PER
P-255
no 124
BNQ



VIOLENCE | UNLIMITED |

124 PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

24
7 71766 00013





VIOLENCE , UNLIMITED ,

10 11 12 2006

124 PARACHUTE

6 VIOLENCE , UNLIMITED ,
par_by Chantal Pontbriand

19 RADEK COMMUNITY
Violence et pacification symboliques dans l'art contestataire postsoviétique
RADEK COMMUNITY
Symbolic Violence and Pacification in Post-Soviet Protest Art
par_by Frédéric Maufras

36 DANS LE «BORDEL GLOBAL» AVEC ADEL ABDESSEMED
IN THE "GLOBAL BORDELLO" WITH ADEL ABDESSEMED
par_by Guitemie Maldonado

58 KENDELL GEERS
La violence innommable
KENDELL GEERS
Unnameable Violence
par_by Nicolas Exertier

10, 52, 92 SOME POLITICALLY INCORRECT REFLECTIONS ON VIOLENCE IN FRANCE AND RELATED MATTERS
QUELQUES RÉFLEXIONS IMPERTINENTES SUR LA VIOLENCE EN FRANCE ET AUTRES QUESTIONS PERTINENTES
by_par Slavoj Žižek

Couverture_Cover: Adel Abdessemed, *Practice Zero Tolerance* (vue d'exposition_exhibition view), 2006, moulage en argile d'une voiture_clay cast of a car, 365 x 165 x 120 cm; photo Benoît Mauras, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

<< Kendell Geers, *The Terrorist Apprentice*, 2002, allumette_matchstick; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Stephen Friedman Gallery, London / Galleria Continua, San Gimignano (Italie_Italy) et_and Beijing.

< Radek Community, *Scotch Party*, 2001; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

78 CARCERAL SUBJECTS:
The Play of Power in Artur Zmijewski's *Repetition*
SUJETS CARCÉRAUX
Le jeu du pouvoir dans *Repetition* d'Artur Zmijewski
by_par Derek Conrad Murray

100 RABIH MROUÉ
Langage, performativité, violence
RABIH MROUÉ
Language, Performativity, Violence
par_by Chantal Pontbriand

118 ALI ASSAF, CONSTANZA CAMELO AND
GUIA RIGVAVA:
Translating Violence into Exilic Cultural Performance
ALI ASSAF, CONSTANZA CAMELO ET GUIA RIGVAVA
Traduire la violence en performance culturelle exilique
by_par Kinga Araya

ÉCHOS ET MOUVANCES_ECHOES AND SHIFTS
140 THE SUDDEN STARDOM
OF THE THIRD WORLD CITY
by Rana Dasgupta
143 LA « SÉCURITÉ HUMAINE »
par Mariella Pandolfi + Chowra Makaremi

149 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
Marie-Ève Charron, Elitza Dulguerova,
Emily Hamilton, Frédéric Maufras,
Todd Meyers + Richard Baxstrom, André-Louis Paré,
Bernard Schütze, Benjamin Thorel, Stephen Turpin

[www.parachute.ca]

VIOLENCE ¡ UNLIMITED ¡

→ Après avoir exploré les méandres de la violence interpersonnelle dans notre dernier numéro, Violence Psycho, nous abordons ici même les effets de la violence dans le contexte d'une mondialisation galopante. Violence sans fin, violence sans frontières, l'aspect illimité de la chose est flagrant. Et même, pourrait-on dire, plus il y a de mondialisation, plus il y a de violence. On peut se demander pourquoi, en chercher les fondements, rationaliser la chose, il reste que la violence tient de l'irrationnel, de la démesure et de la folie collective, à toutes fins utiles.

Identités territoriales et religions demeurent les grands facteurs qui influencent la violence sur le plan mondial. Les conflits sont cependant moins circonscrits qu'avant ; les enjeux que ceux-ci représentent entre pays ou nations s'étendent à l'ensemble de la planète, comme nous le démontrent les mouvements issus de l'islamisme intégriste qui essaiment dans la majorité des continents. Les moyens de communication et la diffusion massive de l'information alimentent la violence et la font courir comme une traînée de poudre. Comme nous l'avions relevé précédemment, ce phénomène endémique est intimement lié à des questions d'identité. Cela joue tant sur la collectivité que sur l'individualité. La communauté se constitue à la faveur de l'exclusion. La démocratie peine autour de cette pénible réalité.

L'immigration est biface : elle représente l'intrusion chez l'autre de même que l'accueil de l'autre. La coexistence de réalités distinctes, l'hétérogénéité, n'est pas simple à prime abord. Elle nécessite beaucoup d'adaptation et de changements appelés ou imposés, et ce, de tout bord et de tous côtés. Et de tout temps. Est-ce l'aspect rassurant par rapport au grand brassage humanitaire qui a cours ? L'histoire n'est pas exempte de ce type de mouvements : elle en est au contraire truffée d'exemples dont nous pouvons tirer profit. L'histoire nous montre bien que le changement ne se fait pas sans violence. Par contre, elle nous démontre aussi l'invention et la créativité qui peuvent en résulter, aux côtés de la souffrance et de la destruction. Il n'y a tout de même pas de justification à la violence. Elle existe. Sans doute, au mieux, pour nous rappeler que l'on peut la dépasser et faire sans elle.

Au pire, il nous est permis de faire avec plutôt que de la dépasser, de passer au travers, et d'avancer malgré tout, malgré la douleur et la destruction. Les artistes dont il est question dans ce numéro, Ali Assaf (Irak), Constanza Camelo (Colombie), Guia Rigvava (Géorgie), Kendell Geers (Afrique du Sud), Rabih Mroué (Liban), Artur Zmijewski (Pologne), proviennent pour la plupart de contexte où violence et mondialisation vont de pair. Le rapport à l'autre et au monde s'articule dans des

" THE DISASTER IS SUCH THAT WHILE TRIUMPH, GLORY ARE NOT ITS OPPOSITES, NEITHER ARE THEY BY ANY MEANS PART OF IT, DESPITE THE COMMON WISDOM WHICH IN THE SUMMIT ALREADY FORESEES THE DECLINE. . . . "

Maurice Blanchot, *The Writing of Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986), 36.

After having explored the meanders of interpersonal violence in the previous issue, Violence Psycho, we now focus our attention on the effects of violence in the alarmingly unbounded context of globalization. Violence without end, violence without borders; the unlimited aspect of the phenomenon is flagrant. One could say that the more globalization makes itself manifest, the more violence appears. Also, one could ponder on the reasons for this and attempt to comprehend the underpinnings of such violence and rationalize it; the fact remains: violence stems from an irrational source, from collective folly and excess, for all intents and purposes.

Territorial identities and religions still remain the most important factors that influence violence on a global scale. However, conflicts are less clearly contained than before; their stakes now implicate countries and nations across the globe, as is shown by the movements borne out of Islamic fundamentalism that have spread to most continents. The media that nourish massive information machines now feed violence and disseminate it like dust in the wind. As we remarked previously, this endemic phenomenon is inextricably bound up with questions of identity. This is equally at play at the level of the collectivity as well as at the level of the individual. The community constitutes itself in favour of exclusion. Democracy weeps in light of this appalling reality.

Immigration has two faces: it represents an intrusion into the realm of the other as well as the act of welcoming the other. The co-existence of distinct realities, heterogeneity, is not as simple as it seems. It requires much adaptation and change that must either be imposed or invoked from all sides at once. And at all times. Is this the reassuring aspect of the great humanitarian turmoil that now takes place? History is not exempt from this type of movement: it is, much to the contrary, filled with examples from which one can learn. History illustrates quite well that change cannot be effected without violence. However, it also points to the invention and creativity that can result from it, alongside suffering and destruction. There is, of course, no justification to violence. It exists, no doubt, to recall, in the best of cases, that we can surpass it and do without violence altogether.

« LE TRAIT DU DÉSASTRE : LE TRIOMPHE, LA GLOIRE NE LUI SONT PAS OPPOSÉS, ILS NE LUI APPARTIENNENT PAS NON PLUS, MALGRÉ LE LIEU COMMUN QUI PRÉVOIT DANS LE SOMMET DÉJÀ LE DÉCLIN [...] »

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*,
Paris, Gallimard, 1980, p. 63.

situations localement difficiles. Leurs pratiques artistiques commentent et questionnent la nature et l'effet de la violence. Elles questionnent aussi la possibilité ou l'impossibilité de la mettre en représentation. N'empêche que leur questionnement adopte une forme qui fait écho au langage de l'image. Ces pratiques constituent, somme toute, une « écriture du désastre », selon les mots de Maurice Blanchot. Elles articulent un rapport à l'autre, ce qui, en rien, ne mettra fin à la violence. Elle la rendra, d'une part, plus tolérable : le langage des images permet de mettre la chose à distance et de mieux en saisir les composantes. D'autre part, son intégralité en sera amoindrie par la désarticulation que le langage des images peut en faire. Il s'agit bien de jouer de ce langage autrement que sur le registre de la « grande » communication. Les médias d'information montrent la violence, sans la désamorcer. L'art forme une écriture : il permet de nuancer, et d'aller au plus profond de soi et de l'autre pour découvrir son « ailleurs ». Le possible, le potentiel humain se trouve donc dans ces interstices, dans ce qui demeure non dit par les grands récits communicationnels de notre époque. L'art peut être le révélateur de ce qui est micropolitique, de ce qui agit en dehors des grands appareils et des systèmes économiques et politiques qui régissent le monde. La violence appelle une réinvention du monde.

> CHANTAL PONTBRIAND

In the worst of cases, we can live with it instead of surpassing it; we can work our way through it, and take a step forward, in spite of it all, in spite of pain and destruction. The artists whose works are shown in this issue stem, for the most part, from a context in which violence and globalization go hand in hand: Ali Assaf (Iraq), Constanza Camelo (Colombia), Guia Rigvava (Georgia), Kendell Geers (South Africa), Rabih Mroué (Lebanon), Artur Zmijewski (Poland). The relationship to the other and to the world makes itself manifest in situations that are locally difficult. Their artistic practices comment and question the nature and the effects of violence. They also interrogate the possibility or the impossibility of representing it. Notwithstanding, their questioning adopts a form that echoes the language of the image. These practices constitute, ultimately, a "writing of disaster," to use an expression by Maurice Blanchot. They articulate a relationship to the other which in no way puts an end to violence. It will, however, make it more tolerable: the language of images allows for the creation of a distance vis-à-vis violence and enables a better grasp of its components. Moreover, the integrity of violence will be hindered by virtue of the disarticulation afforded by the language of images. Here, one makes use of such a language in a way that differs from the register of "great" communication. Information media simply show violence without disarming it. Art forms a mode of writing: it allows one to nuance and to go to the inner depths of the self and the other in order to discover an "elsewhere." The possible, the human potential are to be found in these interstices, in that which remains tacit in the grand communicational narratives of our times. Art can reveal the micro-political; it uncovers that which resides beyond the great apparatuses and the political and economic systems that manage the world. Violence calls for a reinvention of the world.

> CHANTAL PONTBRIAND

Translated by Eduardo Ralickas

QUELQUES RÉFLEXIONS IMPERTINENTES SUR LA VIOLENCE EN FRANCE ET AUTRES QUESTIONS PERTINENTES

Slavoj Žižek

Les récentes émeutes en France sont souvent mises en parallèle avec deux autres événements : le pillage post-Katrina à la Nouvelle-Orléans et Mai 68. En dépit de différences significatives, des leçons sont à tirer de ces deux événements. D'une part, les incendies de Paris ont été un brusque rappel à la réalité pour les intellectuels européens qui se servaient de la Nouvelle-Orléans pour prôner l'avantage du modèle de l'État-providence européen sur le capitalisme sauvage des États-Unis – nous savons maintenant qu'il peut également se produire en Europe. Ceux qui attribuaient la violence de la Nouvelle-Orléans à l'absence d'une solidarité à la manière européenne se trompent tout autant que les libéraux de l'économie de marché américaine, qui se sont fait un plaisir de nous renvoyer la balle et de souligner que la rigidité même des interventions étatiques, limitant la concurrence du marché et sa dynamique, a empêché l'essor économique des immigrés marginalisés en France (contrairement aux États-Unis où de nombreux groupes d'immigrés comptent parmi les mieux nantis).

D'autre part, ce qui saute aux yeux, c'est l'absence de toute perspective utopique chez les manifestants. Là où Mai 68 était une révolte ayant une visée utopique, la récente révolte à Paris était une simple explosion de violence sans aucune prétention à une vision positive. Si jamais le lieu commun voulant que « nous vivions dans une ère post-idéologique » a un sens, c'est ici. Il n'y avait aucune demande particulière de la part des banlieues parisiennes, seulement un désir de RECONNAISSANCE, inspiré par un ressentiment vague, inexprimé. La plupart des gens interviewés ont dit ne pas pouvoir accepter que le ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy les ait traités de « racaille ». Dans un étrange court-circuit autoréférentiel, ils manifestaient contre la réaction à leurs manifestations... La « raison populiste » rencontre ici sa limite « irrationnelle » : la manifestation niveau zéro, un acte de manifestation violente qui « ne demande rien ». Nous avons pu observer, non sans ironie, les sociologues et compagnie – la bande de suspects habituels : des intellectuels qui tentent de comprendre et d'aider – s'acharner à traduire les gestes de manifestation dans leur « sens » (« nous devons agir en matière d'intégration des immigrants, de leur bien-être, de leurs possibilités d'emploi... »), obscurcissant du coup le cœur du problème : les manifestants, bien qu'indéniablement défavorisés, exclus *de facto*, etc., ne risquaient aucunement de

SOME POLITICALLY INCORRECT REFLECTIONS ON VIOLENCE IN FRANCE AND RELATED MATTERS

Slavoj Žižek

Two parallels are often evoked with respect to the recent violent outbursts in France: the New Orleans looting after hurricane Katrina and May 68. In spite of significant differences, lessons can be drawn from both parallels. On one hand, the Paris fires had a sobering effect on those European intellectuals who used New Orleans to emphasize the advantage of the European welfare state model over U.S. wild capitalism—now we know it can happen here also. Those who attributed the New Orleans violence to the lack of European-style solidarity are no less wrong than the U.S. free-market liberals, who now gleefully returned the blow and pointed out how the very rigidity of state interventions, which limit market competition and its dynamics, prevented the economic rise of the marginalized immigrants in France (in contrast to the U.S., where many immigrant groups are among the most successful).

On the other hand, what strikes the eye with respect to May 68 is the total absence of any positive Utopian prospect among the protesters: if May 68 was a revolt with a Utopian vision, the recent revolt was just an outburst with no pretence to any kind of positive vision. If the commonplace according to which "we live in a post-ideological era" has any sense, it is here. There were even no particular demands in the Paris suburbs, just an insistence on RECOGNITION, based on a vague, non-articulated ressentiment. Most of those interviewed talked about how unacceptable it was that the Minister of the Interior, Nicolas Sarkozy, called them "scum." That is, in a weird, self-referential short-circuit, they protested against the very reaction to their protests. The "populist reason" encounters here its "irrational" limit: the "zero-level" protest, a violent protest act which "wants nothing." It was effectively not without irony to observe how the sociologists, etc.—the usual gang of suspects: intellectuals trying to understand and help—were desperately translating the acts of protest into their "meaning" ("we have to do something about the integration of immigrants, about their welfare, their job opportunities. . . ."), thereby obfuscating the key enigma: the protesters, although effectively underprivileged, de facto excluded, etc., were in no way living on the edge of starvation, reduced to survival level. People living in much more terrible material conditions and conditions of physical and ideological oppression were able to organize themselves as a political agent with a clear (or not so clear) program. The fact that there was *no* program in the burning



mourir de faim ni d'être réduits à la survie. Des gens vivant dans des conditions matérielles beaucoup plus effroyables et victimes d'oppression physique et idéologique ont su s'organiser en tant qu'agent politique et se doter d'un programme précis (ou plus ou moins précis). Le fait qu'il n'y avait *aucun* programme dans les banlieues parisiennes incendiées appelle l'interprétation : c'est un témoignage éloquent de notre impasse idéologicopolitique. Quel est ce monde dans lequel nous vivons, qui se targue d'être une société de choix, mais dans lequel la seule alternative à un consensus démocratique forcé est un passage à l'acte aveugle? Le triste fait que l'opposition au système ne puisse s'articuler sous la forme d'une alternative réaliste, ou du moins d'un projet utopique valable, mais seulement d'une explosion dénuée de sens, n'est-il pas la plus importante mise en cause de notre impasse? Où est la fameuse liberté de choix, lorsque le seul choix est celui entre jouer selon les règles et une violence (auto)destructrice, une violence qui est presque exclusivement dirigée vers les siens? Les voitures incendiées et les écoles rasées par les flammes n'étaient pas celles de quartiers nantis, mais plutôt des acquis durement gagnés de la couche sociale même des émeutiers.

Les véritables enjeux des émeutes parisiennes n'avaient rien d'une protestation socio-économique tangible; ils représentaient encore moins une revendication du fondamentalisme islamique (exception faite d'un centre de services sociaux, une des premières choses à être incendiées fut une mosquée, ce qui explique que les organismes religieux musulmans aient immédiatement condamné la violence). Ces émeutes représentent plutôt un effort direct pour acquérir de la VISIBILITÉ : un groupe social qui, bien que faisant partie de la France et constitué de citoyens français, mais néanmoins exclus de l'espace politique et social, cherchait à rendre sa présence concrète au grand public : que vous le vouliez ou non, nous sommes ici, peu importe que vous feigniez de ne pas nous voir. C'est-à-dire que les commentateurs ont omis de signaler le fait crucial que les manifestants ne revendiquaient aucun statut particulier de communauté (religieuse ou ethnique) qui aspire à un mode de vie sectaire. Au contraire, ils partaient du principe qu'ils voulaient être et qu'ils SONT des citoyens français, mais qu'ils ne sont pas reconnus en tant que tels. Leur protestation faisait clairement comprendre qu'ils se trouvaient de l'autre côté du mur qui sépare le visible de l'invisible dans l'espace social. Ils ne proposaient pas une solution ni ne constituaient un mouvement visant à trouver une solution. Au contraire, ils aspiraient à créer un problème, à signaler qu'ils sont un problème qui ne peut pas être ignoré plus longtemps. C'est pour cette raison que la violence s'imposait : s'ils organisaient une marche non violente, ils devraient se contenter d'une mention en bas de page...

Paris suburbs is thus itself a fact to be interpreted: it tells a lot about our ideological-political predicament. In what universe do we live, which celebrates itself as the society of choice, but in which the only option to enforced democratic consensus is a blind acting out? Is this sad fact that the opposition to the system cannot articulate itself in the guise of a realistic alternative, or at least a meaningful Utopian project, but only as a meaningless outburst, not the strongest indictment of our predicament? Where is the celebrated freedom of choice here, when the only choice is the one between playing by the rules and (self-) destructive violence, a violence which is almost exclusively directed against one's own? The cars burned and the schools torched were not from rich neighbourhoods, but were part of the hard-won acquisitions of the very strata from which protesters originated.

The true stakes of the Paris outbursts were thus not in any kind of concrete social-economic protest; they lay even less in any kind of assertion of Islamic fundamentalism (one of the first objects burned, apart from a social welfare office, was a mosque, which is why the Muslim religious bodies immediately condemned the violence). Rather, these outbursts stand for a direct effort simply to gain VISIBILITY. A social group which, although part of France, composed of French citizens, experienced itself as excluded from the political and social space proper, wanted to render its presence palpable to the general public: whether you want it or not, we are here, no matter how much you pretend not to see us. That is to say, commentators failed to note the crucial fact that the protesters did not claim for themselves any special status of a (religious or ethnic) community which strives for its self-enclosed way of life; on the contrary, their main premise was that they wanted to be and ARE French citizens, but are not fully recognized as such. The message of their protest was that they found themselves on the other side of the wall which separates the visible from the invisible part of the social space. They were neither offering a solution nor constituting a movement for providing a solution; their aim was, on the contrary, to create a problem, to signal that they are a problem that cannot be ignored any longer. This is why violence was necessary: if they were to organize a non-violent march, all they would get would be a small note on the bottom of a page . . .



Comme dans le cas d'Hollywood et des troubles aux États-Unis, ce qui s'est véritablement passé ici avait déjà été ressenti et vu il y a dix ans. Rappelez-vous *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), le film en noir et blanc sur l'*intifada* des banlieues françaises, qui s'articule autour de l'absurdité de la violence juvénile, de la brutalité policière et de l'exclusion sociale dans les banlieues parisiennes. Les récentes émeutes n'offrent aucune possibilité d'essor d'un agent proprement politique, il nous reste à espérer qu'elles survivront à l'intérieur d'une sorte de registre culturel, comme l'essor d'une nouvelle culture punk banlieusarde...

Rappelez-vous la vieille histoire du travailleur soupçonné de vol : tous les soirs, alors qu'il quittait l'usine, les gardes examinaient de près la brouette qu'il poussait devant lui, sans jamais rien y trouver. La brouette était toujours vide. Finalement, ils comprirent que ce que l'ouvrier volait... c'étaient des brouettes. N'en va-t-il pas de même pour les manifestations à Paris ? Les analystes cherchaient à donner un sens à la violence sans tenir compte de l'évidence – où, comme l'aurait dit Marshall McLuhan, le médium était le message. Nous nous retrouvons devant un cas qualifié, il y a longtemps, par Roman Jakobson de « communication phatique » où le sens d'un acte est l'acte de communication en soi, établissant un lien, créant la visibilité du locuteur. On serait même tenté de spéculer sur la façon dont un geste à la Hitler saurait satisfaire les manifestants : sans oublier que le premier geste pacificateur d'Hitler (et du fascisme en général) a été de garantir à chaque groupe social qu'il reconnaissait leur place distincte et, partant, leur dignité dans l'édifice social. Ils devraient donc être fiers de leur contribution au fonctionnement sans heurt de l'ensemble de la société. Le fascisme neutralise la menace de ceux qui se considèrent comme la « partie d'aucune partie ». Tel était peut-être le sens caché de la déclaration du président Chirac selon laquelle la crise était effectivement une « crise de sens ». (Ce qui en aucun cas ne suggère que les manifestations étaient « proto-fascistes », le fascisme étant toujours une réaction à un événement potentiellement émancipateur, une « révolution ratée ».)

Ce qui nous amène à l'idée d'Alain Badiou selon laquelle nous vivons dans un espace social qui, de plus en plus, est ressenti comme « inarticulé » : dans un tel espace la seule forme de protestation possible est celle d'une violence « dénuée de sens ». Même l'antisémitisme nazi a ouvert un monde : en tentant de décrire la crise actuelle, identifiant l'ennemi (« la conspiration juive »), le but et les moyens de le vaincre, le nazisme a dévoilé la réalité d'une manière qui permettait à ses sujets d'acquérir une « carte cognitive » globale qui incluait l'espace de leur engagement significatif. C'est peut-être ici que se situe le « danger » du capitalisme : bien qu'il soit global, comprenant le monde entier, il entretient une constellation idéologique

Here, also, as in the case of Hollywood and the U.S. unrest, what effectively happened was already felt and seen a decade ago—recall *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), the black-and-white film about the French suburban intifada, which portrays senseless juvenile violence, police brutality and social exclusion in the Paris suburbs. There is no potential in these outbursts for the rise of a properly political agent—all that one can hope is that they will survive in some kind of cultural register, like the rise of a new suburban punk culture . . .

Recall the old story about a worker suspected of stealing: every evening, when he was leaving the factory, the wheel-barrow he was rolling in front of him was carefully inspected, but the guards could not find anything; it was always empty, until, finally, they got the point: what the worker was stealing were the wheel-barrows themselves. Does the same not hold for the Paris protests? Analysts were searching for the meaning behind the violence, missing the obvious: that, as Marshall McLuhan would have put it, the medium itself was the message. We are dealing with a case of what, long ago, Roman Jakobson called "phatic communication" in which the meaning of the act is the act of communication as such, establishing a link, creating the visibility of the speaker. One is even tempted to speculate on how a Fascist gesture à la Hitler would satisfy the protesters: what one should not forget is that Hitler's (Fascism's in general) first pacifying gesture was to guarantee to each social group that their specific place within the social edifice—and thus their dignity—was recognized. They should thereby be proud of their contribution to the smooth functioning of the social whole. Fascism thus counteracts the threat of those who experience themselves as the "part of no part." This, perhaps, was the hidden meaning of President Chirac's statement according to which the crisis was effectively a "crisis of sense." (This, of course, in no way implies that the protests were "proto-Fascist": the point is just that Fascism is ultimately always a reaction to a potential emancipatory event, a "failed revolution.")

This brings us to Alain Badiou's idea that we live in a social space which is progressively experienced as "worldless": in such a space, the only form of protest can be that of a "meaningless" violence. Even Nazi anti-Semitism opened up a world: by way of describing the present critical situation, naming the enemy ("Jewish conspiracy"), the goal and the means to overcome it, Nazism disclosed reality in a way that allowed its subjects to acquire a global "cognitive mapping," which was inclusive of the space for their meaningful engagement. Perhaps it is here that one should locate the "danger" of capitalism: although it is global, encompassing the whole world, it sustains a *stricto sensu* "worldless" ideological constellation, depriving the large majority of people of any meaningful "cognitive mapping." Capitalism



«inarticulée» *stricto sensu*, privant la majorité des gens d'une «carte cognitive» significative. Le capitalisme est le premier ordre à *dé-totaliser* le sens : il n'est pas global sur le plan du sens (il n'y a pas de «vue mondiale capitaliste» globale, ni de «civilisation capitaliste» au sens propre – la globalisation nous enseigne précisément que le capitalisme peut s'adapter à toutes les civilisations, soient-elles chrétiennes, hindoues ou bouddhistes). Sa dimension globale ne peut être formulée qu'au niveau de la vérité-dénuée-de-sens, comme le «réel» du mécanisme du marché mondial. Conséquemment, dans la mesure où le capitalisme représente déjà la rupture entre sens et vérité, il peut donc être contesté sur deux plans : soit sur le plan du sens (réactions conservatrices pour reformuler le capitalisme en un champ social de sens, pour limiter son mouvement autopropulseur à l'intérieur d'un système de «valeurs» partagées qui cimentent une «communauté» dans son «unité organique») ; soit sur le plan de la mise en cause du réel du capitalisme quant à sa vérité-à-l'extérieur-du sens (en principe, c'est ce que Marx a fait). L'ordre, l'«interpellation idéologique», propre au capitalisme global n'est plus celui de la dévotion sacrificielle à une Cause, mais, à la différence des modes précédents d'interpellation idéologique, de la référence à un obscure Innommable : JOUIR! – dans tous ces modes, de la gratification sexuelle la plus perverse à la réalisation mystique de soi la plus éthérée.

Par conséquent, la première conclusion à tirer est que les réactions tant conservatrices que libérales aux troubles sont vouées à l'échec. Les conservateurs insistent sur le Choc des Civilisations et, d'une manière prévisible, sur la Loi et l'Ordre : les immigrants ne devraient pas abuser de notre hospitalité; ils sont nos invités, aussi devraient-ils respecter nos coutumes; notre société a le droit de sauvegarder la culture et le mode de vie qui lui sont propres; qui plus est, les crimes et le comportement violent sont inexcusables; les jeunes immigrants ont besoin non pas d'une aide sociale accrue, mais de discipline et de dur labeur... Les libéraux de gauche, d'une manière non moins prévisible, ont repris leur éternelle rengaine sur la politique d'inaction en matière de programmes sociaux et d'intégration, privant du coup la jeune génération d'immigrants de toute perspective économique et sociale et ne leur laissant que les explosions de violence pour exprimer leur mécontentement. Comme l'aurait dit Staline, il est inutile de débattre laquelle des réactions est la pire : elles sont pires toutes les deux, y compris l'avertissement, donné par les deux parties, voulant que le réel danger de ces explosions repose dans la réaction raciste aisément prévisible de la masse populiste française à leur égard.

[suite... p. 52]

is the first socio-economic order which *de-totalizes meaning*: it is not global at the level of meaning (there is no global "capitalist world view," no "capitalist civilization" proper—the fundamental lesson of globalization is precisely that capitalism can accommodate itself to all civilizations, from Christian to Hindu to Buddhist). Its global dimension can only be formulated at the level of truth-without-meaning, as the "real" of the global market mechanism. Consequently, insofar as capitalism already enacts the rupture between meaning and truth, it can be opposed at two levels: either at the level of meaning (conservative reactions to reframe capitalism into some social field of meaning, to contain its self-propelling movement within the confines of a system of shared "values" that cements a "community" in its "organic unity"), or one can question the real of capitalism with regard to its truth-outside-meaning (this is basically what Marx did). The injunction, the "ideological interpellation" proper to global capitalism is no longer that of the sacrificial devotion to a Cause, but, in contrast to previous modes of ideological interpellation, it invokes a reference to an obscure Unnameable: ENJOY!—in all its modes, from the most perverse sexual gratification to the most ethereal mystical self-realization.

The first conclusion to be drawn is thus that both conservative and liberal reactions to the unrest clearly fail. The conservatives emphasize the Clash of Civilizations and, predictably, Law and Order: immigrants should not abuse our hospitality; they are our guests, so they should respect our customs; our society has the right to safeguard its unique culture and way of life; plus there is no excuse for crimes and violent behaviour; what the young immigrants need is not more social help, but discipline and hard work. . . . Leftist liberals, no less predictably, stuck to their old mantra about neglected social programs and integration efforts, which are depriving the younger generation of immigrants of any clear economic and social prospect, thus leaving them violent outbursts as they only way to articulate their dissatisfaction. As Stalin would have put it, it is meaningless to debate which reaction is worse: they are BOTH worse, including the warning, formulated by both sides, about the real danger of these outbursts residing in the easily predictable racist REACTION of the French populist crowd to them.

[continued... p. 53]



Radek Community, *Pack Men*, 2003; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

FRÉDÉRIC MAUFRAS

RADEK COMMUNITY
Violence et pacification symboliques dans l'art contestataire postsoviétique

En Russie, dans les années suivant l'effondrement de l'URSS, la violence est présente dans de nombreuses démarches artistiques qui jouent sur le terrain de la transgression radicale. Parmi bien d'autres, Oleg Kulik mord les visiteurs de ses expositions. Alexander Brener détruit l'installation d'un autre artiste lors d'« Interpol », une exposition qui réunit des artistes russes et suédois à la Fargfabriken de Stockholm, après avoir tracé un signe de dollar vert sur une toile de Kasimir Malevitch au Stedeljik Museum d'Amsterdam. De son côté, Avdei Ter-Oganyan s'attaque aux icônes orthodoxes, ce qui le poussera à l'exil pour éviter de lourdes sanctions pénales[1].

RADEK COMMUNITY
SYMBOLIC VIOLENCE AND PACIFICATION IN POST-SOVIET PROTEST ART

In Russia, in the years after the fall of the USSR, violence was present in many artistic approaches that dealt with radical transgression. Oleg Kulik, among others, bit visitors to his exhibitions. Alexander Brener destroyed another artist's installation during "Interpol," an exhibition that brought together Russian and Swedish artists at the Fargfabriken in Stockholm. Previously, at the Stedeljik Museum in

Le jeune groupe Radek Community participe de ce phénomène plutôt troublant si l'on considère que, hormis la tentative de putsch conservateur d'août 1991, la fin de la dictature en Russie s'est déroulée sans heurts importants : sans révolution, comme cela s'est produit en Roumanie et sans mur à détruire comme à Berlin.

À ses débuts, le groupe Radek est bien plus qu'un symptôme de cette violence récurrente dans la nouvelle scène moscovite post-*perestroika*. Il en est même le jeune porte-drapeau, apparu à la suite de plusieurs expériences de collectifs d'artistes[2]. L'histoire commence en 1995 quand plusieurs activistes se réunissent autour de la revue *Radek*, une tribune créée en hommage à Karl Radek, un bolchevik de la première heure victime des purges staliniennes qui l'enverront au goulag en 1937. Si les initiateurs de ce magazine – notamment son rédacteur en chef, l'artiste Anatoly Osmolovsky, accompagné, entre autres, des artistes Dmitri Gutov et Kirill Preobrazhenski – y traitent de théories contestataires post-Seconde Guerre mondiale comme celles de l'Internationale Situationniste, celles de Karl Radek, problématiques à plus d'un titre, semblent toutefois écartées[3]. Les recherches menées par la revue consistent à créer les conditions d'existence d'une pratique artistique qui serait critique à la fois envers l'ancien régime soviétique et l'évolution politique de la Russie contemporaine vers un ultra-libéralisme économique des plus troubles. La rhétorique utilisée est marquée par des mots d'ordre de confrontation politique, à l'image du titre d'une exposition de 1993 qu'Anatoly Osmolovsky organise en tant que commissaire au Centre d'art contemporain de Moscou, « The War Is Going On... / The Model of the Aesthetic Revolution in the Contemporary Social and Cultural Situation[4] ». Comme le souligne Viktor Misiano à propos de la position d'Osmolovsky à l'époque :

> La reconstruction de l'avant-garde ne peut pas être un projet individuel puisque l'avant-garde est un mouvement artistique et social. [...] [Osmolovsky] considère lui-même un groupe comme une brigade de choc[5].

C'est dans cet environnement qu'évoluent les jeunes artistes qui fondent Radek Community en 1997. Certains ont alors à peine seize ans, tels Valery Uchanov et David Ter-Oganyan qui étudient à l'École d'art contemporain de Moscou fondée par le père de ce dernier, Avdei Ter-Oganyan, et où Osmolovsky est aussi impliqué.

Amsterdam, he had drawn a green dollar sign on a painting by Kasimir Malevich. For his part, Avdei Ter-Oganyan attacked Orthodox icons, which forced him to go into exile to avoid years of imprisonment.[1]

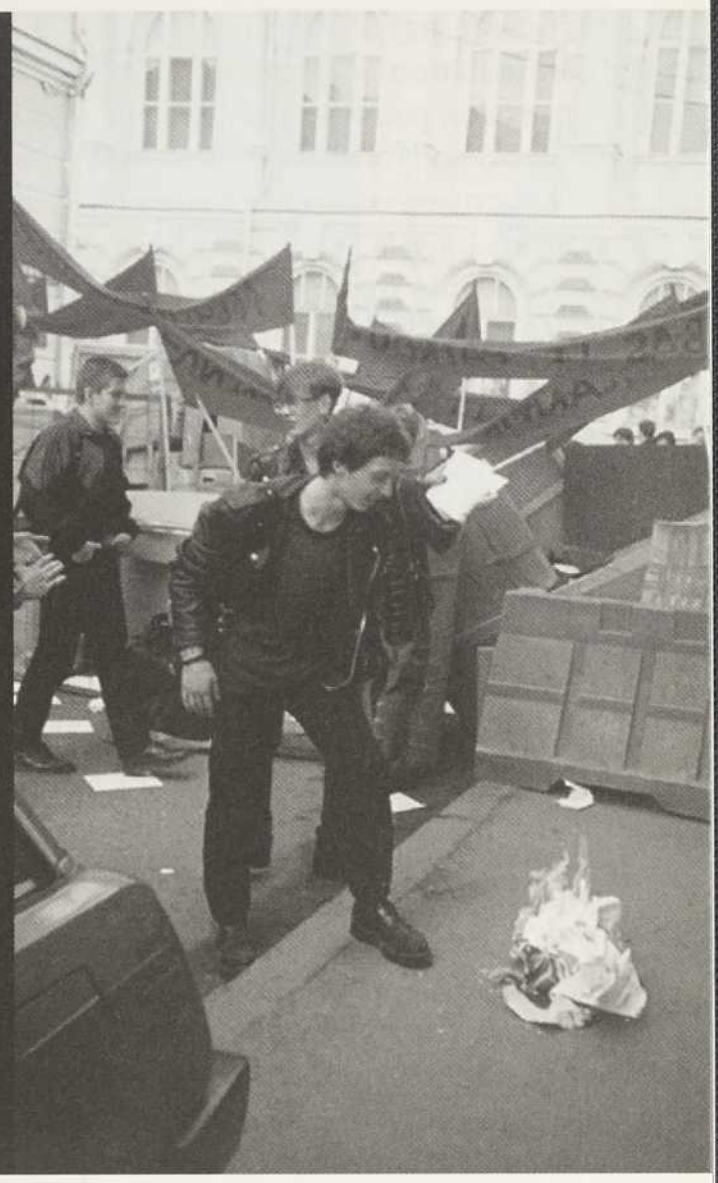
A new group, Radek Community, is part of this phenomenon—a rather disturbing trend if one considers that, other than an attempted conservative putsch in August 1991, the end of the Russian dictatorship was for the most part uneventful: there was no revolution, as in Rumania; there was no wall to destroy, as in Berlin.

In the beginning, the Radek group was much more than a mere symptom of this recurring violence on the new Moscow scene, post-Perestroïka. It was the standard bearer that emerged after several experiments by artists' collectives.[2] The story begins in 1995 when several activists formed a group around the magazine *Radek*, a forum created in homage to Karl Radek. One of the early Bolsheviks, he was a victim of the Stalinist purges which sent him to the Gulag in 1937. The founders of this magazine—in particular its editor in chief, the artist Anatoly Osmolovsky, accompanied by the artists Dmitri Gutov and Kirill Preobrazhenski, among others—deal with post-WWII protest theories such as those fostered by the Situationist International, while Karl Radek's theories, a number of them problematic, appear to be dismissed.[3] The research conducted by the magazine consists of creating conditions for the existence of an artistic practice which would be critical both of the former regime and of contemporary Russia's political evolution towards a most disturbing economic ultra-liberalism. The rhetoric used is noteworthy for its slogans of political confrontation, and is evocative of the title of a 1993 exhibition organized by Anatoly Osmolovsky, curator of Moscow's Centre of Contemporary Art: "The War is Going On . . . /The Model of the Aesthetic Revolution in the Contemporary Social and Cultural Situation."[4] Viktor Misiano underlines Osmolovsky's position at that time:

> Reconstruction of [the] vanguard can't be an individual project as [the] vanguard is [an] artistic and social movement. . . . [Osmolovsky] himself understands a group as a shock-brigade.[5]

It is in this environment that the young artists who founded Radek Community in 1997 were active. Some of them were barely sixteen years old, such as Valery Uchanov and David Ter-Oganyan,

[...] Barricade semble à la fois opérer une déconstruction de l'idéologie soviétique tardive et une proposition contre-idéologique qui relèverait d'une catharsis.



COMMISSION DE CONTRÔLE NON GOUVERNEMENTALE_ THE NON-GOVERNMENTAL CONTROL COMMISSION, *BARRICADE*, 1998; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

La première action importante de Radek Community se produit d'ailleurs sous la direction des deux artistes. Le 23 mai 1998, à l'occasion d'un séjour de plusieurs étudiants de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris à Moscou, Ter-Oganyan décide de donner en pleine rue une «leçon de désordre public». Celle-ci, *Barricade*, est dédiée au trentième anniversaire des événements de Mai 68 en France et se présente sous l'égide du collectif Commission de Contrôle non gouvernementale qui regroupe des artistes, des critiques d'art et des théoriciens évoluant autour du magazine *Radek*, Osmolovsky en tête. Les slogans sont, pour la plupart, écrits en français (dont les célèbres «Il est interdit d'interdire», «L'imagination au pouvoir» et «Vous m'emmerdez») et les modes de revendication reprennent de manière ironique la critique des théories de la représentativité politique

who studied at Moscow's School of Contemporary Art, which was founded by the latter's father, Avdei Ter-Oganyan. Osmolovsky was also involved there.

In fact, Radek Community's first important action takes places under the direction of these two artists. On 23 May 1998, during a visit to Moscow by several students from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Ter-Oganyan decided to teach "a lesson in public misconduct" right in the middle of the street. This event, *Barricade*, was dedicated to the thirtieth anniversary of the events of May 68 in France and presented under the auspices of the Non-Governmental Control Commission collective, which is comprised of artists, art critics and theoreticians who move in *Radek* magazine's circle, with Osmolovsky in the lead. The slogans are, for the most part, written in French (including the famous "Il est interdit d'interdire" ("It is

formulée par Pierre Bourdieu. Pendant leur manifestation, les participants demandent trois choses aux pouvoirs publics : un salaire mensuel de 1 200 dollars US, la dépénalisation des drogues et la liberté de voyager gratuitement dans le monde sans visa, mais seulement pour ceux qui auront participé à la manifestation. Un tel esprit de contestation individualiste se place ainsi résolument en contre-pied des démonstrations menées sous le régime soviétique, lesquelles ne pouvaient concerner que l'ensemble de la population alors considérée comme une masse unitaire.

À ce sujet, on pourrait rapprocher la démarche de *Barricade* de la rétro-avant-garde identifiée par Peter Weibel à propos de plusieurs groupes d'artistes slovènes, notamment IRWIN et NSK (Nouvel Art Slovène). Comme l'explique Marina Grzinic à propos de Laibach, un groupe de musique de Ljubljana:

Le travail de sape de la structure idéologique totalitaire s'effectue, non par une imitation subversive parodique des codes totalitaires, mais par une identification à ces codes. Cette nouvelle stratégie artistique qu'introduit Laibach dans le contexte est-européen contient, selon Slavoj Žižek, une subversion obscène du rituel totalitaire dans la forme même selon laquelle il est mis en œuvre[6].

Dans *Barricade*, la violence n'est plus latente, car elle apparaît à travers la figure du héros libérateur malmené. En effet, trois heures après le début de l'action, les manifestants décident de se diriger vers le Kremlin jusqu'à ce que sept d'entre eux, principalement les meneurs, soient arrêtés par la police puis condamnés à des sanctions pénales. Comme dans la pratique du groupe Laibach, on retrouve ici une violence provocatrice (d'un côté, l'esthétique nazie en tant que dénudation du caractère dictatorial des attentes artistiques du régime du bloc prosoviétique et, de l'autre, la manifestation comme rite d'embrigadement), mais l'action moscovite arrive dans un autre contexte, celui suivant la fin du régime. Par conséquent, *Barricade* semble à la fois opérer une déconstruction de l'idéologie soviétique tardive et une proposition contre-idéologique qui relèverait d'une catharsis. L'individu, soudainement dégagé d'une autorité supérieure de type totalitaire (le Politburo, le Soviet Suprême ou, encore, la police politique), choisit délibérément de participer à un acte de contestation publique, pour lui et pour son propre plaisir esthétique comme pour ses besoins politiques.



RADEK COMMUNITY, *MANIFESTATIONS*, 2000; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

prohibited to prohibit"), "L'imagination au pouvoir" ("Power to the imagination"), and "Vous m'emmerdez" ("You give me a pain in the ass"). The methods of protest are an ironic take on the criticism of theories of political representativity formulated by Pierre Bourdieu. During the demonstrations, the protesters demand three things from public authorities: a monthly salary of $1200 U.S., the legalization of drugs, and the right to travel anywhere in the world for free and without a visa, but this right is to be granted only to those who have taken part in the protests. This spirit of individualist dissent thus stands in firm opposition to demonstrations conducted under the Soviet regime, which were intended to make demands for the population as a whole, seen then as a uniform mass.

On this subject, one can compare *Barricade*'s approach to the notion of retro-avant-garde proclaimed by Peter Weibel regarding several groups of Slovenian artists, particularly IRWIN and NSK (New Slovenian Art). Regarding Laibach, a group of musicians from Ljubljana, Marina Grzinic explains:

The work of undermining the totalitarian ideological structure is carried out, not by a subversive parody of totalitarian codes, but by identifying with these codes. This new artistic strategy which Laibach introduces into the East European context contains, according to Slavoj Žižek, an obscene subversion of the totalitarian ritual in the very form by which it is brought into play.[6]

As a result, Barricade *seems to bring about both a belated deconstruction of Soviet ideology and an anti-ideological position, which would appear to be the result of a catharsis.*



Dans cette action qui paraîtrait anodine, voire insignifiante, dans une démocratie ouest-européenne actuelle où les manifestations se déroulent généralement sans incidents à quelques mètres des lieux de pouvoir officiels, il y a donc un aspect ironique et jubilatoire qu'on pourrait rapprocher des théories de «l'après-coup» développées par Hal Foster[7]. En cela, *Barricade* relève d'une démarche postmoderniste caractéristique d'un contexte «post-communiste[8]». Et pourtant, cette action tend aussi à se réapproprier les composantes esthétiques de la manifestation politique conçue comme une chorégraphie. En ex-URSS, une telle position est d'autant plus délicate que la propagande soviétique avait l'habitude de mettre en scène les manifestations en faisant intervenir des danseurs et des comédiens. Or, pour la Commission de Contrôle non gouvernementale, cette action est rendue possible du fait que la critique de l'ancien régime y est patente. Côté activisme, *Barricade* a aussi bien sûr pour but de montrer que la nouvelle Russie n'est pas si démocratique que cela, puisque les instigateurs du rassemblement sont incarcérés par les forces de l'ordre en raison de l'illégalité de leur action; les manifestants n'ont pas demandé d'autorisation pour celle-ci et, de plus, ils ne constituent même pas un groupe politique officiellement identifié par le pouvoir. Dans les deux cas, plutôt que de provoquer la violence, il s'agit donc de se faire violence pour

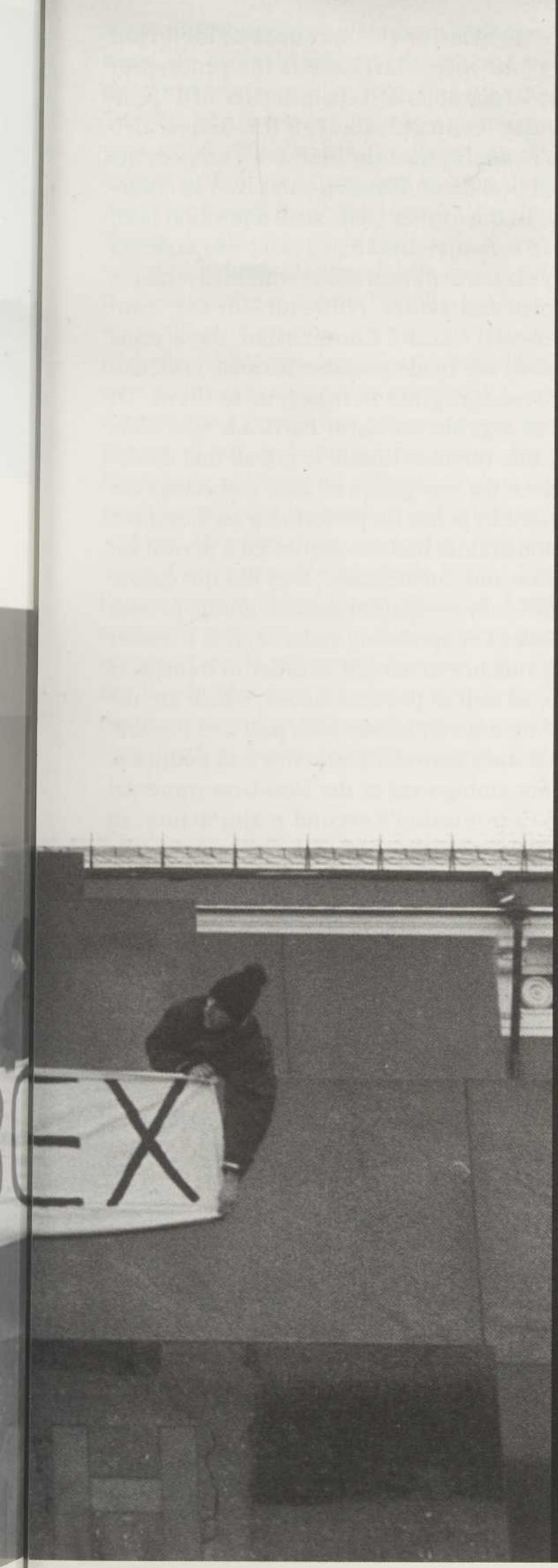
In *Barricade*, violence is no longer latent, since it appears in the guise of a liberating hero who is mistreated. In fact, three hours after the action begins, the demonstrators decide to head toward the Kremlin; at this point seven of them, mainly the leaders, are arrested by the police and later sentenced. Here, as in the Laibach group's practice, there is provocative violence (on one hand, it is akin to the Nazi aesthetic insofar as it exposes the dictatorial nature of the pro-Soviet block's artistic expectations and, on the other hand, the demonstration is like a rite of indoctrination), except that the Moscow action occurs in a different context, one which follows the end of the regime. As a result, *Barricade* seems to bring about both a belated deconstruction of Soviet ideology and an anti-ideological position, which would appear to be the result of a catharsis.

All of a sudden, individuals freed from a higher authority of a totalitarian nature (the Politburo, the Supreme Soviet or the political police) deliberately choose to participate in an act of public protest, both for themselves and for their own aesthetic pleasure, as well as for their political needs.

This action appears harmless, if not insignificant, in a contemporary West European democracy where demonstrations usually take place without incident and just metres away from official government buildings. But implicit is an ironic and triumphant aspect which one can compare to Hal

COMMISSION DE CONTRÔLE NON GOUVERNEMENTALE_THE NON-GOVERNMENTAL CONTROL COMMISSION, *PROTIV VSER*, 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS. >


ПРОТИВ ВО



[...] il s'agit donc de se faire violence pour transgresser des tabous tant esthétiques que politiques, lesquels relèvent à la fois des situations russes passées et présentes.

transgresser des tabous tant esthétiques que politiques, lesquels relèvent à la fois des situations russes passées et présentes.

Le rapport esthétique et politique est encore plus ambigu dans la seconde action importante de la Commission de Contrôle non gouvernementale à laquelle les jeunes artistes de Radek Community participent. Avec *Protiv vser* (littéralement « *Contre tous* »), il s'agit de se rendre sur le podium du mausolée de Lénine sur la place Rouge, précisément à l'endroit où les dirigeants soviétiques – comme par la suite Boris Eltsine et, aujourd'hui encore, Vladimir Poutine – avaient l'habitude de donner des allocutions, et d'y déployer une banderole monumentale portant le slogan « Contre tous », à comprendre dans le sens de « contre tous les partis politiques ». Ainsi, la Commission de Contrôle non gouvernementale encourage les électeurs du scrutin législatif de 1999 à annuler leur vote en guise de protestation contre le conservatisme de tous les partis en lice et les irrégularités électorales qui lui semblent manifestes. La Commission devient alors un véritable contre-parti très populaire dont l'action est même relayée par de nombreux médias russes, jusqu'à ce que la loi électorale soit modifiée afin de prendre en compte les votes nuls.

Toutefois, la création artistique de Radek ne s'est jamais autant faite l'instrument d'une action politique menée dans le réel. De manière générale, ses membres manipulent plutôt l'image de la violence révolutionnaire tout en refusant de la mettre en pratique, comme dans *Barricade* dont les revendications étaient surcodées d'écarts ironiques. Ainsi l'explique Maxim Karakulov, un des membres historiques de Radek Community :

> Nous étions tous influencés par l'idéologie de 1968 et par les groupes terroristes de cette époque, tels que Baader Meinhof et la RAF [Fraction Armée Rouge]. Toutefois, la conception que nous avions de ces mouvements était idéaliste : aucun de nous ne pensait vraiment que nous allions tuer des gens ou utiliser des armes pour de vrai. De différentes manières, ces idées se reflétaient dans notre travail, nous nous pensions comme une sorte de RAF[9].

Ériger la violence sur un piédestal tout en la refusant – « quelle que soit la légitimité ou non-légitimité de cette force[10] », comme le précise Yves Michaud – est une position paradoxale qui poussera d'ailleurs la Commission de Contrôle non gouvernementale à cesser ses activités. Cela laisse alors plus d'espace à Radek Community qui de-

Foster's theories of the *après-coup* ("deferred action").[7] As such, *Barricade* is the product of a postmodernist approach characteristic of a "post-communist" context.[8] And yet, this action also tends to re-appropriate the aesthetic components of the political demonstration conceived as choreography. In the former USSR, such a position is all the more sensitive because Soviet propaganda regularly staged demonstrations with interventions by dancers and actors. However, for the Non-Governmental Control Commission, the actions of *Barricade* are made possible because criticism of the former regime is inherent to them. Of course, as regards activism, *Barricade* also aims to show that the new Russia is not all that democratic, since the instigators of such gatherings are incarcerated by police for performing an illegal act; the demonstrators had not requested a permit for their action and, furthermore, they did not constitute an officially recognized political group. In both cases, instead of spreading violence, it is a matter of doing violence to oneself in order to transgress aesthetic as well as political taboos, which are the result of Russian situations both past and present.

The relation between aesthetics and politics is even more ambiguous in the Non-Governmental Control Commission's second major action, in which the young artists of Radek Community take part. The work *Protiv vser* (literally, "Against All") involves getting up on the podium of Lenin's Mausoleum in Red Square, the exact spot where Soviet leaders usually gave speeches—and later Boris Yeltsin and now Vladimir Putin—and waving an enormous banner bearing the slogan "Against All," which is to be understood to mean "against all political parties." Thus, the Non-Governmental Control Commission encourages those voting in the 1999 general elections to destroy their ballots to protest the conservatism of all parties in the running, as well as the electoral irregularities which struck them as obvious. The Commission then becomes a genuine and very popular anti-party whose actions are covered by many Russian media organizations, up until the electoral law is changed to take the cancelled ballots into account.

At no other time were Radek's creative activities used to such a degree as instruments of political action made concrete. Its members tend to manipulate the image of revolutionary violence, while refusing to put it into practice, as in *Barricade*, in

vient un groupe complètement indépendant et, aussi, un véritable précipité des actions collectives des années 1990. À cette même époque, Avdei Ter-Oganyan doit subir un procès pour iconoclasme (son action avait consisté à endommager de fausses icônes orthodoxes dans une galerie d'art), puis l'exil en République tchèque et, finalement, à Berlin. À cela, s'ajoute le fait que le nouveau pouvoir de Vladimir Poutine laisse moins de place à la société civile que sous l'ère Boris Eltsine et devient de plus en plus un pouvoir réorganisé à l'échelle médiatique de masse. Vraisemblablement, c'est pour toutes ces raisons que Radek Community commence à mener des actions recentrées sur le groupe et sur une pratique artistique dégagée de l'activisme politique en s'illustrant alors dans une pratique utilisant les médias de l'intérieur.

Avec *Manifestation*, une action organisée en 2000 d'après une idée initiale de Maxim Karakulov, l'auto-ironie est résolument affirmée. À côté de la station de métro moscovite Barrikadnaya (mot russe construit sur le substantif français « barricade »), des banderoles sont placées devant la foule compacte qui attend au passage à piétons que le feu de signalisation passe du rouge au vert. Il s'agit de

which the demands were encoded with ironic asides. Maxim Karakulov, one of Radek Community's historic members, explains:

> We were all influenced by the ideology of 1968 and terrorist groups of that time such as Baader Meinhof [and the] RAF [Red Army Fraction]. However, the notion we had about these movements was idealistic: none of us really thought that we would kill people or actually use weapons. In different ways these ideas were reflected in our work; we thought of ourselves as a kind of RAF.[9]

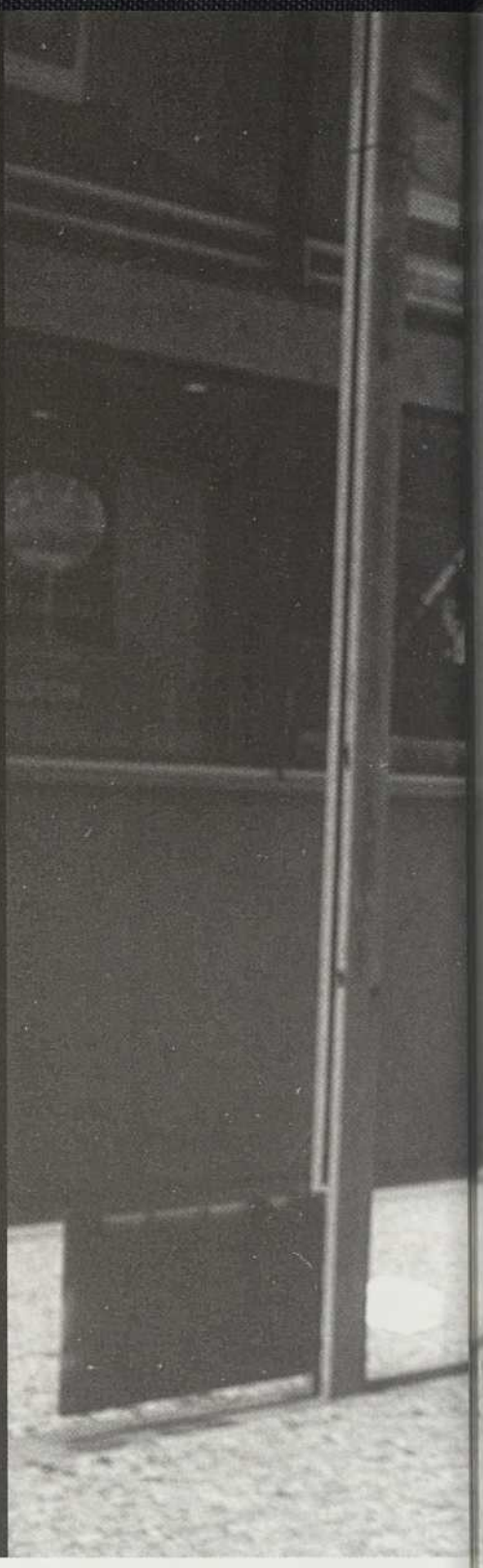
Setting violence on a pedestal while simultaneously rejecting it—"whatever the legitimacy or non-legitimacy of this force,"[10] as Yves Michaud notes—is a paradoxical position which will move the Non-Governmental Control Commission to cease its activities. This would ultimately give more scope to Radek Community, which became a completely independent group as well as a real catalyst for collective action in the 1990s. During this same period, Avdei Ter-Oganyan was put on trial for iconoclasm (he vandalized fake Orthodox icons in an art gallery), and then exiled to the Czech Republic and Berlin. In addition to this is the fact that Vladimir Putin's new regime gave the civil society less latitude than it had under Boris Yeltsin to be-

RADEK COMMUNITY, *PACK MEN*, 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.



By refusing all concrete demands, it is a matter of defining Utopia as a simple political horizon and of stating by omission its absence as a goal, and not as a watered-down subject in the sphere of contemporary art.

La subversion est ainsi poussée à son comble parce qu'elle n'a plus d'autre but que de menacer de renverser l'ordre établi.



faire croire à une vraie manifestation en brandissant des slogans aussi génériques que « Un autre monde est possible », « 700 dollars US pour chacun », « Karl Sex / Marx Pistols ». Dans cette parodie de manipulation médiatique, l'esthétique du geste politique est toujours présente, mais le culte de la représentation de la violence est alors abandonné au profit de la culture jeuniste occidentale, comme le punk.

Parallèlement à cela, les débats vont bon train sur la scène moscovite. Kirill Preobrazhenski, un des protagonistes de la revue *Radek* dont l'expérience personnelle est significative pour les mem-

come, increasingly, a government reorganized to disseminate its message on the model of the mass media. Probably for all these reasons, Radek Community began to take action by focusing on the group and on an artistic practice free of political activism, thus gaining recognition for a practice that uses the media from within.

In *Manifestation*, an action organized in 2000 which was modelled on an idea that originated with Maxim Karakulov, self-irony is clearly stated. Next to the Moscow metro station Barrikadnaya (a Russian word based on the French substantive "barricade"), banners are placed in front of a dense



RADEK COMMUNITY, *HUNGER STRIKE WITHOUT ANY DEMANDS*, 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

bres de Radek Community, revendique désormais une pratique artistique avec les médias de masse. Aussi, la création locale est de plus en plus intégrée dans les circuits occidentaux (foires d'art contemporain, dont celle de Moscou qui gagne en reconnaissance, expositions collectives montrant des artistes russes en Europe de l'Ouest ou en Amérique du Nord); cette acculturation pousse vraisemblablement chacun à revoir ses positions antérieures. Les uns font le choix de continuer la provocation, quitte à ce qu'elle devienne tapage pour le plaisir des médias, comme Kulik et Monroe qui passent du conceptualisme à un culte du kitsch des plus

crowd waiting at a pedestrian crossing for the traffic light to change from red to green. The slogans are generic, as in "Another world is possible," "$700 U.S. for all," and "Karl Sex/Marx Pistols." The idea is to make people believe that they are witnessing a real demonstration. In this parody of media manipulation, the group renounces the cult of the representation of violence and experiments with Western youth culture—such as punk—while continuing to explore the aesthetics of political gestures.

Parallel to this, a lively debate is pursued on the Moscow scene. Kirill Preobrazhenski, one of *Radek* magazine's leaders, whose own experience influ-

Russian art cannot readily share certain intellectual postulates found in the artistic production of Western Europe or North America.

outranciers. D'autres continuent à penser la place politique de l'artiste, notamment Osmolovsky qui est revenu sur ses positions radicales, «[...] avec, comme le note Viktor Misiano, la transformation du chaos postsoviétique en verticale du pouvoir à l'ère Poutine et l'apparition des contours d'un système de l'art contemporain[11]». Effet de l'occidentalisation généralisée, Osmolovsky en appelle à un rapprochement avec la «culture de gauche européenne» et, notamment, avec les théories de Foucault, Deleuze, Guattari et Baudrillard[12].

L'attitude de Radek Community semble être alors dans un entre-deux, celui d'utiliser la culture de masse pour continuer à agiter la question actuelle de la transformation politique. Ce nouveau syncrétisme se manifeste dans *Pack Men* (2003), une action pendant laquelle les membres du groupe portent sur la tête un sac en plastique McDonald's dans des scènes de rue quotidiennes : mendiants, balayeurs, adolescents Pack Men, toute la société

enced members of Radek Community, proclaims that from now on his artistic practice will involve the mass media. In addition, local artistic production is increasingly included on Western circuits (contemporary art fairs, including Moscow's, which has a growing reputation, and collective exhibitions which show Russian artists in Western Europe or in North America) and this cultural integration apparently motivates those involved to re-examine their earlier positions.

Some choose to keep up the provocation, even if it creates a frenzy that draws the media's attention, like Kulik and Monroe, who go from conceptualism to the most outrageous cult of kitsch. Others continue to ponder the political position of the artist, in particular Osmolovsky, who has re-examined his radical stance with, as Viktor Misiano remarks, "the transformation of post-Soviet chaos into Putin's 'power vertical,' and the appearance of art system contours."[11] As a result of spreading Westernization,



RADEK COMMUNITY, *SCOTCH PARTY*, 2001; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

semble s'être transformée en personnage virtuel de jeu vidéo (PacMan) et en consommateur aveugle de la multinationale en restauration rapide. Cette action peut porter à sourire (non pas pour son humour indéniable, mais pour son angélisme équivoque), mais elle n'a pas moins d'impact réel dans l'ex-bloc communiste, car elle rappelle l'uniformisation des individus prônée par l'ancien régime. Ici, Radek Community met en abyme l'occidentalisation : le collectif, tout en traitant aussi de questions spécifiques à l'Est, fait un rapprochement entre leurs codes visuels et l'esthétique occidentale, basée en partie sur le détournement de codes des médias de masse. Pour leur proximité formelle, on pourrait ainsi citer, à titre d'exemple, les œuvres de Torbjørn Rødland et Olaf Breuning[13]. Mais tandis qu'un artiste comme Breuning interroge la possibilité de l'action politique pour la relève d'aujourd'hui – notamment dans *We Only Move When Something Changes!!!* (2002), une photographie montrant le

Osmolovsky calls for a rapprochement with the "culture of the European left," especially with the theories of Foucault, Deleuze, Guattari and Baudrillard.[12]

Radek Community's attitude seems to be in a transitional phase, one which uses mass culture continually to stir up the issue of political transformation today. This new syncretism is apparent in *Pack Men* (2003), an action in which group members appear in everyday street scenes wearing plastic bags from McDonald's on their heads: beggars, street cleaners, adolescent Pack Men, the entire society seems to be transformed into virtual video game characters (PacMan) and blind consumers of the fast-food multinational. This act may make one smile (not for its undeniable humour, but for its ambiguous naiveté), but it has, nonetheless, real impact in the former communist block, because it is reminiscent of the standardization of individuals that was advocated by the regime. Here, Radek Community creates a mise en abyme of Western-

désarroi de jeunes altermondialistes affublés d'un nez rouge de clown –, des commissaires de plus en plus nombreux d'Europe de l'Ouest constatent que cette question ne peut pas se poser durablement dans le cas de Radek Community. Bien que ne menant plus d'action politique directe (comme à l'époque de la Commission de Contrôle non gouvernementale), tout semble en effet maintenir le jeune collectif du côté des thématiques politiques, même sans motif. L'action menée à la Biennale de Prague en 2003, *Hunger Strike Without Any Demands*, le montre assez clairement. Il s'agit d'une grève de la faim sans raisons lors de laquelle les membres de Radek Community dorment dans des tentes en plein centre de la capitale tchèque, faisant lire aux passants un texte précisant les faits suivants : Nous sommes situés dans la rue, formant un campement révolutionnaire. Nous avons besoin de plusieurs matelas, d'eau... et c'est tout. [...] Le jeûne est une forme courante de protestation en Russie. Mais celui-ci rompt le dialogue avec l'autorité, pour aucun compromis. Nous agissons pour la protestation elle-même, avec aucun autre détail ou aucune préférence.

La subversion est ainsi poussée à son comble parce qu'elle n'a plus d'autre but que de menacer de renverser l'ordre établi. En ce sens, cette action s'oppose à un type de subversion attendue qui finirait par valoriser l'institution artistique d'un contenu politique explicite fédérateur (en 2003, cela aurait pu être, par exemple, la dénonciation de la guerre en Irak). En refusant toute revendication concrète, il s'agit de définir l'utopie comme simple horizon politique et de pointer en creux son absence en tant que but, et non en tant que sujet édulcoré, dans la sphère de l'art contemporain. Toutefois, on pourrait dire que cette action est conceptuellement plus aboutie que *Barricade* dans la manière de semer le « désordre public » tout en étant paradoxalement moins convaincante, sans doute parce que, précisément, il s'agit de la première pièce depuis *Protiv vser* à substituer une forme de vie, sans écart esthétique signifiant, avec une forme artistique. En cela, il s'agit certainement de la plus tautologique de toutes les actions menées par le collectif. Ce qui est néanmoins frappant, c'est la manière dont Radek Community s'écarte de tout cynisme, non pas dans le sens propre du terme, comme refus de la morale commune, ni dans le sens second, comme ironie accentuée – même si Radek Community n'en manque pas –, mais comme stratégie autopromotionnelle

ization: it compares the group's visual codes to the Western aesthetic and to the task of perverting the codes of the mass media, while also dealing with issues specific to the East. For their similarity of form one might quote, as an example, the works of Torbjørn Rødland and Olaf Breuning.[13] But while an artist such as Breuning questions the possibility of political action for the new generation of today —particularly in *We Only Move When Something Changes!!!* (2002), which is a photograph showing the helplessness of young anti-globalization activists sporting red clowns' noses—an increasing number of West European curators observe that, in the case of Radek Community, such a question is not applicable in the long run. Even though it no longer takes direct political action as it did during the time of the Non-Governmental Control Commission, the young collective seems, in fact, to stay on top of political issues, even when it espouses no particular cause. The action it performed in 2003 at the Prague Biennale, *Hunger Strike Without Any Demands*, shows this very clearly. This is a hunger strike for no particular reason during which the members of Radek Community sleep in tents right in the middle of the Czech capital, reading to passers-by a text specifying the following facts: We have set up a revolutionary camp in the street. We need several mattresses, water . . . and that's all. . . . The hunger strike is a common form of protest in Russia. But it breaks off the dialogue with the powers that be, with absolutely no compromises. Our action is for protest itself, with no further precision or preference.

