PER

P-255

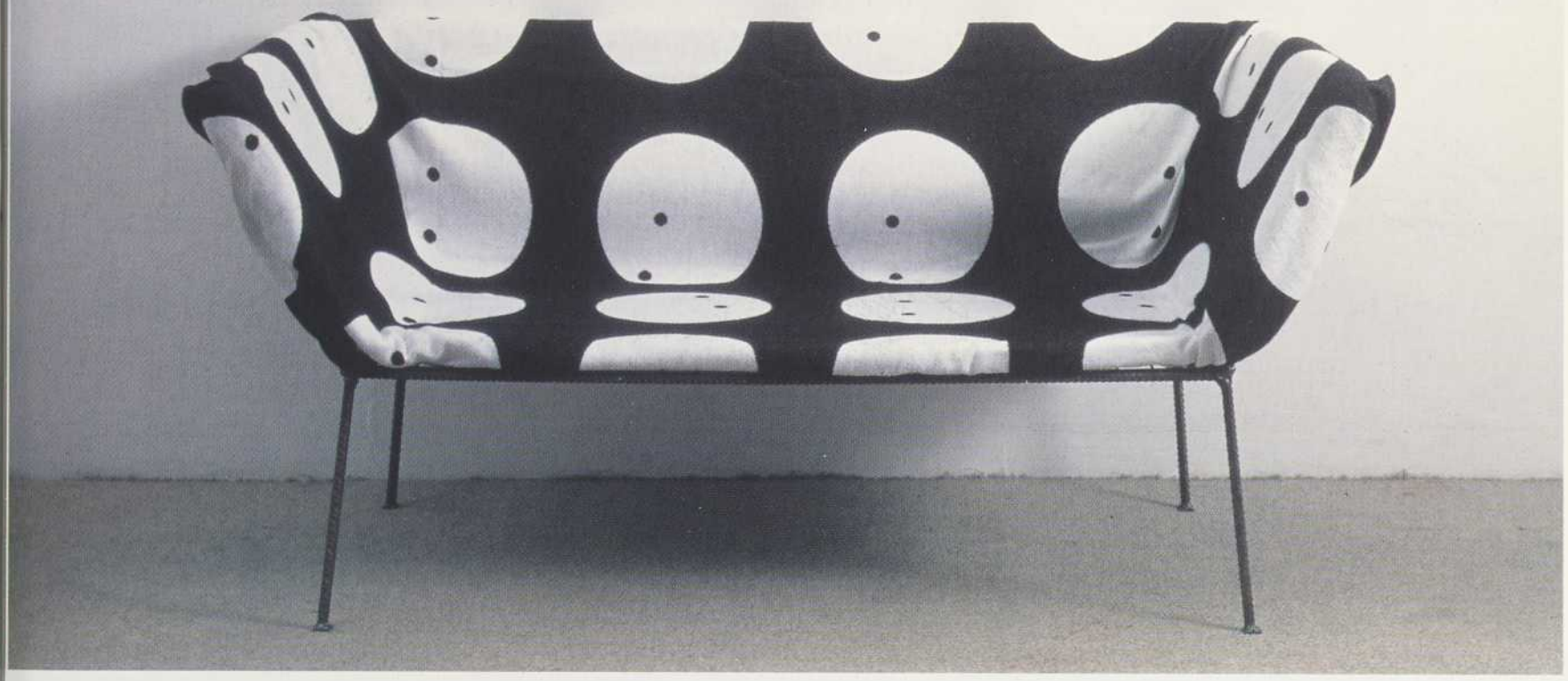
BNQ

PARACHUTE

17

<design>

art contemporain_contemporary art



<design>

01_02_03_PARACHUTE

6 <DESIGN>
par_by Chantal Pontbriand

12 DESIGN ET ART : À la Conquête de l'Ouest
DESIGN AND ART: The Conquest of the West
par_by Alexandra Midal

28 THE CASE OF FURNITURE-AS-ART
AU SUJET DU MEUBLE EN TANT QU'ART
by_par Alex Coles

44 ANDREA BLUM, L'ENTREMETTEUSE
ANDREA BLUM, THE GO-BETWEEN
par_by Évence Verdier

65 IAIN BAXTER
Les qualités du plastique pour un art sans qualité
IAIN BAXTER:
The Qualities of Plastic for an Art Without Quality
par_by Christophe Domino

Couverture_Cover: Atelier Van Lieshout, *Shaker Table, Mooo1*,1999; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy AVL. © AVL.

<< MVRDV, *MetaCity/Datatown*, 1999; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy MVRDV.
< Franz West, *Knutschnische*, 2000, vue d'une installation avec une œuvre de West, Haim Steinbach et Gelatin_installation view with work by West, Haim Steinbach and Gelatin; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Tate Picture Library, London.

83 *3 OF MORE THAN 100*, 2004
Essai visuel par_Visual Essay by Martí Guixé

91 JENNIFER LACEY ET NADIA LAURO
Glissement de corps et d'objets
JENNIFER LACEY AND NADIA LAURO:
A Slippage of Bodies and Objects
par_by Alexandra Baudelot

102 MVRDV : *formalisme réaliste* et esthétisation généralisée
MVRDV: *Formalist Realism* and Generalized Aestheticism
par_by Jean-Louis Violeau

119 THE FUTURE OF THE RECIPROCAL READYMADE:
An Essay on Use Value and Art-related Practice
L'AVENIR DU READYMADE RÉCIPROQUE :
valeur d'usage et pratiques para-artistiques
by_par Stephen Wright

139 LIVRES ET REVUES_
BOOKS AND MAGAZINES
par_by Mikaela Bobiy, Marie Fraser,
Stefan Jovanović, Marie-Claude Landry,
Claire Lefebvre, Todd Meyers, André-Louis Paré

[www.parachute.ca]

<design>

→ Le design a déjà pris beaucoup de place dans la vie quotidienne au cours du XX^e siècle. Que vivrons-nous dans le cours du XXI^e? Le design est-il appelé à gruger de plus en plus le territoire de l'art et de l'artisanat comme le laissent entrevoir de nombreuses pratiques artistiques d'aujourd'hui? De nombreux artistes dans le champ du visuel, du performatif, du sonore et du numérique abordent ces problématiques dans leur travail. L'usage de l'œuvre, ses modes de circulation et de réception, la communication du plaisir, la qualité de vie, le souci écologique et le rapport forme/fonction sont interrogés par une génération d'artistes pour qui l'art est indéniablement lié à la vie et plus spécifiquement à la vie en commun. Le design est un langage et une forme de communication et d'être au monde qui se retrouve de plus en plus dans les pratiques contemporaines, au même titre qu'il est présent au sein de nombreuses activités de la sphère humaine. Il touche les domaines du transport, de l'habitat, de la santé, de l'énergie, de même que la fabrication de produits, les technologies de mise en image et d'information, la mise en marché, autant que l'appareillage militaire. Le design est un dispositif puissant qui traite non seulement de la forme, mais aussi de la fonction des objets et des systèmes dans le monde, de leur économie et de leurs modes de circulation. Le design tient de l'utopie autant que du pouvoir. Sa présence s'accentue au fur et à mesure que la culture envahit la nature dans l'évolution du monde.

Cela étant dit, PARACHUTE consacre deux numéros consécutifs au design, dont celui-ci est le premier. Puisqu'il s'agit à nos yeux d'investiguer plus encore le design comme philosophie de la vie que comme discipline productrice d'objets, nous aborderons la donne tant sur le plan immatériel que matériel. Le design est aujourd'hui inséparable des technologies de l'information et se trouve de plus en plus apte à jouer un rôle dans notre manière de penser le monde, de penser la vie. Vilém Flusser (1920-1991), dans sa *Petite philosophie du design*, dit bien que :

> Ce qui compte, ce n'est donc pas de savoir si les images sont les surfaces de la matière ou les contenus de champs électromagnétiques. C'est de savoir dans quelle mesure elles sont produites par les deux modes de pensée et de vision concrétiste (matérielle) et formaliste. Quel que puisse être le sens de la notion de « matière, matériau », il ne peut être le contraire d' « immatérialité ». Car l'« immatérialité », donc à strictement parler la forme, c'est ce qui seul fait apparaître la matière. L'apparence de la matière, du matériau, c'est la forme; et c'est là, à vrai dire, une affirmation post-matérielle[1].

Ce philosophe précurseur défendait l'idée que notre avenir serait avant tout une affaire de design. Le design lie des sphères de l'activité humaine qui, de plus en plus, nous semblent indissociables: la pensée, la politique et l'économie, et la matière même du monde. Il est aux confins de l'immatériel et de la matière et s'impose comme moyen de réflexion autant que comme outil quand il s'agit de résoudre les problèmes qui relèvent du bien commun.

MVRDV

AAA Corp

Andrea Blum

Martí Guixé

Design came to occupy a significant place in everyday life in the course of the twentieth century. But what does the twenty-first century hold in store for us? Is design destined to encroach ever further into the realms of art and craft, as many artistic practices today seem to suggest? Many visual and performance artists are tackling these very questions in their work, as are numerous sound and new-media artists. The use to which the artwork is put, its modes of circulation and reception, the conveyance of pleasure, quality of life, ecological concerns, the relationship between form and function are all being questioned by a generation of artists for whom art is undeniably linked to life, and more specifically, to living together. Design is not only a language but a form of communication and a form of being in the world – one which is found ever more frequently in contemporary practices, in the same way that it is present in a whole host of other activities in the human sphere. It crops up in the fields of transportation, housing, health, energy, as well as in the manufacture of products, imaging and information technologies, merchandising, and the conception of military equipment. Design is a potent set of operations, dealing not merely with the form of objects and world systems, but also with their function, their economy and their modes of circulation. Design has as much to do with utopia as it does with power. Its presence grows as culture continues to invade nature on the world scale.

That being said, PARACHUTE is devoting two consecutive issues to design, of which this is the first. Considering that it is more pressing to investigate design as a philosophy of life than as the discipline of producing objects, we are looking at both its immaterial and material dimensions. Today, design is inseparable from information technology of all kinds and is increasingly inseparable from how we think of the world and life itself. In his *Petite philosophie du design* ("Short Philosophy of Design"), Vilém Flusser (1920-91) wrote that:

> What counts is not therefore to know whether images are the surfaces of matter or the contents of electromagnetic fields. It is to know to what extent they are produced by two modes of thought and vision – concretist (material) and formalist. Whatever the meaning of the notion of "matter, material" may be, it cannot be the opposite of "immateriality." For "immateriality" alone – that is, strictly speaking, form – is what allows matter to appear. The appearance of matter, of material, is form; and that, in fact, is a post-material assertion.[1]

This philosophical forerunner championed the idea that our future would be closely bound up with design. For design links those spheres of human activity which appear increasingly indivisible: thought, politics, the economy, and the very matter of the world. It is at the threshold of the immaterial and matter and makes itself felt both as a means of reflection and as a tool for resolving problems of the common good.

Iain Baxter

Andrea Blum

GAC

GAC

Design est [...] synonyme de destin. Poser des questions, c'est tenter de prendre en main le destin, avec les autres, de le façonner en commun avec eux. – Vilém Flusser[2]

Dans l'essai qui ouvre ce numéro, Alexandra Midal s'attarde aux croisements de l'art, du design et de l'économie, et leurs inversions respectives, chez les artistes Joep van Lieshout, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, autant que chez les designers Droog Design et Studio KOL/MAC. «Cette extension du pouvoir de l'économie à tous les recoins de l'intime explique en partie pourquoi le design a autant gagné en importance», dit-elle. Alex Coles approfondit cette relation du design et de l'art à l'intime en s'intéressant principalement au mobilier. De Donald Judd à Richard Artschwager, en passant pas Gabriel Orozco, il trace une cartographie d'attitudes souvent antinomiques entre le design et l'art et démontre malgré tout la fluidité des rapports induits par leur proximité. Évence Verdier creuse encore plus les entrelacs de l'art et du design dans l'œuvre d'Andrea Blum, «du design sans design», qui commente le mobilier et l'accessorisation du quotidien tant dans la vie intime que dans la vie publique. Christophe Domino, pour sa part, nous rappelle l'œuvre de Iain Baxter, un «art sans qualité» qui s'appuie sur le rapport à l'usager-spectateur pour trouver un sens. Le banal devient lieu d'expérience pour cet artiste dont l'un des matériaux préférés est le plastique.

Le design comme lieu d'expérience est bien ce qui préoccupe Martí Guixé, cet anti-designer de Barcelone, qui signe ici un essai visuel où l'on reconnaît sa manière particulière de travailler. Guixé travaille le monde de l'information par de multiples propositions qui ouvrent des champs d'expérience pour l'usager. La chorégraphe Jennifer Lacey et la scénographe Nadia Lauro, comme le démontre Alexandra Baudelot, collaborent à des œuvres-spectacles tout entiers axés sur une expérience fondée sur le rapport corps/matériau et sur leur interpénétration réciproque. Jean-Louis Violeau nous amène dans le monde de MVRDV, un collectif d'architectes dont le travail est en prise directe sur le réel et dont le développement durable est une préoccupation fondamentale. À travers des outils informatiques de pointe capables de recueillir et d'interpréter les données d'un territoire ou d'une situation précise, MVRDV donne libre cours à un imaginaire débridé qui bouscule les idées reçues en architecture et en urbanisme. Enfin, Stephen Wright s'intéresse à des collectifs dont le travail lie l'art à la vie et interroge le statut de l'art autant que des situations politiques et économiques problématiques. Que ce soit pour The Yes Men, bureau d'études, AAA Corp ou le Grupo de Arte Callajero, stratégies artistiques et volonté politique font cause commune, le «design» dans ce cas devenant un dispositif de questionnement, et même, de changement du réel.

Chantal Pontbriand

1. Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Belfort, Circé, 2002, p. 93.
2. *Ibid.*, p. 86.

PARACHUTE souhaite remercier Alex Coles et Alexandra Midal pour leur précieuse participation à l'élaboration de ce numéro.

Design is [...] synonymous with destiny. To question things is an attempt to take destiny into our hands, together with others, and to shape it in common. – Vilém Flusser[2]

In the opening essay to this issue, Alexandra Midal focuses on the crossroads between art, design and the economy, looking at how they interact in the work of artists Joep van Lieshout, Pierre Huyghe and Philippe Parreno, as well as in the work of the designers from Droog Design, Studio KOL/MAC. "This extension of the power of the economy to all the nooks and crannies of the private realm," she writes, "explains, to some extent, why design has taken on such importance." Alex Coles homes in with acuity on this relationship between art, design and the intimate sphere by examining furniture in particular. From Donald Judd to Richard Artschwager, without overlooking Gabriel Orozco, he maps out the often antinomical attitudes between design and art, nevertheless revealing the fluidity of the relations which prevail between them due to their proximity. Évence Verdier delves still deeper into the junction between art and design in the work of Andrea Blum and her "designless design," which can be read as a commentary on the furniture and the contrivances of everyday private and public life. Christophe Domino, on the other hand, looks back on the work of Iain Baxter, an "art without quality," whose meaning is premised on the relationship between user and viewer. The commonplace becomes a locus of experience for this artist, whose material of predilection has often been plastic.

Design as a locus of experience is also foremost amongst the concerns of the Barcelona-based, anti-designer Martí Guixé, who has produced a visual essay, which stands as an unmistakable instance of his particular way of working. Guixé's work deals with the world of information through a wide spectrum of proposals, which open fields of experience to the user. Choreographer Jennifer Lacy and set designer Nadia Lauro, as Alexandra Baudelot argues, work together on performance works, which are entirely based on an experience grounded in the body/material relationship and their reciprocal interpenetration. Jean-Louis Violeau introduces us to the world of MVRDV, a collective of architects, whose work is closely geared to the real, and for whom sustainable development is a fundamental concern. Using cutting-edge information technology capable of gathering and interpreting the data of a precise situation or a given territory, MVRDV gives free rein to an unbridled imaginary, overturning received ideas in architecture and urbanism. Lastly, Stephen Wright looks at collectives whose work links art to life and questions the status of art with regard to problematic political and economic predicaments. In the work of The Yes Men, bureau d'études, AAA Corp or the Grupo de Arte Callejero, artistic strategies and political will formation make common cause, "design" in this case becoming a device for questioning and even changing the real.

Chantal Pontbriand

Translated by Stephen Wright

1. Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, trans. Claude Maillard (Belfort: Circé, 2002), 93.
2. *Ibid.*, 86.

PARACHUTE wishes to thank Alex Coles and Alexandra Midal for their valuable input during the development of this issue.

Marijn van der Poll (Droog Design), *Do Hit*, 2001; photo: Bianca Pillet, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

THOMAS BERNSTRAND (DROOG DESIGN), *DO SWING*, 2001, PHOTO BIANCA PILLET, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

DESIGN ET ART: À LA CONQUÊTE DE L'OUEST

Alexandra Midal

DESIGN AND ART: THE CONQUEST OF THE WEST

→ Le capitalisme moderne est marqué par des formes commerciales culturelles et l'analyse d'Ole Scheeren dans le dernier catalogue de Rem Koolhaas, *Content*, témoigne de la manière dont l'institution muséographique met en place une combinaison de principes économiques, politiques et culturels. Scheeren explique que le musée tente « d'établir et de maintenir des valeurs. Ce qu'il contient vise à l'éternité tandis que les valeurs commerciales sont volatiles et fluctuent en fonction de l'offre et de la demande, l'art et la culture doivent imposer une idée de continuité...[1] ». Les œuvres sont instrumentalisées au service d'un *merchandising* culturel, les transformant en produits. Cette situation soulève des réactions au nombre desquelles celle de l'historien d'art américain Hal Foster qui y lit une contamination du commerce par le design. Il relance ainsi le débat engagé au début du siècle précédent par Karl Krauss[2] quand ce dernier avait distingué l'Art nouveau, donnant une dimension artistique aux objets utilitaires, du projet moderniste, accordant pour sa part une fonctionnalité aux objets d'art. Foster est atterré par la confusion entre valeur d'usage et valeur artistique qu'il soupçonne de mener la société à une « régressive indistinction ». Il accuse le design d'être : « la revanche du capitalisme sur la postmodernité[3] ». L'art serait-il devenu un produit et le design un équivalent du capitalisme ? Dans le face-à-face du design et de l'art, la perspective économique semble être la seule pierre angulaire valide d'un possible rapprochement, car tandis que certains artistes comme Joep van Lieshout ou Philippe Parreno font preuve d'une rapidité à ingérer les lois du marché, des designers révèlent les lois unifiées du contexte économique aux fins d'inventer de nouvelles stratégies opératoires.

↓

Modern capitalism is marked by commercial cultural forms, and Ole Scheeren's analysis in the most recent Rem Koolhaas catalogue, *Content*, illustrates the way in which the museum as institution puts in place a combination of economic, political and cultural principles. Scheeren explains that "the museum must, by implication of its cultural authority, establish and maintain values. Its content is made for eternity: where commercial values fluctuate with the volatility of the free market and depend on offer and demand, art and culture have to establish a perception of continuity...."[1] Works of art are instrumentalized in the service of cultural merchandising, transforming them into products. One of the reactions to this situation is that of the art historian Hal Foster, who sees in it a contamination of commerce by design. He thereby re-launches the debate that was initiated by Karl Krauss in the early years of the last century, when he made a distinction between Art Nouveau, which gave an artistic dimension to practical objects, and the modernist project, which gave functionality to art objects.[2] Foster is stupefied by the confusion between use value and artistic value, a confusion he suspects is leading society to a "regressive indistinction." He accuses design of being "part of a greater revenge of capitalism on postmodernism."[3] Has art become a product and design the equivalent of capitalism? In the confrontation between art and design, an economic perspective appears to be the only valid basis of a possible rapprochement, because while some artists, such as Joep van Lieshout and Philippe Parreno, have been quick to adopt the laws of the marketplace, designers reveal the unified laws of the economic context in order to invent new strategies for their work.

ATELIER VAN LIESHOUT, *SHAKER CHAIR, MOOOI*, 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY AVL. © AVL.

Design et Art: Échanges

DESCRIPTION GÉNÉRALE D'UN MULTIPLE

1. Accessible à de petits budgets
2. Souvent de petit format, donc aisé à accrocher ou à installer
3. Un multiple dispose d'une distribution optimale et d'un effet maximal
4. L'unicité et l'authenticité de l'œuvre d'art caractérisent le multiple, et m'autorisent à développer des théories comme l'EFFICACITÉ de l'art.

Il est impératif qu'en plus de maximiser les qualités artistiques de l'œuvre, elles tendent vers une efficacité.

Il vous fait déterminer, en chaque occasion, la qualité et la quantité destinées à votre cible de vente pour laquelle une stratégie est adoptée.

En fonction de qui vous souhaitez atteindre; l'élite ou le plus grand nombre, votre pratique diffère. L'argument selon lequel l'art devient un produit de consommation n'a pas lieu d'être ici parce que l'œuvre d'art doit tendre vers l'universel et l'intemporel. La qualité est un élément de la stratégie artistique: « L'Art est un bien de consommation et un art de qualité dure aussi longtemps qu'un produit, ils sont tous deux également dépendants de la mode[4]. »

C'est en ces termes que **Joep van Lieshout** dessine les contours d'une pratique renouvelée de l'art et érige un parallèle entre le produit et l'œuvre d'art. Déjà, en choisissant pour titre de sa monographie *A Manual*, Van Lieshout ironise sur le caractère instructif et mode d'emploi de son catalogue qui regroupe autant des vues d'exposition que des documents sur l'équarrissage du cochon et sa transformation en charcuterie. Après avoir affirmé les avantages du multiple, Van Lieshout opère un glissement vers la notion de standard (ce terme désigne la production industrialisée des biens de consommation) afin de souligner l'importance de l'économie néo-industrielle dans le champ de l'art. Ces critères qu'il juge positifs sont associés à l'efficacité et au bénéfice. En tant qu'artiste, il s'est choisi un modèle de production et de diffusion qui est celui du design. Ce dernier est enchâssé dans l'économie et ne cesse de se plier ou d'en attaquer les logiques constitutives. Ce mouvement dualiste tient aux conditions et au contexte préfordien de l'émergence du design. Les figures tutélaires du design, artistes comme architectes, l'ont imaginé comme une production en série au service de la démocratie pour tous[5]. L'artiste William Morris, notamment, prônait une relation renouvelée entre l'art et le quotidien. Mais cette conjoncture prit sa véritable dimension dans les

Design and Art: Exchanges

GENERAL DESCRIPTION OF A MULTIPLE

1. Accessible to low budgets
2. Often smaller, therefore easy to hang or install
3. A multiple has an optimal distribution and a maximum effect
4. The characteristics of the multiple criticize the uniqueness and authenticity of an artwork, which enables me to use some theories about art, such as the EFFECTIVITY of art.

It is crucial to strive towards a high effectiveness besides a maximum artistic quality of your work.

You have to determine, in each case, the quality and quantity of your target group so that you can set out your strategy.

If you want to reach a small art elite, you will work differently from when you attempt to reach all those who could be interested in art. The argument that art becomes a regular consumer item is no usage here, because, as stated before, one should strive for the most universal and timeless quality of the artwork. In other words, the quality is a strategic integral part of the work. Moreover, you have to face the following: "Art is a consumption good and good art is a long lasting consumption product, both subject to fashion."[4]

This is how **Joep van Lieshout** describes the shape of a new artistic practice and establishes a parallel between the product and the work of art. Already, in the choice of a title for his monograph, *A Manual*, he comments ironically on the "instruction manual" quality of his catalogue, which includes pictures of exhibitions as well as documents on slaughtering pigs and transforming them into delicatessen meats. After setting out the advantages of the multiple, van Lieshout carries out a slippage towards the concept of the standard (a term applied to the industrialized production of consumer goods) in order to emphasize the importance of the neo-industrial economy in art. These criteria, which he sees as positive, are associated with efficiency and profit. As an artist, he has chosen design as a production and distribution model. Design is enshrined in the economy and is constantly submitting to or attacking the economy's logic. This dual movement is a function of the pre-Fordian conditions and context of design's emergence. Design's tutelary figures, both artists and architects, saw it as a form of mass production in the service of democracy for all.[5] William Morris in particular argued for a new relationship between art and everyday life. But this conjuncture took on its true dimension in the 1950s in the United States and the 1960s in Western

années 1950 aux États-Unis et les années 1960 en Europe de l'Ouest quand, pour la première fois, les conditions psychologiques et pratiques entre la société de consommation, l'augmentation du pouvoir d'achat et la production standardisée, permettant une industrialisation à grande échelle, sont réunies. Mais dans ce contexte économique et technique favorable au design industriel, nombreux furent les designers qui, contre toute attente, se refusèrent à n'être que des opérateurs capitalistes. Ils ont rejeté les valeurs portées par la société de consommation et se sont défendus d'une quelconque collaboration avec elle. Ils ont craint que l'homme ne perde sa place dans le monde. Ce renversement soudain dévoile la nature complexe des relations que le design entretient avec l'économie et Van Lieshout s'inscrit dans cette subtile contradiction.

Au-delà de la fonction

Pour distinguer le design de l'art, la fonction est souvent le premier argument évoqué. Notion élaborée par les architectes modernes[6], l'art l'utilise pour consolider sa frontière avec le design. Pourtant l'inverse ne se vérifie pas: quand le design ne remplit pas de fonction ou ne s'y réfère pas symboliquement, il ne se transforme pas en œuvre d'art et le recours à la fonction par l'artiste ne fait pas de lui un designer[7]. L'intérêt de l'artiste pour la fonction ou son abandon par le designer nous pousse à questionner la discipline à laquelle l'objet réalisé appartient. Cette dialectique d'un produit uniquement fonctionnel opposé à l'œuvre libérée des contingences prosaïques est, en plus d'être inexacte, réductrice. Comme en témoigne sans ambages Van Lieshout:

Bien que le concept et l'objet d'art s'opposent, est-ce que l'objet que je réalise est une œuvre d'art [...]? Après les attaques sur l'unicité et le non-fonctionnalisme de l'art, les séries de tables et d'étagères designées avec rigidité, dois-je diviser mon travail entre une production tangible diffusée dans et hors du monde de l'art [...] et une partie non tangible [...] idéaliste, sans prix, et non tangible!![8]

Il se propose de déconstruire le rapport entre forme et fonction et d'unir la création artistique à l'industrialisation. Ainsi en 1989, il lance *Collection 1989*, une gamme de mobilier comprenant des étagères, des tables, etc., présentée dans des galeries et des musées. Avec *Collection 1990*, il renouvelle l'expérience avec des éléments de sanitaires: salle

Europe when, for the first time, the psychological and practical conditions between consumer society and increased buying power and increasingly standardized production were achieved. But in this economic and technological context, which was favourable to industrial design, many designers, despite all expectations, refused to be mere operators of the capitalist machinery. They rejected the values of consumer society and refused any collaboration with it. They feared that humankind would lose its place in the world. This sudden reversal revealed the complex nature of the relationship between design and the economy, and Van Lieshout's ideas share this sort of subtle contradiction.

Beyond Function

Function is often the first argument raised as a way of distinguishing between design and art. A concept elaborated by modern architects,[6] function is used by art to consolidate the frontier between it and design. And yet the reverse is not true: when design has no function or does not refer to it symbolically, it does not become a work of art, and an artist's recourse to function does not make him or her a designer.[7] An artist's interest in function or its abandonment by a designer forces questions about which discipline the object belongs. This dialectic of a product that is solely functional and a work of art liberated from prosaic contingencies, in addition to being false, is reductive. As van Lieshout remarks, without beating about the bush:

[I]s the art object I make still art, when there is such a large detachment between the concept and the art object, or is there something left after a period of frustrating the traditional and subjective aspects of art with the beer-crate sculptures, where random and standardization played a big role? And the attack on uniqueness and non-functionalism, of art, with rigid designed series of tables and shelves.... Do I want to divide my work in two parts: a tangible product, which finds its way in the world...whether in the art world or not[?] And a non-tangible part...idealistic, priceless, and non-tangible!![8]

He proposes to deconstruct the relationship between form and function and to join artistic creation with industrialization. Thus, in 1989, he launched *Collection 1989*, a furniture line which included bookcases, tables, etc. and which was exhibited in galleries and museums. With *Collection 1990*, he returned to the theme with sanitary fixtures: bathrooms, toilets, sinks, bathtubs and showers. These

Atelier Van Lieshout, *Shaker Chair Table, Moooi*, 1999; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy avl. © avl.

de bain, w.-c., lavabos, baignoires et douches. Ces articles sont édités en série et livrés en fonction des commandes. Van Lieshout souligne la solidité, la simplicité et la fonctionnalité de ses deux collections. Pour un prix modique, le client achète une pièce mobilière de l'artiste. Déterminé à étendre la diffusion de l'œuvre d'art et augmenter ses bénéfices, Van Lieshout ne cesse cependant pas de réaliser des œuvres uniques. Il jouit ainsi de la validation telle qu'elle se pratique dans le milieu de l'art et l'ajoute à la circulation des biens de consommation. C'est pourquoi il ne faut voir nulle contradiction dans cette combinatoire. Récemment, la compagnie néerlandaise MOOI a édité ses chaises *Shakers* et les distribue internationalement. Le processus de légitimation de l'œuvre associé à la standardisation du produit permettant sa large diffusion relève d'une hybridité qui appartient en vérité pleinement à la discipline du design, mais que certains se hasardent à qualifier de porosité ou d'interdisciplinarité entre l'art et le design. Cette contre-vérité découle d'une erreur d'appréciation d'un événement historique majeur de l'histoire du design.

Art et standard

En 1914, le philosophe Hermann Muthesius et l'architecte et artiste Henry van de Velde s'affrontent à l'occasion de la première exposition de leur association, le Deutscher Werkbund, qui réunit artistes et industriels. Pour le premier, seule la standardisation est valable, car elle permet de restaurer une vie digne, de servir les intérêts de l'industrie de diffuser le bon goût, tandis que pour le second, cette perspective est contraire à la création incandescente de l'artiste et à sa liberté. En plus d'inhiber l'individu, Van de Velde considère que le standard ne peut être pensé qu'après avoir défini un style et après avoir développé des projets pour un cercle d'initiés qu'ils étendront à leur tour. Ironiquement, ce texte oublié contient une définition complexe du design à laquelle il est indispensable de se référer à présent. En effet, à la vision d'une standardisation collective pour Muthesius, Van de Velde répond par les bienfaits d'une créativité individuelle artistique. Ces deux perspectives semblent aujourd'hui opposées. L'intérêt croisé que les artistes témoignent au design et les designers à l'art prétend procéder d'une reconfiguration des deux champs disciplinaires. Cependant, le débat entre Van de Velde et Muthesius révèle

articles were mass-produced and delivered upon order. Van Lieshout emphasized the solidity, simplicity and functionality of the two collections. For a modest price, the customer bought a piece of furniture designed by the artist. Determined to extend the work of art's reach and to increase his profit, van Lieshout, however, did not stop creating unique works of art. He thus benefited from the validation that comes from the art milieu while adding to it the circulation of consumer goods. This is why one should see no contradiction whatsoever in this combination. Recently, the Dutch company MOOI created a Shaker line of chairs and is distributing them internationally. The process of legitimating the work of art associated with the standardization of the product, which makes its large-scale distribution possible, is a form of hybridity which in fact is fully a part of the field of design but which some people venture to describe as a porosity or interdisciplinarity between art and design. This counter-truth derives from an error in estimating a major historic event in the history of design.

Art and Standardization

In 1914, the philosopher Herman Muthesius and the architect and artist Henry van de Velde clashed on the occasion of the first exhibition of their association, the Deutscher Werkbund, which brought together artists and industrialists. For Muthesius, only standardization was valid, because it made it possible to restore dignity to life and serve the interests of industry to distribute good taste, while for van de Velde this point of view was contrary to the incandescent creativity of the artist and to his or her freedom. In addition to inhibiting the individual, standardization, van de Velde believed, could only be envisioned after a style had been defined and after developing projects for a circle of people in the know, projects they would propagate in turn. Ironically, this forgotten text contains a complex definition of design, to which it is essential to refer here. Van de Velde's response to Muthesius' vision of a collective standardization vaunted the benefits of individual artistic creativity. Today, these two points of view seem to be opposed. The growing interest of artists in design and of designers in art is said to proceed from a reconfiguration of the two disciplines. However, the debate between van de Velde and Muthesius reveals the complexity of defining

L'art serait-il devenu un produit et le design un équivalent du capitalisme?
Has art become a product and design the equivalent of capitalism?

la complexité définitoire du design. L'erreur de jugement sur cet événement a été clairement identifiée par les chercheurs[9] en design; elle vient de la première histoire du design rédigée par Nikolaus Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement* en 1936, révisée pour une republication sous le titre de *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* dans les années 1960. Il privilégie la standardisation, le fonctionnalisme et la modernité de Muthesius aux dépens de Van de Velde. L'historien d'art écrit:

Ce dut être un moment mémorable: l'Art nouveau, à son zénith, résistait aux nécessités du siècle et déclinait ses responsabilités. En fait, la victoire de Muthesius était assurée bien avant la réunion de Cologne. Celle-ci eut lieu à propos de la première exposition du Werkbund, qui, du moins, dans ses créations les plus importantes, démontrait déjà cette tendance; elle se serait affirmée sur la scène internationale si la Première Guerre mondiale n'avait brisé l'unité européenne et arrêté le progrès culturel[10].

C'est avec ces lignes assurant la victoire à Muthesius et négligeant l'importance de Van de Velde que l'histoire du design s'est trouvée subtilement modifiée. Pevsner ayant pour étudiant le brillant critique Reyner Banham, cette vision du design n'a depuis cessé de se propager en dépit de la réalité. Opérer un retour précédant la lecture partisane de Pevsner et remettre en perspective Muthesius et Van de Velde ouvre à une lecture exacte et plus dynamique des liens entre l'art et le design. Elle éclaire autrement les critères qui servent à distinguer l'œuvre d'art du design, l'œuvre unique du produit et la fonction du sens. De telles problématiques aident à décrypter les débats actuels sur l'art et le design et nous invitent à reconsidérer la nature synchronique de ce dernier.

L'a-design: des objets de réflexion

Les héritiers de cette complexité du design sont nombreux. Y figure Van Lieshout qui s'approprie les logiques industrielles du design et se réclame du fonctionnalisme, mais aussi **Renny Ramakers**

design. The error in judgement around this event has been clearly identified by historians of design.[9] This error originated in the first history of design, *Pioneers of Modern Movement*, written by Nikolaus Pevsner in 1936 and republished in the 1960s under the title *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. This book privileged Muthesius' standardization, functionalism and modernity at van de Velde's expense. Pevsner wrote:

It must have been a memorable moment – Art Nouveau at its best resisting the needs and declining the responsibilities of the new century. In fact the victory of Muthesius was assured even before the Cologne meeting. The meeting was held apropos the first Werkbund exhibition, and this exhibition, at least in its most important buildings, actually demonstrated that victory, and would have demonstrated it internationally if the outbreak of the First World War had not disrupted European unity and held up progress.[10]

With these lines, which assured victory to Muthesius and neglected van de Velde's importance, the history of design found itself subtly modified. One of Pevsner's students was the brilliant critic Reyner Banham, who ceaselessly promoted this vision of design, despite the reality. By returning to the debate before Pevsner's partisan reading and putting the ideas of Muthesius and van de Velde into perspective we can obtain a more accurate and dynamic reading of the link between art and design. This reading would shine a different light on the criteria used to distinguish art from design, the unique work from the product and the function of meaning. Issues such as these help to decipher contemporary debates around art and design and invite us to reconsider the synchronic nature of the latter.

Anti-Design: Objects of Reflection

Many figures have inherited this complexity of design. Van Lieshout is one of them, in his appropriation of the industrial logic of design and his appeal to functionalism. **Renny Ramakers** and **Gijs Bakker**, founders of the laboratory-label **Droog Design**, are others. In the 1990s Droog Design lo-

et **Gijs Bakker**, les fondateurs du labo-label **Droog Design**. Dans les années 1990, Droog Design a repéré et accompagné les auteurs d'un design essentiellement réflexif. Ils ont utilisé et questionné les outils et les logiques de la diffusion propres à leur discipline et les ont mêlés à une politique de promotion et de légitimation telle qu'elle se pratique dans l'art contemporain : monstrations muséographiques, catalogues, etc. Ils ont notamment exploré les directions les plus audacieuses d'un design engagé. Reconnaissant leur dette à un Suprématisme mâtiné d'un esprit calviniste mercantile[11], l'historienne Ramakers a énoncé les critères du design hollandais. Elle a insisté sur l'influence majeure de Bakker qui avait incité ses étudiants à « agir indépendamment des impératifs de l'industrie, et de ne pas attendre des éventuelles commandes pour débuter une recherche. Il engageait ses étudiants à se comporter comme des artistes libres et à ce titre à construire une oeuvre personnelle[12]. » *Chest of Drawers 'You can't lay down your memories'* (1991) de **Tejo Remy** doit donc beaucoup à Bakker. Après avoir assemblé des tiroirs de récupération, Remy les a « enceinturés » afin d'en constituer une commode, créant ainsi une œuvre poétique sur la mémoire constituée d'éléments industriels, mais dont la valeur d'unicité est fondamentale. Ainsi, il a engagé un travail dans la voie d'une production de masse individualisée. Les réalisations défendues par Droog Design sont souvent considérées comme des œuvres d'art. « Injustement » réplique Ramakers. Il s'agit de produits :

> Heureusement, il y a certains designers qui agissent automatiquement pour faire de leur travail une œuvre d'art autonome. La position individualiste établie dans ces pages demeure fidèle à la tradition et au contexte du design de production. Et c'est là leur place, même si un seul de ces produits était vendu. Il est d'une importance inestimable pour la pratique du design que les choses restent ainsi, que l'autonomie du design ne soit pas aliénée par son contexte[13].

C'est cette exacte notion de liberté vis-à-vis du contexte que le Catalan **Martí Guixé** autoproclamé en 2001 « ex-designer » défend et il l'inscrit en titre d'un de ses catalogues[14]. On comprend ainsi que la fonction est impuissante à différencier le design de l'art, tandis que la méthodologie du design et son rapport à la production, à la diffusion et à l'économie sont en train de s'imposer. Le double héritage de Van de Velde et de Muthesius met fin au vain débat opposant ou réconciliant l'art au design et démontre subrepticement que ce dernier est en passe de s'ériger comme un modèle.

cated and accompanied the authors of an essentially reflexive design. They used and questioned the tools and logic of distribution proper to their discipline and joined them with promotional and legitimation policies as they are practiced in contemporary art: museum exhibitions, catalogues, etc. In particular, they have explored the most audacious directions of politically committed design. Acknowledging their debt to a form of Suprematism mixed with a Calvinist commercial spirit,[11] the historian Ramakers has set out the criteria of Dutch design. She insists on Bakker's major influence, which has incited her students to "act independently of industry, not to wait for commissions but rather concentrate on their own development. He urged his students to see themselves as free artists, and like free artists to build up an œuvre of their own."[12] **Tejo Remy**'s *Chest of Drawers: "You Can't Lay Down Your Memories"* (1991) owes much to Bakker. After assembling dresser drawers that had been discarded, Remy strapped them together into a dresser, thereby creating a poetic work about memory made out of industrial components, but whose uniqueness is fundamental. He thus set out to create individualized mass-produced work. The work Droog Design promotes is often seen as works of art. "Unjustly," Ramakers remarks, because they are products:

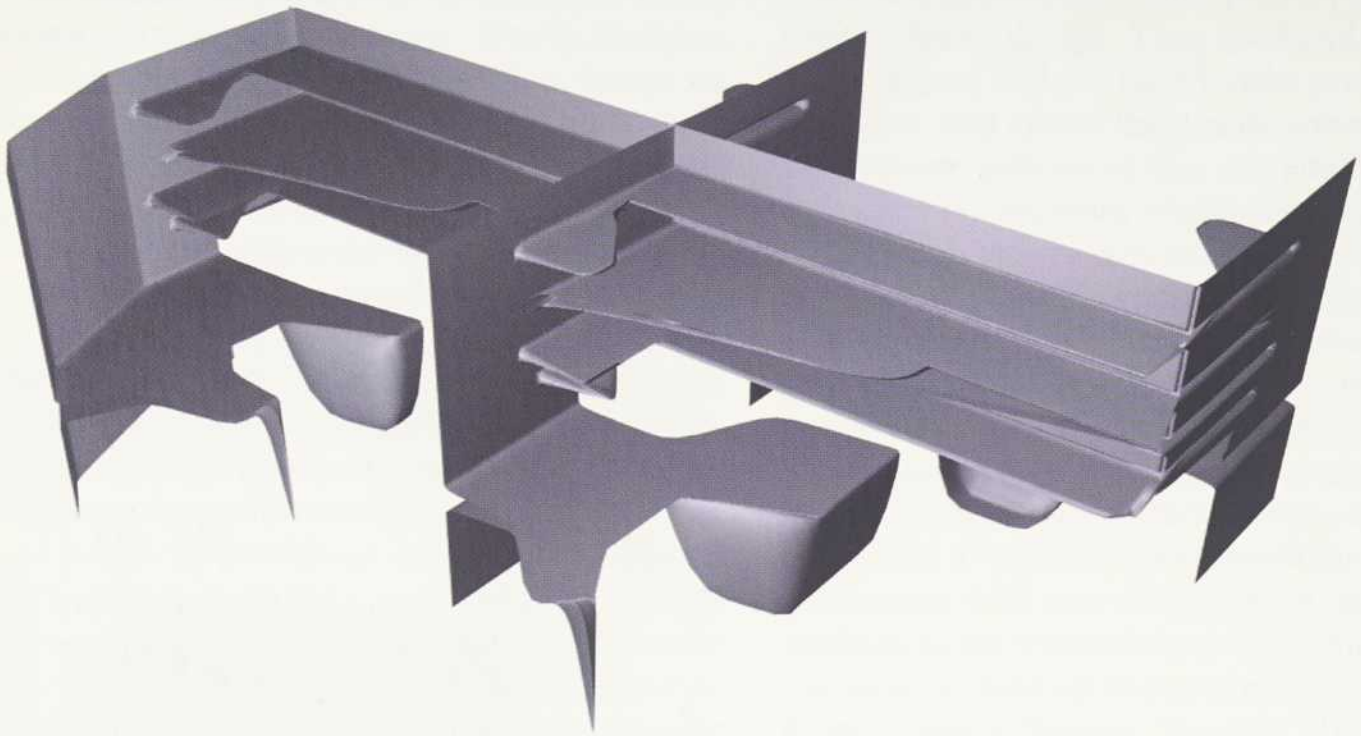
> Fortunately there are designers who do act, however, automatically to make their work an autonomous art. The individualistic position charted within these pages sits fairly and squarely within the tradition and context of product design. And this is where it belongs, even though only one of any given product ever gets sold. It is of inestimable importance for the practice of design that things stay this way, that independent design doesn't become alienated from the design context.[13]

It is this precise notion of freedom from context that is defended by the Catalan **Martí Guixé**, who in 2001 proclaimed himself to be an "ex-designer" and who used this freedom from context as the title for one of his catalogues.[14] Function is powerless to distinguish design from art, while the methodology of design and its relationship to production, distribution and the economy are in the process of taking over. Van de Velde and Muthesius' dual heritage puts an end to the futile debate opposing or reconciling art and design and surreptitiously demonstrates that design is in the process of becoming a model.

Le double héritage de Van de Velde et de Muthesius met fin au vain débat opposant ou réconciliant l'art au design et démontre subrepticement que ce dernier est en passe de s'ériger comme un modèle.

Van de Velde and Muthesius' dual heritage puts an end to the futile debate opposing or reconciling art and design and surreptitiously demonstrates that design is in the process of becoming a model.

Tejo Remy, *Chest of Drawers: You Can't Lay Down Your Memories*, 1991; photo: Alexandra Midal, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.



