot sur les récits autorisés, *op. cit.*
5. Vera Frenkel, « Les Archives Cornelia Lumsden : la vérité peut-elle s'imposer ? », dans Peggy Gale et A.A. Bronson (dir.), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1983.
6. *Ibid.*
7. Entretien avec Dot Tuer, dans *Vera Frenkel: Raincoats, Suitcases, Palms*, catalogue d'exposition, Art Gallery of York University, 1993, p. 56.
8. Lisa Steele analyse longuement cet aspect de l'œuvre de Frenkel dans Lisa Steele, « Dépositaire du souvenir », *Vera Frenkel. Les bandes vidéo*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1985, p. 3-9.
9. Vera Frenkel, « Biographical Notes », *Likely Stories: Text/Image/Sound Works for Video and Installation. Works by Vera Frenkel*, catalogue d'exposition, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 1982, p. 16-19. Les quatre citations suivantes proviennent respectivement des pages 17, 18, 17 et 19.
10. Jean-Marc Poinsot, *op. cit.*, p. 135.
11. Vera Frenkel « Biographical Notes », *op. cit.*, p. 16.
12. Vera Frenkel, « Les Archives Cornelia Lumsden : la vérité peut-elle s'imposer ? », *op. cit.*, p. 102-103.
13. Sur les modes de pérennisation de l'œuvre de Frenkel voir notre article, « De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre : Vera Frenkel », Actes du colloque *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Vektor et Les Archives de la critique d'art, Rennes, à paraître, 2002.
14. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Denoël/Gonthier, Collection Femme, Paris, 1978. Sur ces références, voir Dot Tuer, « Mondes intermédiaires. Examen des thèmes de l'exil et de la mémoire dans l'œuvre de Vera Frenkel », *Vera Frenkel: Raincoats, Suitcases, Palms*, *op. cit.*, p. 30-37.
15. Vera Frenkel, « Stranger in a Strange Land », *Impression Magazine*, 12, nos 28-29, mars 1982, Toronto, p. 15.
16. Vera Frenkel, « ... from the Transit Bar », *Public*, n° 9, 1994, Toronto, p. 80.
17. Vera Frenkel, « How it's done: Slip into fiction, wear it, and walk out the door », dans Nelson Henricks et Steve Reinke, *by the skin of their tongues. artist video scripts*, YYZ Books, Toronto, 1997, p. 190.
18. Fernando Pessoa, cité par Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, XYZ, Montréal, 1997, p. 19.
19. Sur cette question, voir Anne Mœglin-Delcroix, « Un catalogue comme œuvre et inversement », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, nos 56/57, été-automne 1996, p. 97.

Attention: Lost Canadians, vue de l'installation _ installation view, 1986; photo : Expo '86.

Pages suivantes _ Following pages: *Nellie Rubric, The Housekeeper Reading at Artspace*, 1982.





Le soi comme chantier.
Un entretien avec Régine Robin

Olivier Asselin et Johanne Lamoureux

→ Professeure au Département de Sociologie de l'Université du Québec à Montréal, Régine Robin est historienne, sociologue et écrivaine. Elle a publié de nombreux essais, entre autres sur la question des rapports entre l'identité et la mémoire, notamment *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible* (1986, Prix du Gouverneur général) (*Socialist Realism: An Impossible Æsthetic*, 1992), *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (1989), *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins* (1993), *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi* (1997) et, tout récemment, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles* (2001), pour lequel elle vient de recevoir le Grand Prix du livre de la Ville de Montréal. Ses recherches historiques et théoriques sont souvent travaillées par l'autobiographie et la fiction. Elle a d'ailleurs publié plusieurs romans, dont *L'immense fatigue des pierres. Biofictions* (1996).

Comment en êtes-vous venue à vous intéresser à ces pratiques hybrides qui brouillent constamment la frontière entre l'autobiographie et la fiction ?

Tout écrivain est confronté à de multiples problèmes d'identité et d'écriture. Sa quête est constamment une expérimentation sur ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, ce qu'il aurait voulu être, ce qu'il aurait dû devenir. Cela s'appuie chez moi sur du biographique lourd. J'ai changé de nom plusieurs fois, de prénom aussi. J'ai commenté cela dans ma page web dont je vous rapporte ici un fragment.

Quand je suis née, j'avais un nom à coucher dehors, un nom de galérien, d'errant avec pleins de « J », pleins de « Z ». Imaginez à l'école : AJZERSZTEJN. Quand je m'appelais AJZERSZTEJN, mon prénom était RIVKA. RIVKALE, en utilisant le diminutif. Quand mes parents sont devenus français en 1948, le nom a été transformé. Il a perdu presque toutes ses queues, comme je disais à l'époque. AIZERTIN. Mais comme moi, j'étais née française, je n'ai changé de nom qu'en 1955 ou 1956, en tous les cas au beau milieu de l'année de seconde et c'est la directrice du lycée qui me l'a annoncé : AJZERSZTEJN, vous devenez AIZERTIN, à partir de maintenant. TinTin, je n'aimais pas la sonorité, mais ça devenait prononçable parce qu'avant je me baladais avec mon petit tétragramme personnel, imprononçable. Et puis, je me suis habituée à ce nom, comme on s'habitue à sa gueule dans la glace avec le temps. Et puis, et puis, j'ai épousé un ROBIN. Ça me plaisait plutôt de devenir Robin. Robin-des-bois, le Robin de l'ancien régime, le petit oiseau, un nom-bien-de-chez-nous, un nom

qui me permettait de passer inaperçue, enfin. J'ai écrit mes premiers livres sous ce nom et tous mes papiers ont été établis à ce nom.

Dans votre livre *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, vous examinez tout un ensemble de pratiques autofictionnelles, de la littérature à la culture internet en passant par les arts visuels. Pourquoi, selon vous, assiste-t-on à une telle prolifération de l'autofiction aujourd'hui?

Il s'agit d'un mouvement fort complexe qui a de multiples causes. Vogue de l'autobiographie, de diverses modalités de l'écriture de soi, nouvel individualisme et privatisation de la mémoire. Il faudrait faire intervenir aussi la crise du romanesque et le besoin des écrivains de se raconter mais sans rester fidèle au pacte autobiographique. Se raconter, se remodeler, l'équivalent psychique d'un «body-building» si l'on veut. Il y a aussi, par les pages personnelles du web, l'accès de tout un chacun à la présentation de soi, une certaine démocratisation de l'exhibition de soi.

Vous établissez de nombreux liens entre les pratiques autofictionnelles au début du siècle, «modernistes» dites-vous, et les pratiques contemporaines. Comment la condition identitaire a-t-elle évolué? En quoi distingueriez-vous les formes contemporaines de l'autofiction de modèles antérieurs de l'invention de soi?

Oui, tout cela a fortement évolué. L'autobiographie traditionnelle était un discours lié à la narration de la vie d'un individu, d'un sujet unitaire qui avait une identité bien répertoriée. L'écriture a consisté souvent à faire bouger le modèle, mais sans le détruire. Le modernisme a fait éclater tous ces cadres, au niveau de la fiction. Plus de sujet plein, mais des êtres aléatoires. Pensez aux personnages de Kafka, Joseph K ou K dans le château. Plus de personnages unitaires, plus de cadre narratif omniscient, dissolution des formes d'écriture à la recherche d'un cadre énonciatif transgressif, plus de référent. L'écriture finit par se prendre elle-même comme référent. Je dirais que ce qui affectait la fiction, l'écriture, est sortie de la narration pour se mettre en scène dans la «vraie vie». On s'imaginait autre dans le roman, on le devient vraiment: on change d'identité, on a recours à la chirurgie esthétique, on peut changer de sexe, etc. Les psychanalystes parleraient d'un «passage à l'acte» avec l'impossibilité de séparer radicalement le fantasme du réel, le réel du fictif, le vrai du faux, etc.

Vous associez l'autofiction à un désir d'auto-engendrement, à un fantasme de toute-puissance, qui serait une sorte de régression, un mécanisme de défense contre la dispersion contemporaine des identités.

Non, le fantasme d'auto-engendrement accompagne le mouvement de fragmentation, d'éclatement et de dispersion du monde contemporain. Il n'en

Tout écrivain est confronté à de multiples problèmes d'identité et d'écriture. Sa quête est constamment une expérimentation sur ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, ce qu'il aurait voulu être, ce qu'il aurait dû devenir.

est pas la contrepartie. Ce sont les identités crispées, repliées sur la tradition, les hypothèses de pertes d'identité, de menaces contre l'identité qui constitueraient des mécanismes de défense. Les fantasmes d'auto-engendrement sont, au contraire, la signature de l'individualisme contemporain qui va jusqu'à vouloir être maître absolu de son corps, de son sexe. Dans tous ces traitements, recours, nouvelles pratiques, nouvelles donnes, c'est bien le régime de l'image, image de soi, celui de l'apparence, de la surface qui est privilégié, celui aussi du « pas de limites », de l'effacement du symbolique qui fait du désir de l'individu, de l'imaginaire, la source de ces possibilités. Non seulement le fantasme s'est effacé au profit de passages à l'acte, mais le réel est traité en faisant fi de sa dimension d'impossible.

Quel rôle joue le marché dans cette nouvelle donne identitaire? Il contribue sans doute à dissoudre les liens familiaux et sociaux traditionnels et valorise justement une conception de l'identité « à la carte ».

Oui, bien entendu. L'individu est comme délié des solidarités anciennes. Il est livré à lui-même. Nous vivons une période de « déliaison », une espèce de retrait ou de déclin du Symbolique, de ce qui fait l'étoffe même de l'humain et toutes les données qui étaient incontournables semblent battues en brèche: la filiation, la génération, le sexe, le nom propre, l'origine, l'identité. Chacun se reconfigure et se reconstitue à sa guise ou dans l'illusion de la toute-puissance, en attendant les dérives et les délires des manipulations génétiques et du clonage. Les nouveaux nomadismes sont à ce prix. Mais il faudrait prendre garde à ne pas voir dans ces mouvements uniquement des dérives. Il y a aussi de grandes avancées libertaires à cette souplesse et à ce flottement de l'identité, de nouvelles potentialités créatrices dans la vie comme dans l'art. Tout est une question de « limites ».

En effet, certains commentateurs voient plutôt dans l'autofiction un acte en quelque sorte politique, le moyen de l'invention d'identités alternatives, transgressives et subversives.

Rappelons-nous Haraway et son manifeste en faveur du Cyborg. C'était une figure de femme-machine, extrêmement subversive; un modèle narratif pour critiquer la société de consommation, les rapports entre les sexes, les normes imposées à la sexualité. Entre le respect normatif de la tradition et l'extrême de la manipulation génétique transformant l'espèce humaine, il y a tout le jeu de l'identité à la carte.

La plupart des écrivains et artistes que vous étudiez dans le *Golem de l'écriture* sont juifs. L'identité juive, par sa précarité même, serait exemplaire de l'identité moderne.

Oui, mais il ne faut pas fétichiser le problème. Comme le dit Jacques le Rider, « l'intellectuel juif

assimilé, pour sa part, semble condamné au statut de "Juif imaginaire". La judéité devient une recherche, une interrogation, une invention perpétuelle.[...] Cette désubstantialisation de l'identité du Juif assimilé fait de lui un prototype du moi postmoderne: instable et solitaire, libéré s'il le désire des idéologies coercitives, autonomes et pourtant constamment inquiètes du regard de l'autre, guetté par la tentation d'abdiquer, d'être "un homme sans qualités" pour s'abandonner aux identifications, parfois hâtives, qui se proposent[2].»

Tous mes auteurs ont vécu une histoire traumatisante, à cause de leur origine. De là, sans doute, cette labilité de l'identité, cette propension à en changer, à créer dans la fiction, mais aussi dans le réel (pensez à Joseph Roth ou à Romain Gary/Émile Ajar) de nouvelles identités. En fait, je crois qu'il faudrait avoir recours à la figure du «post-juif» ou du «marrane» aujourd'hui. Comme l'écrit Joseph Dan[3], à propos d'une nouvelle de John Updike: «Le post-juif tient à vivre sa vie privée de la manière aussi non juive que possible. Il espère que la société qui l'entoure, bien qu'elle soit pleinement consciente de son origine juive, l'oubliera ou au moins, la marginalisera.» La post-judéité serait donc une judéité «à la carte», une auto-production identitaire que des individus, nés juifs, se choisiraient et qu'ils vivraient dans une synthèse ou un syncrétisme précaire, sans aucune assignation. Dan souligne bien l'existence d'une certaine tension, une crise de l'identité juive aujourd'hui.

Ce problème de notre contemporanéité entre en résonance avec les difficultés identitaires de la judéité dans la Vienne de la fin du XIX^e siècle ou dans le Berlin des années vingt. En effet, nous sommes confrontés aujourd'hui à un éventail extrêmement large de positions identitaires juives, dans la crise générale de l'assimilationnisme et du déclin de l'universalisme. Il y a toutes les formes de l'identité israélienne, elle-même par moments en voie d'éclatement, d'ethnicisation, avec les nouvelles reterritorialisations et identifications des juifs séfarades, des Russes qui posent des problèmes inédits et des identités israéliennes intégristes. Ailleurs, nous sommes confrontés à des réinvestissements culturels, à des retours, religieux, culturels ou ethnicistes, réels ou imaginaires avec la Shoah comme Référent ou Signifiant-Maître. Mais on trouve aussi, dans les pays à tendance multiculturelle, des identités à trait d'union qui témoignent de la volonté d'afficher une double appartenance, une double culture, des pluralités identificatoires, le partage d'une citoyenneté et d'une forte communauté. On trouve, également, d'Israël à l'Afrique du Sud, des États-Unis à l'Allemagne, de nouvelles formes d'identité juive, plus postmodernes, flottantes, indécises, indéterminées, comme celle qui affecte nombre de nouveaux juifs en Allemagne, qui parfois résident à Berlin six mois, à New York le reste de l'année, qui ont une bonne maîtrise de la

Les fantasmes d'auto-engendrement sont, au contraire, la signature de l'individualisme contemporain qui va jusqu'à vouloir être maître absolu de son corps, de son sexe.

langue mais ne se veulent absolument pas citoyens allemands, qui ne cherchent pas d'enracinements stables mais des liens communautaires minimaux[4]. Ces identités flottantes aux multiples aspects se distribuent dans une constellation véritablement postmoderne, c'est pourquoi elles sont emblématiques de ce qui se passe plus généralement aujourd'hui.

L'invention de soi implique l'invention d'une histoire personnelle, d'une généalogie, d'une tradition, elle implique tout un travail sur la mémoire.

Tout dépend de comment on se situe par rapport à cette frontière mouvante du fictif et du réel. Si c'est un jeu, une expérimentation, on a alors affaire à un véritable travail sur soi, à une « perlaboration » au sens freudien du terme. Si l'on est pris dans le fantasme de toute-puissance que cette recomposition de l'identité à la carte peut induire, aucun travail de cet ordre ne peut être fait. L'artiste, le romancier se tient sur une frontière fragile à cet égard.