Subversion is thus carried to an extreme because it has no goal other than to threaten to overturn the established order. As such, this action opposes a type of predictable subversion which would, in the end, enhance the value of the artistic institution on account of an explicit, unifying political content (in 2003 for instance, this could have entailed the denunciation of the war in Iraq). By refusing all concrete demands, it is a matter of defining Utopia as a simple political horizon and of stating by omission its absence as a goal, and not as a watered-down subject in the sphere of contemporary art. Even so, one could say that this action is conceptually more successful than *Barricade* in the way that it spreads "public unrest" while, paradoxically, being less convincing. Doubtless, this is precisely because it is the first work since *Protiv vser* to replace a form of life (that has no significant aesthetic dis-

jouant à feindre d'ébranler cette morale commune pour en faire finalement le jeu. Ce qui serait une sorte de cynisme du cynisme littéral. Alors que des pratiques actuelles reposent sur cette attitude – surjouant une politisation excessive de l'art ou de la subversion pour mieux laisser résonner les présupposés des théories de la fin du politique[14] (par exemple dans certains travaux de Santiago Sierra) –, le groupe moscovite s'y oppose, comme en témoigne *Scotch Party* (2001).

Cette action, dont le titre polysémique peut être entendu à la fois comme « fête du *scotch* » et comme « parti (politique) du *scotch* », se propose de jouer avec l'idée de pacification sociale par la simulation d'un nouveau type de collectivité médiatique[15]. Les membres du groupe donnent alors des concerts et des entrevues télévisées pendant lesquels ils apparaissent attachés ensemble par des bandes adhésives colorées. Répondant ainsi à la demande des médias de masse, le *Scotch Party* est même devenu une mode en Russie, poussant des adolescents à se revêtir de rubans de couleur du même genre. Pourtant, il va sans dire que le rapport critique est nettement affirmé dans cette action, dont on pourrait dire aussi qu'elle reprend les stratégies de la rétro-avant-garde appliquées à un contexte occidental capitaliste. Car, comme on l'a vu avec *Hunger Strike*, la pacification est impossible pour Radek Community. Dans *Scotch Party*, sa représentation est donc autant symbolique que l'était celle de la violence dans la pratique de la Commission de Contrôle non gouvernementale. Mise en scène sur le plan micromédiatique, cette image de pacification affectée est une manière de marquer une dissension politique. Elle semble être aussi l'expression des désillusions éprouvées quant à l'existence d'une communauté utopique.

Comme l'écrit Maxim Karakulov :

Nous avons cru que nous étions assez forts pour créer un espace expérimental pour le développement d'une nouvelle pratique communicative visant le développement d'une nouvelle société en réalisant un modèle miniature de cette possible alternative. [...] Mais hélas aujourd'hui nous pouvons déjà confirmer que nous avons perdu notre rêve. L'année de sa mort : 2004[16].

C'est sans doute en raison de cela que le collectif apparaît désormais davantage comme une agrégation d'individualités artistiques développant des recherches formelles distinctes, les uns composant de la musique, les autres menant des actions dotancing) by an artistic form. As such, this is certainly the most tautological of all the acts carried out by the collective. What is striking, nonetheless, is the way in which Radek Community detaches itself from all cynicism, not in the proper sense of the word, as a rejection of shared morality, nor in its other meaning, as accentuated irony—even though that is something Radek Community has no shortage of—but as a self-promotional strategy that pretends to undermine such shared morality so that, in the end, this itself becomes the game. This would be a sort of cynicism of literal cynicism. While current artistic practices rely on such an attitude by overplaying the excessive politicization of art or of subversion in order better to allow the assumptions of the theories of the end of politics to resonate[14] (this is the case with certain works by Santiago Sierra), the Moscow group's approach opposes such a trend. The work *Scotch Party* (2001) is emblematic of this situation.

This action, whose polysemic title can be understood to mean both "*scotch* party" and "scotch (political) party," proposes to experiment with the idea of social pacification by simulating a new type of media collective.[15] Group members give concerts and televised interviews during which they appear bound together by coloured adhesive tape. Responding in this way to requests from the mass media, the *Scotch Party* even became a fad in Russia, for adolescents began to adorn themselves with the same type of coloured tape. However, it goes without saying that the critical connection is clearly stated in this act, about which one might also say that it reproduces the strategies of the retro-avant-garde applied to a Western capitalist context, for pacification is, as we have seen in *Hunger Strike*, impossible for Radek Community. In *Scotch Party*, the representation of pacification is therefore as symbolic as was the representation of violence in the practice of the Non-Governmental Control Commission. While presenting the inversion of violence at the micro-media level, this image of feigned pacification is a way of indicating political dissension, but seems also to be the expression of disillusionment experienced vis-à-vis the existence of a Utopian community.

Maxim Karakulov writes:

We believed that we were strong enough to create an experimental space for the development of new communicative practice for the development of this new society by realizing

cumentées au moyen de la photographie et de la vidéo ou, encore, développant un travail de figuration picturale. Plus que jamais, il serait possible d'établir un parallèle entre Radek Community et ces groupes de rock qui persistent à donner des concerts tant par continuation d'un vieil usage collectif que par souci de préserver la mémoire commune alors que les individualités dans le groupe ont indéniablement pris le dessus. Les questions politiques n'ont pas disparu pour autant et les attaques contre le régime russe actuel peuvent être encore extrêmement virulentes. Par contre, on pourrait dire que l'organisation concrète du groupe est définitivement passée d'une pensée de collectif révolutionnaire à celle de la négociation interpersonnelle, à la manière du tournant que de nombreux intellectuels contestataires occidentaux ont vécu depuis les années 1970. Toutefois, on retrouve chez Radek Community une perpétuelle attitude postsoviétique idéalisée qui ne va pas sans évoquer celles des avant-gardes des années 1910-1920 et celle de la création dissidente des décennies 1970-1980. De plus, la violence politique a progressivement été remplacée par une contestation sans raison univoque qui ressemble davantage à un objet en soi, comme un opposé dialectique de la pacification.

Cela laisserait entendre que l'art de Russie, même quinze ans après la fin du régime soviétique et les effets de l'occidentalisation, peut difficilement partager certains postulats intellectuels qu'on retrouve dans la création de l'Europe de l'Ouest ou d'Amérique du Nord. Malgré les clichés largement répandus, la mondialisation des arts ne serait peut-être pas fondée sur une seule modalité esthétique. Ainsi, les recherches menées par de nombreux artistes évoluant en dehors ou en périphérie du monde occidental mériteraient sans doute une attention accrue, permettant entre autres de reconsidérer les relations entre esthétique et politique dans un contexte de mondialisation.

Frédéric Maufras est critique d'art et commissaire indépendant.

a miniature model of this possible alternative. . . . But alas, today we can already confirm that we have lost our dream. The date of its death: 2004.[16]

Doubtless, it is on account of this that the collective appears thereafter increasingly like a gathering of artistic individuals who each develop distinct formal research. Some compose music while others create documented actions by means of photography and video, or else develop work involving pictorial representation. More than ever, it is possible to make a parallel between Radek Community and those rock groups who keep re-uniting to give concerts, as much to keep the old collective habit alive as to preserve a shared memory, even though individualities undeniably preside. Notwithstanding, the political issues have not disappeared from the group and attacks against the current Russian regime can still be extremely virulent. Conversely, one might say that the group's functional organization has definitively gone from one of collective revolutionary thought to one of interpersonal negotiation, a transformation similar to that made since the 1970s by many anti-establishment Western intellectuals. All the same, one finds in Radek Community a perpetual and idealized post-Soviet mindset, which inevitably recalls attitudes of the avant-gardes of 1910–20 as well as that of much dissident artistic activity undertaken during the 1970s and 80s. Furthermore, political violence has gradually been replaced by a form of protest that espouses no particular cause, which increasingly becomes an object in itself, like a dialectical opposite of pacification.

This would suggest that, even fifteen years after the end of the Soviet regime and the effects of Westernization, Russian art cannot readily share certain intellectual postulates found in the artistic production of Western Europe or North America. In spite of widespread clichés, globalization in the arts is perhaps not founded on a single aesthetic modality. As such, research conducted by many artists moving outside or on the periphery of the West doubtless merits greater attention, thereby allowing, among other things, for a re-evaluation of the relations between aesthetics and politics in a context of increased globalization.

Frédéric Maufras is an art critic and independent curator.

Translated by Shelley Pomerance

NOTES

1. Si ces actions menées par des individualités très différentes (le sens de la provocation médiatique pour elle-même est très présent chez Kulik, alors que, par exemple, Ter-Oganyan s'intéresse davantage aux nouveaux interdits politiques) ne peuvent sans doute pas provoquer une évaluation esthétique similaire, l'analyse critique que fait Victor Tupitsyn de la démarche de Kulik mérite toute notre attention. Voir notamment « Batman and the Joker: The Thermidor of the Bodily », PARACHUTE, n° 88, octobre-décembre, 1997, p. 71-73.
2. Pour un historique de ces collectifs, voir notamment un essai du critique et commissaire moscovite Viktor Misiano lui-même impliqué dans le phénomène APT-ART (Art en Appartement) des années 1980. Viktor Misiano, « From an Existential Individualist to Solidarity. Collective and Collectiveness in Contemporary Russian Art », *Kollektive Kreativität / Collective Creativity*, Kassel-Munich-Francfort s/Main, Kunsthalle Fridericianum-Siemens Arts Program-Revolver Books, 2005, p. 184-190.
3. Le magazine *Radek* n'a pas été réédité à ce jour, mais on peut trouver le sommaire de sa première livraison sur le site suivant : www.asa.de/radek/index.htm.
4. www.osmolovsky.com/index.php?module=text&text_id=71&PHPSESSID=5f9426a7836583dd4b75c0afc39d3b3f.
5. Viktor Misiano, *Kollektive Kreativität / Collective Creativity, op. cit.*, p. 189. [Notre traduction.]
6. Marina Grzinic, *Une Fiction reconstruite. Europe de l'Est, post-socialisme et rétro-avant-garde*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2005, p. 99.
7. Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. Essais, 2005.
8. Sur la spécificité du post-modernisme dans les pays de l'ex-bloc soviétique, voir notamment Ales Erjavec (éd.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Berkeley, University of California Press, 2003.
9. Maxim Karakulov, *Kollektive Kreativität / Collective Creativity, op. cit.*, p. 79. [Notre traduction.]
10. Yves Michaud, *La Violence apprivoisée*, Paris, Hachette, coll. Questions de société, 1996, p. 5.
11. Victor Misiano, *Kollektive Kreativität / Collective Creativity, op. cit.*, p. 189. [Notre traduction.]
12. Voir notamment Anatoly Osmolovsky, « In Search of a Critical Position », *Third Text*, « Post-Soviet Russia Special Issue », vol. 17, n° 4, décembre 2003, p. 415-418.
13. Il y a, notamment, une référence faite ici à « Nudist » (1999), une série photographique de Torbjørn Rødland dans laquelle on peut voir des hommes et des femmes nus se prélassant dans la nature, mais ayant gardé leurs chaussures de sport; ainsi qu'à *Double* (2002) de Olaf Breuning, une photographie qui montre des sportifs portraiturés à la manière d'une publicité, mais dont le visage est recouvert d'un masque en forme de balle de tennis.
14. À ce sujet, il est d'ailleurs significatif de rappeler l'analyse de Jacques Rancière pour qui les théories de la fin puis du retour du politique sont une seule et même face. Voir *Aux Bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2004.
15. Au sujet des liens entre pacification sociale et art, on pourrait aussi citer les débats critiques actuels autour de l'exemple archétypal des théories de « l'esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud. Voir notamment les récents essais de Claire Bishop : « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, vol. 110, automne 2004; « Socialny Povorot v sovremenom iskustve », *Moscow Art Magazine* n° 58-59, 2005; « The Social Turn: Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, vol. 64, n° 6, 2006.
16. Maxim Karakulov / Radek Community, « In Search of Our Dream (not finished yet) », *Chto Delat ? / What is to be done?*, n° 9, mai 2005. [Notre traduction.]

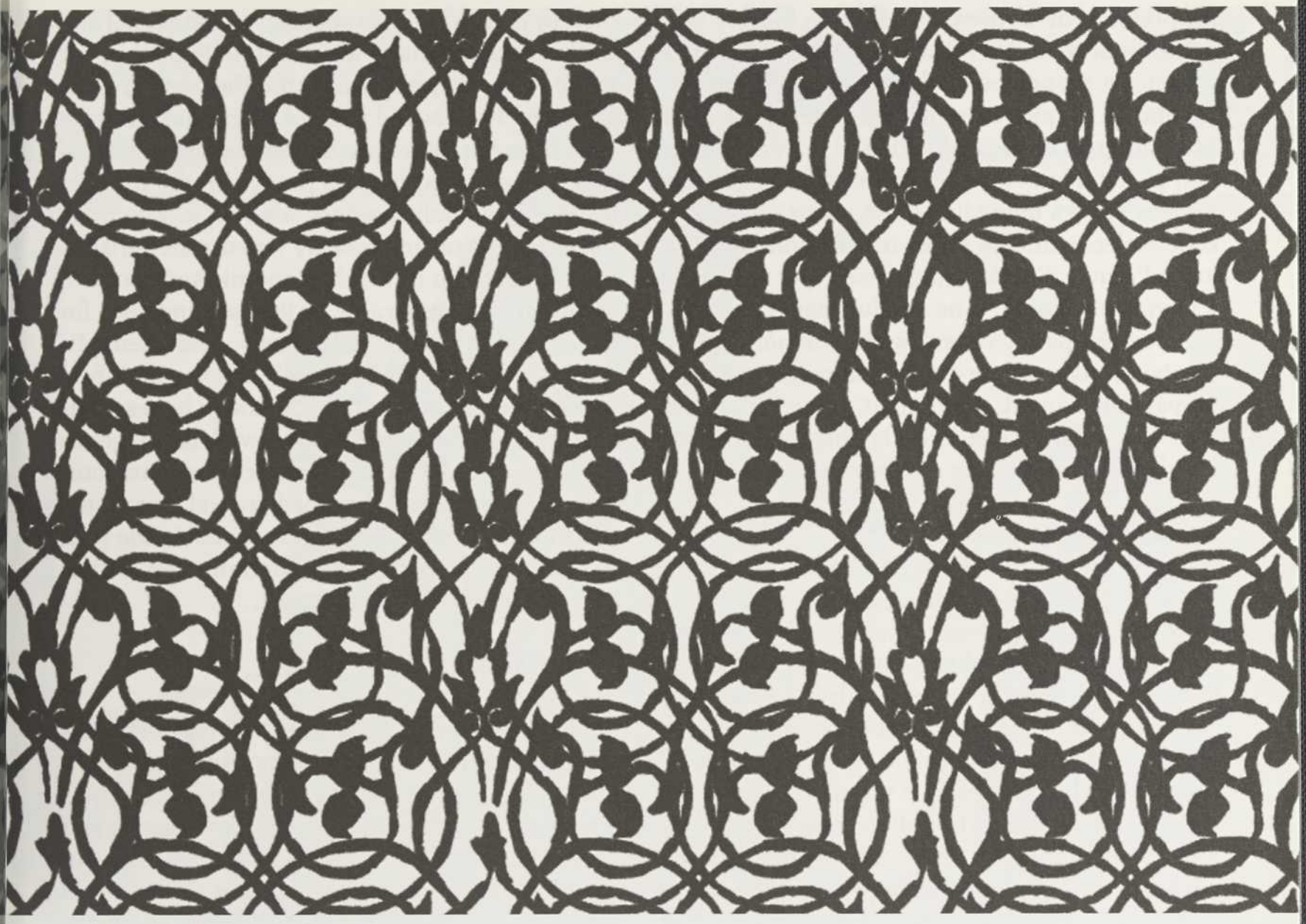
1. If these actions carried out by very different individualities cannot bring about a similar aesthetic evaluation (the significance of media provocation for its own sake is very present in Kulik's work, while Ter-Oganyan, for instance, is more interested in new political prohibitions), then Victor Tupitsyn's critical analysis of Kulik's approach deserves our full attention. See "Batman and the Joker: The Thermidor of the Bodily," PARACHUTE 88 (October–December 1997), 71–73.
2. For a history of these collectives, see the essay by the Moscow critic and curator Viktor Misiano, who was himself involved in the APT-ART (Apartment Art) phenomenon of the 1980s. Viktor Misiano, "From an Existential Individualist to Solidarity: Collective and Collectiveness in Contemporary Russian Art," *Kollektive Kreativität / Collective Creativity* (Kassel, Munich, Frankfurt: Kunsthalle Fridericianum/Siemens Arts Program/Revolver Books, 2005), 184–90.
3. To date, *Radek* magazine has not been reprinted, but one can find the table of contents of its first edition on the following website: http://www.asa.de/radek/index.htm.
4. http://www.osmolovsky.com/index.php?module=text&text_id=71&PHPSESSID=5f9426a7836583dd4b75c0afc39d3b3f.
5. Viktor Misiano, op. cit., 189.
6. Marina Grzinic, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and The Retro-avant garde* (Vienna: Edition Selene, in collaboration with Springerin Verlag, 2000). [Our translation.]
7. Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
8. On the specificity of post-modernism in former Soviet block countries, see Ales Erjavec, ed., *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (Berkeley: University of California Press, 2003).
9. Karakulov, *Kollektive Kreativität / Collective Creativity*, op. cit., 79.
10. Yves Michaud, *La Violence apprivoisée* (Paris: Hachette, coll. Questions de société, 1996), 5.
11. Victor Misiano, op. cit., 189.
12. See Anatoly Osmolovsky, "In Search of a Critical Position," in "Post-Soviet Russia," special issue, *Third Text* 17, no. 4 (December 2003), 415–18.
13. There is, in particular, a reference made here to "Nudist" (1999), a series of photographs by Torbjørn Rødland in which one can see naked men and women relaxing in nature while still wearing their sports shoes. As well, the work *Double* (2002) by Olaf Breuning is noteworthy; it is a photograph that depicts athletes portrayed as in an advertisement, but with their faces covered by a mask shaped like a tennis ball.
14. On this issue, it is important to recall Jacques Rancière's analysis. Rancière contends that all theories of the end (and of the eventual reappearance) of the political are just more of the same. See *Aux Bords du politique* (Paris: Gallimard, coll. Folio Essais), 2004.
15. As to the connections between social pacification and art, one may also quote current critical debates surrounding the archetypal example of Nicolas Bourriaud's theories of relational aesthetics. See in particular recent essays by Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110, (Fall 2004); "Socialny Povorot v sovremenom iskustve," *Moscow Art Magazine* 58–59 (2005); "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," *Artforum* 64, no. 6 (2006).
16. Maxim Karakulov / Radek Community, "In Search of Our Dream (not finished yet)," *Chto Delat ? / What is to be done?* 9 (May 2005).



GUITEMIE MALDONADO

Dans le «bordel global» avec ADEL ABDESSEMED

ADEL ABDESSEMED, *ADEL HAS RESIGNED*, 2001, BOUCLE VIDÉO_LOOPED VIDEO, 3 SEC, PANNEAU EN BOIS_WOOD BOARD, 180 X 260 CM. *GOD IS DESIGN*, 2005, BOUCLE VIDÉO_LOOPED VIDEO, 4'09 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS.



→ Par ses origines et son parcours, Adel Abdessemed se trouve au confluent de problématiques qui ne cessent de manifester leur actualité, souvent violemment. Et si la biographie ne peut pas tout expliquer, elle fournit néanmoins à l'œuvre certaines données contextuelles éclairantes : Kabyle né en Algérie en 1971, il a fui en 1994 le régime liberticide de Liamine Zeroual pour s'installer en France, à Lyon puis à Paris, peu après une vague d'attentats terroristes qui n'avait alors pas manqué d'exacerber les tensions sociales chroniques liées à l'immigration et aux suites de la décolonisation. Il a vécu et travaillé à New York puis à Berlin avant de se réinstaller à Paris en 2005; ses œuvres portent des titres en français, en arabe, en anglais ou en allemand, traduisant ainsi une identité composite, transnationale et pluriculturelle, emblématique donc du monde contemporain tel que le décrivent les penseurs de la mondialisation[1]. Un monde marqué à la fois par la circulation généralisée, par

IN THE "GLOBAL BORDELLO" WITH ADEL ABDESSEMED

↓

Because of his background and path as an artist, Adel Abdessemed finds himself at the confluence of issues which continue to reveal their currency, often violently. And while his biography cannot explain everything, it nevertheless provides his body of work with some illuminating contextual information: Kabyle, he was born in Algeria in 1971 and fled the repressive regime of Liamine Zeroual in 1994 to live in France, first in Lyon and then in Paris. This was soon after a series of terrorist attacks which had exacerbated the chronic social tensions in France around immigration following decolonization. He lived and worked in New York and Berlin before returning to Paris in 2005; the titles of his works are in French, Arabic, English and German,

l'expression de nouveaux modes de localité et la démultiplication des frontières réelles ou symboliques, un monde où se déploient des formes de violence politiques ou militaires certes, mais aussi économiques et sociales, celles-ci s'avérant d'autant plus implacables qu'elles sont indirectes et intégrées par les individus. C'est précisément avec cette violence diffuse et ses implications que dialogue l'œuvre d'Abdessemed : bien que répondant à la violence subie, il ne produit pas d'images à proprement parler violentes ni de dénonciations frontales, mais adopte une position intermédiaire et, par conséquent, insituable[2], probablement la voie où s'illustre de la façon la plus convaincante l'art contemporain dans sa dimension critique.

Marquages identitaires

L'œuvre d'Adel Abdessemed, dans la diversité de ses moyens d'expression (actions, vidéos, dessins, sculptures, photographies), aborde la question de l'identité telle que prétendent la fixer les codes sociaux ou, surtout, religieux et telle qu'elle se donne à lire à travers des signes ou des manifestations extérieurs. Il utilise ainsi le vêtement, sa signification, sa double fonction d'écran et de signe de reconnaissance, mais aussi, plus simplement, la couleur de la peau, pour faire jouer les rôles assignés, questionner les rapports entre l'extérieur et l'intérieur, entre soi et l'autre, et ce, dans un continuel déplacement. Faisant suite à *Ombre et lumière* (1994) où une jeune femme enlève son voile, la vidéo *Chrysalide, ça tient à trois fils* (1999) met en scène, comme l'indique le titre, une métamorphose dont l'idée a été suggérée à l'artiste par le destin d'une chenille devenue papillon :

> J'ai immédiatement pensé à toutes les femmes qui portent un tchador, le voile musulman. C'est un symbole de haine, imposé par les hommes, un acte de violence. Alors j'ai réalisé que toutes ces femmes musulmanes cachées derrière un voile étaient exactement comme des papillons. J'ai décidé de dévoiler une femme. Je voulais la libérer et me libérer[3].

Dans une pièce d'une blancheur immaculée, se tient un corps, debout, emmailloté dans une robe noire qui ne laisse voir que ses yeux et ses pieds l'apparentant à une momie ; si serrée que l'on identifie aisément une femme, elle évoque immanquablement, tout au moins pour qui ignore les distinctions entre les traditions et leur infléchissement par certains courants fondamentalistes de l'islam, les vêthereby conveying a compound, transnational and multicultural identity, which is emblematic of the world today as described by the theorists of globalization.[1] It is a world marked at one and the same time by generalized circulation, the expression of new modes of locality and the rise in the number of real or symbolic borders, a world in which the forms of political and military violence are certainly present, but also in which economic and social violence are as implacable as they are indirect, for they are absorbed by individuals. Abdessemed's work is a dialogue with precisely this sort of diffuse violence and its implications: although he responds to violence, he does not produce violent images as such, nor does he engage in direct confrontations. Instead, he adopts an intermediary and, as a result, unlocatable position,[2] which is probably the path which most convincingly illustrates the critical dimension of contemporary art.

Identity Plotting

Adel Abdessemed's work, in its diversity of means of expression (actions, videos, drawings, sculptures, photography) addresses the question of identity as it is meant to be fixed by social or, above all, religious codes, and as it can be read in its external signs or manifestations. In this way, he uses clothes, their meaning and dual function as screens and signs of recognition, but also, more simply, skin colour, to play with assigned roles, to question in a constantly shifting perspective the relation between exterior and interior, the self and the other. After *Ombre et lumière* ("Shadow and Light," 1994), in which a young woman takes off her veil, his video *Chrysalide, ça tient à trois fils* ("Chrysalis, It Hangs by Three Threads," 1999), shows, as its title suggests, a metamorphosis whose idea was suggested to the artist by the destiny of a caterpillar which had become a butterfly:

> I immediately thought of all the women wearing a chador, the Muslim veil. It's a symbol I hate, imposed by men, an act of violence. So I just realized that all those Muslim women hidden behind a veil were just like butterflies. I decided to unveil a woman, I wanted to free her and free myself.[3]

In a room of immaculate whiteness, a body stands, wrapped in a black robe which reveals only its eyes and feet and gives it the appearance of a mummy. The robe is so tight that we easily see that



Adel Abdessemed, Ombre et Lumière (extrait de vidéo_video still), 1994; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

tements dont le port est imposé aux femmes par les religieux intégristes (burka, niqab, tchador...). Un homme, l'artiste, vêtu d'un jean et d'un tee-shirt, le costume de la modernité, s'approche, tire sur la laine au bas de la robe et commence à la détricoter, aidé par la femme qui tourne sur elle-même comme une toupie; lui aussi se met à tourner, en sens inverse – l'homme et la femme, comme en opposition de phase, se définissent ainsi mutuellement. Peu à peu, le corps nu se révèle tandis que le mouvement s'accélère et que la laine s'amoncelle au sol. Les longs cheveux de la femme s'emmêlant avec la laine empêchent l'opération d'aller à son terme et obligent l'artiste à retirer la cagoule restante après avoir pris la parole : « Je m'arrête, dit-il. Je ne veux pas lui faire mal. » Cette vidéo, dans son

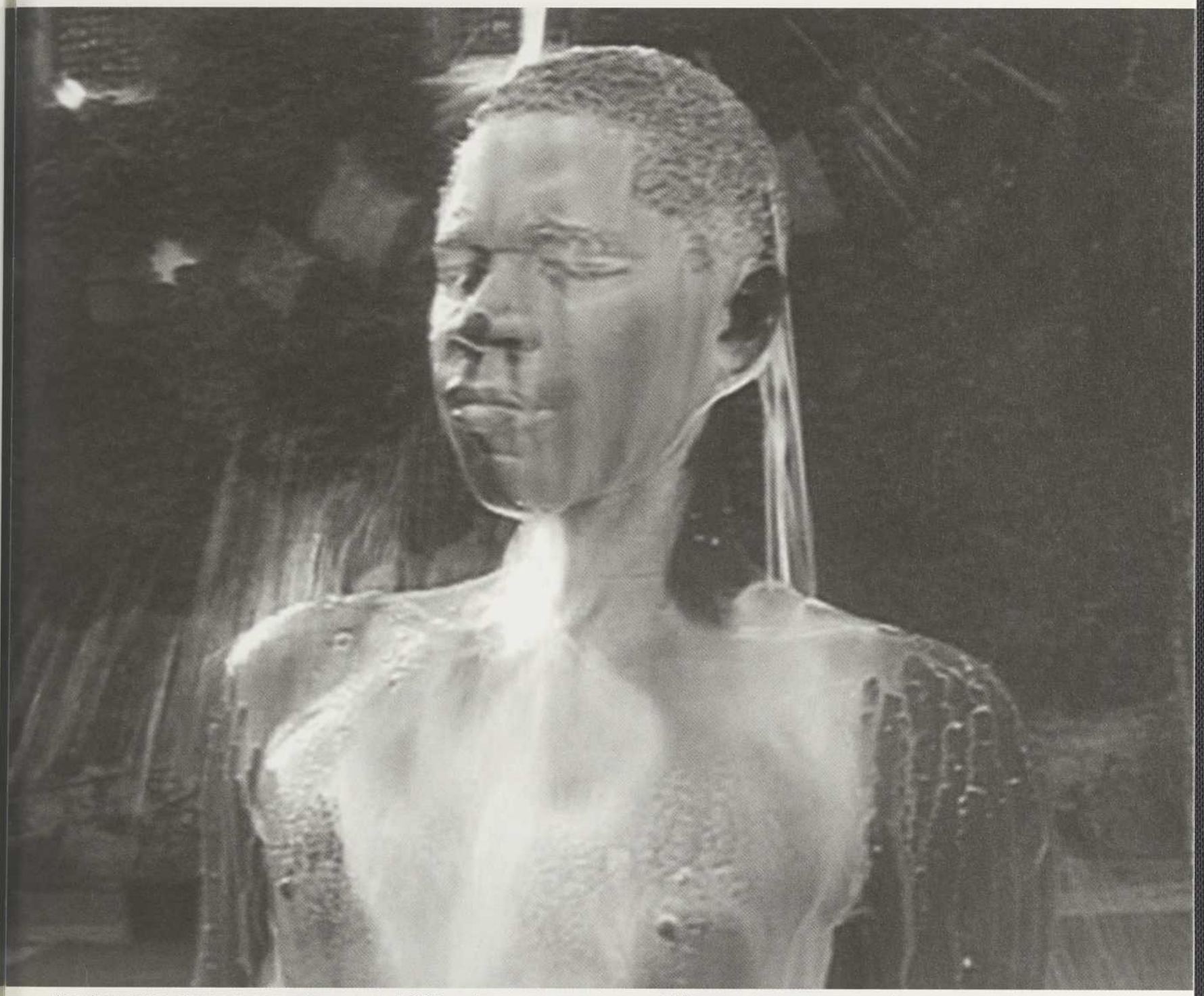
underneath lies a woman, and she inevitably suggests, at least for anyone unaware of the distinctions between traditions and their inflection by certain fundamentalist currents in Islam, the clothing imposed on women by these fundamentalists: the burqa, niqab, chador, etc. A man (Abdessemed), dressed in jeans and a T-shirt, the clothing of modernity, approaches, pulls on a thread at the bottom of the robe and begins to unravel it, helped by the woman, who turns round and round like a top. He also begins to turn, in the other direction: the man and woman, as if out of phase, each define the other. Gradually, the woman's nude body is revealed as the movement accelerates and the yarn piles up on the ground. The woman's long hair gets tangled in the yarn, preventing the operation from reaching its

absence de recherche esthétique, est caractéristique du travail d'Abdessemed : en dépit de sa simplicité apparente, s'y croisent des références à la mythologie (des Parques au fil d'Ariane) et à l'histoire de l'art (la naissance d'une Vénus brune émergeant des circonvolutions d'un écheveau de laine), tandis que les interprétations se stratifient. Car s'il est évidemment question de libération ici, la transformation ne se fait pas sans violence, celle de la mise à nu d'abord, celle de l'exposition par, et à, un désir extérieur, celle aussi qui surgit à la faveur de diverses associations avec des positions autoritaires : femmes tondues en France à la Libération (le tas de laine resté au sol évoque une chevelure), femmes dévoilées de force et photographiées par les colonisateurs en Algérie. De même que les rôles ne sont pas définis une fois pour toutes, le sens n'est pas univoque et résulte d'un brassage de données contradictoires articulant autorité et liberté, voyeurisme et communion.

La vidéo *Zen* (2000) fonctionne comme en diptyque avec *Chrysalide* : inversion des genres, le sujet cette fois est un homme ; inversion du mouvement, de bas en haut pour le dévoilement, de haut en bas dans cette scène où un bras blanc verse du lait sur la tête d'un jeune homme noir ; opération de sauvetage d'un côté, évocation de la torture de l'autre. Les deux actions ont en commun d'émaner d'une instance extérieure, de mettre en scène des différences irréductibles (genre et couleur) et d'affirmer la constitution réciproque des identités dans un rapport de force qui n'exclut pas la violence. Une libération par la contrainte que l'artiste entend illustrer par d'autres œuvres faisant intervenir la nudité. *Le Joueur de flûte* (1996) est nu, de même que les quatre hommes et femmes jouant de la musique et dansant dans *Passé simple* (1997), de même aussi que les couples faisant l'amour en public dans *Real Time* (2003). Musique, danse et acte sexuel sont autant de figures de la transe, de l'abandon de soi au plaisir, autant de fauteurs de troubles pour l'ordre public, bref autant d'échappées, individuelles, hors des carcans sociaux dont les vêtements sont d'évidents substituts. Brèves parenthèses de temps arrachées, on peut le supposer, par de longues délibérations avec l'artiste et avec soi-même, ces actes assumés déplacent les frontières entre sphères privée et publique, font vaciller les interdits religieux et, plus largement, moraux, les exhibent pour ce qu'ils sont : de pures

conclusion and obliging Abdessemed to remove the remaining hood after speaking these words: "I'm stopping. I don't want to hurt her." This video, with its relative absence of aesthetic qualities, is typical of Abdessemed's work: despite its apparent simplicity, it contains references to mythology (from the Fates to Ariadne's thread) and art history (the birth of a dark-coloured Venus emerging from the convolutions of a skein of yarn). In it are numerous layers of interpretation, because while liberation is obviously at issue here, the transformation does not take place without violence: that of rendering the woman naked, first of all, that of exposure by and to an outside desire, and the violence which also appears as a result of various associations with authoritarian positions. The video evokes women shaved in France after the Liberation (the pile of yarn on the ground suggests a pile of hair) or women unveiled by force and photographed by Algerian colonists. Just as roles are not defined for all time, meaning is not unequivocal and is the result of mixing contradictory ideas of authority and freedom, voyeurism and communion.

The video *Zen* (2000) functions like the other half of a diptych with *Chrysalide*: the genre is inverted (this time the subject is a man) as is the movement, from bottom to top for the unveiling, from top to bottom in this scene, in which a white arm pours milk on the head of a young black man. In one work, there is a rescue operation; in the other, a suggestion of torture. What the two actions have in common is their source in an exterior agent, the way they show irreducible differences (gender and colour) and assert the reciprocal creation of identity in a balance of power which does not exclude violence. This is liberation through restraint, which Abdessemed illustrates with other works in which nudity plays a part. The *Joueur de flûte* ("Flute Player," 1996) is nude, as are the four men and women playing music and dancing in *Passé simple* ("Simple Past," 1997), as well as the couples making love in public in *Real Time* (2003). Music, dance and the sexual act: all pertain to trance, to abandoning oneself to pleasure. All cause trouble for public order; in short, all implicate individuals who have escaped the social yokes for which clothing is the obvious assistant. Brief parentheses of time snatched, one supposes, through long deliberations with the artist and with oneself, these acts shift the border between the public and private spheres; they cause



Adel Abdessemed, *Zen* (extrait de vidéo_video still), 2000, vidéo en boucle_looped video, 1'33 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

conventions qui ne tiennent que parce qu'elles sont intégrées par les individus qui, calquant sur elles leur conduite, leur confèrent une existence réelle.

Violences symboliques

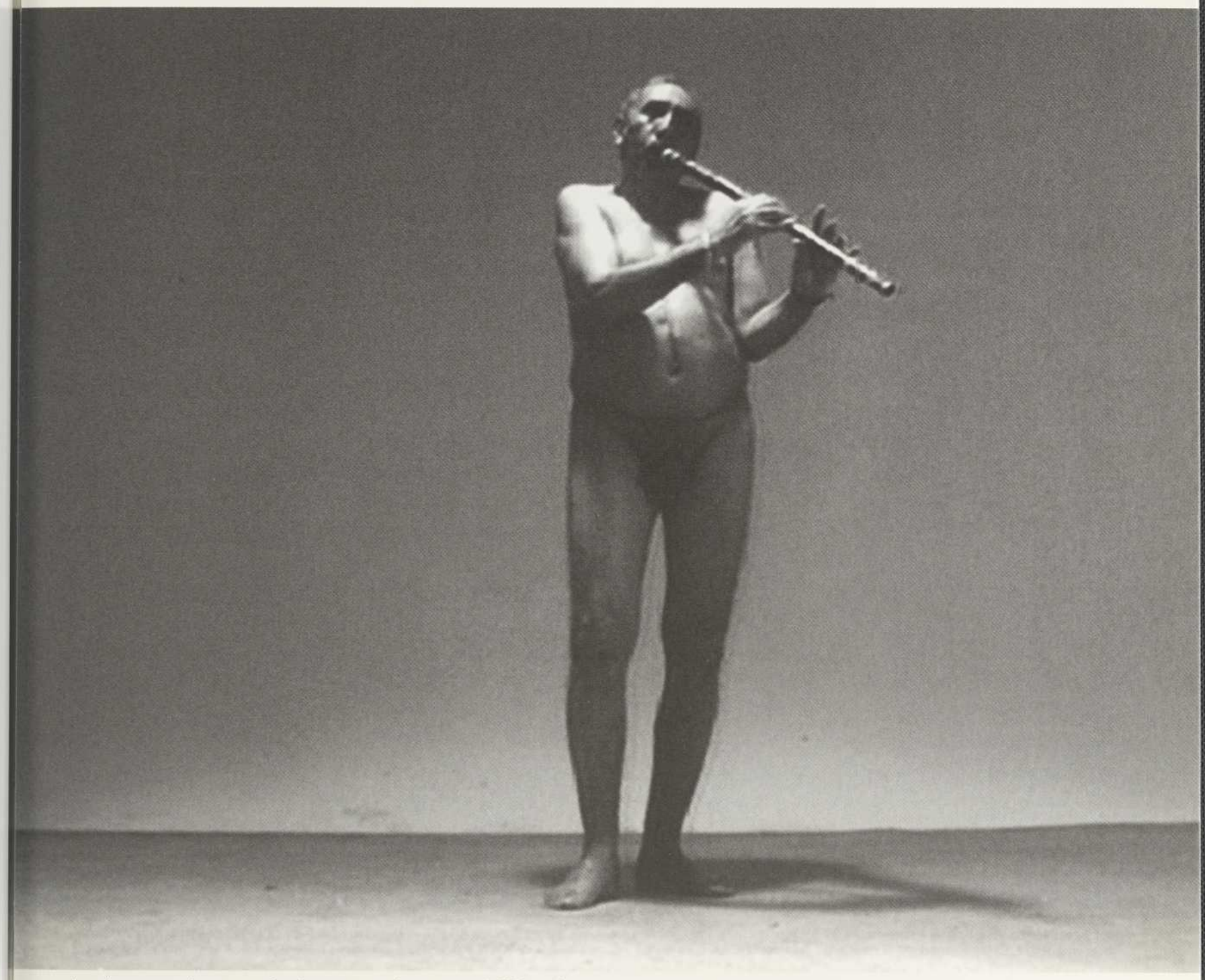
Au marquage des corps, signe le plus apparent de la constitution d'un corps social, s'ajoute l'usage des symboles, investis de significations précises et fortes, mais capables également de brouillage et de transformation : «*OUI*» (2000) est une étoile à cinq branches en résine de cannabis placée derrière un hygiaphone, *Ocean View* (2005) est une étoile de

religious and, in a larger sense, moral prohibitions to waver, revealing them for what they are: pure conventions which hold sway only because they have been adopted by individuals who, modelling their behaviour on them, confer upon them a real existence.

Symbolic Violence

To the marking of bodies, the most visible sign that a social body is being constituted, is added the use of symbols, which are invested with strong, precise meanings, but which are also capable of interference and transformation. "*OUI*" (2000) is a





Adel Abdessemed, *Joueur de flûte* (extrait de vidéo_video still), 1996, vidéo en boucle_looped video; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

David obtenue par la réflexion d'un billet plié en forme de bateau, et *God is Design* (2005) est un film d'animation faisant s'enchaîner, au rythme d'une musique arabo-andalouse, des éléments décoratifs, de l'arabesque aux formes géométriques. Aucune forme n'est neutre, semblent affirmer ces œuvres; toutes contribuent à façonner, insidieusement, les comportements et, au-delà, les individus eux-mêmes. Peut-être parce que le diable se cache dans les détails, les religions se diffusent jusque dans les décors, informant ainsi de façon discrète, mais massive la culture visuelle. Si l'œuvre d'Abdessemed peut sembler porter une dénonciation de cette emprise, son sens peut tout aussi bien se renverser et

five-point star of cannabis resin placed behind a speaking grill; *Ocean View* (2005) is a star of David obtained from the reflection of a ticket folded in the shape of a boat; and *God is Design* (2005) is an animated film linking decorative images, from arabesques to geometric forms, to Arabo-Andalusian music. No form is neutral, these works seem to be saying. Every form contributes insidiously to shaping individual behaviour and, beyond that, to shaping individuals themselves. Perhaps because the devil resides in details, religions are diffused even into decor, thereby informing visual culture in a discreet yet massive manner: while Abdessemed's work may seem to denounce this enterprise, its

< Adel Abdessemed, *Chrysalide, ça tient à trois fils*, 1999, performance avec un homme, une femme et un écheveau de laine noire_performance with a man, a woman and a black wooden hank; photo Marco Fedele di Catrano, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.



Adel Abdessemed, *Passé simple* (extrait de vidéo_video still), 1997, vidéo en boucle_looped video, 1'39 min. *Real Time* (extrait de vidéo_video still), 2003, vidéo en boucle_looped video, 30 sec; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

faire apparaître Dieu comme un simple ornement, beau mais inutile. Avec de telles œuvres, l'artiste ajoute un nouveau chapitre à l'histoire, immémoriale, des rapports entre l'art et la notion de décoratif dont le xx[e] siècle aura sans doute été le moment le plus violent par le rapport d'exclusion que la tendance fonctionnaliste et moderniste a tenté d'établir entre les deux domaines. Au nom d'une inadéquation catégorique à la vie moderne, Adolf Loos a mené cette condamnation de l'ornement jusque sur le terrain moral, y voyant un signe de régression, voire de dégénérescence. Il n'en affirme pas moins son caractère originel :

La pulsion qui pousse quelqu'un à ornementer son visage et tout ce qui peut s'atteindre est le tout premier commencement des arts plastiques. C'est le balbutiement de la peinture.

meaning may just as easily reverse and reveal God as a mere ornament, beautiful yet useless. In works such as these, Abdessemed adds a new chapter to the immemorial history of the relation between art and the concept of decoration, for which the twentieth century was undoubtedly the most violent moment, given that functionalist and modernist tendencies tried to establish a regime of exclusion between the two domains. In the name of decoration's inadequacy in modern life, Adolf Loos extended this condemnation of the ornamental to the field of morals, seeing in it a sign of regression, even decay. And yet he also described its original nature:

The urge to decorate one's face and anything else within reach is the origin of the fine arts. It is the childish babble of painting. But all art is erotic. The first ornament to be



Tout art est érotique. Le premier ornement qui a vu le jour, la croix était d'origine érotique. Ce fut la première œuvre d'art, la première action artistique, dont le premier artiste, pour se débarrasser de son trop-plein, barbouilla la paroi. Un trait horizontal : la femme allongée. Un trait vertical : l'homme qui la pénètre[4].

L'association ici posée entre la naissance de l'art et les pulsions primitives, mais aussi entre la sphère esthétique et le jaillissement de l'énergie vitale à l'état brut s'accorde, par delà des différences de contexte, avec les recherches d'Abdessemed qui, en outre, décline dans son œuvre la tension, liée au décoratif, entre beauté et violence.

Paul McCarthy, dans la séquence de *Heidi* (1992) où il est question de tatouage, dialogue directement avec Loos et renvoie dos à dos la surcharge déco-

created, the cross, was of an erotic nature. It became the first work of art, the first artistic action, which caused the artist, due to his excess, to fill in its lateral face. A horizontal line: the reclining woman. A vertical line: the man who penetrates her.[4]

The association in Loos between the birth of art and primitive impulses, but also between the aesthetic sphere and the bursting forth of vital energy in its raw form, is in keeping, beyond their different contexts, with Abdessemed's artistic enquiries. Abdessemed's work, moreover, expresses the tension, tied to the decorative, between beauty and violence.

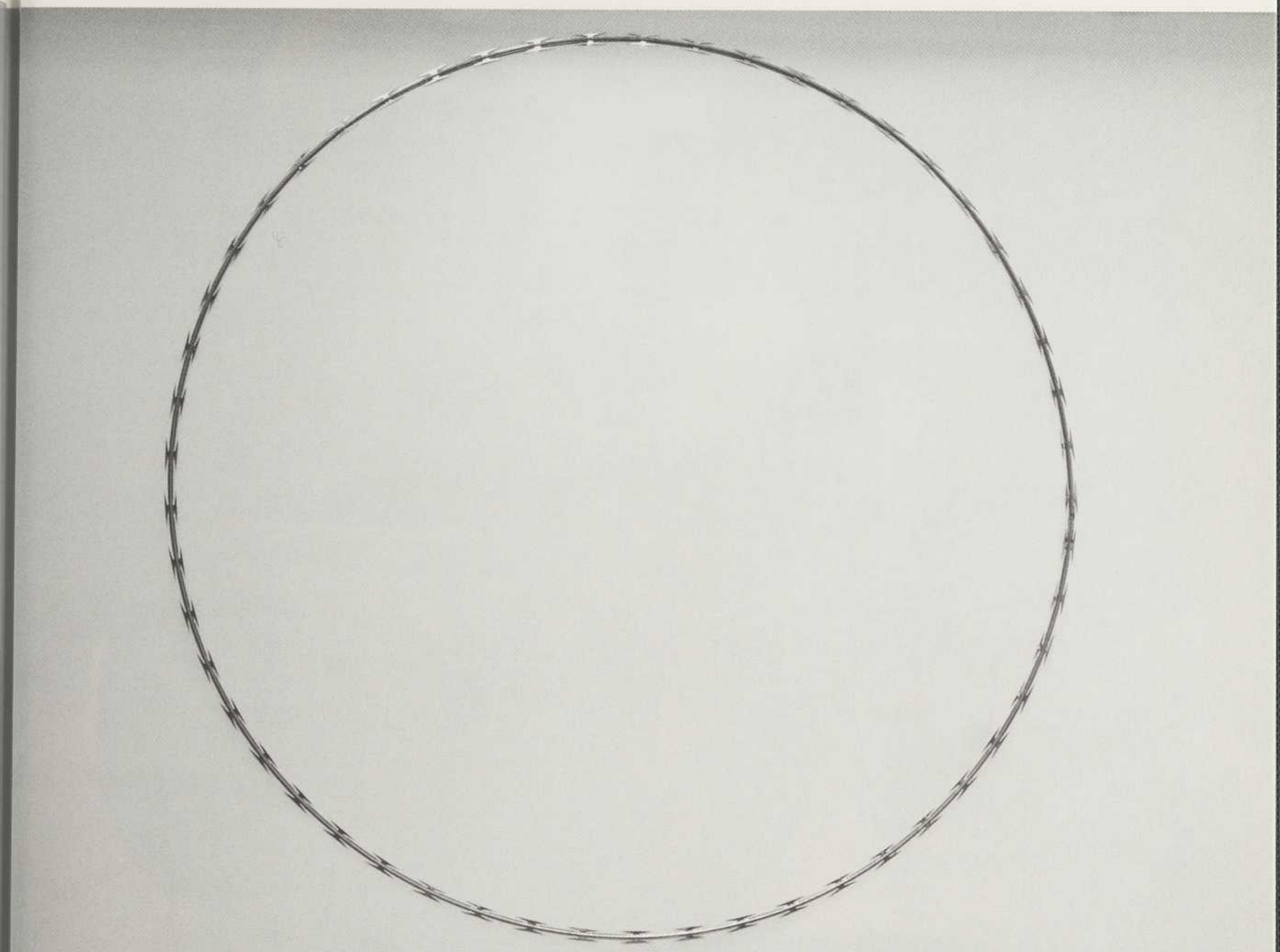
In the sequence of *Heidi* (1992) that shows tattooing, Paul McCarthy enters into a direct dialogue with Loos and places back to back the decorative



Adel Abdessemed, *Pluie Noire* (vue de l'installation_installation view), 2006, 51 modules_51 units, marbre noir_black marble, dimensions variables_variable dimensions; photo Benoît Mauras, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

rative et l'ascétisme du «cube blanc», tout aussi coupables à ses yeux du formatage des individus. Abdessemed procède à une semblable déconstruction dans *Travaux* (2005) et *Pluie noire* (2006), composés de sept ou de cinquante et un forets surdimensionnés, sculptés dans du marbre noir et fixés au sol à la verticale. Jouant sur la pureté des formes – la richesse du matériau et la prouesse technique – , ils entraînent une sculpture évoquant Brancusi et ses descendants minimalistes dans la sphère du trivial et des connotations psychologiques, tantôt jouissives et tantôt douloureuses. Il en va de même des cercles en fil de fer barbelé qui, fixés au mur, seuls ou par neuf, constituent *Sphère* (2006) et *Wall Drawing* (2006). Ce dernier titre fait directe-

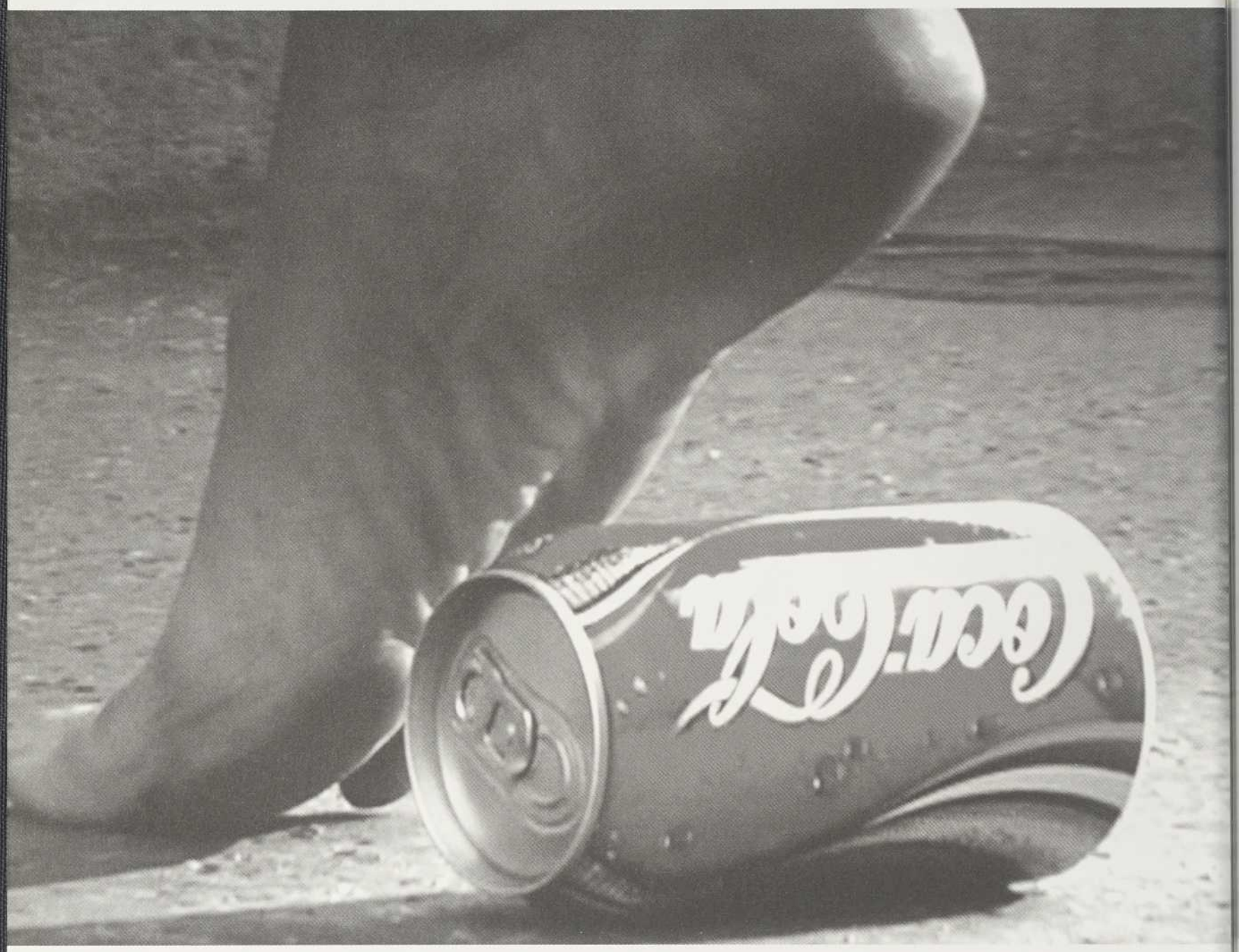
overload and the aestheticism of the "white cube," which is equally guilty, in his eyes, of standardizing individuals. Abdessemed carries out a similar deconstruction in *Travaux* ("Works," 2005) and *Pluie noire* ("Black Rain," 2006), made up of seven and fifty-one oversized forests, respectively, sculpted in black marble and fixed vertically to the ground. Playing on the purity of forms—the richness of the material and technical prowess—these works lead sculpture (evocative of Brancusi and his minimalist descendants) into the sphere of trivial and psychological connotations which are at times joyful and at others painful. The same is true of the circles of barbed wire which, attached to the wall, singly or in groups of nine, make up *Sphère* (2006)



Adel Abdessemed, *Sphère* (vue de l'installation_installation view), 2006, barbelé en lames de rasoir_razor-edged barbed wire, dia : 172 cm; photo Marc Domage, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

ment le lien avec les œuvres murales d'un Sol LeWitt, qui, du même coup, apparaissent uniquement en prise esthétique avec le monde contemporain. Réaliser le symbole de perfection qu'est le cercle en fil de fer barbelé en lames de rasoir (d'usage courant aux frontières), c'est à la fois rendre la violence belle, en faire un objet de contemplation – face à l'œuvre, le cercle métallique devient couronne de lumière – et exhiber la violence contenue en sous-main dans toute manifestation esthétique. Là réside la complexité des œuvres d'Abdessemed qui jouent du renversement des stéréotypes, des conventions ainsi que des impressions premières.

and *Wall Drawing* (2006): this latter title makes a direct link to the murals of Sol LeWitt which, at the same time, appear to have merely an aesthetic relation to the contemporary world. To create a circle, the symbol of perfection, with razor-edged barbed wire (the kind found at borders between countries) is to make violence both beautiful and an object of contemplation—in the face of the work, the metallic circle becomes a crown of light—and to exhibit the violence contained behind the scenes in all its aesthetic manifestation. Here lies the complexity of Abdessemed's work, which plays with the reversal of stereotypes, conventions and first impressions.



Adel Abdessemed, *Foot On* (extrait de vidéo_video still), 2005, vidéo en boucle_looped video, 2 sec; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Kamel Mennour, Paris.

Expériences frontières

La notion de frontière, réelle ou symbolique, géographique ou psychique, est au cœur de son œuvre, lui qui déclarait en 2001 habiter « entre deux aéroports[5] », lui qui a coutume de travailler dans la rue en bas de chez lui et qui, dans une réalisation récemment montrée à Cadix, a matérialisé en barbelés la distance, au plus proche (dix-sept kilomètres), séparant l'Europe de l'Afrique. Sous une couverture au motif de camouflage, *The Green Book* (2002) rassemble des hymnes nationaux dans leur langue originale (transmis par divers réseaux) et des photographies de bagages passant aux rayons X : ici, à travers la langue, s'inventent symboliquement les sentiments nationalistes et l'exclu-

Border Experiences

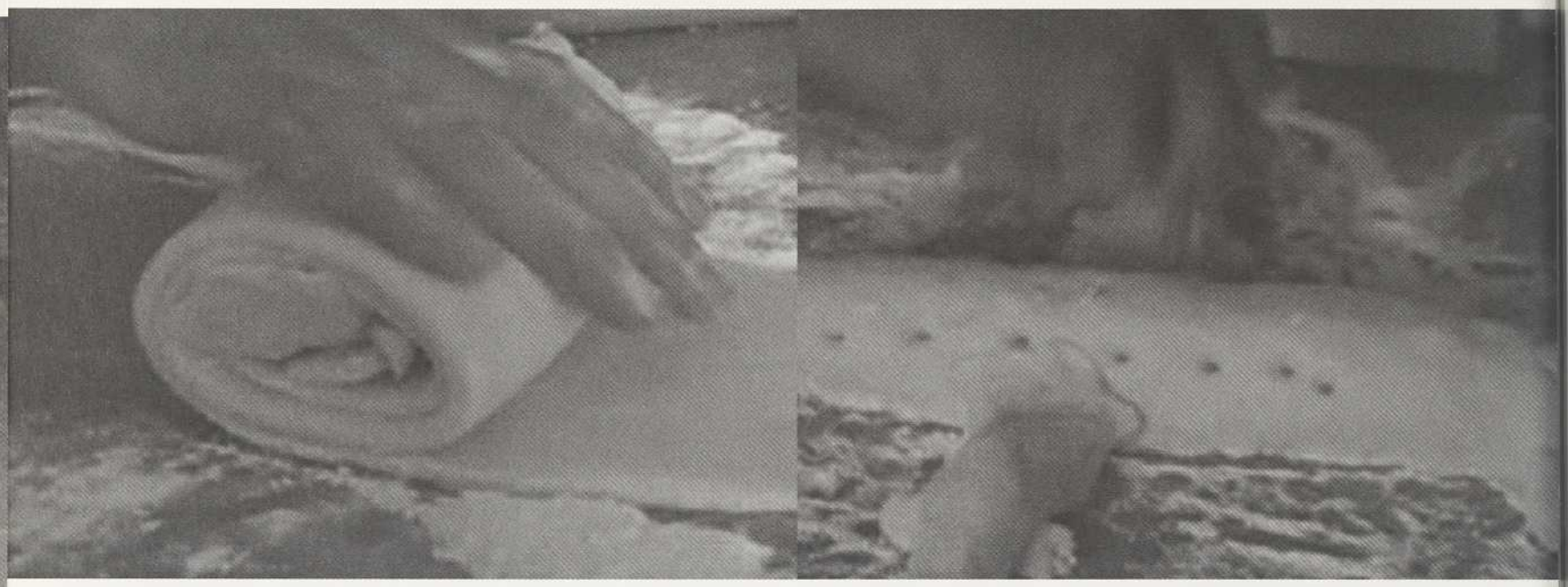
The concept of borders, real or symbolic, geographic or psychic, is at the heart of Abdessemed's work. The artist declared in 2001 that he lives "between two airports"[5]; he often works in the street below his home; in a work recently exhibited at Cadix, he replicated in barbed wire the shortest distance (seventeen kilometres) separating Europe from Africa. Beneath a camouflage-motif cover, *The Green Book* (2002) joined national hymns transmitted on various radio networks in their original language, and photographs of luggage being X-rayed. In this work, nationalist feelings, exclusion and the destruction of the other are brought to the fore by means of language. As well, *The Green Book* fig-



ADEL ABDESSEMED, *PRACTICE ZERO TOLERANCE* (VUE D'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW), 2006, MOULAGE EN ARGILE D'UNE VOITURE_ CLAY CAST OF A CAR, 365 X 165 X 120 CM; PHOTO BENOÎT MAURAS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS.

sion, voire la destruction de l'autre, tandis que là s'expérimentent concrètement la permanence des frontières et les interdictions de séjour, un constat d'autant plus douloureux qu'il se heurte, en creux, à l'intensification des échanges et à la volonté hégémonique de certaines puissances, à commencer par les États-Unis (Abdessemed l'évoque à travers la vidéo *Foot On* (2005) où il écrase une canette de Coca-Cola au logo universellement connu et dans *Spirit* (2005), réplique en argile cuite du Rover envoyé sur Mars par la NASA, dernier avatar de la conquête spatiale). En réponse à la double expérience du nomadisme (volontaire) et de l'exil (forcé), l'artiste multiplie les évocations de moyens de transport, embarcation de fortune dans *Ocean View*, voiture en argile cuite jusqu'à être brûlée

ures a concrete expression of the continued existence of borders and travel interdictions, a fact made more painful by virtue of its being in tension with the intensification of trade and the desire for hegemony on the part of certain world powers, beginning with the United States—a country Abdessemed evokes in his video *Foot On* (2005), in which he crushes a Coca-Cola can with its universally recognized logo, and in *Spirit* (2005), a baked-clay replica of the Rover sent to Mars by NASA during the latest phase of the conquest of space. In response to the dual experience of (voluntary) nomadism and (forced) exile, Abdessemed frequently evokes means of transportation in his work: a small paper boat in *Ocean View*; a car of clay baked until it was burnt in *Practice Zero Tolerance* (2006); an air-



dans *Practice Zero Tolerance* (2006), avion en pâte feuilletée dans *Brik* (2005) et carcasse d'avion pliée sur le même principe dans *Bourek* (2005). Il y est question de vitesse et de mouvement, mais aussi de risque, d'accident et d'empêchement, donc de vie et de mort. À l'image de ce feuilletage, les œuvres accumulent les couches, les strates, et les participants aux actions franchissent des barrières à l'intérieur d'eux-mêmes. Les œuvres font s'annuler les frontières par leur multiplication même. Prises dans leur ensemble ou séparément, ces œuvres mettent en tension des forces contraires suivant des lignes de front mouvantes, refusant au spectateur l'assurance d'une position conquise une fois pour toutes, d'où l'inconfort qu'elles suscitent parfois.

Le discours porté par Adel Abdessemed se révèle dès lors inassignable, seule chance de parer à la digestion rapide et au piégeage de la pensée contemporaine. Répondant peut-être à la violence du monde et à notre impuissance, un courant de renoncement traverse certes son œuvre qui, de *Adel Has Resigned* (2001) à l'exposition « Holidays–God is Infinity » (galerie Kamel Mennour, Paris, 2005), dit le refus de l'artiste de participer. Mais le geste de déprise n'en reste pas moins un geste artistique : dans *Schnell* (2005), la caméra lancée depuis un hélicoptère enregistre dans sa chute vertigineuse onze secondes de pure vitesse où tout le paysage se voit aspiré dans des images témoignant d'une immense jouissance créatrice-destructrice entraînant le spectateur, par leur répétition en boucle, au bord de la transe hypnotique.

plane of puff pastry in *Brik* (2005); and a carcass of a plane folded according to similar principles in *Bourek* (2005). These works address speed and movement, but also risk and accidents and their prevention, and thus life and death. Like this kind of layering, these works are made of strata, of passages from one layer to the next. Thus, the participants in these actions cross barriers within themselves. These works eliminate borders by increasing their very number. Taken together or separately, these works create tension between contrary forces following mobile front lines, refusing the viewer the assurance of a position obtained once and for all. This is the source of the discomfort they sometimes provoke.

Adel Abdessemed's discourse, in these works, has become unassignable; it is the only way to resist the rapid digestion and traps of contemporary thought. In response perhaps to the violence of the world and to our impotence, a current of self-denial certainly runs through his work: from *Adel Has Resigned* (2001) to the "Holidays—God is Infinity" exhibition at the Kamel Mennnour gallery in Paris (2005), the artist's refusal to participate is clear. The gesture of cutting contact, however, remains no less an artistic gesture: in *Schnell* (2005), a camera thrown from a helicopter records its dizzying eleven-second fall of pure speed as the entire countryside is sucked up into the images of an immense creative-destructive joy, images which lead the viewer, through their looped repetition, to the edge of a hypnotic trance.

Guitemie Maldonado est maître de conférences à l'Université de Paris-1 Panthéon-Sorbonne où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain. Elle collabore aux revues *ArtForum*, *Connaissance des arts* et participe également à l'émission radiophonique *Peinture fraîche* (France Culture).

Guitemie Maldonado teaches the history of contemporary art at the Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She is a contributor to the journals *ArtForum* and *Connaissance des arts* and also to the radio program *Peinture fraîche* (France Culture).

Translated by Timothy Barnard

NOTES

Le titre de cet essai emprunte l'expression employée par Adel Abdessemed dans un entretien avec Guy Tortosa, repris dans *Global*, Paris, Paris-Musées, 2005, p. 117.

1. Par exemple Arjun Appadurai dans *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
2. Cette position semble aujourd'hui la plus efficace parce que aussi la plus ambiguë : contrairement à des positions plus visiblement et idéologiquement engagées, elle est en effet acceptable; elle travaille à l'intérieur du système tout en contrant la récupération. Peter Stohler l'a analysée en particulier à propos des photographies de Lucinda Devlin dans *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt*, Zürich, Museum Bellerive, 2002.
3. Adel Abdessemed, entretien avec Massimiliano Gioni, «Strangers in New York», *Flash Art*, vol. 34, n° 218, mai-juin 2001, p. 137.
4. Adolf Loos, «Ornement et crime» (1908), traduit dans *Ornement et crime*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 72.
5. Adel Abdessemed, entretien avec Massimiliano Gioni, *loc. cit.*, p. 137.

In the title of this essay, "global bordello" refers to an expression used by Adel Abdessemed (the "bordel global" in French, where "bordel" literally means "bordello," but colloquially means that something is a mess or all screwed up). See the Abdessemed interview with Guy Tortosa, reprinted in *Global* (Paris: Paris-Musées, 2005), 117. [Translator's note.]

1. Arjun Appadurai, for example, in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
2. Today, this position appears more effective because it is also the most ambiguous: unlike more visibly and ideologically committed positions, it is, in fact, acceptable; it works within the system while at the same time refusing to be co-opted. Peter Stohler has analyzed it, with reference in particular to the photographs of Lucinda Devlin, in *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt* (Zurich: Museum Bellerive, 2002).
3. Adel Abdessemed in an interview with Massimiliano Gioni, "Strangers in New York," *Flash Art* 34, no. 218 (May–June 2001): 137.
4. Adolf Loos, "Ornament and Crime" (1908), in *Ornament and Crime*, ed. Adolf Opel and trans. Michael Mitchell (Riverview, CA: Ariadne Press, 1998), 167. (Translation modified.)
5. Adel Abdessemed, interview with Massimiliano Gioni, op. cit., 137.

ADEL ABDESSEMED, *BRIK* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2005, 20 IMAGES, VIDÉO EN BOUCLE_LOOPED VIDEO, 1'11 MIN. *SCHNELL* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2005, VIDÉO EN BOUCLE_LOOPED VIDEO, 11 SEC; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS.