Nouveau modèle

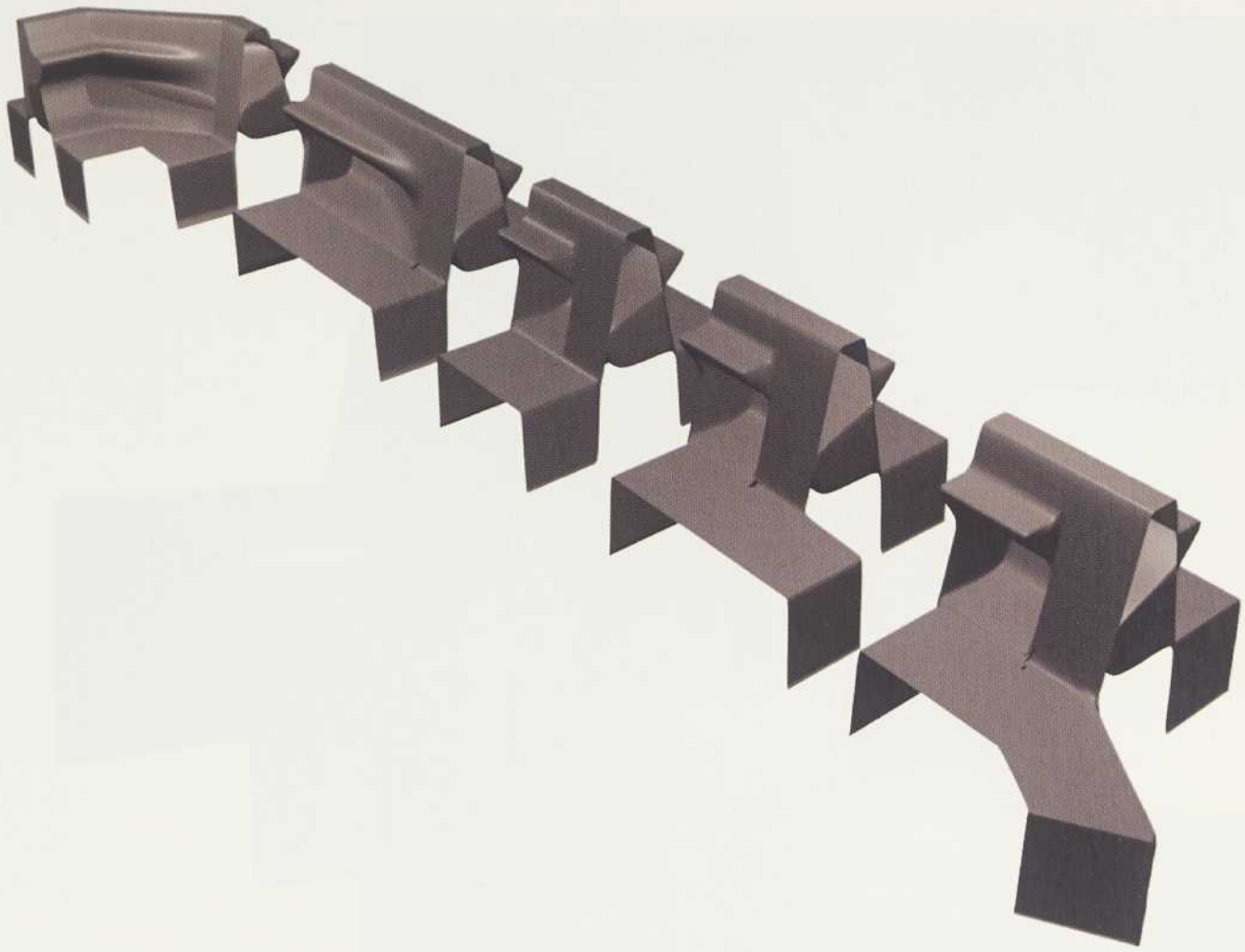
Depuis peu, une génération d'architectes renouvelle cette notion apparemment contradictoire de production de masse *customisée* du design. Il en est ainsi tout particulièrement des *Slices Furnitures* de **Sulan Kolatan** et **William MacDonald** de KOL/MAC **Studio** qui envisagent leur pratique selon le mode de participations et d'interventions émanant d'usagers et dont les échanges nourrissent en partie la production d'objets de consommation de masse individualisés. Ils considèrent que l'identité individuelle ainsi que celle de la société et la relation entre un design individualisé et une production de masse entravent l'expression de la singularité:

La notion de *masse-customization* offre des approches variées. Dans le monde de la culture du bureau, elle permet à des individus différents de s'organiser selon des systèmes unifiés et dans celui de la fabrication assistée par ordinateur, elle permet de proposer quantité de variations et de permutations [...] En associant *customization* et production de masse, le nouveau modèle pour le bureau est présenté ici non seulement comme un espace à une personne en la considérant dans son individualité et en intégrant ses fonctionnements au sein d'une structure plus vaste, mais il enregistre aussi

A New Model

For the past little while, a new generation of architects has been working with this apparently contradictory concept of the customized mass production of design. This is true in particular of *Slices Furnitures* (2000) by **Sulan Kolotan** and **William MacDonald** of KOL/MAC **Studio**, who see their work according to the way in which users participate and intervene in it and in which exchanges with these users are, in part, a source of ideas for the production of individualized mass consumer items. They believe that individual identity, as well as the identity of society and the relationship between individualized design and mass production, fetters the expression of singularity:

The concept of *mass-customization* presents different possibilities. In the world of office culture, it allows individuals to organize themselves according to unified systems. In the world of computer-assisted manufacturing, it makes it possible to propose numerous variations and permutations.... By associating *customization* with mass production, the new model for the office becomes here not only as a single-person space, taking them as an individual and integrating his or her activities into a larger structure; it also records the changes



les changements et les variations qui se développent dans le lieu de travail. Les individus comme les sociétés ne sont plus considérés comme les utilisateurs d'un nouvel espace de travail, ils sont des testeurs permanents et leurs commentaires en retour ont une influence significative sur la fabrication[15].

Semblable idée a servi de référence au cocommissaire de l'exposition « Architecture Non Standard » Zeynep Mennan qui en présente les enjeux comme : l'adaptation des moyens de production en série à des modes de conception changeants, déplaçant simultanément les processus mentaux et matériels vers un continuum qui impose réellement à la norme de fluctuer[16].

Comment ne pas remarquer que cette proposition procède du design qui, dès l'origine, a tenté de conjuguer cette ambivalence entre standardisation et individualisation ?

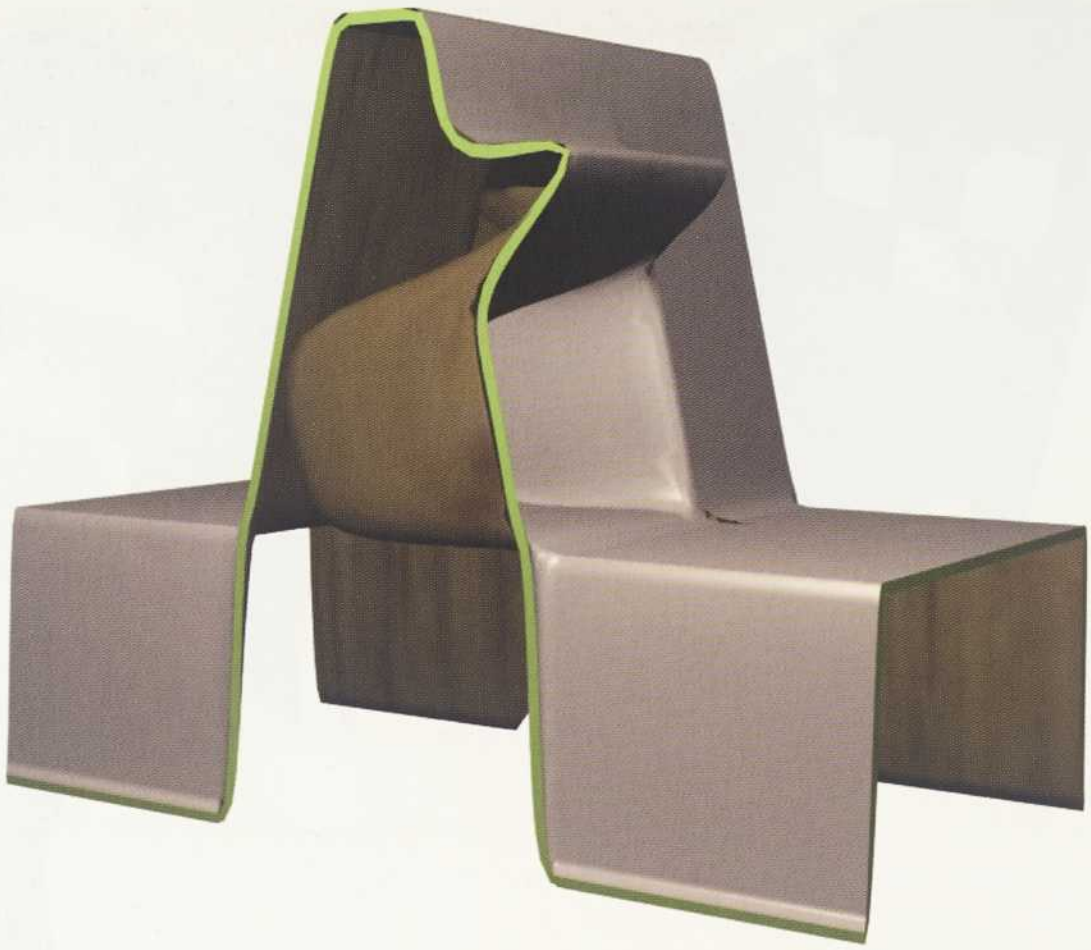
Cette direction constitue l'emprunt majeur que l'architecture capitalise à partir des mécanismes du design. Les artistes ne s'emparent pas des mêmes. **Philippe Parreno**, par exemple, conscient de la force des dispositifs économiques, au lieu de les représenter benoîtement, élabore des modes critiques et en conçoit des œuvres qui entretiennent ce rap-

and variations which develop in the workplace. Individuals, like societies, are no longer seen as users of a new work space, but as constant testers, and their comments have a significant influence on production.[15]

A similar idea served as a reference point for the co-curator of the exhibition "Achitecture Non Standard," Zeynep Mennan, who sees the issue as "the adaptation of the means of mass production to changing modes of conception, simultaneously shifting the mental and material processes towards a continuum which imposes a real fluctuation on the norm."[16] How not to notice that this proposal derives from design, which from the start has tried to work with the ambivalence between standardization and individualization?

This direction constitutes architecture's major borrowing from design mechanisms. Artists have not seized on the same issues. **Parreno**, for example, conscious of the force of economic systems, rather than soft-pedalling them, develops critical modes and conceives of works which maintain a relationship to the market economy and return to the notion of the "author as producer" formulated by Walter

Studio Kol/Mac, *"Slices" Furniture, The Mass Customized Workspace*, 2000; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy Studio Kol/Mac.
© Studio Kol/Mac.



port à l'économie de marché et s'en remettent à la notion de « l'auteur comme producteur » formulée par Walter Benjamin dans ses *Essais sur Brecht*. Pour ce faire, il tisse notamment des liens avec la fiction. C'est le cas du projet *The Land*[17] (1998) réalisé avec François Roche. Si la fiction fut considérée à la fin des années 1960 comme un levier de production de sens et un moyen de prendre conscience de la réalité[18], Roche et Parreno en rejettent la part prospective et prémonitoire, et investissent un présent en train de se constituer. Séminal à *No Ghost, Just a Shell* (2002) de **Pierre Huyghe** et Philippe Parreno, le principe économique est au fondement de l'œuvre. Se pose alors le rôle émancipatoire possible de l'art par rapport aux lois unifiées de l'économie. En lui donnant littéralement corps à l'aide d'une figure, ces auteurs montrent la différence considérable entre le contexte économique et l'économie de l'art, et tentent une hybridation. La reconnaissance de l'existence d'un logiciel demandant l'asile politique constituait déjà l'énigme centrale de l'animé *Ghost in a Shell* (1995) de Mamoru Oshi et cette idée avait nourri précédemment la nouvelle de science-fiction *Valentina* rédigée en 1983 par les auteurs de science-

Benjamin in his discussion of Bertolt Brecht. In order to do so, he creates ties to fiction in particular. This is the case with his project *The Land*,[17] produced with François Roche. While fiction, in the late 1960s, was seen as a lever for producing meaning and a means of becoming aware of reality,[18] Roche and Parreno reject its futuristic and premonitory aspect and work instead with a present in the process of taking form. Seminal to the work *No Ghost, Just a Shell* (2002) by **Pierre Huyghe** and Parreno, the economic principle is at the heart of the work. The possibly emancipatory role of art in relation to the unified laws of the economy is thus posed. By literally embodying it with the help of a character, the work's authors demonstrate the considerable difference between the economic context and the economy of art, and attempt a hybrid of the two. The acknowledgment of the existence of a software program seeking refugee status was already the central enigma of Mamoru Oshi's animated film *Ghost in a Shell* (1995), and prior to that this idea had informed the science fiction short story *Valentina*, written in 1983 by the science fiction authors Joseph Delaney and Marc Stiegler, in which a software

Studio Kol/Mac, *"Slices" Furniture, The Mass Customized Workspace*, 2000; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Studio Kol/Mac.
© Studio Kol/Mac.

Cette extension du pouvoir de l'économie à tous les recoins de l'intime explique en partie pourquoi le design a autant gagné en importance.
This extension of the power of the economy to all the nooks and crannies of the private realm explains in part why design has taken on such importance.

Philippe Parreno, *Anywhere Out of the World*, 2000, extrait de vidéo_video still; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

fiction Joseph Delaney et Marc Stiegler dans laquelle un logiciel pénétrait à l'intérieur d'un cabinet d'avocat et se constituait en personne morale pour accéder au statut du vivant. À l'identique de cette acception de la notion virtuelle d'existence qui n'est pas indéfectiblement liée au biologique, le personnage d'Ann Lee, tel un récepteur exsangue, se remplit peu à peu des strates d'imaginaire versées par les artistes. Toutefois, il reste un produit qui a voyagé du commerce à l'art.

Cette extension du pouvoir de l'économie à tous les recoins de l'intime explique en partie pourquoi le design a autant gagné en importance. Qu'on le considère comme une production, un standard ou une œuvre, il reste consubstantiellement lié à l'économie qui concourt à le définir. Cependant, une telle affiliation ne signifie en aucun cas que le design soit asservi au marché. Au contraire, cet échange lui en apporte une connaissance intime et donne à nombre de designers les moyens de produire une critique valide et de questionner ce rapport entre économie et humanité et entre consommation et morale. C'est à cette même exigence que les rares artistes qui tentent des percées hors de la spécificité économique de l'art se confrontent quand ils travaillent à l'élaboration de leurs propres stratégies économiques. Ils adoptent celles du design et leurs œuvres, en retour, questionnent la mainmise matricielle du capitalisme avec la même tension propre à la sublime vidéo *Anywhere Out of the World* (2000) de Parreno dans lequel Ann Lee déclare à la première personne du singulier: « Je / suis / un produit un produit libéré du marché dont j'étais censée faire partie. »

program penetrates a lawyer's office and becomes a legal entity in order to obtain status as a living being. Like this acceptance of a virtual existence that is not unfailingly tied to biology, Ann Lee's character, like a bloodless receptor, little by little becomes filled with strata of the imaginary provided by artists. Nevertheless, it remains a product that has journeyed from commerce to art.

This extension of the power of the economy to all the nooks and crannies of the private realm explains in part why design has taken on such importance. Whether it is seen as a product, a standard or a work of art, it remains consubstantially tied to the economy, which conspires to define it. Nevertheless, such an affiliation does not mean that design is in any way subjugated to the marketplace. On the contrary, this exchange brings it intimate knowledge and gives numerous designers the means to produce a valid critique and to question the relationship between economy and humanity and between consumption and morality. This is the same demand that is confronted by those rare artists who attempt to break out of the economic specificity of art when they elaborate their own economic strategies. They adopt the strategies of design and their work, in return, questions capitalism's matrical stranglehold with the same tension found in Parreno's sublime video *Anywhere Out of the World* (2000), in which Ann Lee declares in the first person singular: "I/am/a product a product liberated from the marketplace to which I was supposed to belong."

Alexandra Midal est commissaire d'exposition et chercheuse en histoire et théorie du design.

Alexandra Midal is a curator who works on the history and theory of design.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Ole Scheeren, « Museum: Economie » dans Rem Koolhaas *et al.*, *Content: Triumph of Realization*, Cologne, Taschen, 2004, p. 252-55. [Notre traduction.]
2. Karl Krauss, *Die Fackel*, (Décembre 1912), p. 37, republié dans *Werke*, vol. 3, Köse Verlag, Munich, 1952-1966, p. 341.
3. Hal Foster, « Design and Crime », *Design & crime (and others diatribes)*, Londres et New York, Verso, 2002, p. 12-26. [Notre traduction.]
4. Atelier Van Lieshout, *A Manual*, Kölnisher

1. Ole Scheeren, "Museum: Economie," in Rem Koolhaas *et al.*, *Content: Triumph of Realization* (Cologne: Taschen, 2004), 252-55.
2. Karl Krauss, *Die Fackel* (December 1912), 37, republished in *Werke*, vol. 3 (Munich: Köse Verlag, 1952-66), 341.
3. Hal Foster, "Design and Crime," in *Design & Crime (and Other Diatribes)* (London and New York: Verso, 2002), 12-26.
4. Atelier Van Lieshout, *A Manual* (Cologne/

Kunstverein, Cologne, Museum Bojmans Van Beuningen, Rotterdam, Cantz Verlag, 1997, p. 56. [Notre traduction.]

5. La mécanisation semble porteuse d'une réponse capable de régler des problèmes autant sociaux qu'économiques. Cette idée découle du contexte spécifique dans lequel le design est né, comme de la personnalité de l'artiste britannique William Morris, cofondateur du mouvement des arts & Crafts et figure tutélaire du design, pour qui les arts décoratifs relèvent d'un projet social.
6. Dont l'origine est un texte de l'architecte américain Louis Sullivan qui dans «The Tall Office Building Artistically Considered» publié originellement dans *Lippincott's Magazine* en 1896 développe une relation de causalité entre les formes que l'on trouve dans la nature et les fonctions qu'elles sont censées remplir.
7. À ce sujet lire Donald Judd, «À propos du mobilier», Écrits 1963-1970, traduit de l'américain par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991.
8. Atelier Van Lieshout, «The Function of the Multiple», *op. cit.*, p. 68. [Notre traduction.]
9. Relevé par Penny Sparke dans son remarquable ouvrage *An Introduction to Design and Culture*, Londres, Routledge, 1986, et par Victor Margolin, *The Politics of the Artificial Essays on Design and Design Studies*, Chicago, The University of Chigaco Press, 2002.
10. Nikolaus Pevsner, *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, traduit de l'anglais par E. Bille-De Mot, Thames & Hudson, 1968 et réédité en 1993, p. 179.
11. Droog Design, *Spirit of the Nineties*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998, p. 42.
12. *Ibid.*, p. 45. [Notre traduction.]
13. *Ibid.*, p. 63. [Notre traduction.]
14. Martí Guixé, *Libre de Contexte*, Basel, Birkhauser et Lausanne, mu.dac, 2003, p. 7.
15. Description du projet par KOL/MAC.
16. Zeynep Mennan, «Des Formes non standard: un 'Gestalt Switch'», *Architectures Non Standard*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 34.
17. Initié en 1998 par Rirkrit Tiravanija, *The Land* est un projet d'invitations pas nécessairement opératoires et pour lequel les artistes Parreno et Roche, Kamin Lerdchaiprasert, Atelier Van Lieshout, Tobias Rehberger, Alicia Framis, Karl Holmqvist, Peter Fischli et David Weiss et Superflex sont invités à produire des habitations et les installations qui leur permettent de fonctionner. À ce sujet, Jean-Marc Prévost écrit: «*Le Land* ne doit pourtant pas être pensé comme un espace à visiter et ne constitue pas une ultime exposition à aller voir au bout du monde. C'est avant tout un laboratoire qui peut amener à réfléchir à l'élaboration de nouvelles modalités de production et de relations et qui à terme deviendra peut-être un lieu de vie...», dans «DomestiCity», dossier spécial sur le design dirigé par Alexandra Midal, *Mouvement*, octobre 2004, p. 75.
18. Le groupe Superstudio offrait un décalage critique par rapport à la réalité et permet à des scénarios subversifs d'être élaborés plus librement. Parallèlement à leur production mobilière, le groupe publia en 1964 des nouvelles de science-fiction aux fins d'activer un espace contestataire. Intitulé *Twelve Cautionary Tales for Christmas: Premonitions of the Mystical Rebirth of Urbanism*, Superstudio y décrivait, notamment, une ville dont les codes modernistes étaient poussés à l'extrême, où chacun par exemple vivait et mourait dans sa petite capsule, et, ainsi, dénonçait l'horreur de l'industrialisation.

Rotterdam: Kölnisher Kunstverein/Museum Bojmans Van Beuningen and Cantz Verlag, 1997), 56.

5. Mechanization would seem to be able to respond in a way that is capable of solving problems both social and economic. This idea derives from the specific context in which design was born, such as the personality of the English artist William Morris, co-founder of the Arts and Crafts movement and a tutelary figure in design, one for whom the decorative arts were part of a social project.
6. Its origin is an article by the U.S. architect Louis Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered," originally published in *Lippincott's Magazine* in 1896. In it, Sullivan develops the idea of a causal relationship between the forms found in nature and the functions they are supposed to fulfill.
7. On this topic, see Donald Judd, "On Furniture," in *Complete Writings 1959-1975* (Halifax/New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1975).
8. Atelier Van Lieshout, "The Function of the Multiple," in *A Manual*, 68.
9. As revealed by Penny Sparke in her remarkable book *An Introduction to Design and Culture* (London: Routledge, 1986), and by Victor Margolin, *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).
10. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (New York: Praeger, 1968), 179.
11. Droog Design, *Spirit of the Nineties* (Rotterdam: 010 Publishers, 1998), 42.
12. Droog Design, 45.
13. *Ibid.*, 63.
14. Martí Guixé, *Libre de Contexte* (Basel, Birkhauser and Lausanne: mu.dac, 2003), 7.
15. Project description by KOL/MAC.
16. Zeynep Mennan, "Des Formes non standard: un 'Gestalt Switch,'" *Architectures non standard* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2003), 34.
17. Begun in 1998 by Rirkrit Tiravanija, *The Land* is a project of invitations which are not necessarily operational and for which the artists Parreno and Roche, Kamin Lerdchaiprasert, Atelier van Lieshout, Tobias Rehberger, Alicia Framis, Karl Holmqvist, Peter Fischli and David Weiss, and Superflex are invited to create dwellings and the installations which enable them to function. On this topic, Jean-Marc Prévost writes: "*The Land* should not be thought of as a space to visit and is not the latest exhibition to go see at the end of the earth. It is above all a laboratory for helping us think about the elaboration of new forms of production and of new relationships which might ultimately become a place to live...." In "DomestiCity," a special issue on design edited by Alexandra Midal, *Mouvement*, October 2004, 75.
18. The group Superstudio presented a critical shift with respect to reality and made it possible to produce subversive scenarios with greater freedom. Concurrent to their production of furniture, in 1964 the group published science fiction short stories with the goal of establishing a space for oppositional ideas. Entitled *Twelve Cautionary Tales for Christmas: Premonitions of the Mystical Rebirth of Urbanism*, Superstudio described in particular a city whose modernist codes were pushed to an extreme, where for example everyone lived and died in their own little capsule. In this way, the group denounced the horrors of industrialization.

THE CASE OF FURNITURE-AS-ART

Alex Coles

AU SUJET DU MEUBLE EN TANT QU'ART

Il y a dix-huit ans, on m'a demandé de dessiner une table à café. J'ai alors pensé qu'une de mes œuvres, qui consistait en gros en un volume rectangulaire dont la surface supérieure récédait, pourrait être modifiée et convenir à cet usage. Cela ne fit qu'altérer l'œuvre et donna une mauvaise table, que plus tard j'ai jetée. La forme et l'échelle d'une œuvre d'art ne peuvent être transposées telles quelles dans les domaines du design et de l'architecture. L'intention qui sous-tend l'œuvre d'art diffère de celle qui régit ces deux autres domaines, qui, eux, doivent être fonctionnels [...] Étant donné l'impossibilité de créer du mobilier en partant de mes œuvres, je n'ai pas réessayé d'en créer pendant plusieurs années.

Donald Judd[1]

Eighteen years ago someone asked me to design a coffee table. I thought that a work of mine which was essentially a rectangular volume with the upper surface recessed could be altered. This debased the work and produced a bad coffee table which I later threw away. The configuration and the scale of art cannot be transposed into furniture and architecture. The intent of art is different from that of the latter, which must be functional.... Due to the inability of art to become furniture, I didn't try again for several years.

Donald Judd[1]

Ce commentaire de **Donald Judd** renvoie au début des années 1970, au moment où il s'est tourné vers le design de meubles pour échouer, malgré son habituelle dextérité. À l'entendre, on serait excusé de croire qu'il est aux prises avec quelque chose de tout à fait nouveau, alors qu'en fait, il est en train de reprendre vainement les idées de mouvements comme De Stijl et le Bauhaus. Alors pourquoi faire tant d'histoires ? La réponse : le démon de la proximité entre la sculpture de Judd et ses meubles. Or, le fait de publier toutes ces images luxueuses de ses intérieurs à Marfa, Texas, révélant comment il mélangeait ses œuvres avec ses réalisations en design et les meubles en bois de ses héros, Gerrit Rietveld et Alvar Aalto, n'a pas vraiment aidé. Avant de contourner le design, il faut clarifier la position de son travail. Sinon, il en résulte une certaine anxiété liée au design.

La chaise typique en contreplaqué de Judd datant du milieu des années 1980 se compose d'une boîte avec un dossier en saillie. Il n'y a pas de courbes, seulement des angles droits et nets partout. Les chaises sont fabriquées par séries, et chaque série comporte des variations dues à des différences de

This statement by **Donald Judd** stems from the early 1970s when he turned his usually dexterous hand to furniture design and faltered. By his tone, one would be forgiven for thinking that he is struggling with something completely new when in actual fact he is vainly recapitulating furniture designs by the likes of de Stijl and the Bauhaus. So what is all the fuss about? The answer is the major demon pertaining to the proximity between Judd's sculpture and furniture. But releasing all those glossy images of his interiors in Marfa, Texas, revealing how he intermingled his art works with both his design work and the wooden furniture of his heroes Gerrit Rietveld and Alvar Aalto did not help the situation much. Before parrying with design one must be clear about where your work sits in the world. Otherwise design anxiety ensues.

A typical plywood Judd chair of the mid-1980s consists of a box with a back protruding from it. There are no curves, just sharp right angles everywhere. The chairs are fabricated in series and within any one series there are variations provided by differences in configuration. Those in the side and base of the chair are a result of whether the four sides of

RICHARD ARTSCHWAGER, *SPLATTER CHAIR*, 1995, FORMICA, BOIS ET ALUMINUM_FORMICA, WOOD AND ALUMINUM, 1,22 x 1,78 M; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY MARY BOONE GALLERY, NEW YORK.

Before parrying with design one must be clear about where your [art]work sits in the world. Otherwise design anxiety ensues.

configuration. Les variations des côtés et de la base de la chaise résultent du fait que les quatre côtés de la base affleurent ou sont enchâssés, ou même carrément absents sur deux côtés, si bien que la lumière peut passer à travers. Les seuls détails visibles proviennent des joints reliant les différentes feuilles de contreplaqué qui composent les chaises, et même si ces détails sont très complexes, ils sont invisibles de loin et ne diminuent en rien l'aspect dépouillé des chaises. Bien que les chaises adoucissent les dures arêtes du Bauhaus grâce à leurs méthodes de production sophistiquées, elles parviennent quand même à être inconfortables, et donc beaucoup plus intéressantes pour l'œil qu'autrement. Jorge Pardo confirme ce fait avec humour dans une interview sur l'interface entre l'art et le design: « Donald Judd est un artiste intéressant, mais il n'est pas intéressant comme designer de meubles. Le mobilier qu'il a fait est-il utilisable ? On ne peut pas vraiment s'asseoir sur une chaise de Donald Judd[2]. » Parce qu'elles sont surtout faites pour être regardées seulement, les chaises de Judd suscitent un sentiment envahissant de déjà vu, qui est tout à fait légitime si l'on considère à quel point le matériau qui les constitue – le contreplaqué – possède une longue histoire dans le design de meubles depuis Charles Eames.

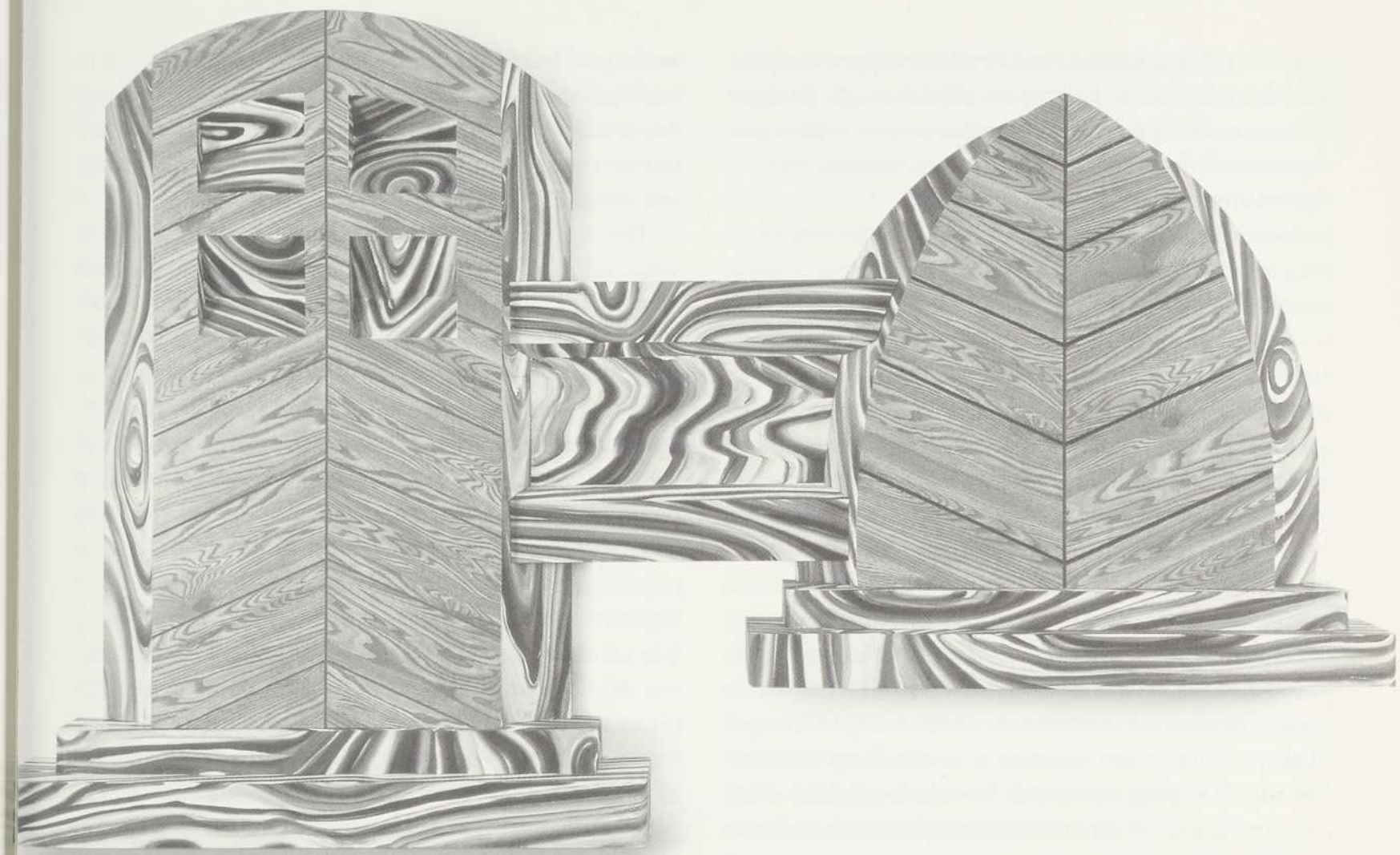
Un exemple très différent du paradigme du meuble en tant qu'art se présente sous la forme d'un contemporain de Judd, **Richard Artschwager**. Artschwager a parcouru le chemin inverse par rapport à Judd: de fabricant de meubles qu'il était, il est devenu artiste. Les propos d'Artschwager sur l'effet de cette transition sur les artisans qui travaillaient pour lui, et qui ont été contraints de passer de la fabrication de mobilier fonctionnel à celle d'œuvres d'art représentant des meubles, sont très révélateurs: « Lorsque j'ai commencé, il y avait de l'hostilité ouverte [...] Je n'y suis pas allé par quatre chemins avec le contremaître. Je lui ai dit, "On ne va pas s'arrêter, ça va empirer, et vous allez vivre

the base are flush or inset, or even absent altogether on two sides so that the light can pass right through. The only visible detailing is provided by the joints connecting the different sheets of ply from which the chairs are constituted, and even though these can be quite intricate, from a distance they are invisible and so do nothing to detract from the chairs' pared-down feel. While the chairs smooth over the hard edges of the Bauhaus with their sleek production methods, they still manage to be uncomfortable, and so ultimately are much more interesting to look at. Jorge Pardo humorously attests to this in an interview regarding the interface between art and design: "Donald Judd is an interesting artist; he's just not an interesting furniture designer. How useable is the furniture he made? You can't really sit on a Donald Judd chair."[2] Because they are infinitely more suitable to just look at, Judd's chairs induce a meddling sense of déjà vu – only natural considering how the material they are constituted from – plywood – has an extensive history in furniture design from Charles Eames onwards.

Quite a different example of the furniture-as-art paradigm comes in the form of Judd's contemporary **Richard Artschwager**. Artschwager moved in the opposite direction to Judd: from furniture maker to artist. Artschwager's own account of how this transition affected the craftsmen in his employ, who were forced to shift from fabricating functional furniture to art representing furniture, is quite revealing: "When I first started, there was adamant hostility.... With the foreman I laid it on the line. I told him, 'This is not going to stop, and it's going to get worse, and you're going to live with it'."[3] In a further anecdote recalled later on in the same interview, Artschwager conveys something of the tenor of the initial responses his work garnered in the New York art world of the mid-1960s:

I had sent out about a dozen little kits – you know, with photographs and a letter – and either I got short, courteous answers, or no answer. One of the major New York museums

RICHARD ARTSCHWAGER, *DOOR/DOOR II*, 1984-1985, LAMINER PEINT ET BOIS_PAINTED LAMINATE AND WOOD; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY MARY BOONE GALLERY, NEW YORK.



avec[3].” » Dans une autre anecdote rapportée plus loin dans la même interview, Artschwager évoque la teneur des premières réactions recueillies par son travail dans le monde de l'art new-yorkais au milieu des années 1960 :

J'avais envoyé environ une douzaine de petits dossiers – vous savez, avec des photographies et une lettre – et j'ai reçu des réponses brèves et courtoises, ou pas de réponse. Un des grands musées new-yorkais a écrit ceci : « J'ai le regret de vous informer que le programme d'expositions ne traite que des œuvres du domaine de la sculpture et de la peinture. Après avoir examiné les photographies que vous nous avez fait parvenir, je crains que le comité estime que votre travail relève plutôt de la catégorie des métiers d'art[4]. »

La principale chose à se rappeler concernant le travail d'Artschwager est sa manière de représenter un meuble non par voie de ressemblance physique, mais plutôt en présentant son image. Cela est clarifié par le fait qu'il provient d'une lecture étroite de la représentation du mobilier en peinture. Artschwager explique comment le miroir jaune dans l'œuvre *Portrait II* (1963) « pourrait être de la couleur d'un miroir dans une peinture fauviste », et continue en présumant que son œuvre n'est pas vraiment sculpturale, mais plutôt « davantage comme une peinture traduite en trois dimensions[5]. » Vu que le travail d'Artschwager représente des meubles, il n'est pas surprenant de constater qu'il est fabriqué avec du formica – un matériau mis au point selon un procédé similaire à celui du contreplaqué – , puisque le formica représente déjà le matériau qu'il remplace. *Chair*, de 1963, constitue un des premiers exemples de l'utilisation du formica par Artschwager : c'est la représentation d'une chaise, bien qu'il s'agisse de la version populaire américaine d'une chaise moderne, plutôt que de la version de type Bauhaus dont Judd se sert comme point de départ. Le placage en chêne de la chaise définit convenablement la structure centrale, tandis que le placage rouge luisant représente les coussins du siège et du dossier. Par ailleurs, le remplissage en

wrote this: “I am sorry to tell you that the Viewing Program deals only with work in the realm of sculpture and painting. After looking at the photographs you sent us, I am afraid that the committee feels that your work is more in the category of craft.”[4]

The key thing to remember about Artschwager's work is how it represents furniture not by means of physical resemblance, but more through presenting an image of it. That it derives from an obtuse reading of the way furniture is represented in painting clarifies how it does so. Artschwager relates how the yellow mirror in the work *Portrait II* (1963) “could be the colour of a mirror in a Fauve painting,” and then goes on to surmise that his work is not really sculptural but rather “more like a painting pushed into three dimensions.”[5] Considering how Artschwager's work represents furniture, it is no surprise to find it is fabricated using Formica – a material developed out of a similar process to plywood – since Formica is already representing the material it is standing in for. An early example of Artschwager's use of Formica comes with *Chair* from 1963, which is a representation of a chair, albeit a vernacular American version of a modern chair rather than the Bauhaus-type version Judd takes as his point of departure. The chair's oak veneer decorously articulates the central structure, while the shiny red veneer stands in for the cushion on both its seat and back. Meanwhile, the dull black veneer filling in the sections between the legs at its base cannily references how blank space falls into shadow and was often rendered as such by painters. Artschwager is misguided to say his work refers to Fauve painting when in actual fact it resonates more with that of Edward Hopper, who often depicted vernacular American interiors, such as diners and hotel rooms, littered with Formica tabletops.

As a result of how Artschwager has continuously played with the way Formica relates to the furniture it represents, his work becomes so complex that by the late 1970s and early 1980s it appears loaded,

Les artistes contemporains qui pratiquent l'interface avec le design ont tendance à prendre comme point de départ le mobilier organique plutôt que géométrique.

placage noir mat des parties situées entre les pattes, à la base, réfère astucieusement à la manière dont l'espace vide est placé dans l'ombre, tel que souvent représenté par les peintres. Artschwager a tort de dire que son travail fait référence à la peinture fauviste; en réalité, il fait davantage écho à celle d'Edward Hopper, qui a souvent dépeint des intérieurs populaires américains, tels que des restaurants et des chambres d'hôtel, encombrés de tables avec le dessus en formica.

À cause de la manière dont Artschwager a toujours joué avec le rapport du formica aux meubles qu'il représente, son travail est devenu tellement complexe qu'il apparaît chargé et même surchargé de détails iconographiques, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Des œuvres telles que *Book III (Laocoon)* (1981) sont tellement lourdes qu'elles en oublient d'accomplir ce que son travail réussit à merveille: défamiliariser les designs de meubles les plus populaires en les faisant traverser les différents ordres de représentation suggérés par le formica. En faisant l'expérience d'une œuvre de cette période, on a l'impression d'avoir sur l'épaule un commentateur malvenu qui montre avec empressement la myriade de signifiés logés dans une œuvre somme toute assez simple des années 1960. Une expérience tout à fait désagréable. La production du milieu des années 1990, dont *Splatter Chair*, constitue une étape plus intéressante de son parcours. Cela est principalement dû à l'abandon d'une iconographie évidente en faveur d'un commentaire imminent sur sa propre démarche à ce jour, portant l'humour et le jeu des œuvres antérieures à de nouveaux sommets, grâce à un travail de menuiserie qui rappelle les dessins animés. L'iconographie évidente est écrasée à tel point que ces nouvelles œuvres sont plates comme des galettes. Même si de tels jeux pleins d'esprit laissent entendre qu'Artschwager évite judicieusement plusieurs des pièges dans lesquels Judd s'abîme volontiers, sa pratique est elle aussi basée sur une forme d'antinomie.

overburdened even, with iconographic detail. Works such as *Book III (Laocoon)* (1981) are so cumbersome they forget to do what his work does so well – to defamiliarize the most vernacular of furniture designs by drawing them through the various orders of representation the Formica solicits. Encountering a work from this period is thus akin to having an uninvited commentator on your shoulder eagerly pointing out the fusillade of signifieds taking place in a relatively simple piece from the 1960s. A most undesirable experience. The work from the mid-1990s such as *Splatter Chair* forms a more interesting chapter in his development. This is principally because overt iconography is jettisoned in favour of an imminant commentary on his own practice to date, the humour and play in the earlier work now being taken to new heights through cartoon-like carpentry. Overt iconography is crushed to such an extent that this new work looks as flat as a pancake. Even though nimble games such as these mean Artschwager judiciously avoids many of the pitfalls Judd willfully saunters into, his practice is premised on something of an antinomy too. For while creating sculpture, Artschwager also produced real furniture and hid it from the art world until his artful representations of it brought in the money and he could desist production.

Contemporary artists who interface with design tend to take organic rather than geometric furniture as their point of departure. Descending from the influence of Aalto on **Eero Saarinen**'s early work with Charles Eames, through Saarinen's own *Womb* series (1948), and onto **Verner Panton**'s seating units, this furniture is often collected under the rubric of "Organic Design." In actual fact, the term is used so loosely that it refers to anything not derived from Bauhaus-style geometry. The high point of this trend is Panton's *Living Tower* from the late 1960s, a futuristic sculptural creation with two tongue-like seat areas offering numerous seating positions for one or more users. *Living Towers* are fabricated in a

Car tandis qu'il créait de la sculpture, Artschwager produisait également des vrais meubles qu'il a dissimulés à la vue du monde de l'art jusqu'à ce que ses représentations artistiques de meubles deviennent rentables et qu'il puisse cesser la production.

Les artistes contemporains qui pratiquent l'interface avec le design ont tendance à prendre comme point de départ le mobilier organique plutôt que géométrique. Partant de l'influence d'Aalto sur les premiers travaux d'**Eero Saarinen** avec Charles Eames, en passant par la propre série de Saarinen intitulée *Womb* (1948), jusqu'aux sièges modulaires de **Verner Panton**, ces meubles sont souvent regroupés dans la catégorie du « design organique ». En fait, le terme est employé si librement qu'il fait référence à tout ce qui ne prend pas sa source dans la géométrie de type Bauhaus. L'apogée de ce courant est la *Living Tower* de Panton datant de la fin des années 1960, une création sculpturale futuriste avec deux espaces en forme de langue permettant de s'asseoir, offrant plusieurs positions assises pour un ou plusieurs utilisateurs. La *Living Tower* est fabriquée selon un vaste choix de couleurs vives, du rouge criard au vert pois, jusqu'au rose vif, et recouverte de luxueux tissus texturés.

Lorsqu'on lui demandait récemment ce qu'il pensait des artistes du design comme Pardo qui travaillent sous la coupe de Panton, **Dan Graham** – une figure majeure du débat entre le design et l'art – faisait le commentaire suivant :

Je pense que Pardo est à la recherche d'un rêve des années 1960 et 1970, mais son travail est luxueux comme peut l'être celui des années 1990. On peut voir que cela vient d'une génération qui a de vagues connaissances du passé récent, qui connaît même à peine Alvar Aalto. Je souhaite toujours que les choses soient utilitaires, et je crois que cette génération veut que les choses soient anti-utilitaires, un petit monde de l'art rêvé[6].

Il faut noter comment, lorsqu'il accuse la nouvelle génération de superficialité, Graham s'en tire comme Judd. Si Graham avait plutôt regardé un peu

wide selection of bright colours, from lurid reds to pea greens, all the way to crushed pinks, and covered with the most luxurious of textured fabrics.