Compte tenu de la situation géo-politique et culturelle au Québec et du rôle paradoxal de la mémoire dans la construction identitaire québécoise, le contexte où vous pratiquez vous permet-il d'avoir une prise singulière sur ces deux dernières questions ?

Il m'est très difficile de m'exprimer sur le Québec. Je dirais que sur le plan identitaire, deux aspects contradictoires me semblent définir la donne. Il y a d'une part, un discours mémoriel hégémonique, nationaliste, héritier de XIX^e siècle, crispé, perpétuellement vigilant à l'égard de tout ce qui pourrait menacer son intégrité, fasciné par le fait d'être minoritaire en Amérique du Nord, convoquant perpétuellement l'océan anglophone dans lequel l'identité québécoise risque d'être engloutie. Bref, une mentalité d'assiégé de l'identité. Ce discours est pour moi totalement intolérable et après vingt-cinq ans au Québec, il est devenu inaudible à mes oreilles. Mais le Québec développe au-delà de ce discours des profils identitaires américains, postmodernes. Chacun veut se reconfigurer, se choisir, habiter un espace à sa propre mesure. De là, ces conflits à l'œuvre dans le tissu social et psychique québécois entre un côté crispé et un côté inventif, créateur, véritablement avant-gardiste de l'identité.

Paradoxalement, aujourd'hui, les commémorations prolifèrent, mais le passé est déréalisé. Assiste-t-on vraiment à « la fin de l'historicité », comme le disait Fredric Jameson[5] ?

Je ne serais pas tout à fait d'accord avec lui. Je crois que nous sommes entrés dans un nouveau régime d'historicité, un nouveau régime mémoriel. La crise que nous vivons sur ce plan est une panne de transmission. Les sociétés ne savent plus comment passer le relais mémoriel aux nouvelles générations. C'est tout l'enjeu du livre sur lequel je suis en train de travailler. Il prolonge et élargit la réflexion de *Berlin Chantiers*. Il s'agit en effet d'étu-

dier de façon générale, et plus seulement en Allemagne, ce « nouvel âge du passé » dans lequel nos sociétés sont, depuis une vingtaine d'années, immergées. Ce temps saturé de mémoire où l'obsession rétrospective, les commémorations à répétition, les reconstitutions, le passé imaginé, réinventé ou fantasmatiquement conservé, tiennent lieu d'horizon, tandis que les projections collectives dans le futur s'étiolent. Ma réflexion vise à interroger cette mise en avant du mémoriel et ses formes de transmission, ce qui vient faire rupture dans les liens de transmission mémorielle, les pannes de transmission du passé, tout ce qui fait que notre rapport au passé, dans son appréhension, son appropriation, ses représentations, ses rituels, ses cérémonials, semble aujourd'hui dévoyé ou rendu impossible. Mon objet touche aux modes de présence du passé, son activation et sa réactivation, sous la forme de discours publics ou de créations artistiques ou culturelles. Ce n'est pas tout à fait la perte de l'historicité. C'est un nouvel horizon que j'appellerai « connectique », à mettre sous l'égide de l'ère de la reproductibilité technique pour paraphraser Walter Benjamin.

La langue joue évidemment un rôle clef dans les questions identitaires. Comment l'autofiction la fait-elle travailler ?

Pour que la langue puisse travailler dans l'autofiction, il faut accepter qu'elle soit plurielle, multiple, qu'on est habité par plusieurs langues même si on n'en maîtrise qu'une seule. L'écrivain autofictionnaire s'invente sa langue, comme tout écrivain, en ne se crispant pas sur la sienne propre. Je vous renvoie à mon livre *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*[6].

Dans l'art contemporain, vous vous êtes particulièrement intéressée à certaines pratiques autofictionnelles, comme celle de Christian Boltanski, qui passent par la collection de documents et la constitution de véritables musées du moi.

L'art inscrit très fortement, comme la littérature, ces musées de soi, ce fantasme de tout conserver. L'imaginaire numérique va faire beaucoup pour accélérer cette démarche fantasmatique. La tentation est grande, en effet, de croire possible un archivage étendu à tout ce que l'humanité peut produire en matières de contenu numérisable, l'exhaustivité de la Bibliothèque d'Alexandrie ou l'infinitude d'une bibliothèque à la Borges. On peut succomber au mirage d'une mémoire-stockage qui viendrait remplacer la fragile mémoire des humains. Cette volonté de tout conserver a été simulée dans la fiction et l'art, par Georges Perec et Andy Warhol en particulier.

Vous êtes essayiste et romancière. Vous avez souvent vous-même pratiqué un genre hybride entre l'essai savant, le roman et l'autobiographie (votre dernier livre *Berlin chantiers* est exemplaire à cet égard[7]). Votre site web nous présente deux identités, deux

L'art inscrit très fortement, comme la littérature, ces musées de soi, ce fantasme de tout conserver.

parcours possibles de votre histoire. Quel rôle jouent la fiction et l'autofiction dans votre propre travail?

Il est considérable. Je n'envisage pas mes pratiques d'écritures autrement. Que ce soit au niveau de l'écriture de la fiction, du récit ou de l'essai, cette pratique autofictionnelle est partout présente. Elle s'enracine sans doute dans cette double culture qui a été la mienne.

Comme je le disais ailleurs, mon adolescence s'est faite sous l'auspice de grands combats aux lignes simples: la droite, la gauche, les colonialistes, les anti-colonialistes, et moi j'étais plutôt à l'extrême gauche. Les combats contre le colonialisme français en Indochine, puis en Algérie font partie de moi-même. Manifestations, tracts, journaux clandestins ont rythmé ma jeunesse. Mais les choix étaient simples, clairs. Même la Guerre des Six jours de 67 n'a pas troublé cette distribution des camps, le mien, celui d'en face. La politique israélienne était, à mes yeux, le prolongement de celle de l'Impérialisme américain, sa pointe extrême au Moyen-Orient, et ne méritait pas qu'on la défende...

Mais alors, dans un tel contexte de l'extrême gauche française des années soixante, que représentait la judéité? Difficile à dire, pourtant c'était là, très présent, mais peut-être en creux. Mes parents avaient veillé à ce que, dans le contexte assimilationniste de la France, la culture juive yiddish laïque ne se perde pas, m'avaient envoyé, dans l'immédiat après-guerre, à deux «patronages» yiddish, celui des Bundistes, des Socialistes, celui des Communistes. Je fréquentais les deux. Dans ces écoles du dimanche, si l'on veut, on apprenait la langue, sa grammaire, sa syntaxe, sa littérature, en particulier, son théâtre. Nous étions tous de langue maternelle yiddish, mais c'était une langue orale, parlée. Le patronage nous apprenait réellement, sérieusement, les bases de la langue écrite. Nous menions de grandes discussions sur ce que signifiait le fait d'être juif laïque, sans rites et sans religion, mais avec une connaissance des textes bibliques, comme culture générale. Au sortir de la guerre, nous parlions beaucoup des persécutions, du fascisme, du communisme, de l'engagement, de notre devenir minoritaire, mais aussi de notre place comme citoyen français.

Sans pouvoir le théoriser, ni même le formuler dans les cadres intellectuels de l'époque, nous expérimentions la double identité, la multiplicité culturelle, tantôt avec bonheur et le sentiment d'un «plus» par rapport aux autres, tantôt dans la difficulté existentielle, dans le malheur de se savoir à part, marqués par le destin, d'avoir dû porter l'étoile pour les plus âgés d'entre nous. C'est à partir de là que la double identité se met en place, à contrôler dans l'imaginaire, sans passage à l'acte, à tenir à distance, bien entendu.

Olivier Asselin est professeur agrégé au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Il s'intéresse particulièrement à l'esthétique du XVIII^e siècle et à l'art contemporain. Il a collaboré à diverses revues (*Parachute*, *Trois*, *La recherche photographique*, *Protée*, *Public*) et a réalisé quelques films et vidéos : *La liberté d'une statue* (1990), *Le siège de l'âme* (1997) et *Maîtres anciens* (1997).

Johanne Lamoureux est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal et vient de faire paraître *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, aux éditions Centre de diffusion 3D, coll. « Lieu-dit ».

Régine Robin has constructed a number of names and personalities for herself over the years in her writing practice which blends autobiography, theory and fiction. She has sought to abstract and syncretise aspects of herself so as to transcend some of the communities to which she has belonged (Jewish, left-wing radical). Her interest for self-engenderment responds to contemporary movements towards fragmentation and dislocation. By inventing new images of herself, she says, she releases herself from filial, generational, gender, name, origin and identity bonds. But she does so symbolically, at the price of an existential nomadism.

NOTES

1. Montréal, XYZ, 1997.
2. *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, 1990, p. 243-244.
3. Joseph Dan, « Et maintenant le post-judaïsme », *Esprit*, janvier 1999, p. 153-155.
4. Voir Sander.L. Gilman, *Jews in Today's German Culture*, Indiana University Press, Indianapolis, 1995; John Borneman et Jeffrey M. Peck, *Sojourners: The Return of German Jews and the Question of Identity*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1995.
5. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
6. Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1993.
7. *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Stock, Paris, 2001.

Livres et revues _ Books and Magazines

Ouvrages théoriques _ Essays

Matthew Baigell and Milly Heyd, eds., *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2001, 304 pp., ill. b. & w.

Reintroducing Jewish consciousness to the discourse of identity, editors Baigell and Heyd develop a unified portrait of Jewish artistic and intellectual inquiry while successfully representing the multidimensional nature of Jewish thought. Viewed through cultural pluralism's socio-historical lens, these fifteen essays contextualize Jewish art within Jewish history and its relationship to majority culture.

In presenting a collaboration between Israeli and American authors, the editors have accepted the difficult task of remaining neither staunchly secular nor uncompromisingly religious. There is no hierarchy of Jewish experience separating devout subjects from artists whose lives and work could be perceived as secular/assimilationist. Instead, the introduction defines Jewish art as art by "Jewish artists [addressing] some aspect of Jewish experience, whether religious, cultural, social or personal" (p. xiv). An essay on evasively Jewish artist Man Ray is included with essays on Jewish art icons Ben Shahn and Chaim Soutine. Topics range from an analysis of the second commandment's proscription against graven images to a deconstruction of Jewish/feminist appropriation of the Venus ideal.

Understanding critical analysis as a creative collision between the work and the author's intellectual focus, few of the essays claim to offer definitive interpretations. Instead they represent the multifaceted wealth of Jewish criticism. In the introduction, these tensions are described as part of the "supranational Jewish tradition [of agreeing] to disagree" (p. xiv). The discourse, not the decision, is what epitomizes Jewish thought. As a portrait of Jewish consciousness, this collection powerfully demonstrates how the variety of Jewish thought and experience adds beauty and strength to the intrinsic ties between individuals, their history and heritage.

> Ana Honigman

Mark Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge, uk: Cambridge University Press, 2001, 222 pp., ill. b. & w.

Though the claim on the cover jacket states the book "is the first systematic study of Immanuel Kant's reception in and influence on the visual arts and art history" is a debatable proposition, Mark Cheetham's new book is ambitious to say the least.

Laying a foundation in a lengthy introduction, Cheetham explicates his intention to emphasize an epistemological reading of the reception of Kant's thought in art history through– as he terms his approach – "selective moments." Over five chapters Cheetham seeks to locate and reread some generalisations about Kant's legacy and, more importantly, he questions the disciplinary limits that, for example, separate art history from philosophy resulting in cursory readings of Kant and his influence.

A main concern of Cheetham is to dispel notions that Kant's writings were apolitical, show the reception of his writings in art history and acknowledge Kant's political and moral, notably humanist dimensions. Cheetham argues that a Kantian political "humanism" inserted itself into the writings of numerous artists/historians such as Carl Ludwig Fernow, Jakob A. Carstens and Erwin Panofsky. Most successful are Cheetham's discussions of how critics choose to read and apply Kant to art history. In detailed discussions of Kantian influences in cubism, Clement Greenberg and contemporary theoretical interest in the sublime, such as Lyotard and Derrida, we are presented with a richly researched comparative technique exposing the motivations behind the use and reception of Kant. Additionally, it is worth noting Cheetham uses a number of works by Canadian artists to ground his discussions of the sublime.

The last chapter offers a unique discussion. Here, Cheetham investigates how Kant's skull played a role in the once scientific fields of

phrenology and physiognomy, and the effect of his portraits in continuing his authority in visual culture. Informed by contemporary thinkers, Cheetham's interpretation of Kant's influence offers an interesting contribution to the historiography of philosophy and art history.

> Darcey Nichols

Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 2000, 109 p.

Il y a plus de deux ans, le philosophe J.-P. Cometti publiait un ouvrage intitulé *L'art sans qualités* (Farrago, 1999). Bien qu'inspiré du roman de Robert Musil, c'est également à la pensée de Ludwig Wittgenstein et surtout à sa conception de la règle que ce livre nous initiait à la situation de l'art contemporain. Or, cette situation n'a de sens, au dire de l'auteur, que dans le cadre d'une esthétique du vague, de l'entre-deux ou encore de l'indétermination, au sein de laquelle l'art comme geste naît «à la lisière du sens, des règles et des usages». Toujours sous l'inspiration du second Wittgenstein, mais appuyé également par Merleau-Ponty, *Art, modes d'emploi*, poursuit cette fois-ci dans l'optique d'une philosophie du langage sa réflexion sur le paradoxe du geste artistique inscrit aux frontières du sens et du non-sens.

Faut-il s'en étonner, comme «esthétique immanente de la langue», une «philosophie de l'usage» n'a rien à voir avec une philosophie qui distingue l'œuvre d'art des objets ordinaires, et qui, ce faisant, cherche des propriétés esthétiques à l'objet artistique? Pourtant, selon l'auteur, cette distinction entre art et non-art donne lieu à plusieurs interprétations philosophiques concernant le statut de l'œuvre d'art, son «artcité», et perpétue malheureusement une vision erronée de ce qu'est une œuvre d'art, ainsi que son fonctionnement au sein du langage. C'est que «l'art, comme la métaphysique, est encombré de doubles qui exercent leurs attraits sur les esprits». Ainsi, l'idée d'un art comme dévoilement d'un sens autre, d'un langage poétique qui se cache derrière le langage ordinaire, contribue à «creuser le fossé» déjà établi par les romantiques avec leur quête d'un langage primordial. Par conséquent, l'origine de l'œuvre d'art dans le Poème (Heidegger), ou la métaphore vive comme redescription du réel (Ricoeur), ne sont d'aucun secours pour une philosophie de l'usage qui présuppose l'abandon du double sens.