[...suite de la p. 16]



Violence, irrationnelle et rationnelle

Quel est donc ici le rôle du philosophe? Il faut se rappeler que le devoir du philosophe n'est pas de proposer des solutions, mais de reformuler le problème, de déplacer le cadre idéologique dans lequel nous avons jusqu'alors perçu le problème. Peut-être convient-il de commencer par inscrire les récentes émeutes des banlieues parisiennes dans le cadre de la série qu'elles constituent avec deux autres types de violence que la majorité libérale perçoit aujourd'hui comme une menace à notre mode de vie : (1) attaques «terroristes» directes (attentats-suicides); (2) violence populiste de droite; (3) explositions «irrationnelles» de violence juvénile dans les banlieues. À l'heure actuelle, un libéral s'inquiète de trois perturbations dans son quotidien : attaques terroristes, violence juvénile et pressions populistes de droite.

La première étape dans l'analyse consiste à confronter chacun de ces modes avec sa contre-violence : le contre-pôle aux attaques «terroristes» est le maintien de l'ordre dans le monde néocolonial par l'armée américaine; le contre-pôle à la violence populiste de droite est le contrôle et la réglementation par l'État-providence; le contre-pôle aux émeutes juvéniles est la violence anonyme du système capitaliste. Dans les trois cas, violence et contre-violence sont prises dans un cercle vicieux, voire mortel, générant chacune exactement le contraire de ce qu'elle tente de combattre. De plus, en dépit de leurs différences fondamentales, les trois modes ont en commun la logique d'un passage à l'acte aveugle : dans les trois cas, la violence est un aveu implicite d'impuissance.

Il y a nécessairement une leçon à tirer d'un film d'action hollywoodien. Vers la fin du film *Le Fugitif*, réalisé en 1993 par Andrew Davis, le médecin (Harrison Ford) accusé à tort de la mort de sa femme affronte son collègue (Jeroem Kraabe) lors d'un congrès médical et l'accuse publiquement de falsifier des données médicales dans l'intérêt d'une importante société pharmaceutique. À ce moment précis, lorsqu'on s'attend à ce que l'attention soit reportée sur la société – le capital d'entreprise – à titre de véritable coupable, Kraabe interrompt sa présentation et invite Ford à le suivre à l'extérieur. Une fois sortis de la salle, ils échangent des coups d'une rare violence, se tabassant jusqu'à ce qu'ils soient couverts de sang. La scène est éloquente par son ridicule patent, comme si, pour se sortir du gâchis idéologique de s'être livré au jeu de l'anticapitalisme, il nous faut poser un geste qui concrétise les failles dans le récit. Il vaut également de signaler la transformation du «méchant» en un personnage anormal, vicieux et persifleur, comme si la perversion psychologique (qui accompagne le spectacle

[...continued from p. 17]

Violence, Irrational and Rational

So what can a philosopher do here? One should bear in mind that the philosopher's task is not to propose solutions, but to reformulate the problem itself, to shift the ideological framework within which we hitherto perceived the problem. Perhaps a good point with which to start would be to put the recent outbursts in the Paris suburbs into the series they build with two other types of violence that the liberal majority today perceives as a threat to our way of life: (1) direct "terrorist" attacks (of suicide bombers); (2) rightist populist violence; (3) suburban juvenile "irrational" outbursts. A liberal today worries about these three disturbances of his daily life: terrorist attacks, juvenile violence and right-wing populist pressures.

The first step in the analysis is to confront each of these modes with its counter-violence: the counter-pole to "terrorist" attacks is the U.S. military neo-colonial world-policing; the counter-pole to rightist populist violence is welfare state control and regulation; the counter-pole to the juvenile outbursts is the anonymous violence of the capitalist system. In all three cases, violence and counter-violence are caught in a deadly vicious cycle, each generating the very opposite it tries to combat. Furthermore, what all three modes share, in spite of their fundamental differences, is the logic of a blind *passage à l'acte*: in all three cases, violence is an implicit admission of impotence.

A standard Hollywood action film always has a lesson in it. Towards the end of Andrew Davis's *The Fugitive* (1993), the innocent persecuted doctor (Harrison Ford) confronts his colleague (Jeroem Kraabe) at a large medical convention, accusing him of falsifying medical data on behalf of a large pharmaceutical company. At this precise point, when one would expect that the focus would shift to the company—the corporate capital—as the true culprit, Kraabe interrupts his talk, invites Ford to step aside, and then, outside the convention hall, they engage in a passionately violent fight, beating each other till their faces are red with blood. The scene is telltale in its openly ridiculous character, as if, in order to get out of the ideological mess of playing with anti-capitalism, one had to make a move that rendered directly palpable the cracks in the narrative. Another aspect here is the transformation of the bad guy into a vicious, sneering, pathological character, as if psychological depravity (which accompanies the dazzling spectacle of the fight) should replace the anonymous non-psychological drive of the capital: the much more appropriate gesture would have been to present the corrupted colleague as a psychologically sincere and privately honest doctor who, because of the financial difficulties of the hospital in which he works, was

éblouissant de la bagarre) devait se substituer au dynamisme non psychologique anonyme du capital : il aurait été nettement plus approprié de présenter le collègue malhonnête comme un médecin psychologiquement sincère et probe qui, en raison de difficultés financières de l'hôpital où il travaille, a été persuadé de mordre à l'hameçon de la société pharmaceutique.

Le Fugitif propose une interprétation évidente du passage à l'acte violent en tant qu'appât, que véhicule de déplacement idéologique. Le film *Taxi Driver* (1976), de Paul Schrader et Martin Scorcese, hausse d'un cran le niveau zéro de violence, plus particulièrement dans le dernier emportement de Travis (Robert de Niro) à l'endroit des souteneurs qui contrôlent la prostituée mineure qu'il souhaite sauver (Jodie Foster). La dimension suicidaire implicite de ce passage à l'acte est cruciale : lorsque Travis se prépare en vue de son attaque, il s'exerce à dégainer un pistolet devant le miroir. Dans ce qui est sans doute la scène la plus connue du film, Travis s'adresse à l'image que lui renvoie le miroir en lançant un « *You talkin' to me?* » agressif et condescendant. Dans un exemple classique de la notion du stade du miroir de Lacan, l'agressivité est ici clairement dirigée vers soi, vers son image inversée. Cette dimension suicidaire se manifeste de nouveau à la fin de la scène du massacre lorsque Travis, grièvement blessé et affalé dans un fauteuil, pointe l'index ensanglanté de la main droite à la manière d'un fusil contre sa tempe et appuie ironiquement sur la détente comme pour dire « Le véritable objet de mon emportement c'était moi ». Travis est paradoxal en ce qu'il se perçoit comme faisant partie de la racaille dépravée de la ville qu'il cherche à éradiquer. Comme l'a dit Brecht à propos de la violence révolutionnaire dans son *Opéra de quat'sous*, il tient à être la dernière trace de saleté à balayer pour rendre la pièce propre.

Loin d'exprimer une arrogance impériale, de telles explosions « irrationnelles » de violence – un des sujets clés de la culture et de l'idéologie américaines – représentent plutôt un aveu implicite d'impuissance : leur violence même, ces manifestations de pouvoir destructeur, doivent être conçues comme le mode d'apparence de leur contraire – ce serait plutôt des exemples du passage à l'acte impuissant. Ces explosions nous permettent donc de discerner la face cachée de l'individualisme et de l'autonomie américains dont on chante les louanges : la conscience secrète que nous sommes tous malmenés par des forces qui échappent à notre contrôle. À ses débuts, Patricia Highsmith a signé une remarquable nouvelle intitulée *Le Prix de l'idiot*. C'est l'histoire d'un New-Yorkais de la classe moyenne qui vit avec un enfant trisomique âgé de neuf ans. L'enfant passe son temps à émettre des sons inarticulés et à sourire, la bave s'écoulant de sa bouche ouverte. Une nuit, incapable d'endurer la situation, le père se retrouve

lured into swallowing the bait of the pharmaceutical company.

The Fugitive thus provides a clear version of the violent *passage à l'acte* serving as a lure, a vehicle of ideological displacement. A step further from this zero-level of violence is found in Paul Schrader's and Martin Scorcese's *Taxi Driver* (1976), more particularly in the final outburst of Travis (Robert de Niro) against the pimps who control the young girl he wants to save (Jodie Foster). The implicit suicidal dimension of this *passage à l'acte* is crucial: when Travis prepares for his attack, he practices drawing a gun in front of a mirror; in what is the best-known scene of the film, he addresses his own image in the mirror with the aggressive-condescending "You talkin' to me?" In a textbook illustration of Lacan's notion of the mirror stage, aggressivity is here clearly aimed at oneself, at one's own mirror image. This suicidal dimension re-emerges at the end of the slaughter scene when Travis, heavily wounded and collapsed on a sofa, mimics a gun aimed at his forehead with the blood-stained forefinger of his right hand, and mockingly triggers it, as if he were saying "The true aim of my outburst was myself." The paradox of Travis is that he perceives HIMSELF as part of the degenerate dirt of the city life he wants to eradicate, so that, as Brecht put it apropos of revolutionary violence in his *The Measure Taken*, he wants to be the last piece of dirt with whose removal the room will be clean.

Far from signalling an imperial arrogance, such "irrational" outbursts of violence—one of the key topics of American culture and ideology—stand, rather, for an implicit admission of impotence: their very violence, these displays of destructive power, are to be conceived as the mode of appearance of their very opposite. If anything, they are exemplary cases of the impotent *passage à l'acte*. As such, these outbursts enable us to discern the hidden obverse of the much-praised American individualism and self-reliance: the secret awareness that we are all helplessly thrown around by forces out of our control. There is a wonderful early short story by Patricia Highsmith, "Button," about a middle-class New Yorker who lives with a nine-year-old child affected by Down syndrome; the child babbles meaningless sounds all the time and smiles, while saliva is running out of his open mouth. Late one evening, unable to endure the situation, the father decides to take a walk on the lone streets of Manhattan, where he stumbles upon a stranger; in an act of inexplicable fury, the hero beats the stranger to death and tears a button off from his jacket. Afterwards, he returns home a changed man, enduring his family nightmare without any traumas, capable of even a kind smile towards his son; he keeps this button all the time in the pocket of his trousers—a remainder that, once at least, he did strike back against his miserable destiny.



dans les rues désertes de Manhattan où il tombe sur un inconnu. Dans un élan de fureur inexplicable, il se jette sur lui et le bat à mort. Avant de s'enfuir, il lui arrache un bouton de sa veste. Il rentre chez lui complètement transformé, tolérant son cauchemar familial sans traumatisme, ayant même un sourire bienveillant pour son enfant. Le bouton ne quitte jamais la poche de son pantalon – un rappel qu'au moins une fois, il s'est vengé de son misérable sort.

Highsmith donne le meilleur de son talent même lorsqu'une explosion de violence reste sans effet. C'est le cas de *Ceux qui prennent le large*, sans aucun doute son œuvre la plus accomplie. Elle prend le roman policier, le plus «narratif» des genres, et l'imprègne de l'inertie du réel, du manque de résolution, du «temps vide» qui traîne en longueur – caractéristiques de l'absurde factualité de la vie. À Rome, Ed Coleman tente d'assassiner son gendre Ray Garrett, un peintre raté et galeriste dans la vingtaine avancée. Ed le tient responsable du suicide récent de son unique enfant Peggy, l'épouse de Ray. Plutôt que de fuir, Ray suit Ed à Venise, où ce dernier passe l'hiver en compagnie de sa petite amie Inez. Highsmith nous livre l'agonie paradigmatique de la relation symbiotique de deux hommes qui sont inextricablement liés l'un à l'autre dans leur haine. Habité par un sentiment de culpabilité, Ray s'expose volontairement aux intentions violentes d'Ed. Faisant écho à son désir de mort, il accepte de monter à bord de son bateau à moteur. Au milieu de la lagune, Ed pousse Ray par-dessus bord. Ray feint la mort et assume une autre identité, éprouvant à la fois un sentiment de liberté enivrante et de vide écrasant. Il erre comme un mort-vivant à travers les rues glaciales de Venise lorsque... Nous avons ici un roman policier sans meurtre, uniquement des tentatives ratées. La fin du roman n'apporte aucune résolution – sauf, peut-être, l'acceptation résignée de Ray et d'Ed qu'ils sont condamnés à se hanter l'un et l'autre jusqu'à la fin.

Aujourd'hui, avec l'offensive idéologique américaine globale, la lucidité fondamentale de films comme *La Prisonnière du désert* (1956) de John Ford et *Taxi Driver* est plus pertinente que jamais : nous assistons à la résurgence de l'«Américain bien tranquille», un agent bienveillant et naïf qui souhaite sincèrement apporter aux Vietnamiens la démocratie et la liberté occidentales. Or, ces intentions font figure de lettre morte ou, comme l'a dit Graham Greene : «Je n'ai jamais rencontré un homme qui avait de meilleures intentions pour tous les ennuis qu'il a causés.» Freud avait donc raison dans son analyse presciente de Woodrow Wilson, le président américain qui sert d'exemple de l'interventionnisme humanitaire américain : la dimension sous-jacente d'agressivité ne pouvait pas lui échapper.

[suite... p. 92]

Highsmith is at her best when even such a violent outburst fails, as in what is arguably her single greatest achievement, *Those Who Walk Away*: in it, she took crime fiction, the most "narrative" genre of them all, and imbued it with the inertia of the real, the lack of resolution, the dragging-on of "empty time," which characterizes the stupid factuality of life. In Rome, Ed Coleman tries to murder Ray Garrett, a failed painter and gallery owner in his late twenties; Ray is Ed's son-in-law whom Ed blames for the recent suicide of his only child, Peggy, who is Ray's wife. Rather than flee, Ray follows Ed to Venice, where Ed is wintering with Inez, his girlfriend. What follows is Highsmith's paradigmatic agony of the symbiotic relationship of two men who are inextricably linked to each other in their very hatred. Ray himself is haunted by a sense of guilt for his wife's death, so he exposes himself to Ed's violent intentions. Echoing his death wish, he accepts a lift from Ed in a motor-boat; in the middle of the lagoon, Ed pushes Ray overboard. Ray pretends that he is actually dead and assumes a false name and another identity, thus experiencing both exhilarating freedom and overwhelming emptiness. He roams like the living dead through the cold streets of wintry Venice when. . . . We have here a crime novel with no murder, just failed attempts at it: there is no clear resolution at the novel's end—except, perhaps, Ray and Ed's resigned acceptance that they are condemned to haunt each other to the end.

Today, with the global American ideological offensive, the fundamental insight of movies such as John Ford's *The Searchers* (1956) and *Taxi Driver* is more relevant than ever: we witness the resurgence of the figure of the "quiet American," a naïve, benevolent agent who sincerely wants to bring democracy and Western freedom to the Vietnamese—it is just that his intentions totally misfire, or, as Graham Greene put it: "I never knew a man who had better motives for all the trouble he caused." Freud was thus right in his prescient analysis of Woodrow Wilson, the u.s. president who exemplifies American humanitarian interventionist attitude: the underlying dimension of aggressivity could not escape him.

[continued... p. 93]

NICOLAS EXERTIER

KENDELL GEERS
La violence innommable

La violence est ce qui ne parle pas.
– Gilles Deleuze[1]



KENDELL GEERS: UNNAMEABLE VIOLENCE

→ En quelques années, Kendell Geers s'est imposé sur la scène internationale comme un des champions de la violence physique et symbolique, aux côtés d'artistes radicaux comme Santiago Sierra, Oleg Kulig ou Alexander Brener. Certains, pris de vertige devant cet art *hardcore* qui ne lésine pas sur la poudre à canon, l'hémoglobine, la matière séminale et la transgression, ont pu parler de *Shock Art*. Mais cette expression semble tout à fait inadéquate. S'il a effectivement uriné dans *Fontaine*, le fameux readymade de Marcel Duchamp, s'il a parfois jeté des briques dans les vitrines des musées, s'il a demandé à Nicolas Bourriaud et à Jérôme Sans, alors directeurs du Palais de Tokyo, de se gifler (*Synaesthesia*, 2001) ; s'il a également incité Jan Hoet, le commissaire et ancien directeur du Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Gand, à se rendre chez une dominatrice sadomasochiste pour enregistrer ses cris et les diffuser dans un contexte muséal avec des mégaphones (*Truth or Dare, Jan Hoet*, 2001), ce n'est pas simplement pour le plaisir de choquer. Geers ne souhaite pas davantage s'en tenir à cet aspect «choc» lorsqu'il fait exploser les cimaises ou lorsqu'il convie les spectateurs à un vernissage au cours duquel seuls des verres ayant pour modèle son propre sexe en érection sont disponibles (*Kocktail*, 2005). Chez Geers, le choc, la violence et la controverse sont des matériaux au même titre que l'encre de Chine, les statuettes africaines emballées de rubans de signalisation rouge et blanc ou les morceaux de verre fichés dans des blocs de béton. En aucun cas, cependant, ces matériaux ne constituent une fin en soi.

Terrorisme activiste et *site specificity*

Geers se compare lui-même à un *hacker*, car il étudie le système institutionnel dans lequel il intervient comme d'autres analysent Windows pour en repérer les failles et y introduire des Troyens ou

Violence is what does not speak.[1]
– Gilles Deleuze

In a few years, Kendell Geers has become a major figure on the international scene as a champion of physical and symbolic violence, alongside artists such as Santiago Sierra, Oleg Kulig and Alexander Brener. Some people, taken aback in the face of this hardcore art which does not skimp on gunpowder, haemoglobin, semen or transgression, refer to it as "shock art." But this expression seems woefully inadequate. While Geers has in fact urinated in *Fontaine*, Marcel Duchamp's famous readymade, been known to throw bricks through the plate-glass windows of museums, asked Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans, when they were the co-directors of the Palais du Tokyo, to slap each other (*Synaesthesia*, 2001) and incited the curator and former director of the Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gand, Jan Hoet, to go see a sadomasochist dominatrix so he could record his cries and then play them back in a museum using megaphones (*Truth or Dare, Jan Hoet*, 2001), it is not simply for the pleasure of shocking. Nor does Geers wish to be limited to this "shock" quality when he covers museum walls with plastic, or invites visitors to an opening at which the only drinking glasses available have been modelled on his own erect penis (*Kocktail*, 2005). In Geers's work, shock, violence and controversy are materials just like China ink, African statues wrapped in red and white police tape or pieces of glass stuck in concrete blocks. These materials, however, are never an end in themselves.

Terrorism and Site Specificity

Geers compares himself to a hacker, because he studies the institutional system in which he is working the way others analyze Windows to locate its weaknesses and introduce viruses and worms.[2]

KENDELL GEERS, *KOCKTAIL (PARTY)*, 2005, PHOTO LYDIE NESVADBA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.

Geers maculates the immaculate conception. . . .

des Vers[2]. La très érotique série des « Saintes Vierges », présentée à Albi en 2004, par exemple, n'a rien d'arbitraire même si, par sa sensualité explicite, elle fait *violence* au christianisme. À la suite de Picabia et de sa *Sainte Vierge* (1920) réduite à une tache d'encre, Geers macule l'immaculée conception, mais il ajoute au geste sacrilège de son prédécesseur en faisant dévier cette tache vers une imagerie érotique. En fait, cette série s'inspire de l'hérésie cathare qui s'est implantée dans la région albigeoise. Ainsi, l'artiste dit vouloir faire allusion au rôle de l'être sexuel chez les Cathares lors d'épreuves initiatiques physiques et spirituelles[3]. Par conséquent, la violence à l'œuvre (la Vierge malmenée) est motivée par l'histoire locale. De même, l'installation *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* (2005) exposée à la Biennale de Lyon s'appuyait sur une donnée historique du lieu d'exposition pour déployer une violence iconoclaste. Le titre de l'œuvre fait référence au traité d'Heinrich Cornelius von Nettesheim Agrippa, *Sur la noblesse et l'excellence du sexe féminin, de sa prééminence sur l'autre sexe*, publié à Lyon en 1537, un texte ambigu, reçu par certains comme un plaidoyer féministe et, par d'autres, comme une farce machiste.

L'œuvre montrait des femmes dans des poses aguicheuses émergeant d'une encre matricielle. Par endroits, la peinture transgressait les limites des cimaises pour venir se répandre en taches compactes à même le sol. Des éclats de verre jalonnaient les plinthes gênant ainsi les déplacements du spectateur. Des statuettes africaines, un squelette et un crucifix emballés dans du ruban rouge et blanc de signalisation ponctuaient l'ensemble. Tout semblait organisé pour tenir le spectateur à distance.

Même si Geers montre ses œuvres dans plusieurs contextes d'expositions, comme dans le cas des « Saintes Vierges » qui ont aussi été montrées au

The highly erotic series of "Blessed Virgins" he exhibited at Albi in 2004, for example, is not in the least arbitrary, even if, through its explicit sensuality, it *violently* attacks Christianity. Following Picabia and his *Sainte-Vièrge* (1920), which was comprised of a Holy Virgin reduced to an ink blot, Geers maculates the immaculate conception, thereby displacing his predecessor's sacrilegious stain into the realm of erotic imagery. In fact, this series draws on the Catharian heresy which arose in the Albigenesian region. Thus, the artist alludes to the role played by sexuality in Catharian culture during spiritual or physical initiation rites.[3] As a result, the violence we see (the mistreated Virgin) is legitimized by local history. In the same way, the iconoclastic violence of the installation *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* (2005), exhibited at the Biennale de Lyon, drew on a local historical fact. The work's title refers to a treatise by Heinrich Cornelius von Nettesheim Agrippa, *Sur la noblesse et l'excellence su sexe féminin, de sa préeminence sur l'autre sexe*, published in Lyon in 1537, an ambiguous text viewed by some as a feminist argument and by others as a macho farce.

The work portrayed women in alluring poses emerging from an originary ink stain. The painting overflowed the boundaries of the museum's walls and spread out in small pools on the floor. Splintered glass marked the plinths, thereby impeding the viewer's movements. African statuettes, a skeleton and a crucifix, wrapped in the red and white tape used to cordon off accident scenes, punctuated the whole. The entire installation seemed to be conceived to keep the viewer at bay.

Even though Geers exhibits his work in varied settings—the "Blessed Virgins," for example, were also exhibited at the Centre Pompidou as part of the "Dionysiac" exhibition in 2005—their first appearance is always site specific.

KENDELL GEERS, *LA SAINTE VIERGE 2*, 2004, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.




LOVE IS THE FLAW IN GOD WE TRUST

Lorsque la critique renvoie l'œuvre de Geers au contexte sud-africain, elle fait comme si la violence était une spécialité locale alors que celle-ci est depuis toujours globale et déterritorialisée.



Centre Pompidou lors de l'exposition « Dionysiac » en 2005, leur première présentation est toujours *site specific*.

Par la notion de *site specificity*, il ne faut pas nécessairement déduire qu'il s'agit d'un assujettissement de l'œuvre au lieu d'exposition. Geers prend même souvent un malin plaisir à prendre le contre-pied des données de travail qui lui sont imposées par le contexte. Par exemple, avec *The Terrorist's Apprentice* (2002), il a choisi d'aller à l'encontre de l'esthétique industrielle brut de décoffrage du Palais de Tokyo, pour singer les codes traditionnels de l'institution muséale d'une façon assez hilarante. De

With respect to the notion of site specificity, we should not necessarily conclude that this means subjecting the work to the exhibition space. Often, Geers even takes malicious pleasure in going against the givens imposed by the setting. With *The Terrorist's Apprentice* (2002), for instance, he chose to work against the raw, unfinished industrial aesthetic of the Palais de Tokyo to mimic the traditional codes of the museum in a rather hilarious way. Tall dark curtains formed a sacred enclosure which visitors could visit after taking their shoes off. At the centre of the space, the vertical lighting focused on the object on exhibit: a matchstick on a pedestal under

Kendell Geers, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* (vues de l'installation_installation views), 2005, photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy Stephen Friedman Gallery, London / Galleria Continua, San Gimignano (Italie_Italy) et_and Beijing.



KENDELL GEERS, *TITLE WITHHELD (BRICK) SITUATION*, 1993, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.

grands rideaux sombres formaient un enclos sacré que le visiteur pouvait franchir après s'être déchaussé. Au centre de la pièce, l'éclairage vertical se resserrait sur l'objet exposé, une allumette sur un socle protégée par une vitrine. L'effet produit était éminemment théâtral. Lorsque, à l'inverse, on propose à Geers d'intervenir dans le «cube blanc» de la galerie ou du musée, il met volontiers en œuvre une esthétique de la ruine. Par exemple, dans *Title Withheld (Brick) Situation* (1993), il se contentait de jeter des briques dans les fenêtres et les vitrines de

glass; the effect was explicitly theatrical. When, at the opposite end of the spectrum, Geers is invited to exhibit in the "white cube" of a gallery or museum, he brings into play an aesthetic of the ruin. In *Title Withheld (Brick) Situation* (1993), for example, he was content to throw bricks at the museums' windows and glass cases. Here, Geers is not so much bringing together art and life, the way the art of the 1950s and 60s did—an outmoded project—but rather art and the street, art and delinquency, and art and its social denial. Geers orchestrates this encounter in the most violent and direct manner possible.

Over the past decade, critics have taken some delight in neutralizing the violence of Geers's work by using his South African origins to explain it away. It is as if the anguish found in Johannesburg could explain a work of art, clear it of wrongdoing, or even separate it from its excesses. The idea is ridiculous, and annoys Geers himself, who in any event is exiled in Belgium. When critics place his work in a South African context, they are behaving as if violence were a local speciality when it has always been worldwide and de-territorialized.

Throughout the 1990s, Geers frequently engaged in political activism. *By Any Means Necessary* (1995), for example, is a bomb alert signed by Geers, which opens with the following paragraph:

A bomb has been hidden, somewhere within this exhibition, set to explode at a time known to the artist alone. While it is not my intention to kill anyone, that risk does exist. I apologise in advance for any injuries, fatalities, damage or other inconvenience that my work will cause. In this matter I have no choice, being as much a victim of the course of Art History and contemporary politics as those who are hurt in the process. I take consolation in the fact that chance will be entirely responsible for the final statistics. . . .

If we were to judge by this paragraph alone, we might think that *By Any Means Necessary* was a post-modern derivative of the definition of Surrealism

The violence of By Any Means Necessary *thus has anti-copyright attributes, even if these are only temporary. By means of explosives, it returns materials to their initial anonymity; it cancels, at least partially, the effect of other artists' signatures to wipe the slate clean and allow Geers's signature to take their place.*

musées. Geers fait alors se rencontrer non pas l'art et la vie, comme dans les années 1950 et 1960 – un enjeu révolu –, mais l'art et la rue; l'art et la délinquance, l'art et son démenti social. Cette rencontre, l'artiste la fait de la façon la plus violente et frontale qui soit.

La critique de ces dix dernières années s'est un peu complu à neutraliser la violence du travail de Geers en l'expliquant par ses origines sud-africaines. Comme si les tourments de Johannesburg pouvaient expliquer l'œuvre, la dédouaner, sinon l'arracher à ses excès. L'idée est parfaitement ridicule et elle énerve le principal intéressé qui s'est d'ailleurs exilé en Belgique. Lorsque la critique renvoie l'œuvre de Geers au contexte sud-africain, elle fait comme si la violence était une spécialité locale alors que celle-ci est depuis toujours globale et déterritorialisée.

Au cours des années 1990, Geers a fréquemment eu recours aux méthodes de l'activisme politique. *By Any Means Necessary* (1995), par exemple, est une alerte à la bombe signée Kendell Geers commençant par le paragraphe suivant :

Une bombe a été cachée, quelque part au sein de cette exposition, réglée pour exploser à une heure que seul l'artiste connaît. Même s'il n'est pas dans mon intention de tuer qui que ce soit, ce risque existe. Veuillez m'excuser par avance pour tous les préjudices, accidents mortels, dommages et autres désagréments que mon œuvre causera. En la matière, je n'ai pas le choix, étant tout autant une victime du cours de l'histoire de l'art et de la politique contemporaine que ceux qui seront blessés dans le processus. Je tire consolation du fait que le hasard sera entièrement responsable des statistiques finales.

Si on s'en tenait à ce seul paragraphe, on pourrait penser que *By Any Means Necessary* est un dérivé postmoderne de la définition du surréalisme proposée par André Breton dans le *Second Manifeste* de 1929 : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à

given by André Breton in the Second Surrealist Manifesto of 1929: "the simplest surrealist act consists in going down to the street, a gun in your hand, and shooting at random into the crowd."[4] But this would be going down the wrong path. Close attention must be paid to the subsequent lines. There, Geers explains that the debris caused by the explosion (the remains of the building as well as fragments of works by the other artists on exhibit) will be sold as individual, co-signed sculptures. The violence of *By Any Means Necessary* thus has anti-copyright attributes, even if these are only temporary. By means of explosives, it returns materials to their initial anonymity; it cancels, at least partially, the effect of other artists' signatures to wipe the slate clean and allow Geers's signature to take their place. All this, no doubt, is not unrelated to the fact that Geers was once assistant to the appropriator Richard Prince and that, from an early age, he had a front-row seat for an art which, using methods of plagiarism, put the concept of the author into crisis.

More generally, contemporary art, for the past thirty years or so, has on numerous occasions seen work which takes terrorism as its model. The examples of Gianni Motti, Maurizio Cattelan, Philippe Meste, Sislej Xhafa and ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), among others, prove that the phenomenon is growing significantly, just as it is in the real world. While these artists sometimes face real danger, they deploy, more often than not, a simulation of terrorist violence.

Terrorism has undoubtedly attracted artists because of its iconic effectiveness. We must admit, without cynicism, that all one needs is a simple software program for carrying out montage to produce a profusion of shock images after a certain September 11. This observation cannot leave image producers indifferent, even if the brutality of terrorism horrifies them.

tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule[4].» Mais ce serait faire fausse route. Il faut donc prêter une attention accrue aux lignes des paragraphes suivants. L'artiste y explique que les débris de l'explosion (les restes du bâtiment ainsi que les fragments d'œuvres des autres artistes exposés) seront revendus sous forme de sculptures individuelles cosignées. La violence de *By Any Means Necessary* a donc des vertus anti-droit d'auteur, ne serait-ce que temporaires. À coup d'explosifs, elle retourne la matière à son anonymat initial, elle annule, au moins partiellement, l'effet de signature des autres artistes pour faire place nette et permettre à la signature de Geers de s'instituer. Cela n'est sans doute pas sans lien avec le fait que Kendell Geers a été l'assistant de Richard Prince, l'appropriationniste, et qu'il a été placé très jeune aux premières loges d'un art qui, à travers des méthodes plagiaires, mettait précisément en crise la notion d'auteur.

Plus généralement, depuis une bonne trentaine d'années, l'art contemporain a accueilli en son sein, et à de multiples reprises, des œuvres qui ont pour modèle le terrorisme. Les exemples récents de Gianni Motti, de Maurizio Cattelan, de Philippe Meste, de Sislej Xhafa ou de l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), entre autres, prouvent que le phénomène, à l'instar de ce qui se produit dans le monde réel, connaît une importante progression. Si ces artistes engagent parfois des risques réels, force est de constater qu'ils misent le plus souvent sur une simulation de la violence terroriste.

Le terrorisme a sans doute toujours plus ou moins attiré les artistes en raison de son efficacité sur le plan iconique. On doit bien admettre, sans cynisme, qu'il a suffi d'un simple logiciel de montage pour produire une profusion d'images-chocs après un certain onze septembre. Cette observation ne peut pas laisser indifférents les producteurs d'images, et ce, même si la brutalité du terrorisme leur fait horreur.

Kendell Geers, for his part, prefers to explain his penchant for terrorist simulation by using black humour, the "mortal enemy of sentimentality":

> There is a very dominant strain of black humour in just about every piece I have ever made. . . . I am using black humour in the sense that André Breton spoke about it. Strangely enough, his understanding of "black humour" was in a very racist way [*sic*]. When he invented the term for his book "Anthology of Black Humour" he decided on the term to describe the antics of African people behaving like clowns, posses[s]ing a freedom [E]uropeans don't have. As a white African person, I am a living example of black humour, because I don't fit into Africa, and this not-fitting makes me a bad joke. And from that starting point I create works of art that are bad jokes.[5]

Humorously or not, Geers sometimes carries out his terrorist threats by blowing up a museum's walls. For example, during a performance held on 6 June 2004 (*The Devil Never Rests*), he swept away the rigidity of the Musée d'art contemporain in Anvers with a simple detonator; he shattered the walls in order to rouse the museum from its condition of aseptic monument and to restore the lost contact between art and reality. Geers described his action as "TerroRealism," a neologism which reveals the importance he attaches to reality, which has been obscured by media simulacra. "TerroRealism," he comments, "is not an intellectual position but a lived experience through which reality and real life infects [*sic*] the image, contaminating culture anthropophagically."[6]

The Obsession with Security

Danger, violence and destruction are thus omnipresent in Geers's work. Everything contributes to bringing these elements out: helmets from the Compagnies Républicaines de Sécurité (French riot police), revolvers and cushions riddled with bullets, blood, red and white police tape (the tape that is

Kendell Geers, pour sa part, préfère expliquer son penchant pour la simulation terroriste par l'humour noir, cet « ennemi mortel de la sentimentalité » :

Un ton d'humour noir prédomine dans à peu près toutes les pièces que j'ai réalisées. [...] J'utilise « humour noir » au sens où l'entend André Breton. D'une façon assez étrange, sa conception de l'humour noir était très raciste. Il a inventé le terme pour son livre *Anthologie de l'humour noir* de façon à décrire les pratiques anciennes des Africains se comportant comme des clowns, possédant une liberté que les Européens n'avaient pas. En tant qu'Africain blanc, je suis un exemple incarné d'humour noir, parce que je ne m'ajuste pas vraiment à l'Afrique et ce non-ajustement fait de moi une mauvaise plaisanterie. À partir de ce point de départ, je crée des œuvres d'art qui sont également des mauvaises plaisanteries[5].

Humour ou pas, Geers met parfois ses menaces terroristes à exécution en faisant sauter les cimaises. Par exemple, lors d'une performance tenue le 6 juin 2004 (*The Devil Never Rests*), il a balayé la rigidité du Musée d'art contemporain d'Anvers sous l'action d'un simple détonateur afin d'arracher le musée à sa condition de monument aseptisé et de restaurer ainsi le contact perdu entre l'art et la réalité. Pour qualifier son action, Geers parle d'ailleurs de « TerroRéalisme », néologisme qui révèle l'importance que l'artiste accorde au réel alors que celui-ci serait occulté par le simulacre médiatique. Le « "TerroRéalisme", dit-il, n'est pas une position intellectuelle, mais une expérience vécue à partir de laquelle la réalité et la vraie vie infectent l'image, contaminent la culture anthropophagiquement[6]. »

L'obsession de sécurité

Le danger, la violence et la destruction sont donc omniprésents dans l'œuvre de Geers. Tous les matériaux contribuent à les évoquer : casques des

Aids Hotline	1 800 342 2437
Al-Anon	252 7022
Alcoholics Anonymous	1 800 245 1377
Ambulance	911
Arson	1 718 722 3600
ASPCA	876 7700
A.T.F.	466 5149
Battered Women	577 7777
Child Abuse	1 800 342 3720
Cocaine Anonymous	262 2463
Death Certificates	788 4520
Domestic Violence	1 800 621 4673
Emergency	911
Environment Protection	1 800 424 8802
FBI	384 1000
Fire	999 2222
Gas	683 8830
Graffiti	374 5914
Hospicelink	1 800 331 1620
Incest	227 3000
Justice Department	206 6500
Lead Poisoning	226 5323
Lifeline	1 800 275 2700
Mental Health Services	442 5000
Missing Persons	447 2998
Mortuary	562 3051
Narcotics Anonymous	929 6262
Poison	764 7667
Police Emergencies	374 5000
Rape	1 800 656 4673
Red Cross	1 800 448 3543
Runaway Hotline	1 800 246 4646
Samaritans	673 3000
Secret Service	637 4500
Sexual Assault	577 7777
STD Hotline	1 800 227 8922

KENDELL GEERS, *THE EMERGENCY SERIES (NEW YORK)*, 2001, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.



Compagnies Républicaines de Sécurité, revolvers et coussins criblés de balles, sang, ruban de signalisation rouge et blanc (ces rubans qui servent à baliser les zones sinistrées), gyrophares, fils de fer barbelés, débris de verre, barbelé à fil de rasoir, vidéo diffusant en boucle des séquences où l'horreur atteint des sommets, etc. Parfois, cette violence se fait plus insidieuse, plus diffuse. Par exemple, elle peut être discrètement suggérée au moyen d'affiches portant les numéros d'urgence de la ville (*Emergency Series*, 2001) dans laquelle les œuvres de l'artiste sont exposées ou, comme dans *Terrorist's Apprentice*, évoquée par voie métonymique, grâce à la mise en scène théâtrale d'une allumette qui contamine l'intégralité du lieu d'exposition en suggérant un crime potentiel.

Ces matériaux surconnotés nous renvoient à notre propre obsession de sécurité; l'artiste, visiblement, aime jouer avec le mirage idéaliste de la

used to mark off crime scenes and accident zones), rotating emergency lights, barbed wire, shards of glass, razor wire, video loops of the most horrifying events, etc. Sometimes this violence is more insidious and diffuse. It can, for example, be more discreetly suggested by means of posters bearing the emergency numbers for the city in which Geers is exhibiting his work (*Emergency Series*, 2001). Or, as in *Terrorist's Apprentice*, it can use metonyms and theatrical staging, such as the matchstick which contaminates the integrity of the exhibition site by suggesting a potential crime.

These overly connotative materials remind us of our own obsession with security; Geers clearly likes to play with the idealist mirage of complete security. *The House of Spirits* (2005), for example, is an icosahedron whose surfaces are defined by barbed wire bristling with razor blades capable of cutting deeply into the flesh. The structure of this work

KENDELL GEERS, *THE HOUSE OF SPIRITS* (DÉTAIL_DETAIL), 2005. *T.W. (I.N.R.I.)*, 2004, PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.

sécurité parfaite. *The House of Spirits* (2005), par exemple, est un icosaèdre dont les surfaces sont définies par du barbelé hérissé de lames de rasoir susceptibles d'entamer profondément la chair. La structure de cette œuvre fait référence au dessin de Léonard de Vinci illustrant les solides platoniciens dans le livre de Fra Luca Bartolomeo de Pacioli, la *Divina proportione*. Platon estimait que les polyèdres réguliers étaient à l'image de la perfection, l'icosaèdre symbolisant plus précisément l'eau. Ainsi, de façon cryptée et poétique, *The House of Spirits* amalgame l'eau avec le barbelé comme s'il n'était plus possible d'envisager la réalité sans filtre sécuritaire.

Quant au ruban rouge et blanc, Geers l'utilise la plupart du temps pour envelopper des icônes religieuses (crucifix, statuettes africaines, Bouddha, Shiva, fétiche vaudou hérissé d'épingles), un globe terrestre, des icônes de science-fiction, voire des symboles de mort. Le ruban dessine un cordon de sécurité autour de ces icônes comme si les dieux qu'elles représentent avaient implosé pour céder la place à un abîme sans fond, pouvant ainsi faire référence à un aphorisme nietzschéen : « Si tu plonges longtemps ton regard dans l'abîme, l'abîme te regarde aussi ». D'ailleurs, le lien avec le philosophe allemand est explicité dans la série de statuettes africaines nommée *Twilight of the Idols* (2002).

Recouvert du même ruban de sécurité, le crucifix de l'œuvre *INRI* (1995-2002) évoque plusieurs degrés de violence. Tout d'abord, la crucifixion catholique est, au dire de l'artiste, « l'image la plus violente et la plus érotique qui ait jamais été produite[7] ». Comme il le rappelle aussi dans une entrevue, c'est au nom du christianisme que les violences de l'Apartheid ont été cautionnées[8]. Enfin, on peut voir l'œuvre *INRI* comme une sorte d'acte terroriste aux effets éternellement différés. En effet, au Moyen Âge, le crucifix emballé aurait



refers to Leonardo da Vinci's drawing illustrating Platonic solids in Fra Luca Bartolomeo de Pacioli's book *Divina proportione*. Plato thought the polyhedral was the image of perfection and that icosahedrons, more precisely, symbolized water. *The House of Spirits*, in a cryptic and poetic manner, thus joins water with barbed wire, as if it were no longer possible to consider reality without a security filter.

As for the red and white tape, Geers most often uses this for wrapping religious icons (crucifixes, African statuettes, Bhuddas, Shivas, voodoo dolls riddled with pins), globes of the Earth, science-fiction icons and symbols of death. The tape cre-

[...] The House of Spirits *amalgame l'eau avec le barbelé comme s'il n'était plus possible d'envisager la réalité sans filtre sécuritaire.*

déclenché sur le champ une violence collective, car les rayures étaient considérées comme des signes sataniques[9].

Langage et érotisme subversif

Lorsqu'on interroge l'artiste sur l'omniprésence de la violence dans son œuvre, il feint tout d'abord l'innocence en la resituant dans une longue tradition :

L'acte de création, dit-il, est par définition un acte de destruction. Même dans le contexte d'une peinture classique, la peinture sur la toile détruit le beau potentiel virginal et blanc de la toile[10].

Mais Geers finit toujours par reconnaître que la violence est importante pour lui et qu'il lui prête une finalité bien particulière. Il s'agit, dit-il, « d'atteindre le point où l'émotion prive le langage de tout contrôle[11] ». En cela, Geers dit partager avec William Burroughs la conviction que le mot est un virus tueur :

Burroughs dit que le langage est un virus dans son livre *Electronic Revolution*. Je me suis d'ailleurs approprié cet ouvrage. Je l'ai réédité tel quel et dans son intégralité en tant que livre d'artiste intitulé *The Plague is Me* en 2003 – le jeu de mots sur le plagiat étant sous-entendu. Pour moi, le langage est également une prison qui nous enferme dans un donné qui prédéfinit ce qui peut être dit ou même imaginé. Sans les mots, nous ne pourrions ni décrire ni expérimenter les choses. Je trouve que le langage est totalement autoritaire. Il est une expression des valeurs de la culture dominante et de sa moralité. Le langage est une force physique qui a un impact littéral sur nos corps ; il prédétermine la relation au monde dans lequel nous vivons. Même nos émotions ne sont pas libres dans la mesure où nous utilisons tous le même mot (*love*) pour décrire ce que nous ressentons pour notre mère, notre père, notre petit(e) ami(e), notre chien, les pâtes, les glaces et la couleur rouge[12].

Et, de fait, pour s'en tenir au champ des arts plastiques tout en confirmant la théorie de Burroughs et de Geers, force est de constater que le langage

ates a security cordon around these icons as if the gods they are charged with representing had imploded, giving way to a bottomless pit. In this way, they may also refer to an aphorism of Nietzsche's: "If you gaze long enough into an abyss, the abyss will look back at you." This link with Nietzsche is made explicit in the series of African statuettes entitled *Twilight of the Idols* (2002).

Covered with the same police tape, the crucifix in the work *INRI* (1995–2002) suggests several degrees of violence. First of all, Catholic crucifixion, in Geers's view, is "the most violent and most erotic image ever produced."[7] As he points out in another interview, the violence of apartheid was carried out in the name of Christianity.[8] Finally, one can view *INRI* as a sort of terrorist act whose effects are eternally deferred. In fact, in Europe in the Middle Ages, such a wrapped crucifix would have caused acts of collective violence; its stripes would have been seen as signs of the Devil.[9]

Language and Subversive Eroticism

When asked about the omnipresent violence in his work, Geers first feigns innocence, pointing to a long tradition of violence in art:

[T]he act of creation is by definition an act of destruction. Even in a classical painting context the paint on the canvas destroys the beautiful virginal white potential of the canvas.[10]

But Geers always acknowledges in the end that violence is important for him and that he sees it as having a very specific objective. It is a question, he says, of "reaching the point where emotion deprives language of all control."[11] On this question, Geers remarks that he shares with William Burroughs the conviction that language is a killer virus:

Burroughs said that language is a virus in his book "The Electronic Revolution" (which I reprinted in its entirety . . . unchanged as an artist's book called "The Plague Is Me"—the pun on plagiarism intended—the text is also on my



KENDELL GEERS, *KOCKTAIL*, 2005, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.

s'infiltre toujours et systématiquement dans l'image, interdisant ainsi sa réception silencieuse[13]. « Essayez d'obtenir dix secondes de silence intérieur, dit Burroughs, vous rencontrerez un organisme résistant qui *vous force à parler*. Cet organisme, c'est le verbe[14] ». Pour faire obstacle au langage, et aux lignes de pensées prédéterminées, Burroughs a misé sur le *cut-up*, c'est-à-dire sur le remaniement du texte par découpage et réassemblage dans un ordre différent. Kendell Geers propose, quant à lui, la violence hyperbolique. Les scènes traumatiques auxquelles il nous convie constituent en effet un instrument idéal pour faire obstacle à la mainmise du langage qui accompagne normalement l'expérience esthétique, car selon Barthes :

[...] [L]e trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification. [...] [L]a photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis « sur le vif ») est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification[15].

Mais ne nous méprenons pas : il ne s'agit en aucun cas ici de produire de l'ineffable, mais bien plutôt de l'innommable, (littéralement « ce qui est trop atroce pour être nommé »). Ce qui est visé, ce n'est pas l'au-delà du langage, mais son en deçà (physique), le moment où l'on bute contre l'évidence du corps animal. La plupart des vidéos de l'artiste produites entre 1996 et 2000 privilégie ainsi les scènes d'une violence paroxystique. Dans *TW (Scream)* (1999), par exemple, une femme terrorisée hurle sans relâche. Il s'agit en fait d'un extrait du film culte *Massacre à la tronçonneuse* diffusé en boucle et dont le son a été sensiblement retouché. Dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (2000), le spectateur assiste, interdit, à la scène la plus atroce de *L'Exorciste*, à savoir le moment où la jeune possédée se poignarde le sexe avec un crucifix. Dans ces œuvres, tout est fait pour laisser sans

website. [Language is] also a prison that locks us into a given in terms of what can be said or even imagined, for without words we cannot describe and experience. I find language to be totally authoritarian and an expression of the dominant culture's values and morality. I think of language as a physical force that literally impacts upon our bodies and predetermines [our] relation to the world we live in. Even our emotions are not free since we use the same word, LOVE, to describe what we feel for our mother, our father, lover, dog, pasta, ice cream and the colour red.[12]

In fact, to remain in the field of visual art while confirming the theory of Burroughs and Geers, we must acknowledge, following Roland Barthes, that language always and systematically infiltrates the image, rendering its silent reception impossible.[13] According to Burroughs, "Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that forces you to talk. That organism is the word."[14] In order to hinder language and the lines of predetermined thought, Burroughs employed the "cut-up," a re-arrangement of the text by cutting it up and reassembling it in a different order. Kendell Geers, for his part, proposes a hyperbolic violence. The traumatic scenes he puts on display are an ideal instrument for blocking the stranglehold of language that usually accompanies the aesthetic experience. Barthes remarks:

[T]rauma is just what suspends language and blocks signification . . . the traumatic photograph (fires, shipwrecks, catastrophes, violent deaths) is the one about which there is nothing to say: the shock photo is by its structure non-

voix. Les moniteurs sont disposés la plupart du temps sur des palettes ou sur des échafaudages précaires et un réseau enchevêtré de câbles court sur le sol, menaçant continuellement la stabilité du spectateur. De même, la bande-son diffusée à plein régime rend difficile un arrêt prolongé devant l'image.

C'est le même souci de mettre à mal le langage qui a motivé l'action iconoclaste au Palazzo Grassi qui consistait à uriner dans *Fontaine*. Agir ainsi revient à mettre à mal la teneur sémantique du readymade (son supplément d'art, en quelque sorte). Cela revient à confisquer son « à-propos » (son *aboutness*, Danto) et à rabattre cet objet survalorisé sur sa situation initiale d'objet muet. On peut dire que, dans toute cette affaire, Kendell Geers s'en tire mieux que Pierre Pinoncelli qui s'est livré à une expérience analogue le 24 août 1993 au Carré d'art de Nîmes et, plus récemment, le 4 janvier 2006, au Centre Pompidou lors de l'exposition « Dada ». Dans les deux cas, Pinoncelli a été arrêté et placé en garde à vue. Il faut préciser que le septuagénaire ne s'est pas contenté de pisser dans l'urinoir, mais qu'il lui a aussi administré un coup de marteau au risque de le fendre en deux. (« *Pisser dedans, puis casser l'Urinoir de Marcel Duchamp* »). C'est là toute la différence. Il n'était pas dans l'intention de Geers de détruire l'urinoir, mais de mettre en crise son irréversibilité ; le fait qu'une fois devenu art, il soit fétichisé, surinvesti par le langage et ne puisse plus renouer avec sa mutité initiale[16].

Dans un registre voisin, *Kocktail* sexualise le vernissage et place le spectateur au seuil de la transgression d'un tabou. Elle fait de lui la victime d'un viol implicite. Dès lors qu'elle flirte avec l'obscénité et la violence sexuelle, l'œuvre tend également à bloquer sa retranscription linguistique. Depuis 2001, il semble d'ailleurs que Kendell

signifying: no value, no knowledge, at the limit no verbal categorization can have any hold over the process instituting its signification.[15]

We should be clear: it is not at all a question here of producing the ineffable but rather the unnameable—of producing what is too atrocious to be named. What is sought is not what lies beyond language but that which physically lies beneath it, the moment when we run up against the manifestness of the animal body. Most of the videos Geers made between 1996 and 2000 privileged scenes of a paroxysmal violence. In *TW (Scream)* (1999), for example, a terrorized woman screams nonstop. In fact, this is an excerpt from the cult film *The Texas Chainsaw Massacre*, projected in an endless loop with an altered soundtrack. In *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (2000), the viewer watches, spellbound, the most atrocious scene in *The Exorcist*, when the young woman possessed by the devil stabs her sex with a crucifix. Everything about these works is made to leave the viewer speechless. Most often, the video monitors are arranged on stacks or precarious scaffolding, leaving a tangled mass of cables on the floor and constantly threatening the viewer's stability. In addition, the full-volume soundtrack makes it difficult to spend much time in front of the image.

This same concern to strike a blow against language motivated the iconoclastic act of urinating in *Fontaine* in the Palazzo Grassi. This act is the equivalent of striking a blow against the readymade's semantic tenor (its artistic supplement, in a sense). This amounts to confiscating its "aboutness," to borrow Arthur C. Danto's expression, and to bring this over-valued object down to its initial status as a silent object. Throughout this entire affair, we can say that Kendell Geers fared better than Pierre Pinoncelli, who carried out a similar act on 24 August 1993 at the Carré d'art in Nîmes

KENDELL GEERS, *THIS I SNOT AM ERICA*, 2005, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON / GALLERIA CONTINUA, SAN GIMIGNANO (ITALIE_ITALY) ET_AND BEIJING.


THIS I SNOT AM ERICA

[W]hat has attracted Geers's attention are situations which cast language into crisis, not just violent situations. These moments can involve both sex and horror, because language is resolved equally well in sexual pleasure and dread.

Geers tende de plus en plus à délaisser la violence pour lui préférer une forme d'érotisme subversif, lequel était déjà présent dans ses oeuvres antérieures, quoique sous une forme moins exacerbée. Cet érotisme bataillien répond au même objectif : en finir avec le pouvoir des mots[17]. En fait, et ce depuis le tout début, ce sont toutes les situations qui mettent en crise le langage qui ont retenu l'attention de Geers et pas seulement les situations violentes. Ces moments peuvent aussi bien avoir trait au sexe qu'à l'horreur, puisque le langage se résorbe aussi bien dans la jouissance que dans l'effroi. Il s'agit de saisir ces situations où les mots s'avèrent insuffisants, des situations où tout ce que l'on nous a inculqué s'effondre. Ces moments, dit-il, où nous sommes acculés au désespoir, aux pleurs ou à l'extase. « Cela a un rapport avec ce qui rampe secrètement en chacun d'entre nous une fois retiré le vernis de la société civile[18] ».

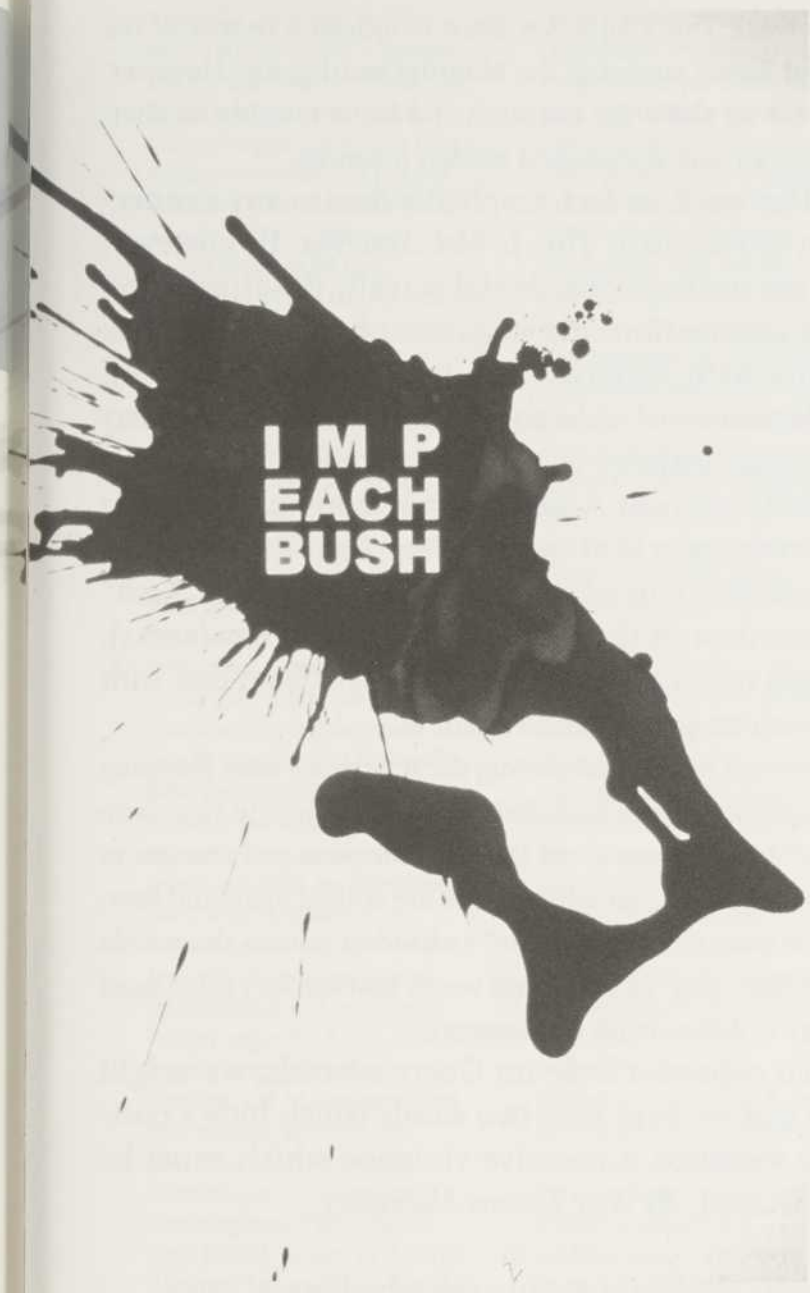
This I Snot Am Erica

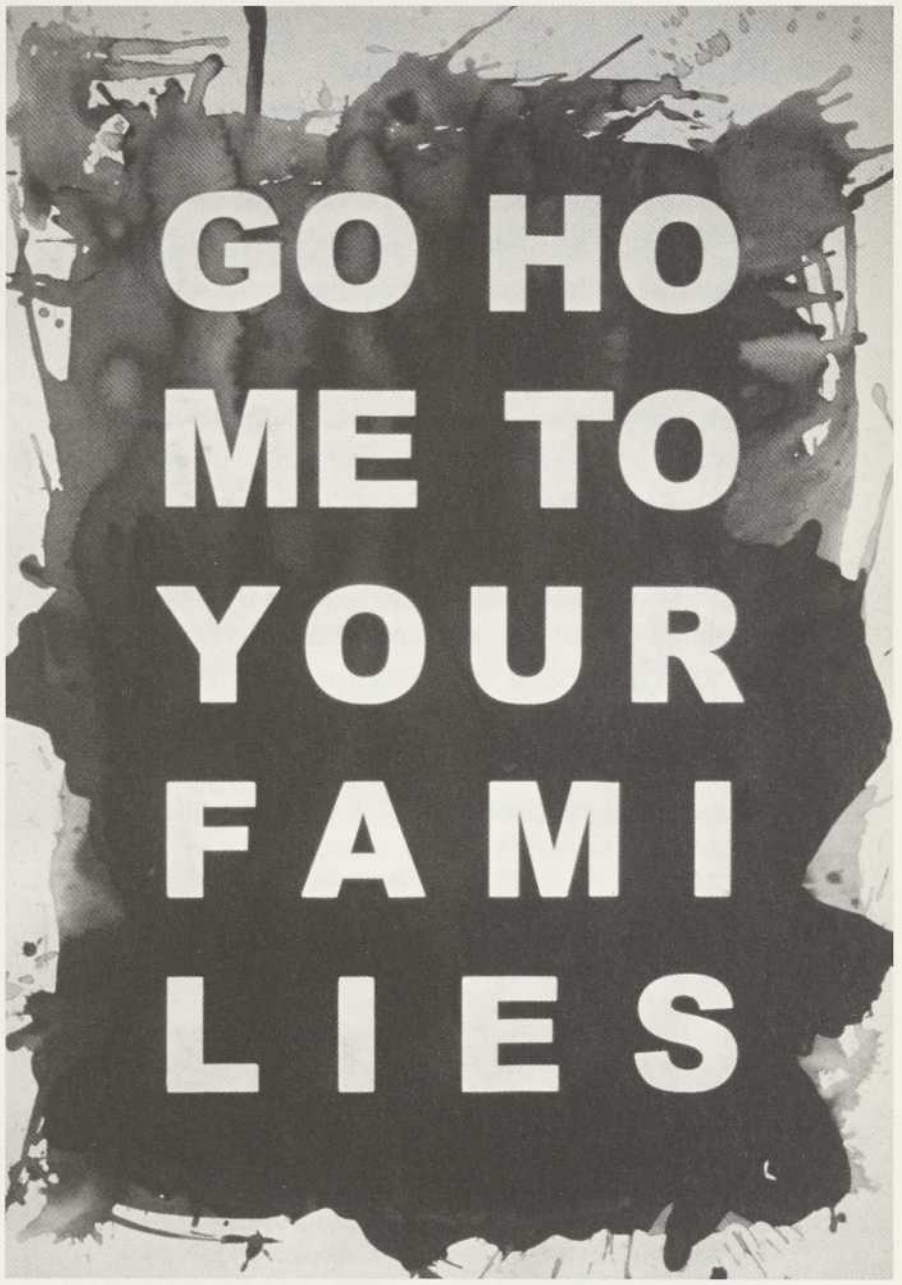
La mise en crise du langage par la violence est une donnée que l'on retrouve à travers les dessins les plus récents réalisés à l'encre de Chine sur papier ou sur le mur. Des phrases comme « *This Is Not America* », qui font autant référence à Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*) qu'à Marcel Broodthaers (*Ceci n'est pas une œuvre d'art*), sont travaillées par métanalyse[19] pour devenir « *This I Snot Am Erica* » (2005). Par ce procédé, Geers fait resurgir à l'intérieur de phrases dont le contenu est politiquement correct des phonèmes réprimés, des mots tabous, violents et refoulés. Comme l'explique l'artiste :

> *This I Snot Am Erica* est un remix de la chanson de David Bowie et du jeu de mots magrittien. Toutefois, le *cut-up* fait dériver l'attention et la focalise sur un sens alternatif, un sens caché plus scatologique[20].

and, more recently, on 4 January 2006 at the "Dada" exhibition at the Centre Pompidou. In each case, Pinoncelli was arrested and detained. We must point out that Pinoncelli, who is in his seventies, did not just urinate in the urinal; he also struck the work with a hammer, which could have broken it in two (*Pisser dedans, puis casser l'Urinoir de Marcel Duchamp*). Herein lies the difference between the two acts. Geers had no intention of destroying the urinal, but rather to cast into crisis its irreversibility (the fact that, once it became a work of art, it was fetishized and over-invested by language and could no longer return to its original silence).[16]

Similarly, *Kocktail* sexualized the exhibition opening and placed the viewer at the threshold of breaking a taboo. It made the viewer the victim of an implicit rape. As soon as the work flirts with obscenity and sexual violence, it also tends to block its linguistic re-transcription. Since 2001 it seems that Geers has increasingly abandoned violence in favour of a form of subversive eroticism. This eroticism was already present in his previous work, although in a less exacerbated form. It is an eroticism inspired by Georges Bataille and has, for Geers, the same objective: to do away with the power of words.[17] Since the very beginning, in fact, what has attracted Geers's attention are situations which cast language into crisis, not just violent situations. These moments can involve both sex and horror, because language is resolved equally well in sexual pleasure and dread. It is a question of seizing these moments in which words prove insufficient, situations in which everything that has been drilled into our heads crumbles. Concerning those moments when we are reduced to despair, tears or ecstasy, he says: "[It is] about that which lurks within every one of us just beneath the surface of civil society."[18]





En effet, de façon sous-jacente, l'œuvre dément tout rapport avec l'Amérique, « This Is Not America ». Mais si, pour l'inconscient, la dénégation équivaut à l'affirmation d'un rapport, la phrase formulée sur le mode négatif établit donc un lien avec l'Amérique et la salit avec de la morve. Les énoncés de ce type accompagnent le plus souvent des dessins inspirés d'images *soft-porn* qui confrontent le puritanisme américain. Un phénomène voisin peut être observé à travers *Imp Each Bush* (2004), énoncé dans lequel on continue d'entendre « *Impeach Bush* » : Attaquer Bush ou *Go Ho Me To Your*

This I Snot Am Erica

Casting language into crisis through violence is something we find in Geers's most recent drawings, made with China ink on paper or on a wall. Phrases such as "This Is not America," which refers both to Magritte (*This Is not a Pipe*) and to Marcel Broodthaers (*This Is not a Work of Art*) are re-worked using metanalysis[19] to read *This I Snot Am Erica* (2005). In this way, Geers brings out repressed phonemes, taboos, and violent words from within politically correct phrases. Geers explains:

Kendell Geers, *Imp Each Bush*, 2004. *Go Ho Me To Your Fami Lies*, 2004; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy Stephen Friedman Gallery, London / Galleria Continua, San Gimignano (Italie_Italy) et_and Beijing.

Fami Lies (2004), qui fait allusion à un *bombardement* de tracts américains sur Bagdad :

À l'époque où la guerre en Irak était en train de commencer, raconte Geers, les Américains ont lâché des pamphlets sur tout Bagdad qui disaient « Retournez dans vos familles » (« *Go Home to Your Families* »). Je suis curieux de tous les petits jeux de mots bêtes et des changements de sens qui surviennent quand les mots sont éclatés, dissociés. Je m'intéresse par exemple aux modalités par lesquelles le mot mensonge [*lie*] est caché dans les mots « familles » [*families*] et « croyance » [*believe*] ; deux mots qui sont souvent utilisés aujourd'hui pour définir la vérité et l'honnêteté[21].

En amplifiant un peu les propos de l'artiste, on pourrait dire qu'il s'agit en fait de deux mots sous lesquels se cache une violence cœrcitive : une violence cœrcitive qu'il faut éradiquer. *By Any Means Necessary*.

Nicolas Exertier est critique d'art. Il vit et travaille à Paris.

NOTES

1. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996 [1967], p. 16.
2. Kendell Geers, entrevue avec Jérôme Sans, « A TerroRealist in The House of Love », 2003. Consultation sur le site Internet de l'artiste http://www.terrorealism.net/home.htm [Notre traduction.]
3. Kendell Geers, entrevue avec Jacki-Ruth Meyer http://www.paris-art.com/interv_detail-1853.html
4. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 78.
5. Kendell Geers, entrevue avec Otto Neumaier, « Kratzen, wo es nicht juckt », *Frame*, vol. 6, mars - avril 2001. Consultation sur le site http://www.terrorealism.net/home.html [Notre traduction.]
6. Kendell Geers, « The Work of Art in the State of Exile », opuscule pour la Biennale d'Istanbul, octobre 2003, et le Pavillon serbo-monténégrain de la Biennale de Venise, juin 2003. Consultation sur le site http://www.terrorealism.net/home.html [Notre traduction.]
7. Kendell Geers, entrevue avec Jackie-Ruth Meyer, *loc. cit.*
8. Kendell Geers, entrevue avec Jérôme Sans, « Du sable dans la vaseline », *Hardcore Vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo et Éditions Cercle d'art, 2003, p. 102.
9. Au XII^e siècle, une ordonnance promettait même la peine de mort à tout religieux qui porterait un habit rayé. Les rayures ont dès lors été réservées aux proscrits de la société pour lesquels l'Église n'avait guère de sympathie : prostitués, bohémiens, musiciens, jongleurs, bouffons, etc. Sur tout cela, voir Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable : Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 2003.

The work *This I Snot Am Erica* is indeed a re-mix of the David Bowie song and the Magritte word game. However, the cut-up shifts the attention and focus towards an alternative, a more scatological hidden meaning."[20]

The work, in fact, implicitly denies any connection to America: *This Is Not America*. If, however, for the unconscious, denial is really the affirmation of a connection, the negative phrase establishes a link with America and tarnishes it with snot. Utterances of this sort most often accompany drawings inspired by soft-core pornographic images which confront American puritanism. A similar phenomenon is at work in *Imp Each Bush* (2004), an utterance in which the phrase "impeach Bush" is heard; or in *Go Ho Me To Your Fami Lies* (2004), which refers to the bombardment of Baghdad with American propaganda leaflets:

As the war in Iraq was starting the Americans were dropping pamphlets all over Baghdad saying "Go home to your families." I am curious about the silly little puns and changes in meaning that occur when words are shifted apart and how, for instance, the word "lie" is hidden within the words "families" and "believe," two words that are very often used today to define truth and honesty."[21]

To expand a little on Geers's words, we might say that we have here two words which hide a coercive violence, a coercive violence which must be eradicated. *By Any Means Necessary*.

Nicolas Exertier is an art critic who lives in Paris.