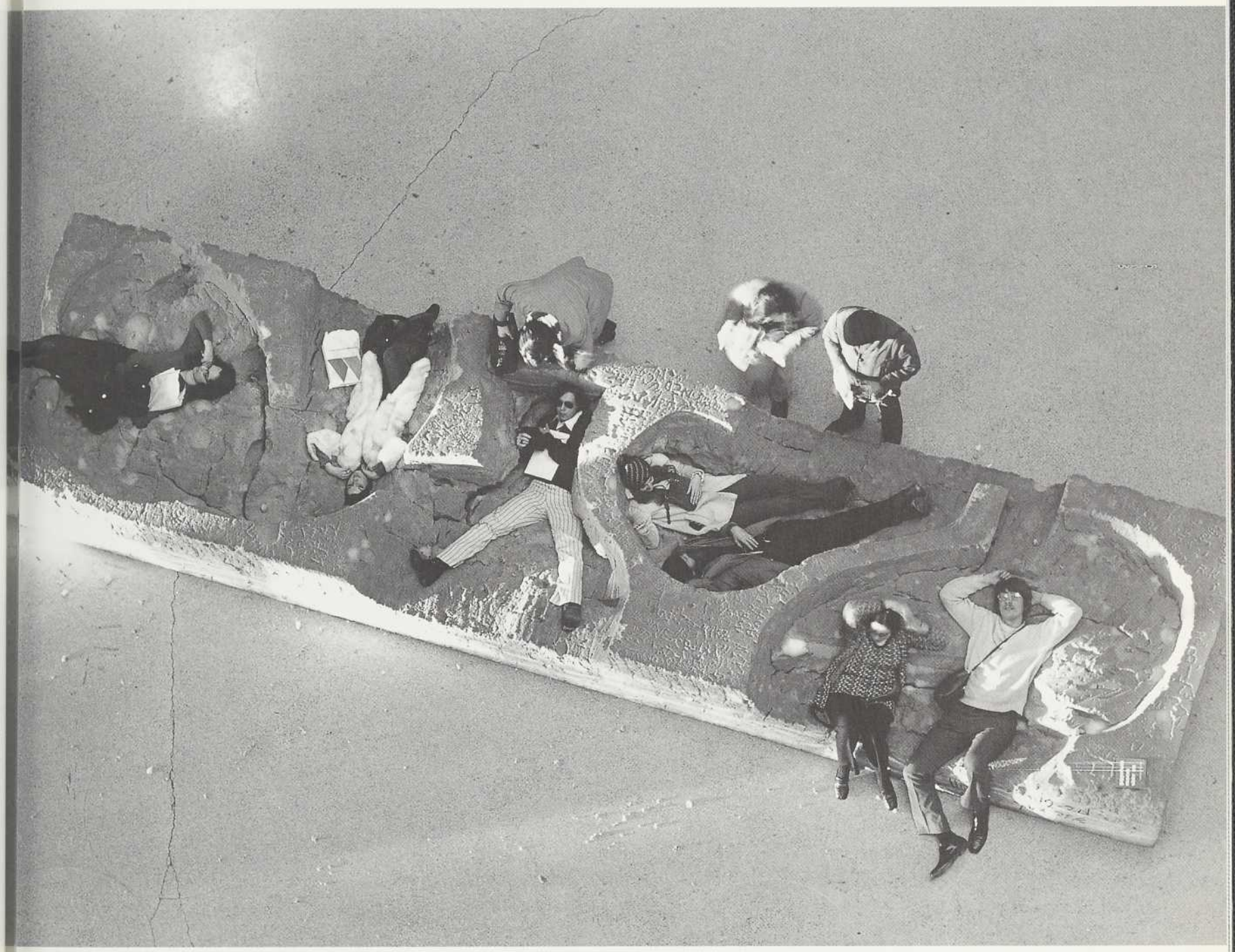
When recently asked what he thought about design artists such as Pardo working under Panton's helm, **Dan Graham** – a key figure in the design/art debate – made the following comment:

I think Pardo is looking for a fantasy of the 1960s and 1970s, but his work is luxurious in a very 1990s way. You can see that it comes from a generation that only has vague information about the recent past, which barely even knows Alvar Aalto. I always want things to be utilitarian, and I think this generation wants things to be anti-utilitarian, a little fantasy world of art.[6]

Note how in charging the younger generation with superficiality Graham comes off sounding like Judd. If, instead, Graham looked a little closer he would have noticed the Aalto chair discreetly tucked beneath the table in Pardo's recent bookshop at DIA: Chelsea for people to sit on and, furthermore, how his own installation on the roof of the very same building offers no such facility. By contrast, Graham's essay "Art as Design/Design as Art," penned in 1986, and devoted to the art and design exchanges nearer to his generation, is spot-on. His discussion of **John Chamberlain**'s raw foam-rubber furniture sculptures from the late 1960s is particularly pertinent here since Graham interprets them as a critique of the fad for Pantonesque furniture that was ubiquitous at the time:

As a conceptual comment on the design process in modern functionalist design, Chamberlain takes the logic of functional design one step further in its reduction to structural support as exposed surfaces. Rather like Dan Flavin's exposed fluorescent light tubes and fixtures, Chamberlain's couches, in their use of disintegrating foam, strip the functionalist chair of its superficial stylization to expose the material base that the functionalist chair's surface veneer covers. Thus modern design and furniture are reduced to their (industrially produced) unseen, real material support.... Even functionally designed chairs are designed to wear out, being part

Each one of Chamberlain's sofas eventually crumbles away through use, shunning the form-follows-function rhetoric underpinning so much modernist design.



John Chamberlain, vue de l'installation de_installation view of "John Chamberlain Retrospective," 1972, Solomon R. Guggenheim Museum; photo: Robert E. Mates and Paul Katz, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Tate Picture Library, London.

[...] le Hammock at MoMA Garden (1993) d'Orozco se moque du mobilier moderniste en utilisant un matériau éphémère et en mettant l'accent sur l'expérience du regardeur.

plus attentivement, il aurait remarqué la chaise d'Aalto discrètement placée contre la table dans la nouvelle librairie de Pardo au DIA à Chelsea pour permettre aux gens de s'asseoir, et en outre, comment sa propre installation sur le toit du même édifice n'offre pas ce confort. Par contraste, l'essai de Graham intitulé «Art as Design/Design as Art», rédigé en 1986 et consacré aux échanges entre l'art et le design plus près de sa génération, donne en plein dans le mille. Son analyse des sculptures-meubles en caoutchouc mousse brut de **John Chamberlain** datant de la fin des années 1960 est particulièrement pertinente dans le cas qui nous occupe, puisque Graham les interprète comme une critique de l'engouement pour les meubles pantoniens, omniprésents à l'époque:

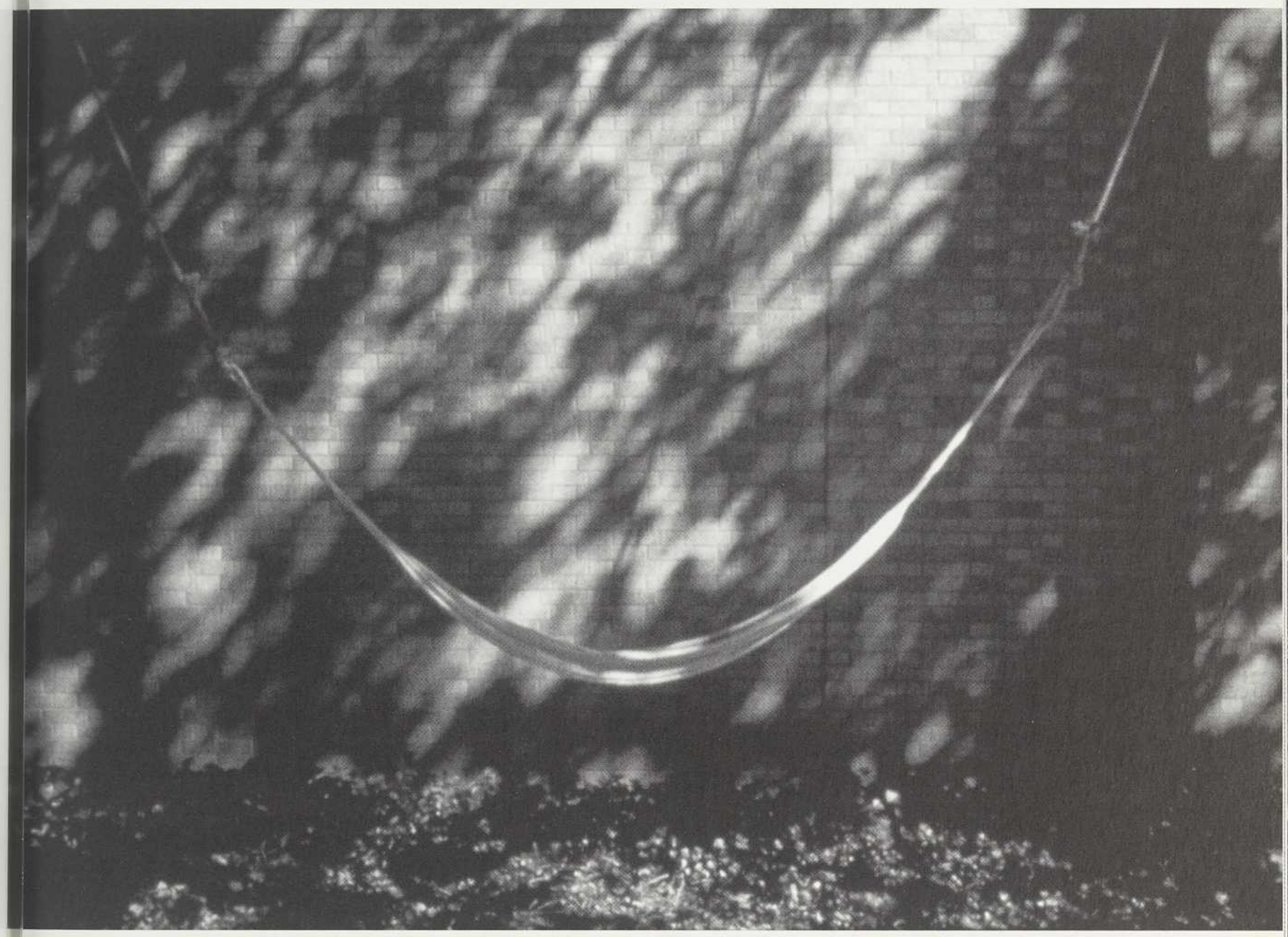
Dans son commentaire conceptuel sur le processus du design dans le design fonctionnaliste moderne, Chamberlain conduit la logique du design fonctionnel un degré plus loin dans la réduction au support structural en tant que surfaces à nu. Un peu comme les tubes fluorescents et leur appareillage électrique mis à nu par Dan Flavin, les divans de Chamberlain, à cause de leur utilisation de la mousse qui se désintègre, dépouillent la chaise fonctionnaliste de sa stylisation superficielle pour révéler la base matérielle recouverte par le placage de surface de la chaise fonctionnaliste. De cette manière, le design et le meuble modernes sont réduits à leur support matériel *invisible, réel* (produit industriellement) [...] Même les chaises au design fonctionnel sont conçues pour s'user, puisqu'elles font partie de l'économie capitaliste moderne de l'obsolescence planifiée[7].

Chacun des sofas de Chamberlain finit par se désagréger avec l'usage, esquivant la rhétorique de la forme adaptée à la fonction, sur laquelle une grande part du design moderniste est fondée. La critique de Chamberlain est particulièrement juste en relation avec le mobilier de la fin des années 1960, parce qu'à la différence des meubles modernistes des designers comme Marcel Breuer, leur structure est dissimulée sous un rembourrage plutôt opulent. Graham prend également en considération

of the modern capitalist economy of built-in obsolescence.[7]

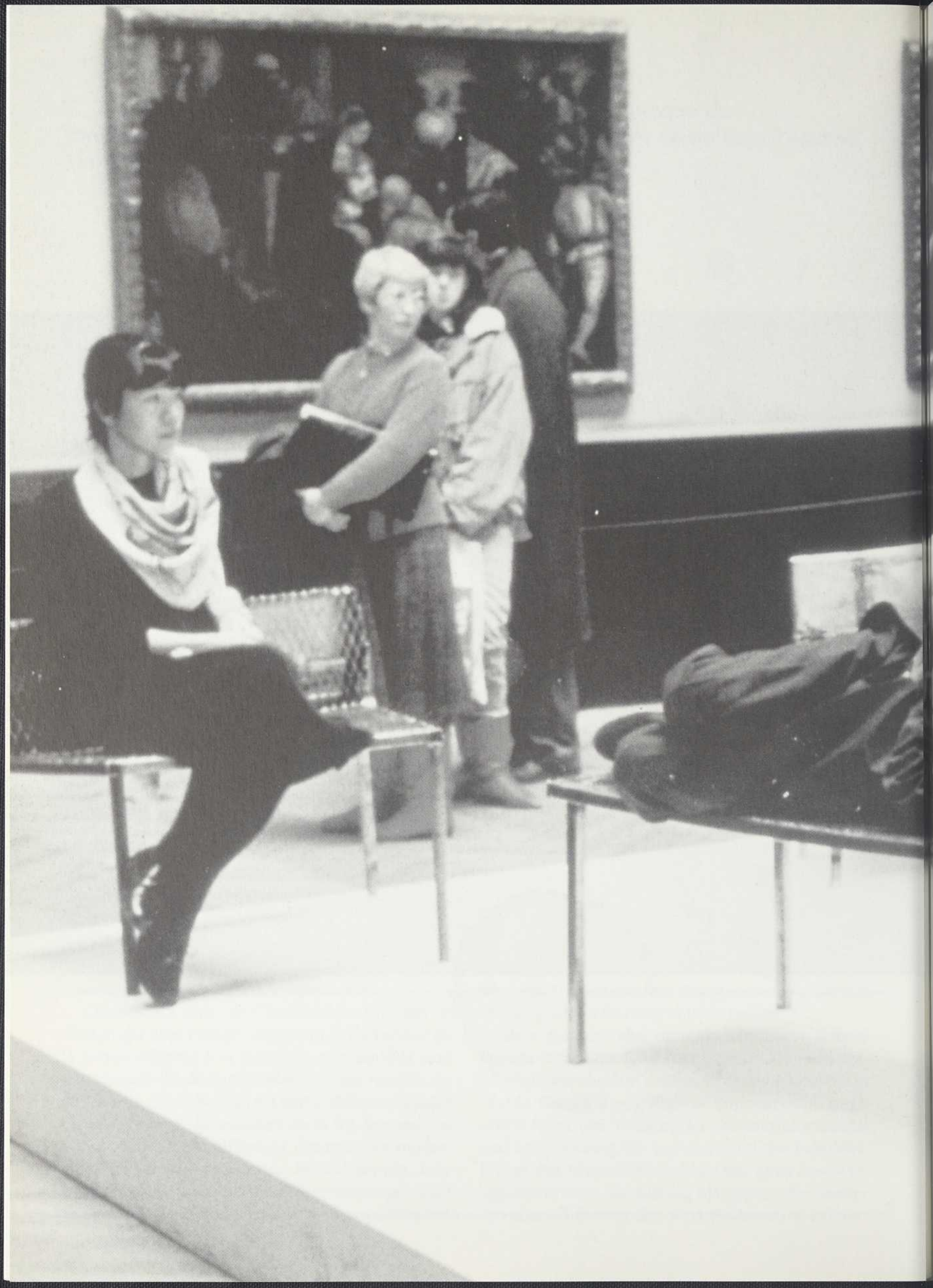
Each one of Chamberlain's sofas eventually crumbles away through use, shunning the form-follows-function rhetoric underpinning so much modernist design. Chamberlain's critique is particularly apt in relation to the furniture of the late 1960s because, unlike the modernist furniture of the likes of Marcel Breuer, it conceals its structure under rather portly upholstery. Graham also considers how Chamberlain's sofas impart to the viewer the opportunity to experience a very particular bodily sensation occasioned by the foam rubber, a material with structural characteristics enabling it to support the body without forfeiting its softness. As a consequence, instead of comprehending the work optically, viewers experiences it as a tactile thing against their body – the body alters the sofa's shape as it adapts to its contours through continued use. To Graham's mind, Chamberlain used these very qualities during his retrospective at the Guggenheim Museum in 1971 as an effective counterpoint to the harsh nature of Frank Lloyd Wright's hostile architecture by placing a very large sofa in the ground-floor lobby. Apparently, according to Graham, when a visitor was actually sitting on the couch, "its softness was experienced in terms of their own body warmth in relation to the warmth or coolness of the material and to the position, subtle movements...of the other seated bodies on the couch."[8] So effective is this sensation that Graham likens it to drug experiences, wherein "the spectators experience a subjective 'melting' and a floating of their bodies."[9]

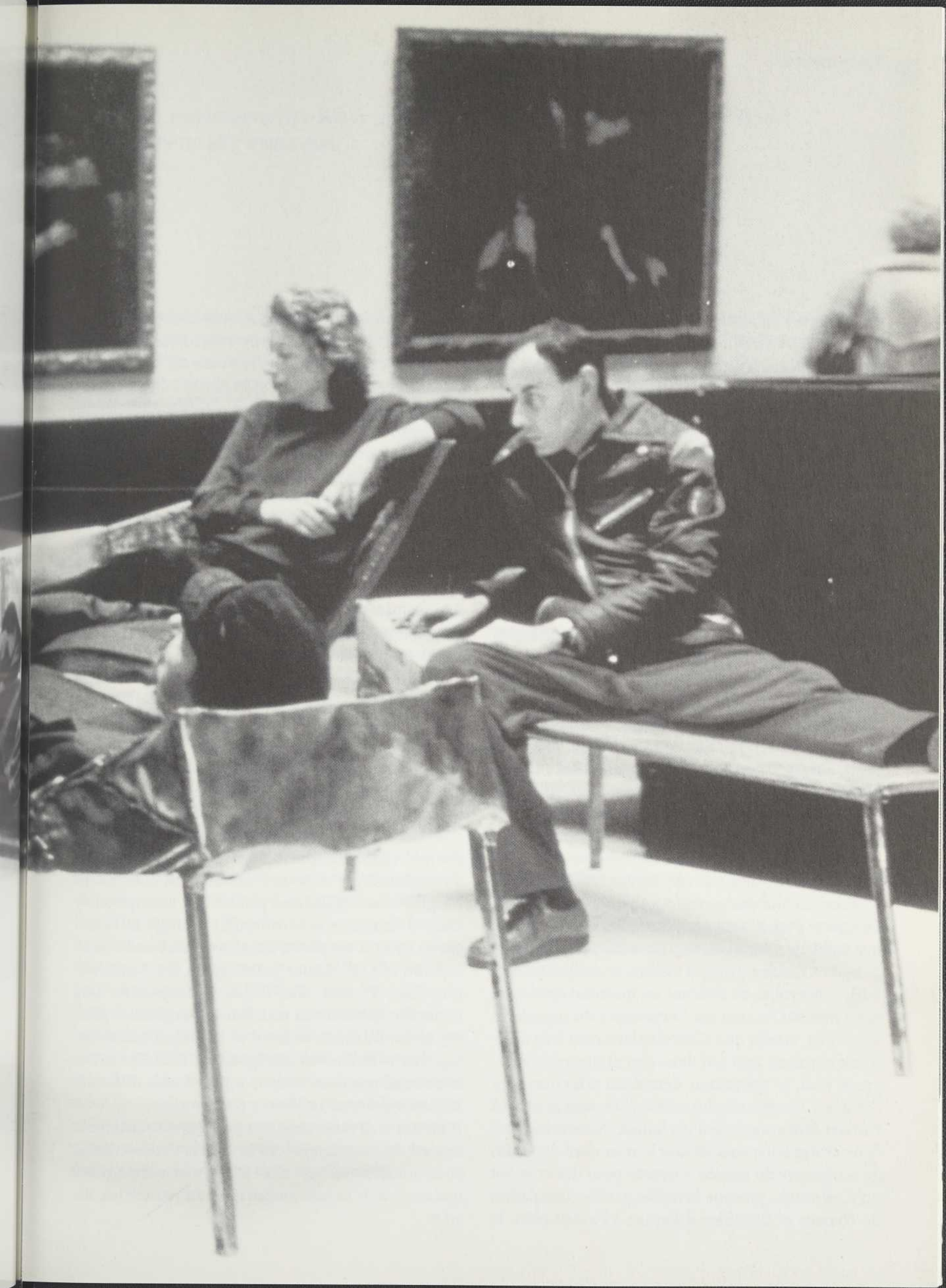
More than any other contemporary artists, **Gabriel Orozco** and Franz West have extended the implications of Chamberlain's sofas. Orozco's *Hammock at MoMA Garden* (1993) likewise contrasts with modernist furniture by using an ephemeral material and emphasizing the experience of the beholder. Except that where Chamberlain was quite assertive, aggressive even, in making his point – the viewer did after all destroy the work – Orozco is subtler.



Gabriel Orozco, *Hammock at MoMA Garden*, 1993, cibachrome, 33 x 86,4 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Marian Goodman Gallery, New York.

Franz West, *Couches and Seats*, 1989, vue de l'installation_installation view; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Tate Picture Library, London. >





comment les sofas de Chamberlain donnent au regardeur la possibilité de faire l'expérience d'une sensation corporelle très particulière causée par le caoutchouc mousse, un matériau dont les caractéristiques structurales lui permettent de soutenir le corps sans perdre son moelleux. Il en résulte que les spectateurs, au lieu d'appréhender l'œuvre sur le plan optique, en font l'expérience comme une chose tactile tout contre leur corps – le corps modifie la forme du sofa, tandis qu'il s'adapte à ses contours par un usage continu. Selon Graham, Chamberlain exploite ces mêmes qualités lors de sa rétrospective au musée Guggenheim en 1971, comme contrepoint efficace à la nature austère de l'architecture hostile de Frank Lloyd Wright, en plaçant un très grand sofa dans le hall du rez-de-chaussée. Apparemment, d'après Graham, lorsqu'un visiteur était assis sur le divan, « son aspect moelleux était ressenti en termes de sa propre chaleur corporelle en relation avec la chaleur ou la fraîcheur du matériau et avec la position, les mouvements subtils [...] des autres corps assis sur le divan[8]. » Cette sensation est si forte que Graham l'associe aux expériences avec la drogue, durant lesquelles « les spectateurs ont l'impression subjective que leur corps est en train de "fondre" et de flotter[9]. »

Plus que tout autre artiste contemporain, **Gabriel Orozco** et Franz West ont poussé les conséquences des sofas de Chamberlain. En outre, le *Hammock at MoMA Garden* (1993) d'Orozco se moque du mobilier moderniste en utilisant un matériau éphémère et en mettant l'accent sur l'expérience du regardeur. Toutefois, tandis que Chamberlain était très affirmatif et même agressif dans son argumentation – après tout, le spectateur détruisait effectivement l'œuvre –, Orozco est plus subtil. *Hammock at MoMA Garden* était constitué d'un hamac suspendu entre deux arbres adjacents, devant le mur nord du jardin de sculptures du musée. Comme pour défier le fait qu'il est rendu presque invisible par l'accumulation de chaises et de tables d'Eames à l'avant-plan, le *Hammock at MoMA Garden* was comprised of a hammock strung up between two adjacent trees in front of the north wall of the museum's sculpture garden. As if to defy how it is rendered almost invisible by the clutter of Eames chairs and tables in the foreground, the hammock strikes up a pugnacious dialogue with this neighbouring furniture in order to highlight how its use significantly alters the individual's behaviour in the sculpture garden. Whereas the Eames furniture gingerly scattered around the forecourt forces the body to remain in a formal upright position, the droopy hammock beckons the same body to find a posture of repose. From this position the view is not one of the sculpture garden with its rigid modernist sculpture, but of the dappled light percolating through the leaves of the trees. Since the method of fabrication of the chairs and the hammock could not be more different, the two types of seating are thoroughly incongruous. Orozco thus makes a sly stab at MoMA's fetishization of modern furniture that started with the Organic Design exhibition – which included samples of the Eames' work – and continues to this day.

Franz West's first furniture samples date from the mid-1980s. Despite being welded together from a conglomerate of found metals and covered in roughly-hewn fabric and plaster, the amorphously shaped furniture is comfortable enough to be sat on. In 1989 West placed a series of sofas and divans in front of Old Master paintings in the Kunsthistorisches, Vienna. Like Orozco's hammock, they invite the beholder to rest, but the sagacious placing of the furniture in front of canonical paintings, together with the way they goad the beholder into a horizontal position, leads to an inevitable difficulty in viewing them. In West's own words:

> If you look at all those things [in a museum] and you begin to feel really queasy, then you can lie down or sit down. Sitting down would be "boring," above all if it were not integrated into an artwork. So now you can integrate yourself into the art.[10]

In these environments West proves how sitting down has never been so theoretically engaging.

hamac entame un dialogue querelleur avec ce mobilier avoisinant pour souligner comment son utilisation modifie considérablement le comportement de l'individu dans le jardin de sculptures. Alors que les meubles d'Eames parsemés délicatement dans l'avant-cour forcent le corps à garder une position formelle et verticale, le hamac pendant invite le même corps à trouver une posture de repos. Dans cette position, la vue n'est pas celle du jardin de sculptures avec ses rigides sculptures modernistes, mais des touches de lumière qui filtrent à travers les feuilles des arbres. Puisque les méthodes de fabrication des chaises et du hamac sont complètement différentes, les deux genres de sièges sont tout à fait déplacés. De cette façon, Orozco porte un coup sournois à la fétichisation du mobilier moderne par le MoMA, commencée avec l'exposition « Organic Design » – qui incluait des exemples du travail d'Eames – et qui se poursuit jusqu'à ce jour.

Les premiers exemples de meubles par **Franz West** remontent au milieu des années 1980. Bien que soudé ensemble à partir d'un conglomérat de métal trouvé, recouvert de tissu grossièrement taillé et de plâtre, le mobilier informe est suffisamment confortable pour qu'on puisse s'y asseoir. En 1989, West a placé une série de sofas et de divans devant des peintures des grands maîtres au Kunsthistorisches de Vienne. Comme le hamac d'Orozco, ils invitent le regardeur à se reposer, mais l'agencement judicieux du mobilier devant des peintures qui font autorité, de pair avec la façon dont il incite le regardeur à prendre une position horizontale, fait en sorte qu'il est difficile de les apprécier. Selon les propres mots de West:

> Quand on regarde toutes ces choses [dans un musée] et qu'on commence à avoir vraiment la nausée, alors on peut s'étendre ou s'asseoir. Ce serait « ennuyant » de s'asseoir, surtout si cela ne fait pas partie d'une œuvre d'art. Maintenant, c'est possible de faire corps avec l'œuvre[10].

Next, West began displaying the furniture in series. The temporary rooftop installation at the DIA centre in 1994 – a sort of pre-runner to Pardo's permanent one commissioned six years later – is a particularly exhilarating example of this development. The piece consisted of three rows of sofas upholstered in brilliantly coloured and fabulously patterned fabrics specific to the various communities from which they were drawn. By 1996 West was coordinating the furniture with his collages and sculptures to form fully integrated environments, resulting in a heightened emphasis on the role of the beholder. In these environments West proves how sitting down has never been so theoretically engaging.

The double-barrel genealogy mapped out above reveals a tangible shift away from the anxiety Judd betrayed apropos the practice of simultaneity towards its full embrace. The way West uses humour in a divisive manner drives the actual comments he makes about this predicament home all the more effectively. In one particular instance, West neatly sums the entire attitude up by way of a comment on Judd's opening gambit: "Don Judd said that a chair and a work of art are completely different. My understanding is that it is absolutely not different. If I make a chair, I say it's an artwork."[11] In this way, contemporary artists turn furniture into sculpture and make furniture out of sculpture without too much conflict.

Par la suite, West a commencé à exposer son mobilier par séries. L'installation temporaire sur le toit du centre DIA, en 1994 – qui anticipe en quelque sorte l'installation permanente de Pardo commandée six ans plus tard –, est un exemple particulièrement heureux de ce développement. L'œuvre était composée de trois rangées de sofas recouverts de tissus aux couleurs vives et aux motifs incroyables, caractéristiques des différentes communautés d'où ils sont tirés. En 1996, West assortissait le mobilier avec ses collages et ses sculptures pour former des environnements totalement intégrés, avec un accent accru sur le rôle du regardeur. Dans ces environnements, West démontre comment le fait de s'asseoir n'a jamais été aussi stimulant sur le plan théorique.

La généalogie en deux volets qui vient d'être décrite témoigne du changement tangible et de la distance prise en regard de l'anxiété manifestée par Judd à propos de la pratique de la simultanéité, vers son acceptation totale. La manière dont West utilise l'humour pour créer la division plaide d'autant plus efficacement en faveur de son argumentation. Dans un cas précis, West résume habilement cette attitude en faisant un commentaire sur la remarque initiale de Judd: « Don Judd a dit qu'il y a une grande différence entre une chaise et une œuvre d'art. Tel que je le comprends, la différence n'est pas si grande. Quand je fabrique une chaise, je dis que c'est une œuvre d'art[11]. » Ainsi, les artistes contemporains transforment les meubles en sculptures et font des meubles à partir de sculptures sans trop de conflits.

Alex Coles is an art critic and an editor. A regular contributor to *Art Monthly* and *frieze*, he is also the editor of *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* and *Mark Dion: Archaeology*. His book *DesignArt* is forthcoming from Tate Publishing in 2005.

NOTES

1. Donald Judd, "Furniture," in *Furniture* (Zurich: Doris Lehni-Quarella and Galerie Annemarie Verna, 1985), n. p.
2. Jorge Pardo in interview with Fritz Haeg, *Index*, LA Design Supplement (May 1999), 14.
3. Richard Artschwager in interview with Jan McDevitt, *Craft Horizons*, 25:5 (1965), 29.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Dan Graham in interview with Mark Francis, *Dan Graham* (London and New York: Phaidon, 2001), 34.
7. Dan Graham, "Art as Design/Design as Art," in *Rock My Religion* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1993), 215.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Franz West, quoted in *Franz West* (London and New York: Phaidon, 1997), 64.
11. Iwona Blazwick, "Interview with Franz West," in *Possible Worlds: Sculpture from Europe* (London: ICA/ Serpentine, 1991), n. p.

Alex Coles est critique d'art et directeur de publications. Collaborateur régulier à *Art Monthly* et *frieze*, il a également dirigé les publications *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* et *Mark Dion: Archaeology*. Son livre *DesignArt* paraîtra chez Tate Publishing en 2005.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

NOTES

1. Donald Judd, «À propos du mobilier», *Écrits 1963-1990*, trad. Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 182.
2. Jorge Pardo, interview avec Fritz Haeg, *Index*, LA Design Supplement, mai 1999, p. 14. [Notre traduction de cette citation et des suivantes.]
3. Richard Artschwager, interview avec Jan McDevitt, *Craft Horizons*, vol. 25, n° 5, 1965, p. 29.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Dan Graham, interview avec Mark Francis, *Dan Graham*, Londres et New York, Phaidon, 2001, p. 34.
7. Dan Graham, «Art as Design/Design as Art», *Rock My Religion*, Cambridge, Massachussets et Londres, MIT Press, 1993, p. 215.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Franz West, cité dans *Franz West*, Londres et New York, Phaidon, 1997, p. 64.
11. Iwona Blazwick, «Interview with Franz West», *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, Londres, ICA/ Serpentine, 1991, n. p.

ANDREA BLUM, L'ENTREMETTEUSE

Évence Verdier

→ Lorsque Donald Judd construisait des meubles, il disait quelque chose comme: « Une chaise n'est pas une sculpture car tu ne la vois pas quand tu es assis dessus.» Sa fonctionnalité l'empêche ainsi d'être de l'art – Je pense que c'est un non-sens!
Angela Bulloch[1]

ANDREA BLUM, THE GO-BETWEEN

↓

When Donald Judd built furniture, he said something like: "A chair is not sculpture because you don't see it when you sit on it." Its functionality prevented it from being art – I think that's absurd!
Angela Bulloch[1]

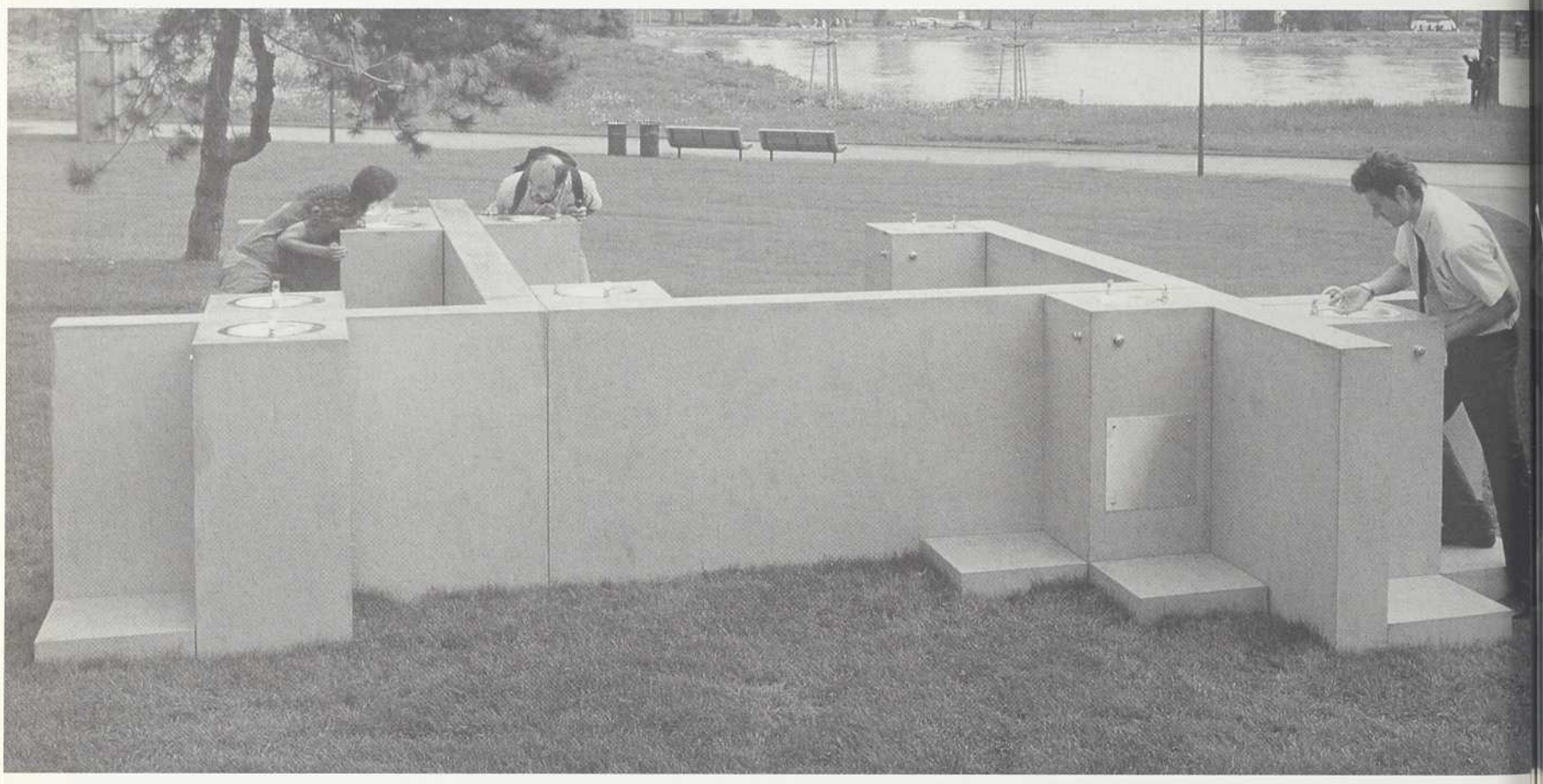
« J'aimerais que mes œuvres fonctionnent comme des agents de situation et de dé-situation[2] ». Cette déclaration de l'artiste new-yorkaise Andrea Blum a valeur de programme. Depuis vingt ans, elle travaille avec la même exigence: mettre sous tension, par le singulier jeu de forces qu'entretiennent les deux sphères du privé et du social, chacun de ses aménagements architecturaux ou mobiliers (bâtiment, maison, jardin, rue, mais aussi bibliothèque, bureau, etc.).

"I would like my work to function as an agent to position and de-position."[2] This statement by the New York artist Andrea Blum has a programmatic quality. For the past twenty years, she has been working with the same requirement: to create a tension, through the peculiar play of forces maintained by the private and social spheres, in each of her arrangements of architecture or furniture (buildings, houses, gardens and streets, but also libraries, offices, etc.)

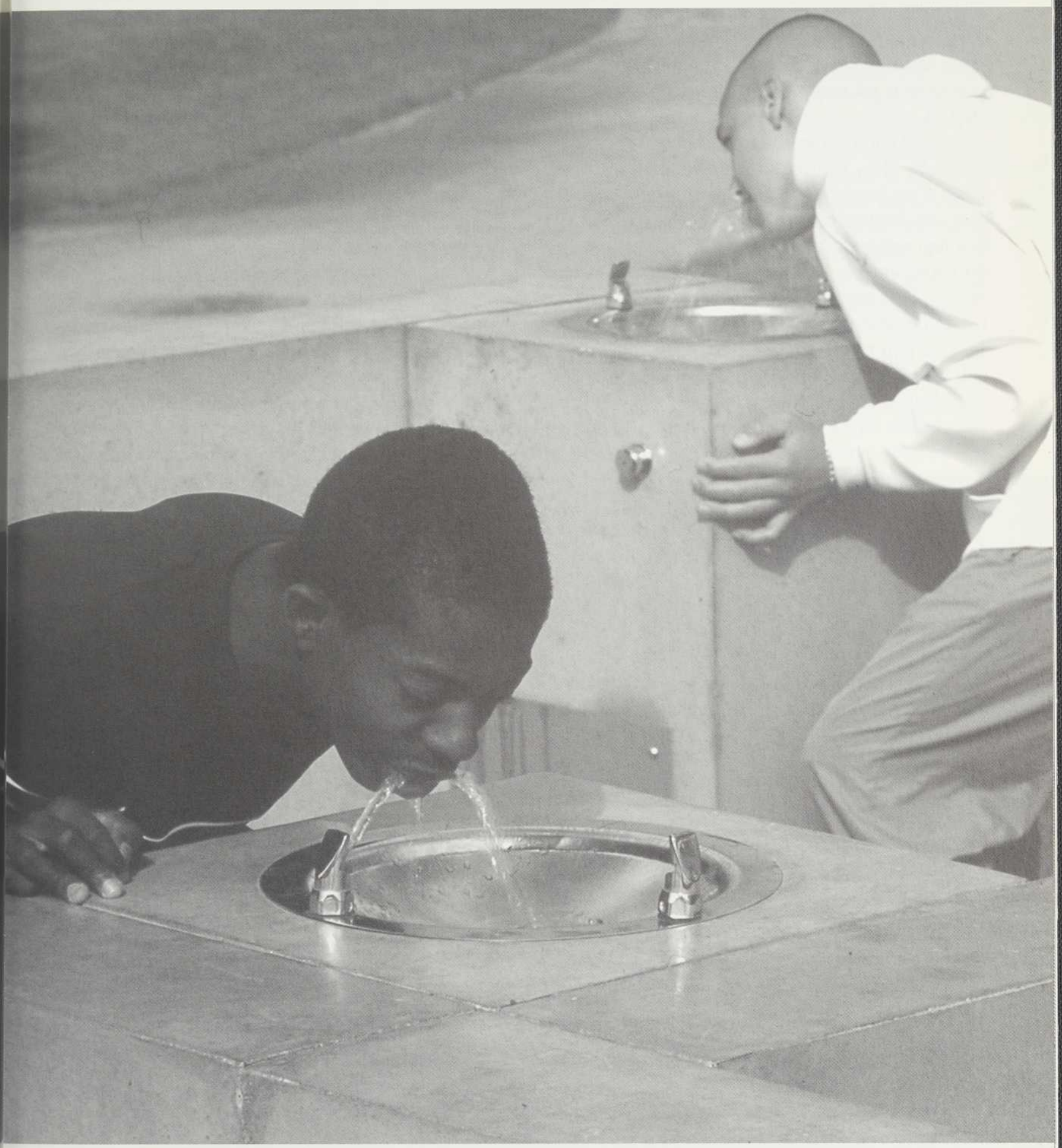
Andrea Blum, *Bibliothèque mobile*, 1997, MDF, caoutchouc noir et lampe fluorescente_MDF, black rubber and fluorescent light, 1,75 x 1,25 x 1,50 cm; photo: L. Malone, reproduite avec l'aimable permission de_ courtesy Insitu, Fabienne LeCler, Paris.

Dans l'espace public, Andrea Blum s'emploie à instiller des actions quotidiennes qui relèvent du domestique (lire comme dans son salon, s'allonger comme sur son canapé...). À l'exemple du projet *Sleep/Drink* (2004), réalisé dans un espace déjà marqué par l'entre-deux, le jardin transfrontalier des Deux Rives à Strasbourg. *Sleep* propose un ensemble labyrinthique de dix « méridiennes » en béton vert, reliées les unes aux autres, où l'orientation de chaque divan place son occupant dans une situation de proximité inattendue avec ses voisins. « Une manière d'employer une sculpture publique pour mettre en scène une rencontre intime anonyme[3] », une proximité aléatoire avec l'inconnu. *Drink* offre le même « dispositif amusant et un peu pervers » : huit vasques et leur fontaine dotées chacune d'une ou deux sorties d'eau, accessibles par un ou deux côtés, mettent en place une scène où les promeneurs qui veulent se désaltérer deviennent

Andrea Blum instils everyday domestic activities (reading as if in your living room, stretching out as if on your couch) in public space. An example is her project *Sleep/Drink* (2004), created in a space which already had an in-between quality, the cross-border Jardin des deux rives in Strasbourg. *Sleep* consists of a labyrinth of "meridians" in green concrete, following on one after the other. The direction each divan faces places its occupant in unexpected proximity with his or her neighbours, creating "a way of using public sculpture in order to stage an intimate and anonymous encounter,"[3] a chance proximity to the unknown. *Drink* functions according to the same "amusing and slightly perverse organizing principle": eight basins and their fountain, each with one or two drains accessible from one or two sides, stage a scene in which people strolling by who wish to quench their thirst become actors by creating, without their knowledge and with this same gesture, a



Andrea Blum, *Sleep/Drink* (*Drink*, vue d'ensemble_general view), 2004, béton coulé (pigmenté) et acier inoxydable_cast concrete (pigmented) and stainless steel, 1,10 x 6,20 x 5,35 cm; photo: Klaus Stober, reproduite avec l'aimable permission de_courtesy, Insitu, Fabienne LeClerc, Paris.



Andrea Blum, *Sleep/Drink (Drink* détail_detail), 2004, photo: Klaus Stober, reproduite avec l'aimable permission de_ courtesy, Insitu, Fabienne LeClerc, Paris.

acteurs en créant, à leur insu et dans un même mouvement, un espace que l'artiste qualifie de « sexuellement organisé ». En se penchant pour boire, chaque promeneur est confronté avec un autre venu étancher sa soif.

Le pôle d'intérêt se déplace de l'objet vers l'action, le temps vécu. Andrea Blum crée ainsi les conditions d'un happening, un environnement qui inclut une dimension temporelle et s'inscrit dans un lieu non réservé à l'art. Cette intrication de l'intime et du social amène à distinguer l'espace par rapport au lieu. Si le lieu se définit comme un ordonnancement d'éléments coexistants, l'espace est l'animation du lieu par le déplacement d'un mobile. Il a, suivant Michel de Certeau, « le privilège du parcours sur l'état[4] ». En ce sens, pratiquer l'espace « c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre ». Pour permettre cette expérience du passage, Andrea Blum propose des espaces neutres, le moins « désignés » possible : ne pas séduire et retenir le public, mais le mettre au monde, accepter qu'il se déprenne et se déplace vers l'autre. Andrea Blum sculpte parce qu'elle produit dans un lieu « cette érosion ou non-lieu qu'y creuse la loi de l'autre », qu'elle s'attache à détourner les lieux et à les miner de non-lieux, pour les muer en passages. La configuration de *Sleep/Drink* est la métaphore convaincante de ce mouvement incessant « qui déplace les lignes et traverse les lieux (et qui) est, par définition, créateur d'itinéraires, c'est-à-dire de mots et de non-lieux ».