En refusant les diverses versions du «mythe de la signification», Cometti nous invite à prendre l'art à la lettre. Ce faisant, il nous faut récuser la distinction entre littéralité et littérarité. En effet, «il n'existe pas d'autre signification que la signification littérale». Par conséquent, l'art n'échappe pas à la règle. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'écart, de reste, par lequel l'art trahit le langage. Mais cet écart a lieu au sein d'une même langue, et non dans la vanité des fondements. Toutefois, il faut distinguer deux types d'usage: «un usage de la langue et un usage dans la langue». C'est, bien sûr, avec ce deuxième type d'usage que le geste artistique trouve son sens à la limite du sens et qu'une réflexion sur l'art peut se soustraire «d'un ensorcellement dont la philosophie se rend souvent responsable». Bref, vous l'avez compris: ce livre est un heureux complément à son ouvrage précédent.

> André-Louis Paré

Vincent Lavoie, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Dazibao, coll. Les Études, Montréal, 2001, 203 p., ill. n. et b.

Il faut saluer cette heureuse initiative qu'ont eue les éditions Dazibao en donnant à Vincent Lavoie, une des têtes fortes de la recherche sur la photographie au Québec, le privilège de lancer «Les Études», sa nouvelle collection. Celle-ci souhaite justement mettre de l'avant la pensée d'un auteur autour d'un sujet ou d'une production actuelle en photographie, un créneau jusqu'ici qui faisait défaut dans le domaine de l'édition. C'est pourtant la photographie journalistique qui retient d'abord l'auteur, intéressé dans cet ouvrage à mettre en relief les répercussions de l'essor des technologies médiatiques durant le xx^{e} siècle sur la manière dont l'histoire s'écrit. Lavoie montre avec éloquence que la photographie, au fil de son intégration dans les médias de masse et de son usage dans la fabrication des événements d'actualité, a imposé une logique de «l'instant-monument» par laquelle désormais l'histoire s'appréhende.

Une approche historique permet à l'auteur de relever le rôle que les intérêts économiques et politiques ont joué dans l'émergence d'une culture médiatique événementielle reposant sur l'image photographique. S'attardant d'abord au tabloïd, forme journalistique popularisée dans les années trente, l'auteur montre comment la conquête des marchés reposait déjà sur le sensationnalisme en privilégiant les faits divers et les catastrophes. Sous l'effet de la rivalité avec la télévision et de l'industrialisation des images en général, cet usage de la photographie a participé à la domination de «l'actualité-spectacle» sur «l'actualité-

historique». Les fins politiques quant à elles ne sont pas étrangères aux motivations de la photographie humanitaire qui est pratiquée depuis les années soixante-dix. Quoique issue de la tradition documentaire, la photographie humanitaire, à défaut d'avoir les vertus pédagogiques et informatives annoncées, s'assimile davantage à une icône dont on fait usage invariablement pour illustrer différentes tragédies.

En réservant un chapitre aux pratiques artistiques contemporaines, ainsi éclairées par cette mise en perspective historique, Lavoie pointe comment les enjeux liés à l'enregistrement visuel de l'actualité y sont concernés. Le désir de prendre en charge l'actualité historique se réalise dans ces pratiques (Marie-Jeanne Musiol, Alfredo Jaar, Gerhard Richter) en adoptant une fonction critique que l'image journalistique n'a pas toujours. Filant sa démonstration en insistant sur les constantes tensions entre les effets de pérennité et de fugacité, l'auteur note aussi cet important renversement de valeur opéré par la prépondérance d'un régime visuel de l'événement d'actualité: les images floues, fruits de la caméra amateur ou de la télésurveillance, jouissent d'un degré de véracité habituellement associé à l'exactitude et au réalisme de la photographie. Une raison de plus selon l'auteur pour affirmer que la catastrophe, ou plutôt la capacité de la photographie à évoquer sa violence, préside aujourd'hui dans l'écriture de l'histoire. Une histoire quelque part qui paie le prix de cette fulgurance.

> Marie-Ève Charron

Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2001, 268 pp., ill. b. & w.

Displaying the Marvelous outlines the unlikely coupling of Marcel Duchamp and Salvador Dali via a series of prewar Surrealist exhibitions. The unique and perceptive understanding of this research joins Surrealist principles with spatial readings – or what is now known as installation art. Lewis Kachur explores this development by examining three significant exhibitions: the 1938 "Exposition Internationale du Surréalisme," the 1939 "Dream of Venus" (both of which dealt with the fetishization of the female body), and the 1942 "First Papers of Surrealism" (which focused chiefly on spatial representation within the gallery itself). The first and last were created largely by Duchamp and importantly bracket his relocation from Paris to New York. All three "installations" are presented as contributing substantially to the rise of non-figurative art in the United States. These events were influential through their impact on younger artists and through the extensive press coverage which provided a broader cultural resonance for Surrealist ideas.

Duchamp and Dali treated space differently, and here the author provides an exacting and truly exciting verbal and visual coverage of the exhibitions. As well, each artist had a specific relation with André Breton, who maintained a pivotal role within Surrealism. Duchamp, with his intelligence and tact, held closer communication with Breton, and in doing so the author identifies Duchamp as the "inventor" of the disorienting, obstructionist mise-en-scène of these exhibitions. Not content to leave readers with a remarkable and insightful narrative of installation art's beginnings, the author discusses the environments and happenings of the 1960s as a bridge to installation art's solidification into a genre.

> Petra Rigby Watson

Helen Reckitt and Peggy Phelan, eds., *Art and Feminism*, London: Phaidon Press, 2001, 304 pp., ill. col.

Since identity is created largely within a context of binary opposition, for feminism to effectively counter the dominance of the traditional art canon there must be a distinct feminist canon. In its brief history, feminist art and art theory have achieved profound æsthetic, ideological and political variety as one of the twentieth century's fundamental cultural movements. As an overview of this movement's significant history, *Art and Feminism* provides a much-needed dimension to both art history and feminist scholarship. Editors Helen Reckitt and Peggy Phelan masterfully represent the intimate yet inclusive nature of feminist art while respecting its æsthetic and semantic range. *Art and Feminism* features work as varied as the 1972 California artist cooperative Womanhouse and its exaltation of the creative details latent in middle-class women's constricted domestic sphere, Shirin Neshat's conflicted examination of the Islamic *chador* and Tracy Emin's post-pop/post-punk confessions. Asking in the introduction "What is feminism?" they conclude, "When faced with such an amorphous and ambivalent term, the shrewd often answer that it must be plural – not feminism but feminists" (p. 18). Complementing the handsome art images are written sections which reflect the mutually enriching partnership between feminist art/theory

and activism. From Linda Nochlin's stunning criticism to Valerie Solanas' black-humour ravings, these excerpts weave together abstract thought and political change. In its totality, *Art and Feminism* is an outstanding example of how to successfully represent the great variety of women's most powerful work within the context of feminist discourse.

> Ana Honigman

Carolee Thea, *Foci. Interviews with Ten International Curators*, Apex Curatorial Program, New York, 2001, 144 p., ill. coul.

On ne saurait penser le rapport mimétique entre les nouvelles pratiques artistiques – c'est-à-dire les nouveaux modes de production de formes et de sens – et les nouvelles économies qu'elles engendrent sans tenir compte des transformations à l'œuvre dans l'économie générale, où une part toujours croissante des profits provient de l'autonomie et de la créativité; où la souplesse et la mobilité souhaitées, et qui correspondent aux nouveaux modes de vie, s'accompagnent de la perte de toute sécurité d'emploi. En management comme en art, les anciens principes hiérarchiques sont battus en brèche: il faut être flexible, innovant, compétent, et travailler en réseau. La sous-traitance se généralise, favorisant l'émergence de nouveaux métiers. Et l'une des figures majeures de la nouvelle économie artistique – figure dont l'importance se compare à celle du critique d'art dans les années cinquante, puis à celle du galeriste dans les années quatre-vingt – est en effet le commissaire d'expositions indépendant (le terme anglais «independent curator» fut employé pour la première fois en 1975, mais son emploi ne se généralise que depuis une petite dizaine d'années), dont le rôle d'expert semble à bien des égards calqué sur celui du consultant externe en entreprise. Le commissaire n'est pas bien entendu qu'un simple organisateur d'expositions et se distingue du conservateur du musée car il n'est attaché à aucune institution. Dans la nouvelle division du travail, l'expertise fournie par le commissaire d'expositions indépendant commence à prendre la même place prépondérante que celle du metteur en scène au théâtre – et se voit petit à petit attribuer le même statut artistique. Tandis que le critique d'art était censé incarner le regard généralisé du public qu'il portait sur l'œuvre, le commissaire, à l'inverse, traduit la proposition de l'artiste pour le public, en lui fournissant un contexte: s'agit-il donc d'un traducteur, d'un embrayeur, ou d'un créateur à part entière (dont le matériau serait l'art des autres) ? Il s'agit en tout cas d'un médiateur, en passe de devenir incontournable. Et la complexité croissante des propositions artistiques aujourd'hui, leur caractère interdisciplinaire, tout comme la prise en compte des exigences des publics, font que la médiation joue un rôle toujours plus crucial aussi bien dans la production que dans la diffusion de l'art, jusqu'à devenir elle-même conceptrice d'expositions. Pourtant, le rôle du commissaire demeure encore singulièrement peu étudié à ce jour. La série d'entretiens avec dix commissaires internationaux, réalisés par Carolee Thea, constitue un premier pas indispensable en ce sens, même si la visée est plus apologétique qu'analytique.
Harald Szeemann, inventeur en quelque sorte du métier, et «auteur» de l'exposition mythique «Quand les attitudes deviennent formes», ouvre le feu, comme il se doit, en expliquant que sa célèbre démission de la Kunsthalle Bern en 1969, comme toute sa pratique par la suite, repose sur la volonté de transformer l'institution en laboratoire. Hou Hanru, commissaire chinois installé à Paris, évoque ce qu'il appelle la «négociation» interculturelle – nécessitée aujourd'hui par la mondialisation et le multiculturalisme – qui informe sa conception du métier. La Slovaque Mária Hlavajová rappelle les écueils du contexte et le besoin de «construire une structure de transfert de connaissance». Le Turc Vasif Kortun cite l'exemple de la Biennale d'Istanbul pour montrer à quel point les choix du commissaire peuvent infléchir concrètement le contexte local. Même si l'auteure ne défend aucune ligne, un des points de dissension concerne le degré de présence du commissaire dans l'exposition. Si l'on considère le commissaire d'exposition comme une sorte de «traducteur» entre les propositions des artistes et les attentes des publics, sa présence doit-elle se faire sentir? ou plutôt disparaître derrière ce qui est présenté? L'Allemand Kasper König plaide explicitement en faveur de l'effacement du commissaire, tandis que la Catalane Rosa Martinez «travaille en dialogue avec l'artiste afin de coproduire une nouvelle réalité». Tous parlent d'une «culture visuelle globale», mais ce qui émerge également, non pas du contenu, mais pour ainsi dire de la *forme* du livre – et ce qui gène parfois la lecture – c'est qu'ils s'expriment tous (mis à part les deux anglophones, Dan Cameron et Barbara London) en une langue qu'ils maîtrisent plus ou moins. Le choix de l'éditeur de préserver le caractère oral des entretiens se justifie en ce sens qu'il

souligne à quel point le commissaire indépendant se trouve dans un entre-deux, dans une discipline encore indisciplinée, entre plusieurs champs de savoir constitué. Il est, pour reprendre la formule de Hans-Ulrich Obrist, «un *catalyseur* de relations et de situations».

> Stephen Wright

Catalogues _ Catalogues

AA Bronson, *Negative Thoughts*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 2001, 112 pp., ill. b. & w. & col.

***AA Bronson: 1969-2000*, Vienna: Secession, 2000, 40 pp., ill. b. & w. & col.**

The iconoclastic career of General Idea was grounded on the construction of elaborate fictions, parody and, most importantly, the role of self-fashioning. In these two catalogues, the sole survivor of the trio, AA Bronson shares his memories and emotions as he struggles to come to terms with his identity outside the synergy of GI.
As the title *Negative Thoughts* suggests, this catalogue reveals in an unerring manner, the emotional pain experienced by Bronson. Continuing in the tradition of GI's reliance upon documentation techniques using photographic images and textual supplements, we are presented with a combination of a confessional memoir and a *memento mori*. In contrast to the photographic autofiction of GI, the numerous portrait images depict the "personal" life lived behind the collective. Many of these personal snapshots of Bronson offer a positive note and seem incongruous with the catalogue title, but it is in his texts that we find his troubled voice. Revealing that from a young age he has struggled with a sense of disconnection, loneliness, and a certain sense of helplessness: the years of GI appear to have filled a void giving meaning and direction to his life. Moreover, now without the group, he is again thrown back into that world of uncertainty.
Furthering the confessional form, the catalogue *AA Bronson* contains five diary writings and a series of colour self-portraits taken in hotel room mirrors – a technique used since the early days of General Idea. Additionally, a series of photographs by Bronson documenting Felix's harrowing final months with AIDS, including the startling image of Felix after his death – the ultimate auto-portrait, is a testament to the act of witnessing.
Shedding the parody and satire of the artist as a readymade, AA Bronson exposes in these two catalogues a personal history of a struggling inner self.

> Darcey Nichols

Ouvrages reçus _ Selected titles

Ouvrages théoriques _ Essays

Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001, 136 pp., ill. col.

Danielle Blouin, *Un livre délinquant: Les livres d'artistes comme expériences limites*, Fides, Québec, 2001, 192 p., ill. n. et b.

Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca: Cornell University Press, 2001, 224 pp., ill. b. & w.

Eda Čufer and Viktor Misiano (eds.), *Interpol: The Art Show Which Divided East and West*, Ljubljana: Irwin, 2000, 140 pp., ill. b. & w.

Joanna Frueh, *Monster Beauty: Building the Body of Love*, Berkeley: University of California Press, 2001, 340 pp., ill. b. & w.

Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001, 244 pp., ill. b. & w.

Richard Martel (dir.), *Art Action 1958-1998*, Les Éditions Intervention, Québec, 2001, 500 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Véronique Mauron, *Le Signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*, Éditions Hazan, Paris, 2001, 272 p., ill. n. et b.

Andrzej Piotrowski and Julia Williams Robinson (eds.), *The Discipline of Architecture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, 368 pp., ill. b. & w.

Monographies _ Monographs

Claude Lévêque, textes par Éric Troncy, Éditions Hazan, Paris, 2001, 112 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Enchantement: Florence Chevallier, Munich, Kehayoff, 2001, n. p., ill. coul.

Catalogues _ Catalogues

A-h, textes par Harald Fricke, Kunstverein München, Munich, 2001, 32 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in Dutch, German and English).

Artcité: Quand Montréal devient Musée, textes de Josée Bélisle et Paulette Gagnon, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, n. p., ill. coul.

Biennale d'Art Contemporain de Lyon: Connivence 2001, prélude à 2003, textes par Thierry Raspail, *et al.*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, 368 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Charles Gagnon, textes par Gilles Godmer, *et al.*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 224 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Deep Water/Aqua Profunda. Lyndal Jones (Biennale of Venice 2001, Australia), texts by Margaret Seares, *et al.*, Sydney: Australia Council, 2001, 80 pp., ill. col. (textes aussi en italien).