Translated by Timothy Barnard

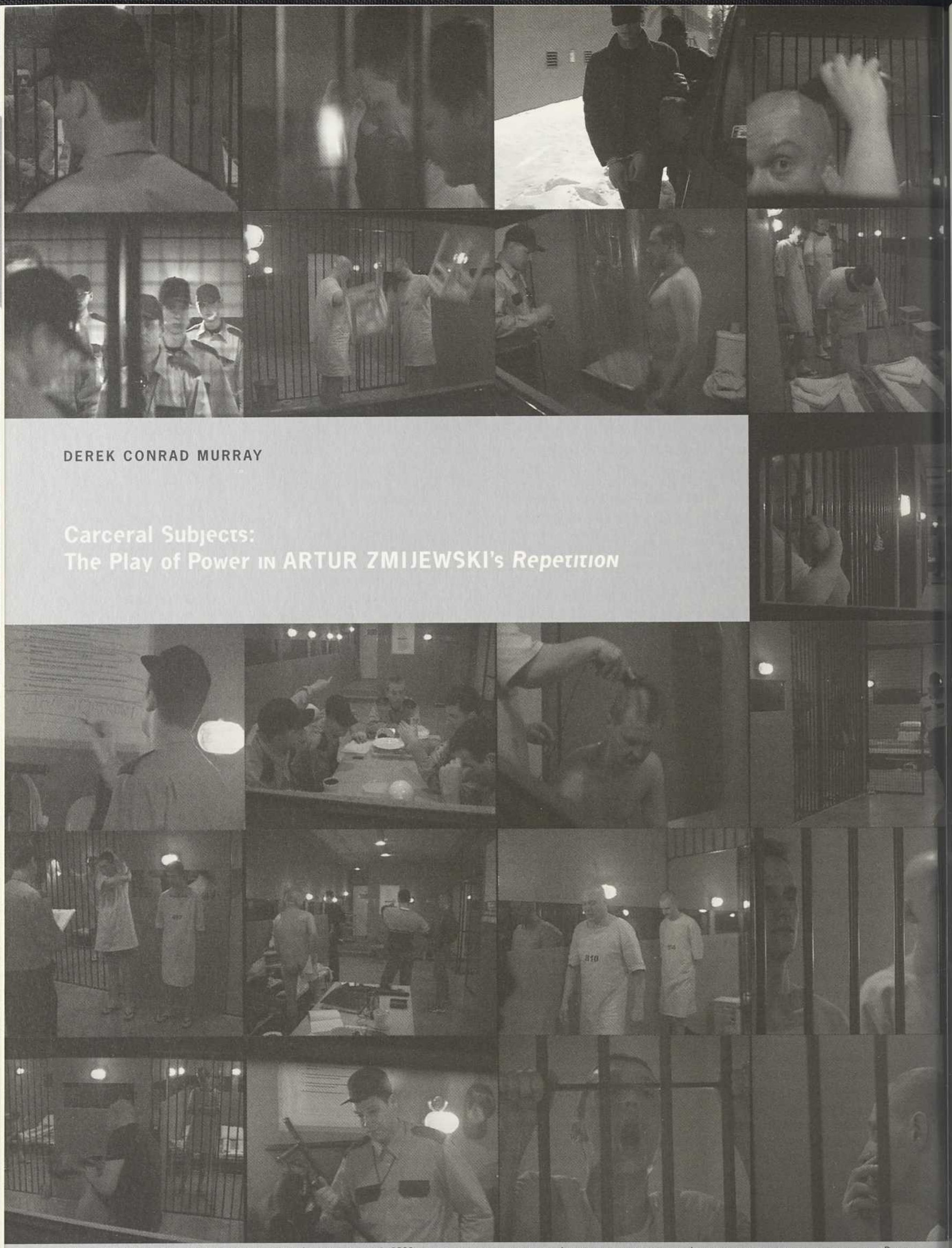
1. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Paris: Minuit, 1996), 16.
2. Kendell Geers in an interview with Jérôme Sans, "A TerroRealist in The House of Love," 2003. Available on Geers's website; http://www.terrorealism.net/home.html.
3. Kendell Geers in an interview by Jacki-Ruth Meyer; http://www.paris-art.com/interv_detail-1853.html.
4. André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (Paris: Gallimard, 1979), 78.
5. Kendell Geers in an interview with Otto Neumaier, "Kratzen, wo es nicht juckt," *Frame* 6 (March–April 2001). Available on Geers's website; http://www.terrorealism.net/home.html.
6. Kendell Geers, "The Work of Art in the State of Exile," brochure for the Istanbul Biennale, October 2003, and the Serbian-Montenegrin pavilion at the Venice Biennale, June 2003. Available on Geers's website; http://www.terrorealism.net/home.html.
7. Kendell Geers in an interview with Jackie-Ruth Meyer, op. cit. [Our translation.]
8. Kendell Geers in an interview with Jérôme Sans, "Sand in the Vaseline" (2002). Available on Geers's website; http://www.terrorealism.net/home.html.
9. In the seventh century A.D., a law provided for any priest wearing striped clothing to be put to death. From that

10. Kendell Geers, entrevue avec Jérôme Sans, «Sympathy for the Devil», *Tema Celeste*, n° 92, août 2002. Consultation sur le site http://www.terrorealism.net/home.html [Notre traduction.]
11. Kendell Geers, entrevue avec Christine Macel, «L'œuvre Phénix», *Art Press*, n° 257, mai 2000, p. 31.
12. Kendell Geers, dans un courriel adressé à l'auteur le 13 janvier 2006. [Notre traduction.]
13. Cette invasion de l'image par la langue n'est pas accidentelle, mais bien structurelle. Barthes indique en effet que l'image relève des systèmes de signes non isologues. Contrairement à la Langue (système que l'on qualifie d'isologue parce que le signifiant et le signifié sont indissolublement liés comme les deux faces d'une même pièce), le signifié iconique est relié au signifiant par l'intermédiaire d'un troisième terme, en l'occurrence la langue qui prend immédiatement en charge l'objet regardé. Ainsi, l'idéologie s'engouffre dans l'image, car le langage n'est pas neutre. Voir Roland Barthes, «Éléments de Sémiologie», *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1991 [1985], p. 42; et Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 14.
14. William S. Burroughs, *Trilogie (La machine molle, Le ticket qui explosa, Nova express)*, trad. Mary Beach, adaptation de Claude-Pélieu Washburn, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 76.
15. Roland Barthes, «Le Message Photographique», *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 23.
16. Les actes iconoclastes contre les œuvres d'art ont été nombreux au cours des années 1990. Geers note, par ailleurs, que ses œuvres ont été détruites ou volées à plus d'une reprise à Paris : «Au vernissage de mon exposition "Sympathy for the devil" au Palais de Tokyo, mon *Terrorist's Apprentice* a été détruit sans réparation possible. Nous ne sommes jamais arrivés à mettre la main sur le "coupable" et nous avons simplement refait l'œuvre. Pendant "Hardcore" également au Palais de Tokyo, mon installation *The Lovers* a été démolie par un vandale inconnu et nous avons dû la réparer. Pour le vernissage de "Dionysiac", au Centre Pompidou, 240 verres de mon *Kocktail* ont été dérobés. Nous avions prévu que certains verres allaient sans doute être volés, mais pas autant. À la dernière FIAC, une de mes boîtes de sperme intitulée *Manhood* a été volée et n'a jamais été retrouvée». Kendell Geers, dans un courriel adressé à l'auteur le 29 janvier 2006. [Notre traduction.]
17. On pense en effet à cette phrase célèbre de Georges Bataille (*Nouvelle Revue Française*, 1er juillet 1938) : «De deux choses l'une : ou la parole vient à bout de l'érotisme, ou l'érotisme viendra à bout de la parole.» Kendell Geers a précisément choisi de miser sur l'érotisme contre la parole.
18. Kendell Geers, entrevue avec Jérôme Sans, «Landmines in The Gallery», *TRANS*, n° 8, 2000, p. 268-274. Consultation sur le site http://www.terrorealism.net/home.html [Notre traduction.]
19. «Métanalyse : Accident de la communication : les unités de langage sont découpées et analysées autrement par celui qui entend que par le locuteur. (Terme proposé par Jespersen).» Bernard Dupriez, Gradus, *Les procédés littéraires*, Paris, 10 / 18, Christian Bourgois, 1984, p. 285. Geers est également friand d'une autre figure de rhétorique : l'aphérèse. Pour produire une aphérèse, selon le *Littré* : «[...] on retranche une syllabe ou une lettre au commencement d'un mot». *Terrorealismus* (2003), par exemple, retranche la première lettre des mots *terror*, *border*, *danger* qui deviennent *error*, *order*, *anger*.
20. Kendell Geers, dans un courriel adressé à l'auteur le 13 janvier 2006. [Notre traduction.]
21. *Ibid.*

time, stripes have been reserved for those banished from society, for whom the Church had no sympathy: prostitutes, bohemians, musicians, jugglers, jesters, etc. On this topic, see Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable: Une histoire des rayures et des tissus rayés* (Paris: Seuil, 2003).
10. Kendell Geers in an interview with Jérôme Sans, "Sympathy for the Devil," *Tema Celeste* 92 (August 2002). Available on Geers's website, http://www.terrorealism.net/home.html.
11. Kendell Geers in an interview with Christine Macel, "L'œuvre Phénix," *Art Press* 257 (May 2000): 31.
12. Kendell Geers, in an e-mail to the author, 13 January 2006.
13. This invasion of the image by language is not accidental; rather it is quite structural. Barthes remarks that the image belongs to systems of non-isologous signs. Unlike language (a system described as isologous because the signifier and the signified are indissolubly tied, like the two sides of a coin), the iconic signified is tied to the signifier through a third term, in this case language, which immediately takes charge of the object being observed. In this way, ideology saturates the image, because language is not neutral. See Roland Barthes, "Éléments de Sémiologie," *L'aventure sémiologique* (Paris: Seuil, 1991), 42; and Roland Barthes, *Leçon* (Paris: Seuil, 1978), 14.
14. William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded* (New York: Grove Press, 1962), 49–50.
15. Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1991), 19.
16. There were numerous iconoclastic actions against works of art in the 1990s. Geers also remarks that his work has, on more than one occasion, been destroyed or stolen in Paris: "at the opening of my show 'Sympathy for the Devil' at the Palais de Tokyo, my 'Terrorist's Apprentice' was destroyed beyond repair. We never found out who was responsible and simply remade the work. During 'Hardcore,' also at the Palais de Tokyo, my installation 'The Lovers' was smashed by an unknown vandal and had to be repaired. For the opening of 'Dyonisiac' at the Pompidou 240 of my 'Kocktail' glasses were stolen. We did anticipate that some would be stolen but not that many. At last year's FIAC one of my cans of sperm called 'Manhood' was stolen and never recovered." Kendell Geers, in an e-mail addressed to the author, 29 January 2006.
17. Think of Georges Bataille's famous remark (*Nouvelle Revue Française*, 1 July 1938): "It's either one thing or the other: either speech will finish with eroticism, or eroticism will finish with speech." Kendell Geers has chosen, precisely, to bet on eroticism against speech.
18. Kendell Geers in an interview with Jérôme Sans, "Landmines in The Gallery," *TRANS* 8 (2000): 268–74. Available on Geers's website, http://www.terrorealism.net/home.html.
19. Metanalysis, a term coined by Otto Jespersen, refers to "the formation of a new lexical item through a wrong analysis of an existing word boundary." David Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 5th ed. (Oxford: Blackwell, 2003), 290. Geers is also fond of another rhetorical device: aphaeresis, which the *Oxford English Dictionary* defines as "The taking away or suppression of a letter or symbol at the beginning of a word." *Terrorealismus* (2003), for example, cuts off the first letter of the words TERROR, BORDER and DANGER, which become ERROR, ORDER and ANGER.
20. Kendell Geers, in an e-mail to the author, 13 January 2006.
21. Ibid.

DEREK CONRAD MURRAY

Carceral Subjects: The Play of Power in ARTUR ZMIJEWSKI's *Repetition*



Artur Zmijewski, *Repetition* (extraits de vidéo_video stills), 2005; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Peter Kilchmann Gallery, Zurich.

SUJETS CARCÉRAUX
LE JEU DU POUVOIR DANS *REPETITION* D'ARTUR ZMIJEWSKI

→ Lorsque vous donnez à quelqu'un un pouvoir absolu sur quelqu'un d'autre, est-ce possible que cette personne devienne automatiquement un monstre ?
– Artur Zmijewski, *Repetition* (2005)

Comptant parmi les plus puissantes et courageuses à être produites à l'heure actuelle, les œuvres ouvertement politiques de l'artiste polonais Artur Zmijewski proposent des méditations sur les complexités psychiques du fascisme et de la violence de l'État. Alliant performance et vidéo, l'artiste de Varsovie utilise la dysfonction et l'abjection physiques comme allégories du despotisme. Ses protagonistes sont des malades, des déficients mentaux, des handicapés et des détenus, tous des sujets dont l'aliénation constitue en soi une expression de violence à laquelle s'ajoute une répression exercée par la société qui mène à différentes formes de torture et de brutalité.

Dans ses vidéos-films, l'aversion contre l'imperfection corporelle et la détresse physique signale les abus de pouvoir et, encadrée par une forme standardisée et autoritaire de discipline, l'affirmation de l'autonomie individuelle constitue une offense passible de punition. De plus, les œuvres de l'artiste explorent les manières complexes dont un appareil d'État homogénéisant, cherchant à aplanir les différences, se trouve contesté par la présence de corps imparfaits et d'identités individualisés.

Maître dans l'art de la provocation, Zmijewski a étudié la sculpture à l'Académie des beaux-arts de Varsovie, en Pologne. En 1999, il poursuit sa

↓

Is it automatically the case that if you give someone absolute power over another, he will become a monster?
– Artur Zmijewski, *Repetition* (2005)

Polish artist Artur Zmijewski's unabashedly political artworks are among the most cogent and courageous meditations on the psychical complexities of fascism and state violence currently being produced. Combining performance and video, the Warsaw-based artist utilizes bodily dysfunction and abjection as allegories for despotism. His protagonists are the sick, the mentally ill, the handicapped and the imprisoned—subjects whose alienation is itself an expression of violence, though their societal repression leads to various other articulations of torture and brutality.

In his video-films, revulsion for corporeal imperfection and physical affliction underscores the abuse of power. And the assertion of individual autonomy in the wake of a standardizing and authoritarian form of discipline is a punishable offence. Further, Zmijewski's works explore the complex ways in which a homogenizing state apparatus, which seeks to erode all differences, becomes contested through the presence of imperfect bodies and individuated identities.

An adept provocateur, Zmijewski studied sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Poland. In 1999 he continued his training at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. He was awarded first prize at the exhibition "Guarene Arte" in Italy. In 2004, "Artur Zmijewski: Selected Works 1998–2003" was exhibited at the MIT List Visual Arts Center. Later that year he exhibited his video *The Game of Tag* at the White Box Gallery in Manhattan. Zmijewski will represent Poland in

formation à l'Académie Gerrit Rietveld à Amsterdam. Il se mérite le premier prix dans le cadre de l'exposition « Guarene Arte » en Italie. En 2004, l'exposition « Artur Zmijewski : Selected Works 1998-2003 » est à l'affiche au MIT List Visual Arts Center. Plus tard, la même année, il présente sa vidéo *The Game of Tag* à la White Box Gallery à Manhattan. Zmijewski représentera la Pologne en 2007 à la 51e Biennale de Venise. Et on annonçait récemment sa participation à la méga-exposition Documenta 12, qui ouvre en juin 2007.

Dans plusieurs cas, Zmijewski joue délibérément le rôle de l'observateur détaché qui laisse les événements se dérouler sans intervenir. Ses premières œuvres ont traité d'une variété de sujets, allant de l'esthétique de la violence et de la ségrégation à des méditations sur la fragilité humaine, la vulnérabilité et la dysfonction physique. *An Eye for an Eye* (1998) se compose de photographies grand format en couleurs et d'une vidéo-film montrant les corps nus d'hommes amputés de même que de sujets valides montant des escaliers et effectuant diverses menues tâches. Prêtant leurs appendices, les participants en santé s'unissent aux amputés à ce point qu'ils forment de troublants organismes hybrides. Dans son œuvre intitulée *Out for a Walk* (2001), il combine de la même manière des sujets valides et des personnes incapables d'utiliser leurs membres. Dans cette vidéo-film, des hommes robustes et en santé se servent avec efficacité de leurs corps pour faire marcher un groupe de tétraplégiques.

Out for a Walk est une œuvre qui confronte les phobies culturelles et la gêne sociale face à la dysfonction corporelle, mais elle présente en même temps des corps *privés de pouvoir*, à la fois en raison d'une anormalité physique et de la violence de la répression sociale. Ces stratégies consistant à créer une interdépendance et des équivalences entre des corps soi-disant « normaux » et des corps abîmés (ou impurs) produisent un résultat saisissant. Ces tactiques visuelles évitent toutefois l'épanchement sentimental et la moralisation, et s'avèrent des réquisitoires cohérents contre la formation sociale de l'altérité radicale.

Dans une de ses plus récentes œuvres, *Repetition* (2005), Zmijewski analyse de façon artistique l'architecture panoptique d'une violence officiellement mandatée, de même que l'effondrement physique et mental des incarcérés. Le projet est une remise

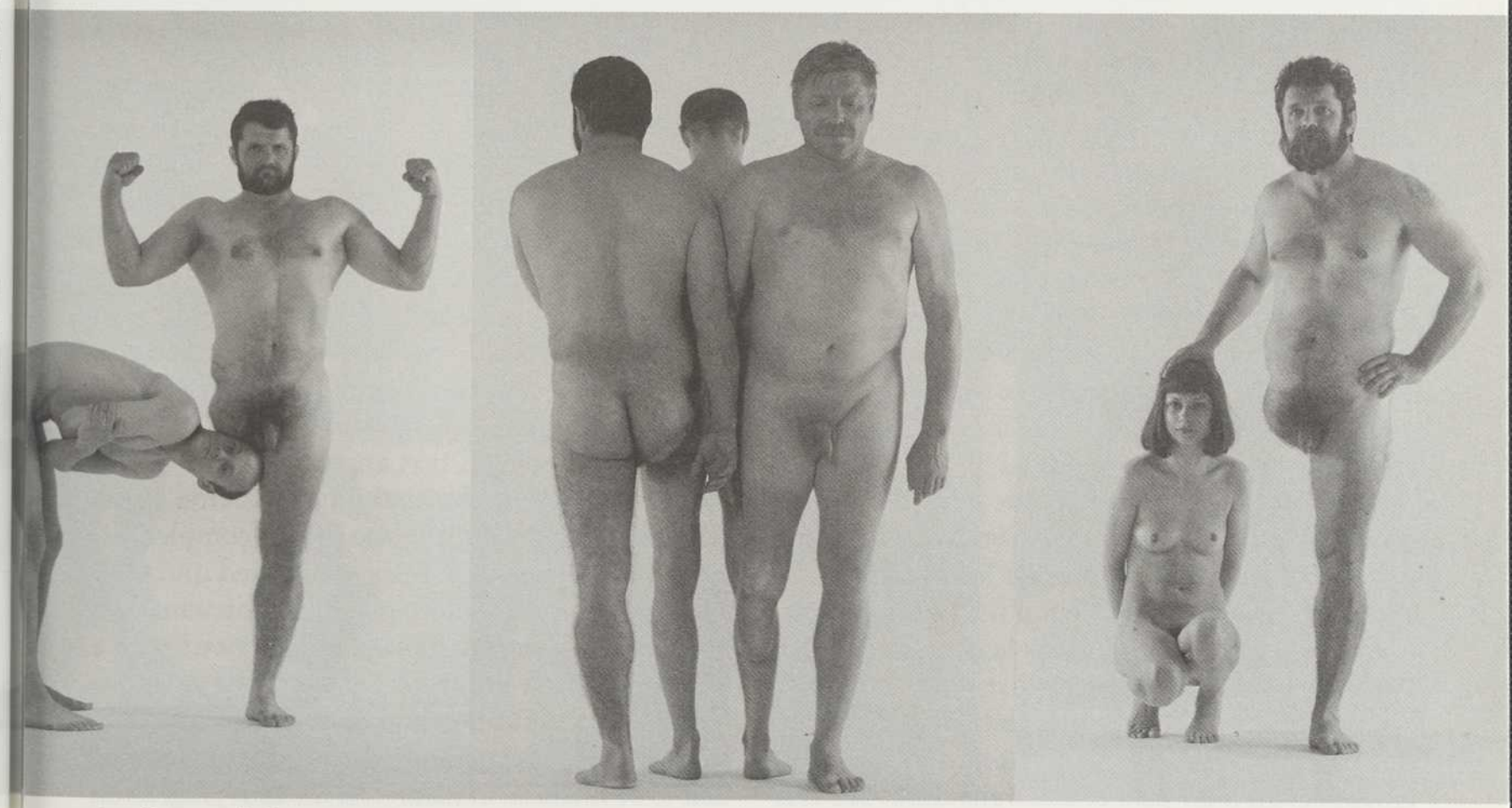
2007 at the 51st Venice Biennale. And most recently, he was announced as a featured artist in the mega-exhibition "Documenta 12," which opens in June 2007.

In many instances, Zmijewski purposefully inhabits the role of a disengaged observer, allowing events to unfold without intervention. His earlier works have taken on a range of topics, from the aesthetics of violence and segregation to meditations on human frailty, vulnerability and physical dysfunction. *An Eye for an Eye* (1998) consists of large-format colour photographs and a video-film depicting the nude bodies of male amputees and able-bodied subjects as they climb stairs and engage in various simple tasks. The healthy participants lend their appendages to the amputees to the extent that they conjoin, forming disturbing hybrid organisms. His work entitled *Out for a Walk* (2001) similarly pairs able-bodied subjects with individuals unable to utilize their limbs. In this video-film, healthy and robust men effectively use their bodies to walk a group of quadriplegics.

Out for a Walk confronts cultural phobias and societal embarrassment around the presence of bodily dysfunction. But it simultaneously displays bodies *deprived of power* by both physical abnormality and the violence of societal repression. These strategies of creating interdependence and equivalences between so-called "normal" and impaired (or impure) bodies have been realized to striking effect. However, these visual tactics resist overwrought sentimentality and moralizing to form coherent indictments on the social formation of radical alterity.

In one of his most recent works, *Repetition* (2005), Zmijewski artistically unpacks the panoptic architecture of officially mandated violence, as well as the physical and mental breakdown of the incarcerated. The project cinematically restages professor Philip Zimbardo's infamous 1971 Stanford Prison Experiment, an often-cited study of prison psychology that rapidly degenerated from simulation to sadism. A tenured Stanford University psychology professor, Zimbardo erected a temporary prison in the basement of the university's psychology department. Sixteen participants (each paid $25 per day for their time) were randomly recruited by advertisement to act out the roles of prisoners, guards and warden. Zimbardo's experiment became legendary for its disquieting outcome. Last-





ARTUR ZMIJEWSKI, *AN EYE FOR AN EYE* (PHOTOGRAPHIES COULEUR_COLOUR PHOTOGRAPHS), 1998; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND PETER KILCHMANN GALLERY, ZURICH.

en scène cinématographique de l'infâme « Stanford Prison Experiment » de 1971 du professeur Philip Zimbardo, une étude fréquemment citée sur la psychologie en milieu carcéral, qui est vite passée de la simulation au sadisme. Professeur titulaire de psychologie à l'université Stanford, Zimbardo érige une prison temporaire dans le sous-sol du département de psychologie de l'université. Seize participants (recevant chacun 25 $ en dédommagement de leur temps) sont recrutés au hasard par annonce pour jouer les rôles des prisonniers, des gardiens et du directeur de prison. L'expérience de Zimbardo est devenue légendaire en raison de son résultat inquiétant. Ne durant que six jours plutôt que les deux semaines prévues, l'étude dégénère rapidement alors que les participants, des étudiants universitaires de la classe moyenne, se transforment en sadiques. À la demande de Christina Maslach, une étudiante de troisième cycle de Stanford, le projet est stoppé de façon prématurée. Contrairement à la remise en scène de Zmijewski, les étudiants ne peuvent pas ici abandonner le projet à leur demande; en fait, après quatre jours, Zimbardo entreprend de transférer les prisonniers dans une prison située dans un commissariat de police pour les empêcher de s'évader. Le film de trente-neuf minutes de Zmijewski a été mis en scène de façon semblable, chaque personne étant payée 40 $ par jour. Des tests et des examens psychologiques ont été conduits pour écarter tout candidat potentiellement instable, jusqu'à ce que des bénévoles appropriés soient choisis.

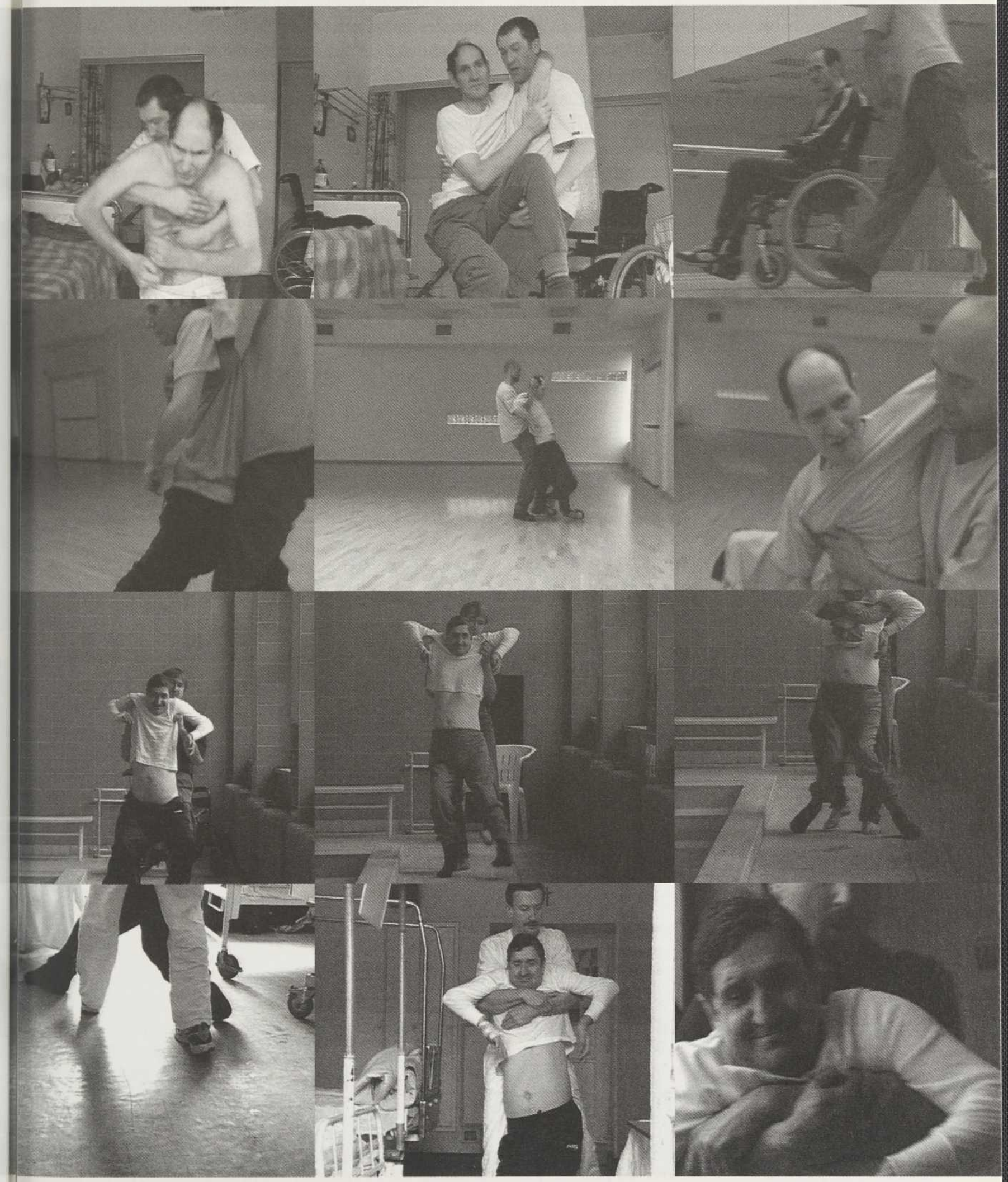
Ni éducatif ni rédempteur, *Repetition* est carrément dépourvu de toute sentimentalité. En accord avec les premières œuvres de l'artiste, le film met le corps agressivement en scène, dans une tentative de mettre à mal les mécanismes déshumanisants du pouvoir. Le film démarre avec un gémissement intense et caverneux qui frise l'inhumain. Rappelant d'abord les cris d'un animal blessé, les hurlements gutturaux se révèlent être ceux d'un « prisonnier » qui s'exprime sans réserve; il s'agit d'un geste de défi destiné à exacerber les conditions de détention déjà tendues. Vêtu d'un sarrau de couleur crème affichant le chiffre 433, le prisonnier hurleur fait des tractions sur barre pendant que, sous lui, un autre prisonnier fait les cent pas en riant. Le numéro 433 est un homme grand, dégingandé, au teint pâle et aux traits durs. Ses cris et son regard inexpressif donnent l'impression

ing only six days of its proposed two-week length, the study quickly degenerated as the middle-class college student participants became sadistic. At the request of Stanford graduate student Christina Maslach, the project was ended prematurely. In contrast to Zmijewski's re-staging, the wards were not able to abandon upon request; in fact, after four days Zimbardo endeavoured to transfer the inmates to a jail at a local police department to prohibit their escape. Zmijewski's thirty-nine-minute film was similarly staged, with each individual paid $40 per day. Psychological tests and examinations were used to remove potentially unstable applicants, until appropriate volunteers were selected.

Neither educative nor redemptive, *Repetition* is unapologetically devoid of sentimentality. In keeping with the artist's earlier works, the film aggressively stages the body in an effort to mine the dehumanizing mechanisms of power. The film begins with a strained and hollowed-out moaning that borders on the inhuman. Initially recalling the cries of a wounded animal, the guttural howls turn out to be a "prisoner" petulantly acting out; it is a defiant gesture designed to exacerbate the existing tensions of detainment. Wearing a crème-coloured smock with the number 433 emblazoned on its front, the howling inmate does pull-ups on the bars, while beneath him another prisoner paces back and forth, laughing. Number 433 is a tall, lanky man with pale skin and hard features. His shrieks and stony glare make him seem purposely insane, if not intent on wreaking havoc. After this brief but compelling interlude, the screen turns black while white narrative text explains the history of Zimbardo's infamous experiment and the artist's intentions. A portion of the text reads:

> We attempted to recreate the conditions of Zimbardo, to confirm whether evil is inherent in human nature and always manifests itself whenever we consent.

Shifting between text and image, the film's opening segment shows the participants being blindfolded, ushered into the prison complex, assigned their respective roles and settled into their specified routines. These scenes are bookmarked by brief jump-cutting footage of interviews with a selection of the volunteers. Each is asked about his background, education and reasons for participating—most embarrassedly divulged their motivation to be financial in nature. As the film progresses, we witness the uncomfortable indoctrination into



ARTUR ZMIJEWSKI, *OUT FOR A WALK* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2001; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND PETER KILCHMANN GALLERY, ZURICH.

recherchée d'un dément, si ce n'est d'un fauteur de troubles. Après cet interlude tout aussi bref que saisissant, l'écran devient noir et un texte en blanc raconte l'histoire de l'infâme expérience de Zimbardo et explique les intentions de l'artiste. Une partie du texte se lit comme suit :

Nous avons tenté de recréer les conditions de Zimbardo pour confirmer si le mal est inhérent à la nature humaine et s'il se manifeste dès lors que nous y consentons.

Allant du texte à l'image, la première scène du film montre les participants en train de se faire bander les yeux, de se faire introduire dans le complexe carcéral, de se voir assigner des rôles respectifs et installer dans des routines précises. Ces scènes sont entrecoupées de brèves séquences d'entrevues avec certains des bénévoles. Ceux-ci sont interrogés sur leurs origines, leur éducation et les raisons de leur participation – la chose la plus embarrassante à être révélée étant que leur motivation est de nature financière. Au fur et à mesure que le film avance, nous assistons à un inconfortable endoctrinement à la mentalité carcérale, et ce, des deux côtés. Les gardiens ordonnent aux prisonniers d'exécuter des tâches ritualisées, pendant que ceux-ci, pétris d'ennui, font les cent pas dans leurs cellules exiguës. Au départ, les détenus reçoivent instruction, de la part de leurs surveillants, de répéter les douze règlements de l'endroit et apprennent que toute violation sera sévèrement punie. Ces règles sont accueillies avec colère et défiance, mais sont néanmoins respectées à cette étape-ci.

La récitation répétitive des règlements pendant l'entraînement des prisonniers est la première forme de violence utilisée avec l'intention d'imposer la discipline. Au deuxième jour, les détenus (en particulier le numéro 810) commencent à ébranler le leadership d'un certain gardien. Cela mène à une série de punitions légères, mais agaçantes, qui sont infligées à tous les prisonniers. Celui qui pose le plus de problèmes (le numéro 810) est forcé de s'excuser pour son mauvais comportement et est ensuite envoyé en isolement cellulaire. Le processus d'endoctrinement est fastidieux et la récitation machinale des renseignements, quoique inoffensive, semble alimenter l'insubordination. Sur les plans à la fois visuel et théorique, *Repetition* articule ce que Michel Foucault a appelé le jeu des « relations de pouvoir » ou l'exercice du pouvoir par lequel des formes abusives de domination et d'au-

prison culture from both sides. The guards order the inmates to perform ritualized tasks, while the bored prisoners pace back and forth in their crammed quarters. Initially, the detainees are instructed by their overseers to rehearse the facility's twelve regulations, and are told that any violation will be severely punished. These rules are met with anger and defiance, but nevertheless they are initially obeyed.

The repetitive recitation of regulations during the training of prisoners is the first form of violence inflicted with the intention of achieving discipline. By the second day, the detainees (specifically ward 810) begin to undermine the leadership of a particular guard. This leads to a series of mild but annoying punishments, which are meted out on all the prisoners. The most troublesome (number 810) is forced to apologize for his misbehaviour and is then relegated to solitary confinement. The process of indoctrination is tedious and the rote recital of information, while benign, seems to encourage insubordination. Both visually and theoretically, *Repetition* articulates what Michel Foucault called "the play of power relations" or the "exercise of power," whereby abusive forms of domination and governance take shape.[1] Foucault configures this interrelation as an exercise, or a type of play that is acted out and ultimately fixed through *repetition*. Both the *other*—"the one over whom power is exercised"—and the oppressor act out their attendant role in the legitimation of institutional control.[2] This dysfunctional relationship tends to echo Hegel's dialectic in which the ennobled slave struggles for recognition: to have respect and to have a sense of oneself as an individual.[3] And the master, who punishes, must find his or her humanity through the reconciliation of this pathological set of relations.

In this instance, the performance of degradation is a form of disrespect, "such as insult or humiliation," which inflicts psychological injury on the subject. It is designed to deny a positive understanding of one's self, ultimately leading to the abatement of resistance and voluntary servitude—or, in many instances, to violent revolt.[4] Foucault's writings are most apropos here, specifically those relating to the anatomy or "technology" of power. This latter concept elucidates the process of objectivizing the subject or, more importantly, how an individual willingly turns himself or herself into a

torité prennent forme[1]. Foucault décrit cette corrélation comme étant un exercice ou un type de jeu qui se manifeste et, finalement, se fixe par la *répétition*. L'*autre* – « (celui sur qui [une relation de pouvoir] s'exerce) » – et l'oppresseur jouent tous deux leurs rôles concomitants dans la légitimation du contrôle institutionnel[2]. Cette relation basée sur la dysfonction tend à faire écho à la dialectique de G.W.F. Hegel dans laquelle l'esclave ennobli lutte pour la reconnaissance, soit être respecté et se sentir lui-même en tant qu'individu[3]. Et le maître ou

subject. While witnessing how the implementation of state power unfolds in Zmijewski's disturbing film, Foucault's explication of the "mechanisms of subjection" comes sharply into focus.[5] In his deconstruction of power, the French theorist tends not to view totalitarian political structures as massive systems that ignore individuals.[6] Foucault underlines the fact that "the state's governance is both an *individualizing* and a *totalizing* form of power."[7] In *Repetition's* re-articulation of the Zimbardo experiment, these mechanisms are a



Artur Zmijewski, *Repetition* (extrait de vidéo_video still), 2005; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Peter Kilchmann Gallery, Zurich.

la maîtresse qui punit doit trouver son humanité dans la réconciliation de cet ensemble pathologique de relations.

Ici, imposer toute forme de dégradation, «comme une insulte ou une humiliation», constitue une forme d'irrespect qui porte une blessure psychologique au sujet. Elle vise à nier une image positive de soi, menant finalement à une réduction de la résistance et à une servitude volontaire ou, dans plusieurs cas, à une révolte violente[4]. Les écrits de Foucault sont fort à propos ici, précisément ceux qui ont trait à l'anatomie ou à la «technologie» du pouvoir. Ce dernier concept éclaire le processus d'objectivation du sujet ou, surtout, comment une personne se transforme volontairement en sujet. En observant la manière dont la mise en œuvre du pouvoir de l'État est déployée dans le film troublant de Zmijewski, l'explication qu'offre Foucault des «mécanismes de soumission» prend tout son sens[5]. Dans sa déconstruction du pouvoir, le théoricien français tend à ne pas voir les structures politiques totalitaires comme des systèmes massifs qui ignorent les individus[6]. Il souligne le fait que le pouvoir de l'État est une forme de pouvoir qui combine à la fois des «techniques d'individualisation et des «procédures totalisatrices[7]». Dans la réarticulation de l'expérience Zimbardo effectuée par *Repetition*, ces mécanismes sont des composants cruciaux dans le jeu des relations de pouvoir. De plusieurs manières, la remise en scène cinématographique est initialement une forme de jeu. Mais le projet finit par atteindre un point où le jeu devient un désagréable exercice de gestation de violence potentielle.

Au cinquième jour de l'expérience, les prisonniers commencent à manifester des signes de fatigue mentale et physique. Conséquemment, la colère monte et les gardiens travaillent pour garder le contrôle. Le détenu numéro 433 exige abruptement d'être relâché de la prison de fortune et se retire complètement de l'expérience en prononçant cette phrase préparée à l'avance : «*Je me retire de notre entente; aucune raison fournie.*» Visiblement hostile et épuisé, le numéro 433 déclare qu'il a trouvé les règlements dégradants et insensés. Peu de temps après son départ, un autre détenu exaspéré (le numéro 497) demande à être libéré du projet. Dans une tentative désespérée de maintenir l'ordre, les gardiens et le directeur de prison s'entendent pour forcer les prisonniers à se raser

crucial component in the play of power relations. In many ways, the filmic re-staging is initially a form of play. But the project eventually reaches the point at which play becomes an unpleasant exercise in the gestation of potential violence.

On day five of the experiment, the wards begin to show signs of mental and physical fatigue. As a result, their anger swells and the guards struggle to maintain control. Inmate number 433 abruptly demands to be released from the makeshift jail and withdraws from the experiment entirely by uttering the prearranged phrase, "I withdraw from our agreement; no reason given." Visibly hostile and exhausted, 433 states that he found the regulations to be degrading and senseless. Not long after the first departure, another exasperated inmate (number 497) asks to be released from the project. In a desperate gesture to maintain order, the guards and warden agree to force the inmates to shave their heads. The wards resist this order virulently, which leads to a contentious power struggle. Eventually, all but one of the inmates agree to the command; however, it is clear that the detainees feel degraded by the warden's gesture to deny them their sovereignty.

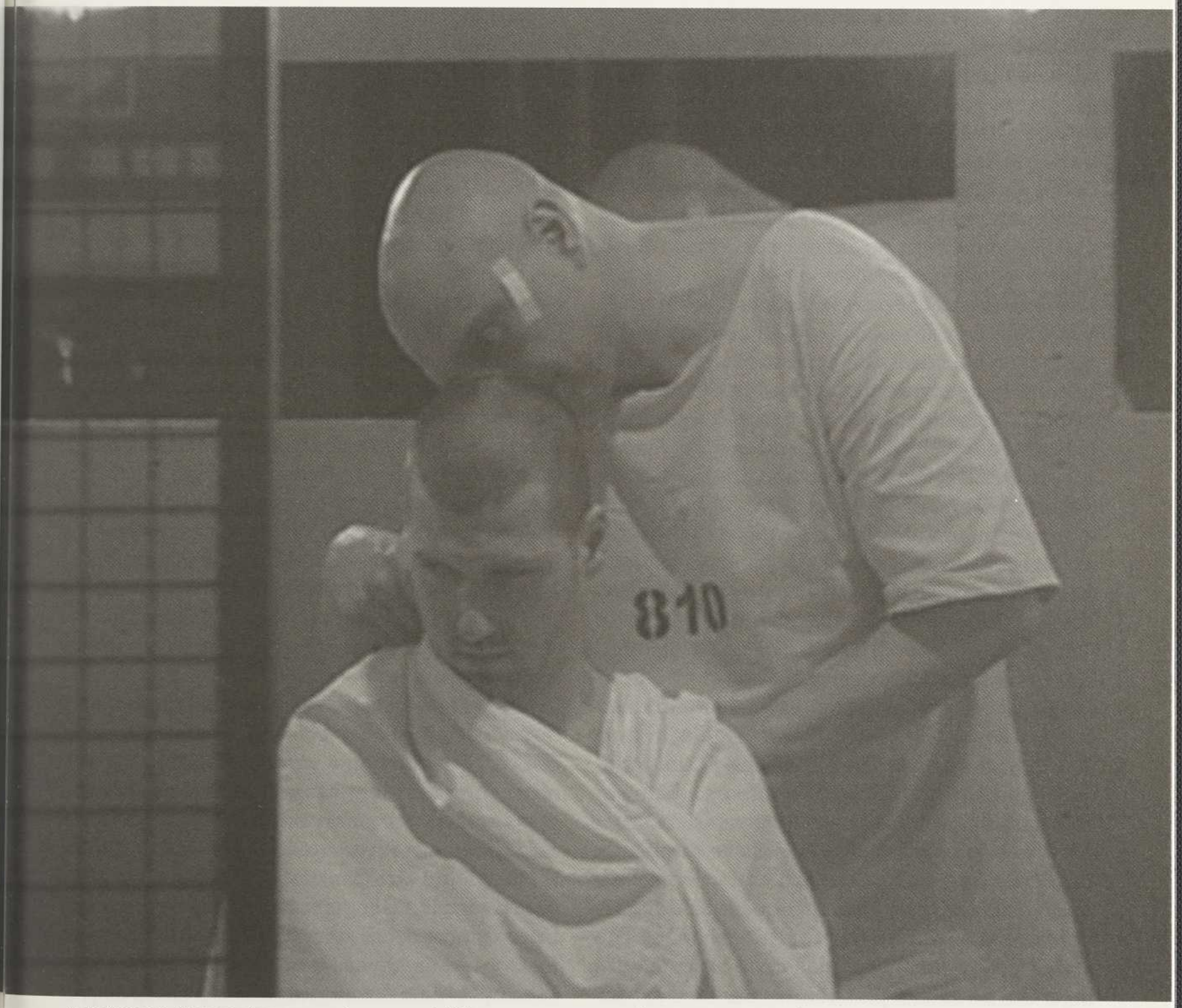
The film takes on a disturbing tone during these sequences because the volunteers begin to see how exploitation and domination are fundamental mechanisms of the penal system. The forced removal of their hair jolts them into the realization that, until that moment, they had not fully submitted themselves to the realities of incarceration. Having been symbolically denied that which makes them unique, they are negated; the reality of this becomes the breaking point. Here, individuality is replaced by a crushing otherness that is subsumed through punishment and forced obedience. In this scene, the cutting of hair serves the purpose of de-individualization and the stripping of humanity. But it simultaneously forces the faux-prisoners to give themselves over both physically and psychically in a manner that they had not expected.

Frustrated that his authority is now compromised, the warden becomes increasingly unsure of himself as he tries in vain to both maintain and test the boundaries of his power. In response, ward number 810 urinates in a container of food and then hurls a flurry of obscenities at the warden. His actions lead to a series of restrictions, the worst of which is the denial of lavatory usage. As an alter-

les cheveux. Ces derniers résistent à cette directive avec virulence, ce qui mène à une litigieuse lutte de pouvoir. À l'exception d'un prisonnier, tous finissent par se conformer; cependant, il est évident que les détenus se sentent dégradés par le geste du directeur qui a ainsi nié leur souveraineté.

Le film prend une tournure troublante durant ces séquences, les bénévoles commençant à voir comment l'exploitation et la domination sont des mécanismes fondamentaux du système pénal. La coupe forcée de leurs cheveux les secoue tellement

native, each cell is given a large bucket that is to remain in the tiny quarters, despite being filled with waste. This particular punishment was too dehumanizing and causes one of the enraged prisoners to toss the bucket of urine onto the floor outside of his cell. This gesture of defiance effectively ends the experiment, as it can go no further without heightened physical cruelty. Both parties are visibly disturbed by how quickly they began to surrender to viciousness. In the end, they calmly sit down to discuss their interactions, eventually



ARTUR ZMIJEWSKI, *REPETITION* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND PETER KILCHMANN GALLERY, ZURICH.

qu'ils réalisent que, jusque-là, ils ne s'étaient pas complètement soumis aux réalités de l'incarcération. En s'étant vus symboliquement privés de ce qui les rend uniques, ils sont niés; cette réalité devient le point de rupture. Ici, l'individualité est remplacée par une altérité écrasante qui est subsumée dans la punition et l'obéissance forcée. Dans cette scène, la coupe des cheveux sert les objectifs de dés-individuation et de dépouillement de l'humanité. Mais elle force du coup les faux prisonniers à capituler sur les plans à la fois physique et psychique d'une manière qu'ils n'avaient pas anticipée.

Frustré parce que son autorité est maintenant compromise, le directeur perd de son assurance alors qu'il essaie en vain de maintenir, voire de tester, les limites de son pouvoir. En réaction, le prisonnier numéro 810 urine dans un contenant alimentaire qu'il lance ensuite au directeur, en même temps qu'une rafale d'obscénités. Ses gestes mènent à une série de restrictions, la pire étant la privation de l'usage des toilettes. En échange, chaque cellule reçoit un grand seau qui, même lorsque rempli, doit demeurer dans le petit espace. Cette punition s'avère trop déshumanisante et fait que l'un des prisonniers enragés projette le seau d'urine sur le sol à l'extérieur de sa cellule. C'est ce geste de défi qui met fin à l'expérience puisque celle-ci ne saurait se poursuivre sans cruauté physique accrue. Les deux groupes sont visiblement troublés par la rapidité avec laquelle ils ont commencé à se livrer à la brutalité. À la fin, ils s'assoient calmement pour discuter de leurs interactions, décidant finalement et paisiblement d'abandonner le projet après seulement sept jours, soit un jour de plus que le projet de Zimbardo.

Ce qui frappe également dans le film de Zmijewski, c'est son articulation d'un double combat chez les gardiens comme chez les prisonniers. Alors que les prisonniers s'installaient tant bien que mal dans la routine de l'incarcération, les gardiens se confrontaient continuellement aux ambiguïtés morales de la domination face à une insubordination grandissante. C'est précisément ici que *Repetition* s'écarte de l'expérience Zimbardo. Les bénévoles polonais ont mal évalué leurs positions. Ils n'ont jamais complètement délimité les frontières des rôles qui leur avaient été assignés et, quand les gardiens ont finalement accepté d'infliger des punitions plus sévères, les détenus ont commencé à se retirer de l'expérience. L'hésitation

deciding peacefully to abandon the experiment after only seven days—one day longer than the Zimbardo project.

What is also striking in Zmijewski's film is its articulation of a dual struggle between the guards and the inmates alike. While the prisoners uneasily settled into the routine of incarceration, the guards were continually confronted with the moral ambiguities of dominance in the face of growing insubordination. It is precisely here where *Repetition* breaks from Zimbardo's experiment. The Polish volunteers awkwardly navigated their positions. They never fully delineated the boundaries of their assigned roles, and when the guards finally agreed to mete out more severe punishment, the inmates began pulling out of the experiment. The guards' hesitation to commit physical violence, combined with the wards' inability to give up their individuality, quickly ended the project. Nevertheless, the outcome is still quite unsettling because the intransigence of sovereignty (or freedom's unwillingness to submit) highlights the unavoidable limitations of such a simulation.[8]

It could be argued that cultural differences between the Stanford experiment and its Polish reenactment had an impact on the outcome. The Polish volunteers were primarily unemployed men, and their stated interest in the project did not go beyond the financial benefits. In contrast, in Zimbardo's U.S. Navy-funded experiment, the Stanford guards were instructed to go much further in their efforts to break the inmates. Nevertheless, the protagonists' unwillingness to descend into physical violence imbued the aftermath of *Repetition* with a sense of hopefulness, a quality that distinguished it from its predecessor.

Shot in a cinéma verité style, *Repetition* is evocative of European neo-realist and experimental cinema. However, it simultaneously recalls the immediacy of reality TV, with its disingenuous claims of unmediated veracity. Its shifting and often jittery camera work effectively brought a gritty realness that was punctuated by the ever-mounting narrative tensions. The camera often zoomed abruptly in and out of focus, and would at times home in on its subjects, highlighting physical imperfections: cuts, acne and scars. Furthermore, the rawness and intensity of emotions were heightened by its filmic strategies, which seemed to fluctuate effortlessly between auteur-like virtuosity and

des gardiens à commettre une violence physique, combinée à l'incapacité des prisonniers à renoncer à leur individualité, a rapidement mis fin au projet. Néanmoins, le résultat demeure fort troublant parce que l'intransigeance de la souveraineté (ou la réticence de la liberté à se soumettre) met en relief les limites inévitables d'une telle simulation[8].

On pourrait avancer que les différences culturelles entre l'expérience à Stanford et sa reconstitution polonaise ont eu un impact sur le résultat. Les bénévoles polonais étaient principalement des hommes en chômage et leur intérêt dans le projet, de leur propre aveu, n'allait pas au delà des bénéfices financiers. En revanche, dans l'expérience Zimbardo, financée par la U.S. Navy, les gardiens de Stanford avaient reçu instruction d'aller beaucoup plus loin dans leur tentative de casser les prisonniers. Néanmoins, la réticence des protagonistes à s'enfoncer dans la violence physique donne à la conclusion de *Repetition* un certain espoir, qualité qui distingue le projet de son prédécesseur.

Filmé dans le style cinéma-vérité, *Repetition* évoque le cinéma néoréaliste et expérimental européen. Par contre, il rappelle également l'immédiateté de la télé-réalité et ses trompeuses revendications de véracité inaltérée. Le travail de la caméra, active et parfois agitée, réussit à rendre une réalité crue, ponctuée par des tensions narratives de plus en plus pressantes. La caméra fait souvent des zooms avant et arrière, se concentrant parfois sur ses sujets pour mettre en relief certaines imperfections physiques : coupures, acné et cicatrices. De plus, l'âpreté et l'intensité des émotions sont soulignées par des stratégies cinématographiques fluctuant, semble-t-il sans effort, entre la virtuosité du cinéma d'auteur et l'esthétique intrusive des caméras de surveillance rudimentaires. À plusieurs égards, *Repetition* rappelle les premiers films expérimentaux du collectif avant-gardiste danois DOGME 95. Mené par les réalisateurs Lars von Trier et Thomas Vinterberg, DOGME 95 a établi une liste de dix restrictions (« Les vœux de chasteté »), conçue pour faire fi du romantisme bourgeois et de l'artifice cinématographique. Le film de Zmijewski incarne plusieurs caractéristiques des films produits par DOGME 95, en particulier sa façon d'utiliser le réalisme comme mode critique.

On pourrait faire d'autres comparaisons entre l'hyperréalisme de l'artiste et « un certain réalisme[9] », comme le disait le défunt cinéaste italien Pier

the invasiveness of low-tech surveillance aesthetics. In many instances *Repetition* recalled the early experimental films of the Danish avant-garde collective DOGME 95. Spearheaded by directors Lars von Trier and Thomas Vinterberg, DOGME 95 created a list of ten restrictions (called The Vow of Chastity) designed to forego bourgeois romanticism and cinematic artifice. Zmijewski's film embodies many characteristics of the DOGME 95 films, particularly their obsessive engagement with realism as a mode of critique.

Other comparisons could be drawn between the artist's hyperrealism and the phrase coined by the late Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini: "a certain realism."[9] Scholar Maurizio Viano has stated that "Pasolini did not just want to 'represent' reality. Rather, his films aimed at putting spectators in the position of asking themselves questions about reality."[10] As a mode of transgression against totalitarian repression, Pasolini's films obsessively (and often relentlessly) engage in the representation of violent sexuality, marginality and the evils of fascism. These ideas were most effectively articulated in his last and most notorious film, *Saló: The 120 Days of Sodom* (1975), an adaptation of the Marquis de Sade's epic novel *The 120 Days of Sodom*. *Saló* vividly images the evils of degradation and horrific acts of physical brutality inflicted on the body as an expostulation of oppressive systems and a critique of absolute power.

Indelibly politically engaged in the face of enduring criticisms of socially-committed art, Zmijewski's work has nevertheless found acclaim. While such denouncements are most commonly directed towards non-Western artists, it becomes clear that when particular bodies and particular histories are the focus, such obsessions are permissible as art: specifically those dealing with the European face of Fascism and Stalinism (what Foucault called those "diseases of power").[11] While certainly fascinated by the history of Nazi anti-Semitism, *Repetition* is perhaps more evocative of imperial expansion in the Middle East and its attendant spectacles of prisoner abuse. This is not to mention the thriving corporate penal system in the U.S. with its racially disproportionate population—or the many occupations and ethnic conflicts flourishing internationally. These forms of violence exist all over the globe, which highlights the necessity for artworks such as this one to thrive unencumbered by ideological divisions.

Paolo Pasolini. Selon le spécialiste Maurizio Viano : Pasolini ne voulait pas simplement « représenter » la réalité. Ses films visaient plutôt à mettre les spectateurs en position de se poser des questions sur la réalité[10].

Comme mode de transgression contre les répressions totalitaires, les films de Pasolini se sont engagés de manière obsessionnelle (et souvent acharnée) dans une représentation de la violence sexuelle, de la marginalité et des fléaux du fascisme. Ces idées ont été le plus efficacement articulées dans son dernier et plus célèbre film, *Salo ou les Cent Vingt Journées de Sodome* (1975), adaptation du roman épique du Marquis de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. *Salo* illustre de façon frappante les méfaits de la dégradation ainsi que des actes horribles de brutalité physique infligée au corps, en guise de critique du pouvoir absolu et de protestation contre les systèmes oppressifs.

Indéfectiblement engagé sur le plan politique en dépit des critiques tenaces à l'endroit de l'art à teneur sociale, le travail de Zmijewski a néanmoins été bien reçu. Si ces dénonciations s'adressent de façon générale aux artistes non occidentaux, il devient évident que, lorsque certains corps et histoires constituent le point central, ces obsessions deviennent acceptables en tant qu'art : précisément, lorsqu'il s'agit du visage européen du fascisme et du stalinisme (ce que Foucault a qualifié de « maladies du pouvoir[11] »). Bien que certainement fasciné par l'histoire de l'antisémitisme nazi, *Repetition* évoque peut-être davantage l'expansion impérialiste au Moyen-Orient et les spectacles d'abus de prisonniers qui l'accompagnent. Cela, sans parler du système pénal privé en pleine expansion aux États-Unis et de sa population disproportionnée sur le plan racial, ou des nombreuses occupations et des multiples conflits ethniques qui continuent à se développer à l'échelle planétaire. Ces formes de violence existent partout dans le monde, ce qui souligne la nécessité pour des œuvres comme celle-ci de prospérer, à l'écart des divisions idéologiques.

Par contre, Zmijewski est certainement conscient que la reprise de l'expérience originale de Zimbardo entraîne un résultat fictionnel. Les limites de la représentation et le problème du spectacle écrasent (sinon vulgarisent) ses aspirations scientifiques. R*epetition* relève davantage du cinéma expérimental et de la télé-réalité que de la science pure. L'intentionnalité derrière son artifice éclipse

In contrast, Zmijewski is certainly aware that the gesture of visualizing Zimbardo's original experiment is to fictionalize its outcome. The limitations of representation and the problem of spectacle overwhelm (if not vulgarize) its scientific aspirations. *Repetition* is more experimental cinema and reality TV than hard science. The intentionality behind its artifice overshadows any endeavour to draw lofty moral or political conclusions about the true nature of humankind. The title, *Repetition*, is not just an allusion to the act of *repeating* Zimbardo's experiment. It is also a meditation on the role of mechanistic repetition in the violent play of power relations. It could be said that *Repetition* shares not only Pasolini's realism, but also his revulsion for the post-industrial nightmare of capitalism and its attendant wellsprings of violence. Not unlike Pasolini, Zmijewski wants his viewers to *ask themselves questions about reality*, particularly about the conditions of those who are outside of history, those individuals who exist on the margins of society. Through the visualization of their realities, Zmijewski casts an unflattering light on the cruelty of group belongingness and social ostracism in their many permutations.

toute tentative de tirer des conclusions morales ou politiques nobles sur la véritable nature de l'être humain. Le titre, *Repetition*, n'est pas qu'une allusion à l'acte de *répéter* l'expérience Zimbardo. Il s'agit également d'une méditation sur le rôle de la répétition machinale dans le jeu violent des relations de pouvoir. On pourrait dire de *Repetition* qu'elle a en commun avec Pasolini non seulement son réalisme, mais aussi son aversion pour le cauchemar postindustriel du capitalisme et les sources de violence qui l'accompagnent. À la manière de Pasolini, Zmijewski veut que ses spectateurs *se posent des questions sur la réalité*, en particulier sur les conditions de vie de ceux et celles qui sont à l'extérieur de l'histoire, ces personnes vivant dans les marges de la société. Par la visualisation de leurs réalités, Zmijewski jette un éclairage peu flatteur sur la cruauté qui vient avec l'appartenance à un groupe et sur l'ostracisme social dans leurs nombreuses permutations.

Derek Conrad Murray détient une bourse postdoctorale et est conférencier invité au département d'histoire de l'art de l'Université de la Californie à Berkeley. Se spécialisant en art contemporain, en théorie et critique, ainsi que dans l'art de la diaspora africaine, il a collaboré à des publications comme PARACHUTE, *Art in America*, *Art Journal* et *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Il s'intéresse présentement aux relations entre la mondialisation, l'esthétique et la politique de la représentation.

Derek Conrad Murray is a Chancellor's Postdoctoral Fellow and visiting lecturer in the History of Art Department at the University of California, Berkeley. Specializing in contemporary art, theory and criticism, and the art of the African Diaspora, he has contributed to publications such as PARACHUTE, *Art in America*, *Art Journal*, and *Nka: Journal of Contemporary African Art*. His current focus is on the relations between globalization, aesthetics and the politics of representation.

Traduit par Colette Tougas

NOTES

1. Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », traduit par Fabienne Durand-Bogaert dans *Dits et écrits II*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2001, p. 1052.
2. *Ibid.*, p. 1055.
3. Joel Anderson, « Translator's Introduction », *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. xv. Dans ce passage, Anderson analyse les textes d'Axel Honneth, en particulier sa réflexion sur les écrits d'Hegel concernant la reconnaissance et la citoyenneté sociale. Essentiellement, il avance que la redistribution de la richesse n'est pas suffisante pour calmer les luttes sociales lorsqu'on refuse la reconnaissance à des parties délimitées de la population en raison de leurs cultures et de leurs manières de vivre.
4. Axel Honneth, « Personal Identity and Disrespect: The Violation of the Body, the Denial of Rights, and the Denigration of Ways of Life », *The Struggle for Recognition*, *op. cit.*, p. 131-132. [Notre traduction.]
5. Foucault, *op. cit.*, p. 1047.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 1048.
8. *Ibid.*, p. 1057.
9. Maurizio Viano, « Preface », *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. xi.
10. *Ibid.*, p. x.
11. Foucault, *op. cit.*, p. 1043.

1. Michel Foucault, "The Subject and Power" in *The Essential Foucault: Selections from the Essential Works of Foucault, 1954–1984*, ed. Paul Rabinow and Nikolas Rose (New York: The New Press, 2003), 135.
2. Ibid. 138.
3. Joel Anderson, "Translator's Introduction," in *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), xv. In this passage, Anderson unpacks the writings of Axel Honneth, particularly his engagement with Hegel's writings on recognition and social citizenship. Essentially, his argument suggests that the redistribution of wealth is not enough to alleviate social struggle when certain delineated constituencies are denied recognition for their culture and way of life.
4. Axel Honneth, "Personal Identity and Disrespect: The Violation of the Body, the Denial of Rights, and the Denigration of Ways of Life," in *The Struggle for Recognition*, 131–32.
5. Foucault, 131.
6. Ibid.
7. Ibid. Emphasis in the original.
8. Ibid, 139.
9. Maurizio Viano, "Preface" in *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993), xi.
10. Viano, x.
11. Foucault, 127.

[...suite de la p. 56]



Luttes des classes en France, encore une fois

Étienne Balibar[1] a proposé la notion de la cruauté non fonctionnelle excessive comme une particularité de la vie contemporaine : c'est une cruauté dont les figures vont du massacre raciste ou religieux «fondamentaliste» aux explosions «insensées» de violence des adolescents et des sans-abri dans nos mégapoles, une violence qu'on serait tenté d'appeler le «ça-malin» (une référence au ça freudien), une violence sans fondement utilitaire ou idéologique. Ne nous laissons pas tromper par tous ces propos qui tournent autour des étrangers qui nous volent nos emplois ou de la menace qu'ils représentent pour nos valeurs occidentales. Un examen approfondi révèle que ces propos fournissent une rationalisation plutôt secondaire, voire superficielle. Le skinhead finit par nous répondre que ça lui fait du bien de tabasser des étrangers, que leur présence le dérange. Nous sommes effectivement en présence du «ça-malin», le malin structuré et motivé par le déséquilibre le plus élémentaire dans le rapport entre l'ego et la jouissance, par la tension entre le plaisir et le corps étranger de la jouissance qui en constitue le noyau. Le «ça-malin» produit donc le plus élémentaire des «courts-circuits» dans le rapport entre le sujet et la cause-objet essentiellement manquante de son désir : ce qui nous «gêne» chez l'«autre» (Juif, Japonais, Africain, Turc) c'est qu'il ou elle semble entretenir un rapport privilégié avec l'objet – soit que l'autre possède l'objet-trésor, nous l'ayant arraché (ce qui explique qu'il nous manque), ou qu'il menace de nous l'enlever.

Il convient ici de proposer le «jugement infini» hégélien qui affirme l'identité spéculative de ces explosions de violence «inutiles» et «excessives», qui n'affichent qu'une haine pure et non déguisée («non sublimée») de l'Altérité, avec l'univers de tolérance multiculturaliste postpolitique de la différence dans lequel personne n'est exclu. Bien entendu, nous utilisons l'expression «non sublimée» dans son acception courante qui est ici diamétralement opposée à sa stricte signification psychanalytique. En bref, en concentrant notre haine sur un représentant de l'Autre (qui est officiellement toléré) nous déclenchons le mécanisme de sublimation dans sa forme la plus élémentaire : la nature globale de l'Universalité concrète postpolitique qui n'oublie personne sur le plan de l'inclusion symbolique, cette vision-et-pratique multiculturaliste de l'«unité dans la différence» («tous égaux, tous différents»), laisse ouvert, comme la seule façon de marquer la Différence, le geste protosublimatoire d'ériger un Autre subordonné (à la race, au sexe, à la religion, etc.) à l'intérieur de l'«Altérité absolue» de l'impossible Chose, la menace ultime à notre identité – cette Chose que nous devons supprimer si nous voulons survivre. Là réside le paradoxe proprement hégélien : l'arrivée finale de l'«universalité concrète» véritablement rationnelle

[...continued from p. 57]

Class Struggles in France, Again

Etienne Balibar[1] proposed the notion of excessive, non-functional cruelty as a feature of contemporary life: it is a cruelty whose figures range from "fundamentalist" racist and/or religious slaughter to the "senseless" outbursts of violence performed by adolescents and the homeless in our megalopolises, a violence one is tempted to call "Id-Evil" (in reference to the Freudian Id), a violence grounded in no utilitarian or ideological reasons. All the talk about foreigners stealing work from us or about the threat they represent to our Western values should not deceive us: under closer examination, it soon becomes clear that this talk provides a rather superficial, secondary rationalization. The answer we ultimately obtain from a skinhead is that it makes him feel good to beat foreigners, that their presence disturbs him. What we encounter here is indeed Id-Evil, the Evil structured and motivated by the most elementary imbalance in the relationship between the Ego and *jouissance*, by the tension between pleasure and the foreign body of *jouissance* in the very heart of it. Id-Evil thus stages the most elementary "short-circuit" in the relationship of the subject to the primordially missing object-cause of his desire: what "bothers" us in the "other" (Jew, Japanese, African, Turk) is that he or she appears to entertain a privileged relationship to the object—the Other either possesses the object-treasure, having snatched it away from us (which is why we don't have it), or he ro she poses a threat to our possession of it.

What one should propose here is the Hegelian "infinite judgment" that asserts the speculative identity of these "useless" and "excessive" outbursts of violence, which display nothing but a pure and naked ("non-sublimated") hatred of Otherness, with the post-political multiculturalist universe of tolerance for difference in which nobody is excluded. Of course, we just used the term "non-sublimated" in its common meaning which, in this case, stands for the exact opposite of its strict psychoanalytic meaning. In short, what takes place in the focusing of our hatred on some representative of the (officially tolerated) Other is the very mechanism of sublimation at its most elementary: the all-encompassing nature of the post-political Concrete Universality which accounts for everybody at the level of symbolic inclusion, this multiculturalist vision-and-practice of "unity in difference" ("all equal, all different") leaves open, as the only way to mark the Difference, the proto-sublimatory gesture of elevating a contingent Other (of race, sex, religion, etc.) into the "absolute Otherness" of the impossible Thing, the ultimate threat to our identity —this Thing which must be annihilated if we are to survive. Therein resides the properly Hegelian paradox: the final arrival of the truly rational "concrete universality"—the abolition of antagonisms, the

– l'abolition des antagonismes, l'univers «mature» de la coexistence négociée de groupes différents – coïncide avec son antithèse, avec des explosions de violence résolument contingentes.

La règle fondamentale d'Hegel veut que l'excès «objectif» (le règne direct de l'universalité abstraite qui impose sa loi «machinalement», sans considération aucune pour le sujet intéressé pris dans son engrenage) soit systématiquement complété par l'excès «subjectif» (l'exercice arbitraire et irrégulier des lubies). Un cas classique de cette interdépendance nous est fourni par Balibar, lequel distingue deux modes opposés, mais néanmoins complémentaires de violence excessive : la violence «ultra-objective» («structurale») inhérente aux conditions sociales du capitalisme global (la création «automatique» d'individus exclus et sans importance, des sans-abri aux sans-emploi) et la violence «ultra-objective» des «fondamentalismes» ethniques ou religieux (bref, racistes) naissants. Cette violence «excessive» et «infondée» implique son propre mode de savoir, soit celui de la réflexion cynique impuissante – ce qui nous ramène à notre exemple du «ça-malin», d'un skinhead tabassant des étrangers. Pressé de justifier sa violence, et en admettant qu'il soit capable d'un minimum de réflexion théorique, il se mettra subitement à discourir comme les travailleurs sociaux, sociologues et psychologues sociaux, citant la diminution de la mobilité sociale, l'insécurité croissante, la désintégration de l'autorité paternelle, l'absence d'amour maternel dans le petite enfance... Bref, il dressera un constat psychosociologique plus ou moins précis de ses actes qui est si cher aux libéraux éclairés qui ne demandent qu'à «comprendre» la jeunesse violente en tant que victime tragique de ses conditions sociales et familiales. La formule éclairée courante de l'efficacité de la «critique de l'idéologie» à partir de Platon («ils le font, parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font», c'est-à-dire le savoir est en soi libérateur; lorsque le «contrevenant» réfléchit à ce qu'il ou elle fait, il ou elle aura cessé de le faire) est ici inversée : le skinhead violent «sait pertinemment ce qu'il fait, mais il continue néanmoins à le faire». Le savoir symboliquement efficace implanté dans la praxis sociale effective du sujet se désintègre, d'une part, en une violence «irrationnelle» excessive sans fondement politico-idéologique et, d'autre part, en une réflexion externe impuissante qui laisse les actes du sujet intacts. Sous l'apparence de ce skinhead pensif, cynique et impuissant qui, sourire ironique aux lèvres, explique au journaliste perplexe les racines de son comportement violent et insensé, le multiculturaliste tolérant et éclairé déterminé à «comprendre» les formes de violence excessive reçoit son message dans sa forme réelle, inversée – bref, pour paraphraser Lacan, à ce stade-ci, la communication entre lui et l'«objet» de son étude, le skinhead intolérant, est entièrement réussie.