Dépaysement

L'œuvre d'Andrea Blum est doublement dérangeante. Inclassable (du design sans design ?), elle suscite l'expérience du dépaysement. Figure, selon Nicole Lapierre, de « la circulation non contrôlée de ceux qui ont passé les bornes, franchi les frontières », elle « attire l'attention sur [...] un interstice entre le déjà plus et le pas encore, une zone d'indétermination et de mutation[5] . » *Bike House* (2004, La Haye), emboîtement de deux cubes, l'un de verre, l'autre d'acier, est ce point d'arrivée et de départ de tous les voyages. L'œuvre joue sur une rotation de vingt degrés du module vitré qui dégage des marges extérieures servant, d'une part, de comptoir pour le client et, d'autre part, de jardins/aquariums pour le gardien. Par un guichet dupliqué à l'intérieur, entre salle d'eau et cuisine, le design renvoie les mains du client qui paye à celles de l'employé qui se les lave.

space the artist describes as "organized sexually." In bending over to drink, each person is confronted with someone else who has come to take a drink.

The point of interest shifts from the object to the action, to lived time. Blum thus creates the conditions for a happening, an environment which includes a temporal dimension and which is found in a place not reserved for art. This intertwining of the private and the social creates a distinction between space and place. If a place is defined as a sequencing of co-existing elements, space is the animation of the place by a moving body. This body supports what Michel de Certeau nominates as "the privileging of the route over the inventory."[4] In this sense, a practice of space is "to be other, to go over to the other, in a place." To make this passage possible, Blum creates neutral spaces, as little "designated" as possible. Do not seduce the public and attract its attention, but rather accept that it will detach itself and move towards the other. Blum sculpts because she creates within a place "'this erosion or non-place, gouged' out of a place 'by the law of the other'," because she wishes to alter places and mine them with non-places in order to change them into passages. *Sleep/Drink*'s configuration is the persuasive metaphor of this ceaseless "movement that 'shifts lines' and traverses places [that] is, by definition, creative of itineraries: that is, words and non-places."

Bewildering Landscapes

Blum's work is doubly disturbing. Unclassifiable (design without design?), it creates an experience of bewilderment. It is an example of, according to Nicole Lapierre, "the uncontrolled circulation of those who have gone beyond bounds and crossed borders," it "draws attention to...the intersection of the already and the not yet, an indeterminate zone of mutation."[5] *Bike House* (2004, The Hague), an interlocking of two cubes, one glass and the other steel, is this point of arrival and of departure of all journeys. The work involves a twenty-degree rotation of the glass module, creating an outer space which functions on the one hand as a counter for customers and on the other as a garden and aquarium for the keeper. Through a ticket office duplicated inside, between shower room and kitchen, the design connects the paying customer's hands to the hands of the employee, who washes them.

Cette maison est l'incarnation de la conjonction des espaces privé et social qui, se superposant sans s'ajuster, entrent dans un rapport symbolique. Ce décalage par lequel s'opère le dépaysement devient ironiquement dé-paysage : la nature est échantillonnée (microjardin) et mise en boîte (aquarium). « Nous aspirons à la nature, affirme Andrea Blum, comme à un idéal, mais nous l'avons transformée en commodité[6]. » Rapportés dans l'espace privé, ces extraits de paysage esquissent les chemins d'une promenade domestique. Greffes ou ferments d'utopie importés chez soi, ils dépaysent l'espace intime – si, comme le dit Robert Morris, le paysage n'est « pas seulement une ligne au loin, mais un type d'espace que le corps peut occuper et traverser[7] ». Il s'agit bien « d'habiter le paysage autant que

This house is the embodiment of the connection of private and social spaces which, superimposed on each other without altering themselves, enter into a symbolic relationship. This gap, through which bewilderment arises, ironically becomes de-landscaped: nature is sampled (the microgarden) and canned (the aquarium). "We aspire to nature as an ideal," Blum remarks, "but we have transformed it into a commodity."[6] Brought back to private space, these landscape extracts sketch the paths of a domestic stroll. Grafts or fermentations of utopia imported into the home, they bewilderingly de-landscape private space – if, as Robert Morris states, landscape is "not only a far-off line but a type of space that the body can occupy and traverse."[7] What is at work here is very much a case of "inhabiting

ANDREA BLUM, *SLEEP/DRINK* (*SLEEP*, VUE D'ENSEMBLE_GENERAL VIEW), 2004, BÉTON COULÉ (PIGMENTÉ)_CAST CONCRETE (PIGMENTED), 1,10 x 8,25 x 6,25 CM; PHOTO: KLAUS STOBER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ COURTESY, INSITU, FABIENNE LECLERC, PARIS.

Andrea Blum, *Bike House* (détail_detail), 2004, verre, acier inoxydable, matière organique et béton_glass, stainless steel, organic matter and concrete, 3,75 x 4,50 x 3,25 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Lumen Travo Galerie, Amsterdam et_and Stroom Center for Art & Architecture, Den Haag, Netherlands.

ANDREA BLUM, *BIKE HOUSE* (CÔTÉ GAUCHE_LEFT SIDE), 2004.

de vérifier que les paysages aussi nous habitent[8] ». Chez Andrea Blum, ils laissent des traces en prenant place métaphoriquement dans notre espace intime. Terrariums, aquariums et vivariums peuplent en effet nombre de ses projets d'aménagements domestiques.

Autre version du dépaysement : ses espaces de transit, *Nomadic House* (2002-2003), déclinaison de *Mobile Home* (1996). C'est à la fois un lit/canapé, un placard et une table, trois modules montés sur roulettes qu'il est aisé de déplacer pour inventer diverses configurations. La table et le lit, tous deux sur coulisses, se combinent à une structure métallique – des feuilles d'acier perforées maintenues par une ossature tubulaire orthogonale. Il s'agit d'un lieu d'habitation temporaire constitué d'unités dissociables, faciles à transporter et d'utilisation souple. À première vue, cette maison pratique continue à relever le défi d'un design de produits fonctionnels, à prix attractifs, démontables et facilement transportables. Sur le marché du meuble en kit, de telles structures compactes, multipartites et mobiles, modulaires et dépliables, douées d'un grand pouvoir d'adaptabilité, ne semblent pas faire figure d'exception.

À y regarder d'un peu plus près cependant, Blum rêve certainement d'un autre monde. Elle propose non pas une somme indéfinie de produits consommables, mais un ensemble fini de modules articulables, comme s'il était question de fixer les règles d'un jeu.

the landscape as much as verifying that landscapes also inhabit us."[8] In Blum's work, they leave traces by taking place metaphorically in an individual's private space. Terrariums, aquariums and vivariums are found in many of her domestic furnishing projects.

Another version of the bewildering landscape: her spaces of transit, *Nomadic House* (2002-03), which is a reworking of *Mobile Home* (1996). This work is a sofa bed, a closet and a table in one, three modules on wheels which can easily be moved about to invent various configurations. The table and bed, both on slots, are combined with a metallic structure – perforated sheets of steel held up by a tubular orthogonal frame. It is a temporary living space, made up of separable parts that are easy to transport and whose use is flexible. At first sight, this practical house continues to meet the challenge of designing functional products at low cost which can be taken apart and easily transported. In the market for furniture requiring assembly, compact and moveable structures such as these, made up of many pieces and with great adaptability, do not seem to be the exception.

When looking a little closer, however, Blum is clearly dreaming of another world. She is proposing, not an indefinite sum of consumable products, but a finished ensemble of modules which can be linked together, as if what was at stake was setting the rules of a game.

Espace vivant

L'œuvre se veut contextuelle. Elle est aussi intentionnelle. Jamais les couleurs des structures ne tranchent avec leur environnement: la couleur grise du matelas et des coussins de *Nomadic House* prolonge celle de la structure métallique – recouverte d'une laque mate aluminium. Seul le plaquage en stratifié de la table prend une douce tonalité jaune. Les couleurs tendent à la neutralité, les matériaux sont délibérément élémentaires. À l'écart de la *starisation* des designers, reconnus pour leur style, l'empreinte de leur griffe dans notre environnement, Andrea Blum choisit la discrétion. Comme si elle voulait que la stylistique de l'objet s'efface le plus possible au profit du sujet. Elle n'enjolive pas, ne farde pas les formes. Elle ne demande pas aux consommateurs de se fondre dans le monde d'un autre, quand bien même il serait très agréablement «tendance». Avec sa manière singulière de se soucier des besoins de ses contemporains, sans tomber pour autant dans une production standardisée, elle les engage à exploiter d'une manière créative le potentiel de ce qu'elle met à leur disposition. C'est la personnalité de leurs occupants qui décuple les possibilités des structures qu'elle propose.

Loin d'être enveloppé dans un confort épousant ses contours, le corps doit se frotter à la réalité de matières délibérément austères, de formes raides et anguleuses. Lesté ainsi de tout son poids, il est enjoint à prendre conscience des enjeux à l'œuvre dans son espace de vie, à rebours de l'esprit *cocooning* qui conduit à fermer les yeux et à oublier...

Nomadic House – projet symboliquement dépourvu de murs d'enceintes lorsqu'il est déployé en mode «en marche» – s'avère le support d'une réflexion sur la façon dont on peut habiter une structure et la faire muter en lieu de vie, autrement dit en un lieu vivant. Les trous qui perforent les parois dévoilent et camouflent à la fois la présence d'une autre personne, avec laquelle on peut entrer en relation sans pour autant violer son intimité. Jeu de cache-cache qui sans doute traduit la timidité avouée par l'artiste[9], et une solution possible pour y répondre.

Ce même dispositif de montrer/cacher, qui mobilise séduction et voyeurisme, est mis à l'œuvre dans la *Bibliothèque mobile* (1997, L'Observatoire/Marseille). Il s'agit d'un cabinet de lecture, conçu

A Living Space

The work is intended to be contextual. It is also intentional. The structures' colours never contrast with their environment: the grey of the mattress and cushions in *Nomadic House* extend the colour of the metallic structure, which is covered in an aluminum matte lacquer. Only the laminated veneer of the table has a soft yellow colour. The colours tend to be neutral, the materials are deliberately basic. Aloof from the designer star system, with our recognition of their style, the mark of their label in our surroundings, Blum has chosen discretion. As if she wanted the object's style to be effaced as much in possible in favour of the subject. She does not beautify, she does not cover up forms. She does not ask consumers to dissolve in the world of another, even when it would be a very agreeable "trend." With her peculiar way of being concerned about the needs of her contemporaries, without falling into standardized production, she engages them in using in a creative manner the potential of what she puts at their disposal. The possibilities of the structures she creates is increased by the personality of their occupants.

Far from being enveloped in a comfort that fits its contours, the body must rub up against the reality of deliberately austere material, of stiff and angular shapes. Ballasted in this way with all its weight, it is enjoined to become aware of the issues at stake in the space of its life, against the grain of cocooning, which leads to closing our eyes and forgetting...

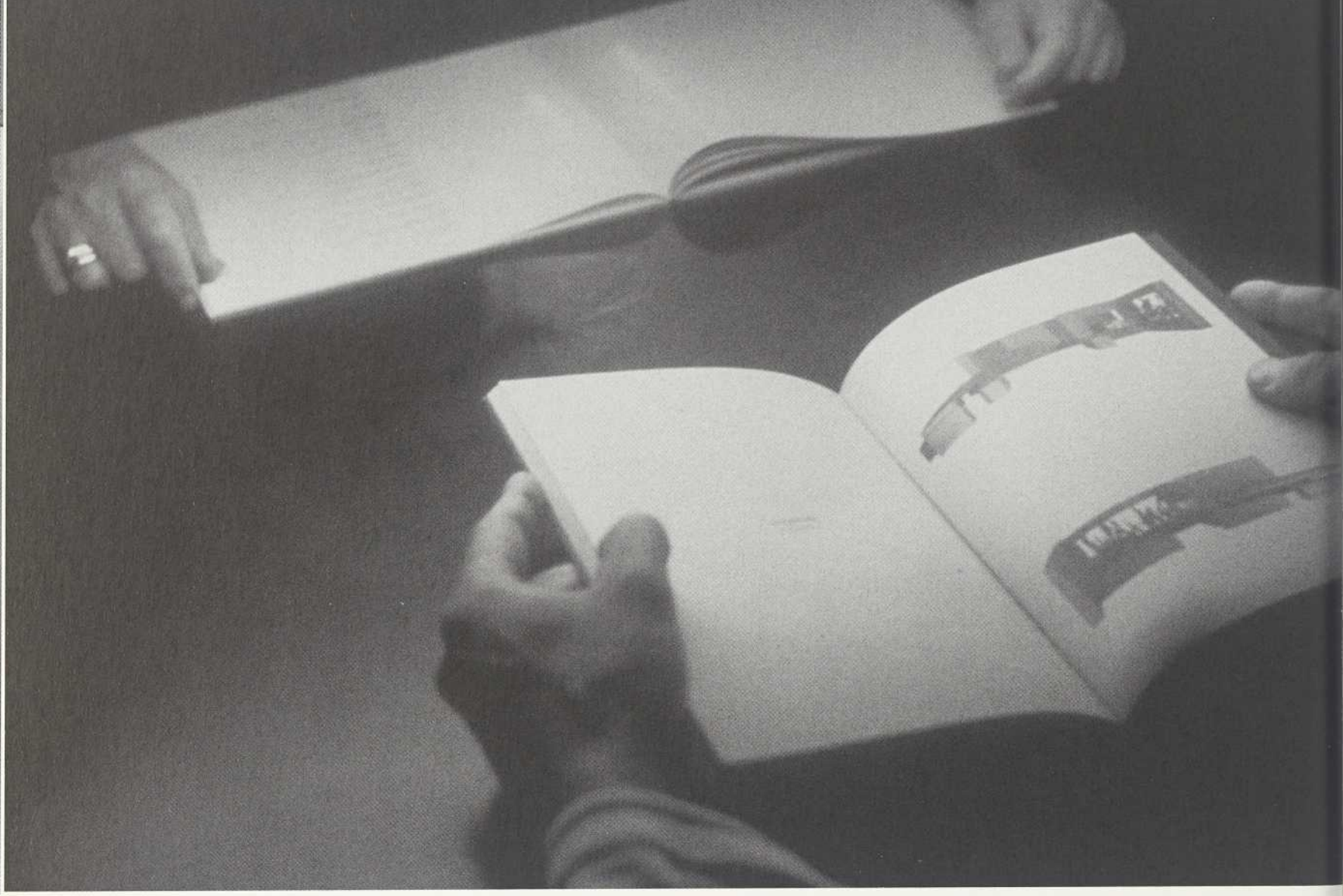
Nomadic House, a work symbolically lacking outer walls when it is used in the "operating" mode, is the means for thinking about the way in which it is possible to inhabit a structure and redeploy it as a life place, or in other words a living place. The holes perforating the interior walls both reveal and camouflage the presence of another person, with whom one can enter into a relationship without however violating their privacy. It's a game of hide-and-seek which undoubtedly conveys the artist's avowed shyness,[9] and may be a solution to it.

This same system of showing and hiding, which mobilizes seduction and voyeurism, is at work in *Bibliothèque mobile* ("Mobile Bookcase," 1997, L'Observatoire/Marseille). This work is a reading room, designed for two people, covered with black rubber. In size, it is between a small room and that

ANDREA BLUM, *NOMADIC HOUSE*, 2002-2003, ACIER PEINT, FORMICA, FEUTRE ET BRODERIE_PAINTED STEEL, FORMICA, FELT AND EMBROIDERY, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO: BLAISE ADILON, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE _COURTESY INSITU, FABIENNE LECLERC, PARIS.

pour deux personnes, habillé de caoutchouc noir, dont l'échelle est intermédiaire entre celle d'une petite pièce et celle d'un grand meuble, assez grand pour offrir de l'intimité, et suffisamment petit pour ne pas s'imposer. Il est muni de roulettes et peut être déplacé et remonté en différents endroits. Ses deux parois extérieures, conçues pour l'exposition de livres d'artistes, sont reliées par une troisième, ouverte seulement en sa partie inférieure, de sorte que chacun des deux lecteurs en vis-à-vis ne puisse apercevoir que les mains de l'autre. Cette bibliothèque a la forme de la lettre « H ». Quel sens a ce H ? « Trouvez Hortense[10]. » Ces deux barres verticales

of a large piece of furniture: big enough to provide privacy and small enough not to be imposing. It is equipped with wheels and can be moved and set up in different places. Its two outside walls, designed to exhibit artists' books, are linked by a third wall, whose lower section is open, so that the two readers facing each other can see only see the other's hands. This bookcase is in the shape of the letter H. What is the meaning of this H? "Find Hortense."[10] Its two vertical bars intersected at their midpoint by a horizontal bar present two beings with the possible schema for an encounter. The eroticization of space. The work of a go-between.



coupées à mi-hauteur par une horizontale offrent à deux êtres le schéma possible d'une rencontre. Érotisation de l'espace. Travail d'entremetteuse.

En divers endroits, Blum a inscrit *travailler/ work, manger/eat, dormir/sleep, habiter/live,* soulignant ce que les formes désignent déjà : nos activités les plus communes, les actions les plus routinières et sans doute les moins réfléchies. Non sans humour, même si elle ne partage pas l'esprit ludique d'Angela Bulloch, qui fait parler des chaises sur lesquelles on s'assoit. N'y a-t-il pas malice chez Andrea Blum à choisir du béton ou des parois d'acier pour nous inviter à l'expérience d'un art de vivre libre ?

Ni refuge ni paradis artificiel

Le designer Ruedi Baur s'interroge :

[Peut-être faut-il] abandonner cette dangereuse ambition de vouloir développer des cuillères idéales, des villes idéales ou des hamburgers idéaux. Le design, marqué dans son histoire par cette approche universelle et par la logique industrielle des grandes séries, [...] saura-t-il trouver la modestie de travailler sur ce particulier, sur ce local, sur ce modeste indispensable à la qualité de notre vie ?

Autrement dit, « quitter le consensuel pour développer les différences » et renoncer à l'uniformisation, à la transformation de l'espace public « en un simple territoire de passage totalement standardisé[11] ».

Chacune des œuvres d'Andrea Blum reformule cette préoccupation. L'artiste part du point de vue de l'usager. Elle répond aux nécessités des habitants d'espaces de plus en plus petits et des nomades

In different places, Blum has written *travailler/ work, manger/eat, dormir/sleep* and *habiter/live,* emphasizing that the forms already designate something: our most common activities, our most routine and no doubt least conscious acts. Is there not malice in Blum's decision to use concrete or steel walls to invite viewers to experience an art of living freely?

Neither Refuge nor Artificial Paradise

The designer Reudi Baur asks himself:

[Should I] abandon this dangerous ambition to want to develop the ideal spoon, the ideal city, or the ideal hamburger[?] The history of design has been marked by this universal approach and by the industrial logic of large production lines... can it find the modesty to work on the particular, the local, on modest things that are indispensable to our quality of life?

In other words, "to leave the consensual behind in order to develop difference" and to renounce uniformity and the transformation of public space "into a mere territory we pass through which has been completely standardized."[11]

Every one of Blum's works reformulates this concern. She starts from the point of view of the user and meets the needs of people inhabiting smaller and smaller spaces and those of urban nomads, who are "constantly in movement as a result of the real estate boom or professional re-locations."[12]

Other artists also work in this vein. Their projects, while functional, make it possible to extract oneself from false needs. *L'autocrat* (1997), by **Atelier Van Lieshout**, an autarkic dwelling unit, nevertheless

Andrea Blum, *Bibliothèque mobile*, 1997; photos: L. Malone, reproduites avec l'aimable permission de_ courtesy Insitu, Fabienne LeCler, Paris.

urbains, « constamment en mouvement du fait de l'escalade du marché immobilier ou des mutations professionnelles[12] ».

D'autres artistes travaillent en ce sens. Leurs projets, quoique fonctionnels, permettent de se soustraire aux faux besoins. *L'autocrat* (1997) de l'**Atelier Van Lieshout**, unité d'habitation autarcique, ne conduit pas pour autant à s'isoler du monde, mais à résister aux lois du marché et à s'assurer par rapport à celles-ci des moyens de survie et d'autonomie. De ses maisons, Absalon disait: « Elles seront des dispositifs de résistance à la société qui m'empêche de devenir ce que je dois devenir[13] ». Pour Joep van Lieshout, *L'autocrat* est destinée à potentialiser la circulation de l'énergie vitale, sexuelle. Les propositions d'Andrea Blum ont elles aussi, à leur manière, une charge érotique. Si elle ne réalise pas comme l'Atelier Van Lieshout des caravanes pour jeux amoureux tels que *Baise-ô-drôme* (1995), certains de ses projets ont des titres évocateurs: *Passage d'amour* (1991) pour un projet de rue, *Loveseat with aquarium* (2003) pour celui d'un jardin. Érotisation plus « subtile » dans la mesure où, comme elle le dit d'elle-même, elle est plus « voyeuriste ». Il s'agit bien d'accompagner le désir du sujet et de le maintenir en vie. *Slide lounge* (2004) en donne un nouvel exemple. Deux chaises longues montées sur roulettes et dont le dossier est prolongé latéralement par un moniteur sont positionnées en quinconce. Chaque occupant doit donc regarder l'écran accouplé au siège de son vis-à-vis. Insidieux dispositif qui, sous prétexte d'une meilleure accommodation, amènera chacun à un glissement progressif vers l'autre.

Il s'agit chez ces artistes, au-delà de leurs différences, à travers leurs propositions d'équipements mobiles, d'affirmer un regard singulier sur l'économie de la vie: non pas le désir d'un cadre fixe et l'usage convenu d'un lieu de stockage, mais la volonté de continuer à s'adapter, sans craindre le changement, et de se doter des moyens d'errer sans être pour autant un sans-abri. Autant dire qu'ils partagent l'intérêt de Jacques Rancière pour « la façon dont, en traçant des lignes, en disposant des mots ou en répartissant des surfaces, on dessine aussi les partages de l'espace commun. [...] On ne définit pas simplement des formes de l'art, mais certaines configurations du visible et du pensable, certaines formes d'habitation du monde sensible[14] . »

does not create isolation from the world but rather resistance to the laws of the market and the means of survival and autonomy. Absalon has commented on his houses that "they will be the means of resistance against the society which prevents me from becoming what I must become."[13] For Joep van Lieshout, *L'autocrat* makes possible the circulation of vital and sexual energy. Blum's work too has, in its own way, an erotic charge. While, unlike Atelier van Lieshout, she does not create trailers for lovers such as *Baise-ô-drome* ("Screwmobile," 1995), some of the titles to her work are suggestive: *Passage d'amour* ("Love Passage," 1991) for a street project, *Loveseat with Aquarium* (2003) for a garden project. This is a more "subtle" eroticization in the sense that, as she herself says, she is more "voyeuristic." It's a question of accompanying the subject's desire and keeping it alive. *Slide Lounge* (2004) is a recent example. The backs of two lounge chairs on castors are extended laterally by a monitor; these chairs are positioned facing each other. The occupant of each chair must thus watch the screen attached to the chair of the person opposite. This is an insidious arrangement which, under the pretext of better accommodation, leads to a gradual slippage from one person to the other.

With these artists, beyond their differences, their ideas for mobile furnishings, a peculiar gaze is cast on the economy of life: not the desire for the fixed framework and common usage of a storage site, but the desire to continue to adapt, without fear of change, and to become capable of itinerancy without for all that becoming homeless. They share, in other words, Jacques Rancière's interest in "the way in which, by tracing lines, by using words or by dividing up surfaces, we also sketch the way in which common space is shared.... This is not merely defining the forms of art, but rather certain configurations of the visible and the contemplatable, certain ways in which the sentient world can be inhabited."[14]

In this way, one can understand that Blum, even though she may well define herself as a sculptor, considers the questions around the borders between art, design and architecture "academic." What is important to her is "what is felt and how this experience is shown." And shared.

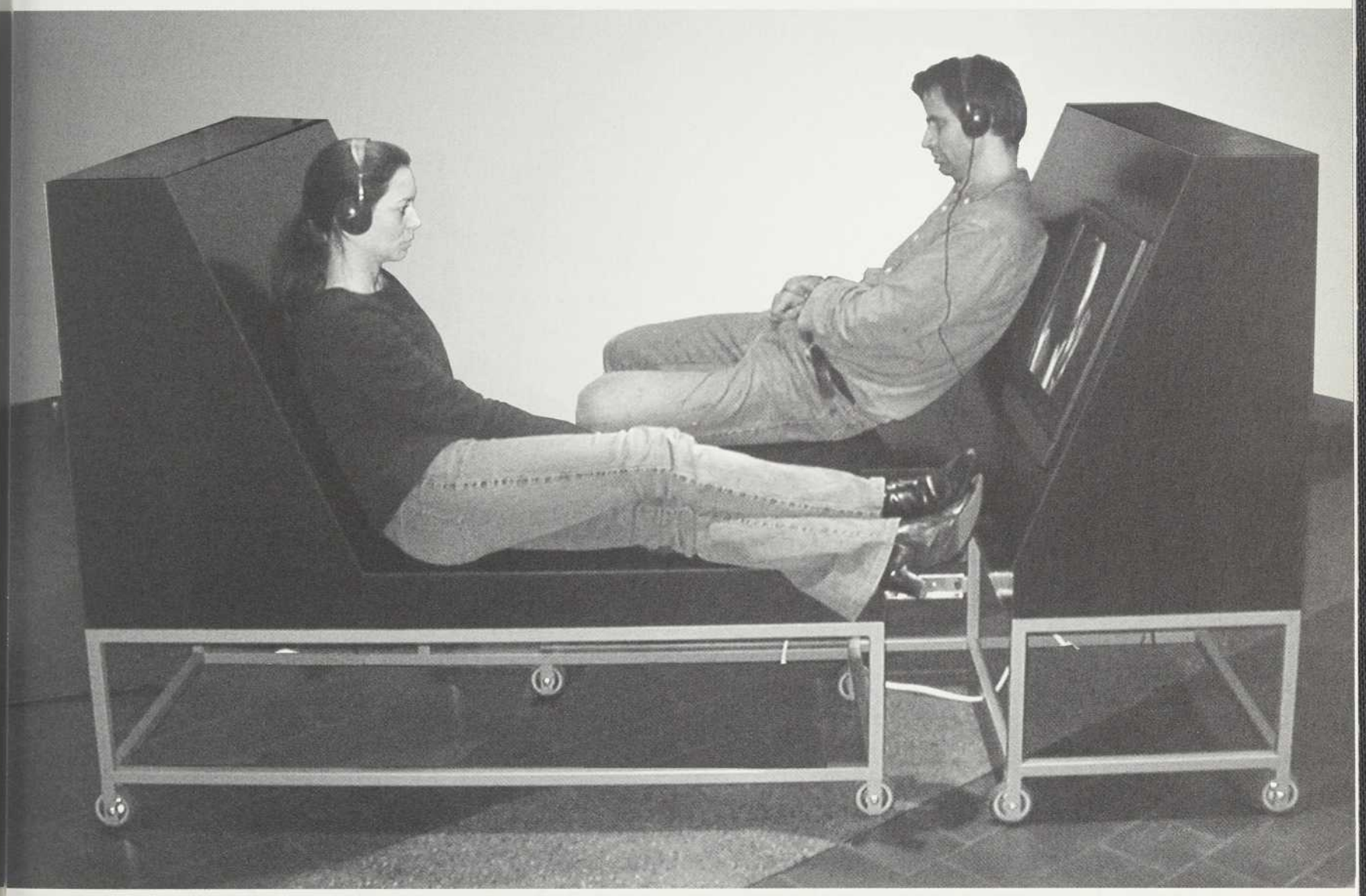
On comprend ainsi qu'Andrea Blum, quand bien même elle se définit comme sculpteur, considère comme « académiques » les questions de frontières entre art, design et architecture. Ce qui lui importe « c'est ce qui est éprouvé et comment cette expérience est montrée. » Et partagée.

Intimité exposée

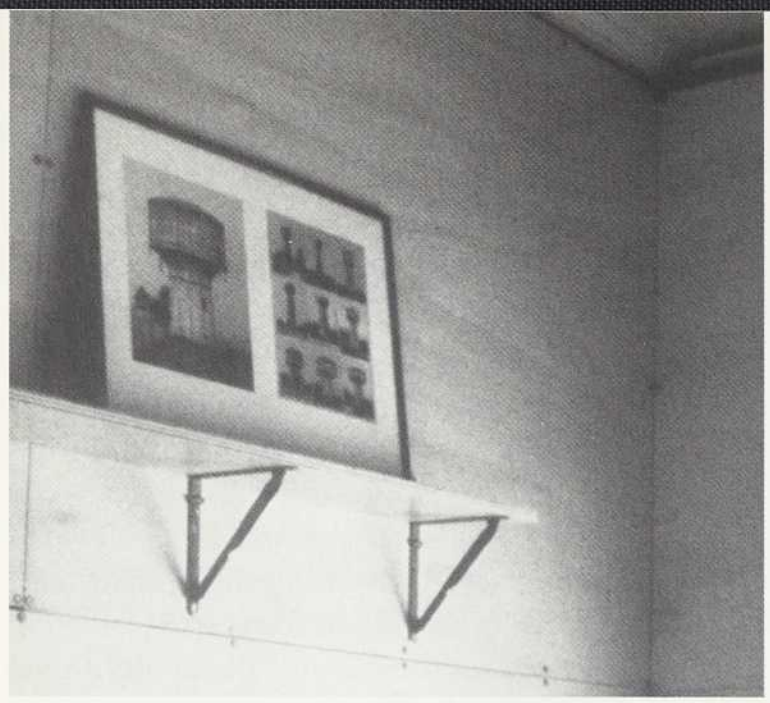
Avec la même éthique créative (permettre à l'individu de s'émanciper, de protéger sa dignité de sujet), **Andrea Zittel** a conçu le *Living Unit* (1993), une espèce de coffre qui se déploie en nécessaire de vie domestique, et l'a commercialisé en différentes variantes (*A-Z Comfort Work, A-Z Selected Sleeping Arrangements*...). Ses *A-Z Escape Vehicles* (1996),

Privacy Exposed

With the same artistic ethic (encouraging individuals to emancipate themselves, to protect their dignity as subjects), **Andrea Zittel** designed *Living Unit* (1993), a sort of toolbox for domestic life, and commercialized it in different forms (*A-Z Comfort Work, A-Z Selected Sleeping Arrangements*, etc.). Her *A-Z Escape Vehicles* (1996), dwelling units on wheels which are precisely adapted to the scarcity of living conditions, meet peoples' basic needs, but unlike the work of Blum, they do so by aspiring to exhaustiveness and perfection, whose lineage can be traced back to the Constructivists and their followers. The "A to Z Administrative Service," whose initials are found on every one of her products, presents itself



Andrea Blum, *Slide Lounge*, 2004, MDF, caoutchouc noir et acier_MDF, black rubber and steel, 1,20 x 1,50 x 1,50-3,0 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Insitu, Fabienne LeClerc, Paris.



unités d'habitation à roulettes très exactement adaptées à l'exiguïté des conditions de vie, répondent aux besoins fondamentaux des hommes, mais ils se distinguent de ceux d'Andrea Blum en aspirant à une exhaustivité et à une perfection, dont l'ascendance est repérable chez les constructivistes et leurs épigones. Le «*A to Z Administrative Service*», qui marque de ses initiales chacune de ses productions, se présente comme un prestataire de services utopiques, voire un outil de formatage et de contrôle de notre environnement et de nos comportements. Ce programme idéologique s'inscrit dans la lignée des utopies sociales du début des avant-gardes et notamment du Bauhaus. Ce n'est pas celui d'Andrea Blum qui, elle, ne cherche pas à systématiser les rêves d'autonomie ni les promesses de bonheur.

De même, leurs œuvres suivent des trajectoires inverses. Les *A-Z Vehicles* d'Andrea Zittel sont des refuges mobiles qui resserrent les recherches modernistes sur le confort individuel, sur les rêves d'intimité et d'isolement. Ils nous conduisent, dans un mouvement centripète, à l'intérieur de nous-mêmes, alors qu'une force centrifuge anime les propositions d'Andrea Blum – puisqu'il s'agit toujours pour elle, même dans le cadre de commandes privées, de s'écarter d'un état, de créer un mouvement et donc d'ouvrir un espace, un lieu qui mobilise le désir, une zone de vibration entre deux pôles: intérieur/extérieur, privé/public, intime/social, psychologique/fonctionnel, symbolique/pratique...

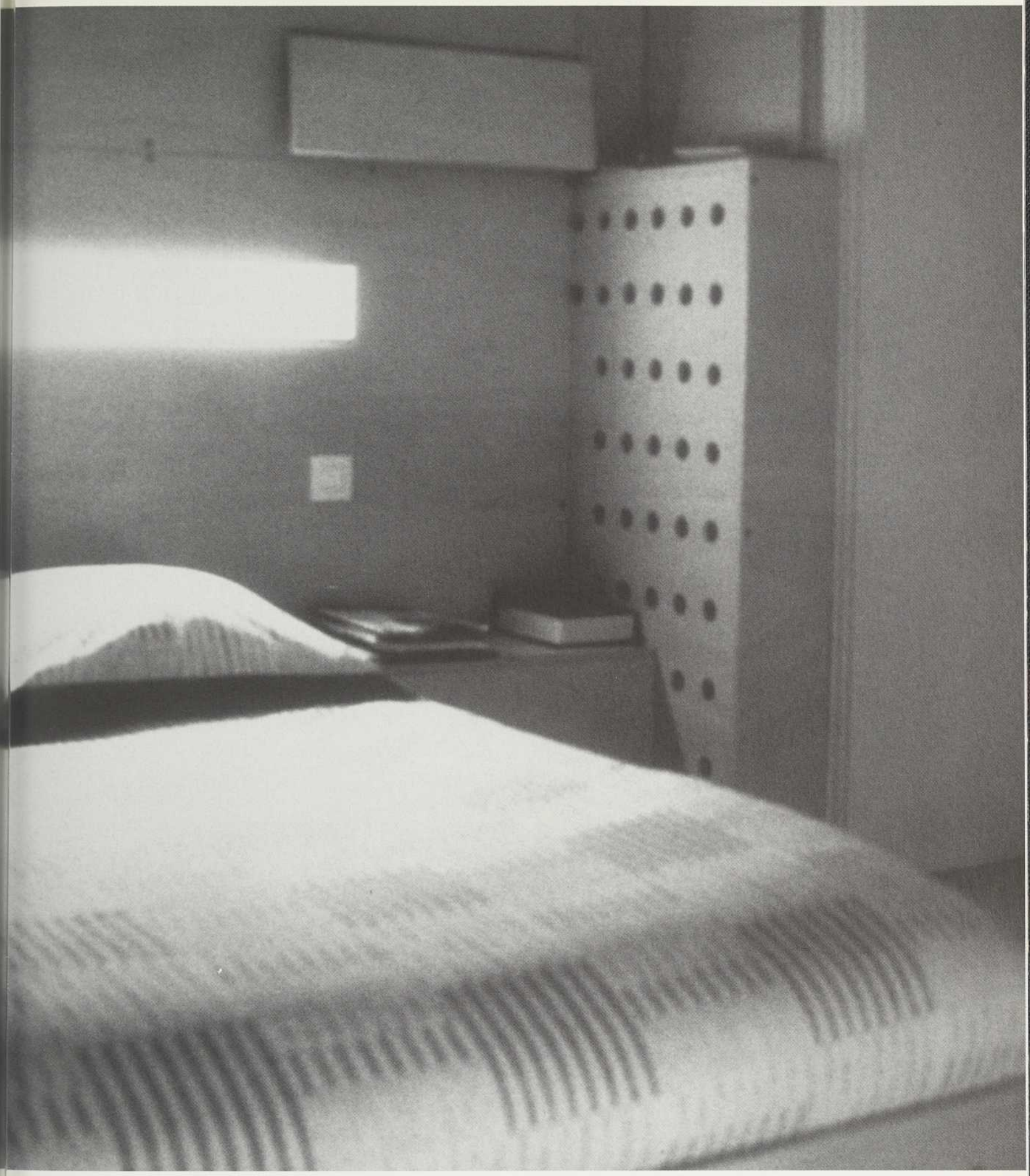
La chambre de Christophe Durand-Ruel (1996) rejoue ce mouvement centrifuge à l'intérieur même de l'espace privé: Blum reconstruit la chambre à coucher d'un collectionneur en cherchant, dit-elle, à souligner les qualités de «cet homme élégant et

as a beneficiary of utopian services or even a tool for formatting and controlling our environment and behaviour. This ideological program is part and parcel of the social utopias of the early avant-garde, especially the Bauhaus. It is not the program of Blum, who for her part is not interested in systematizing dreams of autonomy or promises of happiness.

In the same way, their work follows different trajectories. Zittel's *A-Z Vehicles* are mobile refuges which narrow modernist experiments in individual comfort and dreams of privacy and isolation. In a centripetal movement, they lead viewers inside themselves, while a centrifugal force animates Blum's work – because, for her, what is still at issue, within the context of a private commission, is to remove oneself from a condition, to create movement and thus open a space, a place which will mobilize desire, a zone of vibration between two poles: interior/exterior, private/public, intimate/social, psychological/functional, symbolic/practical, etc.

La chambre de Christophe Durand-Ruel ("Christophe Durand-Ruel's Bedroom," 1996) repositions this centrifugal movement in the interior of private space itself: Blum reconstructs the bedroom of a collector by seeking, she says, to emphasize the qualities of this "elegant and very private man." On the walls of the room, which has been designed in the form of a box, she has placed brackets, which can be folded in or be used to exhibit the work of other artists in his collection. Her work functions as the medium for exhibiting the work of others and transforms the room into an exhibition space. Exhibiting his works of art, but also his privacy. The light comes from below and traverses transparent chests in

ANDREA BLUM, *LA CHAMBRE DE CHRISTOPHE DURAND-RUEL*, 1996, CONTRE-PLAQUÉ, PLEXIGLAS, LAMPE FLUORESCENTE_BIRCH PLYWOOD, PLEXIGLAS, FLUORESCENT LIGHT, 4,0 x 3,0 x 5,0 CM; PHOTOS: FLORENCE PARADEIS, REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY INSITU, FABIENNE LECLERC, PARIS.



très privé». Sur les murs de la chambre conçue comme une boîte, elle a placé des ailerons qui peuvent se rabattre ou servir à exposer les œuvres d'autres artistes de sa collection. Son œuvre qui se fait support de celle des autres transforme la chambre en un espace d'exposition. Des œuvres du commanditaire, mais aussi de son intimité. La lumière vient du bas et traverse des caissons transparents où sont exposés ses chemises, ses chaussettes et ses sous-vêtements. Andrea Blum parvient à faire du lieu le plus privé, la chambre à coucher, un espace «décalé» qui offre à celui qui l'occupe un point de vue inédit sur sa propre personnalité.

S'arracher

Blum ne propose pas des lieux de fuite et de retraite pour s'évader de la «dure réalité». Elle engage à vivre plutôt qu'à survivre, à avoir la force de «s'arracher» aux états, aux positions figées, aux places gardées, tout en restant en relation avec un milieu, avec des structures permettant de «squatter» le monde tel qu'il est et non pas tel qu'on voudrait qu'il soit. Ses maisons au confort minimaliste dérogent et dérangent, parce que la logique de leur fonctionnalité ne conduit pas à les enjoliver ou à les optimiser (*Nomadic House*, par exemple, est dépourvue de salle de bain).

Diffusées en galerie et produites en petit nombre (pièce unique ou édition de cinq à sept exemplaires), ses œuvres proposent des formes proches d'un point zéro, à partir duquel la personnalité de chacun se mesure et trouve la forme qui lui convient. Leur caractère peu «stylé» contribue à l'émancipation du sujet. Dans le cas de *Nomadic House*, Andrea Blum propose au collectionneur, qui achète généralement sur le marché de l'art des objets distinctifs, un logement mobile qui ne correspond certainement pas à son mode de vie actuel. D'un côté, le «modèle» est déplacé par rapport aux besoins de son acquéreur et de l'autre, les instructions du catalogue *Nomadic House* permettent à quiconque passe par le réseau de l'art de s'en inspirer librement pour projeter sa propre «archi-sculpture». Réseau qui présente l'avantage d'informer sur la portée symbolique du projet et non de vanter, comme la grande distribution, les qualités pratiques et l'adaptabilité d'un «produit».

À la fin du processus de soustraction qui tend à la disparition du modèle, seuls resteraient, disponibles, des ouvrages semblables au catalogue *Nomadic*

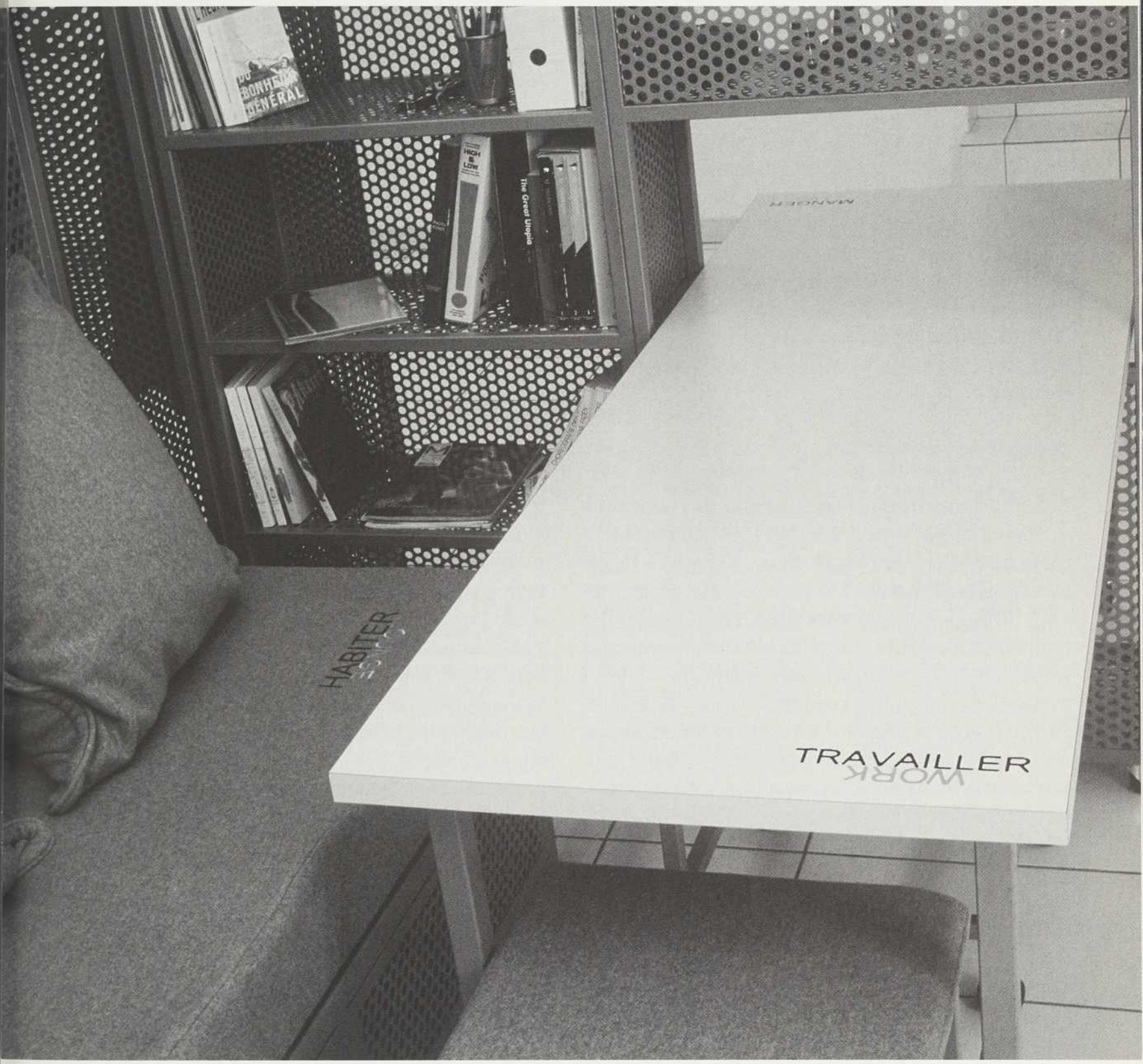
which his shirts, socks and underwear are exhibited. Blum has succeeded in making that most private space, the bedroom, a "set off" space which offers its occupant an unusual perspective on his own personality.