Dennis Hopper (A Keen Eye): Artist, Photographer, Filmmaker, texts by Rudi Fuchs and Jan Hein Sassen, Amsterdam: Stedelijk Museum, 2001, 128 pp., ill. b. & w. & col.

Diane Landry. Les sédentaires clandestins, textes par Marie Fraser, *et al.*, Musée du Québec, Québec, 2001, 40 p., ill. coul.

Hundreds & Thousands: Traces of a Journey, texts by Diana Thompson and Betsy Warland, Surrey, BC: Surrey Art Gallery, 2001, 50 pp., ill. col.

Installation: Mattress Factory 1990-1999, Pittsburgh: Mattress Factory and the University of Pittsburgh Press, 2001, 178 pp., ill. b. & w. & col.

Jana Sterbak. Penser tout haut / Thinking Out Loud, texte par Louise Déry, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 2001, 112 p., ill. coul. (text also in English).

JCJ Vanderheyden, texts by Marja Bloem, Dirk van Weelden and JCJ Vanderheyden, Amsterdam: Stedelijk Museum, 2001, 64 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).

Joseph Giunta: Peintre et Constructeur Moderne, 1911-2001 , textes par Bernard Paquet et François Le Gris, Service de la culture de la Ville de Montréal, Montréal, 2001, 112 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Krakamarken: Land Art as Process, texts by Jørn Røonnau, Randers (Denmark): Forlaget Djurs, 2001, 96 pp., ill. b. & w. & col.

Libre Arbitre: Stéphane Gilot, textes par Pierre Landry, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 24 p., ill. n. et b. et coul.

Marla Hlady, texts by Xandra Eden, Barbara Fischer and Nancy Campbell, Toronto: The Power Plant, 2001, 48 pp., ill. b. & w. & col.

In the Meantime, texts by Mark Bain, *et al.*, Amsterdam: De Appel, 2001, n. p., ill. b. & w. & col., CD-ROM included (textes aussi en néerlandais).

Nancy Spero. L'image parlée / The Spoken Image, textes par Louise Déry, Nancy Spero et Nicole Jolicœur, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 2001, 96 p., ill. coul. (texts also in English).

As Painting: Division and Displacement, texts by Philip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville, *et al.*, Columbus: Wexner Center for the Arts, Ohio Sate University, 2001, 260 pp., ill. b. & w. & col.

Panya Clark Espinal: The Visitor, texts by Ruth Kerkham and Marnie Fleming, Oakville: Oakville Galleries, 2001, 36 pp., ill. col.

Paradis insaisissables: Le prix du millénaire, textes par Johanne Sloan, *et al.*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 2001, 152 p., ill. n. et b. et coul.

Paul Béliveau: Le théâtre des correspondances, textes de Dany Quine, Galerie de Bellefeuille, Montréal, 2001, 52 p., ill. coul. (texts also in English).

Phono Photo, textes par Raymond Gervais, Dazibao, Montréal, 2001, 52 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Promise. Lily Markiewicz, texts by Griselda Pollock and Devora Neumark, London: LRM, 2001, 28 pp., ill. b. & w. & col.

La Relève Lanaudoise, édition 2001, textes de France Gascon, *et al.*, Musée d'art de Joliette, 2001, 32 p., ill. n. et b.

Ria Pacquée. "Desert of Fragments," Brussels: MUHKA, 2001, n. p., ill. col. (textes aussi en flamand).

Ron Noganosh: It Takes Time, textes de Tom Hill et Lucy R. Lippard, Galerie d'art d'Ottawa, 2001, 84 p., ill. coul. (texts also in English).

Scotch & Cigars: The Work of Jeff Viner, 1995-1998, texts by Amy Gogarty, Calgary: The New Gallery Press, 2001, n. p., ill. col.

The Silk Purse Procedure, texts by Claire Doherty, Catsou Roberts and David Allan Mellor, Bristol, UK: Arnolfini, 2001, n. p., ill. col.

Space at the Centre, texts by Nikos Papastergiadis, Girona: Fundació d'Art Contemporani Espais, 2001, ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

Tania Kitchell: White Out, texts by Marnie Fleming, Oakville: Oakville Galleries, 2001, n. p., ill. b. & w. & col.

Thomas Corriveau: Attractions, textes de France Gascon, Jocelyne Lupien et Thomas Corriveau, Musée d'art de Joliette, 2001, 64 p., ill n. et b. et coul. (texts also in English).

unlimited.nl #4, texts by Vasif Kortun, *et al.*, Amsterdam: De Appel, 2001, 104 pp., ill. b. & w. & col.

Urgent Witness: Drawn Remains, texts by Kym Pruesse, Rebecca Diedrichs and Patricia Seaman, Toronto: YYZ Artists' Outlet, 2001, n. p., ill. b. & w.

Véronique Ella. Les Classiques cyclistes, textes par Mo Gourmelon, Espace Croisé, Roubaix (France), 2001, 48 p., ill. coul. (texts also in English).

Willy de Sauter: 1971-2001, texts by Florent Bex, Yonah Foncé and Raymund Ryan, Antwerp: MUHKA, 2001, 144 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).

PARACHUTE

conseil d'administration _ board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil _ chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale _ president
MARTIN ROBITAILLE, secrétaire-trésorier _ secretary treasurer
ROBERT HACKETT, vice-président _ vice-president
MARY ANNE FERGUSON, PAUL FRAZER, JOHANNE LAMOUREUX, RÉJEAN LEGAULT

conseil d'honneur _ honorary board

YDESSA HENDELES, Collectionneur et Directeur _ Collector and Director,
Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto, Canada)

ANTON et _ and ANNICK HERBERT, Collectionneurs _ Collectors
(Gand, Belgique _ Ghent, Belgium)

PHYLLIS LAMBERT, Directeur fondateur et président du Conseil des fiduciaires,
Centre Canadien d'Architecture _ Founding Director, Chair of the Board of Trustees,
Canadian Centre for Architecture (Montréal _ Montreal, Canada)

CHARLES LAPOINTE, Président directeur général de Tourisme Montréal _
Chief Executive Officer of Tourisme Montréal (Montréal _ Montreal, Canada)

LARS NITTVE, Directeur _ Director, Tate Modern
(Londres, Royaume-Uni _ London, United Kingdom)

ALFRED PACQUEMENT, Directeur _ Director, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou (Paris, France)

PIERRE THÉBERGE, Directeur _ Director,
Musée des beaux-arts du Canada _ The National Gallery of Canada (Ottawa, Canada)



PARACHUTE

PEP AGUT, *S/T (VITRINA)*, 1993-1996; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _ COURTESY THE ARTIST.

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnateur à l'administration et à la production _ coordinator (administration and production): MARTIN ROBITAILLE | adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS | rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT | collaborateurs _ contributors: OLIVIER ASSELIN, ANNE BÉNICHOU, MARIE-ÈVE CHARRON, ERNESTINE DAUBNER, MARK DURDEN, ANA HONIGMAN, JACINTO LAGEIRA, JOHANNE LAMOUREUX, DARCEY NICHOLS, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, PETRA RIGBY WATSON, ÉLISABETH WETTERWALD, STEPHEN WRIGHT | traduction _ translation: TIMOTHY BARNARD, COLETTE TOUGAS | réviseur de la maquette _ copy editor: COLETTE TOUGAS | promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS | comptabilité _ accounting: ISABELLE DUPLESSIS | stagiaire _ intern: KÉLINA GOTMAN | graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements _ editorial and administrative offices, subscriptions
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805
télecopieur_ fax: (514) 842-9319 courriel _ e-mail: info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel _ Please do not send press releases by e-mail. **publicité _ advertising: (514) 842-9805**

tarifs des abonnements _ subscription rates: **un an _ one year › Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 49$ étudiant _ student › 39$ institution › 110$ org. sans but lucratif _ not for profit organisation › 66$ |
hors Canada _ outside Canada (frais d'envoi compris _ shipping included): individu _ individual › 77$ institution › 138$ |
deux ans _ two years › Canada (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 89$ étudiant _ student › 69$

diffusion _ distribution
Les Messageries de Presse Internationale Inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) Canada H1J 2L5, téléphone: (514) 355-5674, télécopieur _ fax: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. _ To find the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. FRANCE, EUROPE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire, 75011 Paris, téléphone: 01 40 24 21 31, télécopieur: 01 40 24 15 88, courriel: <difpop@globenet.org>. ITALIE _ ITALY, EUROPE : Johnson's International News Italia SpA, Via Telesia 17, Milano 20145, téléphone: 02 43 98 22 63, télécopieur: 02 48 51 74 18, <piero.monico@johnsons-italia.it>. ROYAUME UNI _ UNITED KINGDOM, SINGAPORE _ SINGAPOUR, SUÈDE _ SWEDEN, CORÉE _ KOREA, NOUVELLE ZÉLANDE _ NEW ZEALAND, TAIWAN: International Periodical Distributors, Represented by UCS, 674 Via De La Valle, suite 200, Solana Beach, CA 92075, U.S.A., <www.ipd.com>. AUSTRALIE _ AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, tel.: 011 613 9720-9292, fax: 011 613 9720-9177. To find the nearest outlet in Australia, dial 02 9371-8866.

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 005**. _ This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 005**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. _ All rights of reproduction and translation reserved © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc.

PARACHUTE est indexé dans _ is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de _ is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux _ Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. _ PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression _ Printer: Integria. Imprimé au Canada _ Printed in Canada. 1er trimestre 2002 _ 1st trimester 2002. **PARACHUTE remercie de leur appui financier _ thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada _ The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA | THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

AUX ÉDITIONS PARACHUTE
NOUVEAUX TITRES



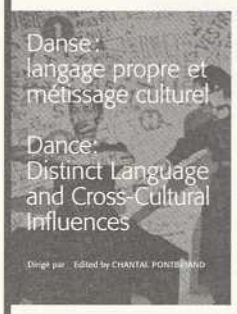
Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party, 1947*, 1990.

Communauté et Gestes de CHANTAL PONTBRIAND

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000, «chacun tel un geste correspondant à une circonstance particulière [...], cherchant à faire entrer en résonance l'idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique» (C. P.). 112 p. Disponible.

Sur ma manière de travailler

Actes du colloque Art et Psychanalyse II. Sous la direction d'Hervé Bouchereau et de Chantal Pontbriand
Un recueil des 18 textes de conférences donnés par des artistes, des critiques d'art et des psychanalystes lors de ce colloque international, organisé par la revue PARACHUTE et l'Atelier psychanalytique et présenté au Centre Canadien d'Architecture en 1999. À paraître.



Danse : langage propre et métissage culturel

Actes du colloque du 9e Festival international de nouvelle danse
sous la direction de Chantal Pontbriand
Un recueil des 23 textes de conférences donnés par des chorégraphes, des philosophes et différents spécialistes de la danse lors de ce colloque international, organisé par le Festival international de nouvelle danse en 1999, qui visait à cerner les principales problématiques au cœur de la danse et de l'art d'aujourd'hui. 280 p. Disponible.

PARACHUTE

10 ANS

10 COMMISSAIRES
6 EXPOSITIONS
3 TABLES RONDES
1 SOIRÉE VIDÉO

Troisième exposition——20 janvier——17 février——
Serge Murphy——*invite*
——Patrick Coutu——Charles Guilbert


C. Guilbert

Deuxième table ronde——mardi 12 février——19h——
——*Perspective : le virus*——
Mathieu Beauséjour, artiste——Daniel Poulin, informaticien
——animateur : Jean-Émile Verdier, historien-théoricien de l'art

Quatrième exposition——24 février——29 mars——
Michel Saint-Onge——*invite*
——Marie A. Côté——Sylvie Bouchard——Chantal Goulet——Sylvie Readman

Galerie B-312

372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 403——Montréal (Québec) H3B 1A2——Téléphone et télécopieur : (514) 874-9423
b-312@galerieb-312.qc.ca—— www.galerieb-312.qc.ca——Ouvert——mardi au samedi——12 h à 18 h

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Comité consultatif régional arts et culture de Montréal, Emploi-Québec, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Ministère de la Culture et des Communications du Québec ainsi que le Service de la Culture de la Ville de Montréal. La Galerie B-312 est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

LIKE NOTHING
FIGURE DE RIEN

Martha Townsend
Raymond Lavoie

17 JANVIER AU 23 FÉVRIER 2002

MÉMOIRE MORTE,
MÉMOIRE VIVE

Eric Cameron
Vid Ingelevics
Vik Muniz

7 MARS AU 6 AVRIL 2002

CARTE GRISE À RAYMONDE APRIL

Patrick Coutu
Charles Guilbert
Serge Murphy
Marie-Christine Simard

18 AVRIL AU 25 MAI 2002

DAZIBAO

centre de photographies actuelles
4001, rue Berri, espace 202, Montréal (Québec) H2L 4H2
téléphone (514) 845 0063, télécopieur (514) 845 6482
dazibao@cam.org www.dazibao-photo.org

La galerie est ouverte du mardi au samedi de midi à 17 h.