"mature" universe of negotiated co-existence of different groups—coincides with its radical opposite, with thoroughly contingent outbursts of violence.

Hegel's fundamental rule is that "objective" excess (the direct reign of abstract universality which imposes its law "mechanically," with utter disregard for the concerned subject caught in its web) is always supplemented by "subjective" excess (the irregular, arbitrary exercise of whims). An exemplary case of this interdependence is provided by Balibar, who distinguishes two opposite but complementary modes of excessive violence: the "ultra-objective" ("structural") violence that is inherent in the social conditions of global capitalism (the "automatic" creation of excluded and dispensable individuals, from the homeless to the unemployed), and the "ultra-subjective" violence of newly emerging ethnic and/or religious (in short: racist) "fundamentalisms." This "excessive" and "groundless" violence involves its own mode of knowledge, that of impotent cynical reflection—this brings us back to our example of Id-Evil, of a skinhead beating up foreigners: when really pressed for the reasons for his violence, and if capable of minimal theoretical reflection, he will suddenly start to talk like social workers, sociologists and social psychologists, quoting diminished social mobility, rising insecurity, the disintegration of paternal authority, the lack of maternal love in his early childhood . . . in short, he will provide a more or less precise psycho-sociological account of his acts that is so dear to enlightened liberals eager to "understand" the violent youth as a tragic victim of their social and familial conditions. The standard enlightened formula for the efficiency of the "critique of ideology" from Plato onwards ("they are doing it, because they do not know what they are doing," that is, knowledge is in itself liberating; when the erring subject reflects upon what he or she is doing, he or she will no longer be doing it) is here turned around: the violent skinhead "knows very well what he is doing, but he is nonetheless doing it." The symbolically efficient knowledge embedded in the subject's effective social praxis disintegrates into, on the one hand, excessive "irrational" violence with no ideological-political foundation and, on the other hand, impotent external reflection that leaves the subject's acts intact. In the guise of this cynically impotent reflecting skinhead who, with an ironic smile, explains to the perplexed journalist the roots of his senselessly violent behaviour, the enlightened tolerant multiculturalist bent on "understanding" forms of excessive violence gets his own message in its inverted, true form—in short, as Lacan would have put it, at this point, the communication between him and the "object" of his study, the intolerant skinhead, is thoroughly successful.

What have these outbursts to do with the fact that we live in a "risk society" of permanent choices? Everything: these "useless" and "excessive" outbursts of violence, which display nothing but a pure

Qu'est-ce que ces explosions de violence ont à voir avec le fait que nous vivons dans une «société du risque» aux choix permanents? Absolument tout : ces explosions «inutiles» et «excessives», qui n'affichent qu'une haine pure et non déguisée («non sublimée») de l'Altérité, sont la contrepartie de la «réflexivisation» de notre quotidien. Nulle part n'est-ce plus clair que dans le sort de l'interprétation psychanalytique. Aujourd'hui, les formations de l'Inconscient (des rêves aux symptômes hystériques) ont définitivement perdu leur innocence et sont totalement réflexivées : les «libres associations» d'un analysant cultivé typique consistent, dans une large part, à fournir une explication psychanalytique de ses troubles. Nous n'avons donc pas tort d'affirmer que nous avons non seulement des interprétations jungiennes, kleiniennes, lacaniennes... des symptômes, mais des symptômes qui sont jungiens, kleiniens, lacaniens, c'est-à-dire dont la réalité implique une référence implicite à une théorie psychanalytique. Le résultat malheureux de cette réflexivisation globale de l'interprétation (tout devient interprétation, l'Inconscient s'auto-interprète), c'est que l'interprétation même de l'analyste perd son «efficacité symbolique» performative et le symptôme demeure intact dans l'immédiateté de sa jouissance idiote.

Ce qui se passe dans le traitment psychanalytique est strictement homologue à la réponse du skinhead néonazi, ci-dessus. La réémergence du Réel brute de la violence «irrationnelle», étanche et insensible à l'interprétation réflexive, est la contrepartie nécessaire de la réflexivité universalisée saluée par les théoriciens de la société du risque. Plus la théorie sociale actuelle proclame la fin de la Nature ou de la Tradition et la montée de la «société du risque», plus la référence implicite à la «nature» s'insinue dans notre discours quotidien : même si nous ne parlons pas de la «fin de l'histoire», n'avançons-nous pas le même message lorsque nous prétendons que nous entrons dans une ère pragmatique «postidéologique», ce qui revient à dire que nous entrons dans un ordre postpolitique où les seuls conflits légitimes sont les conflits ethniques/culturels?

En général, dans le discours critique et politique actuel, l'expression «travailleurs» ne fait plus partie de notre vocabulaire, elle a été remplacée ou oblitérée par «immigrants/travailleurs immigrants : Algériens en France, Turcs en Allemagne, Mexicains aux États-Unis». Ainsi, la problématique des classes de l'exploitation des travailleurs est transformée en une problématique multiculturaliste de l'«intolérance de l'Altérité», et l'investissement excessif des libéraux multiculturalistes dans la protection des droits ethniques des immigrants s'alimente manifestement aux sources de la dimension des classes «refoulées». Bien que la thèse de Francis Fukuyama sur la «fin de l'histoire» a vite fait d'être discréditée, nous présumons en silence que l'ordre capitaliste libéral-démocratique global est en quelque sorte le régime

and naked ("non-sublimated") hatred of Otherness, are the obverse of the "reflexivization" of our daily lives. Nowhere is this clearer than in the fate of psychoanalytic interpretation. Today, the formations of the Unconscious (from dreams to hysterical symptoms) have definitely lost their innocence and are thoroughly reflexivized: the "free associations" of a typical educated analysant consist, for the most part, of attempts to provide a psychoanalytic explanation of their disturbances, so that one is quite justified in saying that we have not only Jungian, Kleinian, Lacanian . . . interpretations of the symptoms, but symptoms themselves which are Jungian, Kleinian, Lacanian, and whose reality involves implicit reference to some psychoanalytic theory. The unfortunate result of this global reflexivization of interpretation (everything becomes interpretation, the Unconscious interprets itself) is that the analyst's interpretation itself loses its performative "symbolic efficiency" and leaves the symptom intact in the immediacy of its idiotic *jouissance*.

What happens in psychoanalytic treatment is strictly homologous to the response of the neo-Nazi skinhead, above. The re-emergence of the brute Real of "irrational" violence, impermeable and insensitive to reflexive interpretation, is the necessary obverse of the universalized reflexivity hailed by the risk-society theorists. So the more today's social theory proclaims the end of Nature and/or Tradition and the rise of the "risk society," the more the implicit reference to "nature" pervades our daily discourse: even when we do not speak of the "end of history," do we not put forth the same message when we claim that we are entering a "post-ideological" pragmatic era, which is another way of claiming that we are entering a post-political order in which the only legitimate conflicts are ethnic/cultural conflicts?

Typically, in today's critical and political discourse, the term "worker" has disappeared from the vocabulary, and has been substituted and/or obliterated by "immigrants/immigrant workers": Algerians in France, Turks in Germany, Mexicans in the USA. In this way, the class problematic of workers' exploitation is transformed into the multiculturalist problematic of the "intolerance of Otherness," and the excessive investment of the multiculturalist liberals in protecting immigrants' ethnic rights clearly draws its energy from the "repressed" class dimension. Although Francis Fukuyama's thesis on the "end of history" quickly fell into disrepute, we still silently presume that the liberal-democratic capitalist global order is somehow the finally found "natural" social regime; we still implicitly conceive conflicts in third world countries as a subspecies of natural catastrophes, as outbursts of quasi-natural violent passions, or as conflicts based on the fanatic identification with one's ethnic roots—and what is "the ethnic" here if not again a code word for nature?

social «naturel» enfin trouvé. Nous continuons à concevoir implicitement les conflits du tiers-monde comme une sous-espèce de catastrophes naturelles, comme des explosions de passions violentes quasi naturelles, ou comme des conflits basés sur l'auto-identification fanatique de ses racines ethniques – et qu'est-ce que l'«ethnique» ici si ce n'est qu'un mot codé pour nature?

Une anecdote bien connue circule sur Picasso : durant la Seconde Guerre mondiale, un officier allemand visite son atelier et aperçoit *Guernica*. Outré par la chaos moderniste de la toile, il lui demande : «C'est vous qui avez fait ça?» Et Picasso de lui répondre calmement : «Non, vous avez fait ça!» Aujourd'hui, lorsque confrontés à des explosions de violence comme le pillage dans les banlieues parisiennes, de nombreux libéraux nous demandent, à nous les rares gauchistes à espérer une transformation sociale radicale : «Est-ce que ce n'est pas vous qui avez fait ça? Est-ce que c'est ça que vous voulez?» À l'instar de Picasso, nous devrions leur répondre : «Non, VOUS avez fait ça! C'est le résultat patent de VOTRE politique!»

Philosophe et théoricien, Slavoj Žižek a publié plus de cinquante ouvrages sur des sujets aussi variés que la philosophie, la psychanalyse freudienne et lacanienne, la théorie culturelle, la théologie, le cinéma et la politique. Il enseigne à l'Institut des Sciences Sociales de l'Université de Ljubljana. Il a prononcé de nombreuses conférences à titre de professeur invité dans des universités en Europe et en Amérique du Nord.

Traduit par Lucie Chevalier

NOTES

Cet essai est la version abrégée d'un texte qui sera publié en 2007 sous forme de livre, provisoirement intitulé *In Defense of Lost Causes* (New York, Verso).

1. Voir Étienne Balibar, «La violence : idéalité et cruauté», *La crainte des masses*, Paris, Galilée, 1997.

There is a well-known anecdote about Picasso during World War II: a German officer visited his studio, saw *Guernica* and, shocked at the modernist confusion of the painting, asked him: "Did you do this?" Picasso calmly replied: "No, YOU did this!" Today, many liberals, when faced with violent outbursts like the looting in Paris suburbs, ask us, the few remaining Leftists who still count on a radical social transformation: "Did YOU not do it? Is THIS what you want?" And we should reply like Picasso: "No, YOU did this! This is the true result of your politics!"

Slavoj Žižek is a philosopher and theorist. He has published over fifty books on topics ranging from philosophy, Freudian and Lacanian psychoanalysis, cultural theory, theology, film and politics. He is a professor at the Institute for Social Sciences at the University of Ljubljana, and has lectured widely as a visiting professor in universities across Europe and North America.

NOTES

This essay is an edited version of a longer text that will be published in book form in 2007. The projected title is *In Defense of Lost Causes* (New York: Verso).

1. See Etienne Balibar, "La violence: idéalité et cruauté," in *La crainte des masses* (Paris: Galilée 1997).

CHANTAL PONTBRIAND

RABIH MROUÉ
Langage, performativité, violence



→ [...] dans l'image incarnée se constituent trois instances indissociables : le visible, l'invisible et le regard qui les met en relation. L'image appartient à une étrange logique du tiers inclus[1].

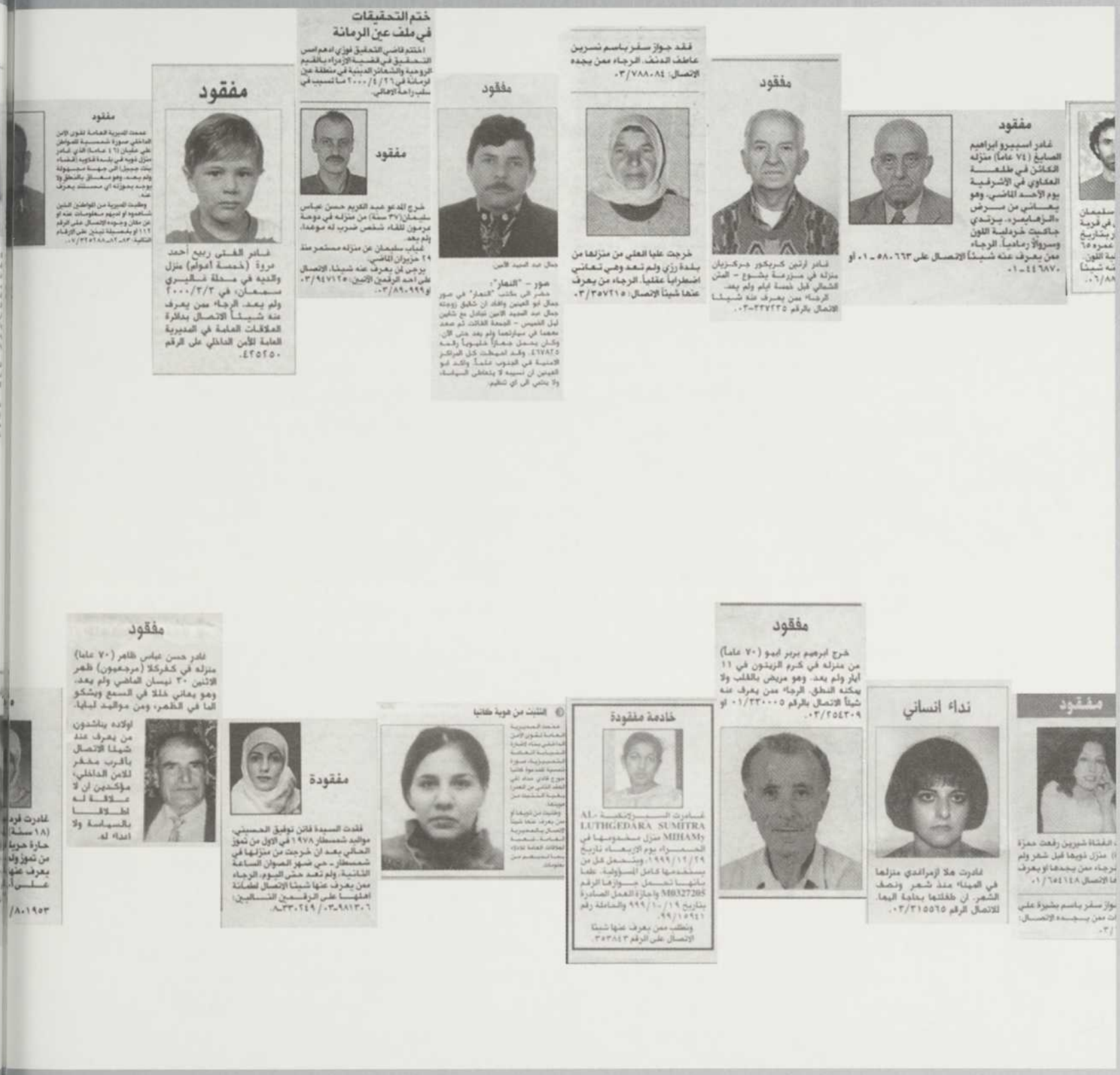
– Marie-Josée Mondzain

RABIH MROUÉ: LANGUAGE, PERFORMANCE, VIOLENCE

↓

[In] the embodied image, three inseparable instances are constituted: the visible, the invisible and the gaze by which they are related. The image follows a strange logic of the included third.[1]

– Marie-Josée Mondzain



Rabih Mroué, *Looking for a Missing Employee*, 2003-2004; photo Houssam Mocheiemch, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

Rabih Mroué joue de la musique, fait des performances et de la vidéo. Ainsi se résume à peu de choses près la vie de ce Libanais qui parcourt aujourd'hui le monde et présente ses œuvres devant des auditoires tétanisés.

Seul, ou en compagnie de Lina Saleh, il met en scène des pièces qu'il écrit en arabe, traduit en français ou en anglais, et qu'il joue dans l'une ou

Rabih Mroué plays music, creates performances and produces videos. With such a list, one could sum up the life of this Lebanese-born artist who travels the world and presents his work to transfixed audiences.

Alone, or with Lina Saleh, he stages works that he writes in Arabic, then translates into French or English and stages in one of the three languages,

l'autre de ces trois langues. Ce sont les langues parlées couramment au Liban et dans une bonne partie du monde. Cette facilité d'aller d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, se trouve enracinée chez lui. Il en va de même pour sa capacité à traduire les images et les concepts qui traversent un univers conceptuel complexe. La communication, l'esthétique et la géopolitique se croisent dans ce travail qui met en jeu leur fonctionnement respectif.

Ce qui, de plus, lie les travaux de Mroué se situe dans leur constante référence à la violence. Toutes les pièces en traitent, sans pour autant elles-mêmes faire acte de violence (ou prétendre le faire). Plutôt, elles l'exposent, en décortiquent les mécanismes, démontant et remontant les récits de violence

which are widely spoken in Lebanon and around the world. The ease with which he goes from one language to another, one culture to another, is deeply rooted in his process, as is his ability to convey the images and concepts running through a complex conceptual universe. Communications, aesthetics and geopolitics crisscross in an oeuvre that highlights their respective operations.

What ties Mroué's work together, moreover, is a constant reference to violence. All his works deal with it, though they do not enact violence per se (or presume to do so). Instead, they expose it, reveal its workings, take apart narratives of violence, then reconstruct them, as if it were the task of a clockmaker tackling a complex mechanism. Accompanying the

L'inconfort contemporain produit une démission de l'individu qui tient lieu de révolte ou même de participation active à l'état politique du monde.

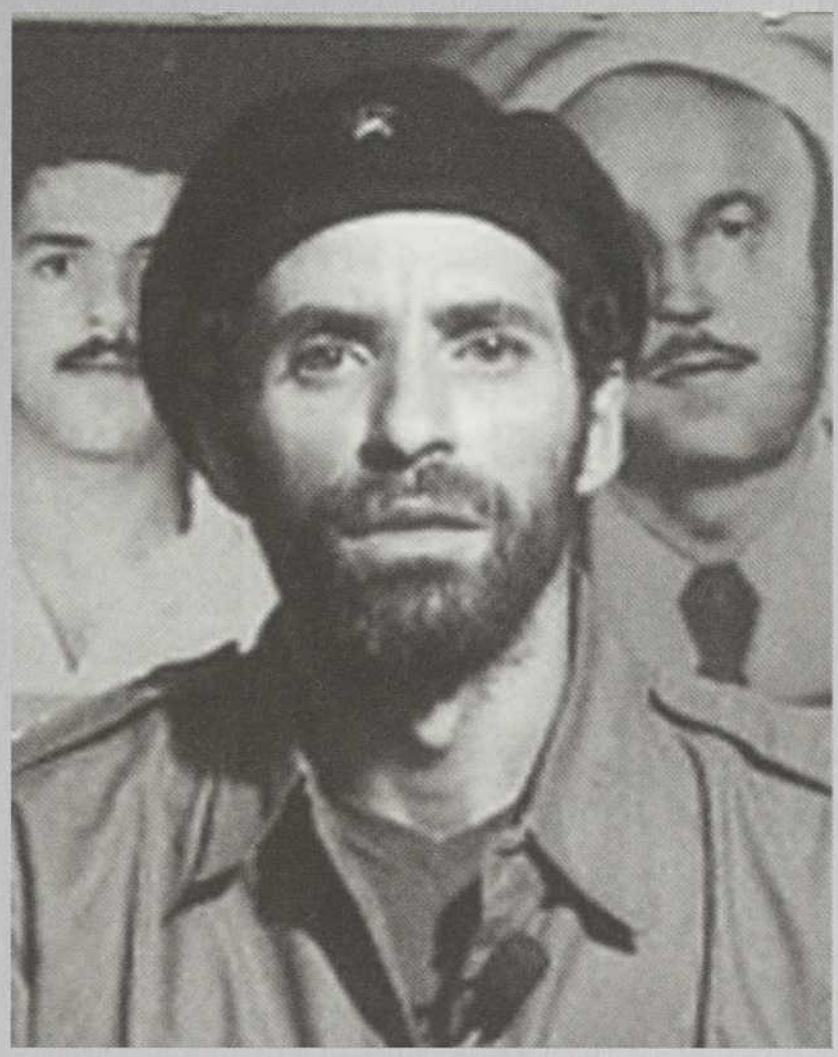
comme s'il s'agissait d'un travail d'horloger aux prises avec un mécanisme complexe. Le métier d'horloger se double ici d'une capacité à manipuler des données qui nous proviennent de l'ère Internet quant à la profusion des détails. Au-delà de la mécanique, il y a l'univers néobaroque d'un Borges qui ressort ici, reflet d'un monde cybernétique enchevêtré, chaotique, masse informe de savoir qui semble à tout moment insondable, impossible à résumer, et où s'échafaudent hypothèse sur hypothèse, sans qu'une conclusion définitive puisse s'imposer. Mroué semble être très conscient de l'effet de l'ère Internet : une surabondance d'informations qui transforme le rapport de l'individu au monde. L'effet sur la subjectivité est fluctuant : le sentiment d'impuissance se jumelle à celui de contrôle qui s'exerce grâce à la possibilité de changer constamment d'orientation dans sa prise de décisions ou dans l'évaluation que l'on fait des situations.

clockmaker's craft is an ability to manipulate a quantity of data and profusion of detail commensurate with the Internet era. Beyond mechanics, one encounters here the neo-baroque universe of a Borges, the reflection of an intertwined, chaotic cybernetic world, a formless mass of knowledge that, at any given time, seems unfathomable, impossible to sum up, where hypotheses proliferate and no definitive conclusions are obtained. Mroué appears to be very aware of the impact of the Internet: the overabundance of information that transforms one's relationship with the world. The effect on subjectivity fluctuates between a sense of powerlessness and one of mastery afforded by the possibility of constantly changing orientation in one's decision-making or one's assessment of situations.

Such a pragmatism turns out to be destabilizing for an individual who is constantly losing his or her bearings. One's ego must learn to move rapidly with

Ce pragmatisme s'avère déstabilisant pour l'individu en constante perte de repères. Le moi doit apprendre à bouger rapidement avec les changements qui se produisent dans son environnement au risque de se sentir en ratage face à des situations qu'il ne contrôle plus ou pas, et qui peuvent porter à des actes violents. Ceux-ci expriment en fait une impuissance, celle du sujet fragmenté qui n'a pas les ressources nécessaires pour accueillir la nouvelle donne.

Mroué examine ces fluctuations de la subjectivité au sein d'un cadre de référence qui participe de son identité propre. Les sujets choisis relèvent de cas de figures inspirés de ce qui est en cours au Moyen-Orient et, en particulier, au Liban. Ce pays est menacé de l'intérieur comme de l'extérieur. Plusieurs factions reliées à la religion continuent à diviser le pays malgré la cessation de la guerre qui y a sévi de 1975 à 1990, période pendant laquelle la ville de Beyrouth était divisée entre un secteur ouest et un secteur est, territoires désignés des différentes factions. Le Liban est miné de l'extérieur : Israël et la Palestine d'un côté, la Syrie de l'autre, comme les événements récents nous le rappellent amèrement. Les pays voisins exercent une influence considérable sur la vie politique et sociale des Libanais. On se rappellera, au delà de la reprise des affrontements militaires avec Israël, que l'assassinat du premier ministre Rafic Hariri, le 14 février 2005, a eu un effet déterminant sur la société libanaise. Le joug syrien, présumé responsable de l'assassinat par la communauté internationale, a dû lâcher prise quant à la présence de ses troupes au Liban et son ingérence politique dans les affaires libanaises. Malgré tout, la situation demeure complexe et certains artistes, entre autres, se préoccupent du climat actuel et s'interrogent sur l'ère « post-Hariri ». En novembre dernier, Bilal Kabeiz et Walid Sadek, artistes et écrivains, ont lancé une publication, *Bidoun*, qui vise à évaluer les impacts idéologiques et sensibles qui affectent maintenant la vie libanaise. Le flou et le soupçon sont toujours dans l'air, alors que l'affaire Hariri ne connaît pas encore de conclusion et que le périmètre de sécurité qui délimite le lieu où la voiture qui transpor-



Rabih Mroué, *Three Posters* (extrait de vidéo_video still), 2002; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

the changing surroundings, and risks experiencing a sense of failure vis-à-vis situations that one no longer or never controlled, and which might lead to violent acts. These, in fact, express the powerlessness of a fragmented subject who lacks the resources needed to take in the new situation.

Mroué examines these fluctuations of subjectivity within a frame of reference that is anchored in his own identity. The chosen subjects refer to figures inspired by current events in the Middle East, particularly in Lebanon, a country threatened from both within and without. Several religious factions continue to divide the country, despite the end of a war which, between 1975 and 1990, saw the city of Beirut split between East and West sectors that reflected the opposing groups. Outside forces—Israel and Palestine on one side, Syria on the other—exert a considerable and often detrimental influence on Lebanon's social and political life, as the recent

tait le premier ministre a explosé demeure en place des mois après l'événement. Une histoire sans fin, à ce qui semble, comme beaucoup d'histoires dans cette région du monde où la transparence n'est pas toujours au rendez-vous.

Dans ce pays, la théorie du complot est un objet de spéculation qui perdure de façon endémique, et qui fait écho à un mode de préoccupation qui gagne l'Occident de plus en plus, spécialement depuis les événements du 11 septembre 2001. Le complot est toujours dans le camp de l'ennemi, celui que l'on soupçonne d'agir de façon secrète contre soi et dont les actes relèvent de l'effet de surprise. Le complot est difficile à décortiquer puisqu'il relève du secret entre initiés et de la circulation d'informations entre un réseau tissé serré qui vise une action commune[2]. Le «complot» contre les États-Unis ne visait pas une prise de pouvoir étatique ou l'invasion d'un territoire en vue d'une prise de possession, ni l'acquisition d'informations à valeur stratégique, mais recherchait plutôt un effet symbolique. L'instauration en Occident d'une menace terroriste imposante et à tout jamais inoubliable par une mouvance en provenance du Moyen-Orient est un fait établi depuis 2001. L'état psychique mondial vit sous l'effet d'une nouvelle guerre qui domine la vie politique et économique actuelle. Cet état de fait est accompagné d'une constante préoccupation du complot qui se manifeste dans la vie quotidienne par une augmentation des dispositifs de sécurité. L'effet sur la subjectivité est troublant. L'individu se sent constamment épié et contrôlé, sous le joug de forces extérieures qui menacent sa vie, quand elles ne cherchent pas à la régenter le plus possible. L'étouffement sur le plan psychologique participe d'une latence psychique dont les effets sont pervers : violence ou asthénie en résultent.

L'inconfort contemporain produit une démission de l'individu qui tient lieu de révolte ou même de participation active à l'état politique du monde. Ce phénomène se traduit par un retrait de la vie politique, autant que par l'adoption d'un fanatisme qui devient un refuge face à la démobilisation collective. L'attentat-suicide devient la solution à

unfolding of events bitterly reminds us. Aside from this renewal of hostilities with Israel, the recent assassination of Prime Minister Rafic Hariri, on 14 February 2005, had a decisive effect on Lebanese society. Assumed by the international community to have instigated the assassination, Syria was forced to let go of its military and political hold over the country and withdraw its troops. Yet the situation remains complicated, and some artists are worried about the current political climate and wonder about the "post Hariri" era. Last November, artists and writers Bilal Kabeiz and Walid Sadek launched *Bidoun*, a publication aiming to evaluate the ideological and perceptible influences on Lebanese life today. Suspicion and uncertainty are still in the air as the Hariri case remains open and the security perimeter setup around the scene of the Prime Minister's assassination is still in place months after the fact. This is a seemingly endless story, like many in a region where transparency seldom prevails.

In this country, conspiracy theories have become the objects of endemic speculation, echoing a form of preoccupation increasingly prevalent in the West, especially since 11 September 2001. Conspiracy is always in the enemy camp, instigated by those we suspect of plotting secretly against us, their actions intended to surprise. Conspiracies are hard to untangle since they stem from a secret among initiates, from information circulating within a tightly woven network of individuals who have a common purpose.[2] The "conspiracy" against the United States did not aim to take over the state, to invade its territory or to acquire strategically crucial information; rather, its purpose was symbolic. The establishment in the West of a significant terrorist threat, of Middle-Eastern influence, and one that cannot soon be forgotten, is a fact since 2001. The psychological state of the world is undergoing the effects of a new war that dominates current political and economic life. This is accompanied by constant preoccupation with conspiracy, manifest in everyday life by heightened and ever-increasing security measures. The effect on subjectivity is disturbing. Individuals feel constantly watched and

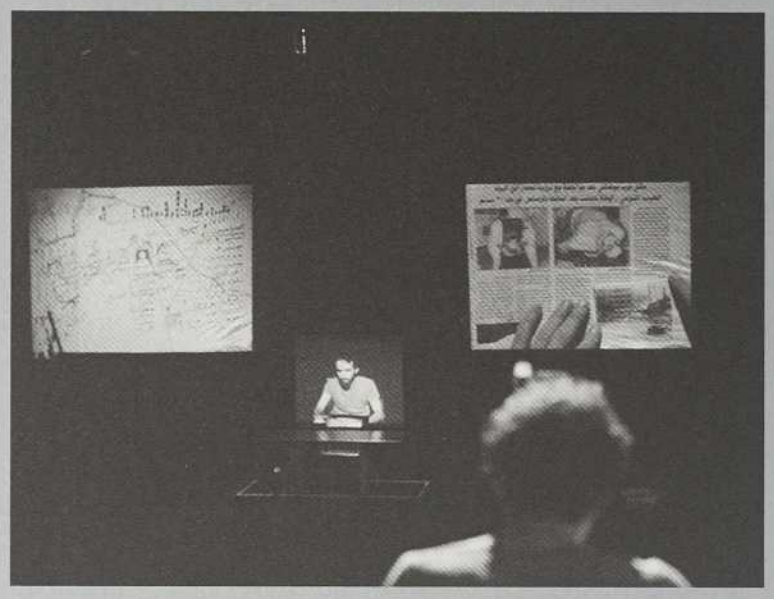
adopter pour valoriser ses liens avec un certain idéal social qui vise à colmater le mal-être en place.

Rabih Mroué a fait de l'attentat-suicide l'une de ses pièces majeures : *Three Posters* (2000), coscénarisée avec l'écrivain Elias Khoury. Un kamikaze apparaît sur un écran et raconte son histoire : il s'agit de mettre de l'avant ses motivations et de réitérer son amour de la cause, tout en faisant ses adieux avant de passer à l'acte. L'enregistrement de telles déclarations est devenu chose commune dans le déroulement des attentats-suicides au Moyen-Orient. Le kamikaze est assis et, au-dessus de sa tête, un drapeau du Parti communiste libanais est suspendu au mur. Filmé en plan américain, le protagoniste à l'écran parle d'une voix monocorde pour nous livrer un discours somme toute assez factuel. Le récit, répété trois fois, en trois prises de vue distinctes, dure une bonne demi-heure, à la suite de quoi, le sujet se lève, quitte l'écran et disparaît. Les rideaux rouges qui bordent l'écran de chaque côté s'ouvrent alors pour laisser place au dispositif de présentation. L'arrière-scène est révélée. Rabih Mroué, « l'acteur », se lève et le public réalise que le tout, bien que basé sur une réalité, était une fiction. Le kamikaze est un acteur qui, pour la durée de sa prestation, s'est mis en représentation. L'effet de réalité est cassé, processus déjà amorcé par la répétition de la séquence. La performance de l'acteur apparaît d'autant plus magique dans sa surréalité et son charisme est exacerbé. Il s'est révélé convaincant, dans la peau d'un personnage convaincu lui-même de l'acte qu'il allait commettre et de la cause qu'il allait ainsi endosser jusqu'à son ultime aboutissement. Les limites de la fiction et de la réalité sont interrogées. La réalité peut-elle supporter de telles instances ? Est-ce qu'on ne franchit pas ici les limites de l'acceptable : un individu qui annonce sa mort, qui prévoit l'imprévisible ? Qu'en est-il moralement de cette question de planifier la fin de sa propre vie ? Cette question demeure troublante sur le plan philosophique et déontologique, qu'elle soit posée par rapport à la valeur de la vie, à la validité de la cause, à la raison politique, à la guerre, à la santé physique ou mentale. Mettre fin à la vie, à la sienne

controlled, under the yoke of external forces that either threaten life or seek to regulate it as much as possible. The effects of this latent, suffocating mental state are perverse, engendering weariness and violence.

Contemporary discomfort prompts individuals to withdraw from the world, instead of protesting, or even of actively participating in public affairs. The phenomenon translates into a retreat from political life, or into the adoption of a fanatical stance as a desperate reaction against collective demobilization. Suicide missions become the solution for affirming one's connections with a social ideal that aims to make up for the current malaise.

The suicide mission is the subject of one of Mroué's major works, *Three Posters* (2000), which he co-authored with writer Elias Khoury. A suicide bomber appears on the screen and tells his story: he presents his motivations and reiterates his love for the cause while saying his goodbyes before setting off on his mission. Such recorded declarations have become commonplace in the unfolding drama of Middle-East suicide attacks. The suicide bomber is seated, while a Lebanese Communist Party flag hangs on the wall behind him. In medium shot, the protagonist on the screen delivers a rather factual discourse in a monotone voice. Repeated three times, from three different camera angles, the story lasts a good half hour, after which the subject gets up, leaves the screen, and disappears. Red curtains on each side of the screen are then raised to give way to the presentation. The backstage area is revealed. The "actor"—none other than Rabih Mroué—rises, and the audience realizes that everything, although based on a reality, was fiction. The kamikaze is in fact an actor who staged his thirty-minute performance. The reality effect is broken, a process already begun by the repetition of the sequence. The actor's performance seems all the more magical in its exacerbated and charismatic surreality. He was convincing as a character himself convinced of the action he was about to commit and of the cause he was about to endorse to the fullest extent. The limits of fiction and reality are interrogated. Can reality support such instances? Are we not crossing the



Rabih Mroué, *Looking for a Missing Employee*, 2003-2004; photos Houssam Mocheiemch, reproduites avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

ou à celle des autres, demeure un acte grave et qui peut toujours être remis en question par le corps politique, le corps médical, les proches. Le suicide, comme la mort assistée, est un acte qui porte à conséquence en tant qu'arrêt volontaire de la vie que l'on porte en soi, mise à mort du don de la vie. Ici, le kamikaze fait don de sa mort pour la cause. Le don de mort se substitue au don de vie. Il se substitue à des moyens mécaniques, ceux de la guerre et de ses armes offensives. Le kamikaze est une bombe vivante. Il fait exploser son corps en même temps qu'il commet un acte terroriste qui engendre la mort des autres, qui mine le territoire ennemi. Rabih Mroué interroge la possibilité de se représenter dans sa propre mort.

Adoptant le format télévisuel de la déclaration qui a cours chez les kamikazes, Mroué interroge le pouvoir des médias dans l'imaginaire contemporain et, ici particulièrement, la nécessaire médiation télévisuelle pour valider un acte à la fois personnel et social. Le geste à commettre doit être reconnu des autres afin que sa crédibilité soit renchérie et que le geste lui-même devienne d'autant plus efficace. La qualification de « martyr » que l'on donne couramment aux kamikazes tient de cette aura qu'ils génèrent auprès de leur public. Le format télévisuel, qui devient le support d'une déclaration officielle, dans le style des déclarations présidentielles que l'on voit à la télévision, et qui sont aussi filmées dans un cadre privé, renforce la solennité de l'acte à venir, sa justification et même son effet grégaire et rassembleur auprès des autres auxquels on s'adresse. Le mode de l'adresse tient du pouvoir d'influence sur la masse, sur l'opinion et sur la formation de l'identité collective. L'équilibre se joue entre les désirs les plus profonds de l'individu et le « bien » de la communauté, entre le soi et l'être-ensemble. Qu'est-ce qui se joue au théâtre ? Rabih Mroué, en imitant le dispositif des kamikazes, en se mettant dans la peau de l'un d'eux, nous trompe momentanément. Alors qu'on croit assister à une véritable déclaration, on se rend compte à la fin que ce n'était que du faux. Ce faux est destiné à une autre communauté, celle des spectateurs de théâtre, là où vérités et fictions s'entremêlent dans un pro-

line of acceptability here: an individual who announces his death, who predicts the unpredictable? What of the morality of planning the end of one's own life? The question remains a troubling one on philosophical and ethical levels, whether posed in relation to the value of life, the validity of the cause, political reasoning, war, or physical or mental health. To put an end to a life, one's own or that of another, is an act of the utmost gravity, one that can always be questioned by the body politic, the medical profession, kith and kin. Suicide, like assisted death, is an act heavy with consequence, as the willing stoppage of that life we bear, the execution of the gift of life. Here, the kamikaze offers his death for the cause, substituting for the gift of life the gift of death, which also substitutes for mechanical means, those of war and weapons. The kamikaze is a living bomb. He explodes his body while also committing a terrorist act that engenders the death of others, undermining enemy territory. Mroué poses the question of how it is possible to represent oneself in one's own death.



While in theory fiction can go beyond reality and take into account mental states that influence it and transform it, here, reality seems to outpace fiction, with all its vagaries and its rebounds, especially in the Lebanese context.

cessus cathartique. Par ricochet, y a-t-il quelque chose de faux dans ces déclarations de kamikazes médiatisées ? Si fausseté il y a, ce n'est sans doute pas dans la sincérité du geste. Plutôt, on pense à la naïveté suscitée par certains fanatismes qui peuvent mener à de telles violences imposées à soi comme aux autres. Médiatisation et fanatisme se conjuguent dans le sens exprimé par Elias Canetti dans *Masse et puissance*. La médiatisation amplifie le geste privé et le porte à l'attention de la collectivité. Le fanatisme, exacerbation d'une cause, brouille la raison et encourage l'endoctrinement. Il a partie liée avec le complot dont l'une des dernières pièces de Mroué fait état.

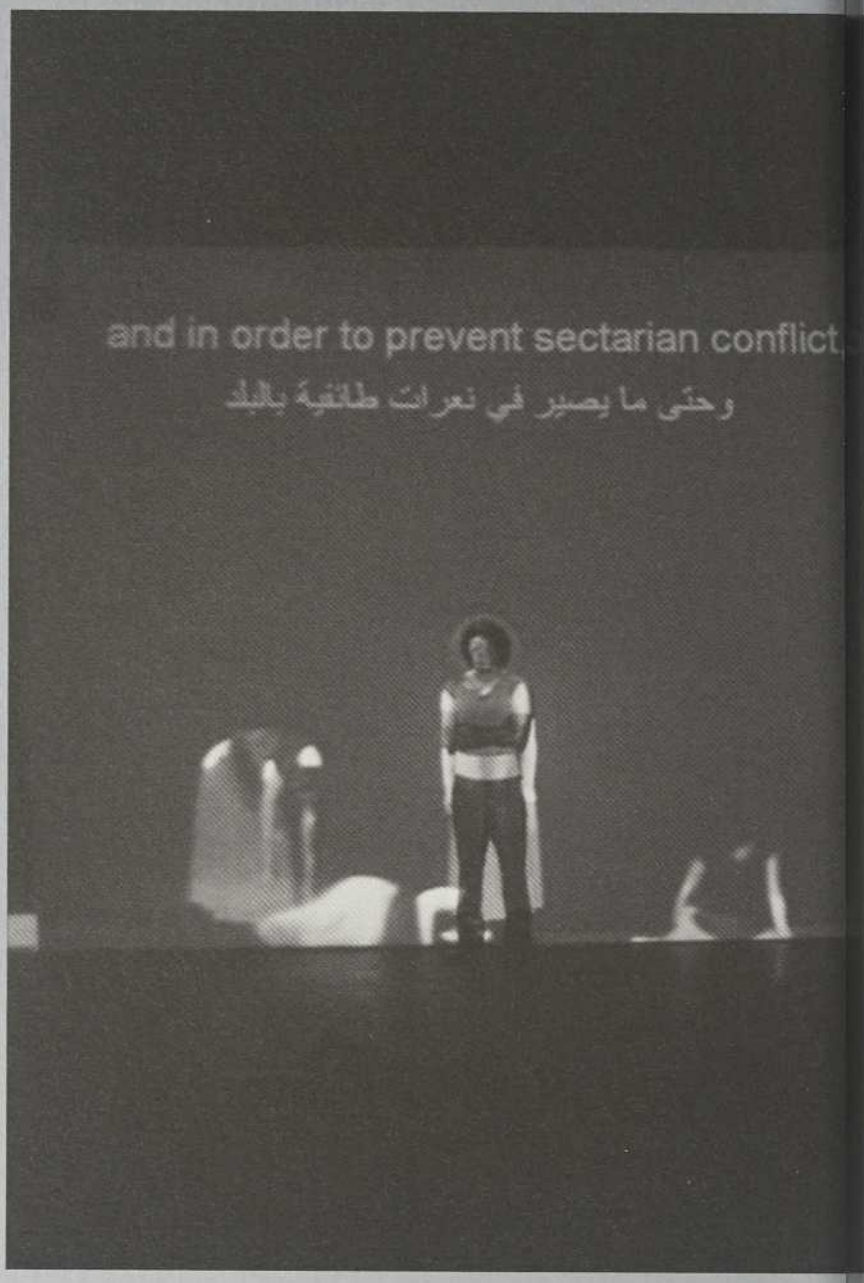
Looking for a Missing Employee (2003-2004) est une performance qui, à la manière d'une investigation de détective, explore l'histoire d'un employé de l'État libanais dont on ne retrouve plus la trace. Le dispositif de la performance est le suivant : le public fait face à trois écrans dont deux, plus grands, à chaque extrémité et un, plus petit, au milieu. Sur ce dernier, apparaît le visage en gros plan de Rabih

Adopting the type of televised declaration current among suicide bombers, he interrogates the power of the media on contemporary imagination and, particularly here, the necessity of televised mediation for validating an act that is at once personal and social. The act to be committed must be recognized by others so as to enhance its credibility, and to enhance the effectiveness of the act itself. Suicide bombers earn the appellation of "martyr" by virtue of this very aura which they generate among their audiences. The TV format, like an official declaration in the style of televised presidential declarations (also filmed in a private setting), reinforces the solemnity of the coming act, its justification, and even its sociable, mobilizing effect among those being addressed. The mode of address derives from a power of influence on the masses, on opinion and on the formation of collective identity. The balance is played out between the deepest desires of the individual and the "common good," between self and being-together. What is being played out at the theatre? By imitating the

Mroué, situé à l'arrière de la salle, quasi anonyme au milieu des spectateurs. Il est assis à une petite table munie d'une lampe et d'un rétroprojecteur qui lui permet de passer des documents sur l'un des écrans. À l'aide de coupures de presse tirées des journaux locaux, Rabih narre l'invraisemblable histoire d'un fonctionnaire, R. S., tour à tour accusé et disculpé. Le processus dure une heure, durant laquelle Rabih réussit à tenir son auditoire en haleine. La découverte d'un cadavre clôt l'investigation. Toujours à propos de l'absence, la narration de ce fait divers, où les impressions personnelles de l'entourage (c'est l'épouse du disparu qui implore la justice de retrouver son mari et d'éclaircir l'affaire dans un pays et une situation où les institutions politiques, judiciaires et même les médias d'information sont aux mains d'intérêts multiples divergents) occupent une place importante.

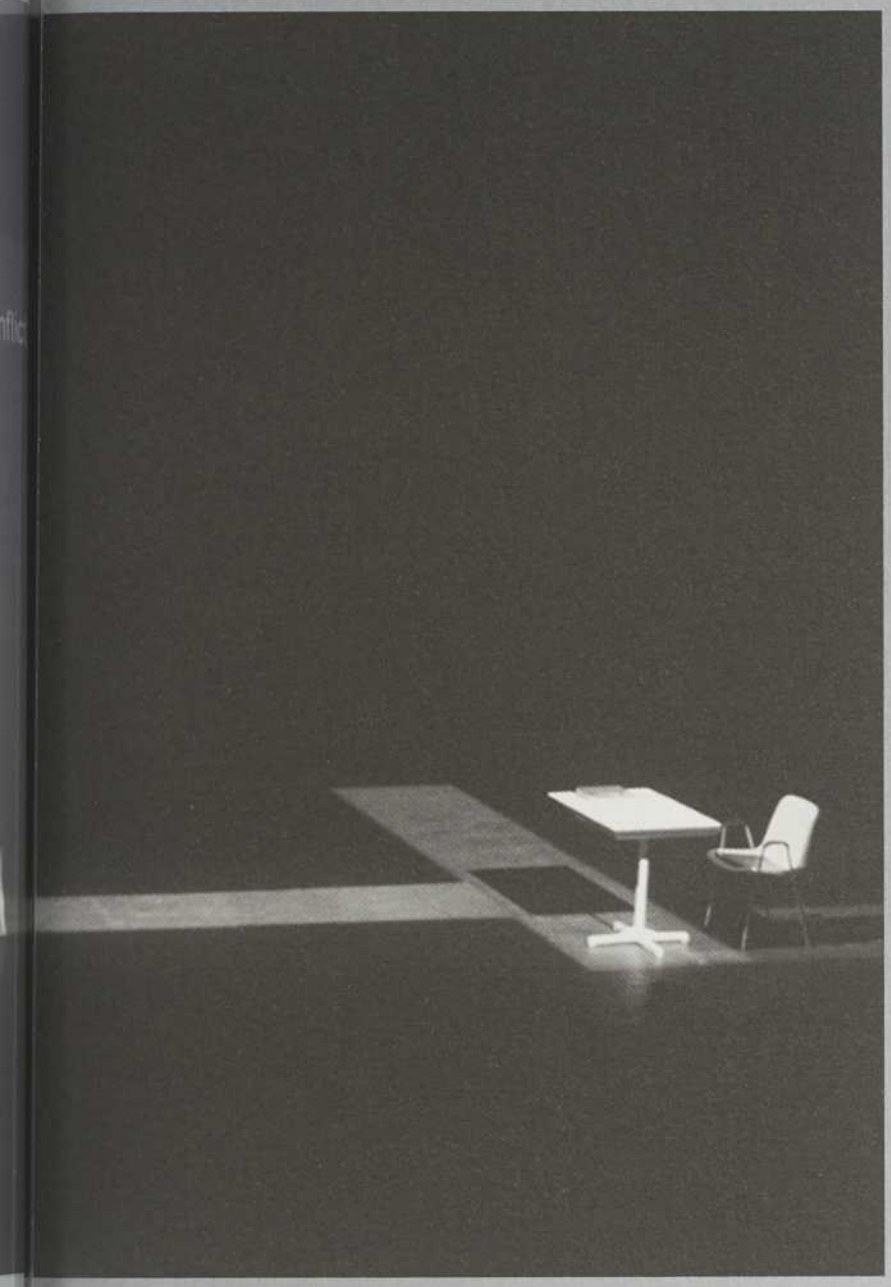
Le réel joue ici de ses propres fictions. Celles-ci proviennent de multiples sources : discours officiels des membres du gouvernement où différents partis assurent la représentativité des divers groupes religieux et politiques, interprétation des faits par les médias plus ou moins liés aux pouvoirs en place, opinions des proches, etc. Il devient difficile de faire la part des choses dans un contexte aussi fluctuant : tout ce qui semble certain, c'est l'existence de cet individu et qu'il soit disparu. Et encore, ici, dans le contexte de cette performance, R.S. n'est-il pas lui aussi un personnage de fiction ? Ne devient-il pas autre chose que R.S., à savoir un personnage fictif, autour duquel il est possible d'élaborer divers scénarios, libérés par l'imagination pure ? La réversibilité du réel et de la fiction apparaît. Alors que la fiction a, en principe, la possibilité d'aller au-delà du réel, de prendre en compte les états psychiques qui l'influencent et le transforment, ici, le réel semble déjà aller au-delà de la fiction, avec le flou et les rebondissements inattendus qui le caractérisent, surtout dans un contexte comme celui du Liban.

Il y a dans *Looking for a Missing Employee* une raison principale pour laquelle ce travail retient notre attention. Inspiré de la situation libanaise, toujours en mal de définition par rapport aux ques-



Rabih Mroué, *Who's Afraid of Representation?*, 2005; photo Houssam Mocheiemch reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

operation of kamikazes, by putting himself in the other's shoes, Mroué temporarily deceives us. We think that we are witnessing a true declaration, but we realize in the end that it is all a sham. This artifice is meant for another community, that of theatre audiences, where truth and fiction intertwine in a cathartic process. In turn, might there be something false in these mediatized kamikaze declarations? If so, it isn't in the sincerity of the gesture. Rather, one thinks of the naiveté elicited by fanaticisms that can lead to imposing such violence on oneself and on others. Mediatization and fanaticism combine in the sense expressed by Elias Canetti in *Crowds and Power*. Mediatization amplifies the private act and brings it to the attention of the com-



tions qui définissent une identité, une langue, une religion, un rapport à l'autre, le propos de la performance, dont le pivot est un personnage absent dont on essaie de retrouver l'identité, de la reconstituer à travers moult hypothèses prélevées de la réalité, évoque de nombreuses situations semblables à travers le monde d'aujourd'hui. Qu'il s'agisse de la nébuleuse Al-Quaïda (et de son chef toujours « disparu », Oussama Ben Laden), de l'affaire Clearstream en France, du scandale des commandites au Canada, et *tutti quanti*, le lien entre l'objet d'une investigation et les multiples spéculations qui peuvent l'entourer semble être de l'ordre de l'infini et de l'insondable tant la complexité en est grande. La notion de « complot »

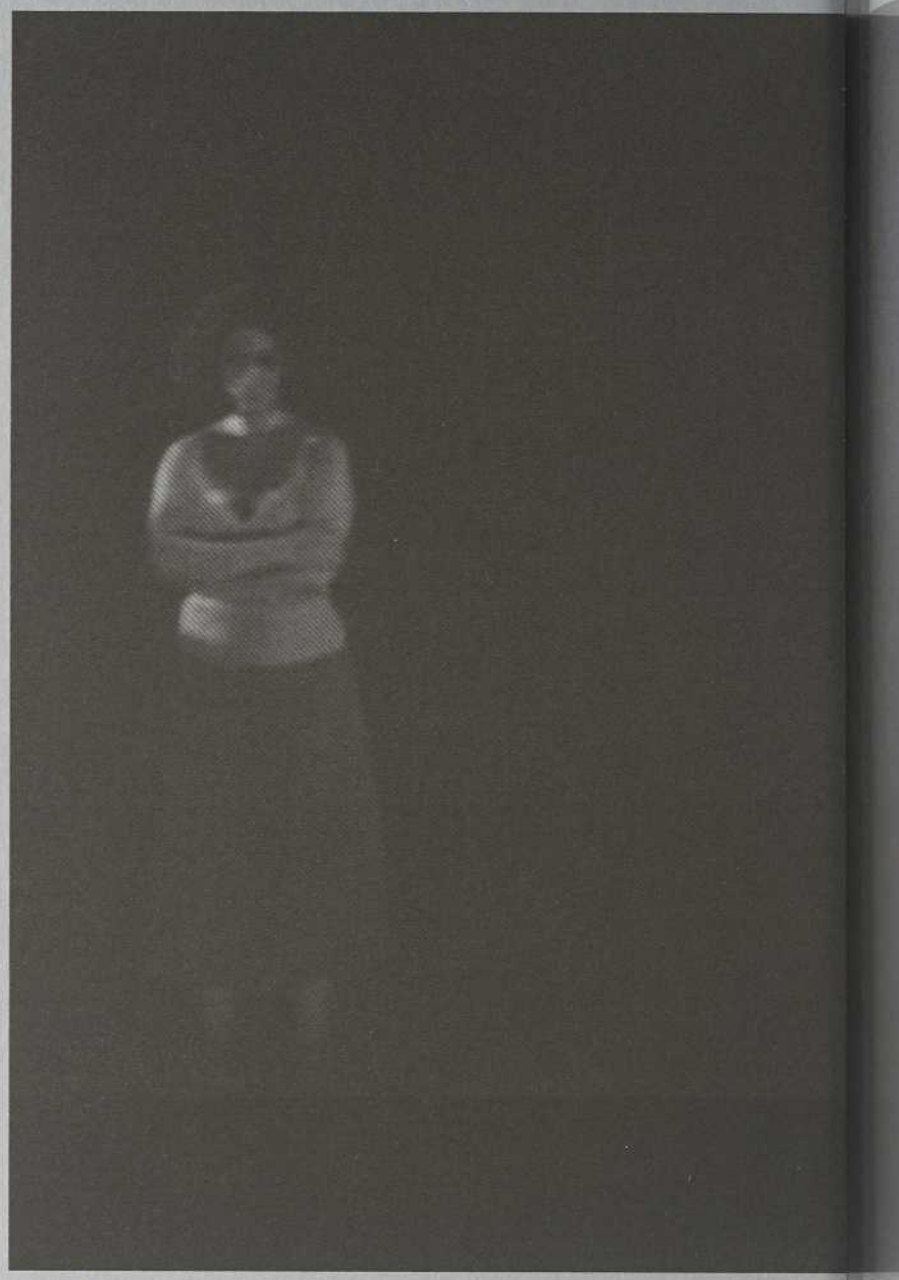
munity. Fanaticism, the exacerbation of a cause, blurs reason and fosters indoctrination. It is closely connected to the conspiracy to which one of Mroué's last pieces refers.

Like a detective's investigation, the performance *Looking for a Missing Employee* (2003–04) explores the story of a Lebanese government employee who has disappeared without a trace. The setup for the performance consists of three screens, a small one in the middle and a larger one on each side. A close-up of Mroué's face appears on the centre screen; in reality, the artist is amid the spectators, nearly anonymous, at the back of the hall. He sits at a small table with a lamp and an overhead projector that allows him to pass documents onto one of the screens. With press clippings from local papers, Mroué narrates the unlikely story of a bureaucrat, R. S., accused and exonerated by turns. The process lasts an hour, during which Mroué manages to keep his audience riveted. The discovery of a corpse brings the investigation to a close. In the narration of this news item, which still revolves around absence, personal impressions of the subject's entourage play a major part—it is his spouse who implores authorities to find her husband and to shed light on what happened, in a country and situation where political and judiciary institutions, and even the media, are in the hands of many conflicting interests.

Reality plays out its own fictions, which derive from many sources: official pronouncements from government officials where different parties ensure the representation of various religious and political groups; comments on events by the media, which are more or less connected with groups in power; opinions from friends and relatives, and so on. It becomes difficult to figure things out in such fluctuating circumstances: all that one can be sure of is that this person existed and that he disappeared. And here too, in the context of this performance, is R.S. not also a fictional character? Does he not become something other than R.S., that is, a fictional character around whom one can elaborate various scenarios, dictated by pure imagination? Manifest

ressurgit de même que l'impression d'être démuni face au réel. Cette sensation d'impuissance constitue un réel malaise dans la civilisation actuelle. Elle exacerbe le manque, la sensation de vide et donne place aux forces de l'irrationnel. Par son analyse du «*Missing Employee*», l'employé manquant (à son devoir, à son travail, à sa patrie...), Rabih explore les méandres des forces de l'irrationnel qui s'opposent à toute logique des événements. Celles-ci ne sont que prélude à la violence, phénomène auquel Rabih a consacré sa dernière performance.

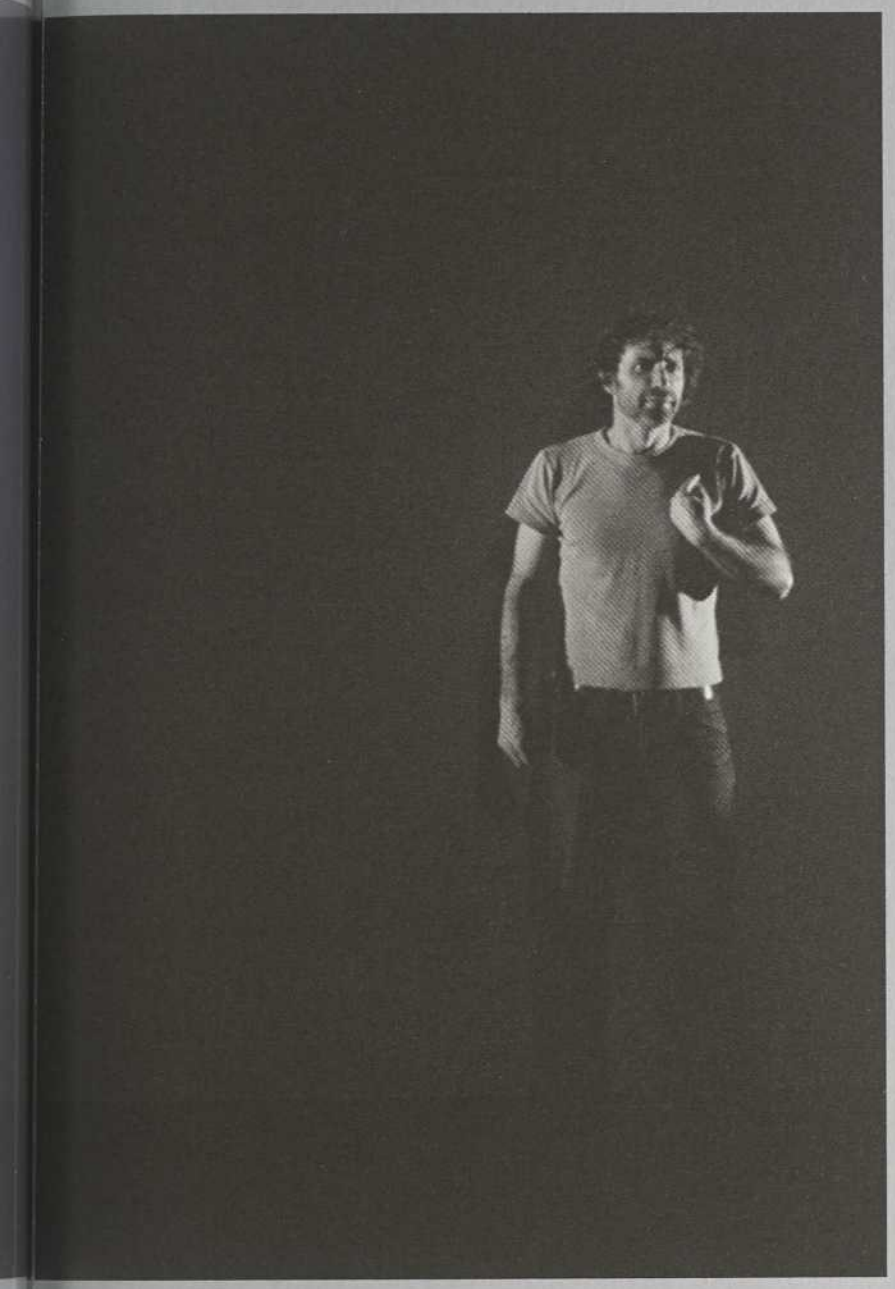
La performance est un mode privilégié chez Mroué : la relation au temps présent de la performance, la relation que ce temps de coprésence avec un auditoire et avec l'autre participe du sens de l'événement auquel il nous convie. La coprésence, le fait de relater des histoires, de divulguer des faits, de les assembler, comme dans un collage dont, *a priori*, l'unité de sens n'est pas prescrite, laisse surgir l'inconnu, l'entre-deux qui existe au sein des données du réel. L'œuvre se déroule dans le présent : elle nous livre des informations recueillies dans le passé, mais dans un souci de donner à ces restes du passé un sens actuel, nouveau. L'aspect performatif de ses pièces est essentiel à la constitution du travail comme œuvre, comme espace de pensée ouvert et non prescriptif. Rabih Mroué s'adresse à la béance de l'imaginaire, la brèche ouverte par l'assemblage de fragments de sens. Elle laisse apparaître les trous, les vides, les incohérences, les surprises, les ruptures logiques. Elle laisse apparaître un monde qui ne ressemble en rien aux visions programmatiques des systèmes de pensée traditionnels. Dans leurs fondements, les œuvres de Mroué interrogent tant le monde actuel que l'activité artistique contemporaine. Elles questionnent sans ambages la pertinence de l'activité artistique dans un monde où la réalité est devenue elle-même spectacularisée. Le chaos et la catastrophe sont les objets privilégiés des médias. L'image du monde que véhiculent les médias est désormais plus spectaculaire que ce que l'art peut aujourd'hui présenter.



Rabih Mroué, *Who's Afraid of Representation?*, 2005; photo Houssam Mocheiemch, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

here is the reversibility of reality and fiction. While in theory fiction can go beyond reality and take into account mental states that influence it and transform it, here, reality seems to outpace fiction, with all its vagaries and its rebounds, especially in the Lebanese context.

Looking for a Missing Employee holds our attention for a particular reason. Inspired by the Lebanese situation (always in need of definition with respect to identity, language, religion, relationships to the other) the subject of the performance—which revolves around an absent character whose identity is searched for and reconstructed through a multitude of hypotheses taken from reality—suggests many similar situations throughout the world to-



La capacité que nous avons de nous étonner, de nous indigner, de réagir au monde tel qu'il se présente à nous est une problématique centrale de *Who's Afraid of Representation?* (2005). En paraphrasant le titre de la célèbre pièce d'Edward Alber, Mroué met en scène une pièce qui, sous forme de mise en abyme, traite de la théâtralité, et même de la théâtralisation du monde et, donc, de sa spectacularisation. Il s'adresse aussi à la spectacularisation de l'art par l'art en ce sens que la pièce cite abondamment les exploits de l'histoire de la performance des dernières décennies en parallèle avec un autre fait divers, son matériau de prédilection. À la fois anodin, intrigant et même indignant, le fait divers choisi cette fois est l'histoire d'un homme

day. Whether it is a question of Al Quaida (and its still "missing" leader), of the Clearstream issue in France, of the sponsorship scandal in Canada, and all the rest of their ilk, connections between the object of the investigation and the myriad speculations that can accrue around it seem infinite and unfathomable, so great is their complexity. The notion of "conspiracy" resurfaces, as does the impression of being at a loss in dealing with reality. This sense of powerlessness constitutes a real malaise in our current civilization. It exacerbates the sense of loss, of emptiness, and gives way to irrational forces. Through his analysis of the "Missing Employee"—wanted and wanting, in his duties, in his employment, in his patriotism—Mroué explores the meanders of the irrational forces that oppose all rational grasp of events. The latter are only the prelude to violence, the phenomenon Mroué examines in his latest performance.

Performance is a mode favoured by Mroué: the connection to the present time of the performance and the relation of this time of co-presence with the audience and with the other participate in creating the meaning of the event to which we are convened. Co-presence, the fact of relating stories and events, of assembling them, as in a collage whose semantic unity is not necessarily prescribed, allows for the unfolding of the unknown, of the interstices at the heart of the givens in reality. The work takes place in the present: it imparts information gathered from the past, but with a view to rendering such remains of the past as actuality, as something new. The performative aspect of these pieces is essential to their constitution as artworks, as open, non-proscriptive spaces of thought. Mroué addresses the chasm of the imaginary, the breach opened by the assemblage of fragments of meaning, which reveals the gaps, the voids, the inconsistencies, the surprises, the leaps of logic. He reveals a world that in no way resembles the programmatic visions of conventional systems of thought. In essence, Mroué's work interrogates both the current world and contemporary artistic activity. It openly

sans histoire, un bureaucrate, Hassan Maamoun, qui sort un jour et qui, sans motif apparent, tue huit personnes parmi ses collègues de travail.

Le plateau est occupé par un grand écran et une petite table sur laquelle repose un livre. Rabih, alias Hassan Maamoun, est assis à cette table et dirige les opérations. Une même séquence d'actions se répète : Lina ouvre le livre (une histoire de la performance) et, quand Rabih donne le signal, elle se dirige vers l'écran et raconte les actions de l'artiste sur la page de qui elle est tombée. Nous voyons son image médiatisée en direct, projetée sur l'écran alors qu'elle se met (derrière) dans la peau de son personnage. Les actions violentes, mutilant ou mettant le corps en péril devant un public, sont racontées de façon factuelle et personnelle à la fois. Valie Export, Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden, Paul McCarthy, Hermann Nitsch, et d'autres artistes dont les performances ont été particulièrement violentes, deviennent le sujet de la mise en scène de Mroué, remettant leurs gestes dans un contexte de narration au passé. Ces performances s'offrent en parallèle au récit, également livré à la première personne, d'Hassan Maamoun, donné ponctuellement par Rabih quand, à l'occasion, il sort de son rôle d'orchestrateur de la performance pour doubler Hassan. Lors de chacune des interventions, un nouveau chapitre de sa confession est livré. L'histoire de l'art est ainsi mise en parallèle avec les événements violents qui se sont déroulés à la même période, en particulier au Liban, dont la guerre civile constitue l'arrière-plan du récit de Maamoun.

questions the relevance of artistic activity in a world where reality has itself become speculative. Chaos and catastrophe are the media's favoured objects. The image of the world conveyed by the media is more spectacular than the one offered by art today.

Our capacity for surprise, for indignation, for reacting to the world as it presents itself to us is central to *Who's Afraid of Representation?* (2005). Paraphrasing the title of Edward Albee's famous play, Mroué stages a work which, in the form of a mise en abyme, deals with theatricality, with the theatricalization of the world, and thus with its spectacularization. He also addresses the spectacularization of art by art, in the sense that the play makes various references to the history of performance in the last decades while simultaneously referring to sensational news items, his preferred material. This time, it is the humdrum and intriguing, even appalling, story of a man of no particular interest, the government official Hassan Maamoun, who goes out one day and, for no apparent reason, kills eight of his co-workers.

The set is occupied by a large screen and a small table on which a book is placed. Seated at this table, Mroué (playing Hassan Maamoun) is directing operations. A sequence of actions is repeated: Lina opens a book—a history of performance—and, on Mroué's signal, goes toward the screen to recite the actions of the artist on whose page the book opens. We see her mediatized image, projected live onto the screen while she (from the rear) takes on the role of the character. Violent actions, in which bodies are mutilated or dangerously exposed

Le « fait-divers » est remis dans l'arène publique et connaît une seconde vie qui le réactualise, l'éclaire différemment, tenant compte cette fois des effets aliénants de la machine communicationnelle.