Freeing Oneself

Blum does not create places for fleeing or retreating from "hard reality." She dedicates herself to living rather than surviving, to having the strength to "free oneself" from conditions, fixed positions and guarded spaces, while remaining in contact with an environment, with structures which make it possible to "squat" in the world the way it is and not the way people would like it to be. Her houses, with their minimalist comfort, derogate and derange, because the logic of their functionality does not prettify or optimize them (*Nomadic House*, for example, does not come with a bathroom).

Exhibited in galleries and produced in small numbers (singly or in editions of five to seven pieces), her work's form is close to a zero point, out of which the personality of each person is measured and finds the form that suits them best. Their not very "stylized" nature contributes to the subject's emancipation. In the case of *Nomadic House*, Blum has created for the collector, who generally buys distinctive works on the art market, a mobile lodging which certainly does not correspond to his present-day lifestyle. On the one hand, the "model" does not match the needs of its buyer, and on the other, the instructions in the *Nomadic House* catalogue make it possible for anyone passing through the art network to freely adapt the work in order to project their own "archi-sculpture." This is a network which has the advantage of informing about the project's symbolic element and not of vaunting the practical qualities and adaptability of the "product" the way large-scale distribution does.

At the end of the process of subtraction which tends to make the model disappear, all that remains available are works similar to the catalogue *Nomadic House*, which informs about a concept's "background" before giving the project's plans and dimensions and a list of its furnishings and instructions for its montage. It is as if the "poet's elocutory disappearance" dear to Mallarmé, who some people see as the founder of design, has become in Blum's work the jubilant disappearance of the object.



Andrea Blum, *Nomadic House*, 2002-2003; photo: Blaise Adilon, reproduite avec l'aimable permission de _courtesy Insitu, Fabienne LeClerc, Paris.

House, qui informe sur le «*background*» d'un concept, avant de donner le plan du projet et ses dimensions, ainsi que la liste de fournitures et des instructions de montage... Comme si «la disparition élocutoire du poète» chère à Mallarmé, que certains considèrent comme le fondateur du design, devenait chez Blum la disparition jubilatoire de l'objet.

Si l'on pousse la mécanique à l'œuvre, ce catalogue devrait un jour trouver sa place dans une bibliothèque publique, parmi d'innombrables autres ouvrages, livrant une multitude d'autres projets possibles, proposés par tous ceux qui auraient adopté la formule de Marcel Duchamp:

mon art serait de vivre; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante[15].

Si le design doit s'occuper de la valeur d'usage d'une forme, qu'il sculpte, comme s'y attache Andrea Blum, cette forme de pensée. Qu'il dessine, avec le moins possible d'*a priori* esthétique, la forme de ce dessein.

Outrepasser

Cet état d'esprit, n'est-ce pas celui qui conduit à mettre en scène, sous des formes qui apparemment n'ont aucun rapport entre elles, la même idée de passage. De la maison à la rue, de la rue à l'institution, puis à l'espace domestique, selon l'itinéraire emprunté par Blum, **Jorge Pardo** installe en 1992 sa propre cuisine comme une sculpture (*I wish I would have made it this way the first time*). Il récidive en 1993, pour le Musée d'art contemporain de Los Angeles, en proposant de construire sa propre maison avec le budget qui lui est alloué. *House/sculpture/exhibition*, projet finalement réalisé en 1998, est une maison, visitable le temps d'une exposition temporaire d'une sélection d'œuvres appartenant à la collection du MOCA. Devenue ensuite la maison de l'artiste, elle est fermée depuis au public. Cette œuvre d'art non identifiable, à la fois espace d'habitation privé, lieu et objet d'exposition, pose notamment le problème institutionnel de la «ré-appropriation» d'une œuvre qui ne se distingue plus des maisons voisines. L'œuvre-limite s'est bel et bien perdue dans la nature...

La façon de sculpter d'Andrea Blum rappelle la manière de **Jean-Claude Ruggierello**, qui, bien qu'il produise beaucoup de vidéos, se définit lui aussi comme un sculpteur. Sculpter, dit-il, c'est créer

If the mechanism at work were pushed, this catalogue should one day find a place in a public library, among innumerable other works, yielding a multitude of other possible projects by those who have adopted Marcel Duchamp's formula: "my art would be that of living: each second, each breath is a work of art which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral. It's a sort of constant euphoria."[15] If design is concerned with a form's use value, then it should sculpt this form of thought, the way Blum does. It should sketch out the form of this design with as few aesthetic givens as possible.

To Go Beyond

Is this state of mind not the same as that which leads to the staging, in forms which seemingly have little connection to each other, of the very idea of passage? From the house to the street, from the street to the institution, and then to domestic space, paralleling the itinerary taken by Blum, in 1992 **Jorge Pardo** installed his own kitchen as a work of sculpture in an exhibition (*I wish I would have made it this way the first time*). He returned to this idea in 1993, proposing to the Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA) that he build his own home with the money allocated to him. *House/sculpture/exhibition*, a project finally completed in 1998, is a house that could be visited during the temporary exhibition of a selection of works of art from the MOCA's collection. It then became the artist's home and was closed to the public. This unidentifiable work of art, simultaneously private living space, site of exhibition and object exhibited, poses in particular the institutional problem of the "re-appropriation" of a house which is indistinguishable from neighbouring houses. The borderline work has become completely lost in its surroundings.

Blum's manner of sculpting recalls the work of **Jean-Claude Ruggierello**, who, while he produces many videos, also defines himself as a sculptor. To sculpt, he says, is to create a space. His *Principe actif 2* ("Active Principle 2," 2004) is the image of a rectangle made up of a form and a counter-form: two projections of light, one white and the other pearl grey, which complement each other by being set in motion when they come into contact with each other. The vibration makes the image fuzzy. The space created on screen, divided in two, presents the experience of an erotic magnetic field which, of

un espace. Son *Principe actif 2* (2004) est l'image d'un rectangle constitué d'une forme et d'une contre-forme, soit deux projections de lumière, l'une blanche, l'autre gris perle, qui se complètent et se mettent en branle au contact l'une de l'autre. La vibration rend la figure floue. L'espace bipolarisé qui se crée sur l'écran offre l'expérience d'un champ magnétique érotique désignant bien entendu un autre champ: celui qui sépare l'écran du spectateur. De même que ce n'est pas l'image, mais l'espace dont se soucie Jean-Claude Ruggierello, de même Andrea Blum se moque de la belle forme. Tous deux s'intéressent aux gestes, aux rapports chromatiques subtils, aux déplacements (physiques et psychiques). Par ces mouvements tremblés, des espaces se créent, l'air de rien: menus a-monuments.

Évence Verdier est critique d'art. Elle fait partie de l'équipe de rédaction de la revue *art press* et vit à Paris.

course, represents another field: the space separating the screen from the viewer. Ruggierello is concerned with space, and not the image, in the same way that Blum is unconcerned with attractive forms. They are both interested in gestures, in subtle chromatic relationships, and in physical and psychic shifts and displacements. Through these wavy movements, spaces are created, just like that: fine anti-monuments.

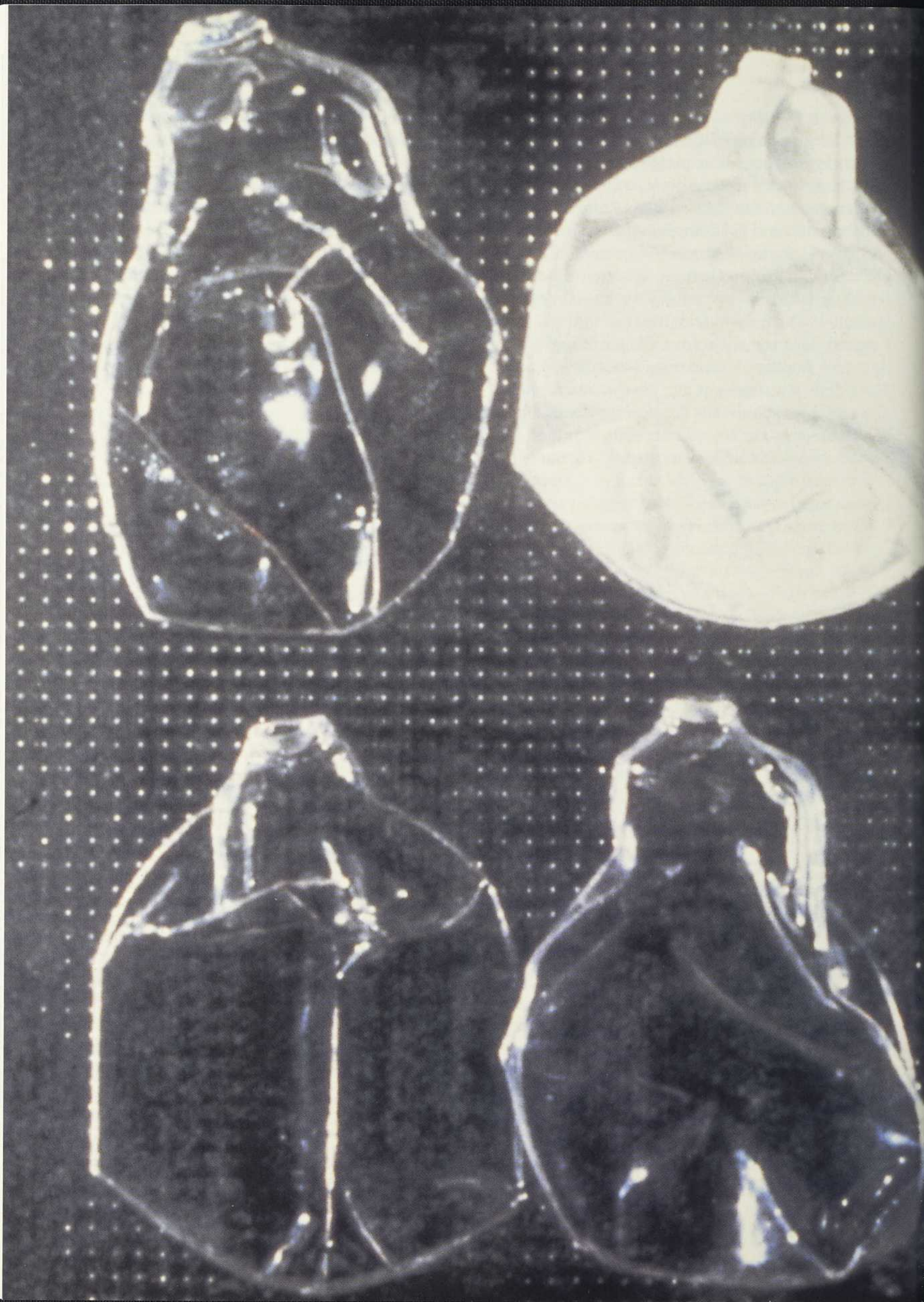
Évence Verdier is an art critic. She is a member of the editorial board for *art press* and lives in Paris.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Angela Bulloch dans une entrevue avec Stefan Kalmar, *Satellite*, Dijon, Le Consortium et Zürich, Museum für Gegenwartskunst, 1998, n.p. [Notre traduction.]
2. Jouke Kleerebezem, *Andrea Blum, Domestic Arrangement/ Public Affairs*, La Haye, Stroom hcbk, 1997, p. 22. [Notre traduction.]
3. Toutes les citations d'Andrea Blum sans mention de note sont issues d'un entretien de l'auteure avec l'artiste à Paris, le 20 juillet 2004.
4. Cette citation et les suivantes, Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Édition du Seuil, 1992. Michel de Certeau cité par, p. 104, p. 107 et p. 109.
5. Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, Paris, Stock, 2004, p. 18.
6. Andrea Blum, *Andrea Blum, Metropolitan biography*, Crestet, Crestet centre d'art et Paris, Michel Baverey éditeur, 2003, n. p.
7. Robert Morris cité dans *Le paysage et la question du regard*, (collectif), Malissar, Éditions Aleph, C.E.R.I.C., Université de Savoie, 2003, p. 29.
8. Eliane Burnet, «L'expérimentation du paysage», *Le paysage et la question du regard*, *op. cit.*, p. 29.
9. *Andrea Blum, Metropolitan biography, op. cit.*
10. Voir le poème «H» dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud.
11. Pour tout ce paragraphe: Ruedi Baur, «La cuillère des villes: brèves réflexions sur les petites particularités urbaines» dans Design Intégral Ruedi Baur et associés (atelier), *Constructions*, Baden, Suisse, Lars Müller Publishers, 1998, n. p.
12. Voir «Background» dans Andrea Blum, *Maison Nomade/ Nomadic House*, Valence, Andrea Blum et art3 résidences production diffusion, 2003, n. p.
13. *50 espèces d'espaces*, catalogue d'exposition (programmation «hors les murs»), Paris, Centre Georges Pompidou, RMN et Marseille, Musées de Marseille, 1998, p. 114.
14. Jacques Rancière, «La surface du *design*», *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 105.
15. Marcel Duchamp, *Ingénieur du Temps Perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 126.

1. Angela Bulloch in an interview with Stefan Kalmar, *Satellite* (Dijon/Zurich: Le Consortium/Museum für Gegenwartskunst, 1998), n. p.
2. Jouke Kleerebezem, *Andrea Blum: Domestic Arrangement/ Public Affairs* (The Hague: Stroom hcbk, 1997), 22.
3. All unattributed quotations of Andrea Blum are from an interview between the artist and the author in Paris on July 20, 2004.
4. Michel de Certeau quoted in Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London and New York: Verso, 1995), 81, 83, 85. Further quotes in the paragraph are Augé paraphrasing and quoting de Certeau.
5. Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs* (Paris: Stock, 2004), 18.
6. Andrea Blum, *Andrea Blum: Metropolitan Biography* (Crestet/Paris: Crestet centre d'art/Michel Baverey éditeur, 2003), n. p.
7. Robert Morris, quoted in *Le paysage et la question du regard* (Malissar: Éditions Aleph, C.E.R.I.C., Université de Savoie, 2003), 29.
8. Eliane Burnet, "L'expérimentation du paysage," in *Le paysage et la question du regard*, 29.
9. Blum, *Metropolitan Biography*.
10. See the poem "H" in Arthur Rimbaud's *Illuminations*.
11. Ruedi Baur, "La cuillère des villes: brèves réflexions sur les petites particularités urbaines," in Design Intégral Ruedi Baur et associés (atelier), *Constructions* (Baden, Switzerland: Lars Müller, 1998), n. p.
12. See "Background" in Andrea Blum, *Maison Nomade/Nomadic House* (Valencia: Andrea Blum and art3 résidences production diffusion, 2003), n. p.
13. *50 espèces d'espaces* (works from the Centre Georges Pompidou, MNAM), exhibition catalogue (Paris/Marseille: Centre Georges Pompidou, RMN/Musées de Marseille, 1998), 114.
14. Jacques Rancière, "La surface du *design*," in *Le destin des images* (Paris: La Fabrique, 2003), 105.
15. Marcel Duchamp quoted in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett (New York: Da Capo, 1971), 72.



IAIN BAXTER
LES QUALITÉS DU PLASTIQUE POUR UN ART SANS QUALITÉ

Christophe Domino

IAIN BAXTER, *STILL LIFE WITH EIGHT PLASTIC BOTTLES*, 1965, FEUILLE DE BUTYRATE_PLASTIC BUTYRATE, 85,1 X 115 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY VANCOUVER ART GALLERY.

Dans le rapport à la production des biens d'usage et de consommation, dans le « système des objets[1] » dont nous héritons avec ses poubelles débordantes et son mercantilisme radical, les matières plastiques jouent un rôle marquant. À cause tant de la puissance formelle permise par leur exploitation technique et industrielle que de leur force d'insinuation par l'objet dans le monde opératoire, à l'usage de l'individu et à l'échelle du monde, n'ont-elles pas rendu nécessaire une profonde et interminable redéfinition, une reconsidération non pas seulement de l'objet manufacturé, mais plus généralement même de tout *artefact* ? Presque enthousiaste, Barthes relevait la nature « alchimique » et « miraculeuse » du matériau, dont le « frégolisme total », la transformativité, avait de quoi saisir d'un « étonnement heureux ». Et d'affirmer : « [le plastique] est moins objet que trace d'un mouvement[2] » si bien que « sublimé comme mouvement, [il] n'existe presque pas comme substance ». *Presque pas*, puisque précise-t-il encore, « le plastique en rabat, c'est une substance ménagère. C'est la première matière magique qui consente au prosaïsme. [...] Pour la première fois, l'artifice vise au commun, non au rare ». Il faudra donc, pour que le plastique devienne un matériau des arts plastiques, lui emprunter bien sûr ses qualités plastiques, mais aussi sa pauvreté culturelle, son manque de dignité, sa basse extraction pétrochimique et industrielle : c'est en toute connaissance de cette trivialité qu'au cours des années 1960, des artistes d'horizons très divers, d'un bord et de l'autre de l'Atlantique, vont se laisser tenter par le plastique chacun à leur tour selon des stratégies personnelles et variées, mais rarement cependant aussi littérale que celle mise en place par Iain Baxter avant même qu'il constitue N.E.Thing Co., la raison commerciale sous laquelle il va mener ses activités entre 1966 et 1978, avec Ingrid Baxter, coprésidente et épouse d'alors. Dès l'été 1966 en effet, l'affirmation de Barthes « le monde entier *peut* être plastifié, et la vie elle-même » est vérifiée à Vancouver avec l'installation *Bagged Place* ; car depuis 1964, la disponibilité des matériaux plastiques a permis à Iain Baxter de formuler des propositions draconiennes quant au statut de l'objet de l'art, quant à la trivialisation radicale de l'objet d'immanence de l'œuvre, sur le chemin que Lucy Lippard va bientôt désigner comme celui de la « *dematerialization of the art object*[3] ». Ce seront les tableaux en plastique thermoformés (*Vacuum Forms*, 1965), les paysages et les

IAIN BAXTER: THE QUALITIES OF PLASTIC FOR AN ART WITHOUT QUALITY

In the production of durable and consumer goods, in the "system of objects"[1] that has been inherited, with its overflowing garbage cans and its radical commercialism, plastic plays a prominent role. Because of both its formal strength, made possible by its technological and industrial exploitation, and the degree to which it has entered into the functional world via the object, in its use by individuals the world over, plastic has brought about the need for a profound and never-ending redefinition, a reconsideration not only of the manufactured object but, even more generally, of every *artifact*. Almost enthusiastically, Roland Barthes revealed plastic's "alchem[ical]" and "miraculous" nature, its "absolute quick-change artistry," a transformativity which impregnated it with "pleasurable amazement." He went on to state that "it is less a thing than the trace of a movement," to the extent that, "sublimated as movement, [it] hardly exists as a substance." *Hardly exists*, because, as he goes on to clarify, "[p]lastic has climbed down, it is a household material. It is the first magical substance which consents to be prosaic.... [F]or the first time, artifice aims at something common, not rare."[2] Thus in order for plastic to become a material used in the visual arts, a use had to be found for its plastic qualities, but also for its cultural poverty, its lack of dignity, its base petrochemical and industrial lineage. It was with complete awareness of this triviality that, in the 1960s, artists from many horizons, on both sides of the Atlantic, let themselves be tempted by plastic. They did so according to their personal and varied strategies, but rarely as literally as Iain Baxter, even before he founded the N.E. Thing Co., the trade name under which he carried out his work with Ingrid Baxter, the firm's co-president and his wife at the time, from 1966-78. In 1966, Barthes' statement that "the whole world *can* be plastified, and even life itself" was confirmed in Vancouver with the installation *Bagged Place*. Beginning in 1964, the availability of plastic materials had allowed Iain Baxter to formulate drastic propositions about the status of the art object and the radical trivialization of the work's goal of immanence, on a path that Lucy Lippard

vêtements gonflables (*Bagged Landscapes* et autres *Wearables*, 1966), divers sacs, emballages ou encore surfaces de caissons lumineux (de 1965 à 1969): autant d'usages de la matière plastique qui travaillent à dynamiter par le matériau, par le mode de production et par le statut d'objet, empruntant au design ou en croisant ses procédures ou ses déterminations, toute idée reçue d'identité matérielle de l'œuvre d'art, avec une efficace entière à la reconsidérer aujourd'hui, près de quarante ans plus tard.

Le plastique des constructivistes, celui de **Naum Gabo** dès 1916, d'**Anton Pevsner** ou **Laszlo Moholy-Nagy** dans les années 1920, est en plaque ou en feuille, encore essentiellement bidimensionnel. C'est sa transparence et sa relative docilité qui en font un matériau précieux et d'ailleurs encore rare[4]. En revanche, la résine, accessible aux artistes dès 1947-1948, autorise le volume et le moulage: c'est à ce moment, au fil de l'évolution technique, que l'usage délibéré des plastiques prend pleinement force d'énoncé artistique et plus seulement de fonctionnalité plastique. À la commodité de l'usage, les artistes ajoutent un affichage de position, quand ils sont Nouveaux Réalistes ou Pop. **Arman** dès 1961 avec les inclusions, **César** dès 1959, mais surtout en 1965 avec les expansions, **John Chamberlain** vers 1966 demeurent cependant surtout du côté de la plasticité du plastique. **Tom Wesselman** reprend les supports de l'image publicitaire quand il peint *Great American Nude* (1966) sur plexiglas. **Les Levine**, qui est lui aussi parti dès 1959 de l'usage sculpteur des résines, en est venu, à partir de 1962, au fil d'une analyse méthodique et constitutive de sa démarche du mode de production des objets en plastique, à ce qu'il dénomma le *Disposal Art*, où la production de masse permet de s'affranchir de la « totémisation » de l'unicité de l'œuvre. Trève d'exemples, puisqu'il est question ici non de donner un historique des usages artistiques du plastique, mais de relever la diversité et la simultanéité d'attitudes qui se sont affirmées à ce moment. C'est dans ce contexte que Iain Baxter s'est donné, d'une manière certes moins analytique qu'un Les Levine, une prise sur les matériaux plastiques en, littéralement, deux temps et trois mouvements, avec cette manière qui lui est propre de condenser synthétiquement de multiples enjeux et références. Car, comme le relevait Seth Siegelaub en 1969, Baxter manifeste des *faits*, pas des spéculations[5]. Deux temps, donc: le premier consiste à utiliser la matière plastique dans

would soon describe as that of the "dematerialization of the art object."[3] So many uses for plastic were found: paintings using thermoformed plastic (*Vacuum Forms*, 1965), inflatable landscapes and clothing (*Bagged Landscapes* and *Wearables*, 1966), and various bags, wrappings and lightboxes (1965-69). These uses worked to blow up, through the material, mode of reproduction, and status of the object, any received idea about the material identity of a work of art. The endeavour was so effective that it merits reconsideration today, nearly forty years later.

The plastic of the constructivists, that of **Naum Gabo** as early as 1916 or of **Antoine Pevsner** or **Laszlo Moholy-Nagy** in the 1920s, took the form of plates or sheets. It was still basically two-dimensional. Its transparency and relative docility made it a valuable and, moreover, still rare material.[4] Resin, on the other hand, which had become available to artists by 1947-48, made volume and moulding possible. It was at this moment, as the technology progressed, that the deliberate use of plastic came into full force as artistic expression and no longer simply as material functionality. The Nouveau Réaliste and Pop artists added statements to its ease of use. The work of **Arman**, beginning in 1961 with his inclusions, of **César** from 1959 but especially in 1965 with his expansions, and of **John Chamberlain** around 1961, remains, however, squarely on the side of plastic's plasticity. **Tom Wesselman** used the media of advertising images when he painted *Great American Nude* (1966) on plexiglas. **Les Levine**, who also began sculpting with resin in 1959, began, in 1962, a methodical and constituent analysis of his mode of production of plastic objects, which he called *Disposal Art*. Here, mass production enabled him to break free of the "totemization" of the work's uniqueness. That's enough in the way of examples, because my goal here is not to provide a history of the artistic uses of plastic but to call attention to the diversity and simultaneity of the attitudes of the day. This is the setting in which Baxter, in a manner certainly less analytical than someone like Levine, for example, latched onto plastic in literally two moments and three movements, in his peculiar manner of synthetically condensing numerous issues and references. Because, as Seth Siegelaub pointed out in 1969, Baxter deals in *facts*, not speculations.[5] In two moments, then: the first consists in using plastic in its

sa plasticité; le second à l'utiliser non plus comme matière à transformation technique, mais comme matériau fini, à usage direct.

Quand, en 1964, Baxter se prend d'intérêt pour les feuilles de butyrate, il travaille déjà dans cette perspective d'efficacité, de transitivité du vocabulaire et peut-être même des enjeux de l'art plus proche des standards de la communication que de ceux de la production artistique. La machine à thermoformage qu'il découvre alors est destinée à la fabrication de panneaux publicitaires, et des moins glorieux, du type signalétique de station-service. Cette machine est conçue pour produire des pièces à l'unité ou en petites séries. Sur quelque six mois, Baxter va produire une centaine de ces objets qui conservent aujourd'hui leur très forte densité esthétique, au-delà de leur transparence et de leur légèreté. Pendant les quelques week-ends où il va avoir accès à cette machine, jouant de la magie pointée par Barthes, Baxter, artiste sans formation académique, accède à une effectivité machinique de la représentation, touchant aux délices instantanées de l'empreinte, thermoformant ce qui lui tombe sous la main puis, très vite, des formes de plus en plus intentionnelles, pinceau, carotte, tire-bouchon, bouteille en plastique, et puis encore divers volumes taillés à dessein dans du polystyrène, formes stylisées d'arbre, de nuage, de montagne. Il trace alors les étapes désinvoltes d'un parcours dans la peinture, de la nature morte au paysage[6]. De manière sans doute paradoxale, car le matériau choisi et la technique sont ainsi pris à contre-emploi, les *Vacuum Form* sont bien de l'ordre du tableau et de la peinture: même réduits à leur minimum, format, thèmes, couleur, composition, tout y contribue, comme la référence initiale à **Giorgio Morandi** ou le pied de nez au genre qui alors, dans le Grand Ouest canadien, résume toute ambition d'art pictural, la peinture de paysage. Avec Baxter, le retournement est complet et littéral. La profondeur projective du paysage naturaliste est inversée en ces reliefs sans fond qui ont gagné la froideur lisse et pop, et perdu toute tentation de la touche, la couleur appliquée au revers apparaissant par la seule transparence. Morandi est important ici, comme référence générique à la peinture, mais aussi du point de vue thématique: les alignements de bouteilles et autres flacons chers au peintre italien trouvent un écho jusqu'aux pièces récentes de Baxter (*Spring Water*, 1995). Et en particulier les

plasticity, and the second in using it no longer as material for the transformation of technique but as a finished material, to be used directly.

When, in 1964, Baxter took an interest in butyrate, he was already working towards this efficiency, this transitivity of the artistic language and perhaps even of artistic issues, closer to the standards of communication than of art. The thermoform machine he discovered at the time was being used in the production of signage of the least glorious kind, gas station signs. The machine was designed to produce signs singly or in small series. In a six-month period, Baxter produced a hundred of these objects, which retain today their great aesthetic density, beyond their transparency and lightness. The weekends he had access to the machine, putting into play the magic Barthes had analyzed, Baxter, an artist with no academic training, achieved a machine-like efficiency of representation, touching the instantaneous delights of the mould, thermoforming first what he found in front of him and then, very quickly, deliberate forms – brushes, carrots, corkscrews, plastic bottles – and later various tailor-made volumes in polystyrene – stylized shapes of trees, clouds, and mountains. He thus followed an unselfconscious path through the stages of painting, from the still life to the landscape painting.[6] His method was no doubt paradoxical, because the material and technology he chose were used in a counter-sense: the *Vacuum Form* series truly were paintings; even reduced to their minimum, their format, themes, colour and composition all contributed to this, like the initial reference to **Giorgio Morandi** or the kick in the pants to the genre which, in the Canadian West at the time, summed up all of painting's ambitions: the landscape painting. With Baxter, the reversal was complete and literal. The projected depth of the naturalist landscape was in these backgroundless reliefs, which had taken on a smooth, pop coolness and lost all temptation to the touch, with the colour (applied from the back) appearing only as a result of the works' transparency.

Morandi is important here as a generic reference to painting, but also thematically: the aligning of bottles and flasks dear to the Italian painter finds an echo even in Baxter's recent work (*Spring Water*, 1995). This is true of the plastic bottles in particular. With complete referential unselfconsciousness, Baxter revealed the slippage: the glass wine bottle,

IAIN BAXTER, *STILL LIFE WITH CARROTS*, 1965, SUR LA MACHINE À THERMOFORMER PAR LE VIDE_THERMOFORMING MACHINE IN PROCESS; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY VANCOUVER ART GALLERY.

ON

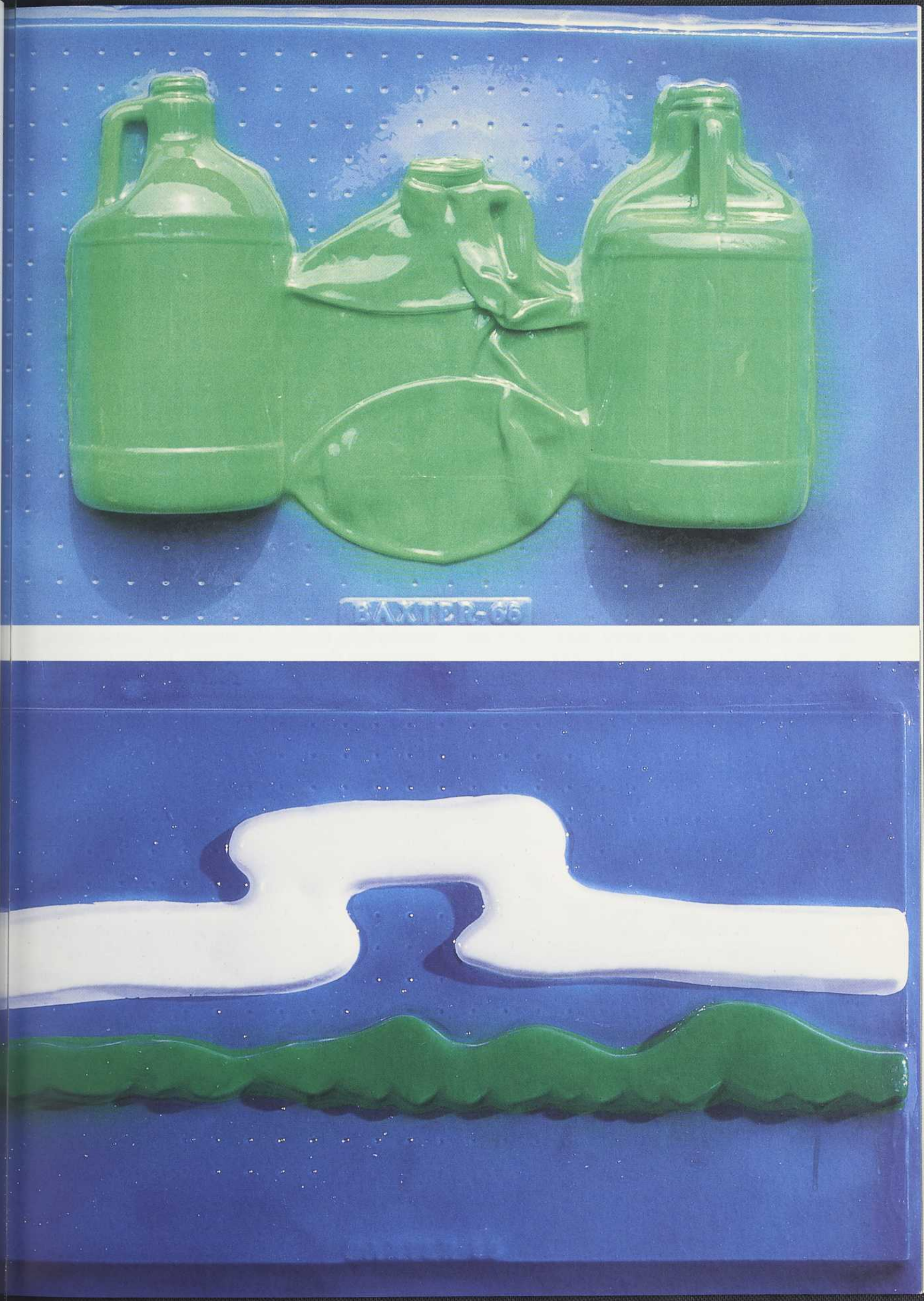
bouteilles en plastique. En toute désinvolture référentielle, Baxter constate le glissement: la bouteille de vin en verre, emblématique de l'art de Morandi, devient flacon plastique, témoin de son temps comme, se plaît à dire Baxter, la céramique pour l'archéologue. Cependant, il prend la bouteille en plastique dans son devenir déchet, perdant contenance, perdant jusqu'à son volume pour n'être plus que cette épave sans forme, mais à la matérialité tenace. Voilà ce qui reste de la figure en peinture, défroque sans corps, au drapé d'épave, figée dans son même, le plastique. Semblablement, l'héritage d'**Emily Carr** est-il soigneusement renvoyé à sa stylisation, à un paysage générique qui refroidit toute expérience vécue du paysage[7]. Ainsi machine et matière permettent à Baxter d'en venir et d'en finir avec la peinture[8], et de passer à une nouvelle phase, en abandonnant la rigidité des plaques pour passer à un autre procédé de fabrication de l'objet. Durant 1966, la possibilité de soudure haute fréquence du PVC apporte à la culture pop, selon Penny Sparke, «le matériau qui associe avec la transparence, l'exact opposé de la dureté, la flexibilité, la douceur et un côté amical[9]» et permet de produire des formes gonflables. Baxter s'en sert, dans le même atelier, puis en acquérant une machine qu'il utilise alors chez lui, pour faire d'abord encore des tableaux – c'est du moins ainsi qu'il les désigne – et en particulier encore des paysages, sujet par excellence de la peinture. Baxter, alors, n'a pas encore engagé sa réappropriation du paysage par la photographie, ce qu'il formulera en revanche dès 1968, au point de naissance de ce qui deviendra des années plus tard le photoconceptualisme de Vancouver.

Les gonflables sont eux aussi produits à l'unité, associant des vinyles transparents ou de couleurs différentes, permettant l'inclusion d'objets comme des bateaux de plastique, voire du liquide – bleu pour la mer, bien sûr, comme le soleil est jaune et blancs les nuages. Le gonflable contient, il rejoint l'inclusion à la manière Arman, mais sans la raideur du volume; il fait poche, il fait sac, plus *Informel* que *Minimal*; et il fait tableau, avec de l'eau, de l'air, du sable ou de la terre. Ici, le jeu d'enfant et le grand art se rejoignent ou, plutôt, sont mis en position d'équivalence: le trait est caractéristique du travail de Baxter, qui propose un art qui déjoue le

emblematic of Morandi's art, became a plastic bottle. A sign of the times just like, as Baxter enjoyed pointing out, ceramics are in archaeology. Nevertheless, he used the plastic bottle once it had become refuse and lost its contents. It even lost its volume, so that it became only a shapeless cast-off, but one with a tenacious materiality. This is what remained of the figure in painting: defrocked and without a body, refuse frozen in its very nature, plastic. It seems that the heritage of **Emily Carr** had been carefully returned to its stylization, to a generic landscape which dampened any lived experience of the landscape.[7] In this way matter and machine made it possible for Baxter to arrive at and be done with painting[8] and to move on to a new phase by abandoning the rigidity of the plates and passing on to another way of manufacturing the object. In 1966, the possibility of high-frequency PVC welding gave pop culture, according to Penny Sparke, "a material which could unite transparency, anti-solidity, flexibility, softness and friendliness"[9] and made it possible to produce inflatable forms. Baxter made use of this development, at first in the same workshop and then by acquiring a machine that he used at home. Initially, he continued to make paintings – at least that's what he called them – and, in particular, more landscapes, the subject *par excellence* of painting. Back then, Baxter had not yet taken up the re-appropriation of landscape by photography, something he would begin to do in 1968, the year in which what would later become known as Vancouver photo-conceptualism was born.

The inflatable works were also produced one-by-one, using transparent vinyl or different colours and allowing for the inclusion of objects such as plastic or even liquid – blue for the sky, of course, with a yellow sun and white clouds. The inflatables encompassed and linked up with the inclusion à la Arman, but without their limited volume: they became pockets and bags, more *Informel* than Minimal. And they were paintings, with water, air, and sand or earth. Here, children's games and art with a capital "A" were brought together, or rather were put in equivalent positions: the brushstroke is typical of Baxter's work, which proposes an art that frustrates the reductive dualism of "high and low," giving free reign to the cursor of aesthetic axiology by suspending all aesthetic judgment, which is left

IAIN BAXTER, *STILL LIFE WITH THREE PLASTIC BOTTLES*, 1965, FEUILLE DE BUTYRATE ET PEINTURE ACRYLIQUE EN BOMBE_BUTYRATE PLASTIC WITH SPRAY ACRYLIC PAINT, 54 x 82 CM; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET_COURTESY THE ARTIST AND CORKIN SHOPLAND GALLERY, TORONTO.
IAIN BAXTER, *LANDSCAPE WITH CIRRUS CLOUDS*, 1965, FEUILLE DE BUTYRATE ET PEINTURE ACRYLIQUE EN BOMBE_BUTYRATE PLASTIC WITH SPRAY ACRYLIC PAINT, 54 x 82 CM; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.


BAXTER-65

dualisme réducteur du « High & Low », en laissant libre le curseur de l'axiologie artistique, en suspendant tout jugement esthétique qui se trouve laissé à l'appréciation du récepteur. Simplement, dit encore Siegelaub : « il en fait aussi peu que possible pour vous dire que cela existe[10] ». D'où cet art de basse intensité – qui n'a rien d'un manque d'intensité, bien au contraire, et qui est très proche en cela de bon nombre d'artistes plus jeunes de plusieurs générations que Baxter et actifs aujourd'hui.

Sur le principe du gonflable, Baxter va partir dans plusieurs directions, comme la reprise frondeuse d'œuvres contemporaines (son *Bagged Rothko*, 1965[11], et son délicieux *Pneumatic Judd*, 1965). La logique du *bagging* le conduit à faire un sac de transport pour un *Nuage argenté* de Warhol[12], qui ne pouvait passer inaperçu à ses yeux. L'exposition de 1966 à Vancouver et Los Angeles lui vaut beaucoup de commentaires dans la presse, avec des titres comme *The Plastic World of Iain Baxter*[13], qui relèvent la modernité provocatrice du vocabulaire de l'artiste. Baxter produit aussi des vêtements féminins, alors même que Courrèges secoue la mode parisienne avec du vinyle (toujours en 1966, mais Courrèges est moins « gonflé » !). Le vinyle l'inspire aussi pour un projet qui permettrait d'assurer, même en plein été, une jolie éternité à la neige, par emballage des sommets montagneux de feuilles de vinyle blanc. Entre-temps, Iain Baxter a choisi de travailler désormais sous le nom de N.E.Thing Co., entreprise artistique qu'il préside avec sa femme, Ingrid Baxter. Et il enseigne à l'Université de Colombie-Britannique, puis à l'Université Simon Fraser. L'aspect provocateur et désinvolte frappe et comme il adviendra tout au long de sa carrière, la presse généraliste s'intéresse (pas toujours positivement !) à ce travail, qu'elle tient pour proche du canular sans se résoudre à l'y cantonner. D'autant que la presse spécialisée et le monde de l'art sont marqués eux aussi par cette effronterie libératrice et par le déplacement opéré sur la nature de l'œuvre d'art, déplacement que corrobore bientôt la nature de simples choses (de *things*) que revendique bientôt systématiquement le produit de cet art considéré. Le Canada, redessiné selon une cartographie déformante en guise de revendication d'importance de la côte Ouest, est *bagged* à son tour sur la couverture de *Arts Canada* en 1967[14]. Il faut dire qu'entretemps, en février 1966, Baxter a montré l'installation

to the appreciation of the viewer. Quite simply, as Siegelaub remarks, "he's doing as little as possible to tell you it exists."[10] Hence this low-intensity art – which is not the same as a lack of intensity, quite the contrary, and which is quite similar in this sense to a number of artists several generations younger than Baxter at work today.

Baxter took the principle of the inflatable in several directions, such as his irreverent references to contemporary work (*Bagged Rothko*, 1965,[11] and the delightful *Pneumatic Judd*, 1965). The logic of bagging led him to make a carrying bag for one of Warhol's *Silver Pillows*,[12] which Warhol could not have failed to notice. Exhibitions in Vancouver and Los Angeles in 1966 earned him a lot of commentary in the press, with titles such as "The Plastic World of Iain Baxter,"[13] which discussed the provocative modernity of Baxter's vocabulary. Baxter also produced women's clothing, just as Courrèges was rocking Parisian fashion with vinyl (also in 1966, but Courrèges was less "inflated"!). Vinyl also inspired him in a project which made it possible, even at the height of summer, for snow to become wonderfully eternal, by wrapping mountainous summits in sheets of white vinyl. In between time, Baxter had decided to work under the name N.E. Thing Co., an art business he ran with his wife, Ingrid Baxter. He also taught at the University of British Columbia and Simon Fraser University. The provocative and unselfconscious quality of his work was striking and, as it has been throughout his career, the general press was interested in it (but not always in a positive way!), believing it to be close to the hoax without ever resolving to categorize it as such. The specialized press and artworld were also affected by this liberatory effrontery and the way Baxter's work displaced the nature of the work of art, a displacement which would soon be corroborated by the nature of simple objects (the "things") that the product of this esteemed art would soon systematically demand. Canada, redesigned through a deforming cartography as a way of asserting the importance of the West Coast, was "bagged" in turn on the cover of *Arts Canada*.[14] It must be said that in between times, in February 1966, Baxter had exhibited the installation *Bagged Place* at the sixth Festival of Fine Arts, carrying the material and its use to its full height: another movement.

IAIN BAXTER, *INFLATED LANSCAPE*, 1965, VINYLE DE COULEUR SOUDÉ_WELDED COLOUR VINYL, 25 x 20 x 5 CM; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET_COURTESY THE ARTIST AND CORKIN SHOPLAND GALLERY, TORONTO.

Bagged Place, pendant le sixième Festival des arts contemporains, portant le matériau et son usage à sa pleine hauteur: autre mouvement.