Appels de projets d'exposition et de publication : 1er mars et 1er octobre

Dazibao bénéficie du soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

François Morelli
FÉVRIER 2002

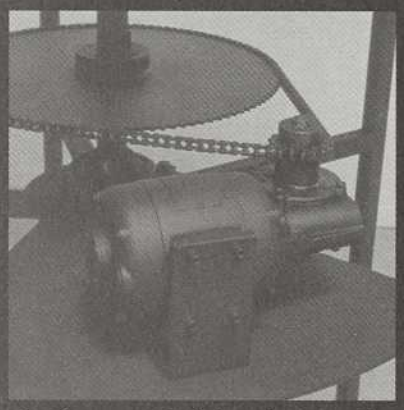
Louise Viger
MARS 2002

Brigitte Radecki
AVRIL 2002

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY

358, rue Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E6
514·284·0003 téléc.: 514·284·0050 chassay@cam.org www.chassay.ca

Avec la participation du Ministère de la Culture et des Communications du Québec



Septième temps: latéral courbe (pour œil seul), 2000-2002 (détail)

7 février - 3 mars 2002

Martin BOISSEAU

7 mars - 7 avril 2002

Robert WOLFE



Kanittha tissa, 2001 (détail)

GALERIE GRAFF 963, RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4

514.526.2616 MER-VEN 11-18H SAM 12-17H GRAFF@VIDEOTRON.CA WWW.GRAFF.CA

ROGER BELLEMARE

FÉVRIER – MARS 2002

ANTONIETTA GRASSI

MARS – AVRIL 2002

JOSEFINA ROBIROSA

Centro Cultural Recoleta, Sala Cronopios, Buenos Aires

8 MARS – 8 AVRIL 2002

avec l'appui du Ministère de la Culture
et des Communications du Québec

Galerie Lilian Rodriguez

372, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 405
MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H3B 1A2

TÉLÉPHONE : (514) 395 2245

Kiki Smith

8 décembre 2001 - 26 janvier 2002

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest - ch. 501
Montréal, Qc Canada H3B 1A2
Téléphone : (514) 393-9969 fax : 393-4571

Robbin Deyo
Du 19 janvier au 16 février 2002

Paul Bureau
Du 23 février au 23 mars 2002

Christiane Ainsley
Du 30 mars au 27 avril 2002

La Galerie Trois Points est ouverte
du mercredi au vendredi de 12 h à 18 h
et le samedi de 12 h à 17 h

Galerie Trois Points

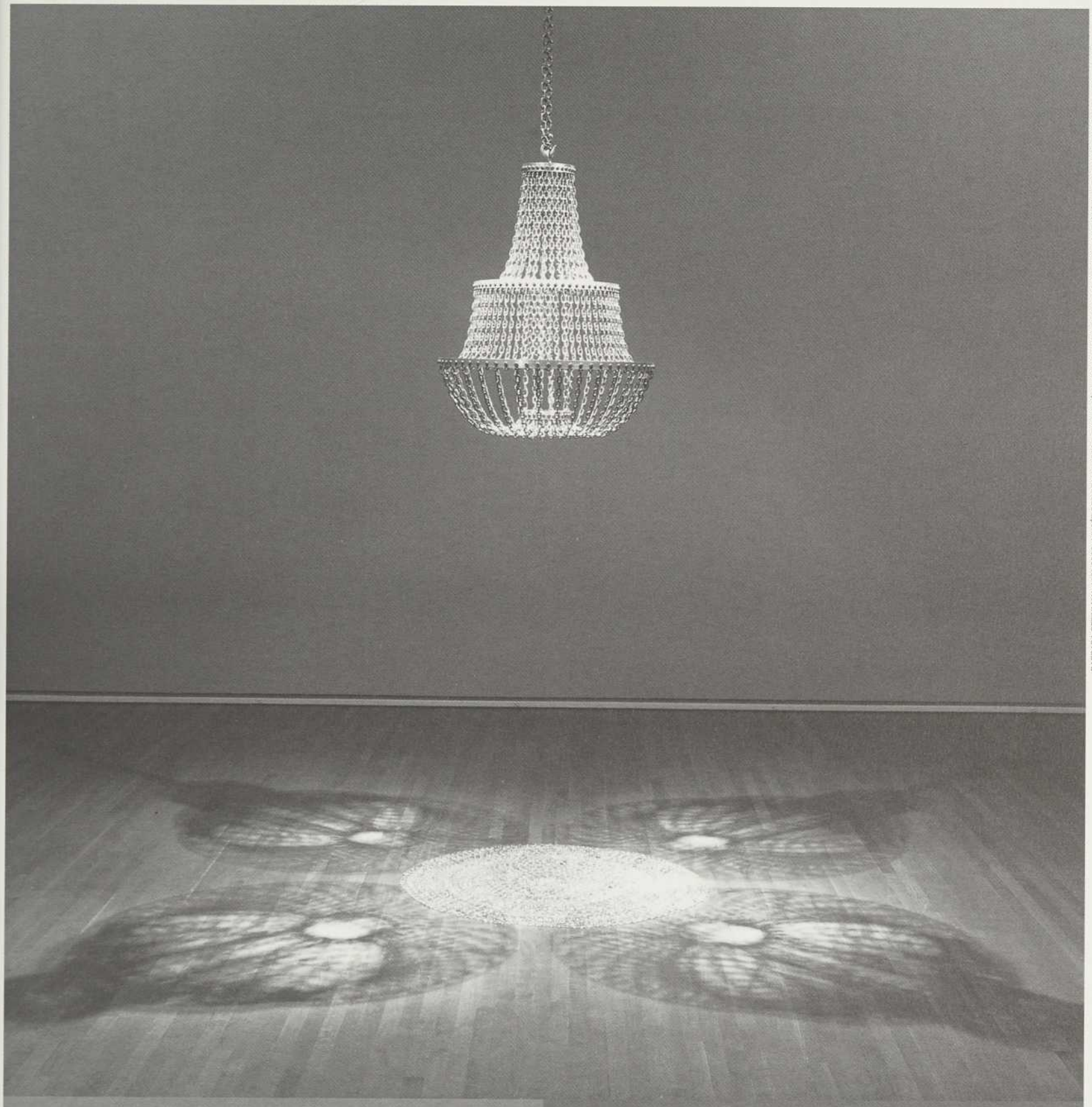
372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Téléphone : 514.866.8008 Télécopieur : 514.866.1288
j.aumont@galerietroispoints.qc.ca Site Internet : www.galerietroispoints.qc.ca

Avec la participation du ministère de la Culture et des Communications

Josselyne Naef | Art Contemporain
Conseil et Estimation en Art Contemporain | Agent d'art

Artistes représentés → Adel Abdessemed, Jocelyne Alloucherie, Lillian Ball,Torie Begg, Ian Carr-Harris, Daniel Firman, Marcia Hafif, Anne-Marie Jugnet & Alain Clairet, Shirley Kaneda, Klaus Merkel, Gérald Minkoff et Muriel Olesen, Martine Neddam, Jacqueline Salmon, Bruno Yvonnet, Martin Walde.
Année 2002 → Expositions de Ian Carr-Harris et de Daniel Firman.

4291, rue Sherbrooke Ouest, Westmount/Montréal [Québec] Canada H3Z 1C9
T (514) 989 86 72 F (514) 989 56 07 JosselyneN@aol.com



BARBARA STEINMAN, *LUX*, 2000. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. ACHAT, FONDS DE L'ASSOCIATION DES BÉNÉVOLES DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Sortez du quotidien
Découvrez la nouvelle programmation
d'art contemporain du
Musée des beaux-arts de Montréal

Nouvelles installations de la collection
permanente au niveau S2 et 3
La série «Zone libre», niveau S2

Entrée gratuite
Pavillon Jean-Noël Desmarais, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000

M
MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL
www.mbam.qc.ca



▷ Du 11 janvier au 16 février 2002

Paméla Landry

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

Carl Trahan

▷ Du 23 février au 30 mars 2002

Marcelino Stuhmer

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

Thérèse Mastroiacovo

Optica

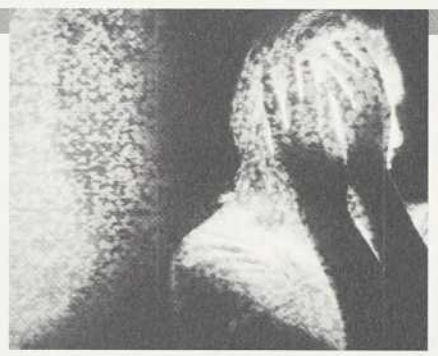
UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508, Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666, Télécopieur: (514) 874-1682,
info@optica.ca www.optica.ca

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

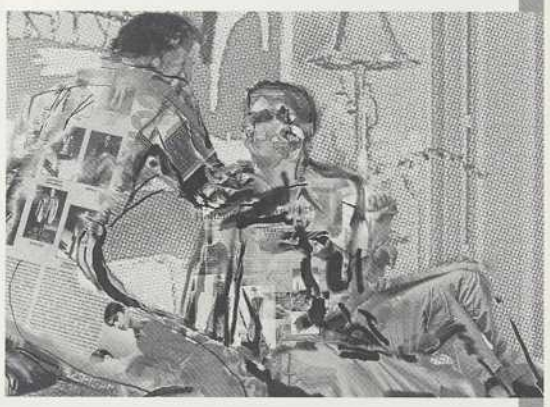
Paméla Landry, «L'aile de l'abandon» , 2001
Photo : Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

02



M. Audette, Épreuve argentique (détail) 2001

MARC AUDETTE
Installation vidéo et photographies
12 janvier - 16 février 2002



J. Zits, *Bedroom in Nice — close-up*, impression numérique, 2001

JOHANNES ZITS
Bien dans sa peau
Collages numériques et œuvres sur papier
23 février - 30 mars 2002

P I E R R E - F R A N Ç O I S O U E L L E T T E A R T C O N T E M P O R A I N

372, Ste-Catherine Ouest #216, Montréal (Qc) Canada H3B 1A2 (514) 395-6032 <info@pfoac.com> www.pfoac.com

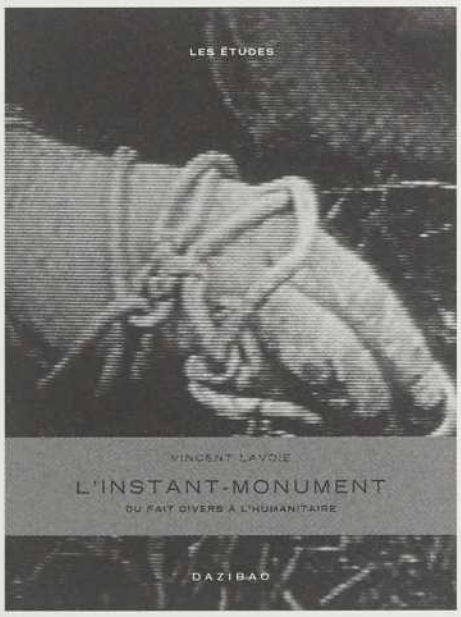


John Di Stefano **Je me souviens**
26 JANVIER - 24 FÉVRIER 2002

articule

4001, rue Berri, suite 105, Montréal (Québec) H2L 4H2
Téléphone : 514.842.9686 Télécopieur : 514.842.2144
articule@cam.org www.cam.org/~articule

articule remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. articule est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)



L'INSTANT-MONUMENT
DU FAIT DIVERS À L'HUMANITAIRE
Une publication de Vincent Lavoie

Éditions Dazibao, collection LES ÉTUDES.
Ouvrage de 204 pages étoffé de plus de 20 reproductions noir et blanc.
ISBN 2-922135-13-6, 19,95 $ en librairie.

C'est avec un ouvrage remarquable de Vincent Lavoie intitulé *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire* que Dazibao inaugure la collection LES ÉTUDES. Vouée à l'exploration d'enjeux spécifiques à la photographie, cette nouvelle collection permet à un auteur de réfléchir en profondeur sur un sujet ou la pratique d'un artiste.

Dans *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire*, c'est toute la problématique de l'image photographique en tant qu'emblème de l'instant ou momentum apte à édifier la petite et grande Histoire que sonde Vincent Lavoie.

Les propositions de projets de publication sont acceptées en tout temps.

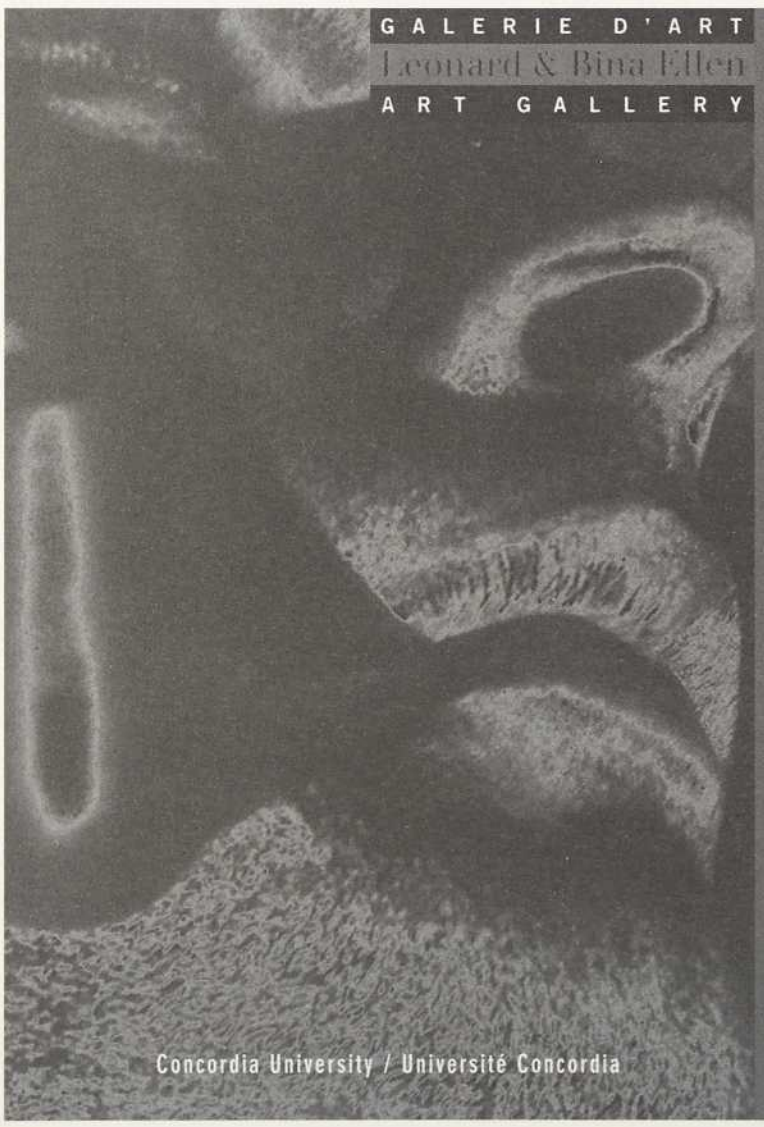
Distribué par ABC Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine O. #230, Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : 514.871.0606, télécopieur : 514.871.2112

Dazibao bénéficie du soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Dazibao, centre de photographies actuelles
4001, rue Berri, espace 202, Montréal (Québec) H2L 4H2
Téléphone : 514.845.0063, télécopieur : 514.845.6482
dazibao@cam.org www.dazibao-photo.org

D A Z I B A O





The Canada Council for the Arts
Le Conseil des Arts du Canada
Millennium Fund / Fonds du nouveau millénaire

10-01-02 / 09-02-02 **Annual Faculty of Fine Arts Exhibition**
Exposition annuelle de la Faculté des beaux-arts

19-02-02 / 30-03-02 **The Birth of the Modern**
Post-Impressionism in Canadian Art 1908-1920
Organized and circulated by The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa
Naissance du post-impressionnisme moderne dans l'art canadien 1908-1920
Organisée et mise en circulation par The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa

09-04-02 / 18-05-02 **Mémoires et témoignages**
"Expression du phénomène de déplacement"
Memories and Testimonies
"The expression of the phenomenon of dislocation"

1400, boul. de Maisonneuve Ouest Montréal (Québec) 514 848 4750
[modified from an original photo by / d'après une photo originale de David Werner Feist, "Kurt Stolp with Pipe"]



Belle de Jour

MARISA PORTOLESE

Galerie Observatoire 4: 12 janvier au 9 février 2002
Vernissage: Samedi le 12 janvier 2002
de 14h00 à 17h00
372 rue Sainte-Catherine Ouest, Espace 426
Montréal, Québec, 514-866-5320

20e Festival International du Film sur l'Art



DU 12 AU 17 MARS 2002

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
640, RUE SAINT-PAUL OUEST, BUREAU 406, MONTRÉAL (QUÉBEC) H3C 1L9
Tél. : (514) 874-1637 Fax : (514) 874-9929
www.artfifa.com Courriel : admin@artfifa.com

PUBLICATION

Les commensaux

Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance

sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

Plus de 30 contributions inédites d'artistes, d'historiens de l'art et de théoriciens d'ici et d'ailleurs. Un premier regard approfondi sur les pratiques relationnelles au Québec et au Canada, et un véritable outil de recherche sur la question de l'art d'intervention.