Rabih Mroué, *Face A/Face B*, 2001; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

La mise en scène que Rabih fait de l'un ou de l'autre type de récit, celui tiré de l'histoire de l'art et celui tiré de la «vraie» vie, montre différents registres de violence. L'art met en scène la violence alors que la violence est réelle dans la vie. La catharsis qu'offre la théâtralité, le semblant qui lui est propre, semble cependant difficilement supportable devant l'effet réel de la violence qui a cours au quotidien. Plusieurs mondes se chevauchent, mais rien n'empêche la vie de poursuivre son chemin qui comprend d'innombrables catastrophes humaines et naturelles[3].

Ce que Mroué nous conduit à réaliser, c'est le pouvoir même du récit, l'impact des mots, des images et de tous les moyens de l'appareil communicationnel qui relayent aujourd'hui l'information, les faits. Il met en relief les processus de circulation, de rétention et de distribution de l'information. Il montre les effets de l'historicisation des faits, jusqu'à quel point la substance même de

before an audience, are retold in a manner at once factual and personal. Valie Export, Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden, Paul McCarthy, Hermann Nitsch and other artists whose performances have been particularly violent become the subjects of a theatricalization that re-contextualizes their actions in a past-tense narration. In tandem with these, and also given in the first person, is the story of Hassan Maamoun, which Mroué delivers as he occasionally steps out of his role as performance orchestrator to play Hassan. During each of his interventions, a new chapter of his confessions is delivered. Art history is thus juxtaposed with violent events that took place during the same period, particularly in Lebanon, where the civil war serves as a background to the Maamoun narrative.

Mroué's staging of both types of narrative—the one taken from art history and the other from "real life"—shows different registers of violence. Art stages violence, while violence in life is real. The catharsis offered by theatricality and it semblance seems rather difficult to sustain under the real effects of violence in everyday life. Many worlds may overlap, but nothing impedes life from following its course, which includes countless human and natural catastrophes.[3]

What Mroué makes us realize is the power of narrative, the impact of words, images, and all the communicational means that convey information and relate events today. He brings to light the process of circulating, holding and distributing information. He shows the effects of the historicization of events, the point to which the very substance of history escapes us, and how historical narrative is itself a fiction, even when it is supported by "facts."

Absence is ubiquitous with Mroué. In his performances, he is almost always absent from front stage (in *absent* presence), occupying a discreet area on the margins, behind the scenes, backstage, or even disappearing in the role of Hassan Maamoun.[4] Mroué never shows himself as such. He is the ferryman, the narrator, the one through whom the story is conveyed. He plays this role by deconstructing narrative and dissecting the snags in its logic. For

l'histoire nous échappe et comment le récit historique lui-même est une fiction, même quand il s'appuie sur des « faits ».

L'absence est omniprésente chez Mroué. Dans ses performances, il est quasi toujours absent du devant de la scène (en présence *absente*), occupant une place discrète en marge, à l'arrière-scène, dans les coulisses ou, même, quand il disparaît sous la peau d'Hassan Maamoun[4]. Mroué ne se montre jamais en tant que lui-même. Il est le passeur, le narrateur, celui par qui se transmet le récit. Ce rôle, il le joue sous le mode de la déconstruction du récit en en décortiquant les impasses logiques. À l'effet libérateur de la catharsis qui permet au sujet de se défaire d'affects troublants, Mroué substitue un effet de distanciation qui repositionne le sujet face à un univers de référence élargi. Cette conscience élargie, « augmentée », naît de l'expansion de l'univers de référence du sujet, une augmentation engendrée par la bulle explosante de l'univers communicationnel. Loin d'être obnubilé par la bulle et ses pouvoirs magiques, Mroué la pénètre de l'intérieur et y navigue avec doigté. Maître du récit, porté tant par l'image que par le langage, Mroué opère subtilement au sein de la bulle communicationnelle en y posant ici et là de petites bombes qui l'éclairent sous un jour nouveau. Chaque fois, il personnalise le récit, il lui donne de la chair (cette image incarnée que souhaite Marie-Josée Mondzain quand elle parle de violence et d'art), ce qui contribue à sa véracité. Il remet du sensible là où le sensible est évacué (le sensible n'est pas sens, mais il est ouverture des sens...). L'absence, la dimension de l'absence, figure maîtresse dans la notion de complot (celui où ceux qui complotent sont généralement absents, ou ailleurs, non localisables, non identifiables), est contrée par le surcroît de réalité que Mroué donne à ses personnages dans la façon dont il en traite. Ils deviennent des héros ou des anti-héros identifiables, des figures de chair qui ont des sentiments personnels ou qui amènent les autres à en éprouver. Tant le kamikaze des *Three Posters*, que le fonctionnaire R.S. disparu, que le bureaucrate tueur Hassan Maamoun, tout comme les artistes de l'histoire de

the liberating effect of catharsis, which allows the subject to free him or herself from disturbing emotions, Mroué substitutes an effect of distantiation that repositions the subject before a broadened frame of reference. A broadened or "augmented" awareness issues from the subject's expanded frame of reference, an expansion engendered by the exploding bubble of the communicational universe. Far from being mesmerized by the bubble and its magical powers, Mroué penetrates its interior, which he skilfully navigates. A master of narrative, which is conveyed by image and language alike, Mroué operates subtly within the communicational bubble, dropping little bombs here and there to shed new light therein. He always personalizes the narrative, gives it flesh (the embodied image that Marie-Josée Mondzain calls for when she speaks of violence and art), which contributes to its veracity. He restores the sensible where the sensible had been evacuated (the sensible is not meaning, though it is an opening of the senses). Absence, the dimension of absence —the leitmotif of the notion of conspiracy (those who conspire are generally absent, elsewhere, not locatable, unidentifiable)—is countered by the excess of reality with which Mroué endows his characters and in the treatment. They become identifiable heroes or anti-heroes, figures in the flesh who have feelings or lead others to experience them. The suicide bomber in *Three Posters*, the missing official R.S., the killer bureaucrat Hassan Maamoun, the artists in the history of performance—all express themselves in the first person and gain an identity and a truth, which the process of historicization and mediatization occlude. The invisible is then revealed; that which is generally occluded and absent from history is put back into circulation. The "sensational news item" is reintroduced into the public arena, given a second life that reactualizes it, sheds a different light on it, now taking into account the alienating effects of the communications machine.

For "suspended existence" (as Mroué qualifies characters that interest him), he proposes a broadened conscience activated by the re-circulation of ideas. "Without a doubt, art's foremost definition



Rabih Mroué, *Biokhraphia*, 2005; photo Houssam Mocheiemch, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

[T]he sensible is not meaning, though it is an opening of the senses. . . .

la performance, tous s'expriment à la première personne et retrouvent une identité, une véracité que les processus d'historicisation ou de médiatisation occultent. L'invisible est alors révélé, ce qui est généralement occulté et absent de l'histoire est remis en circulation. Le « fait-divers » est remis dans l'arène publique et connaît une seconde vie

is none other than an overflowing and outpouring beyond signs," says Jean-Luc Nancy.[5] Mroué's work re-subjectivizes what had been de-subjectified. Performance is a prime medium for him because it gives access to what, in images and in words, can still *perform*, activate, engage the real in present time. This call to the performative, to a here and

qui le réactualise, l'éclaire différemment, tenant compte cette fois des effets aliénants de la machine communicationnelle.

Face à « l'existence suspendue » (c'est ainsi que l'artiste caractérise les personnages qui l'intéressent), Mroué propose une conscience élargie activée par une recirculation des idées. « [...] L'art sans doute n'a d'autre définition en première instance que le débordement et l'emportement au-delà des signes », comme le dit Jean-Luc Nancy[5]. Le travail de Mroué re-subjective ce qui a été dé-subjectivé. La performance est pour lui un médium de prédilection parce qu'elle permet d'avoir recours à ce qui dans l'image et dans les mots peut encore *performer*, s'activer, avoir un rapport au réel dans un temps présent. Cet appel au performatif, à un *hic et nunc* qui surgit quand on remet les faits dans l'actualité, quand on leur redonne de la vie en chair et en os, se distancie de l'explication des événements qui a cours dans nos sociétés actuelles. Mroué n'a pas recours à des explications d'ordre sociologique, statistique, psychanalytique ou politique. Il re-présente les faits, non pas en adoptant les moyens traditionnels de la représentation (récits linéaires, développements dramatiques, qualité d'interprétation, tout ce qui fait une « bonne » pièce de théâtre bien ficelée). Au contraire, il présente les faits avec tous leurs manques, toutes leurs failles, et avec une complexité de points de vue et d'émotions qui sont le propre du réel. Cette plongée dans un nouveau présent, cette remise en scène des événements dans un contexte qu'on sait être celui de l'après-coup (en tant que spectateur) pointe la disparition du sujet, son évacuation dans l'histoire au profit de récits légitimants par et pour les différentes communautés concernées.

Dans une vidéo très touchante intitulée *Face A/Face B* (2001), Rabih raconte comment la découverte d'une cassette enregistrée du temps de son enfance lui a permis de retrouver sa voix. Désireux de connaître aussi de quoi il pouvait bien avoir l'air au même âge, il examina attentivement les albums de famille. Au bout du compte, aucun ne contenait de photographies de lui enfant. Les pièces de Mroué ouvrent l'imaginaire sur une même béance,

now that surfaces when we return factual events to living currency, when we give them flesh and blood, distances itself from the usual explanation of events in contemporary society. Mroué does not call upon explanations of a sociological, psychoanalytical or political nature. He re-presents the facts, not by employing conventional means of representation (linear narrative, dramatic development, professional acting, all that constitutes a "good," well-wrought theatrical piece). Rather, he presents facts with all their omissions, and their faults, and the complexity of points of view and of emotion that obtains in reality. This plunge into a new present, this re-staging of events in a context that one knows (as spectator) to be after-the-fact, points to the disappearance of the subject, its evacuation in history for the benefit of legitimizing narratives by and for the different communities concerned.

In a touching video entitled *Face A/Face B* (2001), Mroué tells of how the rediscovery of an audio cassette recorded during his childhood allowed him to find his voice again. Wanting to know what he might have looked like at the time, he poured over family albums. None, in the end, contained pictures of him as a child. Mroué's works open the imagination onto an abiding void, a lack invariably connected to the effects of modernity (the hegemonic role of recording and mediatization) on current post-capitalist civilization. The disappearance of the subject, his or her "suspended existence" (or existence in suspension), are central issues of our time. Signifying one's presence in this context becomes a violent act in itself, either because of the tinge of pain connected with the subject's disappearance (as in the performance), or because it engenders manifestations that are out of one's control.

sur un manque inévitablement lié aux effets de la modernité (le rôle hégémonique de l'enregistrement et de la médiatisation) dans la civilisation actuelle postcapitaliste. La disparition du sujet, son «existence suspendue», ou en suspension, sont des problématiques centrales de notre temps. Signifier sa présence dans ce contexte devient en soi un acte violent, soit parce que s'y pointe la douleur liée à la disparition du sujet (comme dans la performance), soit parce que cela engendre des manifestations hors contrôle.

Chantal Pontbriand, critique d'art et commissaire, vit entre Paris et Montréal, où elle dirige la revue d'art contemporain PARACHUTE qu'elle a fondée en 1975. Elle a été commissaire d'une vingtaine d'expositions et de quinze festivals internationaux, principalement dans les champs de la performance, de la danse, de l'installation des multimédias et de la photographie. De 1982 à 2003, elle a dirigé le Festival international de nouvelle danse. Parallèlement à ces activités, elle a régulièrement publié des essais dans divers ouvrages, revues et catalogues. Parmi ses publications, on compte *Fragments critiques* (Éditions Jacqueline Chambon, 1998) et *Communauté et gestes*, (éditions PARACHUTE, 2000). Elle a, de plus, dirigé de nombreux laboratoires de discussion et une quinzaine de colloques. Elle termine actuellement une monographie sur Jeff Wall et prépare un projet sur Yvonne Rainer.

Chantal Pontbriand is an art critic, curator and editor of PARACHUTE contemporary art magazine, which she founded in 1975. She has curated over twenty exhibitions and organized fifteen international festivals in the fields of performance, dance, multimedia installation and photography. From 1982 to 2003, she presided over the Festival international de nouvelle danse (FIND). In parallel, she has regularly contributed essays to books, magazines and catalogues. Her publications include *Fragments critiques* (Jacqueline Chambon, 1998) and *Communauté et gestes* (Éditions PARACHUTE, 2000). As well, she has led several discussion labs and fifteen conferences. She is currently finishing a monograph on Jeff Wall and is preparing a project on Yvonne Rainer.

Translated by Ron Ross

NOTES

1. Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, coll. Le Temps d'une question, Paris, Bayard, 2002, p. 33.
2. À propos du complot, voir Pierre-André Taguieff, *La Foire aux «Illuminés»*, Paris, Éditions Mille et une Nuits, 2006.
3. Dans le chapitre «Image et Violence» de *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy dit à propos de la violence et de la relation entre l'art et la vie : «La violence de l'art diffère de celle des coups, non pas en ce que l'art resterait dans le semblant, mais au contraire en ce que l'art touche au réel – qui est sans fond – tandis que le coup est à lui-même et dans l'instant son propre fond». *Ibid.*, p. 54.
4. «D'un côté l'*absens* condamne la présence qui se donne comme complétude du sens, de l'autre l'idée abaisse l'image sensible qui n'est que son reflet, le reflet dégradé d'une plus haute image.» Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 68. Nancy utilise ici un terme de Blanchot en discutant des notions d'absence/présence et de la question de la représentation dans l'art et dans l'image où le sens est toujours reporté.
5. *Ibid.*, p. 55.

1. Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer?* (Paris: Bayard, coll. Le Temps d'une question, 2002), 33.
2. With respect to the notion of conspiracy, see Pierre-Andrée Taguieff, *La Foire aux «Illuminés»* (Paris: Éditions Mille et une Nuits, 2006).
3. In the chapter "Image et Violence," in *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy says the following of violence and of the relation between art and life: "The violence of art differs from that of the blow, not in that art remains make-believe, but, on the contrary, in that art touches the real —which has no foundation—while the blow is itself and, at the moment, its own foundation." Ibid., 54.
4. "On the one hand, *absens* condemns the presence that presents itself as completion of meaning, on the other, the idea diminishes the perceptual image that is its reflection, the degraded reflection of a higher image." Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (Paris: Galilée, 2003), 68. Here, Nancy uses a term from Blanchot to discuss notions of absence/presence and the question of representation in art and in the image, where meaning is always deferred.
5. Ibid., 55.











KINGA ARAYA

ALI ASSAF, CONSTANZA CAMELO and GUIA RIGVAVA:

Translating Violence into Exilic Cultural Performance

Where then are we? Where do we find ourselves? With whom can we still identify in order to affirm our own identity and to tell ourselves our own story?[1]
– Jacques Derrida

The phenomenon of exile reminds us that our history is composed of paradoxical and painful events; it reminds us that there are always places on our map where people have become products of power relations that make their lives unbearable. Consequently, they are forced to leave their homelands to make their living elsewhere. In many of his critical writings, Palestinian-born and North-American-educated cultural critic Edward Said offers an affec-

ALI ASSAF, CONSTANZA CAMELO ET GUIA RIGVAVA
TRADUIRE LA VIOLENCE EN PERFORMANCE CULTURELLE EXILIQUE

→ Où *se trouve-t-on* alors ? Où se trouver ? À qui peut-on encore *s'identifier* pour affirmer sa propre identité et se raconter sa propre histoire[1] ?
– Jacques Derrida

Le phénomène de l'exil nous rappelle que notre histoire se compose d'événements paradoxaux et difficiles ; il nous rappelle qu'il subsiste toujours des endroits dans le monde où les gens sont devenus le produit de relations de pouvoir qui rendent leur vie intolérable. Par conséquent, ils sont forcés de quitter leur patrie pour aller vivre ailleurs. Dans plusieurs de ses textes critiques, Edward Said, le critique de la culture d'origine palestinienne et de formation nord-américaine, propose un examen affectif et efficace de l'exil. Tandis que l'exil demeure l'un des termes les plus anciens et les plus universels pour signifier le déplacement personnel et métaphorique, il comporte, précise Said, « une touche de solitude et de spiritualité » et il n'est « compréhensible ni sur le plan esthétique ni sur le plan humaniste[2]. » Said, lui-même un exilé, est conscient des responsabilités éthiques et politiques d'une écriture sensible à propos des déplacements personnels et culturels. Il réfléchit aux responsabilités d'un penseur critique contemporain qu'il modèle sur la figure exilique :

[...] [L]orsqu'un intellectuel se trouve être aussi marginal et aussi peu domestiqué qu'un véritable exilé, il devient infiniment plus sensible au voyageur qu'au potentat, aux situations provisoires qu'aux habitudes, à l'innovation qu'au *statu quo* autoritaire. L'intellectuel *exilique* ne répond pas à la logique de la convention, mais à celle de l'audace, il représente le changement, le mouvement en avant, et non le calme plat[3].

tive and effective examination of exile. He claims that while exile remains one of the oldest and most universal terms denoting personal and metaphorical displacement, it carries "a touch of solitude and spirituality" and it is "neither aesthetically nor humanistically comprehensible."[2] Said, an exile himself, is conscious of the ethical and political responsibilities of writing about personal and cultural displacements in a sensible way. He meditates on the responsibilities of a contemporary critical thinker whom he fashions after the exilic figure:

To be as marginal and as undomesticated as someone who is in real exile is for an intellectual to be unusually responsive to the traveler rather than the potentate to the provisional and risky rather than to the habitual. To innovation and experiment rather than the authority given *status quo*. The exilic intellectual does not respond to the logic of the conventional but to the audacity of daring, and to represent change, to moving on, not standing still.[3]

Said describes the figure of the contemporary intellectual as an itinerant thinker who engages in mobile, estranged and marginal cultural performance.

The performance-based works of three exiled artists, Ali Assaf, Constanza Camelo and Guia Rigvava speak forcefully from hybrid spaces composed of many fragmented stories. These artists challenge the understanding of exilic art that negotiates and translates the violence of their identity formation, a condition of being constantly displaced as political and cultural subjects.

If we agree with the Algerian-born and French-educated philosopher Jacques Derrida, according to whom all identity formation contains an element of violence, then the case of exiled people, whose personal and professional lives are marked by explicit events of political, economic and social injustice, presents violence *eo ipso*. In *Specters of Marx* Derrida discusses the philosophical implications of personal and political aspects of violence

GUIA RIGVAVA, *THIS WORLD IS LEAVING* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 1995; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

Said décrit la figure de l'intellectuel contemporain comme celle d'un penseur itinérant qui pratique une performance culturelle mobile, isolée et marginale.

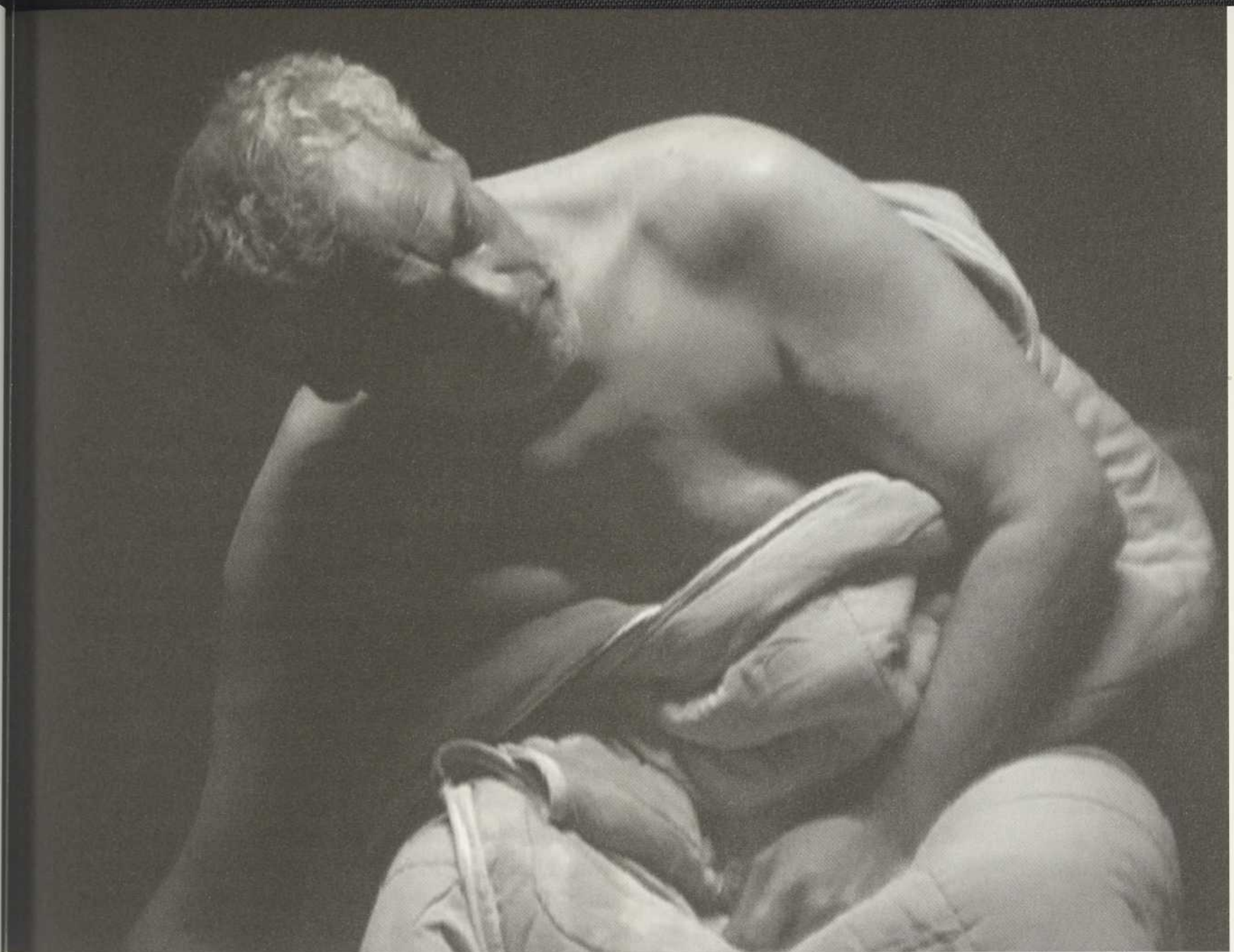
Les œuvres performatives des trois artistes exilés, Ali Assaf, Constanza Camelo et Guia Rigvava, parlent avec force d'espaces hybrides composés de plusieurs histoires fragmentées. Ces artistes mettent en question la compréhension de l'art exilique qui surmonte et traduit la violence de la formation de leur identité, condition du déplacement constant subi en tant que sujets politiques et culturels.

Suivant Jacques Derrida, le philosophe d'origine algérienne et de formation française selon qui toute formation d'identité renferme un élément de violence, le cas des personnes exilées, dont les vies personnelles et professionnelles sont marquées par des événements explicites d'injustice politique, économique et sociale, est un cas de violence en lui-même. Dans *Spectres de Marx*, Derrida analyse les conséquences philosophiques des aspects personels et politiques de la violence inscrits dans le discours de la spectralité, lequel est un mode de «*sur-vie*, à savoir une trace dont la vie et la mort ne seraient elles-mêmes que des traces et des traces de traces[4].» La spectralité dénote un état de constant désajustement de l'identité, toujours hantée par le fait d'être décalée. Derrida pose qu'il existe une forme de violence constitutive de l'identité. Il la nomme «violence originaire», souvent oubliée par le sujet métaphysique même si ces actes de violence marquent la nature et les caractéristiques distinctes d'un groupe, d'une communauté ou d'une nation donnés. Derrida affirme que, puisque la «violence originaire» (les révolutions, les exécutions systématiques, les guerres, etc.) est oubliée, le sujet intériorise cette forme de violence comme étant le fondement de la justice et, paradoxalement, commet davantage de violence au nom de la justice. Derrida poursuit :

that are inscribed in the discourse of spectrality, which is a mode of "living on, namely a trace with which life and death would themselves be but traces and traces of traces."[4] Spectrality presents a state of constant dis-adjustment of identity, which is always haunted by being "out-of-joint." Derrida contends that there is a kind of violence which is constitutive of identity. He calls this "originary violence," which is often forgotten by the metaphysical subject even though those acts of violence mark the distinct nature and characteristics of a given group, community or nation. Derrida contends that since the "originary violence" (revolutions, mass executions, wars, etc.) is forgotten, the subject internalizes this type of violence as the foundation for justice and, paradoxically, in the name of justice commits further violence. Derrida explains:

> That is the originary wrong, the birth wound from which he suffers, a bottomless wound and irreparable tragedy, the indefinite malediction that marks the history of the law or history as law. . . . The malediction would be inscribed in the law itself; in its murderous, bruising origin.[5]

Furthermore, the philosopher singles out three types of violence that operate in the formation of identity. The first includes subjective decisions (conscious or unconscious) to make certain choices; however, since there are no absolute standards to follow because all the standards of "just thinking" are inherited through some kind of violence, the subject's decision will involve, *perforce*, elements of violence. The second kind of violence entails the very impossibility of acting as a free subject because we are always already inscribed in a given sociopolitical and cultural context and, therefore, our decision is conditioned by a particular inheritance, which is largely formed by violent acts. The subject seems to dwell in a deceptive state and is not certain where to position itself vis-à-vis its inheritance. Thus, we commit violence to ourselves. The final violence is exemplified by the inherent re-



Voilà le tort originaire, la blessure de naissance dont il souffre, une blessure sans fond, une tragédie irréparable, la malédiction indéfinie qui marque l'histoire du droit ou l'histoire comme droit [...] La malédiction serait inscrite dans le droit même. Et son origine meurtrière[5].

De plus, le philosophe distingue trois types de violence qui agissent sur la formation de l'identité. Le premier comprend les décisions subjectives (conscientes ou inconscientes) liées à certains choix; toutefois, puisqu'il n'y a pas de normes absolues à suivre, étant donné que toutes les normes de l'acte de penser le plus simple nous sont transmises par le biais d'une forme de violence, la décision du sujet impliquera *par force* des éléments de violence. La deuxième forme de violence suppose l'impossibilité même d'agir comme sujet libre, vu notre inscription préalable dans un contexte so-

peatability of self-formation. Since in our human desire to repeat ourselves we are always differing and deferring from ourselves, the repetition can never be the same and it becomes a violent act. Derrida also argues that the current politics of globalization (which he names in French "mondialisation," the becoming-worldwide of market liberalism and liberal democracy) readjust themselves to the image of ideal states by justifying their (failed) attempts to repeat ideal values. One of the examples of such historical "justification" would be the colonial history of Western countries, whose expeditions into other continents (often employing violence) were deemed necessary in the name of the progress they brought to the underdeveloped and "primitive" colonies. Some of the major European theories that justified violence imply the Kantian idea

Ali Assaf, *Lampedusa Checkpoint* (extrait de vidéo_video still), 2004, 12 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

The subject seems to dwell in a deceptive state and is not certain where to position itself vis-à-vis its inheritance.

ciopolitique et culturel donné. Par conséquent, notre décision est conditionnée par un héritage spécifique, formé en grande partie par des actes violents. Le sujet semble plongé dans un état illusoire et ne sait pas comment se situer par rapport à son héritage. C'est ainsi que nous nous infligeons de la violence. Le dernier type de violence est exemplifié par le caractère répétitif inhérent à l'autoformation. Puisque, dans notre désir humain de nous répéter, nous différons et nous déférons toujours par rapport à nous-mêmes, la répétition ne peut jamais être la même et devient un acte violent. Derrida affirme également que la politique actuelle de la mondialisation – le devenir-mondial du libéralisme commercial et de la démocratie libérale – se rajuste en fonction de l'image des États idéaux en justifiant leurs tentatives (avortées) de répéter des valeurs idéales. Un exemple de cette « justification » historique serait l'histoire coloniale des pays occidentaux, dont les expéditions sur d'autres continents (ayant souvent recours à la violence) étaient jugées nécessaires au nom du progrès qu'elles apportaient aux colonies sous-développées et « primitives ». Certaines des grandes théories européennes qui justifiaient la violence supposent l'idée kantienne d'« asociabilité » (c'est-à-dire de violence) comme dispositif permettant d'augmenter le potentiel des non-Européens au nom du cosmopolitisme, de même que la légitimation darwinienne de la violence comme étant le moyen naturel et original (à part la sélection naturelle) de réaliser les objectifs vitaux ultimes. Dans *Spectres de Marx*, Derrida énumère dix « plaies » contemporaines, une violence réelle, qui agissent au sein de la « démocratie libérale occidentale ». Parmi celles-ci, l'on retrouve : le chômage, la guerre économique, les contradictions incontrôlables du marché libéral, la dette extérieure (du tiers-monde), l'industrie de l'armement, les armes atomiques, les États capita-

of "unsociability" (*qua* violence) as a device to raise the potential of non-Europeans in the name of cosmopolitanism as well as the Darwinian legitimation of violence as the natural and original means (aside from natural selection) to secure the final vital goals. In *Specters of Marx* Derrida lists ten contemporary "plagues," real violence, that operate within the "Western liberal democracy." Among these figure unemployment, economic warfare, the uncontrollable contradictions of the free market, the foreign (third-world) debt, the arms industry, nuclear weapons, capitalist states, and the hegemony and inequality of international law. As well, the list includes inter-ethnic wars and homeless citizens. The two last categories directly participate in a discourse of personal displacement and the forced migration of innocent people who become victims of larger political power structures.

Ali Assaf: Basra, Baghdad, Rome . . .

While drawing his evocative exilic self-portrait, Ali Assaf insists on finding the answers to some of the most difficult problems of individual and collective violence that have been repeating themselves throughout his personal and political history. Born and raised in the second cosmopolitan city of Iraq, Basra, Assaf witnessed social and political power abuse since he was a young boy. While in exile he closely followed the hardship of the United Nations' full trade embargo imposed on Iraq in 1990 and the U.S. military invasion of his country in 2003. He reminds us about the violent and unpredictable historical times that bruised his childhood:

When I was eight years old in Al Basrah, the monarchy was overthrown and the king's uncle was hung on the streets of Baghdad. His penis was cut and put in his ass. In 1963 there was a coup and they captured the President and shot him in the head in front of TV cameras.[6]

listes, ainsi que l'hégémonie et l'inégalité du droit international. La liste comprend également les guerres interethniques et les citoyens sans abri. Les deux dernières catégories se rapportent directement au discours sur le déplacement personnel et la migration forcée de personnes innocentes qui sont victimes des grandes structures du pouvoir politique.

Ali Assaf : Bassora, Bagdad, Rome…

Lorsqu'il trace son autoportrait exilique au caractère évocateur, Ali Assaf tient absolument à trouver les réponses à certains des plus difficiles problèmes de violence individuelle et collective qui se sont répétés tout au long de son histoire personnelle et politique. Assaf est né et a grandi à Bassora, la deuxième ville cosmopolite d'Irak, où il a été témoin d'abus de pouvoir social et politique dès son jeune âge. Durant son exil, il a suivi de près l'épreuve de l'embargo commercial complet imposé contre l'Irak par l'Organisation des Nations Unies en 1990 et, tout récemment, l'invasion militaire américaine de son pays en 2003. Il nous rappelle les temps historiques violents et imprévisibles qui ont blessé son enfance :

Lorsque j'avais huit ans à Bassora, la monarchie a été renversée et on a pendu l'oncle du roi dans les rues de Bagdad. On lui a coupé le pénis et on lui a planté dans le cul. En 1963, il y a eu un coup d'État; ils ont capturé le président et lui ont tiré dans la tête devant les caméras de télévision[6].

Lorsque la guerre israélo-arabe a éclaté en 1973, Assaf, jeune diplômé de l'Académie des beaux-arts de Bagdad, faisait des demandes d'émigration auprès des pays occidentaux. Ses demandes ont été rejetées par la plupart des pays européens, excepté l'Italie. À Rome, l'artiste s'est inscrit à l'Académie des beaux-arts et il a poursuivi ses études en peinture. Toutefois, la situation politique se détériorait



Um dem Staub, den Fliegen, der brennenden Sonne und dem Lärm der alten Autos in meiner Heimatstadt zu entkommen.



Nel '48 sono fuggita con i miei genitori dalla guerra in Palestina e ancora oggi vivo la speranza di tornare per morire a Gerusalemme. Inshallah.



Um dem Klischee von meinem Land zu entkommen: gefärbt von Erniedrigung und getrübt von Trägheit.



Sono qui per le magie di Gucci, Valentino, Versace e Trussardi.

Ali Assaf, *That Obscure Object of Desire*, 2003, 48 photographies couleur encadrées de carton, texte_48 colour photographs framed in cardboard and text; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

L'aspect intéressant de cet échange performatif avec la communauté exilée est le questionnement par Assaf du «désir» des immigrants (et le sien), présenté sous la forme d'une expression mythique selon laquelle «la vie est ailleurs».

dans son pays et il lui était difficile de revenir chez lui. Le régime totalitaire a déclenché la guerre qui a duré huit ans contre l'Iran, puis il y a eu l'invasion du Koweït, suivie par les treize années d'embargo et l'occupation de l'Irak par les forces anglo-américaines. Quand Assaf a refusé de collaborer avec le régime irakien qui s'est emparé du pouvoir en 1979, on a annulé son passeport et il n'a pas pu retourner dans son pays. Même si Assaf a obtenu sa citoyenneté italienne en 1989, il est conscient de son statut politique précaire :

[...] Pour l'étranger en provenance de l'Irak – un pays arabe et musulman – qui s'établit dans un pays occidental, les rapports avec la société et l'administration bureaucratique italiennes dépendent de la situation politique : lorsque les rapports politiques entre l'Italie et l'Irak sont bons, ça va[7].

Dans sa vidéo de douze minutes intitulée *Lampedusa Checkpoint* (2004), Assaf relate non seulement son propre déplacement de Bagdad à Rome, mais il traduit également les histoires de plusieurs immigrants du Moyen-Orient qui continuent d'arriver en Italie par Lampedusa, un des plus importants postes de contrôle illégaux situé sur une petite île au sud de la Sicile. La vidéo débute par un plan noir de deux minutes, accompagné par une bande sonore de bord de mer venteux. Ensuite, une reproduction de la peinture bien connue de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819) – qui fait référence à l'injustice raciale et politique commise contre l'équipage du vaisseau français naufragé –, apparaît en fondu, comme première image vidéo. Cette image dans laquelle le temps et le lieu se fusionnent en une élégie pour la justice humaine s'accompagne du son d'annonces radiophoniques brouillées, de sirènes de véhicules d'urgence et d'hélicoptères en vol. Après la peinture de Géricault, l'artiste apparaît contre un fond noir, enveloppé dans une couverture ; il porte un panier tressé. Plusieurs fenêtres clignotent à l'écran et encadrent visuellement sa performance. Assaf retire

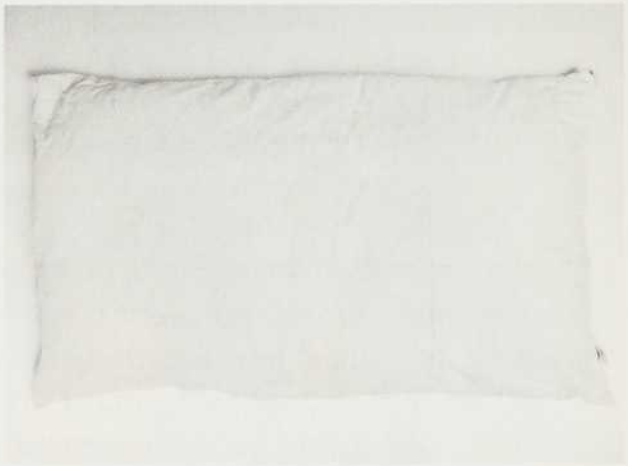
When the Israeli-Arab war broke out in 1973, Assaf, a young graduate from the Fine Arts Academy of Baghdad, was applying to emigrate to the West. His applications were rejected by most countries in Europe, except Italy. While in Rome, the artist enrolled in the Academy of Fine Arts and continued to study painting. However, the political situation in his country was deteriorating and it was difficult for him to travel back home. The totalitarian regime started the war with Iran that lasted eight years, and then there was an invasion of Kuwait followed by the thirteen years of embargo and occupation of Iraq by Anglo-American forces. When Assaf refused to collaborate with the Iraqi regime which seized power in 1979, his passport was cancelled and he could not return to his country. Even though Assaf acquired his Italian citizenship in 1989, he is conscious of his precarious political status:

As a foreigner coming from Iraq, an Arab Muslim Country, to a western country, the relationship with Italian society and bureaucratic administration depends on the political situation: when the political relation between Italy and Iraq is fine, then I am fine.[7]

In his twelve-minute-long video *Lampedusa Checkpoint* (2004), Assaf not only narrates his own displacement from Baghdad to Rome, but also translates the stories of many Middle-Eastern immigrants who keep coming to Italy via Lampedusa, one of the biggest illegal checkpoints, a small island south of Sicily. The video starts with a two-minute-long black image accompanied by a soundtrack of a windy seaside. Then, a reproduction of Géricault's well-known painting *Raft of the Medusa* (1819)—which alludes to the racial and political injustice that was committed to the crew of the French shipwreck—fades in as a first video image. This image in which time and place collapse into a lament for human justice is complemented by blurred radio announcements, sirens of emergency vehicles and flying helicopters. After the Géricault painting, the

des sous-vêtements trempés du panier pour les suspendre à un fil. Tandis que l'eau qui dégoutte ruisselle sur le plancher, l'artiste met un magnétophone en marche et présente au spectateur sa chanteuse syrienne favorite, Asmahan, dans sa langue natale, soit l'arabe. (Nous apprenons – ce n'est peut-être pas, dans la performance d'Assaf, par hasard – que la chanteuse a vu le jour sur un bateau en route pour Beyrouth en 1917, et qu'elle s'est éteinte noyée dans une canalisation d'eau au Caire, en 1944.) Tandis que le spectateur apprécie la voix mélodieuse de la chanteuse, Assaf tente de se présenter à nous. Mais dès qu'il prononce les paroles « Laissez-moi me présenter » et « Je viens de... », de grandes boîtes en carton tombent et le font taire. En plus, deux hommes commencent à construire un mur de boîtes entre l'artiste et le spectateur. Assaf rajuste la couverture enveloppant son corps nu, il observe d'un air résigné le mur qui se construit devant lui et ressemble beaucoup à un orateur romain en exil, qui se retrouve hors du temps et de l'espace. Réduit au silence et isolé, il ramasse ses sous-vêtements sur le fil, enlève la cassette audio et quitte la scène.

Dans une œuvre antérieure de 2003 ayant pour titre *That Obscure Object of Desire*, composée de photographies et des témoignages de quarante-huit immigrants du Moyen-Orient (des hommes et des femmes vivant à Rome), Assaf demandait la question : « Pourquoi êtes-vous ici ? » Loin d'être mis en scène (parce que cadrés photographiquement selon diverses poses familières), les sujets d'Assaf, accompagnés de leurs brèves réponses, traduisent la personnalité des personnes déplacées et expriment le pathos de l'exil. Pour mettre l'accent sur leur statut nomade et sans pays, Assaf a entouré chaque photographie de rebuts de carton trouvés dans les rues de Rome, formant un cadre de 50 x 50 x 4 cm d'épaisseur autour de chaque photographie. Durant l'exposition, les photographies et les



Ali Assaf, *Pillow of a Bachelor Wanderer*, 2000, coton et sueur_cotton and perspiration, 70 x 40 x 13 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

artist himself appears performing against a black background, wrapped in a blanket and carrying a woven basket. Multiple windows flash onto the screen and thus visually frame his performance. From the inside of the basket, Assaf takes out soaking wet underwear and undershirts and hangs them on a line. While the dripping water runs on the floor, the artist turns on the tape recorder and introduces the viewer to his favourite Syrian singer, Asmahan, in his native language, Arabic. (Perhaps not unrelated to Assaf's performance, we learn that the singer was born on board a ship on her way to Beirut in 1917 and drowned in a water duct in Cairo in 1944.) While the viewer appreciates the singer's mellow voice, Assaf tries to introduce himself to us. However, as soon as he utters "Let me introduce myself to you" and "I come from . . ." large cardboard boxes drop down and silence his speech. In addition, two men start building a wall with other cardboard boxes between the artist and the viewer. Readjusting the blanket over his naked body, observing with resignation the wall being built in front

questions qui les accompagnent étaient disposées au sol, les femmes d'un côté et les hommes de l'autre. Selon le contexte culturel de l'exposition, les réponses étaient traduites de l'arabe en italien, en anglais ou en allemand (excepté lors de la récente exposition à la Galleria Mashrabia du Caire, où les photographies étaient disposées au sol en forme de point d'interrogation). L'aspect intéressant de cet échange performatif avec la communauté exilée est le questionnement par Assaf du « désir » des immigrants (et le sien), présenté sous la forme d'une expression mythique selon laquelle « la vie est ailleurs ». En conséquence, il remplace le « désir » par l'« obscur objet », justification impossible des quarante-huit sujets qu'il a interviewés et dont la décision de quitter leur pays témoigne d'un contexte sociopolitique plus large. Si certaines des réponses sont pleines d'humour et d'esprit, d'autres parlent des douloureux paradoxes de l'histoire, dans le cadre desquels l'individu devient la victime d'un conflit politique à plus grande échelle. Par exemple, une femme plus âgée raconte : « En 1948, j'ai fui la guerre en Palestine avec mes parents et je vis encore dans l'espoir de retourner mourir à Jérusalem, *inch Allah* » ; la femme d'un certain âge qui tient un enfant et regarde intensément l'objectif dit : « Nous avons fui la catastrophe de l'embargo » ; le portrait détendu et décentré d'un homme entre deux âges poursuit : « Pour échapper à l'image de mon pays colorée par l'humiliation et ternie par les argotismes. » Une des réponses clefs au projet d'Assaf pourrait venir d'un homme dans la cinquantaine, qui confie : « C'est une question très difficile que je me suis souvent posée et pour laquelle je n'ai pas trouvé de réponse satisfaisante. » Ce projet alliant photos et textes démontre la violence inhérente de l'histoire, relativement à la vie de l'individu qui ne peut plus agir en tant que sujet autonome et libre. Lorsque forcé(e) de quitter son pays d'origine, il ou elle sera marqué(e) – pour emof him, Assaf looks very much like an exiled Roman orator who finds himself out of time and place. Silenced and isolated, he gathers his undergarments from the line, removes the tape and exits the stage.

In an earlier work from 2003 entitled *That Obscure Object of Desire*, which is comprised of photographs and the statements of forty-eight Middle-Eastern immigrants (women and men who live in Rome), Assaf asked a question: "Why are you here?" Far from staged (because photographically framed in diverse casual poses), Assaf's subjects, complemented by their short answers, reflect the character of the displaced people and communicate the pathos of exile. Emphasizing their nomadic and homeless status, Assaf framed each photograph with discarded cardboard found on the streets of Rome, making a 50 x 50 x 4 cm thick frame around each photograph. During the exhibition, the photographs and the accompanying questions were placed on the floor: women on one side, men on the other. Depending on the cultural context of the exhibition, the answers are translated from Arabic to Italian, English or German (the recent show at the Galleria Mashrabia in Cairo being the exception, since the photographs were placed on the floor in a form of a question mark). What is interesting in this performance-based exchange with the exile community is the fact that Assaf questions the immigrants' "desire" (including his own), which is presented in the form of a mythic expression according to which "life is elsewhere." Consequently, he substitutes "desire" for the "obscure object," an impossible justification of his forty-eight interviewed subjects whose decision to leave their country reflects a larger socio-political context. While some answers are humorous and witty, others communicate the painful paradoxes of history in which the individual becomes a victim of a larger political conflict. An older woman, for example, says: "In 1948 I escaped from the war in Palestine with my

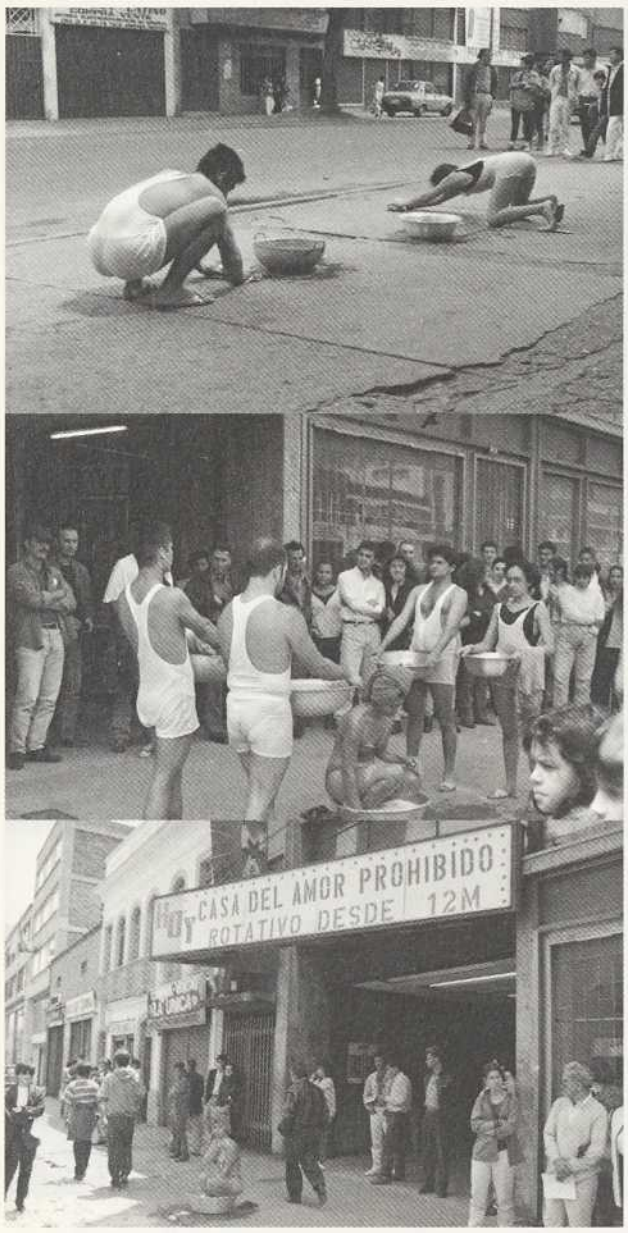


CONSTANZA CAMELO, *JORNADAS DE LIMPIEZA*, BOGOTÁ, 1994; PHOTO XIMENA RUEDA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

prunter l'expression évocatrice de Said – par le « pathos de l'exil », qui se manifeste dans « la perte de contact avec la solidité et la satisfaction de la terre[;] le retour au pays est impossible[8]. »

Lorsque quelqu'un quitte son pays d'origine et qu'il est forcé de se débrouiller dans un pays d'adoption, la préoccupation de trouver des choses aussi élémentaires que la nourriture et l'abri devient la plus vitale. En un geste sérieux, mais également ludique, Assaf transforme un objet du quotidien – un oreiller en coton – en un artefact délicat pour une performance intime. En 2000, son *Pillow of a Bachelor Wanderer*, mesurant 70 x 40 x 13 cm et taché de transpiration, témoigne des moments exiliques les plus vulnérables et les plus douloureux, lorsque la physiologie d'un corps fatigué et privé de sommeil est traduite en un objet perfor-

parents and to this day I live in the hope to go back and die in Jerusalem, Inshallah"; the middle-aged woman holding a child and looking intensely into the camera lens utters: "We ran away from the catastrophe of the embargo;" a casual, off-centre portrait of a middle-aged man continues: "to escape the picture of my country coloured with humiliation and tarnished by slanginess." Perhaps one of the key answers to Assaf's project comes from a middle-aged man who confesses: "this is a very difficult question that I have often asked myself without finding any satisfactory answer." This photo- and text-based project demonstrates the inherent violence of history upon the life of the individual who can no longer act as an autonomous and free-standing subject. Once forced to leave his or her country of origin, he or she will be marked with—





to borrow the evocative words of Said—"the pathos of exile" that manifests itself in "the loss of contact with the solidity and satisfaction of earth . . . homecoming is out of the question."[8]

When one leaves one's country of origin and is forced to find one's way in an adopted country, the preoccupations of finding such basic things as food and shelter become the most vital. In a serious yet also playful artistic gesture, Assaf transforms an everyday object, a pillow made out of cotton, into a delicate artefact of a private performance. His 70 x 40 x 13 cm *Pillow of a Bachelor Wanderer* (2000), made with perspiration, bridges the most vulnerable and painful exilic moments where the actual physiology of a tired and sleepless body is translated into a performative object filled with many untold stories. Marking the artist's trace with perspiration, Assaf's pillow presents a discreet yet powerful remnant of his personal (yet familiar to every exiled person) performance that gracefully embodies the status of exile as a work of art.

Constanza Camelo: Bogotá, Quebec City, Montreal . . .

Constanza Camelo, a Colombian artist living in Canada since 1994, privileges performance-based interventions in public spaces that allow her to engage directly with social and political injustice. Much like Assaf, Camelo was academically trained in painting at the National University of Colombia in Bogotá. During the last year of her fine arts studies, Camelo decided to respond to acts of violence which were occurring in the streets of her city. Her first community-based projects executed in Bogotá, *Jornadas de Limpieza I, II* ("Cleaning Days I and II") were performed in 1994 in politically charged public places where paramilitaries sent by the Colombian government were not only threatening, but also killing errant children and prostitutes.

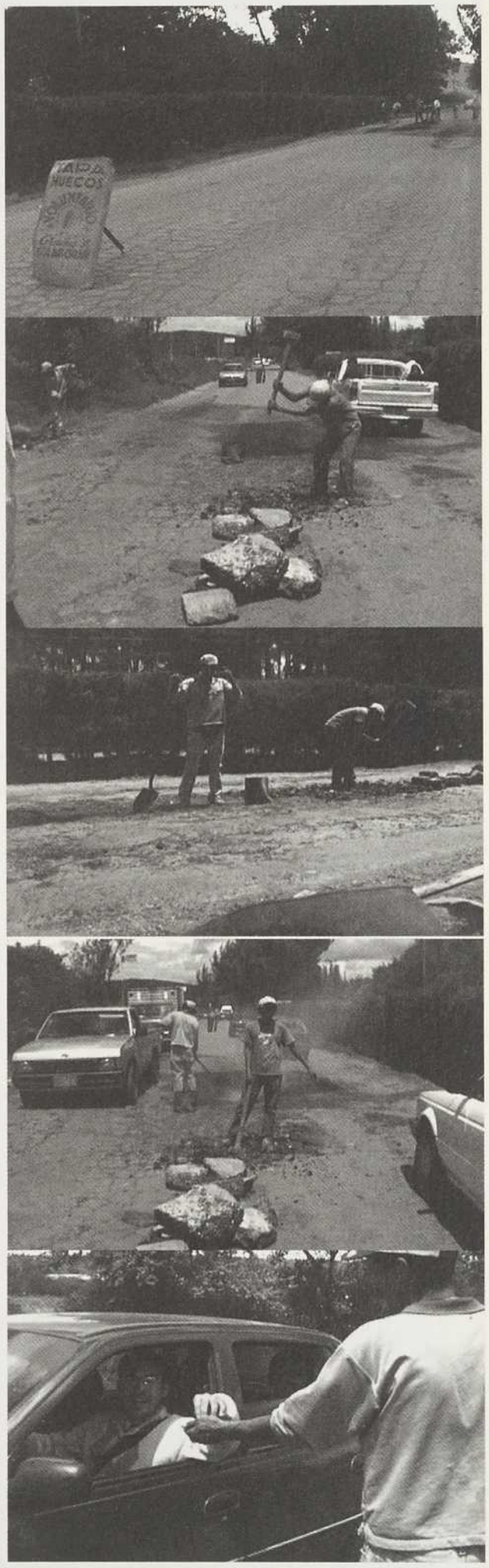
Constanza Camelo, *Jornadas de Limpieza*, Bogotá, 1994; photos Ximena Rueda, reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

matif qui renferme plusieurs histoires jamais racontées. Au moyen de la transpiration, l'oreiller est marqué, il présente une trace discrète, mais puissante de la performance personnelle de l'artiste (bien que familière à toute personne exilée), qui exprime avec grâce le statut de l'exil à travers une œuvre d'art.

Constanza Camelo : Bogotá, Québec, Montréal...

Constanza Camelo est une artiste colombienne vivant au Canada depuis 1994. Elle privilégie les interventions performatives dans des espaces publics qui lui permettent de traiter directement de l'injustice sociale et politique. Tout comme Assaf, Camelo a étudié la peinture à l'université nationale de Colombie à Bogotá. La dernière année de ses études en beaux-arts, Camelo a décidé de réagir aux actes de violence commis dans les rues de sa ville. Ses premiers projets communautaires réalisés à Bogotá, *Jornadas de Limpieza I, II* (Jours de nettoyage I et II) ont été présentés en 1994 dans des lieux publics chargés politiquement, où les troupes paramilitaires envoyées par le gouvernement colombien menaçaient, voire tuaient, les enfants de la rue et les prostituées. Ces habitants défavorisés de la ville étaient principalement des paysans déplacés et sans abri, en provenance des villages voisins, qui tâchaient de mieux gagner leur vie à Bogotá pour soutenir leur famille restée dans leur village. La Colombie est l'un des pays d'Amérique latine où le phénomène de la violence dénote une corruption conditionnée par la politique et liée au contexte historique, économique et social. Camelo commente ainsi la situation difficile dans son pays :

En Colombie, une grande partie de la population privée de ses droits subit et provoque des situations de violence. Les droits ne sont pas respectés, les lois non plus, alors la responsabilité disparaît. Parmi ces gens, il y a ceux qui appartiennent



Constanza Camelo, *Tapahuecos voluntarios* (boucheurs de trous bénévoles_voluntary hole fillers), Bogotá-Cota, 2000; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

However, Rigvava defines his first exile as an act of violence because he was being removed from the context of the Soviet Union and placed into a new socio-political order called "Russia."

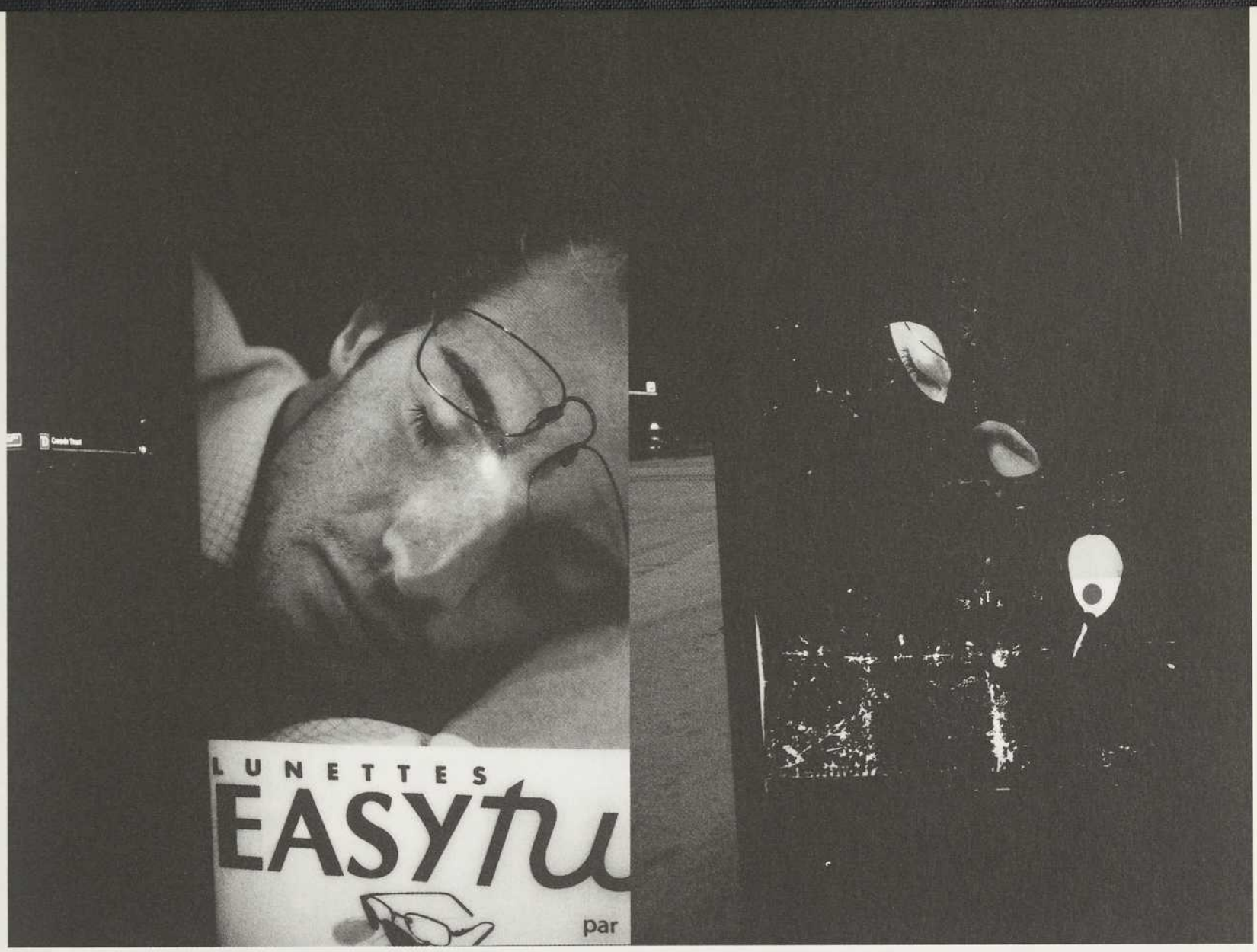
comme moi à la classe moyenne et qui ont vécu l'expérience de la disparition de celle-ci et le déclassement économique et social qui en résulte[9].

Pendant la première *Jornada de Limpieza*, présentée deux fois pendant une heure, Camelo s'est lavée tout en performant avec un partenaire masculin. Ils portaient tous les deux des sous-vêtements blancs. Sur la Plazoleta de la Rebeca, ils se sont lavés et séchés à l'aide de bols rouges remplis d'eau et de serviettes rouges. Des prostituées du quartier et des collègues artistes (hommes et femmes) de Camelo ont participé à la seconde *Jornada de Limpieza*, présentée trois fois en l'espace de deux heures sous les regards d'une foule beaucoup plus considérable et en présence des médias. Certaines des prostituées couvraient leur visage par crainte d'être reconnues et menacées ensuite par la police, d'autres performaient presque nues, debout dans les bols d'eau savonneuse, se lavant avec des serviettes rouges. Le fait que la deuxième « Journée de nettoyage » ait attiré un plus grand nombre de personnes et ait été diffusée par les médias a contribué à faire cesser les meurtres, mais Camelo a été victime de menaces et à décidé de quitter le pays en 1994. Elle n'a jamais pensé que sa décision d'étudier à Québec ferait en sorte qu'elle allait adopter cette ville comme lieu d'exil. Camelo a réalisé une autre action performative basée sur le phénomène colombien des paysans pauvres qui deviennent des « boucheurs de trous bénévoles » sur les petites routes laissées à l'abandon. En 2003, lorsque l'artiste a suivi un groupe de paysans lors d'une visite en Colombie, elle s'est rendu compte que le véritable « trou », c'était la violence économique et sociale éprouvée par des milliers de gens qui ne pouvaient pas soutenir leur famille. De retour au Canada, elle a développé ce thème en explorant les malaises sociaux du monde occidental, soit le mercantilisme qui crée les « trous » économiques entre les riches et les pauvres au

Those disadvantaged habitants of the city were mostly displaced and homeless peasants from nearby villages who were trying to make a better living in Bogotá to support their families back home. Colombia is one of the Latin American countries in which the phenomenon of violence presents a politically conditioned corruption linked to historical, economic and social contexts. Talking about the difficult situation in her county, Camelo explains: In Colombia, a great portion of the disenfranchised population both succumbs to and provokes situations of violence. Rights are not respected, nor are laws; responsibility thereby disappears. Among such people are those who belong to the middle class, much like myself, and who have experienced the disappearance of that class and the ensuing economic and social declassing.[9]

During the first *Jornada de Limpieza*, which was performed twice for one hour, Camelo cleaned her body while performing with a male partner. Both were dressed in white undergarments. They washed and dried their bodies with the aid of red water bowls and towels in Plazoleta de la Rebeca. The second *Jornada de Limpieza*, which was performed three times for two hours, involved local prostitutes, Camelo's fellow artists (male and female) and the attention of a much larger crowd as well as the media. While some of the prostitutes covered their faces in fear of being recognized and subsequently threatened by the police, others performed almost naked, standing in the bowls of water and soap, washing themselves with red towels. The fact that the second "Day of Cleaning" attracted a great number of people and was widely broadcast by the media helped stop the murders, but Camelo was threatened and decided to leave the country in 1994. She never thought that her decision to study in Quebec City would result in her adopting that city as her second home in exile. Another of Camelo's performative actions is based on the Colombian phenomenon of poor peasants who become "vol-

CONSTANZA CAMELO, *BOUCHE TROUS VOLONTAIRE*, MONTRÉAL, 2003; PHOTOS ERIC BERTRAND, REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.


LUNETTES
EASYtu
par

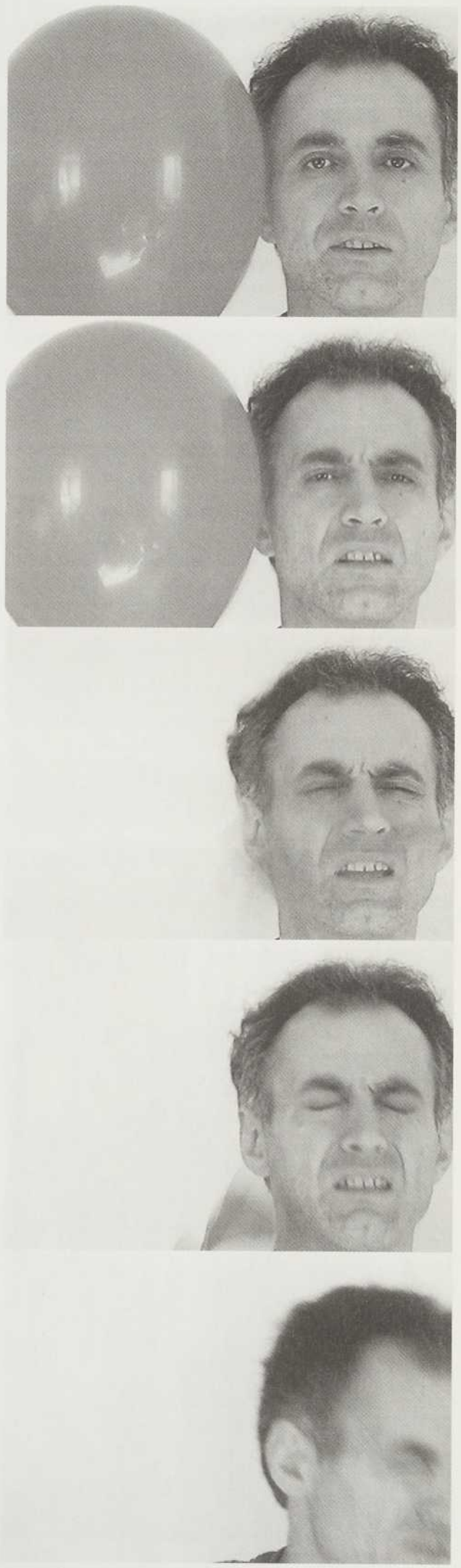

VIACOM
Jacob, 5 ans, Gatineau, Québec
L'asthme.
Une autre maladie causée
par la fumée secondaire.
mcf
maladies causées par la fumée secondaire
Asthma.
Another second-hand
smoke disease.
scsd
second-hand smoke diseases
1 800 O Canada (1-800 622-6232) ATS/ TTY: 1 800 465-7735 www.VivezSansFumee.ca www.GoSmokefree.ca



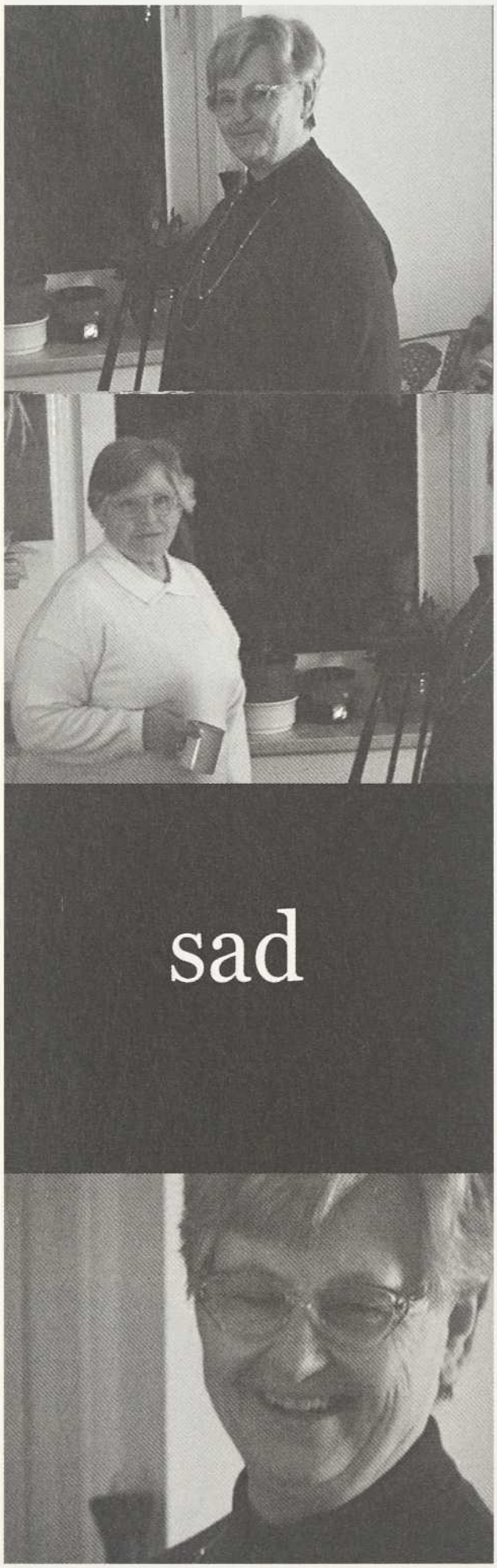
We Are Not Speedy Gonzales, *Chutes*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2002; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

Canada. De nuit, entre trois et quatre heures du matin, elle a marché en direction de quatorze abribus au centre-ville de Montréal et a recouvert de peinture noire leurs grands panneaux publicitaires illuminés, pour ne laisser visible que des petites parties des publicités, comme les yeux et les bouches. Les actions de Camelo s'inspiraient des quatorze « peintures noires » (1820–1824) de Goya, exécutées directement au mur dans sa maison de campagne. Les « peintures noires » sont l'une des plus bouleversantes représentations de la violence et des maux de la société espagnole moderne dont Goya se sentait mis à l'écart et isolé.