Bagged Place a consisté en une installation assez ambitieuse pour être préparée avec divers partenariats et une équipe qui comptait, entre autres, **Tom Burrows** et **Ian Wallace**. Sans doute pionnière dans son genre, l'installation dans l'espace de la Fine Arts Gallery que dirigeait alors Alvin Balkind sur le campus de l'U.B.C. a requis la construction d'une structure de bois qui définissait le volume d'un appartement standard: un 4 pièces-cuisine, décrit sur le carton de vernissage formulé comme une petite annonce par ses qualités, son équipement, son ameublement, sa situation et sa qualité hygiénique: emballé de plastique et stérilisé, interdit aux étudiants, aux fumeurs, aux buveurs, aux animaux domestiques et aux enfants. Certes, ces précisions forment un indice de distanciation pour le visiteur, par la surenchère, mais n'enlèvent rien à l'insaisissable brutalité de cet environnement comme fait, ainsi posée – ou imposée – dans l'espace d'exposition. Le régime d'autoaffirmation de l'œuvre demeure entier, très téméraire, même pour le spec-

Bagged Place was an ambitious installation, prepared with various partners and a team made up, among other people, of **Tom Burrows** and **Ian Wallace**. No doubt a pioneer in its genre, this installation in the UBC Fine Arts Gallery, directed at the time by Alvin Balkind, required the construction of a wood structure the size of a standard apartment, four rooms and a kitchen, depicted on the invitation card to the opening in the form of a classified ad describing its qualities, equipment, furnishings, location and hygienic quality: wrapped in plastic and sterilized, off-bounds to students, smokers, drinkers, pets and children. Naturally, these details were a sign of the visitor's distanciation, through a constant rising of the ante, but do not detract at all from the unfathomable brutality of the environment placed – or imposed – on the exhibition space. The work's self-assertion remained complete, even for the viewer who considered it in perspective, which is to say from the perspective of re-creation: the work's 1:1 ratio obliged the viewer to size up the materials directly, especially of course the transparent film wrapped around the whole thing, delineating the architecture, walls and ceiling and, especially,

tateur qui considère le dispositif à sa bonne mesure, c'est-à-dire dans l'artifice de la reconstitution: le déploiement à l'échelle 1 sur 1 oblige à prendre la mesure directe des matériaux, et donc bien sûr en particulier du film plastique transparent qui enveloppe tout, qui à la fois délimite l'architecture, murs et plafond et qui surtout isole chacun des objets de cette mise en scène, et les objets entre eux (les aliments dans le réfrigérateur sont emballés tout comme le réfrigérateur lui même, et ainsi de suite). La figure du sac et de l'ensachage est ici importante, distincte de celle de l'emballage à la manière de **Christo** qui emballera la côte australienne près de trois ans plus tard. Importante pour des questions d'échelle et de principe (le sac anticipe la dimension de l'objet; il est clôture et enfermement intentionnel, normatif dans son hygiénisme de précaution: il «formate» ce qu'il contient, comme on le dirait aujourd'hui).

On reconnaîtra alors que la proposition, comme il arrivera souvent chez Baxter comme chez N.E.Thing Co., est de l'ordre de la tautologie, sauf bien sûr que remis dans la situation de contexte, la tautologie ne peut se lire que comme intentionnelle, calculée, donc d'autant signifiante. Mais alors que signifie-t-elle?
La matière plastique, matériau d'emballage et de conditionnement par excellence de tous les biens de consommation, renvoie par son usage généralisé à l'homme lui-même, client et en fin de compte lui-même produit final conditionné de cette production d'objets, de service et même de mass media et autres marchandises culturelles, dont Abraham Moles a parfaitement montré les éléments de conditionnement ou de ce qu'il appelle à la lettre: «l'emballage»[15].

Le propos peut être repris aujourd'hui, d'autant que ce discours très délibérément idéologique est tenu par un artiste qui a pratiqué aussi le sac plastique comme médium, à peine plus tard, en 1971 et 1972, en y enfermant sa tête, puis même son corps entier: il s'agit d'**Hervé Fischer**. Car Baxter ici ne se sert plus du plastique comme matériau à transformer, mais c'est le plastique sous sa forme disponible, comme matière-objet readymade: ainsi du sac plastique, dont la banalisation est une chose alors récente[16]. Ainsi sans aucun doute, *Bagged Place* signifie du côté d'une conscience critique, contre l'hygiénisme moderne, contre la norme sociologique, contre les gâchis de la société industrielle, etc., sans

isolating each object in this mise-en-scène and each object from the others (the food in the refrigerator is wrapped up, as is the refrigerator itself, etc.). Here the figures of the bag and bagging are important, and distinct from the kind of wrapping practiced by **Christo**, who would wrap the Australian coast nearly three years later. The work was important for the questions of scale and principle it raised (the bag anticipated the size of the object; it was an intentional enclosure, normative in its precautionary sanitarianism: it "formatted" what it contained, as one would say today).

It can be seen that Baxter's idea, as is often the case in his work and in his work with N.E. Thing Co., was tautological. Although once the tautology was placed in context, of course, it can only be read as intentional and calculated, and thus meaningful. But what did it mean?
Plastic, the wrapping and packaging material *par excellence* for all consumer goods, refers back, because of its generalized use, to humankind itself, a customer and in the end itself a final, packaged product of this production of objects and services, and even of mass media and other cultural commodities, whose packaging elements Abraham Moles has revealed perfectly with what he called literally "wrapping."[15]

This comment still applies today, especially since this quite deliberately ideological discourse was expressed by an artist who, a little later, in 1971-72, also used the plastic bag as a medium, first by putting his head and then his entire body in one. I refer here to **Hervé Fischer**. Because by this time Baxter was no longer using plastic as a material to be transformed but rather in its available forms, as a readymade material-object: hence the plastic bag, whose widespread use was a new development at the time.[16] Without a doubt, then, *Bagged Place* was thus on the side of critical awareness, opposed to modern hygiene, to sociological normativity, to the wastefulness of industrial society, etc., without forgoing the pleasure and fascination of these modern materials. This is the position that, in his own way, Baxter held and maintained, in a tautological insistence, in the direct and singular experience of the component parts, which were placed, displaced, decontextualized and recontextualized. Baxter, in all his work with N.E. Thing Co. and still today, has maintained the ambiguity of the simulacrum, faith-

IAIN BAXTER, *ROBE GONFLABLE, MINI-JUPE ET BUSTIER_2 WEARABLES*, DRESS, MIN-SKIRT AND STRAPLESS BRA, 1968, VINYLE GONFLABLE ET VINYL_INFLATED VINYL AND VINYL, PRÉSENTATION À L'OCCASION D'UNE EXPOSITION À LA_SHOWED DURING AN EXHIBITION AT THE BURNABY ART GALLERY, VANCOUVER; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.
IAIN BAXTER, *BAGGED PLACE* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), FÉVRIER 1966_FEBRUARY 1966, GALERIE DE L' UBC GALLERY, STRUCTURES DE BOIS, FILM PLASTIQUE, AMEUBLEMENT COMPLET ET SACS DE PLASTIQUES_WOOD STRUCTURE, PLASTIC, COMPLETE FURNITURE AND PLASTICS BAGS; PHOTO: IAIN BAXTER, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST. >>

se priver de la jouissance et de la fascination de ces matières modernes. C'est bien là la position que Baxter tient et entretient à sa manière, dans une insistance tautologique, dans l'expérience singulière et directe des éléments disposés, déplacés, décontextualisés et recontextualisés. Baxter va entretenir l'ambiguïté du simulacre, dans toute la période de travail de N.E. Thing Co. et aujourd'hui encore, aménageant fidèlement une situation de déroute de jugement de valeur. Pour cela, l'artiste emprunte à l'objet ses qualités réelles et pratiques, le prenant tel qu'il est, pour ce qu'il est, sans déplacement, dans sa fonctionnalité même, mais dans un simulacre de fonction. Il en fera de même, par exemple, avec le caisson lumineux, qui est non pas détourné, mais déplacé, décontextualisé quand il devient médium artistique[17].

Bagged Place est devenue une œuvre paradigmatique, et ne se réduit pas à ses composantes. Mais la pièce permet de constater qu'en somme, même quand il travaille avec un matériau qualifié, aux capacités plastiques supérieures, aux procédures d'apparition et aux conditions de productions emblématiques, Baxter pratique très littéralement *un art sans qualité*, comme le dénomme, à partir de la figure développée par Musil, Jean-Pierre Cometti. Il écrit :

L'un des aspects les plus remarquables de l'art du xx^e^ siècle, comme le suggèrent plus particulièrement le land art, la pratique des installations, et, plus généralement les formes particulières de réversibilité de l'espace ou de requalification esthétique ou ludique de l'espace ordinaire avec lesquelles une partie de l'art contemporain nous a familiarisés, me paraît être une exemplification des conditions à la fois extrinsèques et intrinsèques, *transactionnelles*, pour être plus exact, qui entrent dans notre concept même d'art[18].

L'art de Baxter, *sans qualité*, est ainsi capable de dé-déterminer même la production de l'objet d'usage ou du matériau, associant au geste qui tient du readymade duchampien une déqualification radicale y compris des choses, images ou moyens qu'il convoque pour leur qualité propre. C'est donc bien l'art qui est sans qualité et non les objets qu'il déplace, non les situations qu'il construit, non les sensations, perceptions ou affects qu'il produit. Chacun y retrouvera des qualités propres – par sensation, perception, affect –, mais pas de qualités héritées d'une grâce à être de l'art, d'une essence artistique qui n'a pas encore perdu tout crédit même

fully creating situations which upset value judgments. In order to do so, he has borrowed the object's real and practical qualities, taking it as it is, for what it is, without altering it, even in its functionality, but in a simulacrum of function. He did the same, for example, with the lightboxes, whose function was not subverted but displaced and decontextualized when it became an artistic medium.

Bagged Place became a paradigmatic work, one that could not be reduced to its parts. But the piece also makes it possible to state that, on the whole, even when he is working with quality material, with plastic of superior capabilities, with emblematic procedures for its appearance and production conditions, Baxter quite literally produces *an art without quality*, as Jean-Pierre Cometti describes the concept in a discussion of the work of Musil:

One of the most fundamental aspects of twentieth-century art, as suggested in particular by land art and installation, and more generally by the peculiar forms of the reversibility of spaces, or the aesthetic or playful re-qualification of ordinary space, with which some contemporary art has familiarized us, seems to me to be an exemplification of the conditions, both extrinsic and intrinsic, or *transactional* to be more exact, that enter into our very conception of art.[18]

Baxter's art, *without quality*, is thus capable of de-determining the very production of the consumer good or material, associating with the gesture, which has a Duchampian readymade quality, a radical dequalification of objects, images and means, which he uses for their intrinsic qualities. It is thus the art itself which is without quality and not the objects it displaces, or the situations it constructs, or the sensations, perceptions and affects it produces. We all see in the work qualities inherent to it – through sensation, perception, affect – but not qualities deriving from a grace of being inherent to art, from an artistic essence that has not yet lost all repute, even sometimes with respect to aesthetic philosophy, when it struggles to think in terms of the criteria for art while the past century worked to dissolve this essentialist legacy. A work by Baxter exemplifies what it is that makes him incomprehensible to those for whom his position is outside many contemporary artistic practices, his disqualification of art in favour of aesthetic connections. An artist like Baxter may thus seem even disorderly and scattered: he is no less so precisely for being in the realm of "facts" and of "doing little," to paraphrase

THOMAS HIRSCHHORN, *TIME TO GO*, 1997, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 120 M2, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.

parfois du côté de la philosophie esthétique quand elle se débat à penser en terme de critère d'art, alors que le siècle passé a travaillé à dissoudre ce legs essentialiste. Un Baxter exemplifie ce qui rend sans doute incompréhensible à ceux à qui la position de Baxter échappe bien des aspects des pratiques contemporaines, cette déqualification de l'art au profit de la relation esthétique. Ainsi un artiste comme Baxter peut même être irrégulier et dispersé: il n'en est pas moins précisément en étant «dans le fait» et dans le «faire peu», pour paraphraser Siegelaub, dans la proposition d'un art dont «les propriétés, suivant Jean-Pierre Cometti, sont devenues [...] partageables, contingentes, ouvertes à des variations contextuelles auxquelles il de[vient] sans doute vain de vouloir fixer des limites[19]». Ce que je nommais plus haut trivialité renvoie surtout à l'idée d'expérience[20], dans quoi Baxter se reconnaît au demeurant pleinement, à l'idée de transaction et d'usage des choses et des œuvres en tant que choses, toutes choses, *anything*...

Siegelaub, when he proposes an art whose "properties," in the words of Cometti, "have become...divisible, contingent, open to contextual variation, to which it be[comes] no doubt vain to want to set limits."[19] What I described above as triviality is connected above all to the idea of the experience,[20] in which, by the way, Baxter's work is entirely situated, to the idea of transaction and the use of things and works of art as things, as anything at all...

In plastic, beyond its Baxterian uses, there is another ever-present thread in contemporary art: on the one hand because in its renewal of the relationship to artifact, plastic has influenced the status of the design object, and the status of the object in design, but also, on the other hand, because the movement between the design object and the object in the work of art also finds itself replayed, without any *a priori* scale of evaluation, and once again *without inherent value*, but not without use value. Hence, on the one hand, the ambiguities around the nature of the designer's work, which floats more than ever

Reste avec le plastique, au-delà de ses utilisations baxtériennes, un fil toujours tendu de la création contemporaine: d'une part parce qu'en renouvelant le rapport à l'artefact, les matières plastiques ont influencé le statut de l'objet du design comme de l'objet dans le design, mais aussi parce que, d'autre part, le passage entre l'objet du design et l'objet dans l'œuvre s'en trouve lui aussi rejoué sans échelle d'évaluation *a priori*, une fois encore *sans valeur* propre, mais non sans valeur d'usage. D'où, d'un côté, des ambiguïtés sur la nature de l'activité du designer, plus que jamais flottant entre l'artiste et l'ingénieur, situation qui laisse une liberté certaine dont nombre de designers savent tirer le meilleur parti; d'où, au sein des pratiques artistiques, la diversité de stratégies qui renouvellent l'évidence

before between that of artist and engineer, a status that provides a real degree of freedom some designers have been able to turn to real advantage. Hence also, within artistic practices, the diversity of strategies for reasserting evidence that the medium and material are most often no longer linked. Here, I hope the reader will allow me to introduce offhandedly two figures whose parallel strategies follow the two moments I have suggested exist in Baxter's relationship to plastic. One of these figures works in installation constructions, making utilitarian use of plastic an artistic and political option. The other, closer to the thermoformed objects, uses a true simulacrum of the production of plastic objects to create work that is both startling and indifferent, depending on one's point of view.

Étienne Bossut, *Tout un tas de choses*, 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Galerie chez Valentin, Paris.

que médium et matériau ne sont, le plus souvent, plus liés. Qu'il soit permis d'évoquer cavalièrement ici deux figures, dont les stratégies parallèles suivent l'une et l'autre les deux temps évoqués dans les relations de Baxter à la matière plastique: l'un, du côté de l'installation construite, fait de l'usage utilitaire du plastique une option plastique et politique. L'autre, plus près des objets thermoformés, use d'un simulacre vrai de la production d'objets de plastique, dans une production à la fois saisissante et indifférente, selon le point de vue.

En effet, quand un **Thomas Hirschhorn** manipule du film plastique pour ses constructions et des sacs (type sac de poubelle), tantôt pour leur qualité d'usage et leur efficacité protectrice mais aussi, à d'autres moments de son travail, comme forme (les larmes), il n'est pas loin de *Bagged Place*. Certes, la dimension formelle de l'analogie dans les constructions (bâti de bois et film tendu) n'est pas une chose très importante, contrairement à l'analogie par usage – même si les enjeux que Hirschhorn fixe à son travail, par exemple aux constructions qui abritent ses tentatives de nouer des communautés provisoires autour de ses projets d'action, semblent bien loin de ceux de Baxter.

Et quand un **Étienne Bossut** surmoule les objets souvent déjà en plastique pour le redonner à l'identique (chaise, carrosserie d'automobile, cuvette), sa scrupuleuse reprise d'artefacts aboutit, comme pour Baxter, à une sidération par la tautologie, libératrice en même temps que scrupuleusement inscrite dans le déni de production, faisant décidément du geste artistique le refus d'une qualité pour soi, dans un même refus à se faire « vicaire de l'absolu[21] », même ou surtout face au matériau par excellence de la plasticité même. La « première matière magique qui consente au prosaïsme », selon le mot de Barthes, n'a pas encore épuisé ce consentement.

When **Thomas Hirschhorn** manipulates plastic film for his constructions and bags (which are the size of garbage bags), at times because of the qualities associated with their use and their effectiveness in protecting their contents, but also, at other points in his work, as forms (the teardrops), he is not far from *Bagged Place*. Naturally, the formal dimension of the analogy in his constructions (made of wood and stretched plastic film) is not very important, unlike the analogy of use – even if the issues Hirschhorn raises with his work, such as the constructions whose goal is to bring together provisory communities around his action projects, seem far removed from those raised by Baxter.

And when **Etienne Bossut** remoulds objects often already made out of plastic in order to reproduce them exactly (chairs, automobile bodies, wash basins), his scrupulous copying of artifacts results, as it does in Baxter's work, in a sudden flash by means of tautology, both liberating and scrupulously inscribed in a denial of production. Decidedly, it makes the artistic gesture of refusal into a quality in its own right, in an equal refusal to turn himself into a "vicar of the absolute,"[21] even or above all in the face of the material *par excellence* of plasticity itself. The "first magical substance which consents to be prosaic," as Barthes described it, has not yet exhausted this consent.

Christophe Domino travaille à Paris. Il est critique d'art indépendant pour la presse spécialisée (*Le Journal des Arts*) et la radio, essayiste et commissaire d'exposition (récemment: exposition au MAC à Marseille et monographie aux éditions Jean-Michel Place consacrée à Gilles Mahé).

Christophe Domino works in Paris. He is an independent art critic contributing to art journals (*Le Journal de Arts*) and radio, an essayist and an exhibition curator. He recently curated an exhibition at the Musée d'art contemporain in Marseille and is preparing a monograph for the publisher Jean-Michel Place on the work of Gilles Mahé.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

Merci à Claire Fayolle pour ses informations sur l'histoire du plastique dans le design.

1. Jean Baudrillard publie *Le système des objets* en 1968 (Paris, Gallimard).
2. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1970 [1957], p. 171. Ainsi que pour les citations suivantes.
3. Selon le titre du livre qu'elle publie en 1973 : *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, 272 p.
4. Une histoire du matériau a trouvé ses premiers fondements avec le très précieux *Le plastique dans l'art*, introduction de Pierre Restany, Monte-Carlo, André Sauret, 1973, 195 p.
5. Baxter agit ainsi en artiste brut dans le champ de l'art conceptuel, selon une formule cavalière que j'ai proposée dans *Trouble* n°3, Printemps-été 2003. Les propos de Siegelaub sont cités d'après leur reprise dans le livre de Lucy Lippard, *op. cit.*
6. Marie L. Fleming détaille les étapes de ce travail dans le catalogue de l'exposition *Baxter 2, Any Choice Work 1965-1970*, Toronto, AGO, 1982, 111 p.
7. La relation au paysage fait l'objet d'autres études sur le travail de Iain Baxter et de N.E.Thing Co., en particulier dans l'essai *Mac Luhan in Space*, Richard Cavell, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
8. Baxter, s'attachant à l'art après un début d'études scientifiques, fait ce parcours dans la peinture de manière accélérée, entre 1961 et 1964, par la peinture japonaise et des expériences plutôt réussies du côté des pratiques du *hard edge* alors d'actualité. Il ne reste cependant pratiquement plus que des traces photographiques de ces travaux.
9. Penny Sparke, *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1990, p. 94. [Notre traduction.]
10. Voir note 5.
11. Aujourd'hui dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.
12. En 1966, l'année où les *nuages* sont présentés à la galerie Léo Castelli à New York.
13. Joan Lowndes, *The Province*, 3 février 1967.
14. *Bagged Canada Coasts* fait la une de la revue du numéro d'été 1967 (n°109-110).
15. Hervé Fischer, *Le plastique dans l'art*, *op. cit.*, p. 82. Fischer développait alors un travail artistique sous la dénomination d'Art sociologique.
16. Le sac à anse apparaît pour l'emballage alimentaire en 1957-1958, en concurrence avec le papier. On le trouve en vente en rouleau dans les marchés d'aliments à partir de 1966. C'est alors un produit tout nouveau.
17. Le caisson lumineux est une autre appropriation de moyens de la communication commerciale inauguré par Baxter, car il emprunte à la publicité de Kodak qui impose alors commercialement le standard de la diapositive. Voir à ce sujet Derek Knight dans le catalogue de l'exposition *N.E.Thing Co.: The Ubiquitous Concept*, Oakville, Oakville Galleries, 1995, 54 p.
18. Jean Pierre Cometti, *L'art sans qualité*, Tours, Farrago, 1999, p. 14.
19. *Ibid.*, p. 24.
20. À la manière dont la tradition du pragmatisme américain a pu la préparer dès le XIX^e^, et qui passe par un John Dewey dans les années 1930 et se retrouve dans les années 1960 dans le vocabulaire, par exemple, des minimalistes d'un côté, mais aussi de Kaprow du côté de la performance et du happening.
21. Selon le mot que Cometti reprend de Heidegger, *Ibid.* p. 73.

My thanks to Claire Fayolle for information on the history of plastic in design.

1. Cf. Jean Baudrillard, *The System of Objects* (London: Verso, 1996).
2. Roland Barthes, "Plastic," in *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), 97-8. All further quotations by Barthes are from this source.
3. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973).
4. A very valuable early history of plastic can be found in *Le plastique dans l'art*, with an Introduction by Pierre Restany (Monte-Carlo: André Sauret, 1973).
5. Baxter thus acts, in an offhand formula I proposed elsewhere, as a rough artist in the field of conceptual art. See *Trouble* 3 (Spring-Summer 2003). Siegelaub's comments are taken from Lippard, *Six Years*, 105.
6. Marie L. Fleming details the stages of this work in the exhibition catalogue *Baxter 2, Any Choice Work 1965-1970* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1982).
7. The relationship to landscape has been examined in other studies of the work of Iain Baxter and N.E.Thing Co. See in particular Richard Cavell's essay *McLuhan in Space* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).
8. Baxter began working in art after studying science and followed this path through painting in an accelerated manner, from 1961-64, by way of Japanese painting and successful experimentation within the hard edge practices of the period. Today, little more than photographic traces remain of this work.
9. Penny Sparke, *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity* (London: Victoria and Albert Museum, 1990), 94.
10. Siegelaub, in Lippard, 105.
11. Today this work can be found in the collection of the National Gallery of Canada in Ottawa.
12. In 1966, the year in which the *Clouds* were exhibited at the Leo Castelli gallery in New York.
13. Joan Lowndes, "The Plastic World of Iain Baxter," *The Province*, February 3, 1967.
14. *Bagged Canada Coasts* was on the cover of the summer 1967 issue of *Arts Canada* # 109-110.
15. Hervé Fischer, in *Le plastique dans l'art*, 82. Fisher worked with a group of artists with a critical Marxist bent known as Art Sociologique.
16. The handled bag for carrying groceries appeared in 1957-58, rivalling the paper bag. It began to be sold in rolls in grocery stores beginning in 1966; at the time, it was a brand new product.
17. The lightbox was another appropriation of the means of commercial communication developed by Baxter, because it borrowed from advertisements for Kodak, which at the time set the standard for photographic slides. On this topic, see the text by Derek Knight in the exhibition catalogue *N.E.Thing Co: The Ubiquitous Concept* (Oakville: Oakville Galleries, 1995).
18. Jean Pierre Cometti, *L'art sans qualité* (Tours: Farrago, 1999), 14.
19. Cometti, 24.
20. In the way in which American pragmatism saw it in the nineteenth century, which was then found in the work of thinkers such as John Dewey in the 1930s before finding itself in the 1960s in the artistic language of, for example, the Minimalists on the one hand, but also in the realm of performance and happenings in the work of Kaprow.
21. An expression of Heidegger's borrowed by Cometti, 73.

3 OF MORE THAN 100

Martí Guixé

Very Lustre 5.0

COMPLETE CONCEPT CATALOGUE -POSTER-

Very Lustre COMPLETE CATALOGUE - 5.0 PRODUCTION POSTER - A

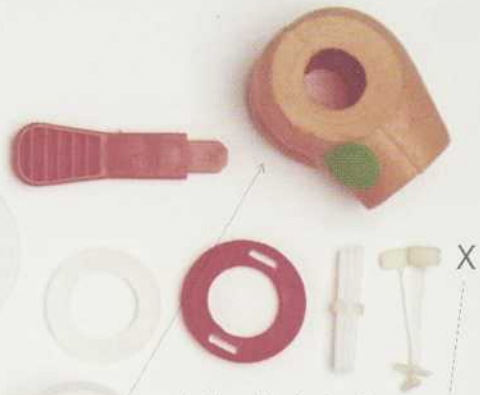
Contextual Series

X

Authorship Series 1 Little

Very Lustre produces series of diamond jewellery.

Very Lustre confronts the evolving needs of a self-conscious and conscientious generation of consumers while taking measure of existing cultural conditions. We are an informal multi-layered operation with social, emotional and contemporary parameters inserted to make diamonds accessible to newly intersecting non-traditional consumer groups. The parameters are added to the existing exclusive values associated with diamonds, and are based on meaning, concept and social contribution. We engage with these parameters and collaborate with artists in the larger world by means of projects working with aura, ideology and culture.



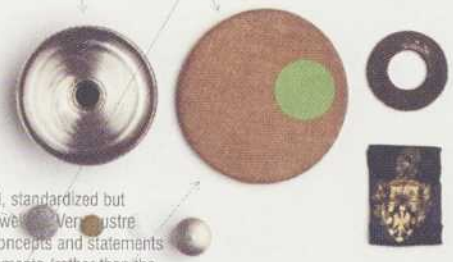
Authorship Series 2
Vessels

X

Authorship Series 3
Species

X X

X X X

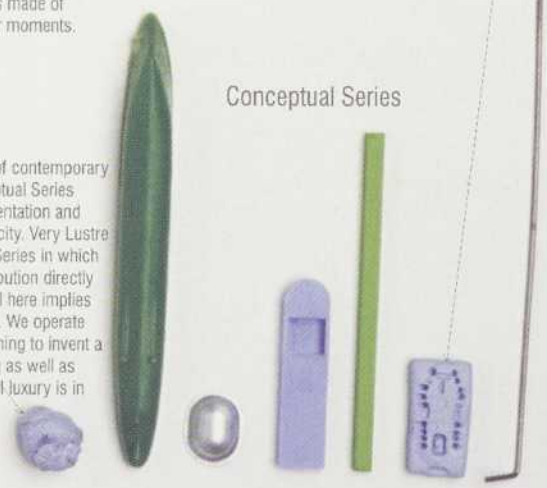


Generic Series

The result is a common idealized, standardized but intricate collection of diamond jewellery. Very Lustre makes these objects based on concepts and statements combined with contemporary elements (rather than the traditional craftsmanship and form that results in undistinguishable jewellery). We have an Authorship Series 1 through 5 to produce jewellery with several independent contemporary authors, a Generic Series that develops some core pieces from familiar social occasions, and a Contextual Series that is made of jewellery prepared for particular places or moments.

Contribution Diamond Series

X X X



Conceptual Series

From the above collaborations the limits of contemporary jewellery will be explored within a Conceptual Series (utilising narration, authentication, representation and attention) as extended research and publicity. Very Lustre has importantly a Contribution Diamond Series in which a diamond's status is paired with a contribution directly related to social ethics and causes. Social here implies working with wealth as readily as poverty. We operate from the basis of commerciality and meaning to invent a new protocol that is practical and aspiring as well as relevant. In this fashion our most powerful luxury is in not following convention.

Very Lustre
Diamond Jewellery

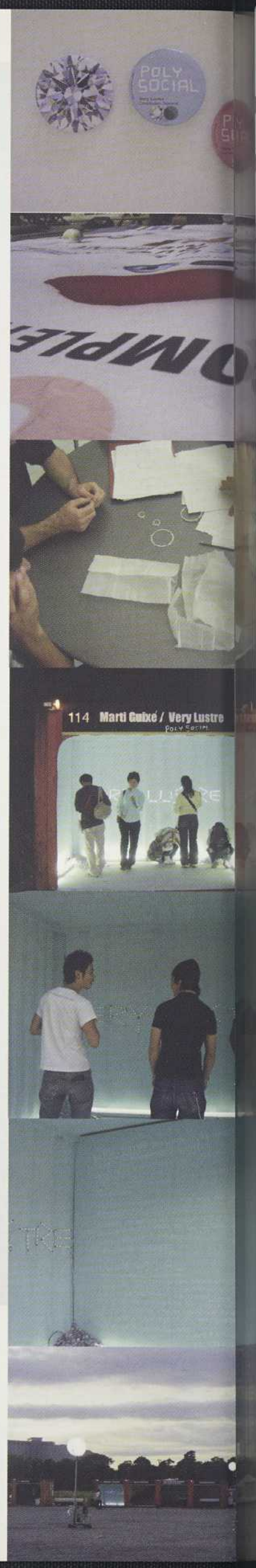
* Objects shown are not jewellery for consumption or to actual size.

MARTÍ GUIXÉ

www.verylustre.com
www.guixe.com

Antwerp, 2004
Tokyo, 2004

PHOTOGRAPHY: WWW.IMAGEKONTAINER.COM



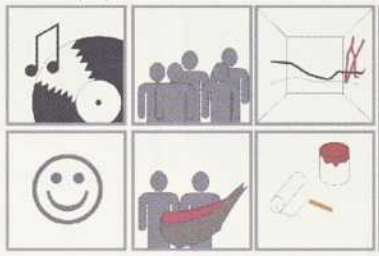
VERY LUSTRE
VERY LUSTRE
VERY LUSTRE

Desigual® Shop 1.1

Paint Party Performance protocol -INSTRUCTIONS CARD-

desigual shop paint party performance® system 1.1 -INSTRUCTIONS CARD-

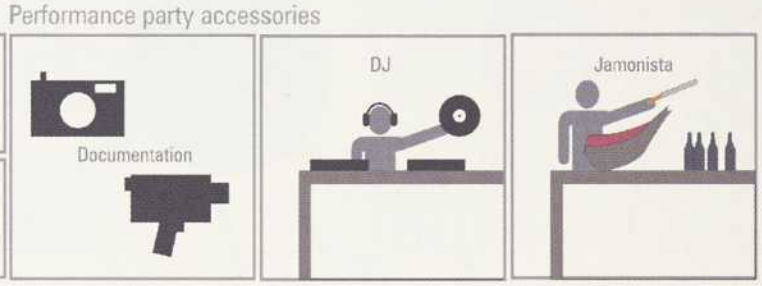
Philosophy



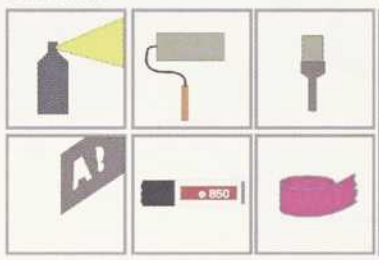
System rules

Necessary Icons

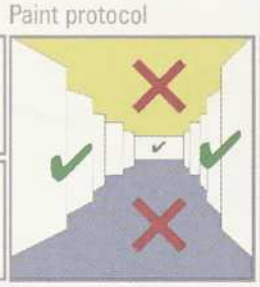
Performance party accessories



Paint tools



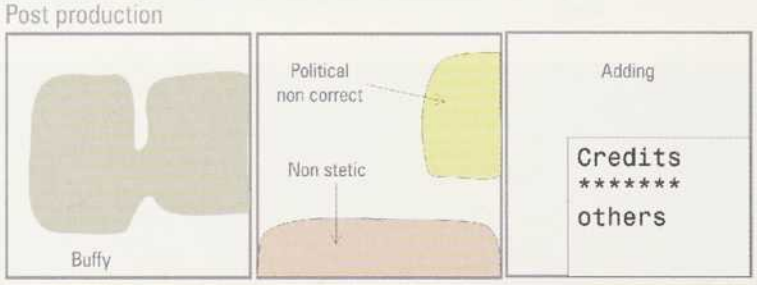
Paint protocol



Color palette

Activism rules

Post production

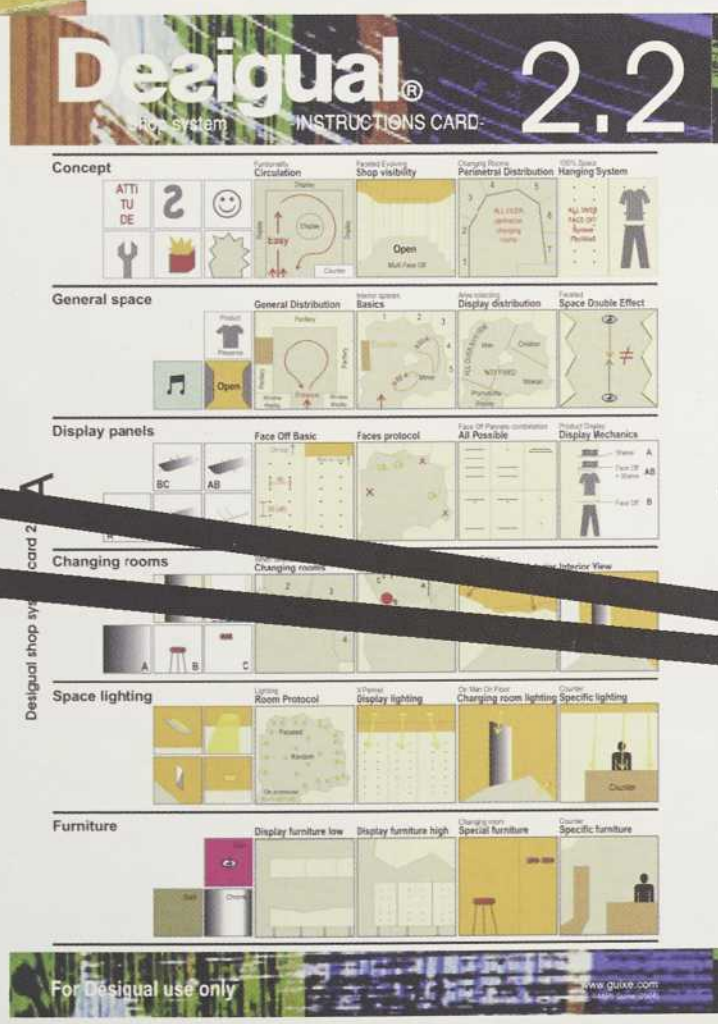


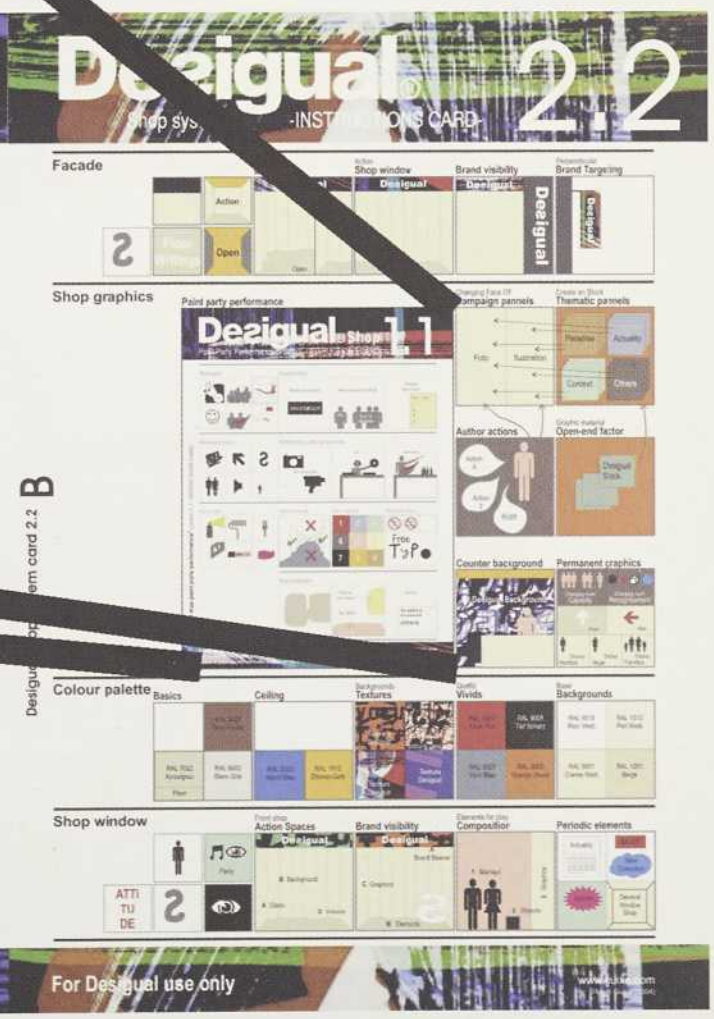
Desigual shop paint party performances is a system. The money used for architectural conventions is kidnaped by the system and used to finance a Party. The party is for finishing the interior space by adding a layer of graphics. Work becomes leisure and workers are pushed to artists.

www.guixe.com
© Martí Guixé (2004)

www.desigual.com
www.guixe.com

Barcelona, 2004
Berlin, 2004
Madrid, 2004





CAMPER

FoodBALL

BOLAS / BOLES / BALLS

DE ARROZ
D'ARRÒS
RICE

DE ALGAS Y TOFU
D'ALGUES I TOFU
SEAWEED + TOFU

DE VEGETALES
DE VEGETALS
VEGETABLES

DE GARBANZOS
DE CIGRONS
CHICKPEA

DE SETAS
DE BOLETS
MUSHROOMS

DE ALUBIAS
DE MONGETES SECS
BEANS

DE ANCHOAS
D'ANXOVES
ANCHOVY

DE POLLO
DE POLLASTRE
CHICKEN

SALSAS / SALSES / SAUCES

MISO BLANC
WHITE MISO

COCO I CURRY
COCO AND CURRY

SOJA I GINGEBRE
SOYA AND GINGER

COMPLEMENTOS / COMPLEMENTS / SIDE DISHES

DU DUR
HARD-BOILED EGG

FRUITS SECS
NUTS

GALETES D'INCA
INCA BISCUITS

SOPA DEL DIA
SOUP OF THE DAY

FRUITA FRESCA DEL TEMPS
FRESH AND SEASONAL FRUIT

BEBIDAS / BEGUDES / DRINKS

LLET DE CIVADA
OAT MILK

LLET D'ARRÒS
RICE DRINK

CAFÈ
COFFEE

CAFÈ DE CEREALS
CEREAL COFFEE

CERVESA BIOLÒGICA
BIOLOGICAL BEER

CERVESA DE CRANYAMI
HEMP BEER

TE BANCHA FRED
ICED BANCHA TEA

TE BANCHA
BANCHA TEA

SUC DE FRUITES DE TEMPORADA

SUC DE VEGETALS DE TEMPORADA

AIGUA VIVA

AIGUA MINERAL

DULCES / BOLES DOLCES / SWEET BALLS

DATILES
DÀTILS
DATE

ALGARROBA
GARRÒFA
CAROB BEAN

SORBETES DE TEMPORADA
SORBETS DE TEMPORADA
SEASONAL SORBETS

INGREDIENTES NATURALES
LIBRE DE
ADITIVOS, ABONOS, QUÍMICA, PESTICIDAS, GRASAS ANIMALES, MANIPULACIÓN GENÉTICA, RADIACIONES, MEDICINAS...
SIN AZÚCAR BLANCO, SAL REFINADA, HARINA REFINADA

INGREDIENTS NATURALS
LLIURE DE
ADDITIUS, ADOBOS, FERTILITZANTS QUÍMICS, PLAGUICIDES, GREUGES ANIMALS, MANIPULACIÓ GENÈTICA, RADIACIONS, MEDICINES...
SENSE SUCRE BLANC, SAL REFINADA, FARINA REFINADA

NATURAL INGREDIENTS
FREE OF
ADDITIVES, FERTILIZERS, CHEMICALS, ANIMAL FAT, GENETIC MANIPULATION, RADIATIONS, MEDICINES
WITHOUT WHITE SUGAR, REFINED SALT
REFINED FLOUR

FoodBALL
C/ELISABETS, 9
AL BARRI DEL RAVAL DE BARCELONA
WWW.FOODBALL.COM

TENTEMPIE REFRIGERI BIG

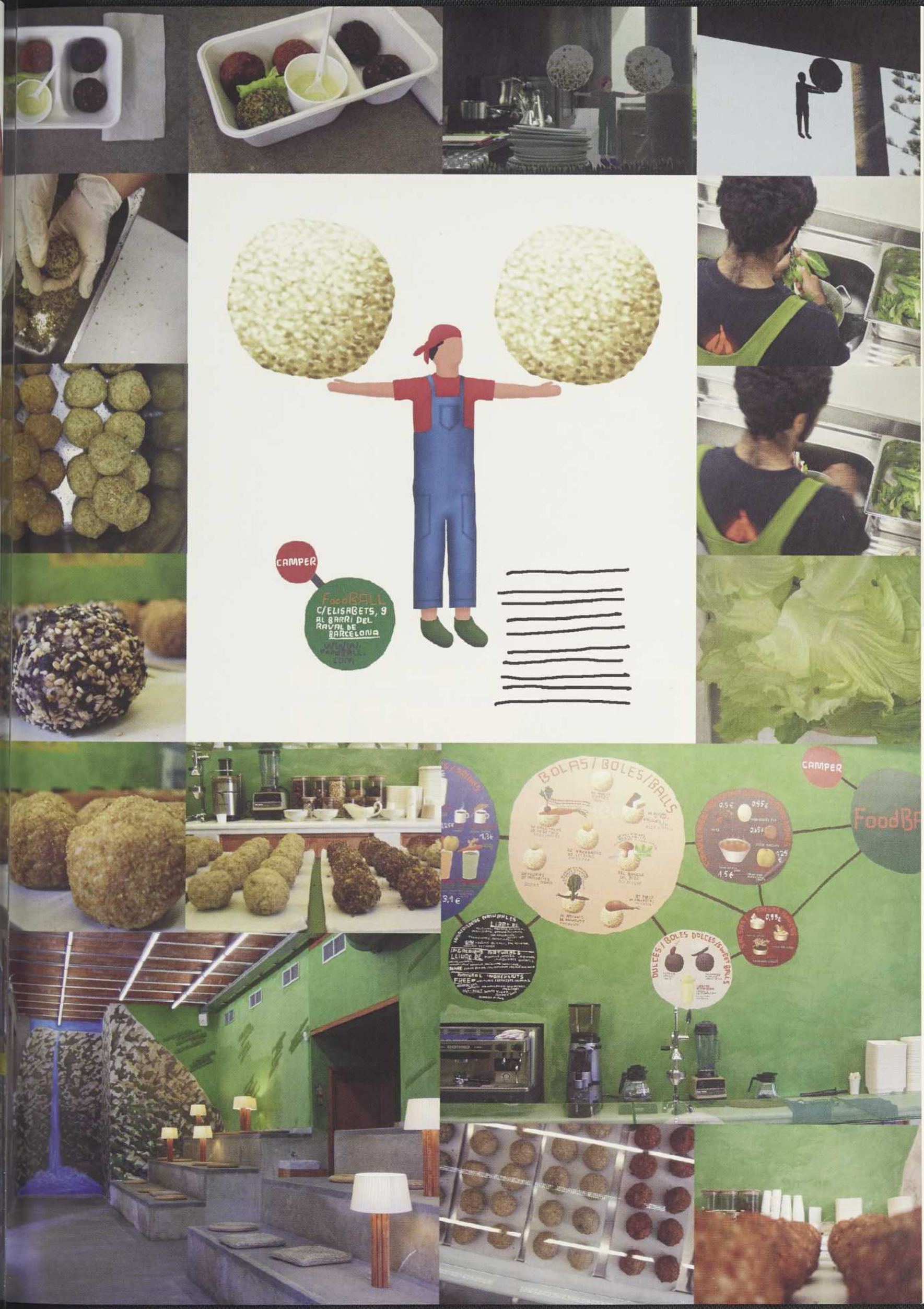
TENTEMPIE REFRIGERI SMALL

TENTEMPIE REFRIGERI MEDIUM

3

www.foodball.com
www.camper.com
www.guixe.com

Barcelona, 2004


CAMPER
FoodBALL
C/ELISABETS, 9
AL BARRI DEL
RAVAL DE
BARCELONA
BOLAS / BOLES / BALLS
DULCES / BOLES DOLCES / SWEET BALLS
CAMPER
FoodBA

JENNIFER LACEY ET NADIA LAURO
GLISSEMENT DE CORPS ET D'OBJETS

Alexandra Baudelot

JENNIFER LACEY ET_AND NADIA LAURO, *CHÂTEAUX OF FRANCE*, 2001-2004, ENVIRONNEMENT VIDÉO_VIDEO ENVIRONMENT. © NADIA LAURO.