240 pages, ill. couleur, 29.95 $
Distribution : ABC Livres d'art Canada
1-877-871-0606 / info@ABCartbookscanada.com

www.skol.qc.ca

La question de Dieu préoccupe-t-elle les artistes en art visuel?

La fin du XX^{e} siècle a placé le créateur en art visuel devant le fait de la post modernité. Avec le changement de paradigme qui est enclenché et qui ne s'arrêtera pas, le monde est maintenant certain d'une chose, c'est de l'incertitude en soi. L'artiste cherche-t-il à nouveau à revoir ses valeurs? Nous croyons voir apparaître les indices de préoccupations d'ordre spirituel dans la recherche artistique. Est-ce une évacuation ou une réitération du sacré?

APPEL DE DOSSIERS

1er avril 2002

A/S de : Martin Champagne,
Galerie Verticale, 2084, boul.
des Laurentides, Esp. #200
Laval (Quebec) H7M 2Y6
Tél.: (450) 975-1188

Le jury se réunira à la mi-avril 2002 pour la sélection.

Galerie Verticale
CONTEMPORAIN ART

La commissaire invitée **Renée Chevalier** invite les artistes de toutes disciplines en art contemporain à soumettre un dossier pour l'exposition collective **Le sacré et le profane : lassitude, vertu ou la fin des temps**, qui aura lieu à la Galerie Verticale du 13 novembre au 22 décembre 2002.

Documents requis :
-Un curriculum vitae
-Un texte sur votre démarche
-Soumission d'une oeuvre originale (maquette ou texte), l'oeuvre finale ne devra pas excéder 1m80 x 1m80 x 1m80 dans le cas d'une oeuvre tridimensionnelle, ou 1m80 dans le cas d'une pièce bidimensionnelle.
-Dix diapositives récentes, avec liste descriptive
-Un dossier de presse
-Une enveloppe de retour pré-affranchie

Boulanger

Michel BOULANGER *Les Dehors*
Du 12 janvier au 10 février 2002
VERNISSAGE **le mercredi 16 janvier à 18 h**
CONFÉRENCE **le mercredi 23 janvier à 19 h**

Palmieri

Christine PALMIERI *Le Bain*
Du 16 février au 17 mars 2002
VERNISSAGE **le mercredi 20 février À 18 h**
CONFÉRENCE-PERFORMANCE DE PALMIERI
le mercredi 27 février à 19 h

Simms

Lorraine SIMMS *Moments figés*
Du 23 mars au 21 avril 2002
VERNISSAGE **le mercredi 27 mars à 18 h**
CONFÉRENCE DE SIMMS **le mercredi 3 avril à 19 h**

Expression

CENTRE D'EXPOSITION DE SAINT-HYACINTHE
495, ave Saint-Simon, Saint-Hyacinthe, Québec 450.773.4209 www.expression.qc.ca

la filature inc.



78.80.82, rue front/hull
gatineau, québec j8y 3m5
www.lafilature.qc.ca

Centre d'exposition de Val-d'Or
600, 7e Rue Val-d'Or (Québec) J9P 3P3
(819) 825-0942 expovd@ville.valdor.qc.ca

Geneviève Crépeau

Gaétane Godbout

23 février au
30 mars 2002

Installer son territoire

Rock Lamothe

Donald Trépanier

Conservatrice:
Valérie Grassi

Ville de Val d'Or

Québec
Ministère de la Culture et des Communications

Le Conseil des Arts du Canada | The Canada Council for the Arts

LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL



Rita Letendre, Un réveil, 2001, 56 cm x 71 cm.
Photo: Thomas Moore

15 décembre 2001 - 30 mars 2002
RITA LETENDRE
Signe de feu
Commissaire invitée: Hedwidge Asselin

15 décembre 2001 - 15 février 2002
JACQUES THISDEL
L'abécédaire des robots

23, rue Ambroise-Fafard Tél.: (418) 435-3681 Téléc.: (418) 435-6269 www.centredart-bsp.qc.ca Ouvert tous les jours de 9 h à 17 h.

LE CENTRE D'EXPOSITION EST SUBVENTIONNÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC.



Éric Demers, Visiter les entrailles de la Terre, 2001 (détail)
Techniques mixtes sur masonite, 241 cm x 331 cm. Photo: Marc Archambault

20e édition

SYMPOSIUM international de BAIE-SAINT-PAUL

2 août au 2 septembre 2002

UNE INVITATION AUX ARTISTES

Les dossiers de mise en candidature sont acceptés jusqu'au 28 février 2002.

CENTRE D'ART DE BAIE-SAINT-PAUL
23, rue Ambroise-Fafard, Baie-Saint-Paul (Québec) Canada G3Z 2J2
Tél.: (418) 435-3681 Téléc.: (418) 435-6269 Courriel: cartbstp@cite.net

Patrimoine Canada

Conseil des arts et des lettres du Québec

Conseil des arts du Canada
The Canada Council

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

35, rue Saint-Germain Ouest,
Rimouski (Québec) G5L 4B4
www.museerimouski.qc.ca

Jerry Pethick : *Drawing/room*

Exposition mise en circulation par la Kamloops Art Gallery
Commissaire : Annette Hurtig
Du 22 novembre 2001 au 20 janvier 2002

Pierre Granche : *architecturer le site* (œuvres, fragments et témoins) *1973-1997*

Coproduction du Centre d'exposition de l'Université de Montréal
Conservateurs : Jocelyne Connolly et Carl Johnson
Du 31 janvier au 17 mars 2002
Exposition soutenue financièrement par le ministère de la Culture et des Communications du Québec

Suzy Lake : *Attitudes et comportements*

Conservatrice : Jocelyne Fortin
Du 28 mars au 5 mai 2002

Programme Quoi de neuf?

Commissaire de la relève : Mélanie Boucher
Du 16 mai au 9 juin 2002

Canada
Patrimoine canadien Canadian Heritage
Le Conseil des Arts du Canada | The Canada Council for the Arts
Culture et Communications Québec

Le Musée régional de Rimouski est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, le Conseil des Arts du Canada, la Ville de Rimouski et le ministère du Patrimoine canadien.



Gerald Trottier

17.01.02—17.03.02

Guest Curator/Commissaire invitée : Brenda Wallace

Janet Werner

17.01.02—17.03.02

Curator/Conservatrice : Renee Baert

Maxwell Bates

03.11.01—10.03.02

Curator/Conservateur : Jonathan Browns

La Galerie d'art d'Ottawa | The Ottawa Art Gallery

2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2 (613) 233-8699

fax (613) 569-7660 oag.cyberus.ca

oagGAO

CONVERGENCE
STRATEGIES & INFLUENCES

a national conference for ARCs, artists & curators
une conference nationale pour les centres d'artistes, les artistes & les commissaires

April 12 to 15, 2002
Ottawa, Canada

the impact of artist-run culture on curatorial practice

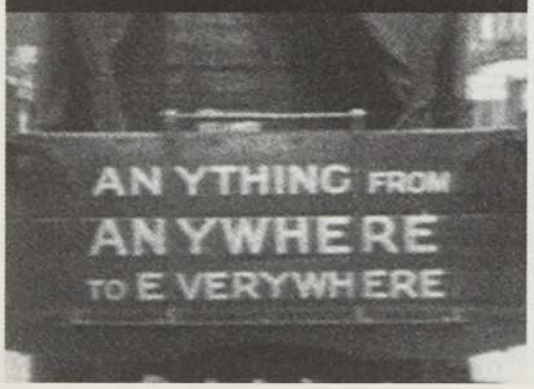
information & re
www

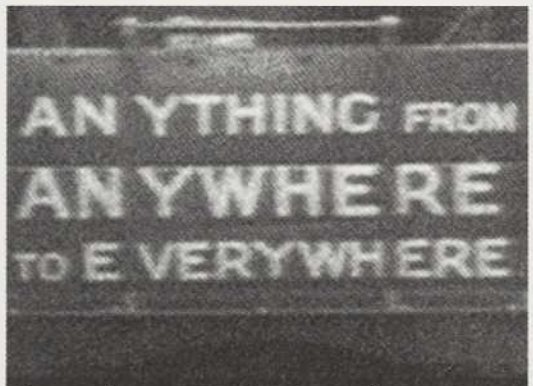
presented by AR
Artist-Run Centres and Collectives of O

The Canada C

#5 From Witte de With

From #5
December 2001
Witte de *With*
center for contemporary art
Rotterdam





Speech Therapy for the Blind
Jeroen Boomgaard

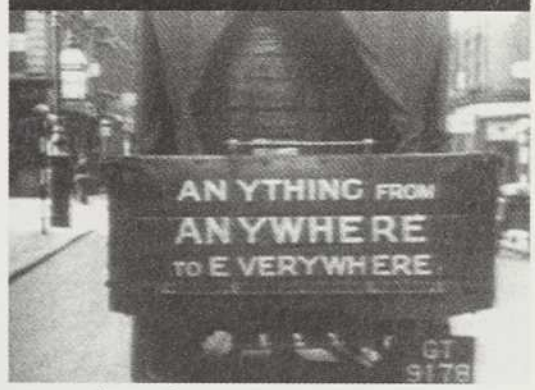
To Survive without Fiction
Camiel van Winkel

Der Himmel unter den Wolken (Cumulus Niger)
Dirk Snauwaert

Interview with Paul van Gennip
Valentijn Byvanck

Artists
Dennis Adams
Francis Alÿs
John Baldessari
Pierre Bismuth
Anneke A. de Boer
Michel François
Philippine Hoegen
Muntadas
Hermann Pitz
Nasrin Tabatabai
Eulàlia Valldosera

From #5 provides a short history of Witte de With under directorship of Bartomeu Marí, 1996-2001. Although a tribute, it contains neither idle flattery, nor well-wishing notes. Instead it offers a critical perspective on Witte de With at the turn of the second millennium.



Witte de *With*
center for contemporary art Rotterdam
Witte de Withstraat 50 3012 BR Rotterdam
(t) +31 (0)10 4110144 (f) +31 (0)10 4117924
(e) info@wdw.nl (i) www.wdw.nl

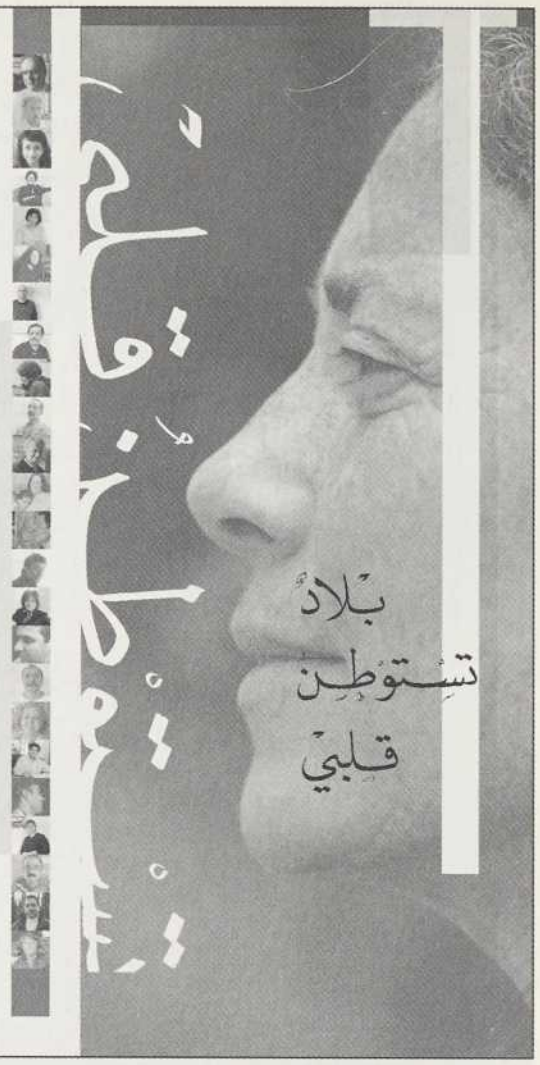
Witte de With

ces pays qui m'habitent

Expressions d'artistes canadiens d'origine arabe

The Lands within Me

Expressions by Canadian Artists of Arab Origin



26 artistes, 26 regards

Ces pays qui m'habitent est une exposition qui réunit les œuvres de 26 artistes canadiens d'origine arabe. Par le biais de la peinture, la sculpture, la photographie, l'installation vidéo, la joaillerie, la céramique et la calligraphie, vous découvrirez les dimensions multiples de l'expérience immigrante et du métissage culturel. **19 octobre 2001 – 9 mars 2003**

Ouvert du mardi au dimanche de 9 h à 17 h et jusqu'à 21 h le jeudi.
Entrée gratuite dès 16 h le jeudi. Demi-tarif le dimanche.

26 Artists, 26 Visions

The Lands within Me features the works of 26 Canadian artists of Arab origin. Through their paintings, sculptures, photography, video installations, jewellery, ceramics and calligraphy, you will discover many dimensions of the immigrant experience and the meeting of cultures. **October 19, 2001 – March 9, 2003**

Open from Tuesday to Sunday from 9 a.m. to 5 p.m. and until 9 p.m.
on Thursdays. Free on Thursdays from 4 p.m. Half-price on Sundays.

Musée canadien des civilisations / Canadian Museum of Civilization

Canada

100, rue Laurier, Hull (Québec) www.civilisations.ca

100 Laurier Street, Hull, Quebec www.civilization.ca

1-800-555-5621

Mark Manders

January 30 to March 17

Opening Reception Wednesday, January 30, 6 – 8 pm

Funding for this exhibition has been provided by the Mondriaan Foundation the Consulate General of the Netherlands, the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the Toronto Arts Council.