Chez Camelo, ce besoin de trouver une nouvelle communauté qui l'aiderait à contrôler les visions de son pays agité par la violence, la survie et la résistance, et la nécessité de mieux comprendre sa position interculturelle d'« artiste étrangère » au sein de la société québécoise et canadienne, l'ont amené à fonder, en 2001, avec quatre autres artistes latino-américains et canadiens, un collectif au nom plein d'esprit : We Are Not Speedy Gonzales. S'inspirant du personnage éponyme de dessins animés américains, ce stéréotype de la « mexicanité » personnifié par la souris la plus rapide au monde, le collectif de Montréal s'intéresse à la notion performative de « chute » dans les musées, les espaces artistiques alternatifs, les espaces commerciaux et les autres lieux institutionnels. Leur manifeste attribue aux actes de chute l'interruption de l'espace privé du corps d'un individu dans les espaces publics. La chute leur permet également de réfléchir et d'interroger les limites entre la marge et le cadre des situations artistiques en regard de la culture, de la société et de sa nature : « Dans la chute, nous tombons aussi, dans l'esprit de savoir nous relever[10]. »



GUIA RIGVAVA, *WE ARE FRIENDS* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2001; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



untary hole fillers" on neglected country roads. Starting in 2003 when the artist followed a group of peasants during one of her visits to Colombia, she realized that the real "hole" is the social and economic violence inflicted on thousands of people who are not able to support their families. Upon her return to Canada she elaborated on this theme by exploring the social ills of the Western world: the commercialism that creates the economic "holes" that separate the poor from the rich in Canada. During the night, between three and four in the morning, she walked to fourteen bus stops in downtown Montreal and covered the large, illuminated commercial ads with black spray paint, leaving only small parts of the advertisements visible, such as the eyes or the mouths. Camelo's actions were also inspired by Goya's fourteen "Black Paintings" (1820–24) executed directly onto the walls of his countryside home. The "Black Paintings" are one of the most poignant representations of violence and of the ills of modern Spanish society, from which Goya felt estranged and isolated.

Camelo's need to find a new community that would help her to control the phantoms of her country troubled by violence, survival and resistance, and her need better to understand her intercultural position in Quebec and Canadian society as a "foreign artist" led her to co-found in 2001, along with four other Latin-American and Canadian artists, a collective that bears the witty title We Are Not Speedy Gonzales. Drawing on the American cartoon character, which is a stereotype of "Mexicanness" impersonated by the world's fastest mouse, the Montreal-based collective is preoccupied with the performative notion of "falling" in museums, alternative artistic places and commercial and other institutional sites. Their manifesto imputes to their acts of falling the interruption of the private space of an individual's body in public spaces. As well, falling allows them to reflect on

GUIA RIGVAVA, *FRAU ZINÖCKER: MY NEIGHBOR IS A RUSSIAN ARTIST* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2001, 3 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE _COURTESY THE ARTIST.

Rigvava définit toutefois son premier exil comme un acte de violence, parce qu'il était retiré du contexte de l'Union soviétique pour être placé dans un nouvel ordre sociopolitique appelé «Russie».

Guia Rigvava : Tbilissi, Moscou, Stuttgart...

Dans plusieurs de ses performances, souvent mises en scène pour la caméra vidéo, Guia Rigvava offre une compréhension stimulante de l'exil qui n'implique pas de déplacement géographique proprement dit. Rigvava est né et a grandi à Tbilissi, en Géorgie, alors que ce pays faisait partie de l'Union soviétique. Il a quitté sa ville natale pour étudier les affaires étrangères et l'économie à l'Institut d'État pour les affaires étrangères de Moscou (il a obtenu son diplôme en 1978). Rigvava décrit cette période comme un simple déplacement d'une petite ville vers une grande cité; la question de l'indépendance de la Géorgie n'avait pas de rapport avec sa situation. Il a ensuite poursuivi des études artistiques avec une spécialisation en peinture à l'Institut d'État Sourikov pour les arts (il a complété ces études en 1986). Après avoir obtenu son diplôme de l'Institut d'art de Moscou, Rigvava a enseigné l'art à l'Académie d'art de Tbilissi; il a réalisé plusieurs vidéos et films avant de s'établir à Stuttgart. Rigvava définit toutefois son premier exil comme un acte de violence, parce qu'il était retiré du contexte de l'Union soviétique pour être placé dans un nouvel ordre sociopolitique appelé « Russie ». Puisqu'il vivait alors à Moscou, « par défaut historique (et non par choix)[11] », il s'est vu exilé dans ce nouvel ordre social, substitut de son pays détruit. De plus, il met en contexte la complexité politique et le caractère arbitraire de son identité personnelle et professionnelle de la façon suivante :

Parfois, je me présente comme un artiste russe et, parfois, comme un artiste géorgien, selon la formulation des questions qui me sont posées. Maintenant, j'ai l'occasion de m'identifier comme artiste de l'Europe de l'Est, pour changer un peu. Mais la chose la plus intéressante et la plus importante, c'est que je suis un artiste non pas du « premier monde » ou du monde industrialisé, ni du tiers-monde, mais du « second monde », qui a disparu. Je suis une parcelle de l'Union soviétique, qui n'a pas survécue à la guerre froide[12].

and question the limits between the margin and the frame of artistic situations vis-à-vis culture, society and its nature. "With the tumble we too fall, with the knowledge of how to get up again."[10]

Guia Rigvava: Tbilisi, Moscow, Stuttgart . . .

In many of his performances, which are often staged for a video camera, Guia Rigvava contributes a challenging understanding of exile that does not involve an actual geographical displacement. He was born and raised in Tbilisi, Georgia, when it was part of Soviet Union. Rigvava left his native town to study foreign and economic affairs at the Moscow State Institute for Foreign Affairs (he graduated in 1978). Rigvava describes this period as a simple move from a small town to a large city —the question of Georgia's independence did not apply to his situation. He then pursued artistic studies with a concentration in painting at the Surikov State Art Institute (he completed these studies in 1986). Following his graduation from the Moscow Art Institute, Rigvava taught art at the Tbilisi Art Academy and directed several videos and films before moving to Stuttgart, Germany. However, Rigvava defines his first exile as an act of violence because he was being removed from the context of the Soviet Union and placed into a new sociopolitical order called "Russia." And since at that time he was living in Moscow, "by historical default"[11] (not his choice), he was exiled into this new social order, a replacement for his destroyed home. Furthermore, he contextualizes the political complexity and arbitrariness of his personal and professional identity in the following way:

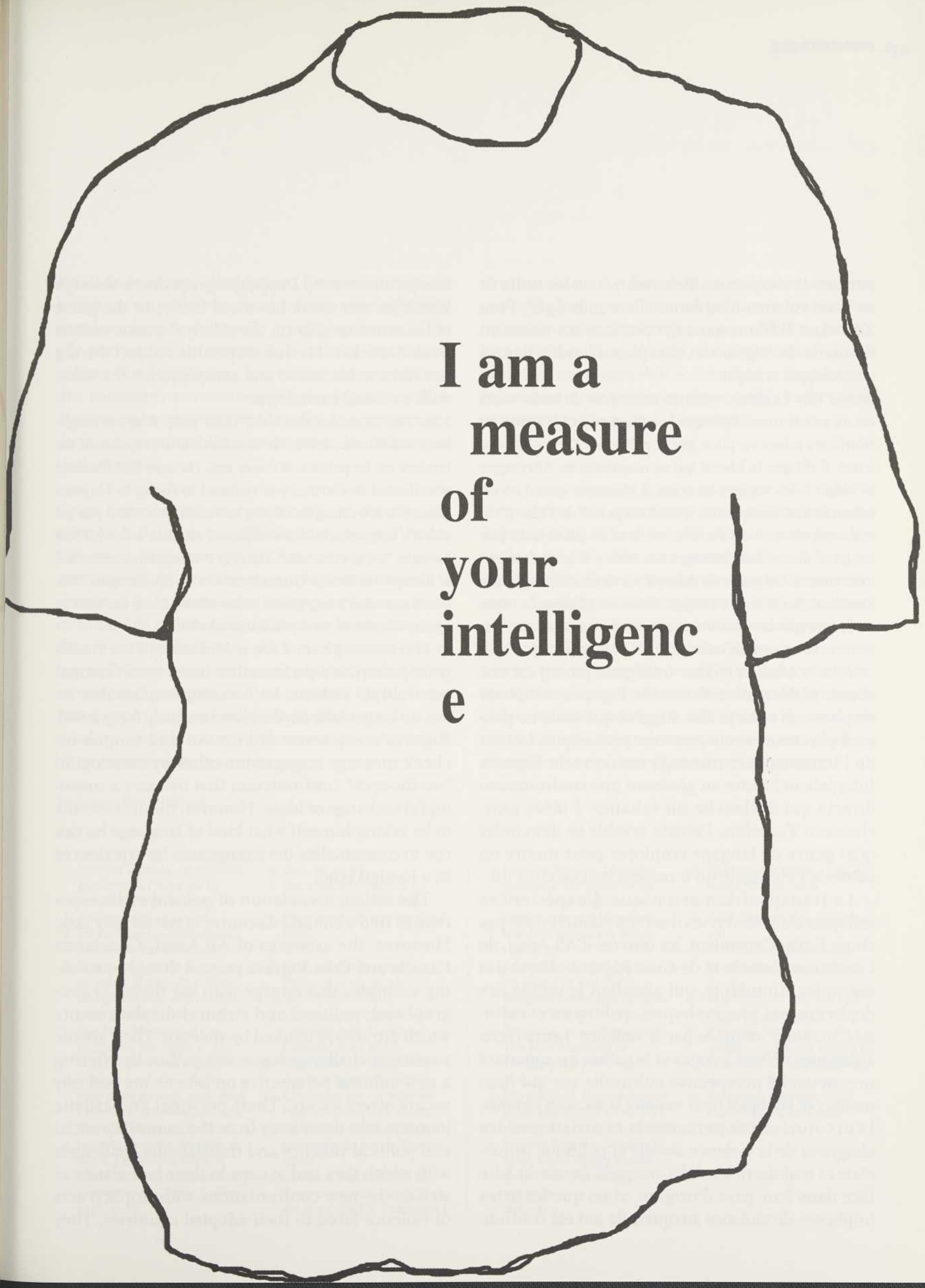
Sometimes I make an appearance as a Russian artist, sometimes as a Georgian artist, because this is the way the questions I am given are formulated. Now I am given an opportunity to identity myself as an Eastern European artist, for a change. But the most interesting and also

L'installation vidéo à cinq canaux produite avant son immigration en 1995 en Allemagne, intitulée *This World Is Leaving*, traite de la « disparition » du « second monde » et propose une méditation artistique sur le statut de la Russie postsoviétique. La vidéo montre un groupe de personnes, des hommes et des femmes d'âges divers qui, après s'être tenus immobiles pendant quinze secondes, se font dire en russe : « Partez ! », ou « Vous pouvez partir maintenant », ou encore, « C'est le temps de partir ! » Après ces ordres, ils et elles quittent le champ de la vidéo, et s'éloignent dans quatre directions différentes. Rigvava a fait sa mise en scène en costumant ses modèles selon des modes d'Europe de l'Est facilement identifiables comme étant « soviétiques ». Cette œuvre émouvante traduit le caractère non représentable de la violence infligée à l'ensemble de la population soviétique, dont ceux et celles qui s'identifiaient comme des personnes déplacées et opprimées par un régime totalitaire. La plus récente vidéo de Rigvava, ayant pour titre *We Are Friends* (2001), propose un montage de plusieurs « performances faciales », d'une durée de vingt-cinq minutes. Dans cet autoportrait particulier, qui traite des anxiétés de Rigvava à propos de son exil politique et personnel en Allemagne depuis 1997, nous voyons la tête de l'artiste en cadrage serré ; des ballons sont fixés à son visage. Comme Rigvava a fait sa performance à divers moments de la journée, il présente différentes expressions faciales. Il dit parfois : « *We are friends* » juste avant que les ballons lui éclatent dans le visage. Les nombreuses explosions des ballons provoquent chez l'artiste une douloureuse grimace qui semble ne pas avoir de fin étant donné que certaines séquences sont au ralenti. Une autre vidéo, *Frau Zinöcker: My Neighbour Is a Russian Artist* (2001), qui incorpore des séquences de la vidéo précédente, met davantage en contexte le statut de l'étranger vivant en Allemagne. Dans cette œuvre, Rigvava se crée un double étrange (un dispositif qui lui

the most important thing is that I am an artist from—not the first, not the third, but the second world, which has vanished. I am a piece of the Soviet Union, which failed to survive the Cold War.[12]

His five-channel video installation made before his immigration to Germany, *This World Is Leaving* (1995), adresses the "disappearance" of the "second world" and presents an artistic meditation on the status of post-Soviet Russia. The video is comprised of a group of people, men and women of different ages who, after having stood still for fifteen seconds, are told in Russian: "Go!" or "You may go now," or "It is time to leave!" After such commands, they leave the frame of the video, walking away in four different directions. Rigvava made his mise en scène by dressing his models in Eastern European fashions that are easily recognizable as "Soviet." This touching artwork communicates the very *unpresentability* of the violence that was inflicted on the entire Soviet population, including on some of those people who were identifying themselves as persons displaced and oppressed by a totalitarian regime. Rigvava's later video work, *We Are Friends* (2001), presents multiple "face performances" that were edited to make a twenty-five-minute-long video. In this particular self-portrait that communicates Rigvava's anxieties at being in political and personal exile in Germany since 1997, we see the artist's framed head with balloons attached to his face. Since Rigvava performed "friends" at different times of the day, he shows different facial expressions. Sometimes he says: "we are friends" just before the balloons burst into his face. There are multiple explosions of the balloons; they provoke a painful grimace on the artist's face that seems to last forever, since some scenes are edited in slow motion. Another video, *Frau Zinöcker: My Neighbour Is a Russian Artist* (2001), which incorporates some footage from the previous video, further contextualizes the status of the foreigner in Germany. In this work Rigvava

GUIA RIGVAVA, *I AM A MEASURE OF YOUR INTELLIGENCE*, 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.


I am a
measure
of
your
intelligenc
e

permet de s'exprimer librement) sous les traits de sa vraie voisine, une dame allemande âgée, Frau Zinöcker. Il filme son sujet pendant ses visites au domicile de Rigvava et complète la vidéo par un monologue critique :

Je suis Tilly Zinöcker; voici ma sœur Rosy. Et notre voisin est un artiste russe. Il dit que la culture redouble toutes les frontières mises en place par la politique. C'est vraiment triste. Il dit que la liberté qui se manifeste en Allemagne se réduit à des voyages en avion, à Majorque quand on est jeune, et aux Philippines, quand on prend de l'âge. C'est vraiment triste. Il est au nombre de ceux qui doivent partir. Ici, il dit : « Nous sommes des amis. » Il le dit souvent, c'est comme un genre de thérapie. Il vit en Allemagne aujourd'hui, la vie d'un étranger. Nous, les Allemands, nous ne reconnaissons pas les autres en provenance de l'Est comme des agents de culture. Et savez-vous pourquoi ?

I Am a Measure of Your Intelligence (2004) est une œuvre performative récente de Rigvava, composée de plusieurs t-shirts. Elle suggère que nous ne pouvons plus tenir rien ni personne pour acquis. Le sens de l'humour et le message ironique de Rigvava interpellent l'Autre en générant une confrontation directe qui déclenche un échange d'idées enrichissant. Toutefois, l'artiste semble se demander quel genre de langage employer pour mettre en contexte l'étrangeté qu'il ressent loin de chez lui.

La transposition artistique d'expériences exiliques difficiles en un discours culturel n'est pas chose facile. Cependant, les œuvres d'Ali Assaf, de Constanza Camelo et de Guia Rigvava offrent des exemples stimulants, qui abordent le thème des déplacements géographiques, politiques et culturels, toujours marqués par la violence. Leurs récits artistiques défient le logos et le pathos en apportant une nouvelle perspective culturelle sur *qui nous sommes* et *pourquoi nous sommes là où nous sommes.* Leurs itinéraires personnels et artistiques les éloignent de la violence sociale et politique immédiate et traduisent les défis auxquels ils ont dû faire face dans leur pays d'origine, ainsi que les actes implicites de violence auxquels ils ont été confron-

creates an uncanny Doppelgänger (a device through which he can speak his mind freely) in the guise of his actual neighbour, the elderly German woman Frau Zinöcker. He videotapes his subject during her visits to his house and complements the video with a critical monologue:

I am Tilly Zinöcker; this is my sister Rosy. And our neighbour is a Russian artist. He says that culture repeats all the borders set by politics. It's very sad. He says that freedom manifested in Germany is reduced to flying to Majorca when you are young and flying to Philippines when you get old. It's very sad. He is one of [those] who has to leave. Here he says: "we are friends." He says it often, like some kind of therapy. He lives in Germany now, a life of a foreigner. We, Germans, don't recognize those others from the east as agents of culture. And you know why?

His recent piece, *I Am a Measure of Your Intelligence* (2004), is a performance-based work featured on multiple T-shirts. Its meaning implies that we can no longer take anything and anybody for granted. Rigvava's wry sense of humour and tongue-in-cheek message engages the other by creating an "on-the-spot" confrontation that initiates a meaningful exchange of ideas. However, the artist seems to be asking himself what kind of language he can use to contextualize the strangeness he experiences in a foreign land.

The artistic translation of painful exilic experiences into a cultural discourse is not an easy task. However, the artworks of Ali Assaf, Constanza Camelo and Guia Rigvava present thought-provoking examples that engage with the theme of geographical, political and cultural displacements which are always marked by violence. Their artistic narratives challenge logos and pathos by offering a new cultural perspective on *who we are* and *why we are where we are.* Their personal and artistic journeys take them away from the immediate social and political violence and translate the challenges with which they had to cope in their homelands as well as the new confrontations with implicit acts of violence faced in their adopted countries. They

tés dans leur pays d'adoption. Ils communiquent le fait qu'un exilé, un étranger, un sujet *affranchi* met la politique culturelle en crise parce qu'il ou elle performe à l'encontre de la culture institutionnalisée. En dernier lieu, leurs œuvres transmettent des messages puissants qui nous forcent à réfléchir sur notre propre identité, afin de « performer » de façon responsable entre les pays, les cultures et les langages.

Kinga Araya est artiste conceptuelle et chercheuse; elle a fui la Pologne en 1988 lors d'un voyage d'études à Florence. Elle a immigré au Canada en 1990. Ses œuvres interdisciplinaires explorent le phénomène de la marche et de la parole entre les langues, les pays et les cultures. Elle a obtenu un doctorat en beaux-arts et en théorie critique de l'Université Concordia (2004) et se méritait récemment une bourse postdoctorale Mellon en sciences humaines de l'Université de Pennsylvanie (2006–2007) avec laquelle elle étudie la notion d'exil en relation avec la marche-performance contemporaine. http://www.kingaaraya.com.

Traduit par Denis Lessard

NOTES

1. Jacques Derrida, *Le monolingualisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 95-96.
2. Edward Said, « Reflections on Exile », dans Russell Ferguson, Martha Gever *et al.* (sous la dir.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1990, p. 362 et 357. [Notre traduction.]
3. Edward Said, *Des intellectuels et du pouvoir*, trad. Paul Chemla et Dominique Eddé, Paris, Seuil, 1996, p. 80.
4. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 17.
5. *Ibid.*, p. 46-47.
6. Entrevue par courriel de l'auteure avec Ali Assaf, mars 2006. [Notre traduction.]
7. *Ibid.*
8. Said, « Reflections on Exile », *loc. cit.*, p. 361. [Notre traduction.]
9. Entrevue par courriel de l'auteure avec Constanza Camelo, mars 2006.
10. Manifeste du collectif We Are Not Speedy Gonzales.
11. Catalogue sur CD-ROM de l'exposition *L'Autre moitié de l'Europe*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.
12. Entrevue électronique de l'auteure avec Guia Rigvava, été 2004. [Notre traduction.]

communicate the fact that an exile, a stranger, a *cast-off* subject puts cultural politics into crisis because he or she performs in opposition to institutionalized culture. Lastly, their artworks convey powerful messages that force us to reflect on our own identity to perform responsibly in between countries, cultures and languages.

Kinga Araya is a conceptual artist and scholar who defected from Poland in 1988 while on a student trip to Florence, Italy. She immigrated to Canada in 1990. Her interdisciplinary artworks investigate the phenomenon of walking and talking between languages, countries and cultures. She received a doctoral degree in Studio Arts and Critical Theory from Concordia University (2004) and was recently awarded a Mellon Postdoctoral Fellowship in the Humanities from the University of Pennsylvania (2006–07), where she will investigate the notion of exile in relation to contemporary walking art performances. http://www.kingaaraya.com.

1. Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin*, trans. Patrick Mensah (Stanford: Stanford University Press, 1996), 55
2. Edward Said, "Reflections on Exile," in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. Russell Ferguson, et al. (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990), 362, 357.
3. Edward Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Vintage Books, 1994), 63–64.
4. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), xx.
5. Ibid., 21.
6. Electronic interview with Ali Assaf, March 2006.
7. Ibid.
8. Said, "Reflections on Exile," 361.
9. Electronic interview with Constanza Camelo, March 2006.
10. Manifesto of "We Are Not Speedy Gonzales."
11. CD-ROM catalogue of the exhibition "L'Autre moitié de l'Europe." Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000.
12. Electronic interview with Guia Rigvava, Summer 2004.

THE SUDDEN STARDOM OF THE THIRD WORLD CITY

Rana Dasgupta

Why is the third world metropolis suddenly taking over Western culture?

Tsotsi (2005), a film about Johannesburg gangs recently released in the U.K., took the 2006 Oscar for best foreign-language film. Another Oscar went to *The Constant Gardener* (2005), an account of the dark forces at work in Nairobi, whose director, Fernando Meirelles, shot to international fame in 2002 with his portrait of a Rio favela, *City of God*. Last October's Raindance Film Festival climaxed with a screening of *Secuestro Express* (2005), a film about abduction gangs in Caracas. And at the end of 2004, two best-selling books explored the fiercely competitive under- and over-worlds of Mumbai: Suketu Mehta's *Maximum City* and Gregory David Roberts's *Shantaram*, which will be released next year as a major Hollywood motion picture directed by Peter Weir.

My feeling is that these are early symptoms of a huge shift in the West's picture of the world: the third world metropolis is becoming the symbol of the "new." This is all the more thrilling for its utter improbability: surely those suffocating piles of slums and desperation are too exhausted, too moribund, to bring forth futures? But it seems to me this is exactly what is happening. If, for the better part of the twentieth century, New York and its glistening imitations symbolised the future, it is now the stacked-up, sprawling, impromptu city-countries of the third world. The idea of the total, centralized, maximally efficient city plan has long since lost its futuristic appeal: its confidence and ambition have turned to anxiety and besiegement; its homogenizing obsession has constricted the horizons of spiritual possibility and induced counter-fantasies of insubordination, excess and life-forms in chaotic variety. Such desires flee the West's surveillance cameras and bureaucratized consumption to find in the third world metropolis a scope, a speed, a more fecund ecology.

Why would it be so? For a start, the rumours crackling in from the third world have ceased to be quaint. Indian and Chinese business people rattle assumptions by buying up major corporate assets in North America and Europe; there are stories of Asian billionaires buying houses at record-breaking prices in Belgravia. There is a dim awareness of something monumental happening far away, of extraordinary wealth creation that goes beyond mere imitation. More perceptive observers see something awe-inspiring in outsourcing: a Western, metropolitan outlook could not have imagined a world so devoid of centre, so unsentimentally flattened out, with no cultural boundaries to stand in the way of absolute technology and capital. They see other histories coming to the fore; they remember those networks of Asian families spread out over four continents, patiently comparing prices and moving goods across the globe from where they are cheap to where they are expensive. Some have heard rumours of "medical tourists" flocking from the U.K. to Delhi and Mumbai to get operations that the National Health Service could not provide; and, simultaneously awed and appalled, they wonder what minds, what scale must exist in those places for such plans to be dreamed up. All that was "backward" swings round to the front, full of vast and uncanny promise.

But the stories do not just come from far away, for even the most intimate and secure of Western refuges are now fully infiltrated by the third world city. Dismissive talk of Chinese "sweatshops" that

would never meet EU regulations does nothing to dispel the sense of a stupendous fertility, for the contents of every Western household are "Made in China" and most Europeans and North Americans are so entirely ignorant of how things are made that the production of the objects in their lives seems to be a kind of Asian alchemy. There is more: the third world city has many economies, not just one, and even *this* they are exporting. Large parts of Western cities are now gleefully given over to an international pirate economy of CDs, DVDs, computer software and branded goods manufactured in Lagos or Shenzhen at almost the same time as the Parisian and Californian originals, and almost to the same quality.

There are other, less delightful, infiltrations. While £30 "Louis Vuitton" bags have obvious charms, who can say the same of illegal immigrants? Or terrorists? Was there not a time when the West seemed to enjoy total immunity from the violence of the third world, and is that absolute division not becoming a trifle blurred? Did not the fascination of *Dirty Pretty Things*, Stephen Frears's 2002 drama about illegal immigrants in London, rest on our troubling sense that the third world organ-stealing industry might plausibly interface, now, with the cool order of Western healthcare systems? Good or bad, however, it is all the same: the image of the third world city floats insistently behind the most startling new formations in the life of the West, and the secret of everything "we" are turning into seems increasingly to be held not "here" but "there."

All of this would be less disruptive to thought if third world cities had arrived at such a place by following the rules. According to the time-honoured process of "development," cities and states attain maturity only when they have standardized the population into one language and cosmology, contained poverty, made clear divisions between different kinds of land use—humans and animals, factories and residences—and imposed a unified code of law. Clearly, these things have not happened in Mumbai or Shanghai, and *even so* those places are producing things that anyone can look up to. Western tourists have been commenting for decades on the ingenuity they find on third world streets—"I never knew there were so many ways of making money"—but now they see the improvisational ethos of these bricolage cities elevated into a form of global ambition and realize that the unlikely potential of the third world city was never unlikely at all. It is conceivable, in fact, that the cities from which the grand thoughts of the future will flow may look entirely unfamiliar, and rather intimidating, to North Americans and Europeans.

This seems more likely still when one contrasts the intense vulnerability of Western, especially European, cities to blasphemy and difference with the radical variety of third world cities. The happy fiction of Europe's robust liberalism is in severe doubt as it fails even to accommodate a single group of dissenters: politically articulate Muslims who wish to assert a different vision of social life and law. Compared to this, my adopted city of Delhi, which of course has its own disputes and violence, seems positively tranquil when one reflects that it must balance the life demands of fifteen million people who include—and my list is short and random—rural migrants, literate and illiterate, speaking hundreds of languages; itinerant traders; farmers and craftspeople; small businesspeople of every kind, operating with every conceivable relationship to the

official law; refugees, economic and political, from all over the country and continent; politicians and diplomats; wandering bands of eunuchs, pilgrims, healers and folk performers; numerous representatives of every religious group, from aggressive Hinduism, to epic Islam, to folk religions involving a myriad of beliefs, lifestyles and narcotic practices; an expansionary middle class with demands similar to their counterparts everywhere else in the world; inhabitants of thousands of shanty settlements, each with very different histories and outlooks; and an immensely powerful global business elite. All in all, this is a "population" that has almost no aspect of its human make-up in common. "When will all the camels and cows depart, when will all these strange human varieties finally be banished and India become modern?" tourists ask. They forget two crucial truths. First, that Europe's centuries-long project to banish all life forms it could not understand or empathize with was a destructively violent process. Second, and most importantly, that Delhi already is modern, and this—all this—is what it looks like. It is an alternative kind of modernity: a swirling, agglomerative kind that seems, at this point in history, to be more capable than the Western version of sustaining radical diversity—to be better equipped, perhaps, for the principle of globalization.

This brings us to the most perverse suspicion of all. Perhaps the third world city is more than simply the *source* of the things that will define the future, but actually is the future of the Western city. Perhaps some of those tourists who look to the third world for an image of their own past are reflecting uneasily on how all the basic realities of the third world city are already becoming more pronounced in their own cities: vast gulfs between sectors of the population across which almost no sympathetic intelligence can flow, gleaming gated communities, parallel economies and legal systems, growing numbers of people who have almost no desire or ability to participate in official systems, and innovations in residential housing involving corrugated iron and tarpaulin. Is it going too far to suggest that our sudden interest in books and films about the third world city stems from the sense that they may provide effective preparation for our future survival in London, New York or Paris?

Our fast-moving media culture, groping always for any image of the "new" that can be used to produce more astonishment, operates in a zone slightly ahead of knowledge. The "rise of China" may remain for many a fantastical rumour, but as the blind sense of such large-scale shifts accumulates, it becomes possible for the media to peddle a new form of futurism: a strange and dazzling hypermodernity that bewilders Western understanding but seems to harbour the plenitude of ideas and aspiration that the West no longer finds within itself.

But the images we see in these books and films are not uniformly pretty. Far from it. The media's grandest and most successful spectacles are invariably full of danger, and this one is no different. In the erotic delectation of these yawning life forms, which rise up with such titanic ambition, with such indifference to the history of Western ethics and aesthetics, is the terror, the exhilaration, of a death wish.

Rana Dasgupta is the author of *Tokyo Cancelled*, a story-cycle about contemporary cities. Born in the U.K., he now lives in Delhi.

LA « SÉCURITÉ HUMAINE »

Mariella Pandolfi et Chowra Makaremi

La situation désespérée de la société dans laquelle je vis me remplit d'espoir.
– Giorgio Agamben, citant Karl Marx

Dans un entretien accordé à la revue *Vacarme* en 1999[1], le philosophe Giorgio Agamben rappelle que dans chaque vie et dans chaque individu alternent deux phases, l'une personnelle et l'autre impersonnelle. Ainsi, nous vivons toujours avec une partie de nous qui nous dépasse. Dans notre contemporanéité, cette tendance se traduit par une stratégie et un appareil de transformation des sujets politiques en êtres vivants à sécuriser, et ce, à partir des arguments d'une politique de compassion et d'une politique de la survie.

Une telle réflexion ouvre le champ à une nouvelle lecture de la violence. Il ne s'agit pas ici de revenir sur les fondements historiques des violences contemporaines, mais de déplacer l'analyse vers les nouvelles modalités de gestion des populations, désormais énoncées sur le plan global, en nous intéressant à ces modalités de gestion de la vie qui participent à une production ambiguë ou, plutôt, à une reconfiguration des violences. Les analyses médiatiques, politiques et souvent aussi universitaires engendrent de concert un discours, plus ou moins consensuel, sur la contemporanéité qui identifie, d'une part, des zones et des situations de violences inédites (hautement productrices de désordre à l'échelle mondiale) et qui, d'autre part, reconnaît que la réponse devant ces nouvelles situations est une gestion humanitaire intégrée des crises. Cette « gestion du chaos global[2] » combine l'intervention chirurgicale – la plus ciblée, la plus rapide et la plus efficace possible – et la gestion humanitaire des populations fondée sur un seuil minimum garantissant la préservation de la vie.

Les récentes interventions militaro-humanitaires en Irak ou en Afghanistan sont immédiatement reconnaissables dans ce schéma. Cependant, la dialectique du nouveau désordre violent et de sa gestion humanitaire et sécuritaire s'étend au-delà de ces zones d'actualité. Si elle semble régler de plus en plus la vie internationale, cette dialectique est également présente chez nous, à travers les programmes de lutte anti-terroriste, mais aussi dans un domaine tel que la gestion des migrations. C'est ainsi que les démocraties occidentales en sont venues à problématiser l'entrée de travailleurs étrangers sur leur territoire en termes de flux incontrôlés et débordants de « clandestins » qu'il s'agit d'« endiguer » en mettant en place, par exemple, des centres de détention dans les aéroports où les étrangers non documentés et les demandeurs d'asile sont détenus en attente de leur expulsion. Si le contrôle des étrangers dans les aéroports est de plus en plus ciblé (les touristes, en effet, s'aperçoivent rarement de ce qui se joue à côté d'eux, qu'il s'agisse d'expulsion forcée ou de mise en détention), si les renvois forcés déploient une violence de plus en plus asymétrique et maîtrisée, des centres humanitaires sont toutefois mis en place pour assurer le respect de standard minimum lors de la détention de ces mêmes personnes.

« *Safe zones* », « zones d'attente » dans les aéroports, zones de conflits « asymétriques », camps de détention extraterritoriaux, camps de réfugiés; ces nouveaux terrains de violence à la fois porteurs

d'une lourde charge affective et difficilement lisibles dessinent la constellation négative d'une actualité inquiétante mise en scène dans le récit du chaos global. Or, c'est à partir de ces lieux de l'extrême contemporain que nous voudrions repenser la gestion humanitaire et sécuritaire des populations comme une modalité de gestion de la vie portant des effets qui lui sont propres. Cette gestion n'est pas une réponse plus ou moins bien réussie, un palliatif à une nouvelle situation de violence, mais au contraire, elle participe à la dynamique même de reconfiguration des violences globales à travers des pratiques hétérogènes qui ont besoin d'être radicalement pensées, dans toute leur ambiguïté.

Ce nouveau paradigme de l'action internationale nous renvoie donc à un processus double mis en branle lors des deux dernières décennies. D'une part, la gestion du désordre mondial à travers les interventions militaro-humanitaires et, d'autre part, la prise en charge d'un seuil minimum de survie des populations. Ces deux lignes convergent de façon claire dans une nouvelle définition de la sécurité énoncée en termes de « sécurité humaine », concept-valise qui renvoie à la fois à un discours dominant de notre actualité, à une grille d'action, à un ensemble de normes et de phénomènes d'intervention. Or, ces pratiques dessinent ensemble une pensée stratégique de la crise reposant en dernier ressort sur un individu qui est le lieu vide du sujet politique.

Le sujet de la « sécurité humaine » est d'abord un être vivant dont les besoins biologiques doivent être sécurisés. Il est cet individu libéral épuré de passions et d'ancrages politiques, repensé hors du cadre de la philosophie politique, laquelle a réfléchi sur l'être en société et le problème de la gestion de la violence chez les hommes. Il semble que nous touchions ici à un noyau de la vie politique contemporaine qui se fonde sur un glissement. En effet, il s'agit de déplacer le sujet politique vers quelque chose hors de lui, quelque chose qui lui donne droit à la vie. Ce déplacement institue la « sécurité humaine » comme technologie du pouvoir à l'échelle d'une gouvernementalité « globale ». La gestion humanitaro-sécuritaire dont on parle n'est alors ni plus ni moins que l'appareil technique d'un *continuum* stratégique de sécurisation qui lie ensemble la nécessité de se protéger contre le désordre, de contrôler et de sauver les victimes. Ce dispositif de sécurisation implique une réévaluation même de l'idée de « politique » autour du pôle de la survie, en nous renvoyant à cette « politique de la survie » qui, pour reprendre les mots de Marc Abélès, « est devenue le régime sous lequel nous vivons tout à la fois notre rapport au collectif et notre insertion dans la nature[3] ».

Or, la question de la survie inaugure une nouvelle approche de la « sécurité humaine », comme grille de contrôle et comme construction de l'autre, qui repose sur la prise en charge de subjectivités standardisées dans un contexte, très fragile, de violence. En effet, l'entreprise de protection qui est au cœur de la « machine » de sécurisation vit à l'intérieur même du sujet, dont il engage la constitution. Vivre avec l'assurance d'un toit, d'un lieu où l'on a l'habitude d'exister, ou encore vivre avec un corps qui répond à certaines normes de santé et d'utilité sociale, tout cela participe d'un noyau dur de la subjectivation. En ce sens, les politiques de sécurité humaine touchent au nerf du sujet dans sa cons-

titution et son historicité. Mais elles y touchent en embrayant autour des axes fondamentaux de la subjectivation un ensemble de procédures magistralement orchestrées par la technique et l'expertise, et qui s'articulent autour de la notion de seuil minimum de survie, de seuil standard, bref, d'un processus de normalisation qui opère une « désensibilisation » de toute cette nervure du sujet. Elles instituent ainsi le sujet de l'intervention comme un « autrui », mais un autrui déjà préconstruit par la standardisation, et qui pose gravement l'enjeu de la nouvelle gestion à laquelle nous avons affaire comme une dépossession.

Depuis la fin de la guerre froide, nous assistons peu à peu à une réévaluation normative de la notion de « sécurité » internationale. Celle-ci tend à prendre comme objet le bien-être physique et psychique des individus pensés en termes de « population mondiale », et se fonde sur une stratégie de gestion des risques en considérant l'interrelation des menaces : santé, protection de l'environnement, flux migratoires, pauvreté, crime, terrorisme et conflits armés. Officiellement, la notion de « sécurité humaine » apparaît pour la première fois dans le rapport annuel du Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD) en 1994. La sécurité humaine y est définie selon sept dimensions différentes, qui restent encore la base sur laquelle le paradigme est pensé aujourd'hui : sécurité environnementale, économique, politique, communautaire, personnelle, alimentaire et sanitaire. Cette grille totalisante qui enveloppe l'individu dans des couches successives de sécurité prend appui en dernier lieu dans les corps, à sécuriser contre la faim et la maladie. Ce faisant, elle s'inscrit dans le champ *bio-politique* identifié par Michel Foucault, où le politique s'approprie la vie humaine dans sa dimension biologique, et se retrouve, dès lors – et vice versa –, radicalement transformé en retour, dans la mesure où les signifiants du politique sont travaillés, investis par la dimension normative et immanente du *biologique*. Il s'agit, comme le précise Foucault, d'« installer des mécanismes de sécurité autour de cet aléatoire inhérent à une population d'êtres vivants[4] ». Toutefois, cette nouvelle tendance, que nous voyons aujourd'hui jouer à plein sur le plan global, inaugure un réel changement dans le régime de pouvoir dans la mesure où il consiste désormais :

> [...] pas exactement à substituer mais à compléter ce vieux droit de souveraineté – faire mourir ou laisser vivre – par un autre droit nouveau, qui ne va pas effacer le premier, mais qui va le pénétrer, le traverser, le modifier, et qui va être un droit, ou plutôt un pouvoir exactement inverse : pouvoir de « faire » vivre et de « laisser » mourir[5].

L'appareil technique de la sécurité humaine est un processus par lequel les vies humaines sont réduites à un matériau déterminé, cette « vie nue[6] » qui a besoin d'être sécurisée contre les menaces et les peurs dont elle est la proie. Le recours au sécuritaire creuse ainsi une dimension intéressante de la gestion libérale à l'échelle internationale en pensant la sécurité *humaine* des populations dans une économie de la vie et de la survie. Dans sécurité humaine, une redéfinition de l'humain émerge qui rabat l'un sur l'autre survie, « minimum vital » et dignité dans une rhétorique de l'affranchissement qui est d'abord affranchissement des passions et des besoins comme le précise l'ONU :

> Nous reconnaissons le droit des gens à vivre dans la liberté et la dignité, libres de la peur et du désespoir. Nous reconnaissons que tous les individus, et en particulier les personnes vulnérables, ont le droit d'être libres de toute peur et libres de tout besoin [...][7]

Libérer les individus de la peur, du désespoir et du besoin, tel est donc l'horizon dans lequel s'inscrit la politique de la « dépassionalisation », incarnée sur le terrain par un ensemble de pratiques humanitaires et de techniques exportables d'un point à l'autre de la planète, qui revendiquent la neutralité et l'apolitisme comme des gages de leur efficience. Ce mouvement procède par liquidation d'un des cadres fondamentaux de la pensée politique, à savoir le problème de la violence humaine et de sa gestion dans une société d'individus, en tant qu'il est lié, de Aristote à Kant, en passant par Machiavel et Hobbes, à la question des passions et des besoins. Ainsi, Kant pose la question de la violence et de sa gestion politique en rappelant le paradoxe d'une vie en commun désirée, mais en même temps travaillée par cette résistance individuelle et passionnelle que constitue l'« insociable sociabilité des êtres humains » :

> C'est cette résistance qui excite alors toutes les forces de l'homme, qui le conduit à triompher de son penchant à la paresse et, mû par l'ambition, la soif de dominer ou de posséder, à se tailler une place parmi ses compagnons, qu'il ne peut souffrir, mais dont il ne peut non plus se passer[8].

Au contraire, en réintroduisant une linéarité historique purgée de toute pensée complexe de la violence, la sécurité humaine apparaît comme une technique de formation ou, plus exactement, comme une technique de production de vies humaines décontextualisées qui ont besoin d'être sécurisées. La sécurité humaine invoque aussi des pratiques et un ensemble de *techné* en vue d'asseoir politiquement cette sécurisation. Or, la décontextualisation des vies ancrées socialement, culturellement et politiquement dans un universel réaffirmé se double simultanément par une « hypercontextualisation » des émotions. Dans le cas des interventions humanitaires (mais aussi, plus généralement, dans le cas des nouvelles formes de la gouvernementalité dans l'ordre néolibéral), l'expression de violence – et l'expression des émotions – est fondée sur un micro-contexte technique et social, sur des moyens techniques (comme la possibilité de communication immédiate et l'usage des nouvelles armes « non létales ») et sur des groupes d'acteurs qui agissent dans une nouvelle structure institutionnelle. À partir d'un refus de prendre en compte les phénomènes de violence dans leur complexité, cette grille de liquidation de la dimension subjective de la vie humaine se condamne à ancrer ses pratiques dans un contexte très fragile de violence, ouvrant l'espace inquiétant d'une nouvelle gestion de la vie et de la mort dans notre contemporanéité. La sécurité humaine nous rappelle, comme l'affirmait Éric Weil, que « l'autre de la vérité n'est pas l'erreur, mais la violence[9] ».

La stratégie sécuritaire opère ainsi une reconfiguration des violences à travers les interventions et l'arsenal militaro-humanitaire, justifiées désormais au nom d'une « responsabilité de protéger » les populations[10]. Ce mécanisme technique et idéologique de l'intervention, qui refait surface au détour de la responsabilité de protéger, interroge le régime de survie en posant cette fois la question d'une *survie en commun*. La peur et le besoin des individus à sécuriser sont les moteurs d'une violence qui, à son tour, est une menace pour « notre » sécurité. La sécurité humaine définie négativement comme neutralisation d'une insécurité et comme gestion de la menace noue ensemble deux discours. D'une

part, un discours de violence émeutière et de légitimation de « jacqueries », dans un emballement local qui mélange la violence et le théâtre d'une victimisation dans la longue durée; d'autre part, un discours de liberté, de sécurité, dans un discours modèle de démocratie. Cette ambivalence ouvre sur une construction d'ennemis possibles, mais qui ne sont ni des ennemis à tuer, ni des esclaves, ni un autrui, mais une autre configuration de l'humain, qui repose sur des *techné* : techniques de standardisation de la prise en charge physique et psychique qu'a inaugurées l'aide humanitaire, mais aussi nouvel exercice de la force.

Par conséquent, au croisement de l'impératif de maintenir en vie à tout prix et de la nouvelle modalité de gestion de ces « autres » désubjectivisés, des nouvelles armes « non létales[11] » sont utilisées sur les terrains d'intervention, de la Somalie jusqu'en Irak. Elles sont pensées à la fois en vue de ne pas provoquer la mort et d'être les plus intrusives possible. Ces armes appelées « humanitaires » repoussent de façon inédite les limites de l'intervention sur le corps biologique, la psyché et l'action des individus (impacts sur les régulateurs biologiques et les connexions nerveuses du corps)[12]. Elles s'articulent à une nouvelle approche de la sécurité « en couches d'oignon », où les armes disposent de différents standards d'utilisation : elles peuvent, selon le réglage, simplement immobiliser ou provoquer la mort[13]. Ces technologies relèvent d'une logique de gestion de l'humain qui s'inscrit dans un jeu de dangereuse confusion entre prise en charge humanitaire et déshumanisation, comme le révèle cette conférence de présentation de la stratégie de « défense en couche d'oignon », où l'armée britannique « diffusa une vidéo de démonstration, où des troupes faisaient usage d'armes à micro-ondes, avec à leurs côtés des personnels médicaux qui soignaient les victimes comateuses[14] ». Comme si l'exigence de maintien en vie des individus érigée en norme absolue – une exigence déconnectée de sa signification politique – fondait leur *tuabilité* même.

À y regarder de plus près, dans la sécurité humaine tout comme dans la *Colonie pénitentiaire* de Kafka, le fascinant mécanisme de la machine précède; sa légitimation vient après. Seulement ici, nous n'avons pas affaire à l'absurde kafkaïen, mais à une nouvelle gouvernementalité qui nous oblige à repenser sérieusement les dispositifs de pouvoir et les possibilités de la résistance. Or, toutes les anciennes formes de domination éclatent dans les configurations de ces nouveaux « autres » (victimes humanitaires, populations occupées, réfugiés). En situation, la menace concrète ou l'ennemi nommable sont remplacés par une infinité de situations dangereuses à travers lesquelles pointe la menace, en tout lieu et en tout temps; la sécurisation du monde revient à mettre en place une grille de contrôle de ce processus par lequel l'autre « devient dangereux ».

Au carrefour des pratiques de l'humanitaire comme nouvelle typologie d'action politique dans l'espace de la *survivance*, des reconfigurations de la souveraineté et de la « guerre juste » inhérente à la démocratie, la notion de *techné* s'avère essentielle pour appréhender une histoire politique qui s'inscrit dans un danger de violence. Cette zone intermédiaire travaillée par l'incertitude d'une vie en commun en friche croise les différentes lignes du dispositif de gestion des populations, de la violence politique,

de la violence portée par la *techné*. À cette nouvelle gestion de la vie et de la mort répondent des formes de résistance et de violence inédites qui retournent l'utopie de la fin de l'histoire en un moment où rien, justement, n'est encore programmé. S'impose une anthropologie de ces « zones grises » de la violence politique, qui renvoient également à la question des confins, de ce *border line* entre l'anarchie et les nouvelles formes de la démocratie.

Mariella Pandolfi est professeure titulaire au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal. Psychanalyste et anthropologue (doctorat à l'EHESS, Paris), ses plus récentes recherches portent sur l'aide internationale et l'intervention humanitaire dans les sociétés postcommunistes du sud-est de l'Europe. Ses articles ont notamment paru dans les revues *Anthropologie et Sociétés*, *Indiana Journal of Global Legal Studies* et *Multitudes*. Elle publiera prochainement aux éditions La Fabrique (Paris) un ouvrage critique sur l'intervention humanitaire.

Chowra Makaremi est doctorante au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal. Elle est diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris (IEP), titulaire d'un master en Relations internationales de l'IEP et d'une maîtrise en Littérature de l'Université de Paris X. Ses recherches portent sur les zones de détention aux frontières des États européens, en se fondant sur une ethnographie des « zones d'attente » pour étrangers (« Zones d'attente », *JIM*, numéro spécial *L'Étranger*, n° 8, hiver 2005, éd. Bleu Autour).

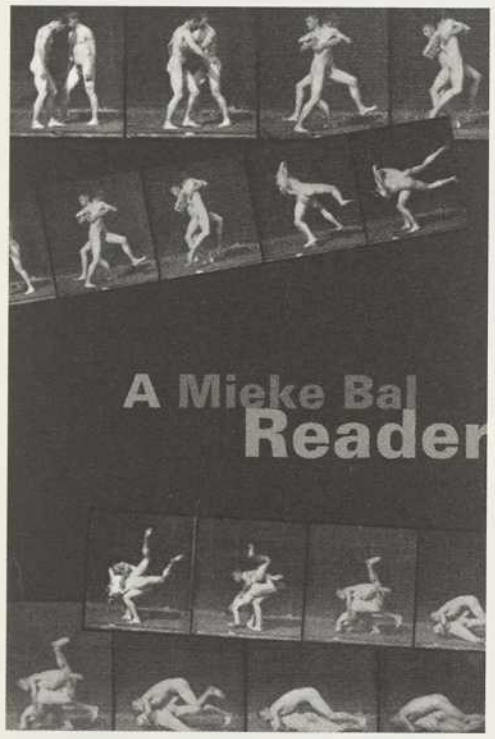
NOTES

1. Giorgio Agamben, « Pour une biopolitique mineure », *Vacarme*, décembre 1999, http://www.vacarme.eu.org/article255.html
2. Cette expression reprend le titre d'un document de référence dans le monde universitaire et politique : *Managing Global Chaos : Sources of and Responses to International Conflict*, édité par Chester A. Crocker et Fen Osler Hampson avec Pamela Aall, Washington, DC: United States Institute of Peace Press, 1996.
3. Marc Abélès, *Politique de la survie*, Paris, Flammarion, 2006, p. 15.
4. Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Cours au collège de France 1975-76, Hautes Études, Paris, Gallimard, Seuil, p. 219.
5. *Ibid.*, p. 214.
6. La « vie nue » (*zôè*) désignait chez les Grecs « le simple fait de vivre », commun à tous les êtres vivants, et est distincte de la « vie qualifiée » (*bios*) qui indiquait « la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou un groupe ». Selon Giorgio Agamben, l'objet de la souveraineté est non pas la vie qualifiée du citoyen, mais la vie nue des réfugiés : exposée sans médiation à l'exercice, sur le corps biologique, d'une force de correction, d'enfermement ou de mort. Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997.
7. Assemblée générale de l'ONU, *Draft resolution referred to the High-level Plenary Meeting of the General Assembly by the General Assembly at its fifty-ninth session*, A/60L.1, 15 Septembre 2005. [Notre traduction.]
8. Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, Paris, Bordas, 1993, p. 32.
9. Éric Weil, *Logique de la philosophie*, Paris, Vrin, 1967, p. 65.
10. Voir *The Responsibility to protect, Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*, 2001. Cette doctrine a été intronisée au Conseil de sécurité de l'ONU en mai 2006, avec l'adoption à l'unanimité de la Résolution 1674 sur la « responsabilité de protéger ».
11. Sur les nouvelles armes technologiques, lire Steve Wright, « An Appraisal of Technologies of Political Control », *Rapport au STOA, Parlement européen*, 1998. Voir également les études disponibles sur les sites de l'armée américaine : Study For Joint Non-Lethal Weapons Program https://www.jnlwd.usmc.mil/capabilities.asp ; Center for Naval Analysis http://www.jnlwd.usmc.mil/Documents/joint_vision_1999.pdf
12. « Raygun Freezes Victims Without Causing Injuries », *Sunday Times*, Londres, 9 mai 1999.
13. Il en est ainsi de l'usage des armes acoustiques dont l'effet, selon l'expert américain William Arkin, peut être « juste gênant » ou réglé pour « produire 170 décibels, causer des ruptures d'organes, créer des cavités dans les tissus humains et causer un traumatisme potentiellement létal ». Cité dans Steve Wright, *op.cit.* [Notre traduction.]
14. *Ibid.*

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Mieke Bal, *A Mieke Bal Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, 496 pp., ill. b. & w.



In this collection of essays, Mieke Bal asserts that the goal of theory is not to create a new set of solutions for an old and tired set of academic problems; rather, the importance of cultural analysis lies precisely in its ability to create new concepts that engender critical approaches to theory, art and the inescapable politics that condition their production.

From her preface to the concluding essay, "Meanwhile," Bal demonstrates the importance of remaining "in-between," of engaging with theory and art at their limits, which beckon for disciplinary transgressions to give new life to thought. Her approach balances theoretical concerns and artistic analyses with a self-conscious attention to the methodological issues that are raised by her manoeuvres around and over disciplinary boundaries.

For the many theorists and artists currently working in interdisciplinary spaces, the section "Interdisciplinary Methodology" should be required reading. From her essay "Scared to Death," which considers the functions of metaphors and concepts within theoretical considerations of rape, to "Telling, Showing, Showing Off," where she analyzes the relation between texts and images in the production of colonialist attitudes, we witness a clarity and attentiveness that demonstrate the immense political potential of theoretical analysis. Also in this section, her essay "Enfolding Feminism" examines the epistemological and ontological moves that animate feminist polemics, re-thinking their impasses through a reading of Deleuze's concept of the fold in the works of Caravaggio, Louise Bourgeois and Doris Salcedo. Finally, her essay "Intention" offers a refreshing analysis of "the concept we love to hate," showing how intentionality remains entangled, for better and worse, in the production and analyses of both art and theory.

The Reader includes four additional sections: "Analysing Literature in Culture," "Visual Analysis," "Postmodern Theology," and "Cultural Analysis in an Expanded Field." All deserve far more attention than this brief review would permit. Among her diverse range of interests, I was repeatedly struck by the sustained passion for the tensions and productive unease which give momentum to her work. This passion takes the form of a generosity that offers the reader concomitant analyses of culture and method as tangled lines that give rise to thought through their reciprocal affects.

If, to paraphrase Deleuze, books against something are of no value, and only books which are for something are worth reading, then Mieke Bal's essays in this Reader affirm, emphatically, our commitment to working in the interstitial spaces between art and theory, where thought discovers its own resilient, imaginative potency.

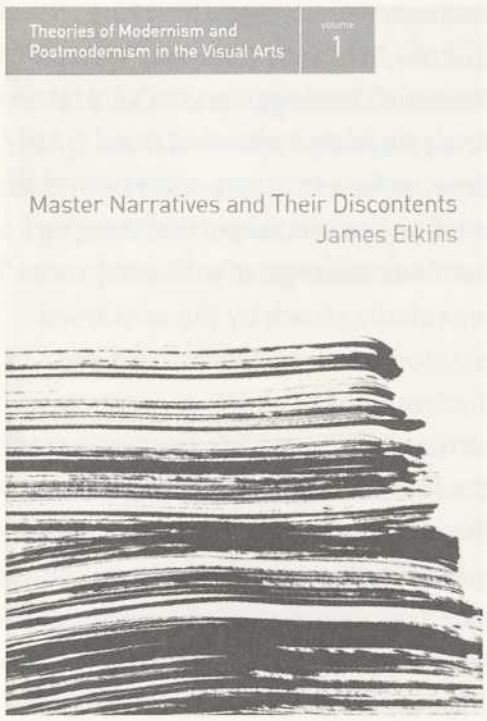
> Stephen Turpin

James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, New York and London: Routledge, 2005, 192 pp., ill. b. & w.

James Elkins's *Master Narratives and Their Discontents*, the first book in the series "Theories of Modernism and Post-Modernism in the Visual

Arts," is a historiographical study which argues that the plethora of writing on twentieth-century painting can be neatly classified within four narrative models: modernism, post-modernism, politics and the importance of skill.

Elkins chooses narratives which, in his view, have built the foundation for the century. Theorists such



as Lacan, Foucault, Derrida and Barthes are not included, and Elkins convincingly argues that, despite their influence, they have not changed the structure of the reception of twentieth-century art—its important movements and isms. However, feminism deserves a more thorough discussion for its part in re-shaping the century, including its role in highlighting significant artists such as Louise Bourgeois, Frida Kahlo and Eva Hesse.

Clement Greenberg is the focal point of Elkins's overview of modernism, and the subsequent chapter on postmodernism appropriately centres on the contributors to *October* who opposed Greenberg. Elkins presents a thoughtful discussion of newspapers and the weight they place on technical ability in his section on the importance of skill.

"Social art history" and "moral art history" are summarized together under the heading of "Politics," which is problematic because, as Elkins notes, there is little sense of unity among the writers highlighted. As a result, the chapter consists of Elkins' reasoning for various omissions and case studies of extreme approaches, which hinders the reader's understanding of the actual objectives of each method.

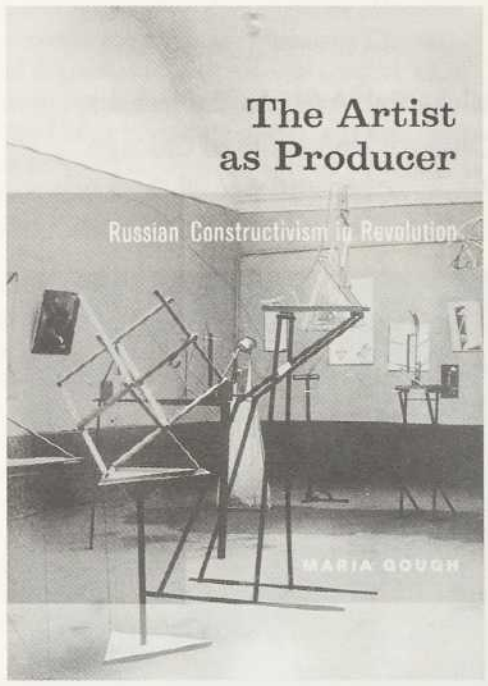
As a whole, Elkins's book is a thought-provoking introduction to the series' discussion of twentieth-century art. However, throughout the book, it is difficult to determine whether he is attempting to record the historiography of twentieth-century art or that of modernist painting. Before a new model for the century can be developed, perhaps it would be necessary to examine the usefulness of the twentieth century's various terms and labels.

> Emily Hamilton

Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2005, 257 p., ill. n. et b. et coul.

Christina Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 2005, 326 p., ill. n. et b. et coul.

Depuis la *perestroïka* et la chute de l'URSS, les productions des avant-gardes russes ont quitté les entrepôts des musées pour ne plus cesser de combler les consommateurs d'art occidentaux. En revisitant la période constructiviste-productiviste (1920-1925), les livres de Maria Gough et de Christina Kiaer viennent déranger cette fétichisation muséale. La littérature théorique existante s'était concentrée, partiellement en raison de la pénurie de documents accessibles, à introduire les nombreux débats et essais menés à cette époque. Plus ciblé, nourri de recherches impressionnantes dans diverses archives,





le travail de Gough et de Kiaer expose le tissu de relations complexes dans lequel évoluent ces expérimentations artistiques.

L'ouvrage de Maria Gough interroge la redéfinition du rôle de l'artiste dans la période postrévolu-

tionnaire, lorsque théoriciens et artistes constructivistes s'accordent à renier la subjectivité artistique et la création d'objets uniques pour envisager des modes de production et de réception collectifs, égalitaires et distincts du modèle bourgeois des beaux-arts. L'originalité de Gough est d'insister sur la multiplicité des stratégies proposées et de remettre ainsi en question le mythe d'un constructivisme monolithique. Le deuxième enjeu qu'elle relève – présent aussi chez Kiaer – consiste à ne pas séparer les constructions dites «de laboratoire» des productions plus utilitaires qui leur succèdent. Elle démontre, d'une part, que les structures formelles mêmes fonctionnent comme des propositions rhétoriques visant à établir un principe génératif indépendant de la volonté de l'artiste. Corollairement, elle prouve que la production d'objets utilitaires ne constitue pas une finalité pour les constructivistes, mais participe d'une interrogation plus vaste sur leur efficacité sociale en tant qu'artistes. Se basant sur les écrits du théoricien du productivisme Nicolas Taraboukine et sur le travail d'un constructiviste jusque-là méconnu, Karl Ioganson, Gough suggère qu'ils aspiraient à un «art de la production», soit au processus de production en tant que tel. Sa démonstration, fort habile, part d'une lecture comparée des textes de Taraboukine et d'Oswald Spengler, pour aboutir à une étude de cas microhistorique du parcours d'Ioganson au sein d'une usine de traitement des métaux. D'une grande rigueur historique et intellectuelle, le livre de Gough obéit à une structure formelle aussi maîtrisée et expérimentale que les sujets étudiés. Selon ses mots, la progression «du grand angle vers le zoom» lui permet d'attaquer trois préjugés sur le constructivisme : «*formalism, functionalism, failure*». L'absence de dénouement de son enquête nous convie, indirectement, à ne pas négliger la part des contingences historiques dans le devenir des projets artistiques.

Le livre de Christina Kiaer soulève la question paradoxale des relations de consommation que les objets constructivistes pouvaient inaugurer dans une société fondée sur l'abolition de la propriété privée et des distinctions sociales. Comme Gough, Kiaer se concentre sur la période transitoire de la Nouvelle Politique Économique (NEP, 1921-1928) qui réintroduit des modes d'économie mixtes en vue du redressement de la Russie postrévolutionnaire. Les productions qu'elle étudie sont relativement sous-estimées dans l'œuvre de leurs créateurs autrement célèbres : les prototypes de manteaux et de poêles de Vladimir Tatline, les motifs de tissus de Varvara Stepanova, les vêtements de mode de Lioubov Popova, les publicités de Rodtchenko et Maïakovski... En se fondant sur les écrits du théoricien du productivisme Boris Arvatov, Kiaer suggère qu'au lieu de renoncer au travail sur l'objet comme étant incompatible avec l'idéologie communiste, ces artistes ont déployé différentes stratégies pour inventer des «objets camarades». Les études de cas montrent une série de paradoxes que ceux-ci devaient affronter : La vie matérielle (*byt*) est-elle un résidu du passé bourgeois ou une tradition à explorer? Est-ce possible de concevoir une mode de masse non fétichiste où le vêtement agit comme un instrument de changement social sans pour autant uniformiser? Quels désirs la publicité socialiste doit-elle susciter pour transformer les modes de consommation? Écrit comme un essai et agréable à lire, le livre de Kiaer convoque affiches de propagande et magazines de mode de l'époque, théories féministes, psychanalytiques et Walter Benjamin, pour réfléchir aux moyens dont ces «objets camarades» projetaient de réformer les corps, les relations entre les sexes ou, encore, la perception de l'histoire.

Les investigations menées dans ces deux livres complexifient les représentations fascinantes ou dramatiques associées aux avant-gardes russes, en nous permettant de voir autant les limites historiques de notre enthousiasme que les points de croisement entre leur monde et le nôtre.

> Elitza Dulguerova

Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 270 p.

Artiste, catégorie d'exception par excellence. Voilà une idée reçue que le récent ouvrage de Nathalie Heinich a le mérite de fouiller attentivement. Dans la foulée de ses précédents ouvrages, tels que *Du peintre à l'artiste* (Éditions de Minuit, 1993) et *La gloire de Van Gogh* (Éditions Minuit, 1991) auxquels, par ailleurs, elle réfère régulièrement, l'auteure réfléchit sur le statut social des créateurs. Cette fois, elle situe sa recherche dans le contexte français postrévolutionnaire du XIX^e siècle, au moment où, avance-t-elle, émerge avec la catégorie artiste une nouvelle élite. Elle interroge ainsi la coexistence paradoxale de l'idéal d'égalité mis de l'avant par le tournant démocratique de la

société et le maintien des privilèges pour une catégorie en particulier. En plus de soulever cette contradiction, Heinich explique la «normalisation de l'exception», soit le processus d'homogénisation de l'«artiste» comme identité collective à travers la figure rendue prestigieuse de la bohème. La marge et la singularité ont, dès lors, rejoint le sens commun.

Dans cette perspective, Heinich note que l'usage administratif du terme artiste ne fait son entrée qu'à la fin du XVIII^e siècle tandis que la figure de l'artiste ne se popularise vraiment que durant le XIX^e siècle grâce, notamment, aux fictions littéraires. D'ailleurs, c'est à travers des romans comme *Le chef d'œuvre inconnu* (1837) de Balzac que l'auteure constate la construction d'un héros culturel nouveau autour de l'artiste. Ce phénomène est possible avec l'apparition d'une génération romantique pour laquelle l'isolement, l'excentricité et l'originalité se trouvent valorisés consolidant ainsi, comme le rappelle Heinich, une rupture avec le respect des canons esthétiques et le système académique (professionnel) lui-même déjà idéologiquement contesté par la Révolution.

Grandeur et prestige de l'artiste s'inscrivent alors plus généralement dans ce que Heinich identifie comme la «vocation de l'excentricité». À la faveur de ce régime de singularité qui exclut l'artiste du commun, la nouvelle élite se trouve à la croisée du privilège aristocratique (don, talent inné) et du mérite bourgeois (capacités individuelles, travail). De cela, ajoute Heinich, découlent trois modèles encore valides aujourd'hui de l'artiste idéal-typique, à savoir l'artiste mondain (privilège), l'artiste engagé (démocratie) et l'artiste bohème (excentricité).

Dans cet ouvrage, le lecteur retrouvera les préoccupations méthodologiques chères à l'auteure qui privilégie une approche incluant une pluralité de registre de travail («conditions réelles, rôles imaginaires, places symboliques» de l'artiste). Parfois alourdie par ces remarques sur la méthode, la démonstration de l'auteure réussit toutefois avec éloquence à défaire certains mythes, notamment l'alliance entre les avant-gardes historiques et l'engagement politique progressiste. Elle apporte également des éléments d'explication éclairants sur le fonctionnement de l'art contemporain, comme l'institutionnalisation de la transgression. Si, par ce constat, Heinich suggère que cela entraîne une évidente fragilisation du pouvoir artistique sur le plan politique, elle montre aussi que l'effectivité de l'artiste dans un champ extra-artistique est néanmoins possible. En effet, l'impunité serait un des privilèges importants hérités du régime de singularité, faisant en sorte qu'en sa qualité d'exception, l'artiste, et ce n'est pas rien, affecterait désormais le champ juridique tout en confirmant l'autonomisation du champ de l'art.

> Marie-Ève Charron

Christian Ruby, *Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2005, 226 p.

En 1795, le poète et théoricien Friedrich von Schiller (1759-1805) publie *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* dans lesquelles il expose une réflexion sur l'art, la morale et la politique à une époque où, dit-il, tout ce qui est de l'ordre de la culture est réduit à l'utile. C'est dans ce contexte qu'il défendra une vision philosophique de l'art où la beauté et l'harmonie des formes réconcilient chez l'homme la raison et la sensibilité. Pour Schiller, grâce à la maîtrise raisonnable des pulsions, l'éducation par la beauté conduit au progrès de la moralité. Progrès qui devrait avoir des incidences positives sur la construction d'un État esthétique, susceptible de remédier aux maux sociaux. Or, on s'en doute, cette vision humaniste est une «grandiose utopie pédagogique». Mais, puisque ces lettres font partie des textes fondateurs de notre modernité, il n'en demeure pas moins que la réflexion sur l'éducation soulevée par Schiller mérite encore toute notre attention. C'est du moins ce que pense le philosophe Christian Ruby en publiant ces nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Ce faisant, il se devait de nous offrir une lecture actualisée de ces lettres, lecture qui exige de reformuler, pour notre temps, la place de l'art – des arts visuels principalement – dans l'éducation de l'homme comme citoyen.

Si Schiller pouvait se plaindre du rapport utilitaire à l'art, force est de constater que la situation présente, celle de la consommation culturelle, ne rend pas les choses plus aisées. Il faut donc, pour Ruby, réexaminer la place de l'art au sein de la culture. Bien que dans l'œuvre de Schiller plusieurs questions demeurent pertinentes, il importe de redéfinir la notion d'homme et d'humanité sur laquelle s'appuie le poète. Il s'agit, notamment, de dépasser la conception de l'homme qui prend son sens à partir de l'opposition entre la nature et la culture, l'animalité et l'humanité, et questionner ainsi l'anthropologie et l'image de la

culture qui lui est apparentée. C'est dans cette perspective d'un recommencement que s'organise la pensée de Ruby. La culture, à ses dires, ne doit plus être considérée comme un modèle où l'homme tente de s'élever vers un idéal, mais comme un lieu où se dynamisent les relations à l'autre et à soi. C'est, en effet, au sein de cette «anthropologie ouverte», de cette «anthropologie de la règle», qu'il importe de penser dorénavant la culture en termes «d'exercice de l'existence». Contrairement au modèle de la culture qu'il faut reproduire, et dont certains sont nostalgiques, la plasticité de la règle permet de dégager de nouvelles potentialités. C'est justement à l'intérieur de cette dynamique que l'art, l'exercice artistique, peut trouver sa véritable forme, celle d'apprendre à changer de règles et à développer chez le spectateur un jugement qui ne soit pas de l'ordre du consensus, mais de l'interférence.