JENNIFER LACEY AND NADIA LAURO:
A SLIPPAGE OF BODIES AND OBJECTS

Depuis *$Shot*[1] (2000), *Châteaux of France* (2001-2004) et *This is an Epic* (2003), la chorégraphe Jennifer Lacey et la plasticienne-scénographe Nadia Lauro cosignent des pièces chorégraphiques, installations-vidéos et performances. Ces projets développent une recherche singulière dans l'univers performatif et chorégraphique contemporain. La mise en jeu des corps, les dispositifs scénographiques et les objets dessinent les linéaments d'un univers où la forme, bien que semblant prépondérante, s'efface au profit de sa dimension sensible et organique. Une lecture pour saisir l'en dessous des images qui nourrissent notre environnement quotidien. Exit donc les corps formatés au langage chorégraphique spectaculaire et les décors prêts à l'emploi qui se plient sagement aux contraintes de la rhétorique décorative. L'espace, les objets, les matériaux employés par Nadia Lauro ne sont pas des alibis qui assurent le minimum fonctionnel et esthétique propre à la reconnaissance d'une charte

Since *$Shot* (2000),[1] *Châteaux of France* (2001-2004) and *This is an Epic* (2003), the choreographer Jennifer Lacey and the visual artist and set designer Nadia Lauro have collaborated on choreographies, video installations and performances. These projects represent a unique artistic enquiry into contemporary performance and choreography. By putting into play bodies, set designs and objects, they outline the features of a world in which form, although seemingly preponderant, steps aside in favour of its tangible and organic dimension. It is a reading for grasping the underside of the images which fill the everyday environment. Exit, then, standardized bodies consistent with spectacular choreographic language and ready-to-use decors which prudently yield to the constraints of decorative rhetoric. The space, objects and materials Lauro uses are not pretexts for a minimal functionality and aesthetic proper to the recognition of a spectacular charter. On the contrary, they upset "proper vision" in order

JENNIFER LACEY ET_AND NADIA LAURO, *THIS IS AN EPIC*, 2003-2004, PIÈCE CHORÉGRAPHIQUE_CHOREOGRAPHIC WORK; TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE SONT REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY NADIA LAURO. © NADIA LAURO.

spectaculaire. Au contraire, ils secouent le « bien voir » pour déplacer notre perception concrète de l'espace et des objets vers une perception trouble et intime. Jennifer Lacey et Nadia Lauro s'intéressent à l'expérience réceptive. Plutôt que d'œuvrer à l'élaboration d'une forme ou d'une structure, elles optent pour leur déformation permanente : les corps, objets et espaces se modèlent par dissémination réciproque. Ils deviennent des lieux d'expérimentations dans leur nature même et pas seulement les vecteurs d'une mise en scène.

Désamorcer le visible

Nadia Lauro puise et détourne des objets présents dans notre quotidien et notre imaginaire contemporain. Appuie-tête de voyage et coussins reproduits à différentes échelles (*$Shot*), hache, costumes d'écolière japonaise, sportif en caleçon moulant et grosses lunettes de soleil, personnages endossant des costumes tirés de films d'épouvante et reproduits à l'identique, anonymes seulement vêtus d'anoraks XXL, encapuchonnés jusqu'à faire disparaître le visage (*This is an Epic*). Elle s'intéresse à ces objets dont la fonctionnalité immédiate et l'utilisation banale que nous en faisons habituellement au quotidien cachent l'impact réel qu'ils ont sur les corps. En les déplaçant de leur cadre d'origine, elle les disémine çà et là dans l'espace spectaculaire comme pour laisser aux corps la liberté d'en user à des fins purement physiologiques. Les objets ainsi mis à disposition se détachent de leurs caractéristiques premières pour se greffer au corps comme des prothèses permettant d'explorer des fonctions et des sensations inédites. Ils s'insinuent dans le mouvement tout en maintenant une distance défiant toute tentative d'interprétation anecdotique ou métaphorique. Une distanciation que Lacey décline à son tour en imprimant dans les corps l'impossibilité d'aboutir à une quelconque phrase chorégraphique ou à une situation clairement définie. La chorégraphie, selon Lacey, est ce que sont les objets et les environnements pour Lauro : une trame sans narration, une forme neutre et pourtant subjective, un espace parfaitement autonome à tous discours préfabriqués. Pour autant le corps, l'objet, l'espace ne se laissent jamais déborder ; ils s'étalent généreusement dans les strictes limites qui leur sont imparties, ils se lovent en étirements successifs échappant à toute logique spatiale et temporelle, ils font de

to displace the concrete perception of space and objects towards an unsettling and private perception. Lacey and Lauro are interested in the experience of reception. Rather than working to develop a form or structure, they opt for continual deformation: bodies, objects and spaces are moulded by reciprocal dissemination. They become the sites of experimentation by their very nature, and not only vectors of a mise-en-scène.

Defusing the Visible

Lauro draws upon and makes new use of the objects present in daily life and the contemporary collective imagination: a travel head-rest and cushions reproduced on various scales (*$Shot*); an axe, Japanese school uniforms, an athlete in tight-fitting shorts and large sunglasses, characters putting on costumes that are exact reproductions from scary movies, anonymous people wearing XXL anoraks, hooded so that their faces disappear (*This is an Epic*). She is interested in objects whose immediate functionality and everyday use hide their real impact on bodies. By displacing them from their original use, she scatters them here and there in spectacular space, as if to allow the body the freedom to use them for purely physiological ends. These objects are disconnected from their primary function in order to graft onto the body like prostheses, which make it possible to explore new functions and sensations. They penetrate movement even as they maintain a distance that defies any anecdotal or metaphoric attempt to interpret them. Lacey takes up this distanciation in turn, imprinting on the body the impossibility of culminating in any sort of choreographic phrase or well-defined situation. Choreography, for Lacey, is what objects and environments are for Lauro: a thread without narration, a neutral and yet subjective form, a space perfectly independent of all prefabricated discourse. For all that, the body, the object and space never let themselves exceed their boundaries; they extend munificently within the strict limits imparted to them; they coil up into successive stretches which escape all spatial and temporal logic. Out of their visible outlines, they create a transgressive space capable of carrying out strange mutations.

The two artists' work thus expresses paradox and makes of the ambiguity of genres a means for thinking about the body and its environment. One

leurs contours visibles un espace de transgression capable d'opérer d'étranges mutations.

Les pièces réalisées par les deux artistes déclinent donc les paradoxes et font de l'ambiguïté des genres un support pour penser le corps et son environnement. Ainsi pourrait-on voir dans *$Shot* une métaphore *pornosoft* du vocabulaire pornographique par un langage chorégraphique neutre et distancié. Mais plus qu'aux mouvements employés, aux poses lascives et subjectives et aux corps à corps emmêlés des deux danseuses (Erin Cornell et Jennifer Lacey), l'insémination du genre pornographique est à voir dans la structure dramaturgique et dans la manière d'organiser la perception et la visibilité des corps. De pornographique, il y a cette crudité immédiate prenant le pas sur tout enjeu dramaturgique. La danse est ici dépouillée de ses alibis et cesse d'être l'aboutissement d'une série d'entrelacs narratifs pour constituer en soi l'essentiel d'une dramaturgie sommaire. Le corps de la danseuse abandonne sa fonction globale de représentation pour se dissoudre dans des actes à la fois mécaniques et organiques, dénués de narration. Les danseuses de *$Shot* nous parviennent comme anonymes et offrent une vision de leur corps parcellisée et constamment modifiée. À l'instar des films pornos, le sujet est ici liquidé au profit des tensions qui mettent en jeu les corps et à travers lesquelles s'anime un contenu organique dont l'impact avec le spectateur est immédiat. Un semblant d'objet pornographique donc, vidé de son contenu et de ses objectifs, et rebouté dans les confins d'une sensibilité qui affleure un peu plus chaque fois que les danseuses s'évertuent à mener cette danse faite de ralentissements et d'accélérations, tout en flux tendus. Un objet performatif dont la plasticité s'offre constamment comme lieu de croisement et de transformation, un lieu de (ré)création, à la lisière des apparences spectaculaires. C'est à partir de là que Lauro a conçu l'espace de *$Shot*. Un sol constitué de plusieurs rectangles transparents emplis d'un liquide laiteux, bordé par deux hautes parois verticales et perpendiculaires l'une à l'autre, recouvertes de photocopies reproduisant des surfaces décoratives ayant l'aspect du bois. Un environnement constitué comme un espace tactile qui appelle le toucher et l'abandon des corps. Un environnement féminin, plus sensoriel que visuel, conçu pour être en adéquation avec les corps.

might thus see in *$Shot* a soft-core metaphor of the language of pornography, using a neutral and distanced choreographic language. The insemination of the genre of pornography can be seen, more than in the movements used, the lascivious and subjective poses, and the intertwined bodies of the two dancers (Erin Cornell and Lacey), in the dramatic structure and the way in which our perception of the body and its ability is organized. Pornography is present in the immediate crudeness which takes precedence over all questions of dramaturgy. Here, dance is stripped of its pretexts and ceases to be the culmination of a series of narrative interlacings, becoming itself the essence of a summary dramaturgy. The dancer's body abandons its overall representative function and dissolves in acts both mechanical and organic, stripped of narration. The dancers in *$Shot* present themselves as anonymous and offer a vision of their bodies that is compartmentalized and constantly modified. Like porn films, here the subject is liquidated in favour of tensions which put bodies into play, bodies through which an organic content comes to life and whose impact on the viewer is immediate. A semblance of the pornographic object, emptied of its content and objectives, is thus put back into the confines of a sensibility which protrudes a little more each time the dancers strain to perform this dance of slow and speeded-up movements, a taut flow. It is a performative object whose plasticity is constantly on view as a place of intersection and transformation, a place of (re)creation, bordering on spectacular appearance. It is on this basis that Lauro designed *$Shot*'s space. On the ground, several transparent rectangles are filled with liquid latex. Two high vertical walls, perpendicular to each other, are covered with photocopies reproducing decorative surfaces with the appearance of wood. It is an environment designed to be a tactile space which calls out for bodily touch and abandonment. A feminine environment, more sensual than visual, designed to match the bodies.

Paradoxes

In the porn industry, a "money shot" indicates when the male actors are paid – each time they ejaculate. Ejaculation, which always comes at the end of a scene, also announces that another scene is on its way. By using this term to name her work, Lacey,

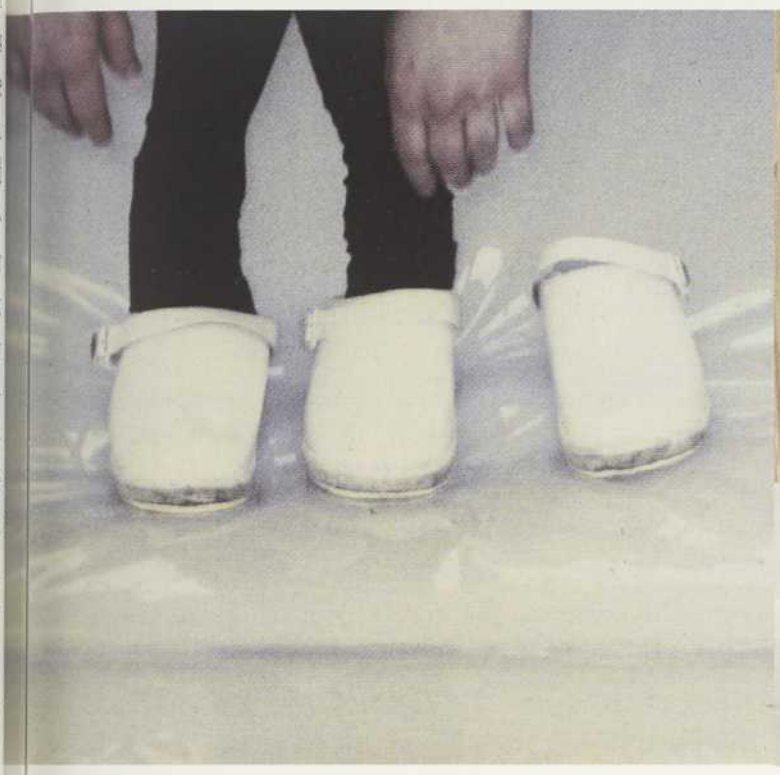
Paradoxes

Dans l'industrie du porno, le «*money shot*» désigne la rétribution des acteurs masculins chaque fois qu'ils éjaculent. L'éjaculation qui signe toujours la fin d'une scène porte également en soi l'annonce d'une autre scène à venir. En détournant ce terme pour nommer sa pièce, Lacey, qui n'est pas à un paradoxe près, ne cherche pas à s'inscrire dans un état de paroxysme permanent, mais, au contraire, dans l'instant qui précède l'apothéose. Un instant qui ne cesse jamais, voué semble-t-il à se répéter pour toujours sans qu'aucune finalité ne vienne l'achever. Dès lors, les mouvements des deux danseuses s'articulent en séquences qui ne trouvent jamais leur résolution, étirés dans un temps qui oscille entre le réel et le différé. Confronté à ces corps qui ne sont pas érotisés et à cette impossibilité de trouver dans la pose éloquente et l'exhibition en lumière crue une satisfaction de voyeuriste, le spectateur se retrouve face à lui-même dans une situation de regard. Il entre dans la mécanique de son propre regard et expérimente l'impossibilité qu'il y a d'avoir pleinement accès à ces corps pour se les approprier. Même chose pour ces objets qui échappent à leur propre modalité d'usage, pour cet espace qui n'assure aucune stabilité. L'expérience physique se trouve ailleurs, dans cette léthargie des corps évoluant constamment dans ou vers une position horizontale, imprimant de leurs mouvements des traces ondulatoires répercutées par le sol mouvant. Elle se trouve dans les coussins et appuie-tête manipulés pour offrir au corps une emprise maximale et mieux se fondre dans ce sol matriciel, dans le corps de l'autre, jusqu'à donner l'illusion d'une disparition possible, d'un passage envisageable de l'état solide à l'état liquide. Autre paradoxe: la danse, qui d'ordinaire s'évertue à donner du sens à travers l'élaboration d'une forme chorégraphique claire et inédite, se dérobe à elle-même démontrant ainsi que le corps peut exister sans être pour autant un lieu de perpétuelle visibilité. Le corps impose ses propres règles, celles d'être une matière sensible et diffuse, mouvante, insaisissable et capable de se dérober au leurre du spectacle sans pour autant ne jamais le nier.

En étant détournés de leur fonction première, les objets et espace conçus dans *$Shot* par Lauro offrent des occurrences similaires: ils sortent de leur nature d'objet et de décor pour devenir les excroissances indéfinissables de ces corps en perpétuelles

not without paradox, is seeking not to identify her work with a state of constant paroxysm, but rather with the moment that precedes the apotheosis. A moment that never ends, destined, it seems, to repeat itself forever without any conclusion ever bringing it to an end. And so the movements of the two dancers are linked together in sequences which never find resolution, stretched out in a time which oscillates between the real and the remote. Confronted with these non-eroticized bodies and with this impossibility of finding voyeuristic satisfaction in their eloquent pose and exhibition under a garish light, viewers find themselves gazing back upon themselves. They enter into the action of their own gaze and experience the impossibility of obtaining full access to these bodies in order to appropriate them. The same is true of the objects that evade their normal use. And of the space, which provides no stability. Physical experience is found elsewhere, in the lethargy of the bodies, which are constantly moving about, in or towards a horizontal position, imprinting with their movements undulating traces reflected by the moving ground. It is found in the cushions and head-rests that are positioned to offer the body the best grip so it can melt into this matrical ground, into the body of the other, to the point of giving the illusion of a possible disappearance, of a foreseeable passage from a solid to a liquid state. Another paradox: the dance that ordinarily would do its utmost to provide meaning through the development of a clear and novel choreographic form takes flight from itself, thereby demonstrating that the body can exist without, however, being a site of continuous visibility. The body imposes its own rules, those of a sentient being that is diffuse, shifting and ungraspable, one capable of escaping the lure of spectacle without ever denying it.

Employed in a different manner than their primary function, Lauro's objects and space in *$Shot* present similar occurrences: they leave their nature as object and decor to become indefinable outgrowths and bodies in a state of constant metamorphosis. The architectural space, the objects and the bodies are not spaces of a codification or a symbolism which would make the stage a mirror of the social and cultural resonances of the contemporary era. They constantly remove themselves from appearances in order to deploy pockets of resistance. Proof of this lies in the clogs the two dancers put on and take off with a quite subjective phlegm. Exit



Nadia Lauro puise et détourne des objets présents dans notre quotidien et notre imaginaire contemporain.

métamorphoses. L'espace architectural, les objets, les corps, ne sont pas les lieux d'une codification ou d'un symbolisme qui ferait de la scène le miroir des résonances sociales et culturelles de notre époque. Ils se soustraient constamment aux apparences pour déployer des poches de résistance. Pour preuve, ces paires de sabots que les deux danseuses chaussent et déchaussent avec un flegme très subjectif. Exit les tendances actuelles qui font de l'objet, du fétiche ou du corps un système de la mode qui ne vaut que pour son apparence. Il y a dans le sabot, selon Lacey et Lauro, quelque chose du fétiche salvateur tel que Mario Perniola le définit:

Le fétiche est la négation d'un symbole ou d'un totem: il consiste dans l'insubordination de la chose vis-à-vis de l'organisme vivant, du système et de la structure qui prétendent l'envelopper[2].

Le sabot passe, s'oublie, revient, se tient toujours à distance raisonnable de nos consciences objectives. Comme tout le reste. Les mouvements se succèdent

contemporary trends, in which objects, fetishes and bodies become a fashion system whose only value is in its appearance. According to Lacey and Lauro, there is in the clog an aspect of redemptive fetishism, as defined by Mario Perniola:

The fetish object is the negation of a symbol or a totem: it consists of the insubordination of the thing towards the living organism, towards the system and the structure which seek to envelop it.[2]

The clog passes, forgets itself, returns, always keeps itself at a reasonable distance from objective consciousness. Like everything else. Movements follow upon and cancel one another out, objects flee, the ground reacts from time to time, the vertical walls watch over events impassively. Everything here is a matter of tensions and sensations. One shouldn't believe then that *$Shot* is a spectacular object which offers right-minded people a subject to unleash.

Jennifer Lacey, Nadia Lauro, Erin Cornell et_and Zeena Parkins, *$Shot*, 2000-2004, pièce chorégraphique_choreographic work. © Nadia Lauro.

et s'annulent, les objets se dérobent, le sol réagit de temps à autre, les parois verticales veillent avec stoïcisme. Tout est ici affaire de tensions et de sensations. Ne pas croire donc que *$Shot* est un objet spectaculaire qui offre aux âmes bien-pensantes sujet à dégainer.

Images-objets de la mythologie contemporaine

Châteaux of France est une extension de *$Shot*. Cette série de courtes vidéos diffusées par des téléviseurs déplace certaines des séquences chorégraphiques dans des environnements à caractères monumentaux. Ce sont des lieux aussi divers que le salon ou la rampe d'escalier d'un château, un parc, une piscine, un rond-point au milieu d'une ville, les étages d'une bibliothèque ou les décors «naturels» de studios de cinéma japonais. Pour Lacey et Lauro, il ne s'agit pas seulement de mettre les corps à l'épreuve de différents environnements, mais que les environnements eux-mêmes soient aussi testés par les corps. Chaque zone architecturale ou paysagère est utilisée ou révélée à travers le décalage qu'induit la présence singulière des corps dans ces lieux et la manière dont le cadre de l'image, le choix des lieux et la distance plus ou moins proche d'avec les corps vont faire de l'image le vecteur d'une mise en scène spécifique à chaque lieu et à chaque séquence. Ce n'est donc pas à une mise en situation de *$Shot* dont il est ici question, mais bien de laisser aux champs nus de l'image le soin de matérialiser plastiquement l'absence de narration qui caractérise *$Shot*. Une plasticité qui contrairement à l'environnement abstrait et organique réalisé pour *$Shot* offre ici une véritable composition concrète. Avec *Châteaux of France*, on peut comparer le travail visuel mené par Lauro à celui d'une géomètre des surfaces. Plutôt que de créer un cadre visuel qui mette en avant les mouvements à l'intérieur de l'image, les plans-séquences de la vidéo figent les surfaces de l'environnement. Il n'y a donc pas de relief dans ces images ni l'intention de plonger le public dans le récit, dans l'atmosphère juste, de le prendre, de le captiver, de l'aider à entrer dans l'époque, dans le lieu, face aux personnages. Il y a certes un attachement singulier à ces corps qui s'ébattent indéfiniment dans la répétition des mouvements. Mais parce qu'ils ne parviennent jamais à s'essouffler ni à se rattacher complètement

Image-Objects of Contemporary Mythology

Châteaux of France is an extension of *$Shot*. This series of short videos, projected on television monitors, situates some of the choreographic sequences in monumental surroundings. The sites are as diverse as a living room and flight of stairs in a château, a park, a swimming pool, a traffic circle in the midst of a city, the floors of a library and the "natural" decor of a Japanese film studio. For Lacey and Lauro, it is a question not only of putting the body to the test in these different environments, but also of testing the environments themselves by the body. Each architectural or outdoor zone is used or revealed through the disjunction that is produced by the unique presence of bodies in these spaces and the way in which the framing of the image, the choice of sites and the relative nearness of the bodies make of the image the vector of a mise-en-scène specific to each site and each sequence. What is at work here is thus not the creation of a situation, like in *$Shot*, but rather allowing the naked fields of the image to give plastic expression to the absence of narration that characterizes *$Shot*. A plasticity which, unlike the abstract and organic environment created for *$Shot*, presents a truly concrete composition. With *Châteaux of France*, Lauro's visuals can be compared to the work of a land surveyor. She prefers long takes for filming these environmental surfaces rather than creating a visual framework for emphasizing movement within the frame. There is thus no three-dimensionality in these images, and no intention of plunging the audience, through the characters, into the narrative and the atmosphere of the sites, no intention of grabbing hold of the audience, of captivating it, of helping it enter into the era or the site. There is definitely a peculiar attachment to these bodies, which frolic endlessly in the repetition of their movements. But because they never become out of breath or become completely attached to these sites by infusing them with a dramatic function, little by little one suspects that, like the objects and environments she creates, Lauro is seeking in the image not an aesthetic form to occupy but the expression of a minor genre.

This minor genre, which belongs to the realm of television, in the same vein as soap operas, photonovels, and mangas, is a popular genre which does not encumber itself with a narrative or intrigue but

The architectural space, the objects and the bodies are not spaces of a codification or a symbolism.... They constantly remove themselves from appearances in order to deploy pockets of resistance.

à ces lieux en leur insufflant une fonction dramaturgique, on soupçonne peu à peu qu'à l'instar des objets et des environnements qu'elle compose, Nadia Lauro cherche dans l'image non pas une forme esthétique à investir, mais la déclinaison d'un genre mineur.

Ce genre mineur propre à l'espace télévisuel, du type soap-opéra, roman-photo ou manga – un genre populaire qui ne s'encombre pas du récit ou d'une mise en intrigue, mais qui vaut pour le plaisir de sa narration intrinsèque, indéfiniment extensible dans le temps, sans relation à une logique supérieure d'ordre narrative ou artistique. Ces images, qui si elles étaient replacées dans un genre cinématographique classique apparaîtraient comme des rebus ou des espaces résiduels propres à faire le lien entre les parties, constituent dans le cadre télévisuel de *Châteaux of France* l'objet central du regard, soulignant malgré elles une très forte présence des corps faite de résonances quasi fantomatiques, inquiétantes par leur persistance au cœur de l'image et leur incapacité à s'imposer. Lauro et Lacey se jouent des espaces réels en y imprimant à travers le cadre et les mouvements des corps l'artificialité irréductible aux différents genres visuels populaires. Cette tension qui existe entre le réel et l'artefact émerge par le regard de Lauro pour qui chaque lieu choisi fait office de scène et de décor. Aucun naturalisme

which exists for the pleasure of its intrinsic narration, one that can be extended indefinitely in time, unconnected to a higher order of narrative or artistic logic. These images – which, if they were to be placed in a classic film genre, would appear to be rebuses or residual spaces capable of making connections between the different parts – become, in the television format of *Châteaux of France*, the central object of the viewer's gaze, emphasizing despite themselves the strong presence of bodies composed of almost ghostly resonances that are troublesome in the way they persist in the heart of the image and are unable to impose themselves. Lacey and Lauro use real spaces, imprinting upon them, through the framing and the movements of the bodies, the relentless artificiality of various popular visual genres. This tension between the real and the artefact is a product of Lauro's gaze, in which every chosen site becomes a stage and a decor. There is no naturalism present in these sequences, but rather the reducibility of the spaces to the bodies and the frame, making these otherwise monumental sites into miniature theatres.

The image-object and the image-environment reveal the vitality of the cheaply made visual culture that has come to orient and accompany the everyday gaze. With the difference that Lauro's images and Lacey's bodies, because they offer view-

Jennifer Lacey et_and Nadia Lauro, *Châteaux of France*, 2001-2004, environnement vidéos_video environment. © Nadia Lauro.

n'est à l'œuvre dans ces séquences, mais la réductibilité des espaces aux corps et au cadre, faisant de ces lieux pourtant monumentaux des théâtres miniatures.

L'image-objet, l'image-environnement, pointe la prégnance des productions visuelles bon marché qui rythment et accompagnent désormais le regard au quotidien. À cette différence que les images de Lauro et les corps de Lacey, parce qu'ils n'offrent aucune emprise visuelle, s'insinuent dans nos corps et échappent à l'assimilation avec les signes dont abusent les médias. Plutôt que l'image porno ou érotique, l'image publicitaire ou celle des journaux télévisés, bref l'image à valeur d'icône dans nos sociétés contemporaines, c'est l'image de ces lieux *a priori* insignifiants, de ces corps abandonnés lascivement hors des inscriptions temporelles qui, d'un seul coup, déroulent et dévoilent les pulsations souterraines nous habitant quotidiennement face aux images – le bourdonnement vain et incessant, hypnotisant, qui parcourt par en dessous les représentations visuelles des icônes grand public. Ainsi confronté à ces multiples projections, le spectateur s'engage dans un véritable parcours physique à la fois prégnant et dérisoire. Une déambulation dont la finalité serait de saper le conditionnement du regard pour l'emmener à capter d'autres images, des images saisissantes parce qu'orphelines, délaissées jusqu'alors de tous les regards.

Genres multiples

Décontextualisation, dérive narrative, trame nourrie d'un bout à l'autre par des corps sous tensions, flux monocordes, quotidien dépouillé de ses aspects fonctionnels, propos qui ne cherchent pas à s'illustrer. Les pièces cosignées par Lacey et Lauro offrent certes peu d'emprises explicites. Leur univers bien qu'évoluant dans les modèles iconographiques contemporains ne les sert jamais pour autant. Mais les zones qu'elles laissent en friche sont essentielles. Ces espaces apparemment vacants posent cette question, incontournable pour notre époque, d'identifier ce qu'il reste dès lors qu'on a évacué la reconnaissance aux genres esthétiques, narratifs, sexuels et visuels qui définissent les profils sociaux et culturels adéquats. En guise de réponse, les artistes s'attachent à l'instant qui précède l'apparition des genres, ce qui arrive juste avant la reconnaissance

ers nothing to grasp on to visually, insinuate themselves into their bodies and escape assimilation to the signs the media abuse. Rather than porn or erotic images, advertising or television news images, in short the iconic images of contemporary society, these are images of inherently insignificant sites, of lasciviously abandoned bodies outside of time, which, at one sweep, unfold and unveil the underground pulsations which inhabit daily life – the unreal, unceasing and hypnotizing buzzing underlying the visual representations of mass-market icons. Confronted with these multiple projections, the viewer is engaged in a truly physical journey which is both vital and derisory. The end result of such a journey is to undermine the way the gaze has been conditioned in order to lead it to capture other images, images which are striking because, until now, they have been orphaned and abandoned by every gaze.

Multiple Genres

Decontextualization, narrative drifting astray, a plot fed from both ends by bodies under tension, monotonous flows, daily life stripped of its functional aspects, words which do not seek to illustrate: Lacey and Lauro's work certainly offers few things to grab onto. Their world, although it unfolds within contemporary iconographic models, never serves these models. But the zones they leave fallow are essential. These seemingly vacant spaces pose the question, which is essential in the current age, of identifying what remains once recognition has been withdrawn from the aesthetic, narrative, sexual and visual genres which define equivalent social and cultural contours. By way of response, the artists attach themselves to the moment that precedes the appearance of genres, to what arrives just before the recognition of feminine and masculine, of a cultural space, of an artistic scene – just before the arrival of language to impose images – just before, then, the arrival of standardized discourse.

This is an Epic pushes even further this insubordination to the questions that ordinarily traverse theatrical space. For *This is an Epic,* Lauro created a set that evacuated any recourse to metaphor. Covered with a yellow felt carpet pierced in spots by electric blue plastic protuberances and bordered on two sides by fringes which clearly delineate its

les artistes s'attachent à l'instant qui précède l'apparition des genres, ce qui arrive juste avant la reconnaissance du féminin et du masculin, d'un espace culturel, d'une scène artistique

du féminin et du masculin, d'un espace culturel, d'une scène artistique – juste avant que ne vienne le langage et ne s'imposent les images, juste avant le discours formaté donc...

This is an Epic (2003) pousse encore plus loin cette insubordination aux interrogations qui traversent d'ordinaire l'espace scénique. Pour *This is an Epic*, Nadia Lauro a travaillé la scène de manière à évacuer tout recours à la métaphore. Recouverte d'un tapis de feutre jaune percé par endroits par des protubérances en plastique de couleur bleu électrique et bordé des deux côtés par des franges qui en limitent clairement les contours, la scène n'offre aucun contrechamp. Tout est à prendre dans cet espace qui s'expose frontalement. Une toile blanche exposée en hauteur, tendue à l'oblique de l'avant à l'arrière de la scène, achève de structurer cet espace frontal. Le spectateur, qui avant d'atteindre la salle a été pris dans les décibels tonitruants des sons d'un hélicoptère, dans les rafales échevé-

shape, the stage offers no opposing angle of view. Everything is out in the open in this space, which is seen frontally. A white sheet, hung above the stage from front to back at an oblique angle, manages to structure this frontal space. Viewers, who before entering the room had been assaulted by the thundering sound of a helicopter, by gusting winds blowing from several giant fans and by artificial snow projected beyond the site of the show, find themselves in a charged and somewhat trashy climate, carried to great heights by the thundering nature of this pre-event. The space Lauro has created on the stage then appears like a site of completion, the theatre of operations which will be the site of a dénouement whose content we are ignorant of but which we imagine to be on the same scale of this highly spectacular foretaste. The stage, until then seen as a site of intense focus, takes flight as soon as the dancers take possession of it. Little by little, it breaks into pieces, signifying that nothing that had been ex-

JENNIFER LACEY ET_AND NADIA LAURO, *THIS IS AN EPIC*, 2003-2004. © NADIA LAURO.

lantes de plusieurs ventilateurs géants et dans la neige artificielle projetée à l'extérieur du lieu du spectacle, se retrouve chargé d'un climat plutôt *trash*, porté très haut par le caractère tonitruant de cette pré-mise en scène. L'espace que Lauro offre sur scène apparaît dès lors comme un lieu d'aboutissement, le théâtre d'opérations qui trouveront un dénouement dont on ignore encore le contenu, mais que l'on suppose à la hauteur de cet avant-goût très spectaculaire. La scène, jusqu'alors perçue comme un lieu de focalisation intense, se dérobe aussitôt que les danseurs en prennent possession. Elle se morcelle peu à peu, signifiant que rien de ce qui était attendu n'adviendra et que ce qu'il reste de l'action annoncée tombera dans la succession de micro-événements périphériques qui n'aboutiront à rien. Dès lors, l'intensité induite par une possible fiction en devenir se focalise sur des objets disséminés sur scène à forte connotation dramaturgique (une hache...), mais qui ne seront jamais utilisés.

Dans ce même registre, les danseurs habillés comme des personnages tirés de célèbres films d'horreur et de *thrillers* (Wendy Torrance du *Shining* de Stanley Kubrick (Jennifer Lacey), Mac Ready de *The Thing* de John Carpenter (Nuno Bizarro), les anoraks que portent les cinq danseurs, également extraits de *The Thing*) portent sur eux des attributs vestimentaires dont les résonances laissent pour le moins envisager qu'une fiction dramatique va peu à peu se dérouler sur scène. De tout cela, il n'en sera évidemment rien. Seule la présence des corps et les tensions qui se jouent à la lisière d'un quelconque devenir font office de fil conducteur se déroulant sans fin. En même temps que sont déplacées les significations propres au jeu des danseurs et à l'espace dans lequel ils évoluent – vêtements, vocabulaire chorégraphique, regards, déplacements, centre de l'action, gestes d'appartenance à une communauté spécifique ou à une esthétique – la chorégraphie et les éléments scéniques qui la mettent en jeu se tiennent tout entier condensés dans cette tension chorégraphique déjà à l'œuvre dans *$Shot*. En mettant à la disposition du spectateur une jumelle pour que celui-ci puisse cadrer et isoler certaines séquences, faire des gros plans sur les corps et les visages, par exemple, Lacey et Lauro entérinent définitivement toute portée psychologique et dramatique au profit de la seule présence des corps et des tensions qui les traversent. Ainsi, à l'allégorie propre à des pièces chorégraphiques construites sur un

pected will occur and that what remains of the announced action will fall into a succession of peripheral micro-events which will lead nowhere. From that point on, the intensity induced by a possible fiction in the process of taking shape focuses on the objects scattered about the stage, objects with a strong dramatic connotation (such as an axe) but which will never be used.

In the same vein, the dancers dressed like characters from famous horror and thriller films (Wendy Torrance from Stanley Kubrick's *The Shining* (Lacey), Mac Ready from John Carpenter's *The Thing* (Nuno Bizarro), and the anoraks worn by the five dancers, also taken from *The Thing*) lead to the belief that at the very least a dramatic fiction is about to unfold on the stage. But of course nothing comes of any of this. Only the presence of the bodies and the tensions at play at the border of some sort of development function as a thread that unspools without reaching a conclusion. At the same time as the meaning of the dancers' movements and the space in which they move are displaced – clothing, choreographic vocabulary, gazes, shifts, centre of the action, gestures belonging to a specific community or to an aesthetic – the choreography and theatrical elements which put it into play remain whole, condensed into the choreographic tension that was already at work in *$Shot*. By providing viewers with opera glasses, so that they might frame and isolate certain sequences and create close-ups on the bodies and faces, for example, Lacey and Lauro definitively confirm that any psychological or dramatic element has given way to the presence of the bodies and the tensions running through them. In this way, the mirror and the magnifying glass succeed the allegory around choreographic pieces based on a metaphoric discourse. The screen, like that of *$Shot* and *Châteaux of France*, although in a significantly different register, takes the place of the stage as the space of and framing device for the appropriation of the body. The successive waves of characters who change costume, whether the costume is masculine or feminine, until the "apotheosis" of the unisex article of clothing (the anorak), confirm that it is no longer a question here of defining an identity for these bodies but to observe how they are scattered about. Scattered in space, in their relationship to other bodies, in this space which is both distanced and an echo chamber of these autonomous beings formed by the characters. Lacey and Lauro's

discours métaphorique succèdent le miroir et la loupe. L'écran, tout comme *$Shot* et *Châteaux of France* l'ont expérimenté dans un registre sensiblement différent, se substitue à la scène comme espace et cadre d'appropriation des corps. Le déferlement successif des personnages qui s'échangent leur costume, et ce, quelle que soit leur désignation féminine ou masculine, jusqu'à «l'apothéose» du vêtement unisexe (l'anorak) nous indique qu'il n'est plus ici question de définir une identité pour ces corps, mais d'observer comment ils se font disséminants. Dissémination dans l'espace, dans la relation aux autres corps, dans ce lieu qui est à la fois distancié et chambre d'écho des entités autonomes que forment ces personnages. Ainsi, les trois pièces réalisées par Lauro et Lacey articulent une relation singulière où le corps est le lieu de tous les croisements possibles, capable de synthétiser le monde qui s'offre à lui. Un corps qui ne s'oppose pas aux pratiques avec les objets qui constituent son environnement, mais qui au contraire les intègre.

Les trois opus que constituent *$Shot, Châteaux of France* et *This is an Epic* échappent donc à une pensée artistique rigoriste. En troublant les contours d'une définition possible des espaces, des objets et de la danse, d'une définition possible pour les formes d'art pratiquées par Lacey et Lauro, ils conduisent de nouvelles modalités de pensées. Des modalités à la fois spectaculaires et en adéquation avec le quotidien, structurées et proliférantes, viscéralement maintenues dans le présent, mais capables d'envisager d'autres formes pour un corps toujours en devenir.

three works thus articulate a singular relationship, in which the body is the site of every possible intersection, capable of synthesizing the world that is offered to it. It is a body which does not oppose practices with the objects in its environment, but rather integrates them.

$Shot, Châteaux of France and *This is an Epic* thus avoid rigorous artistic analysis. By troubling the outline of a possible definition of spaces, objects and dance, of a possible definition of the forms of art practiced by Lacey and Lauro, they lead to new forms of thought. Forms which are both spectacular and equal to daily life, forms both structured and proliferating, viscerally maintained in the present but capable of envisioning other forms for a body still in the process of becoming.

Critique d'art et commissaire indépendante, Alexandra Baudelot collabore aux revues *Mouvement*, *Le Passant Ordinaire* et *Revue & Corrigé*. Elle a récemment été commissaire de l'exposition «Espaces d'interventions chorégraphiques» (Madrid) et elle dirige la revue MI consacrée à la littérature et à l'art contemporain dont le premier numéro sortira au printemps 2005 (www.revuemi.com).

Alexandra Baudelot is an art critic and independent curator who writes for the journals *Mouvement*, *Le Passant Ordinaire* and *Revue & Corrigé*. Recently, she curated the exhibition "Espaces d'interventions chorégraphiques" in Madrid. She is editor of the journal MI, devoted to literature and contemporary art, whose first issue will appear in spring 2005 (www.revuemi.com).

Translated by Timothy Barnard

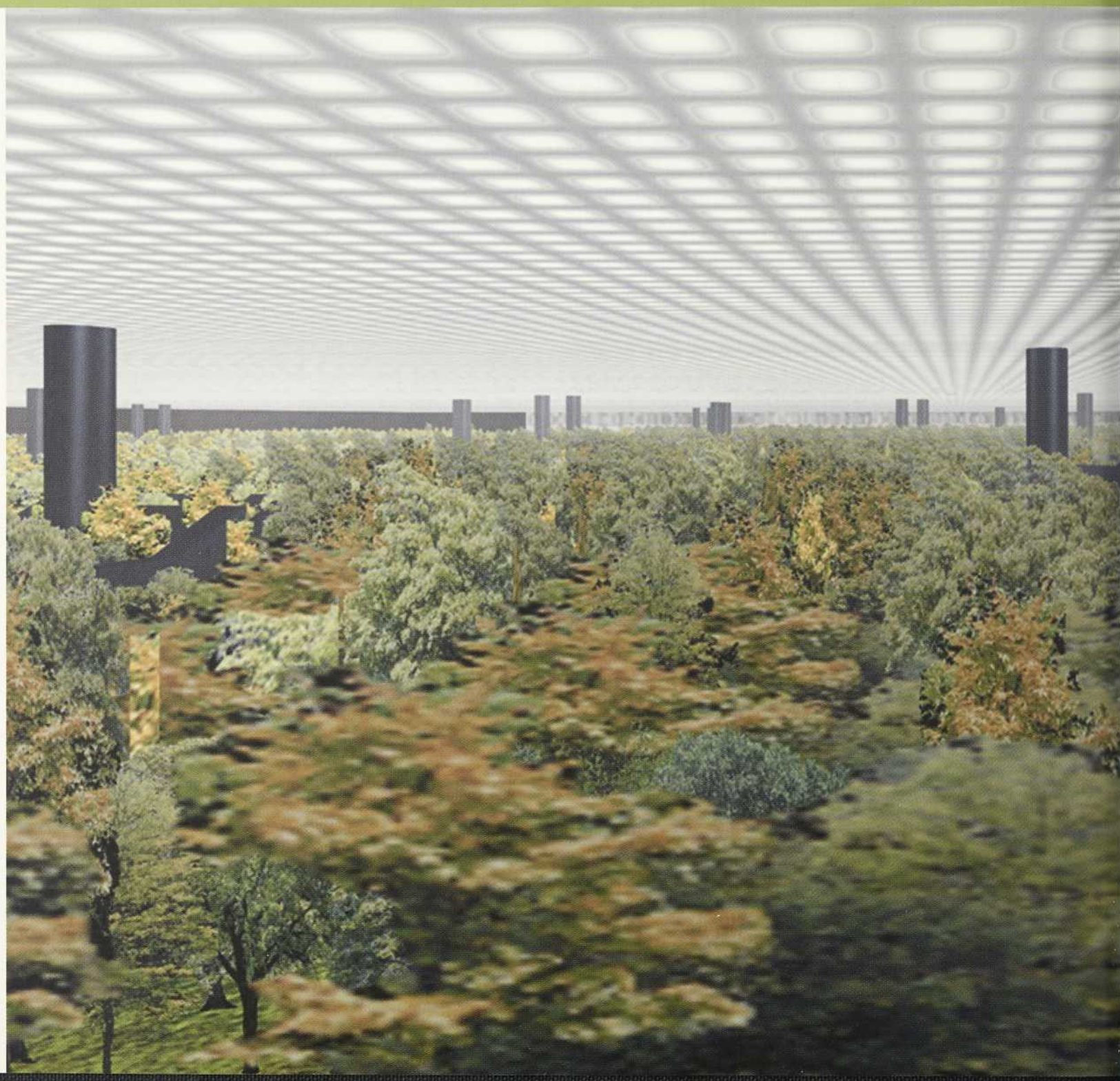
NOTES

1. *$Shot* (se prononce «money shot») est également signé par la musicienne Zeena Parkins et la danseuse Erin Cornell.
2. Mario Perniola, *Le sex-appeal de l'inorganique*, Collection Lignes, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 92.

1. *$Shot* (pronounced "money shot") was co-created by the musician Zeena Parkins and the dancer Erin Cornell in addition to Lacey and Lauro.
2. Mario Perniola, *Le sex-appeal de l'inorganique* (Paris: Léo Scheer, 2003), 92.