Art Gallery of York University

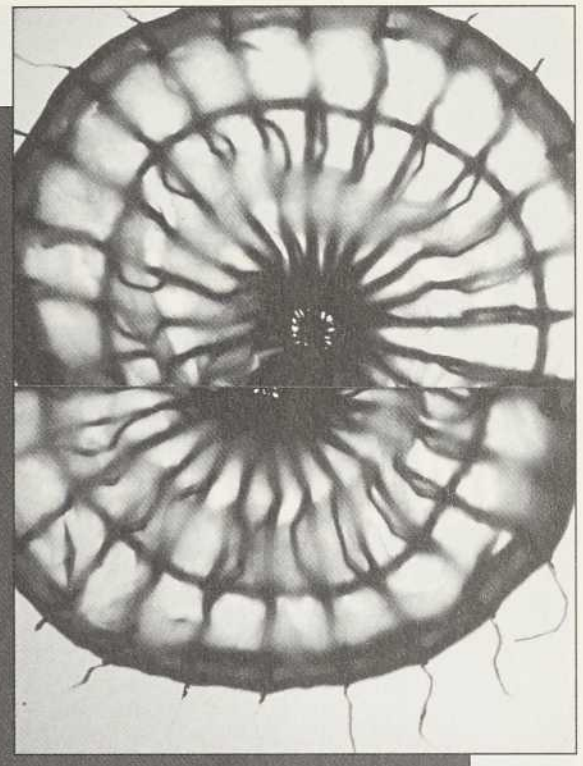
N145 Ross Building 4700 Keele Street Toronto M3J 1P3 tel 416.736.5169 fax 416.736.5985 www.yorku.ca/agyu



MITCH ROBERTSON

ORIGINAL COPY

January 10 to February 16, 2002



MARJORIE VECCHIO

RECENT WORK

February 21 to March 30, 2002

GALLERY TPW

www.photobasedart.ca

80 Spadina Avenue, Suite 310. Toronto, Canada. M5V 2J3 | Phone: 416-504-4242 | Fax: 416-504-6510
E-mail: gallerytpw@photobasedart.ca | Gallery TPW welcomes exhibition proposals from Artists & Curators in all stages of their careers. The next submissions deadlines are January 30 and April 15, 2002.

Catherine Widgery

Playthings

Jan 17 - Mar 3, 2002

Curator: Carolyn Bell Farrell

Lois Andison

autobody

Nov 8 - Dec 16, 2001

Curator: Carolyn Bell Farrell

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813

8 December 2001 – 3 March 2002

Peter Doig

Magnetic North

Canadian Experimental Video

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

(416) 973-4949 www.thepowerplant.org

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
torontoartscouncil An arm's length body of the City of Toronto

Peter Doig's exhibition is organized and circulated by the Morris and Helen Belkin Art Gallery at the University of British Columbia, with support from the Canada Council for the Arts and the British Council. Magnetic North is copresented by the Walker Art Center, Minneapolis, and Video Pool, Inc., Winnipeg, with assistance from Plug In, Winnipeg.

January 9 - February 9
Opening Wednesday January 9, 8 - 10PM

Shary Boyle

and

Songs of Praise for the Heart Beyond Cure
Cooper Battersby + Emily Vey Duke

February 20 - March 23
Opening on Wednesday, February 20, 8 – 10pm

Helen Cho

and

Cloud Factory
Jeroen Kooijmans

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West Suite 140
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546
fax/416.598.2282
yyz@yyzartistsoutlet.org
www.yyzartistsoutlet.org

YYZ

YYZ acknowledges the support of its membership the Canada Council for the Arts the Ontario Arts Council and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.



Roy Arden. Pulp Mill Dump (#2), transmounted c-print, 1992

oakville galleries

17.11.01 • 20.01.02
Construction Compulsion
Reconfiguring the Permanent Collection
Curated by Shannon Anderson
at both locations

28.01.02 • 24.03.02
Fragments: Roy Arden
Photographs, 1981-85
Organized & Circulated by
Presentation House Gallery
in Gairloch Gardens

02.02.02 • 07.04.02
Roy Arden
Selected Works 1985-2000
Curated by Marnie Fleming
at Centennial Square

Gairloch Gardens 1306 Lakeshore Rd. E. **Centennial Square** 120 Navy St.
Offices 1306 Lakeshore Rd. E., Oakville, Ontario, Canada, L6J 1L6
T: 905.844.4402 F: 905.844.7968 www.oakvillegalleries.com oakgalleries@idirect.com

JANUARY 11 – 10 MARCH 2002

ALAN DUNNING /PAUL WOODROW
The Einstein's Brain Project
pandæmonium
organised by the Mendel Art Gallery

Decoy Michael Maranda
curated by Dan Ring
organised by the Mendel Art Gallery



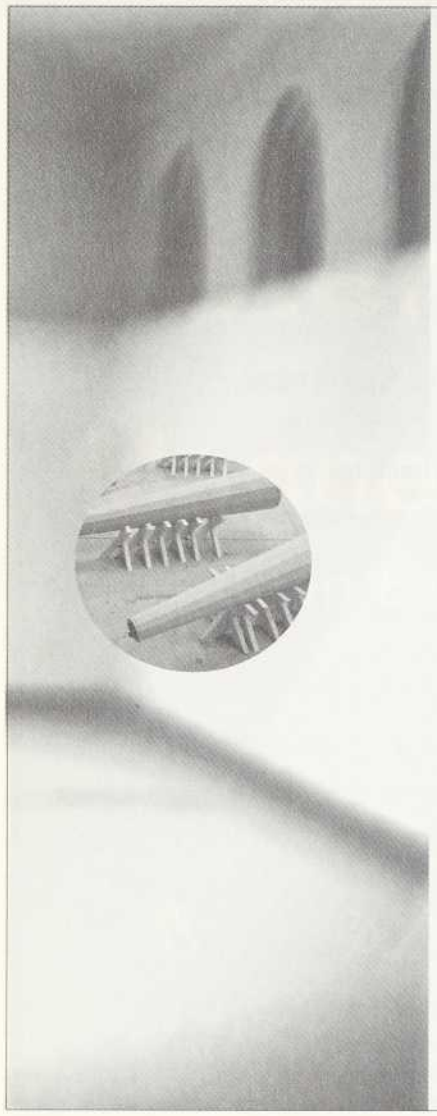
Alison Norlen, *Untitled* (detail), 2000 from the exhibition *Float*

22 MARCH – 2 JUNE 2002

Graham Fowler
curated by George Moppett
organised by the Mendel Art Gallery

Alison Norlen Float
curated by Alexandra Stratulat
organised by the Mendel Art Gallery

MendelArtGallery 950 Spadina Crescent East, Saskatoon, Saskatchewan p 306.975.7610 www.mendel.ca



SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

January 19 - March 3

COLETTE WHITEN
PAUL KIPPS
Over Getting Over



March 9 - April 28

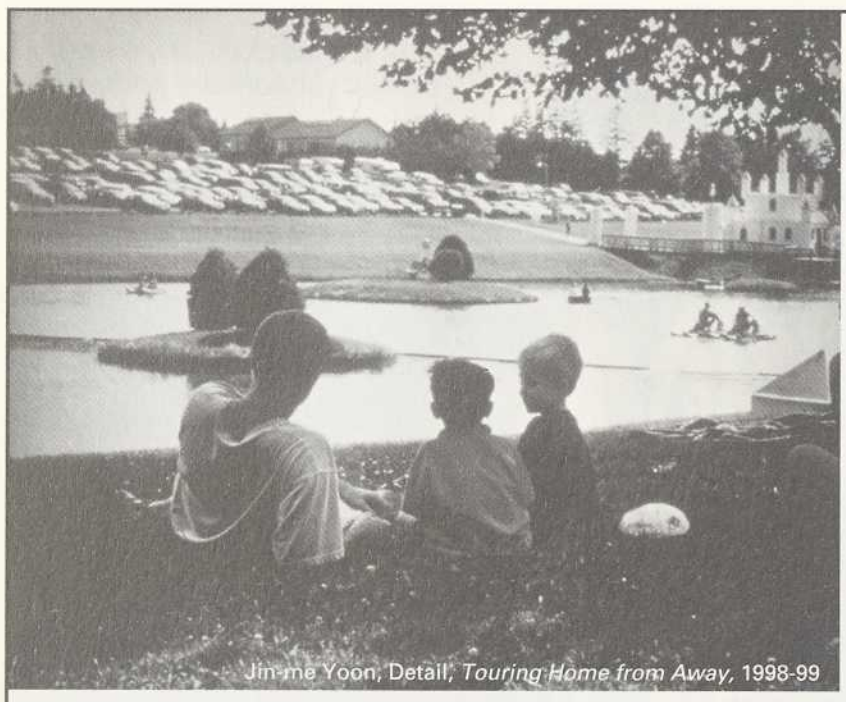
CATHY DALEY Little Black Dress
Organized and circulated by The Koffler Gallery



YOKO TAKASHIMA

601 - 3rd Avenue South
Lethbridge AB T1J 0H4
tel 403.327-8770
fax 403.328-3913
www.saag.ca
info@saag.ca

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts



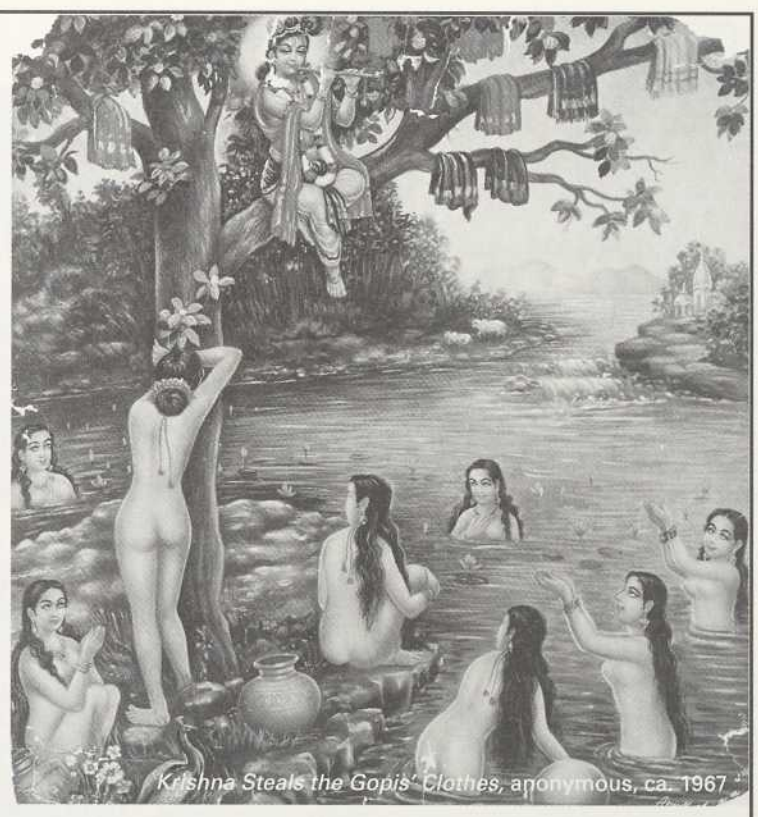
Jin-me Yoon, Detail, *Touring Home from Away*, 1998-99

Jan 5 – Feb 10, 2002

JIN-ME YOON
Touring Home from Away
Guest curated by Annette Hurtig

333 Chesterfield Avenue
North Vancouver, BC V7M 3G9
Tel 604-986-1351 Fax 604-986-5380
www.presentationhousegall.com

Presentation House Gallery



Krishna Steals the Gopis' Clothes, anonymous, ca. 1967

Feb 16 – Mar 31, 2002

MOVING IDEAS
A Contemporary Cultural Dialogue with India
Organized by Hoopoe Curatorial

The gallery is funded by the Canada Council for the Arts

Charles H. Scott Gallery

EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN

SECULAR PRACTICE: RECENT ART FROM INDIA

February 16 to March 17, 2002

Opening February 16 at 2pm

The exhibition is part of *Moving Ideas: A Contemporary Cultural Dialogue with India*
Organized by Hoopoe Curatorial

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 **P.** 604.844.3809 **F.** 604.844.3801 **W.** http://chscott.eciad.bc.ca

FIRMINY
Arni Haraldsson

December 7, 2001
to February 10, 2002

PRIVATION
Angela Grauerholz

December 7, 2001
to February 10, 2002

SECULAR PRACTICE
Recent Art from India

February 15
to April 14, 2002

CAG

Contemporary Art Gallery

555 Nelson Street
Vancouver BC Canada V6B 6R5
T 604 681 2700 F 604 683 2710
www.contemporaryartgallery.ca

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the continued financial support of The Canada Council of the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council & the BC

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada

British Columbia Arts Council

City of Vancouver



Karen Kilimnik, *Drawing for Armory #2: New York Skyline & Library*, 2001
crayon and pastel on paper, 40 x 30 inches, courtesy: 303 Gallery, New York.

AMSTERDAM Torch Gallery ANTWERP Zeno X Gallery ATHENS Rebecca Camhi BALTIMORE Goya-Girl Press, Inc. BERKELEY Paulson Press BERLIN Arndt & Partner • Galerie EIGEN + ART • griedervonputtkamer • Galerie Max Hetzler • Galerie Neu • Galerie Nordenhake • Springer & Winckler Galerie • Wohnmaschine BOLOGNA Galleria Marabini BOSTON Barbara Krakow Gallery BROOKLYN Pierogi CHICAGO Carl Hammer Gallery • Rhona Hoffman Gallery COLOGNE Michael Janssen Gallery • Galerie Christian Nagel • Aurel Scheibler COPENHAGEN Galleri Faurschou • Nils Stærk Contemporary Art • Galleri Nicolai Wallner DUBLIN Green On Red Gallery • Kerlin Gallery DURHAM Durham Press, Inc. FRANKFURT L.A. Galerie - Lothar Albrecht GENEVA Art & Public GLASGOW The Modern Institute HAMBURG Produzentengalerie LONDON The Approach • asprey jacques • Sadie Coles HQ • Entwistle • Stephen Friedman Gallery • Gimpel Fils • Jay Jopling / White Cube • Lisson Gallery • Victoria Miro Gallery • Modern Art • Maureen Paley / Interim Art • The Paragon Press • Sprovieri • Anthony Wilkinson Gallery KARLSRUHE Meyer Riegger Galerie LOS ANGELES ACME. • China Art Objects Galleries • Cirrus Editions Ltd. • Michael Kohn Gallery MADRID Galería Marta Cervera • Galería Carmen de la Guerra MARSEILLE Galerie Roger Pailhas MEXICO CITY Galería Nina Menocal MILAN Galleria 1000 Eventi • B&D Studio • Monlica De Cardenas • Galleria Massimo De Carlo MUNICH Galerie Tanit NEW YORK 303 Gallery • Alexander and Bonin • Brooke Alexander Editions • Mitchell Algus Gallery • American Fine Arts, Co. • Art of this Century • Artemis Greenberg Van Doren Gallery • Galeria Ramis Barquet • Peter Blum • Marianne Boesky Gallery • Tanya Bonakdar Gallery • Gavin Brown's Enterprise • Spencer Brownstone Gallery • Cheim & Read • James Cohan Gallery • CRG Gallery • D'Amelio Terras • Deitch Projects • Thomas Erben Gallery • Eyestorm • Feigen Contemporary • Ronald Feldman Fine Arts, Inc. • Fred* ericks Freiser Gallery • Barbara Gladstone Gallery • Marian Goodman Gallery • Gorney Bravin + Lee • Grant Selwyn Fine Art • Greene Naftali • I-20 Gallery • Susan Inglett • Casey Kaplan 10-6 • Paul Kasmin Gallery • Sean Kelly Gallery • Anton Kern Gallery • Nicole Klagsbrun Gallery • Leo Koenig, Inc. • Andrew Kreps Gallery • Lehmann Maupin • Galerie Lelong • LiebmanMagnan • Lombard-Freid Fine Arts • Luhring Augustine • Florence Lynch Gallery • Lawrence Markey • Matthew Marks Gallery • Sara Meltzer Gallery • Robert Miller Gallery • Yossi Milo Gallery • Modern Culture At The Gershwin Hotel • Paul Morris Gallery • Murray Guy • Carolina Nitsch • Nolan / Eckman Gallery • Friedrich Petzel Gallery • P.P.O.W • Postmasters Gallery • Max Protetch Gallery • Julie Saul Gallery • Jack Shainman Gallery • Brent Sikkema • Silverstein Gallery • Solo Impression, Inc. • Holly Solomon Gallery • Stefan Stux Gallery • Leslie Tonkonow Artworks + Projects • TRANS> Editions • Henry Urbach Architecture • David Zwirner, Inc OSAKA Kodama PARIS Art : Concept • Galerie Eric Dupont • Galerie du Jour agnès b. • Yvon Lambert • Galerie Nelson • Galerie Nathalie Obadia • Galerie Emmanuel Perrotin • Galerie Almine Rech • Galerie Thaddaeus Ropac • Galerie Daniel Templon • Michael Woolworth Publications • Galerie Xippas PRAGUE Galerie Jiří Švestka ROME Gian Enzo Sperone SAN FRANCISCO Rena Bransten Gallery • Jack Hanley Gallery SAN GIMIGNANO Galleria Continua SANTA MONICA Angles Gallery • Mark Moore Gallery • Patrick Painter, Inc. SÃO PAULO Galeria Fortes Vilaça SEVILLE Galería Pepe Cobo ST. GALLEN Susanna Kulli SYDNEY Roslyn Oxley9 Gallery • Gitte Weise Gallery TEL-AVIV Sommer Contemporary Art TOKYO Taka Ishii Gallery • Tomio Koyama Gallery TORONTO Susan Hobbs Gallery VERONA Studio La Città VIENNA Georg Kargl • Galerie Krinzinger • Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder ZURICH ArsFutura • Galerie Hauser & Wirth • Mai 36 Galerie • Parkett Editions • Scalo list in formation OFFICIAL SPONSOR