Contrairement à Schiller qui souhaitait l'avènement d'un État culturel, la situation actuelle est bien différente. L'État esthétique dont il rêvait est dorénavant réalisé. Mais il s'impose principalement grâce à une politique qui cherche l'unanimité. Or, les œuvres d'art ne sont pas toujours en accord avec le goût établi. Dans son rapport aux règles, l'œuvre d'art est un exercice de soi qui tente plutôt de réactiver un dialogue au sein du jugement de goût. C'est en ce sens que l'art est aussi politique. Mais cette politique n'est pas celle de l'État actuel. Le citoyen-spectateur n'est pas le modèle qui convient dans le cadre d'une «culture-exercice». Toutefois, la nouvelle Europe offre peut-être l'occasion, selon l'auteur, d'espérer le meilleur. Elle permet en tout cas de réfléchir aux nouveaux enjeux culturels où pourrait émerger un espace public réinventé. En somme, à l'État souhaité par Schiller, Ruby lui préfère une «Europe artistique», toujours à venir...

> André-Louis Paré

Monographies_Monographs et_ and Catalogues

Bernhart Schwenk and Michael Semff, eds. *Pier Paolo Pasolini and Death*, Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2006, 208 pp., ill. col. & b. & w.

Anyone convicted of blasphemy cannot be all that bad. The reasons for Pier Paolo Pasolini's censure by the Roman Catholic Church were not so much that he disparaged Christianity as his films *demonstrated* a dark terror underlying Catholic order. The church was right to denounce such films as *La Riccota* (1962) and *Il Vangelo Secondo Matteo* (The Gospel According to St. Matthew, 1964): the formal strategies Pasolini deployed submitted the bodies of Christ and his apostles to such corporeal excess that they became prosaic. This insistent, dark rigour marks all of Pasolini's work and, as the editors of *Pier Paolo Pasolini and Death* argue, comes to mark the limits of Pasolini's life itself—a life/work paradoxically striving to be more real than reality.

Pier Paolo Pasolini and Death is an expansive catalogue from a collaborative exhibition between the Munich Staatliche Graphische Sammlung and the Bavarian Staatgemäldesammlung at the Pinakothek der Moderne. The book contains a long filmography/bibliography along with essays and interviews by Giuseppe Zigaina, Roberto Chiesi, Peter Kammerer and Benjamin Meyer-Krahmer, among others. The book is a thorough account of Pasolini's life/work in film, literature and politics, though it sometimes suffers by making these elements hang together too seamlessly. *Pasolini and Death* has a single thematic thread: Pasolini was the organizer of his own death—a "death project"—and the author (not the victim) of his brutal murder on 2 November 1975. Pasolini, whom the authors claim was the first to see the crisis of the human race under the conditions of modernity, found true expression through his last action. The authors draw countless aesthetic parallels between Pasolini's death and films, like *Salò, o le 120 giornate di Sodom* (Salò, or the 120 days of Sodom, 1975). Yet this "new" take, fuelled by conflicting testimony from the teenage hustler convicted of his murder, is the plot of many re-readings, one that makes an auteur's work hermetic. As we know, Pasolini did not produce films rich in plot; instead, he provided blocks of representation more aligned with painting, blocks linked together through the resultant *affects* of a cinematic style filled with subordinations of bodies and nature. In Pasolini's death we find a similar affect echoed in his own words: "Death lies not in not being able to communicate, but in no longer being understood" ("Progette di opere future," *La Poesie*, Milan, 1975).

> Todd Meyers
+ Richard Baxstrom

Rob Young (with contributions by Adrian Shaughnessy), *Warp: Labels Unlimited*, London: Black Dog Publishing, 2005, 188 pp., ill. col. & b. & w.

One of the major driving forces behind electronic musical culture has been the independent record label. In this extensive account Rob Young elucidates why the Warp label is without a doubt one the most innovative and successful among the many independent labels associated with electronic music. The book chronicles Warp's evolution from its early 1990s Sheffield origins as a dance label through to its pioneering role in fostering what has come to be known as "intelligent " techno, and to its ongoing growth as a world-renowned label that now also includes a progressive hip hop label (Lex), film production (Warp Film) and a music download service (Bleep.com). The author portrays the close working relationship between the label and artists such as Autechre, The Aphex Twin and Boards of Canada, among others, who have contributed to the label's reputation for blending experimental, enigmatic and playful traits. Though mostly focused on musicians and their sounds, this well researched, amply illustrated book contextualizes Warp's activities within the socio-cultural framework of the 90s, a period during which the Internet, new media technologies, a do-it-yourself attitude and temporary post-cold-war euphoria were all factors that contributed to the label's emergence as a fiercely independent yet economically successful entity. The main chapters, which focus on distinct chronological periods, are interspersed by Adrian Shaughnessy's brief essays on the label's cover art and graphic design. Shaughnessy highlights the parallels between the evolution of Warp's visual style and the music, and how image and sound-based artists respectively appropriated digital technologies for experimental purposes. The volume provides an engaging and comprehensive description of how a label such as Warp paved the way for electronic music's ascendance and, along the way, defined a new paradigm for popular musical creation, production and distribution, and how it continues to exert its influence on today's changing musical sensibilities.

> Bernard Schütze

DVD

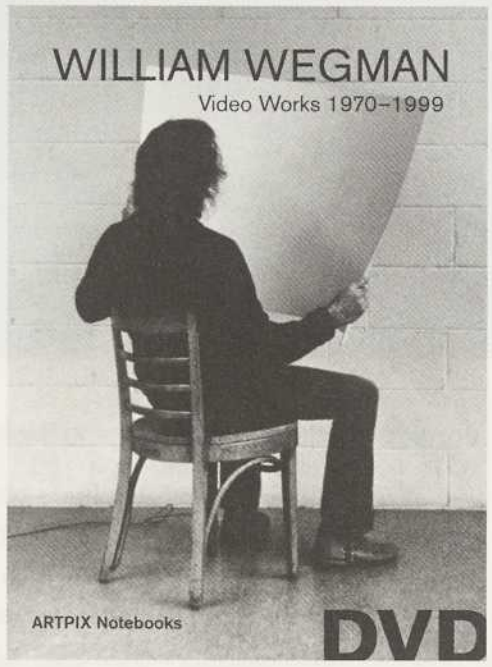
***David Lamelas. Films 1969-1972/2004*, DVD, 85 min et livret de 52 p., 2006, Paris, Bureau des vidéos (texts also in English and in Spanish).**

Heureuse initiative que celle de Nicolas Trembley, fondateur du Bureau des vidéos, et de Pierre Bal-Blanc, directeur du Centre d'art de Brétigny-sur-Orge, d'avoir édité les premiers films de David Lamelas. Les réalisations de l'artiste argentin, considéré comme l'un des pionniers du cinéma conceptuel, étaient en effet devenues presque invisibles.

Ce DVD permet de saisir à quel point Lamelas poursuit dans l'expérimentation cinématographique (essentiellement en film 16 mm) son passage de la sculpture à la dématérialisation de l'objet d'art (dès son installation *Projection* de 1967). Une démarche que l'on retrouve dans son premier film, *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, réalisé en 1969 à l'occasion d'une exposition au Camden Arts Centre de Londres, et dans lequel les données sociologiques, architecturales ou encore géographiques du lieu d'exposition sont analysées. Cela n'empêche pas un traitement formel qui rappelle la rhétorique visuelle de la photographie documentaire (celle de Walker Evans en particulier) ni les investigations du nouveau réalisme italien. Dans ce même film, quand Lamelas, micro à la main, interroge des passants sur l'événement du jour – le premier pas de Neil Armstrong sur la Lune –, on ne peut que penser à *Enquête sur la sexualité* (1964) de Pier Paolo Pasolini. Avec le cinquième film de Lamelas, *Gente di Milano* (1970), c'est le premier documentaire de Michelangelo

Antonioni, *Gente del Po* (1943-1947), qui semble convoqué. Le DVD offre ainsi une réappréciation formelle des premiers films de David Lamelas. Celle-ci pourrait contredire la supposée rupture entre cette première période cinématographique et ses réalisations ultérieures – à partir de 1974 avec *The Desert People* – lesquelles, tout en continuant à dénuder les dispositifs d'information, jouent notamment avec la fiction cinématographique. L'explication de cette fausse dualité se trouve peut-être dans le quatrième film du DVD, *Reading Film from "Knots" by R.D.Laing* (1970), une expérimentation sur les différentes perceptions d'un énoncé verbal lu à l'écran puis entendu de la bouche d'une lectrice. On peut ainsi y déchiffrer la phrase suivante : «Chaque expression et chaque forme sont à ce qui est sans expression et sans forme ce qu'un doigt est à la Lune. Toutes les expressions et toutes les formes pointent l'absence d'expression et de forme».

> Frédéric Maufras



***William Wegman, Video Works 1970-1999*, coffret de 2 DVD, 236 min, 2006, Houston (Texas), Artpix.**

William Wegman l'a souvent répété : son travail avec la vidéo a toujours été pensé pour une diffusion au-delà des cercles de l'art, auprès du plus large public. L'édition en DVD de l'essentiel de ses œuvres vidéo semble donc correspondre à leur destination première et permet opportunément de revenir sur un artiste dont la fortune critique a pu être minée par le succès populaire. Dès les premières bandes de 1970, on retrouve ce qui a fait le succès de Wegman : récits comiques, ratages à répétition, calembours visuels... On est souvent plus proche du *stand-up comedy* que de l'art conceptuel. Cependant, davantage qu'un relâchement existentiel, il s'agit bien d'une réponse construite et motivée à la crise du sujet et à la dislocation de la place du spectateur qui émergent en art dès la fin des années 1960.

Quand Wegman fait parler ses lampes, corrige les fautes d'épellation de son chien et parle avec lui-même, il est bien le cousin éloigné d'un Vito Acconci cherchant à redéfinir son identité dans son altérité. Cependant, l'humour lui permet de désamorcer la création de nouvelles tensions, l'autodérision déjouant le piège du narcissisme. Le rire n'est ni un but en soi ni le fruit d'une manipulation du spectateur : éclatant à la chute de sketches absurdes, il est l'indice de la restauration possible d'une relation à l'autre, malgré la faillite de toute rationalité.

Il s'agit là de refonder les termes mêmes d'une pratique artistique, démarche fragile dont la vidéo est partie prenante. Ainsi, c'est la valeur d'un usage non spécifique, pauvre et amateur de ce médium que ce DVD permet de jauger. Si le maître des braques de Weimar se révèle donc cynique, c'est cependant selon le juste sens antique du terme.

> Benjamin Thorel

ERRATUM

Nous souhaitons rectifier l'information biographique de Bruno Dumont publiée dans l'article de Tim Clark paru dans le PARACHUTE 123 «Bruno Dumont, le sacré et notre expérience de la violence». Contrairement à ce qui est avancé, Monsieur Dumont n'a pas enseigné la philosophie grecque et allemande avant de devenir cinéaste. PARACHUTE regrette l'erreur.

We would like to rectify some biographical information that was published in Tim Clark's essay "Bruno Dumont, the Sacred, and Our Experience of Violence" in PARACHUTE 123. Contrary to what was asserted, Bruno Dumont did not teach Greek and German philosophy prior to becoming a filmmaker. PARACHUTE regrets the error.

PARACHUTE

conseil d'administration_board of directors

JOHANNE LAMOUREUX, présidente du conseil_chairperson
CHANTAL PONTBRIAND, présidente-directrice générale_president
JEAN-PIERRE GRÉMY, vice-président_vice president
SUZANNE BÉLANGER, secrétaire trésorier_secretary treasurer
DAVID JOANISSE, CÉLINE POISSON, GILLES SAUCIER

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: KINGA ARAYA, MARIE-ÈVE CHARRON, RANA DASGUPTA, ELITZA DULGUEROVA, NICOLAS EXERTIER, EMILY HAMILTON, GUITEMIE MALDONADO, FRÉDÉRIC MAUFRAS, TODD MEYERS + RICHARD BAXSTROM, DEREK CONRAD MURRAY, MARIELLA PANDOLFI + CHOWRA MAKAREMI, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, BERNARD SCHÜTZE, BENJAMIN THOREL, STEPHEN TURPIN, SLAVOJ ŽIŽEK |
traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, LUCIE CHEVALIER, DENIS LESSARD, SHELLEY POMERANCE, EDUARDO RALICKAS, RON ROSS, COLETTE TOUGAS |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
diffusion et promotion_circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
stagiaire_intern: JULIE MATTE |

PARACHUTE

rédaction, administration_editorial and administrative offices
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 F: (514) 842-9319
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

abonnement_subscription*
tarifs des abonnements_subscription rates: **un an_one year › Canada** (taxes comprises_tax included): individu_individual › 57$
étudiant_student › 45$ institution › 125$ org. sans but lucratif_non-profit organization › 66$ |
deux ans_two years › Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual › 99$ étudiant_student › 79$ |
international (frais d'envoi compris_shipping included): individu_individual › 54 €› 56$US (aux États-Unis seulement_In USA only)
› 68 $US (à l'extérieur du Canada et des États-Unis_Outside Canada and the United States) Institution › 96 € › 125$US
abonnement en ligne_online subscription › www.parachute.ca
Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310
F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **USA:** Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA.
12901-0239 Toll free: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com
* Prix sujets à changement_Prices are subject to change.

diffusion_distribution
ANGLETERRE ET IRLANDE_ENGLAND AND IRELAND: Central Books, 99 Wallis Road (London) E9 5LN +44 (0) 845 458 9925 F: +44 (0) 845 458 9912 magazines@centralbooks.com www.centralbooks.com AUSTRALIE_AUSTRALIA: Selectair Distribution Services, P.O. BOX 1466, Double Bay NSW 1360 T/F: + 61 2 93718866 sales@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 BRÉSIL_BRAZIL: Black & White, Rua Vespasiano, 560, Vila Romana, São Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3673 6668 F: 55 (11) 3675 3573. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez_To find the nearest outlet contact b.andwhite@uol.com.br DANEMARK _DENMARK: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center (Nikolaj Plads), Museet for Samtidskunst (Roskilde) ESPAGNE, PORTUGAL, ITALIE ET PAYS D'EXPRESSION ALLEMANDE_SPAIN, PORTUGAL, ITALY AND GERMAN SPEAKING COUNTRIES: ACTAR, Roca i Batlle 2 i 4, 08023 Barcelona. T: + 34 (93) 418 77 59 F: + 34 (93) 418 67 07. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez _To find the nearest outlet contact info@actar-mail.com FRANCE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 Paris. Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +33 (0)1 40 24 21 31 F: +33 (0)1 40 24 15 88 difpop@wanadoo.fr CANADA, ÉTATS-UNIS_USA: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux États-Unis_In the USA. dial 1-800-263-9661 JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG: Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levant Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) NOUVELLE-ZÉLANDE_NEW ZEALAND: Govett-Brewster Gallery Art & Design Store Queen St. (New Playmouth) PAYS-BAS_THE NETHERLANDS: Erasmus Boekhandel (Amsterdam) SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Elysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 024**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 024**.

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, juillet et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, July, 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: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 3e trimestre 2006_3rd trimester 2006. **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 Montréal. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.**

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts de Montréal
Canada

LA HABANA



PHOTO : MANUEL PIÑA

PARACHUTE 125

des textes sur_texts on
Juan Carlos Alom, Tania Bruguera, Felipe Dulzaides, Adonis Flores, René Francisco, Flavio Garciandia, Grupo Arte Calle, José Hidalgo, Aldito Menéndez, Manuel López Oliva, Manuel Piña, Wilfredo Prieto, Eduardo Ponjuán, Lázaro Saavedra, Alexis Somoza + Feliz Suazo...

par_by
Héctor Antón Castillo, Elvia Rosa Castro, Antonio Eligio (Tonel), Dalila López Arbolay, Magaly Espinosa, Magda Gonzalez Mora, Eugenio Valdes Figueroa...

essai visuel_visual essay: Carlos Garaicoa

+ para-para- 025

En vente_On sale: janvier_January 2007



Rodney Graham

7 octobre 2006
au 7 janvier 2007

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Musée d'art contemporain
185, rue Sainte-Catherine Ouest
(514) 847-6226
Métro Place-des-Arts
www.macm.org

Ø lichen

Rodney Graham, *How I Became a Ramblin' Man*, 1999
Film couleur 35 mm transféré sur DVD, 9 min.
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : avec l'aimable permission de la Donald Young Gallery, Chicago

David Altmejd
Biennale de Venise 2007

Pavillon du Canada

Commissaire : Louise Déry
Galerie de l'UQAM

Appuis : Conseil des Arts du Canada, Affaires étrangères et Commerce international Canada, Musée des beaux-arts du Canada, Ambassade du Canada à Rome et Université du Québec à Montréal

galerie de l'uqam
www.galerie.uqam.ca

OPTICA

► un centre d'art contemporain
372 Ste-Catherine O. # 508 Montréal (QC) H3B 1A2
t. 514 874 1666 f. 514 874 1682 info@optica.ca

► **4.11. 2006 - 9.12.2006**

Kevin Yates

Being Here
commissaire: **Catherine Ross**
artistes : **Adam Frelin, Julie Lequin, Juan Recaman, Will Rogan, Kerry Tribe + Siebren Versteeg**

► **automne / hiver 2006**

Nouvelles parutions:

La Demeure
direction : **Marie Fraser**
auteures : **Constanza Camelo, Marie Fraser, Marie-Josée Lafortune + Marie-Paule Macdonald**

Temps Fantomal
auteur : **Lorraine Simms**

surveillez les dates de lancement sur www.optica.ca



image : **Kevin Yates, 2006.** Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts | Culture et Communications Québec | Conseil des arts et des lettres Québec | Montréal | Conseil des arts de Montréal

Susan Hiller

The J.Street Project

17 Septembre – 02 Novembre 2006

GALERIE LIANE & DANNY TARAN CENTRE DES ARTS SAIDYE BRONFMAN

5170, chemin de la Côte-Ste-Catherine | Montréal (QC) Canada H3W 1M7514.739.2301 | www.saidyebronfman.org

Saidye Bronfman Centre des arts / Centre for the Arts

Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts

Culture et communications Québec

BRITISH COUNCIL Arts

DU 30 AOÛT AU 7 OCTOBRE 2006

MIKE HOOLBOOM : THE INVISIBLE MAN

COMMISSAIRE : PHILIP MONK

ORGANISÉE ET MISE EN CIRCULATION PAR L'ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY

DU 18 OCTOBRE AU 25 NOVEMBRE 2006

CUT. GERVAIS, MIGONE, ROBERT

COMMISSAIRE : MICHÈLE THÉRIAULT

AVEC L'APPUI DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA ET DU FONDS IRIS WESTERBERG STERN

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN

CONCORDIA UNIVERSITY / 1400, BOUL. DE MAISONNEUVE OUEST, MONTRÉAL

T : 514 848 2424 # 4750 / ELLENGALLERY.CONCORDIA.CA



BGL, *JOUET D'ADULTE*, 2003, VÉHICULE TOUT-TERRAIN D'OCCASION, FLÈCHES, BOIS, PEINTURE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, EN COURS D'ACQUISITION, PHOTO MBAM, CHRISTINE GUEST.

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

Maintenant ouvert
Mercredi, jeudi, vendredi jusqu'à 21 h

Entrée gratuite en tout temps pour la collection
Pavillon Jean-Noël Desmarais, 1380, rue Sherbrooke Ouest
Info 514.285.2000

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Culture et Communications Québec

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

DAÏMŌN offre des ressources de création, de production et de diffusion dans les domaines de la photographie et des arts médiatiques. Situé dans l'édifice La Filature - une ancienne filature industrielle magnifiquement rénovée -, légèrement à l'écart des grands centres urbains, DAÏMŌN est **dans la région de l'Outaouais** un environnement de création propice à la recherche et au développement de projets artistiques de petite et de grande envergure.

Outre la réalisation de ses projets spéciaux, DAÏMŌN offre quatre **programmes de création**, soit *Artiste résident, Recherche et création, Photographie et impression numérique* et *Soutien aux premières œuvres*. Le Centre encourage les artistes à repousser les limites de leur pratique et à développer de nouvelles approches par le biais de l'**image**, de la **vidéo**, ainsi que des **arts sonores et électroniques**, y compris les pratiques installatives, interactives et performatives.

Le **STUDIŌ, espace de production et de diffusion**, favorise le développement des pratiques transversales, ainsi que la **mise en espace** et la **mise à l'essai** d'œuvres. Des **rencontres publiques** et informelles y sont organisées régulièrement afin de permettre à la communauté de s'initier au travail des artistes accueillis en **résidence** ou dans le cadre de ses **projets spéciaux**.

DAÏMŌN met à la disposition des artistes des **équipements de tournage et d'enregistrement**, et des **salles de montage** audio et vidéo numérique. Une **chambre noire** permet des développements argentiques de grand format à partir de négatifs pouvant aller jusqu'à 280 mm. Un service d'**impression numérique** grand format est également disponible.

Dates limites : **31 janvier et 1er septembre**. Consulter notre site internet : www.daimon.qc.ca

Méandres / Meanderings

Commissaire : Nicole Gingras

Phase 2

Diane Morin
Manon Labrecque
Annie Thibault

du 22 novembre au 20 décembre 2006
vernissage : le mercredi 22 novembre à 17 h

Dans le cadre du projet *Paysages laboratoires / Landscape Laboratories*.
Une production de DAÏMŌN présentée en partenariat avec AXENÉO7.

80 rue Hanson, Gatineau (Québec) Canada J8Y 3M5
819.771.2122
axeneo7@axeneo7.qc.ca
www.axeneo7.qc.ca

AXENÉ07
CENTRE D'ARTISTES

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Ville de Gatineau



MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Sur la route/On the road
Commissaire : Bernard Lamarche
Œuvres de Alexandre Castonguay, Marlene Creates,
Loly Darcel, Maclean, Éric Raymond
21 septembre - 12 novembre 2006
Salle Deux

L'abandon
Commissaire : Carl Johnson
Œuvres du duo Carl Bouchard et Martin Dufrasne,
de Murielle Dupuis-Larose et de Kelly Mark
23 novembre 2006 - 28 janvier 2007
Salle Deux

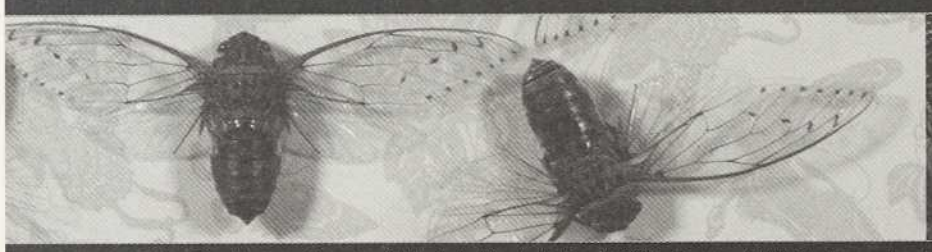
***Dharma Bum* - rétrospective**
Coproduction EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et
Musée régional de Rimouski
Commissaire : Bernard Lamarche
Œuvres de Sylvain Bouthillette
8 février - 8 avril 2007
Salle Deux

Ville de rimouski

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts

Culture et Communications Québec

Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop



Jennifer Angus, *Species* (détail de l'installation), 2005. Photo : ANU Photography



Lucie Chan, *Sans titre* (détail de l'installation), 2006

Les instruments de la nature
Artiste : Jennifer Angus
Une production de la Galerie d'art Foreman
13 septembre – 11 novembre 2006

Entre deux larmes
Artiste : Lucie Chan
Une production de la Galerie d'art Foreman
22 novembre 2006 – 20 janvier 2007

Le temps s'inscrit à l'intérieur de l'image [3]
Commissaire : Vicky Chainey Gagnon
Artistes : Christina Battle, Larissa Fan, Gregory King, Kristiina Lahde, Renee Lear
31 janvier – 31 mars 2007

Birdwatching : Landscape & Leisure / un cadre naturel pour les loisirs
Commissaires invitées : Meredith Carruthers & Susannah Wesley (Leisure Projects)
2 mai – 23 juin 2007

2600, rue College, Sherbrooke, Quebec J1M 0C8 ■ T. (819) 822-9600 poste 2260/2279
www.ubishops.ca/artgallery.htm

Université Bishop's University

PROGRAMMATION AUTOMNE 2006

HORS GALERIE

LES 25, 26 ET 27 AOÛT

LES FERMIÈRES OBSÉDÉES QUÉBEC
Les F.O. vous jouent

Dans le cadre du projet *Habiter* : ÉVÉNEMENT D'ART PUBLIC ORGANISÉ PAR LE CENTRE VU



DU 1ER JUIN AU 1ER OCTOBRE

COOKE-SASSEVILLE QUÉBEC
Les convertibles

Du 1er juin au 1er octobre : Domaine Maizerets
Les 15, 16 et 17 septembre : Rassemblement national, Musée national des beaux-arts du Québec
Les 29, 30 septembre et 1er octobre : Domaine Maizerets



DU 1ER SEPTEMBRE AU 1ER OCTOBRE

MATHIEU VALADE QUÉBEC
Les belles balles

Saint-Casimir



DU 8 SEPTEMBRE AU 8 OCTOBRE

BGL QUÉBEC PETITE ET GRANDE GALERIE
Le discours des éléments



CARL BOUCHARD SAGUENAY
+ MARTIN DUFRASNE MONTRÉAL ENTRÉE VIDÉO
Fuir le silence sans faire de bruit (monobande, 12 min en boucle, 2004)



COLLABORATION HORS GALERIE

DU 8 AU 17 SEPTEMBRE

ANNABELLE CZYZ FRANCE
+ COLIN PONTHOT BELGIQUE
+ MATHIEU VALADE QUÉBEC
Des plans sur la comète



ÉVÉNEMENT EN GALERIE

LES 19, 20 ET 21 OCTOBRE

FESTIVAL MUSIQUE MAISON
INVITÉS : MONSTRE, CRAPMAN, VINCENT CHATIGNY, ROCK & COCO, NOÏZEFER ET ELZ
Programmateurs / coordonnateurs : Félix Leblanc et François Simard
Programmation sur OEILDEPOISSON.MEDUSE.ORG section ÉVÉNEMENTS
PETITE ET GRANDE GALERIE



EXPO EN GALERIE

DU 3 NOVEMBRE AU 3 DÉCEMBRE

ROBERT SAUCIER MONTRÉAL **+ KIT** ANGLETERRE
GRANDE GALERIE
Infrasence – A Robotic Web and Sound Installation



LOUIS FORTIER MONTRÉAL PETITE GALERIE
Déroutes quotidiennes



EUGÉNIE CLICHE QUÉBEC ENTRÉE VIDÉO
Fashion Façon (monobande, 6 min en boucle, 2006)
VERNISSAGE 3 NOVEMBRE À 20 H + DJ À 22 H



ÉVÉNEMENT EN GALERIE

LES 7, 8 ET 9 DÉCEMBRE

DÉGAMINOTHON
Vous êtes conviés à ce méga trois jours concept dégaminant.
Apportez votre gaminet (t-shirt) le moins prisé, nous vous le transformerons en vêtement signé.
INVITÉ DE MARQUE SUR PLACE. PETITE ET GRANDE GALERIE



À L'INTERNATIONAL

AMÉLIE LAURENCE FORTIN QUÉBEC
BLAISE CARRIER-CHOUINARD QUÉBEC
LAURENT GAGNON QUÉBEC
EN RÉSIDENCE À TOULOUSE ET MARSEILLE

l'oeil de poisson

MEDUSE.ORG/OEILDEPOISSON

580, CÔTE D'ABRAHAM, QUÉBEC
541, RUE DE SAINT-VALLIER EST,
QUÉBEC (QC) CANADA G1K 3P9
TÉL. : (418) 648-2975
OEILDEPOISSON@MEDUSE.ORG

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de Québec · méduse



© Sylvain Bouthillette
Twrll of Sonic Dimension, 2005
Huile, aérosol, craie, bois
230 x 244 cm
Collection Banque Nationale du Canada
Photo : Éliane Excoffier

Sylvain Bouthillette | 11.11.2006 - 23.12.2006_
Dharma Bum
Commissaire : Bernard Lamarche
Cette exposition est une coproduction d'EXPRESSION et du Musée régional de Rimouski
Vernissage 11 novembre - 15 h
Conférence 22 novembre - 19 h

Stéphane Gilot | 20.01.2007 - 04.03.2007_
Temps-libre
Vernissage 20 janvier - 15 h
Conférence 31 janvier - 19 h

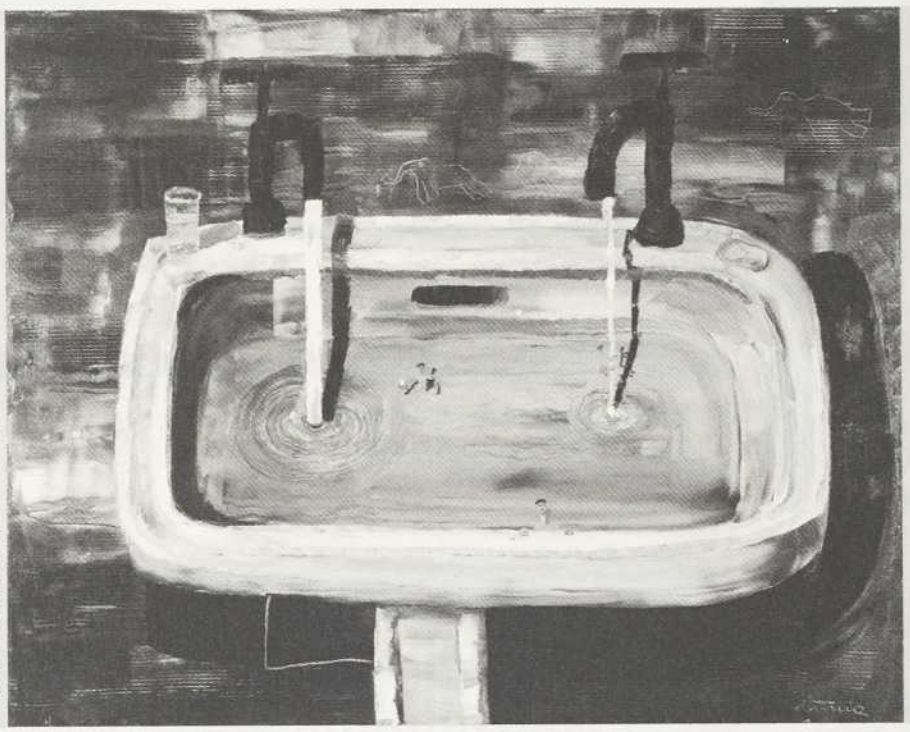
Claudie Gagnon | 24.03.2007 - 06.05.2007_
Triturer le temps
Commissaire : Mélanie Boucher
Vernissage 24 mars - 15 h
Conférence 4 avril - 19 h

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe (Québec) J2S 5C3
T 450 773.4209 www.expression.qc.ca
F 450 773.5270 expression@expression.qc.ca

Mendel Art Gallery

22 September 2006 to 7 January 2007



Ignacio Iturria, *Jugando en la pileta*. Oil on canvas. Private collection.

Ignacio Iturria

Curated by Wayne Baerwaldt
Circulated with assistance from the
Praxis Foundation, Buenos Aires

Susan Shantz canopy

Curated by Alexandra Badzak

The Moving Hand

Curated by Dan Ring
From the Permanent Collection of the
Mendel Art Gallery

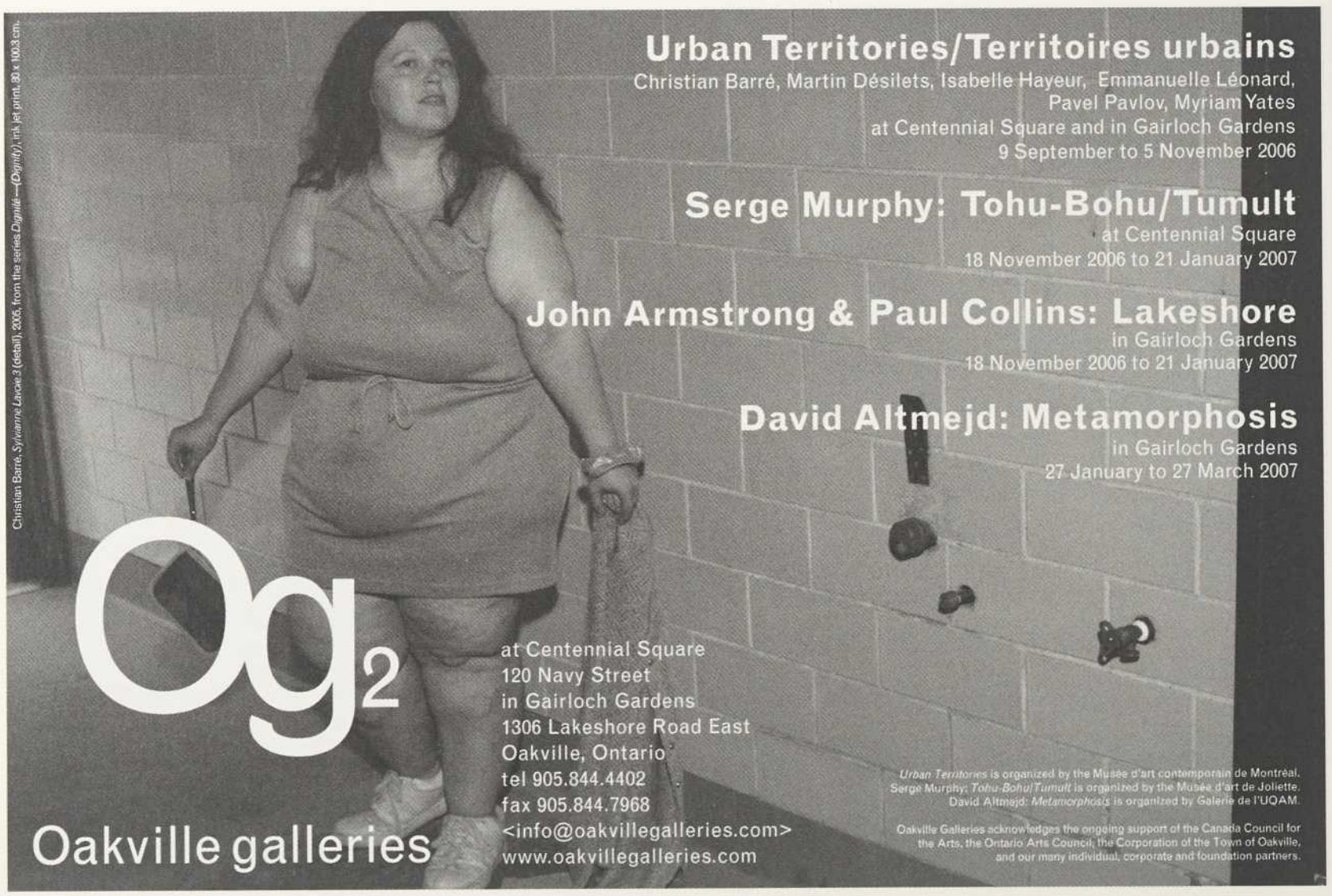
Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada

Saskatchewan Arts Board

MendelArtGallery

Open 9 to 9 daily. Admission is free.
950 Spadina Crescent East, Saskatoon ph: 306.975.7610 www.mendel.ca

---



Christian Barré, *Sylvianne Lavoie 3* (detail), 2005, from the series *Dignité—(Dignity)*, ink jet print, 80 x 100.3 cm.

Urban Territories/Territoires urbains

Christian Barré, Martin Désilets, Isabelle Hayeur, Emmanuelle Léonard, Pavel Pavlov, Myriam Yates
at Centennial Square and in Gairloch Gardens
9 September to 5 November 2006

Serge Murphy: Tohu-Bohu/Tumult

at Centennial Square
18 November 2006 to 21 January 2007

John Armstrong & Paul Collins: Lakeshore

in Gairloch Gardens
18 November 2006 to 21 January 2007

David Altmejd: Metamorphosis

in Gairloch Gardens
27 January to 27 March 2007

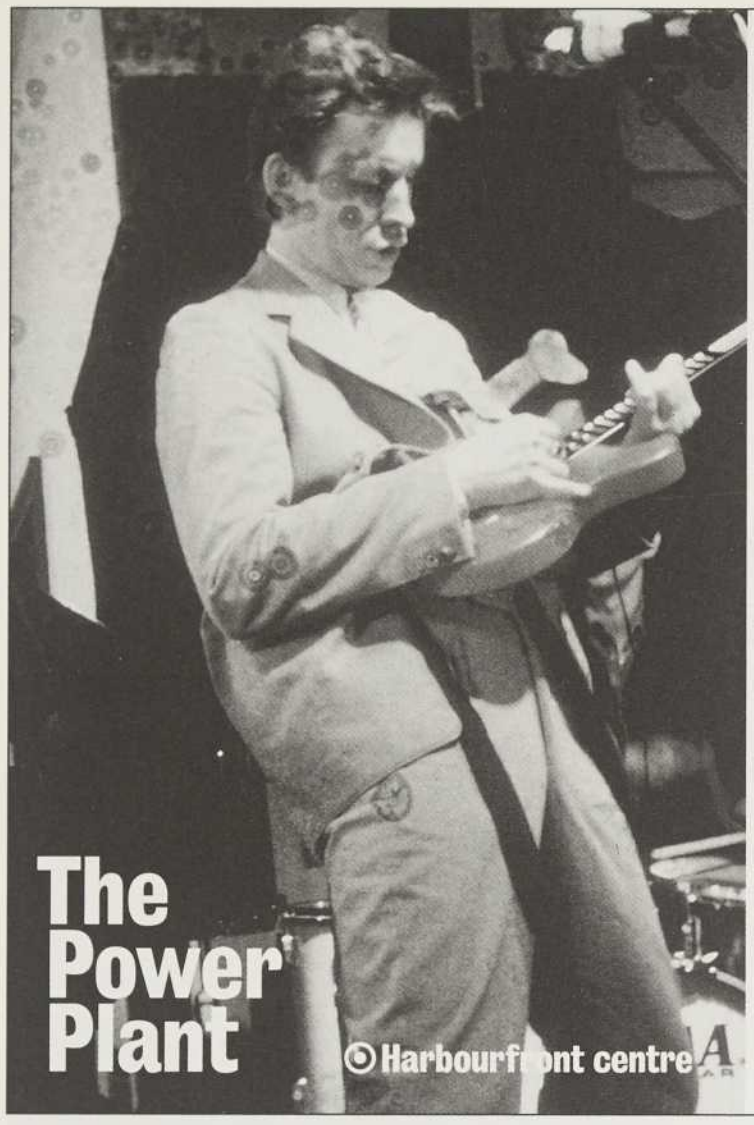
Og2

Oakville galleries

at Centennial Square
120 Navy Street
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
tel 905.844.4402
fax 905.844.7968
<info@oakvillegalleries.com>
www.oakvillegalleries.com

Urban Territories is organized by the Musée d'art contemporain de Montréal.
Serge Murphy: *Tohu-Bohu/Tumult* is organized by the Musée d'art de Joliette.
David Altmejd: *Metamorphosis* is organized by Galerie de l'UQAM.

Oakville Galleries acknowledges the ongoing support of the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, the Corporation of the Town of Oakville, and our many individual, corporate and foundation partners.



life, art & music collide this fall at The Power Plant

Canada's leading contemporary art gallery

fall exhibitions
22 September–3 December 2006

opening reception
Thursday, 21 September, 7–11 pm
free to the public

Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne

experience the Cologne Effect: art, attitude, and myth
with Martin Kippenberger, Andrea Fraser, Mike Kelley, Rosemarie Trockel, Stephen Prina, and others

presenting sponsor: BMO Financial Group

89 Seconds at Alcázar by Eve Sussman

a video installation reconstructing Velásquez's Las Meninas as cinéma-vérité film still

Martin Kippenberger and Achim Schächtele in the Café Einstein, Berlin, 1979. Courtesy Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Ontario Cultural Attractions Fund OCAF | Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada | Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario | torontoartscouncil

These exhibitions have been financially assisted by the Ontario Cultural Attractions Fund a program of the Government of Ontario through the Ministry of Culture, administered by the Ontario Cultural Attractions Fund Corporation.

231 Queens Quay West, Toronto, Canada 416 973 4949 www.thepowerplant.org

September 8 - November 5, 2006

CONCRETE LANGUAGE

Michael Baers, Fiona Banner, Filipa César, Martin Creed, Ian Grais, Antonia Hirsch, Denise Oleksijczuk, Vibeke Tandberg, Ron Terada, Ian Wallace, Lawrence Weiner, Laurel Woodcock, Cerith Wyn-Evans, Young-Hae Chang Heavy Industries, Elizabeth Zvonar

Sponsored by donovan

December 1, 2006 - January 15, 2007

EUAN MACDONALD

RHONDA WEPPLER and TREVOR MAHOVSKY

CAG **Contemporary Art Gallery**

555 Nelson Street
Vancouver, BC V6B 6R5

T 604.681.2700
F 604.683.2710

info@contemporaryartgallery.ca
www.contemporaryartgallery.ca

Kiosk: Modes of Multiplication
September 13 to October 29, 2006

Antonia Hirsch
November 8 to December 10, 2006
Opening: November 7 at 7:30pm

Vancouver Special
a series of artists' books edited by Christoph Keller and Kathy Slade,
and featuring new work by Rodney Graham, Sydney Hermant,
Mark Soo & Tim Lee, and The Music Appreciation Society
Now available at READ books

Charles H. Scott Gallery

Emily Carr Institute
1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6H 3R9 Canada

tel 604 844 3809
eciad.ca/chscott
12pm to 5pm weekdays
10am to 5pm weekends

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada
THE AUDAIN FOUNDATION
BOMBAST
2010 LEGACIES NOW

Jane Buyers

Inscriptions

Oct 26 – Dec 17, 2006

Organized by The Robert McLaughlin Gallery
in association with the University of Waterloo Art Gallery

FLEX...

The Bookmark Project: Epoch

Nov 5 – 12, 2006

With the 30th Annual Jewish Book Fair
Curator: Elena Soboleva

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

kofflergallery@bjcc.ca
www.bjcc.ca



Jeremy Deller

An AGYU retrospective at two sites

4 October – 3 December 2006

Art Gallery of York University
Accolade East Building
4700 Keele Street, Toronto
(416) 736-5169
www.yorku.ca/agyu

agYU

13 October – 23 November 2006

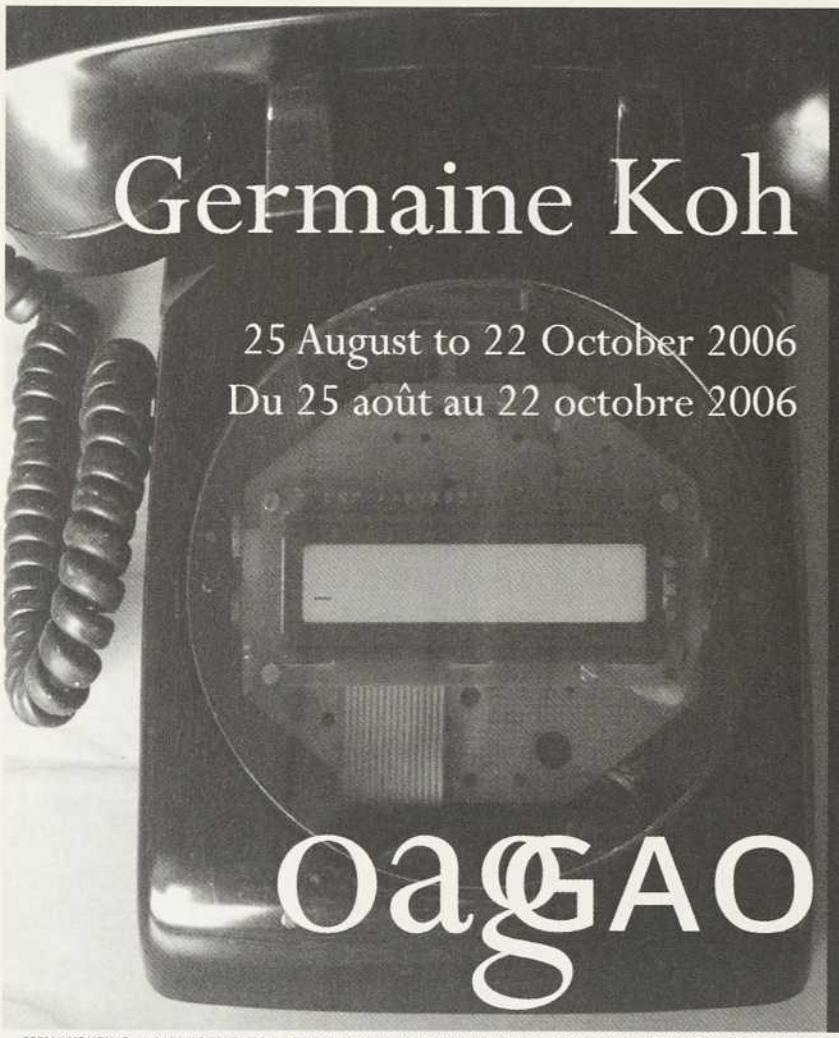
Mercer Union
37 Lisgar Street, Toronto
(416) 536-1519
www.mercerunion.org

Mercer Union

This exhibition is produced with the assistance of The Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.

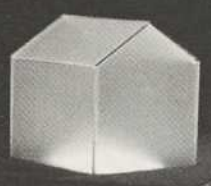
Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. Still. Commissioned and produced by Artangel. Tate Collection, London 2006.

YORK UNIVERSITÉ UNIVERSITY



JASON ARSENAULT, ALEXIS BELLAVANCE, MYRIAM BESSETTE,
ROBIN DUPUIS, CLAUDETTE LEMAY

Germaine Koh Cubicules



25 August to 22 October 2006
Du 25 août au 22 octobre 2006

Organized by Perte de Signal (Montreal)
Organisée par Perte de Signal (Montréal)

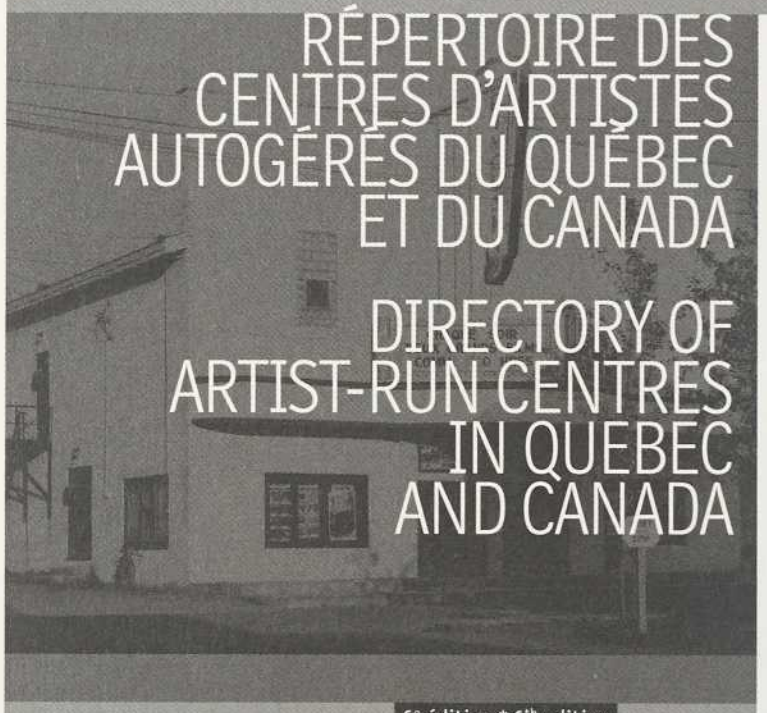
oagGAO

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

2, avenue Daly Avenue, Ottawa K1N 6E2
(613) 233-8699 info@ottawaartgallery.ca

www. ottawaartgallery.ca

GERMAINE KOH, *CALL*, 2006, INTERVENTION USING VINTAGE TELEPHONE MODIFIED WITH PROGRAMMABLE MICROCONTROLLER AND CUSTOM CIRCUITRY, EDITION OF 2, ELECTRONIC CIRCUIT DESIGN AND TECHNICAL ASSISTANCE BY GORDON HICKS, COURTESY OF THE ARTIST AND CATRIONA JEFFRIES GALLERY | *APPEL*, 2006, INTERVENTION AU MOYEN D'UN TÉLÉPHONE CLASSIQUE MODIFIÉ PAR UN MICROCONTRÔLEUR PROGRAMMABLE ET UNE CIRCUITERIE PERSONNALISÉE, ÉDITION DE 2, CONCEPTION DE LA CIRCUITERIE ET AIDE TECHNIQUE DE GORDON HICKS, AVEC LA PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA CATRIONA JEFFRIES GALLERY
CLAUDETTE LEMAY, *JARDIN* (DETAIL), 2004 – 2005, VIDEO INSTALLATION, COURTESY OF THE ARTIST | *JARDIN* (DÉTAIL), 2004 – 2005, INSTALLATION VIDÉO, AVEC LA PERMISSION DE L'ARTISTE



RÉPERTOIRE DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC ET DU CANADA

DIRECTORY OF ARTIST-RUN CENTRES IN QUEBEC AND CANADA

6e édition * 6th edition

UN OUVRAGE ENTIÈREMENT BILINGUE \ 118 CENTRES D'ARTISTES \ PRÈS DE 800 ADRESSES D'INSTITUTIONS, SERVICES ET RESSOURCES EN ARTS VISUELS \ UN GUIDE ESSENTIEL POUR LA COMMUNAUTÉ \ 368 PAGES \\\ 15 $

AN ENTIRELY BILINGUAL GUIDE \ 118 ARTIST-RUN CENTRES \ NEARLY 800 ADDRESSES OF VISUAL ARTS INSTITUTIONS, SERVICES AND RESOURCES \ AN ESSENTIAL REFERENCE FOR THE COMMUNITY \ 368 PAGES \\\ $15

EN LIBRAIRIE DÈS MAINTENANT * IN BOOKSTORES NOW

REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC
3995, rue Berri, Montréal (Québec) H2L 4H2 \ 514-842-3984 \ info@rcaaq.org

www.rcaaq.org

Le RCAAQ remercie tous ceux qui ont participé à ce Répertoire, de même que le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada. * RCAAQ wishes to thank all those who helped prepare this Directory, as well as the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts.

ART PAPERS

STRIKING IDEAS + MOVING IMAGES + SMART TEXTS
WWW.ARTPAPERS.ORG

ART PAPERS is about contemporary art. That's all we've been about for thirty years—stubbornly, unpredictably, and reliably. We understand contemporary art as a constellation of practices variably wielding ideas, images, space, time, sound, materials, encounters, discourse, and text. We also define it as a permeable realm subjected to the multiple, changing, and incessant pressures of contemporary life. This explains our fierce and unruly curiosity.

Looking simultaneously at art communities across North America and around the world, ART PAPERS challenges accepted notions, reframes debates, and provokes discussions. Recognized as the independent critical voice that best covers all regions of the USA, we undauntedly assert a unique global perspective on what shapes art now.

Informed, assertive, authoritative, and accessible, ART PAPERS is the essential, independent guide to contemporary art.



Simone Aaberg Kærn, still from *Smiling in a War Zone*, 2005, documentary film, 78 minutes (courtesy of Flying Enterprise Production)

AVAILABLE IN BOOKSHOPS + NEWSSTANDS + MUSEUM STORES. SUBSCRIBE ONLINE: WWW.ARTPAPERS.ORG/SUBSCRIBE

ART13
issima

THE INTERNATIONAL FAIR
OF CONTEMPORARY ART
IN TURIN



THIRTEEN: FEEL CONTEMPORARY

10–12 NOVEMBER 2006

LINGOTTO FIERE

www.artissima.it / info@artissima.it

FONDAZIONE TORINOMUSEI

Regione Piemonte
Provincia di Torino
Città di Torino

Camera di commercio di Torino
Fondazione CRT
Compagnia di San Paolo

Partner UniCredit Group – UniCredit Private Banking
In cooperation with illycaffè / Alcantara

PARIS PHOTO

16 -19 Nov. 06

CARROUSEL DU LOUVRE, PARIS

GALLERIES / 798 Photo Gallery (Beijing), **Luis Adelantado** (Valencia / Miami), **Agathe Gaillard** (Paris), **Juana de Aizpuru** (Madrid), **Oliva Arauna** (Madrid), **Art 75 Galerie Yves Di Maria** (Paris), **Ausstellungsraum25** (Zürich), **B&D** (Milano), **Baudoin Lebon** (Paris), **Bonni Benrubi** (New York), **Daniel Blau** (München), **Janet Borden** (New York), **Brancolini Grimaldi Arte Contemporanea** (Firenze), **Camera Obscura** (Paris), **Camera Work** (Berlin), **Michèle Chomette** (Paris), **Clairefontaine** (Luxembourg), **Charles Cowles** (New York), **Anne de Villepoix** (Paris), **Deborah Bell Photographs** (New York), **Estiarte** (Madrid), **Johannes Faber** (Wien), **Fifty One Fine Art Photography** (Antwerpen), **Les Filles du Calvaire** (Paris), **Flatland** (Utrecht), **Foley Gallery** (New York), **Eric Franck Fine Art** (London), **Fucares** (Madrid), **Galerie 1900-2000** (Paris), **Galerie f 5,6** (München), **Hyundai** (Seoul), **gb agency** (Paris), **Gitterman Gallery** (New York), **Howard Greenberg** (New York), **Hamiltons** (London), **Robert Hershkowitz** (Sussex, UK), **Michael Hoppen** (London), **Edwynn Houk** (New York), **Charles Isaacs Photographs** (New York), **Jackson Fine Art** (Atlanta), **Galerie du Jour agnès b.** (Paris), **Robert Klein**(Boston), **Van Kranendonk** (Den Haag), **Hans P. Kraus, Jr.** (New York), **Alain Le Gaillard** (Paris), **Lumière des Roses** (Montreuil), **m Bochum** (Bochum), **M+B** (Los Angeles), **Magnum Photos** (Paris), **Max Estrella** (Madrid), **Mem** (Osaka), **Laurence Miller** (New York), **Robert Miller** (New York), **Yossi Milo** (New York), **Priska Pasquer** (Köln), **Ton Peek Photography** (Utrecht), **Moises Perez de Albeniz** (Pamplona), **Photo & Contemporary** (Torino), **The Photographers' Gallery** (London), **Picture Photo Space** (Osaka), **Serge Plantureux** (Paris), **Polaris** (Paris), **Le Réverbère** (Lyon), **Yancey Richardson** (New York), **Rose Gallery** (Santa Monica), **Sfeir-Semler** (Hamburg), **Bruce Silverstein Photography** (New York), **Filomena Soares** (Lisboa), **Staley-Wise** (New York), **T20** (Murcia), **Taik** (Helsinki), **Toluca** (Paris), **Torch** (Amsterdam), **Lydie Trigano** (Paris), **Van der Grinten** (Köln), **Vintage** (Budapest), **Vu' la Galerie** (Paris), **Esther Woerdehoff** (Paris), **Thomas Zander** (Köln), **Van Zoetendaal** (Amsterdam)

PUBLISHERS / Antiquariaat L.van Paddenburgh (Leiden), **Franck Bordas** (Paris), **Librairie La Chambre Claire** (Paris), **Filigranes Editions** (Trézélan), **Harper's Books** (East-Hampton), **Hatje Cantz Verlag** (Stuttgart), **J.J Heckenhauer** (Berlin), **Journal** (Stockholm), **Librairie 213** (Paris), **Lodima Press** (Revere/USA), **Florence Loewy** (Paris), **Tissato Nakahara** (Paris), **Denis Ozanne** (Paris), **Phaidon** (Paris/London), **The Photographers Bookshop** (London), **Schaden.com** (Köln), **Steidl** (Göttingen), **Taschen** (Paris)

STATEMENT NORDIC COUNTRIES / Anhava (Helsinki), **Bo Bjerggaard** (Copenhagen), **FlachGeiger** (Stockholm), **Heino** (Helsinki), **i8** (Reykjavik), **Martin Asbaek Projects** (Copenhagen), **Riis** (Oslo), **Mia Sundberg** (Stockholm)

THE INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY FAIR, 19TH CENTURY, MODERN & CONTEMPORARY
GUESTS OF HONOUR: DENMARK, FINLAND, ICELAND, NORWAY AND SWEDEN

WWW.PARISPHOTO.FR

Reed Exhibitions

Frieze Art Fair
Regent's Park, London
12–15 October 2006
www.frieze.com

Book Now for discounts
and fast track entry
Box Office: See Tickets
+44 (0)870 890 0514
www.seetickets.com

FRIEZE ART FAIR

303 Gallery, New York
ACME., Los Angeles
Air de Paris, Paris
Juana de Aizpuru, Madrid
Helga de Alvear, Madrid
Andersen_s contemporary, Copenhagen
Paul Andriesse, Amsterdam
The Approach, London
Arndt & Partner, Berlin
Art & Public – Cabinet P.H., Geneva
Art : Concept, Paris
Catherine Bastide, Brussels
Guido W. Baudach, Berlin
Bernier/Eliades, Athens
Marianne Boesky, New York
Tanya Bonakdar, New York
The Breeder, Athens
Gavin Brown's enterprise, New York
Daniel Buchhólz, Cologne
Cabinet, London
Gisela Capitain, Cologne
Massimo de Carlo, Milan
China Art Objects, Los Angeles
Pepe Cobo, Madrid
Sadie Coles HQ, London
John Connelly Presents, New York
Contemporary Fine Arts, Berlin
Corvi-Mora, London
Counter, London
CRG, New York
Chantal Crousel, Paris
Sorcha Dallas, Glasgow
Thomas Dane, London
Dicksmith, London
doggerfisher, Edinburgh
Eigen + Art, Leipzig/ Berlin
Konrad Fischer, Dusseldorf
Fortes Vilaça, Sao Paulo
Marc Foxx, Los Angeles
Stephen Friedman, London
Frith Street, London
Gagosian, London
Annet Gelink, Amsterdam
Gladstone, New York
Marian Goodman, New York
Bärbel Grässlin, Frankfurt
Greene Naftali, New York
greengrassi, London
Karin Guenther, Hamburg
Studio Guenzani, Milan
Jack Hanley, San Francisco
Haunch of Venison, London
Hauser & Wirth, Zurich London
Herald St, London
Hotel, London
Taka Ishii, Tokyo
Jablonka, Cologne
Alison Jacques, London
Martin Janda, Vienna
Johnen + Schöttle, Cologne
Annely Juda Fine Art, London
Iris Kadel, Karlsruhe
Georg Kargl, Vienna
Magnus Karlsson, Stockholm
Paul Kasmin, New York
francesca kaufmann, Milan
Kerlin, Dublin
Anton Kern, New York
Peter Kilchmann, Zurich
Nicole Klagsbrun, New York
Klosterfelde, Berlin
Johann König, Berlin
David Kordansky, Los Angeles
Tomio Koyama, Tokyo
Koyanagi, Tokyo
Andrew Kreps, New York
Krinzinger, Vienna
Krobath Wimmer, Vienna
Yvon Lambert, Paris
Lehmann Maupin, New York
Lisson, London
Luhring Augustine, New York
maccarone inc., New York
Kate MacGarry, London
Mai 36, Zurich
Giò Marconi, Milan
Matthew Marks, New York
MC, Los Angeles
Meyer Kainer, Vienna
Meyer Riegger, Karlsruhe
Massimo Minini, Brescia
Victoria Miro, London
The Modern Institute/ Toby Webster, Glasgow
Christian Nagel, Cologne
Michael Neff, Frankfurt
Neu, Berlin
Franco Noero, Turin
Giti Nourbakhsch, Berlin
Nathalie Obadia, Paris
bob van orsouw, Zurich
Patrick Painter, Inc., Los Angeles
Maureen Paley, London
Peres Projects, Los Angeles Berlin
Emmanuel Perrotin, Paris
Friedrich Petzel, New York
Francesca Pia, Bern
pkm, Seoul
Gregor Podnar, Ljubljana
Postmasters, New York
Eva Presenhuber, Zurich
Produzentengalerie, Hamburg
Raucci/Santamaria, Naples
Almine Rech, Paris
Daniel Reich, New York
Anthony Reynolds, London
Rivington Arms, New York
Thaddaeus Ropac, Salzburg
Sonia Rosso, Turin
Salon 94, New York
Aurel Scheibler, Berlin
Esther Schipper, Berlin
Rüdiger Schöttle, Munich
Gabriele Senn, Vienna
Sfeir-Semler, Beirut
Stuart Shave | Modern Art, London
Sikkema Jenkins & Co., New York
Filomena Soares, Lisbon
Sommer Contemporary Art, Tel-Aviv
Sprüth Magers Lee, London
Diana Stigter, Amsterdam
Luisa Strina, Sao Paulo
Sutton Lane, London
Micheline Szwajcer, Antwerp
Timothy Taylor, London
Team, New York
Townhouse, Cairo
Emily Tsingou, London
Vilma Gold, London
Vitamin, Guangzhou
Waddington, London
Nicolai Wallner, Copénhagen
Barbara Weiss, Berlin
Fons Welters, Amsterdam
White Cube/ Jay Jopling, London
Max Wigram, London
Wilkinson, London
Christina Wilson, Copenhagen
The Wrong Gallery, New York
XL, Moscow
Donald Young, Chicago
Zero, Milan
David Zwirner, New York



Media sponsor
theguardian

Main sponsor
Deutsche Bank

Art | Basel | Miami Beach
7–10 | Dec | 06

Art Nova | **1301 PE** Los Angeles | **Air de Paris** Paris | **Alcuadrado** Bogotá | **Andréhn-Schiptjenko** Stockholm | **The Approach** London | **Bastide** Brussels | **Baudach** Berlin | **Benítez** Madrid | **BQ** Cologne | **Brownstone** New York | **Bruk** Miami | **Casa Triângulo** São Paulo | **Cera** Lisboa | **Clark** Vancouver | **Cobo** Madrid | **Comercial** San Juan, Puerto Rico | **Corvi-Mora** London | **Dane** London | **Engholm Engelhorn** Vienna | **Gasser + Grunert** New York | **Gelink** Amsterdam | **Guenther** Hamburg | **Guerrero** México D.F. | **Hanley** San Francisco, Los Angeles | **Hotel** London | **I-20** New York | **Insam** Vienna | **Jacques** London | **Janssen** Cologne | **Jeffries** Vancouver | **kaufmann** Milan | **Johann König** Berlin | **Kordansky** Los Angeles | **Kreps** New York | **Lombard-Freid** New York | **maccarone** New York | **Marconi** Milan | **Meltzer** New York | **mennour** Paris | **Modern Art** London | **Myto** México D.F. | **Nature Morte Bose Pacia** New York, New Dehli | **Neff** Frankfurt/Main | **Noero** Torino | **Nourbakhsch** Berlin | **Peres Projects** Los Angeles, Berlin | **Reena Spaulings** New York | **Senn** Vienna | **Shugoarts** Tokyo | **ShanghART** Shanghai | **Sies + Höke** Düsseldorf | **Sommer** Tel Aviv | **Taka Ishii** Tokyo | **Team** New York | **Thumm** Berlin | **Vermelho** São Paulo | **Vielmetter** Los Angeles | **Vilma Gold** London | **Wallner** Copenhagen | **Welters** Amsterdam | **XL** Moscow |
Art Positions | **Breeder** Athens | **Courtyard** Beijing | **Feuer** New York | **Gavlak** West Palm Beach | **Harris Lieberman** New York | **Helwing** Los Angeles | **Herald St** London | **Hug** Los Angeles | **IBID Projects** London, Vilnius | **Kamm** Berlin | **kbk** México D.F. | **Li** Zurich | **Punto Gris** San Juan, Puerto Rico | **Razuk** São Paulo | **Reich** New York | **Rubenstein** New York | **Salon 94** New York | **Schachter** London | **Store** London | **Taxter & Spengemann** New York | **Zink** Munich |
Art Kabinett | **Peter Doig** Contemporary Fine Arts | **Kurt Schwitters – Louise Nevelson** Gmurzynska | **Federico Herreror** Karpio | **The European Avantgarde: Photographic Masterpieces (Part I: Collage)** Kicken | **Rudolf Schwarzkogler** Krinzinger | **Richard Jackson** Lambert | **Mungo Thomson** Leavin | **North-South/East-West: Part II, 'Vibrations'** Martin, Adler & Conkright | **Diane Arbus and Alice Neel** Miller Robert | **Martha Roesler** Mitchell-Innes & Nash | **William Wegman** Sperone Westwater | **Wayne Thiebaud** Stone | **Leonilson** Strina | Index August 2006
Art Projects | **Art Video Lounge** | **Art Sound Lounge** | **Art Perform**
Catalog order: phone +1/800-338 2665, Fax +1/212-627 9484, dap@dapinc.com

Vernissage | **December 6, 2006** | **by invitation only**
Art Basel Conversations | **December 8 to December 10, 2006** | **10 to noon**

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte
Art Basel US Office FITZ & CO., New York
Phone +1/212-627 1654, Fax +1/212-627 0654
usoffice@ArtBasel.com, www.ArtBasel.com

messe schweiz

UBS

The Sobey Art Foundation and the Art Gallery of Nova Scotia are pleased to present the shortlist for the 2006 Sobey Art Award:
La Fondation des arts Sobey et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse sont fières de présenter la liste des candidats finalistes du Prix artistique Sobey 2006:

STEVEN SHEARER (West Coast/*Côte Ouest*)
ANNIE POOTOOGOOK (Prairies & North/*Les Prairies et le Nord*)
JANICE KERBEL (Ontario/*Ontario*)
B.G.L. (Québec/*Québec*)
MATHEW REICHERTZ (Atlantic/*Atlantique*)

Exhibition
October 17, 2006–January 7, 2007
Exposition
17 octobre, 2006 au 7 janvier, 2007

Musée des beaux-arts de Montréal
1380 Sherbrooke Street West Montréal, Québec, H3G 2T9
www.mbam.qc.ca

The winner of the Sobey Art Award will be announced on Tuesday, November 7, 2006
Le lauréat du Prix artistique Sobey sera annoncé Mardi le 7 novembre, 2006
www.sobeyartaward.ca

The Sobey Art Award 2006, presented by Scotiabank, is organized and circulated by the Art Gallery of Nova Scotia
L'exposition itinérante du Prix artistique Sobey, présenté par Banque Scotia, est organisée et mis en place par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

1723 Hollis Street Halifax. Nova Scotia, B3J 3C8
tel: 902 424-5169 info@sobeyartaward.ca

SOBEY ART AWARD 2006
PRIX ARTISTIQUE SOBEY 2006

presented by Scotiabank/présenté par Banque Scotia

Scotiabank SOBEY ART AWARD Art Gallery *of* Nova Scotia