2002 | THE ARMORY SHOW

The International Fair of New Art

New York City
February 22-25, 2002

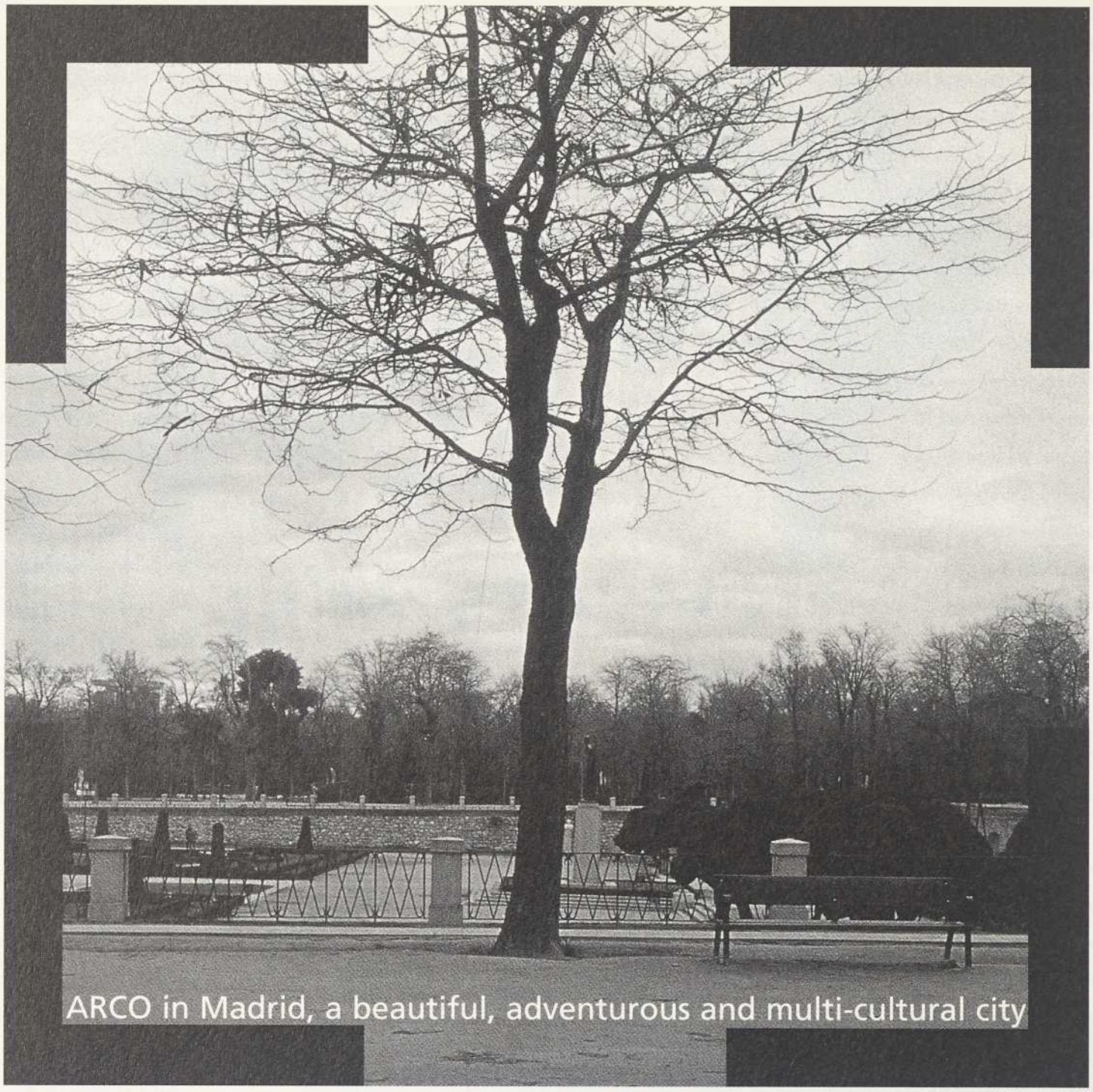
Piers 88 & 90
Twelfth Avenue at 48th & 50th streets

Opening night preview to benefit
The Museum of Modern Art, New York
Thursday, February 21, 2002

www.thearmoryshow.com
212-645-6440-tel

For information about the Opening Night Preview Gala,
call 212.708.9680 or email specialevents@moma.org

Herald INTERNATIONAL Tribune
THE WORLD'S DAILY NEWSPAPER



© John Riddy. El Retiro (detail). Photographic Glimpses ARCO'01

A R C O 2 0 0 2

International Contemporary Art Fair

Thursday 14 - Tuesday 19 February

Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid

Spatial Design: Vicente Salvador / Ximo Lizana

Galleries
250 galleries from more than 30 countries.

Curated programmes

Guest country: Australia.
A selection of 15 galleries curated by Paul Greenaway.

Project Rooms
"Borders": 25 galleries presenting site-specific works, selected by the curators Rosa Martínez, Octavio Zaya and Salah Hassan.

Cutting Edge Invitationals
A selection of 52 galleries according to the following programme:
- ASIAN PARTY, GLOBAL GAME II. Curated by: Hou Hanru.
- BETWEEN THE COMMERCIAL AND THE ALTERNATIVE. Galleries from Scandinavia selected by: Paula Toppila.
- Cityscapes: PARIS-NEW YORK-TOKYO. Curated by: Jérôme Sans, Carolyn Christov-Bakargiev, Fumio Nanjo.
- CROSSROADS (open section). Curated by: Rafael Doctor.
- MIGRATIONS TO/FROM THE CARIBBEAN. Curated by: Mª Inés Rodríguez, Antonio Zaya, Víctor Zamudio Taylor.
- THE ITALIAN TRAIL. Curated by: Marcella Beccaria.

Altadis Public Art / Opens Spaces
An exhibition area indoors (pavilions 7 & 9) and outdoors will feature sculptures and installation works presented at ARCO by galleries from Spain and around the world selected by **Nicolas Bourriaud** and **Jérôme Sans.**

Panel Discussions
- On Art in Australia Now.
- New attitudes towards Art Collecting: In Museums; Private & Corporate; Photography and New Media.
- Art, Architecture and Space.
- Curatorial Practice Today.
- New Art Spaces.
- Museums on the Web.
- Art and Feminism.
- New Selectors in the International Contemporary Art Scene.
- Art and Art Critic.
- Migrations to/from the Caribbean / Widening the Spectrum.
- Arte Público / Espacios Abiertos.

Support Programme
Major Collectors at ARCO.

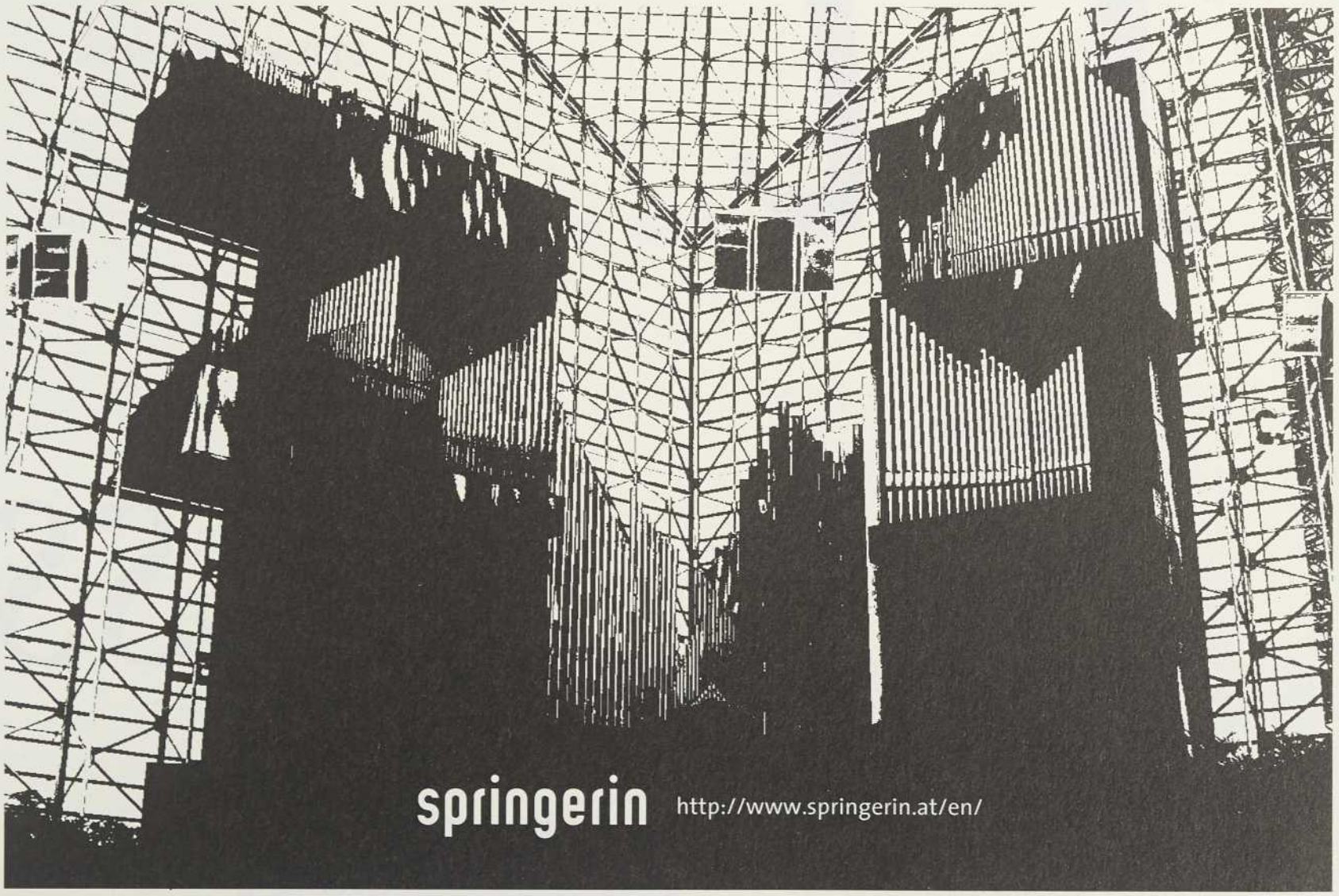
IFEMA Feria de Madrid

Ministerio de Educación Cultura y Deporte · Cooperación Española · ICEX · Ayuntamiento de Madrid · Comunidad de Madrid · Cámara Madrid · Caja Madrid · Australia Council for the Arts · Iberia Transportista Oficial

Parque Ferial Juan Carlos I • 28042 Madrid • Spain • Tel.: (34) 91 722 50 17 • Fax: (34) 91 722 57 98 • arco@ifema.es • www.arco-online.ua.es

HABITA
HOTEL

• Av. Presidente Masaryk 201 • Col. Polanco • C. P. 11560 • México, D. F. •
• Tel.: 5.282.3100 Fax: 5.282.3101 • E-mail: info@hotelhabita.com •
• www.hotelhabita.com •





Sottsass

POIRIER · SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount

Canada H3Z 2T5

514·939·9855

ETTORE SOTTSASS

[Italien · 1917-]

« Calice » [haut] · 1986

« Tendentse » [bas] · 82/90 · 1988



PARACHUTE 106

économie _ economy

Des textes sur le travail de _ Texts on the work of:
Boris Achour, Neil Cummings & Marysia Lewandowska, Plamen Dejanov, Thomas Demand, Free Food, Anne Graham, Andreas Gursky, Henning Christiansen, Mathieu Laurette, Les Levine, Jean-Luc Moulène, N.E. Thing Co., Maria Anna Parolin, Repohistory, Philippe Thomas, Bernar Venet...

Collaboreront à ce numéro _ Contributing to this issue are:
Ken Allan, Jennifer Allen, Bruce Barber, Jeff Dayton-Johnston, Nathalie Delbard, Bertrand Gauguet, Corinna Ghaznavi, Nathalie Leleu, Dan Smith, Élisabeth Wetterwald, Stephen Wright...

+ para-para-

En kiosque _ On sale > avril 2002 _ April 2002

[www.parachute.ca]

Racine (Rober),

artiste visuel, romancier et musicien montréalais mondialement reconnu pour l'originalité de sa vision artistique. L'imposante exposition qui lui est consacrée couvre toutes les périodes de son œuvre et comprend une installation inédite dans la Cour extérieure du Musée.

À Ottawa
Du 23 novembre 2001 au 24 février 2002

Avec l'appui de
OTTAWA CITIZEN

Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada

380, promenade Sussex, Ottawa | 1 800 319-ARTS | musee.beaux-arts.ca | Canada