MVRDV : *FORMALISME RÉALISTE* ET ESTHÉTISATION GÉNÉRALISÉE

Jean-Louis Violeau

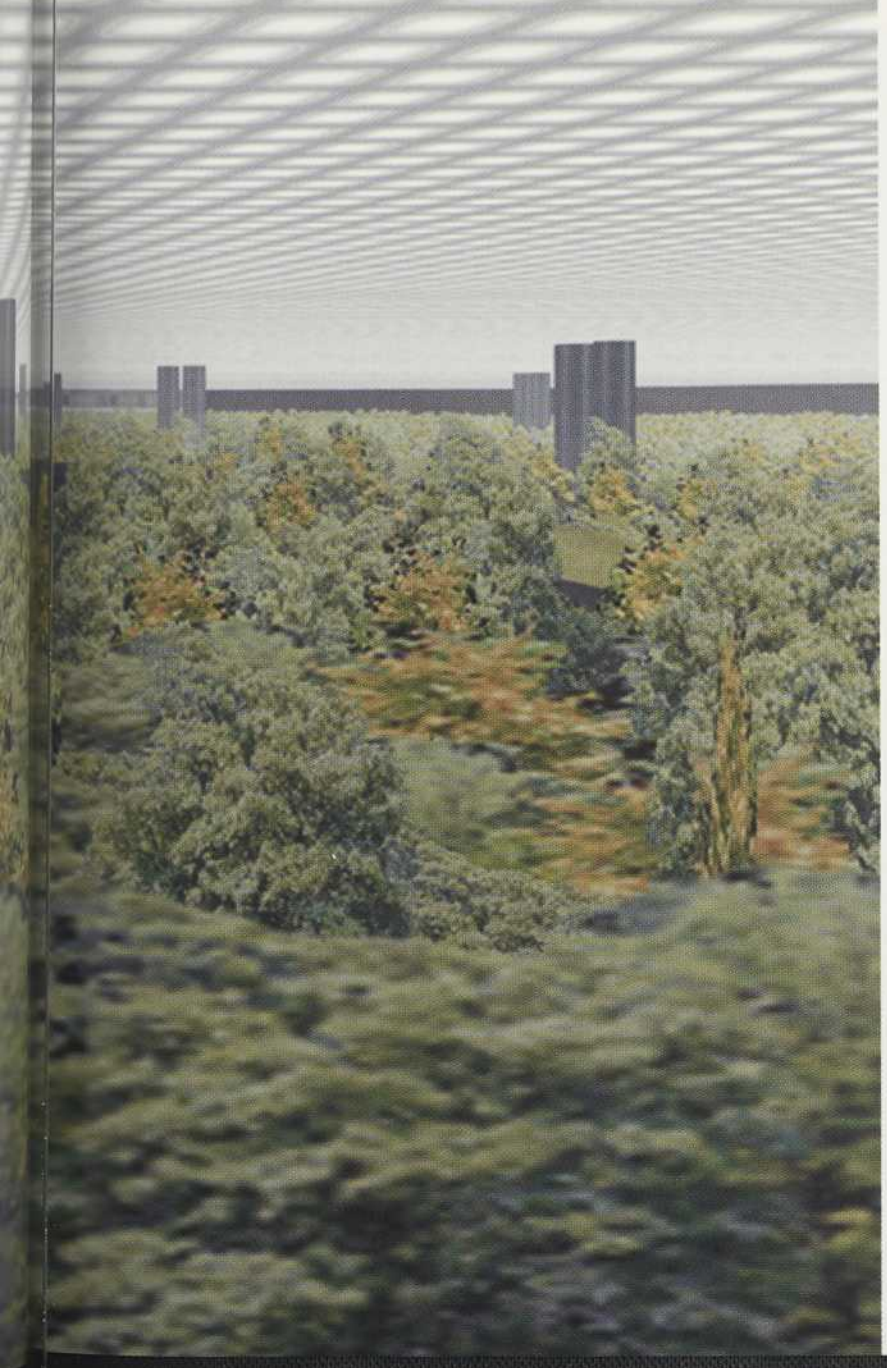


D'une manière générale, les architectes se trouvent aujourd'hui confrontés à une esthétisation généralisée, planifiée par un monde dont la puissance de formatage est aussi fascinante qu'insupportable. Certains critiques d'art ont récemment déploré que ce triomphe de l'esthétique s'accompagne d'une disparition de l'«œuvre» au profit d'un nouveau régime de l'art – à l'état «gazeux» désormais, comme on a pu dire –, mais il semble bien que la partie se joue quand même un peu différemment avec certains architectes, sans doute à cause de la nature même de leur intervention, en prise directe avec le réel. Et si l'un des traits marquants d'une géné-

MVRDV: *FORMALIST REALISM* AND GENERALIZED AESTHETICISM

Architects today, generally speaking, are confronted with a generalized aestheticism, planned by a world whose formatting power is both fascinating and unbearable. Some art critics have recently deplored the fact that this triumph of the aesthetic has been accompanied by a disappearance of the "work of art" in favour of a new art regime – now in a

MVRDV, *MetaCity/Datatown*,1999; TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE SONT REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY MVRDV.



ration d'artistes a consisté, par exemple, à étudier et appréhender le contemporain d'une manière topocritique, inventant ou réemployant des outils topographiques, les uns occupés à s'inventer de nouveaux territoires fictionnels et les autres traversés par l'obsession de décrire la planète, les architectes ont pour leur part conservé pour mission de transformer le monde autant que le représenter et l'interpréter. À sa manière, dans un texte intitulé symboliquement «l'Architecture comme *dispositif*», Winy Maas, l'un des trois fondateurs du groupe MVRDV, ne disait au fond rien d'autre:

La réduction des possibilités d'expérimentation en architecture qui découle des crises économique et politique, la communication rapide des projets par le biais des publications internationales, les possibilités de collaboration avec des architectes locaux sur un projet donné, la vitesse d'évolution des technologies, l'usage intensif d'étudiants associés aux agences ou d'«internes»... tous ces facteurs, plutôt que la différenciation, encouragent paradoxalement la convergence. [...] Les temps à venir vont donc être cruciaux pour l'architecte classiquement orienté vers un rôle artistique. [...] [Mais] aujourd'hui, en s'appuyant sur [son] histoire, l'architecture est capable de prendre en compte des «inclinations» contradictoires en combinant la grande échelle et l'individu tout en associant analyses et propositions. Connecter le bas et le haut[1].»

L'Utopie à l'heure du «développement durable»

En ce sens et en maniant délibérément l'ambiguïté tout en se jouant des contradictions, le groupe d'architectes hollandais MVRDV a su, depuis maintenant une dizaine d'années, bâtir une série de stratégies projectuelles, visuelles et iconographiques qui les rattachent à ce grand courant de l'Utopie qui aura scandé l'histoire architecturale du siècle dernier. En jouant d'un va-et-vient continuel entre le situé et le non-situé, le topique et le générique, en radicalisant et accélérant certaines tendances déjà à l'œuvre au sein de nos sociétés occidentales,

"gaseous" state, as has been said. Just the same, it seems that the game is being played a little differently by some architects. This is so, no doubt, because of the very nature of their work, which is in direct contact with reality. And while one of the striking features of a generation of artists was the way in which the contemporary was studied and apprehended in a topocritical manner, inventing or re-deploying *topographical* tools, with some artists interested in inventing new fictional territory and others obsessed with the idea of describing the planet, architects, for their part, have preserved their mission – in spite of the form it sometimes takes – to transform the world as much as to represent and interpret it. Winy Maas, one of the three founders of the group MVRDV, said as much in an article entitled, symbolically, "L'Architecture comme *dispositif*":

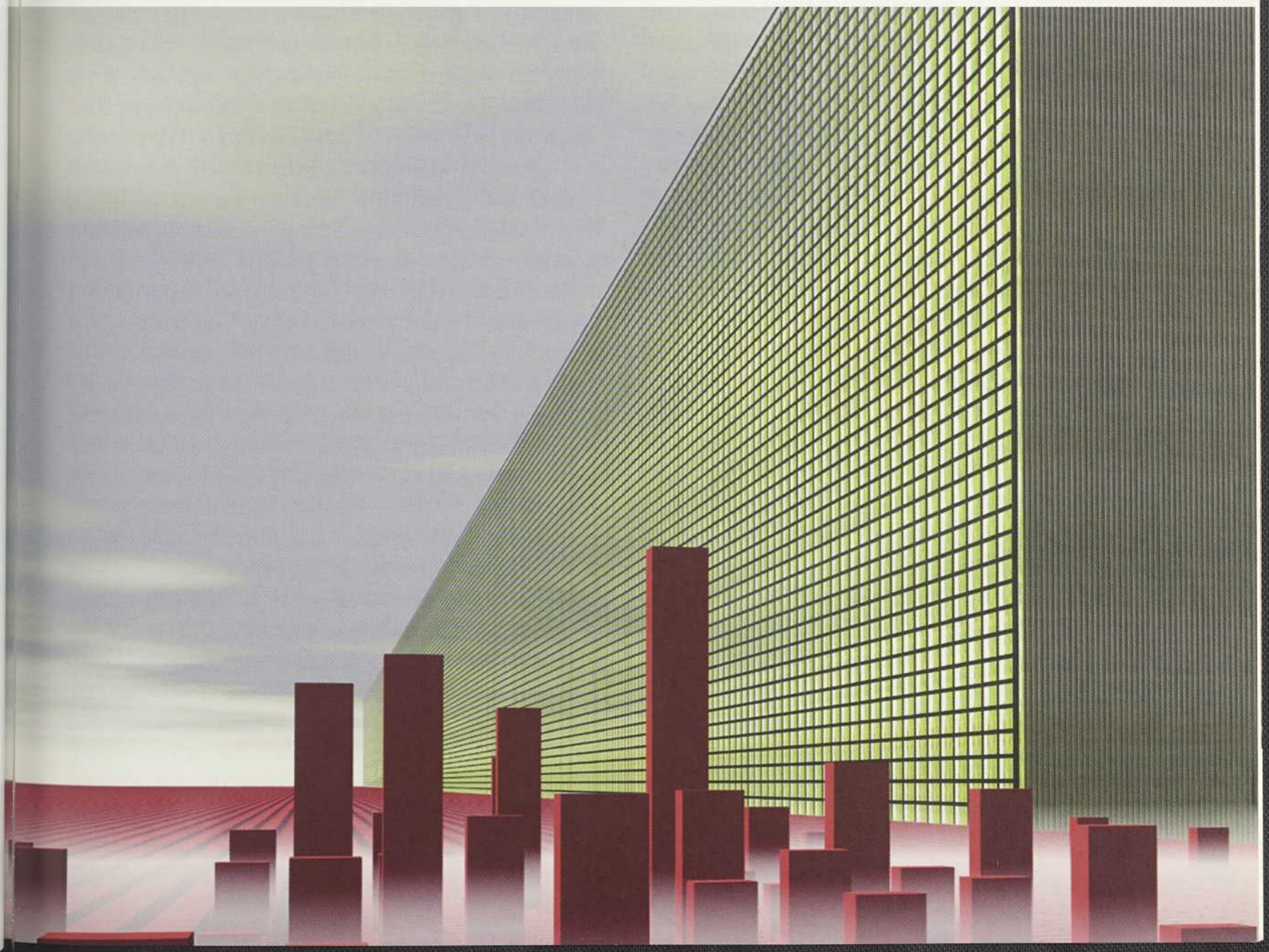
The fewer possibilities for experimentation in architecture, which is the product of economic and political crises, the rapid communication of projects through international publications, the possibility of collaborating with local architects on a given project, the speed with which technology is developing, the intense use made of students or "interns" in agencies...all these factors, rather than producing differentiation, paradoxically favour convergence.... The coming years will thus be crucial for architects who are classically oriented towards an artistic role.... [But] today, by leaning on [its] history, architecture is able to take into account contradictory "inclinations" by combining the large scale and the individual while joining analysis and propositions. Connect the high with the low.[1]

Utopia in the Era of "Sustainable Development"

In this sense, and in deliberately managing ambiguity while playing with contradictions, the Dutch architectural group MVRDV, for the past decade, has been able to construct a series of projects, of visual and iconographic strategies, thereby connecting them with the great utopian movements which punctuated architectural history in the twentieth

MVRDV, *MetaCity/Datatown*, 1999.

window frame
gravel
HEA 120
IPE 200
UPN 220
construction
dredging
sludge
mud
swamp
earth
vegetable
manure heap
waste house
print rejects
window frame
gravel
construction
dredging
mud
swamp
earth
vegetable
manure heap
waste house
print rejects
window frame
gravel
construction
dredging
mud
swamp
earth
vegetable
manure heap
waste house
print rejects
window frame
gravel
construction
dredging
mud
swamp
earth
vegetable
manure heap
waste house
print rejects



en usant de la compénétration entre l'ancien et le nouveau, mais aussi en multipliant les « projets à contraintes », le groupe s'est ainsi successivement approprié les diverses facettes caractérisant l'Utopie – et son envers dystopique.

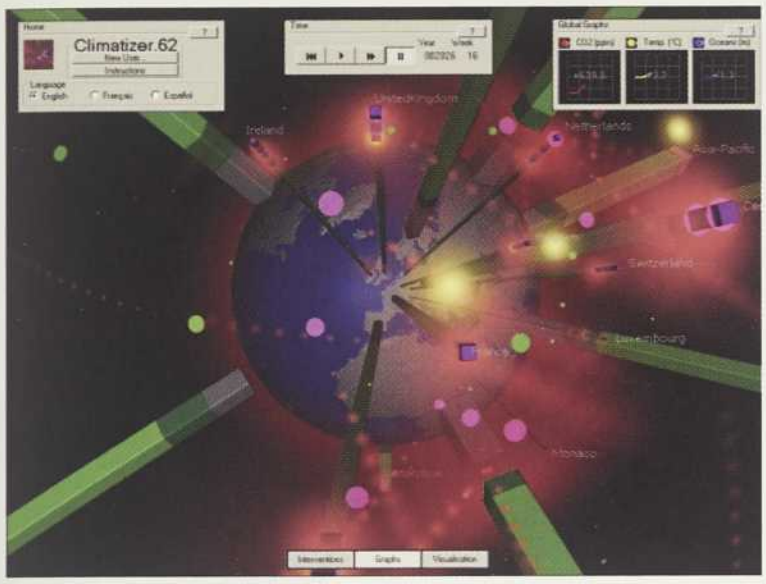
C'est finalement une utopie hybride, somme toute caractéristique de son temps – toutes les utopies sont datables et les images d'une époque sont inaliénables. Pour reprendre la terminologie d'Ernst Bloch, elles marquent les « images de souhait » d'une société à une époque donnée. Une « utopie » pragmatique, donc, où le contenu naîtrait d'une démarche faite à la fois de prévision et de normalisation, mais aussi d'anticipation, et ce, à partir des données du présent. Autant qu'une forme d'utilisation de la puissance de calcul de l'ordinateur pour organiser (et maîtriser) les données du réel, le *datascape* est aussi une déclinaison particulière d'une écologie parallèle, artificielle et numérique, ayant partie liée avec la notion de développement durable. Une petite utopie du pis-aller et du *faire avec*[2], des éoliennes et de la forêt comme « machine à recycler du CO_2 » (*Meta City*, 1999), qui rejoint l'une des équations tout à fait caractéristiques du discours technocratique et politique en Europe (on l'a vu notamment en France à l'occasion des dernières élections régionales en 2004) : *dispersion urbaine – densité – amélioration de la « qualité de la vie » – développement durable*.

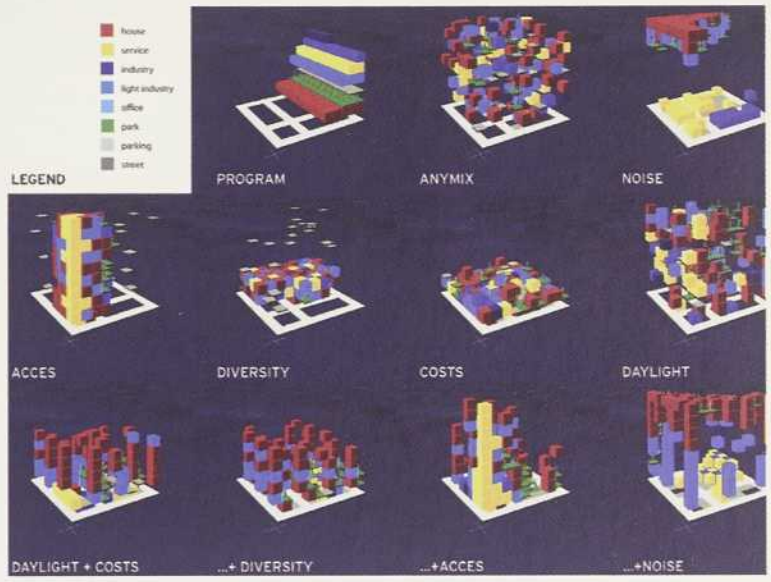
En somme, une utopie du « développement durable » dans un monde qu'il ne s'agirait plus de changer mais de sauver (tout en l'adaptant aux paramètres de la société du risque ainsi qu'aux exigences du développement durable qui en découlent). Une fois réglées les questions de la pénurie et de la disette, pour rejoindre le constat d'Ulrich Beck (qui, plus ou moins explicitement, reprend là où il l'avait laissée, c'est-à-dire au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles, la réflexion de Michel Foucault sur la naissance de la *biopolitique* pour la prolonger et

century. By making use of a continual coming and going between the situated and the non-situated and the topical and the generic, by radicalizing and accelerating certain trends already at work in Western society, by making use of the interpenetration of the old and the new, but also by increasing the number of "projects with restraints," the group has successively appropriated the various facets of utopia – and its opposite, dystopia.

In the end, it is a hybrid project, quite in keeping with its times – all utopias can be dated and an era's images are inalienable. To adopt an expression of Ernst Bloch's, images are a society's "wishful images" in a given era. This is a pragmatic "utopia," then, in which the content is created, using data from the present, out of an activity that both forecasts and standardizes, but also anticipates. The *datascape* is as much a peculiar form of a parallel ecology, both artificial and digital and connected to the idea of sustainable development, as it is a way of using the computer's powers of calculation to organize (and master) reality. MVRDV's small makeshift and make-do[2] utopia of wind power and forests as a "machine for recycling CO_2" (*Meta City*, 1999) takes up one of the quite typical features of technocratic and political discourse in Europe (as seen in particular in France during the most recent regional elections in 2004): *urban dispersal – density – improvement of the "quality of life" – sustainable development*.

All things considered, it is a utopia of "sustainable development" in a world that must no longer be *changed* but rather *saved* (while at the same time *adapting* it to the society of risk as well as to the demands of sustainable development deriving from it). Once the problems of scarcity and want are resolved, in the analysis of Ulrich Beck (who more or less explicitly takes up where Michel Foucault left off, which is to say at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, with the birth of *biopolitics*,





l'actualiser), «dans la modernité avancée, la production sociale de *richesses* est systématiquement corrélée à la production de *risques*[3]». Achevant aujourd'hui ce processus, nous avons donc changé de futur: du futur radieux vers lequel marchait naguère le progrès poussé par la science, succède un avenir qui oblige à prendre soin[4]. Et d'une nature qu'il s'agissait avant tout de connaître et de dominer, «la modernité a détruit son contraire, elle l'a perdu, et c'est à elle-même qu'elle s'en prend[5]». Il faut continuer à vivre après. Et c'est le cœur même du travail de MVRDV.

Si l'on revient à la définition originelle du développement durable, celle du rapport Brundtland (1987), il s'agit de répondre aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à satisfaire leurs propres besoins. Sachant que notre monde contemporain est désormais dominé par l'imprévisible, toute forme de proposition irréversible présente dès lors un caractère de risque. Il semblerait en outre que l'une des seules certitudes désormais à notre disposition se réduise à une incertitude fondamentale quant à la concordance entre nos prévisions et les faits à venir, l'aléatoire donc. Pour autant, c'est bien cette incertitude fondamentale qui caractérise tout *projet* humain et *politique* au sens large, et fragilise de fait la notion de développement durable. Mais si la notion de planification s'éteint ou tout du moins se voit profondément redéfinie, pour autant persiste, avec le

extending and bringing Foucault's analysis up to date): "in advanced modernity, the social production of *wealth* is systematically correlated to the production of *risks*."[3] Bringing this process to a close today, the future is thus changed: from the radiant future towards which progress once marched, pushed along by science, one passes on to a future which requires individuals to take care.[4] And from a nature that it was a question above all of knowing and dominating, "modernity has destroyed its opposite, has lost it, and it is nature itself that it blames."[5] Persons have to go on living afterwards. And this is at the very heart of MVRDV's work.

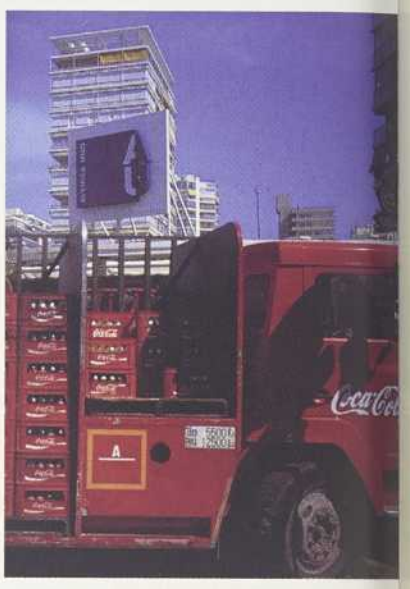
The original definition of sustainable development, the one given by the Brundtland Report in 1987, was to meet the needs of the present without compromising the ability of future generations to satisfy their own needs. Knowing that the contemporary world has become dominated by the unpredictable, any kind of irreversible proposition therefore presents a risk. It also appears that one of the only certainties now enjoyable can be reduced to the fundamental uncertainty around the agreement between forecasts and what is to come: the aleatory. For all that, this fundamental uncertainly characterizes all human and *political projects* in the broad sense of the term, and thereby renders the concept of sustainable development fragile. But if the concept of planning dies out, or at the very least becomes redefined, with sustainable development the firm

MVRDV, *CLIMATIZER*, 2004.

développement durable, la ferme croyance qu'il est possible qu'une action d'aujourd'hui porte ses fruits demain... Ambiguïté et paradoxes du développement durable.

Le développement durable, oxymore accompli, se présenterait-il alors comme l'un des ultimes linéaments de l'Utopie qui se serait d'abord « dégradée » en planification, puis en...? Mais à nouveau, sans cette croyance, aucun monde politique ne serait possible. Le développement durable permettrait donc de réactualiser un problème plus ancien et plus général: la question du *projet*, entendu dès lors comme tout autant nécessaire qu'incertain. Le durable prend donc en compte le temps, dès sa définition; le temps, la variable la moins prévisible... Un temps du durable qui peut appeler la *conservation* (projeter pour persister et essayer de bannir autant que faire se peut l'imprévisible en ajoutant que, pour le sens commun, le *durable* ramène ce qui se *conserve* à la permanence et la solidité), mais un temps du durable qui peut tout autant appeler l'*adaptation* en invitant à penser le temps non comme un adversaire (ce qui est peu ou prou l'une des caractéristiques de la conservation), mais comme une *variable* avec laquelle on doit dès lors composer à travers la (ré)adaptation (au regard de l'imprévisible): penser le devenir plutôt que l'être, la souplesse et l'adaptation, bref penser le réversible dans une lointaine référence au modèle de la nature susceptible de crises et réagencements permanents.

Si l'on se saisit de ce modèle de la crise et du réagencement, les projets de MVRDV apparaissent alors à divers titres comme des *fictions* jouant sur la capacité d'*adaptation* d'un corps social donné et du type de territoire qui lui est lié, en quelque sorte, si l'on peut se permettre ce néologisme, des fictions *adaptatrices* (et rééducatrices) plutôt qu'anticipatrices. Pour finir, nous serions face à une bataille de plus, celle que l'architecture livre continuellement contre elle-même pour subsister et se renouveler, en premier lieu dans l'utopie comme alternative à



belief that it is possible for an action today to bear fruit tomorrow lives on just the same... This is the ambiguity and paradox of sustainable development.

Sustainable development, that perfect oxymoron, thus appears to be one of the final features of a utopia that has been "degraded," first of all to planning, and then to... But once again, without belief, no political world is possible. Sustainable development thus makes it possible to bring an older and more general problem up to date: the question of the *project*, understood here as both necessary and uncertain. Sustainability, by definition, thus takes time into account. Time: the least predictable variable. A sustainable time which can call for *preservation* (project in order to survive and attempt to banish as much as possible the unpredictable by adding that, for common sense, the *sustainable* restores what is *preserved*, restores permanence and solidity), but a sustainable time which can also call for *adaptation* by inviting a rethinking of time not as an adversary (which is more or less one of the features of preservation) but rather as a *variable* that must be dealt with through (re)adaptation (in comparison with the unpredictable): to think about the state of becoming

MVRDV, *Costa Iberica*, 2000.

l'assèchement rationaliste de la planification[6]. Du reste, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Climax, Un climat sous influence, scénarios pour demain* qui s'est tenue en 2004 à la Cité des Sciences à la Villette à Paris et où MVRDV était chargé à la fois de la scénographie et du contenu avec à la clé la conception d'un logiciel interactif, le *Climatizer*[7], Winy Maas revendiquait explicitement cette « position active », proche sous bien des aspects d'une *fiction active*, démocratiquement active, en soulignant sa volonté de « ne pas simplement représenter la science, mais de la créer », d'allier « l'accumulation du savoir à la création du savoir », forgeant ainsi « un cadre pour la communication et le processus de décision (démocratique), pour le développement et la planification », et pour ainsi « pouvoir négocier, convaincre et choisir ». Avec sous-jacente, l'idée de « sortir la planification de sa léthargie actuelle, secouer l'inertie d'une situation en soi complexe[8] ».

La forme suivrait donc dorénavant le récit pédagogique et la *fiction* (démocratique et « adaptatrice ») plutôt que la *fonction*[9]. En somme, plutôt que de *maîtrise*, il faudrait plus précisément parler de *contrôle* –

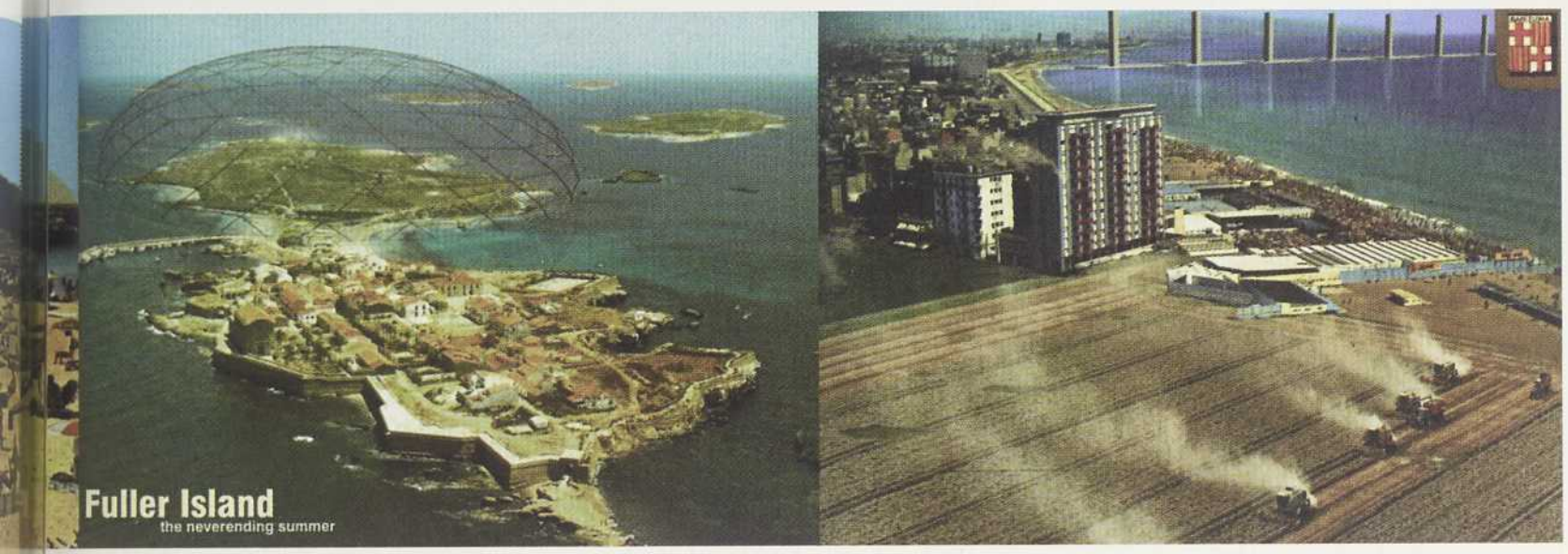
rather than the state of being, about flexibility and adaptation, in short to think about the reversible in a distant reference to the model of nature, subject to constant crises and realignments.

If one were to take this model of crisis and realignment, MVRDV's projects appear, in many senses, as *fictions* which play on the *ability* of a given social body and its connected territory to adapt, in a sense. These are, if you will allow me this neologism, *adaptational* (and re-educational) fictions, rather than forecasting fictions. In addition, we face an additional battle, the battle that architecture wages constantly against itself in order to survive and be renewed, in the first instance within utopia as an alternative to planning, a kind of rationalist drought.[6] For the exhibition "Climax: Un climat sous l'influence, scénarios pour demain," held at the Cité des Sciences at Villette in Paris in 2004, MVRDV was entrusted with both the set design and the content. An interactive software program, the Climatizer,[7] was the key to their work. In his introduction to the exhibition catalogue, Winy Maas explicitly called for such an "active position," similar in many ways to *active fiction*, one that is democratically active, by

et ce déplacement sémantique n'a rien d'anodin –, le contrôle d'un débat « démocratique » où l'architecte se placerait en médiateur des aspirations, en corps intermédiaire connectant « le bas et le haut » (bref, le *savant* et le *populaire*) par un arsenal de figures et de stratégies de représentation. Il faut dès lors chercher à ouvrir les possibles (pour ouvrir le débat) en utilisant les ressources de l'urbanisme et en n'ayant recours à l'architecture proprement dite qu'en dernier ressort, comme un épuisement des possibles ouverts par l'urbanisme[10] (dans l'ordre de la fiction). C'est d'ailleurs peu ou prou ce que MVRDV a tenté avec son projet du printemps 2004 pour le quartier des Halles à Paris (concours dont les enjeux et le programme se rapprochent de la problématique générale du développement dit durable), première irruption médiatique du groupe sur la scène française « tous-publics » avec un projet qui poussait à son terme la logique des réseaux et leur mise en scène et qui a suscité de multiples incompréhensions hors du cercle des initiés. Dans *Paris, ville invisible*[11], investigation publiée en 1998, Bruno Latour et Emilie Hermant avaient bien montré, déjà, comment les multiples modalités de contrôle et d'enregistrement des traces et des pulsations

emphasizing his desire "not simply to represent science, but to create it," to ally "the accumulation of knowledge and the creation of knowledge," thereby forging "a framework for decision-making processes and communication (democratic, for development and planning)" and in order thereby to "be able to negotiate, convince and choose." Underlying this was the idea of "extracting planning from its present-day lethargy, of shaking up the inertia of a situation which in itself is complex."[8]

Henceforth, form thus follows pedagogical narrative and *fiction* (democratic and "adaptive") rather than *function*.[9] In short, one should speak not of *mastery* but more precisely of *control* – and this is not an insignificant semantic shift – the control of a "democratic" debate in which the architect mediates aspirations and is an intermediary body connecting the "high and the low" (the *learned* and the *popular*) by an arsenal of representational figures and strategies. Possible openings must be sought (in order to open the debate) by using the resources of urban planning, resorting to architecture properly speaking only as a last resort, when all the possibilities opened up by urban planning (in the realm of fiction) have been exhausted.[10] This, more or



MVRDV, *COSTA IBERICA*, 2000.

de la métropole faisaient de Paris une capitale à complexité croissante, mais à visibilité décroissante. Et tout un pan du travail de MVRDV consiste bien à jouer avec cette complexité pour lui redonner une visibilité, une clarté parfois simplificatrice, en accentuant et en intensifiant volontairement, à la manière des utopistes (notamment par les exercices à contraintes), certains de ses traits. Les grands tableaux de contrôle technique permettent de tout voir, mais à condition qu'on les prenne aussi pour des *oligoptiques*, la finesse du contrôle informatique (celui des « petites perceptions ») étant proportionnelle à son aveuglement volontaire. Antoine Picon évoque pour sa part une « crise de la cartographie urbaine » qui a vu le temps devenir une variable plus stratégique encore que l'espace, soulignant l'inadéquation des échelles intermédiaires que privilégiait l'urbanisme dans sa définition conventionnelle[12]. C'est bien connu désormais, depuis Le Corbusier et *Vers une architecture*, à notre insu, la « grande ville » incube un plan. Aux architectes de le révéler, ce plan, tout en sachant que cette « pulsion scopique et gnostique », ce « plaisir de « voir l'ensemble », de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains » que ressentit, par exemple, Michel de

less, is what MVRDV attempted in the spring of 2004 with its project for the Halles neighbourhood in Paris (a contest whose issues and program approximated the general question of so-called sustainable development). This was the group's first irruption into the French popular media, with a project that took the logic of networking and its mise-en-scène to its conclusion and which was widely misunderstood outside a circle of people in the know. Already in 1998, with their investigation *Paris, ville invisible*,[11] Bruno Latour and Emilie Hermant had shown clearly how the various ways in which the city's traces and pulsations were monitored and recorded made it a capital of increasing complexity but decreasing visibility. And an entire part of MVRDV's work consists precisely in playing with this complexity in order to restore its visibility, to give it a clarity that can at times be simplifying, by deliberately accentuating and intensifying, like utopians, some of its features (in particular through constraining exercises). The large technical control panels make it possible to see everything, but on condition that viewers also take them as *oligoptic*, the delicacy of the computer's control (the "little perceptions") being proportional to its wilful blind-

Certeau au sommet du World Trade Center, « n'être que ce point voyant » ramène à un simulacre, une « fiction du savoir[13] » puisque le réel de la grande ville se dérobe toujours au regard conquérant de la science qui ne peut toujours en offrir qu'une représentation fictive.

Une fiction

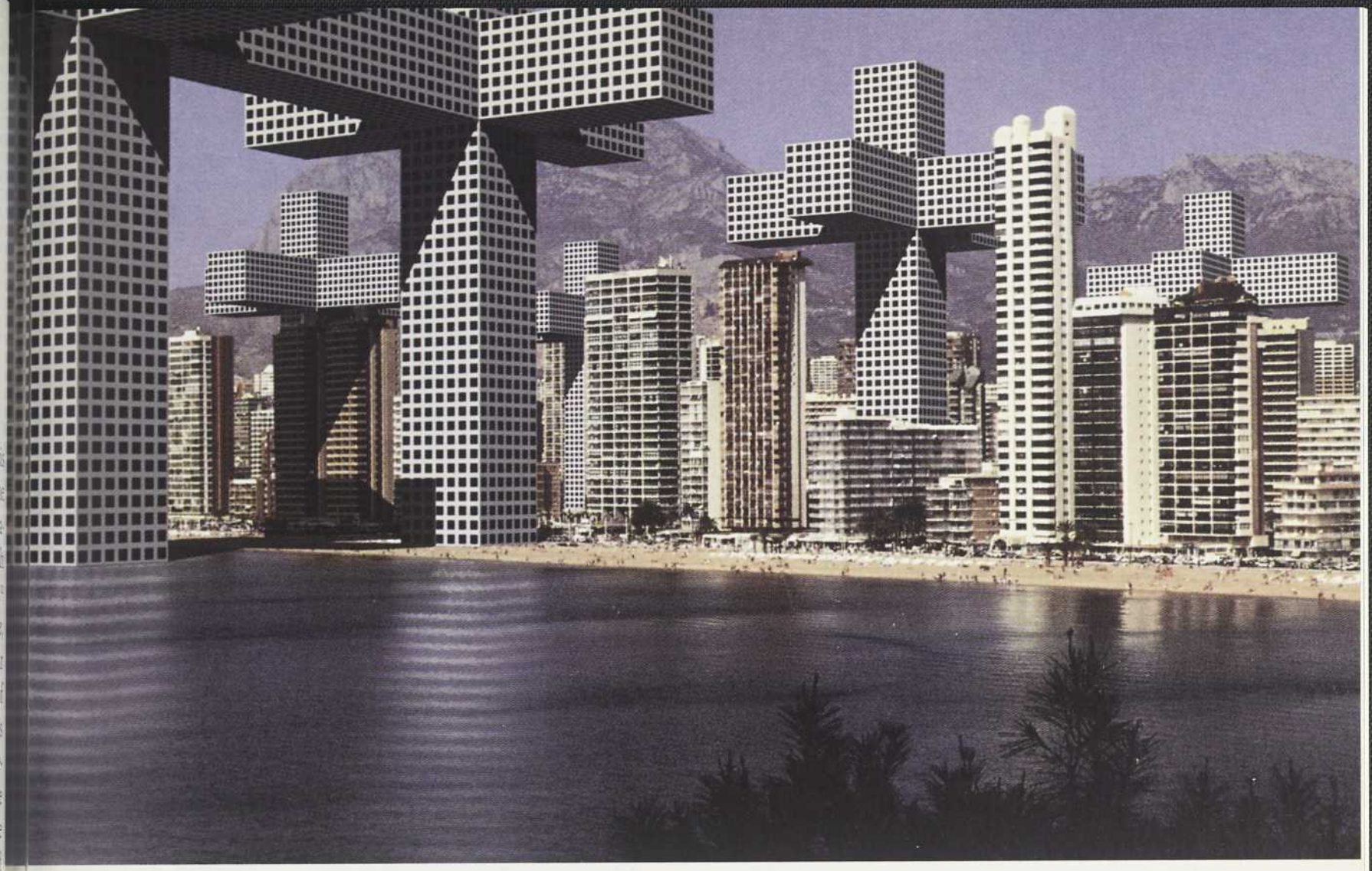
Tout comme *Far Max* (1998) était construit autour de collages, collisions graphiques et entrechoquements de références, statistiques, cartes et graphiques, *Meta City* (1999) et *Costa Iberica* (2000) poursuivent résolument ce sillon entre réel et fiction avec, pour *Costa Iberica*, le déploiement d'une enquête photographique. Puisqu'il s'agit bien en effet, à côté du caractère radical de certains projets, dans un premier temps – et peut-être avant tout – de dire le réel.

Face à l'esthétisation généralisée dont nous parlions plus haut, il ne resterait plus alors comme échappatoire qu'à essayer de « bien écrire le médiocre » dans une sorte de « formalisme réaliste », l'oxymore que Pierre Bourdieu proposait dans *Les Règles de l'art* pour relire le « réalisme » de Flaubert[14]. C'est le travail sur la forme (et sur l'image pour MVRDV) qui fait surgir un réel plus réel que celui qui se donne immédiatement aux sens. Pour dire, comme Andrea Branzi en 1974, suivant lui-même Flaubert (la Bovary, c'est moi), « l'architecture, c'est moi[15] ». Dire le monde tel qu'il est, au besoin en saturant certains de ses caractères les plus extrêmes, et en pointant à l'occasion des notations de détails qui garantissent l'« authenticité » de la figuration : comme en littérature, le réel s'accroche à ces détails, et par ce procédé, le discours « réaliste » reste fidèle à la vie jusque dans sa contingence, dans ses manifestations les plus intimes ou oiseuses[16]. Bref, reprendre le programme de l'architecture radicale (et le programme d'Archizoom dont les projets cherchaient explicitement – mais dans une perspective

ness. Antoine Picon, for his part, speaks of a "crisis of urban cartography" which has seen time become a variable even more strategic than space, emphasizing the inadequacy of intermediate scales which privileged urban planning in a conventional sense.[12] Since Le Corbusier's *Towards a New Architecture*, it is well known that the "great city," behind our backs, has been incubating a plan. It is the job of architects to reveal this plan, knowing that this "scopic and gnostic drive," this "pleasure of 'seeing the whole,' of looking down on, totalizing the most immoderate of human texts" that Michel de Certeau for example felt at the top of the World Trade Center, to "be only a viewpoint and nothing more," brings us back to a simulacrum, to a "fiction of knowledge,"[13] because the reality of a great city is always hidden from the conquering gaze of science, which can always offer only a fictional representation of it.

In the way that *Far Max* (1998) was constructed around collages and the collisions of graphics, references, statistics and maps, *Meta City* (1999) and *Costa Iberica* (2000) resolutely pursue this path between reality and fiction. In *Costa Iberica*, this takes the form of a photographic enquiry. Because what is at stake in these projects, besides the radical nature of some of them, is first of all – and perhaps above all – to express reality.

In the face of the generalized aestheticization I mentioned above, the only means of escape remaining is to try to "describe mediocrity well" in a sort of "realist formalism," the oxymoron that Pierre Bourdieu proposed in his book *The Rules of Art* as a way to re-interpret Flaubert's "realism."[14] Work on form (and, for MVRDV, on the image) draws out a reality more real than that which is immediately offered to the senses. In order to state, following Andrea Branzi in 1974, himself following Flaubert ("I am Bovary"), "I am architecture."[15] To show the world the way it is, if necessary by saturating some of its most extreme features, and at times high-



MVRDV, *Costa Iberica*, 2000.

clairement dystopique et non dans l'idée de positiver certaines contraintes – à intensifier et saturer en jouant sur la densité et l'artificialité) qui inverse sciemment les positions, qui «assume l'utopie comme une donnée initiale de travail et la développe de façon réaliste»: «l'utopie n'est pas dans la fin mais dans la réalité», «il n'y a pas d'allégorie en elle, mais un phénomène naturel[17]». Naturaliser l'Utopie. C'est en cela que l'architecture radicale «parvient à récupérer un réalisme propre absolu», acceptant «les conditions d'une réalité discontinue» et se déplaçant «sur le plan d'une réalité médiocre, refusant un destin glorieux»[18]. La *No-Stop-City* (1969-72) était une ville sans fin et «sans qualité». Le problème étant, comme le reconnaît aujourd'hui explicitement Branzi, que tout ce que l'*architecture radicale* avait envisagé de pire s'est peu ou prou réalisé sous différentes formes plus ou moins euphémisées.

Alors, dans sa banalité, l'image contrarie l'angoisse qu'elle porte: les fictions de MVRDV procurent en somme le plaisir ambigu du voyeur tranquille se promenant dans un réel un peu effrayant sans pour autant prendre de risque, jouissant du regard distancié sur ces doubles esthétisants. En captant ainsi la confiance et la croyance du lecteur, en prolighting details which guarantee the "authenticity" of the representation: as in literature, reality clings to these details, and through this procedure "realist" discourse remains true to life, even in its finest details, in its most intimate and pointless manifestations.[16] In short, to return to the program of radical architecture (and the Archizoom program, whose projects sought explicitly – but from a clearly dystopian perspective and without the idea of rendering positive certain constraints – to intensify and saturate by playing upon density and artificiality), a program that carries out a clear reversal of positions and "takes up utopia as if it were an initial given in the work and develops it in a realist manner": "utopia is not in the end but in reality"; "there is no allegory in it, only a natural phenomenon."[17] To naturalize utopia. This is where radical architecture "manages to recuperate an absolute realism," accepting "the conditions of a discontinuous reality" and shifting "to the level of a mediocre reality, refusing a glorious destiny." *No-Stop-City* (1969-72) was a city without end *and* "without quality."[18] The problem, as Branzi explicitly acknowledges today, was that the worst things radical architecture imagined have more or less come to pass, somewhat euphemistically, in various forms.

duisant cet « effet de réel », les architectes peuvent dès lors laisser libre cours à leurs « fantaisies » architecturales. Roland Barthes avait bien vu que ce qui se donnait pour le comble de la fidélité réaliste chez Flaubert ou Michelet pouvait aussitôt se retourner en comble de l'artifice[19]. On assiste ici à un processus exactement similaire. Dans *Costa Iberica*, c'est en effet à partir de cette enquête photographique, de son amas habituel de statistiques et de graphiques, que MVRDV laisse enfin (à partir de la page 180 tout de même) libre cours à son imagination graphique, inondant les vallées jusqu'à Madrid pour augmenter le périmètre des côtes (puisque c'est la distance par rapport à l'eau et au sable qui détermine l'implantation humaine), érigeant d'immenses jetées de 150 kilomètres scandées par des tours-hôtels de 500 chambres et longées par des plages artificielles. Ou encore, en créant un archipel d'îles, chacune entièrement dédiée à un type de tourisme et figurant la saturation d'une « ambiance » particulière, invitant à la dérive de l'une à l'autre, à la manière des plaques tournantes et des « unités d'ambiances » cartographiées par Guy Debord et Asger Jorn dans *La Ville nue* en 1957.

Devant ces fictions, on pense également à Superstudio inondant la vallée de l'Arno en 1971 pour retrouver Florence à ses origines, en ne laissant subsister que les monuments servant de balises à l'usage des régatiers. On pense aussi, bien entendu, au Monument continu qui traversait des territoires variés, toujours indifférent au monde, reliant les lacs des Alpes, enjambant les vallées et coupant en deux les déserts[20]. D'ailleurs, la grille d'analyse critique que fixait Tafuri en 1968[21] – précisément devant la vague de la *Radical architettura* italienne – fonctionne encore pour décrire les projets théoriques de MVRDV :

› accentuation d'un thème donné, exaspéré jusqu'à la contestation la plus radicale des lois fondamentales qui le constituent,
› introduction d'un thème, profondément enraciné dans un contexte déterminé, dans un contexte tout à fait différent,
› assemblage d'éléments tirés de codes différents et éloignés entre eux, aussi bien idéalement qu'historiquement,
› composition de thèmes architecturaux avec des structures figuratives de nature différente,
› articulation exaspérée d'un thème, donné primitivement comme absolu.

Cette parenté n'a bien entendu rien de fortuit. Elle signifie plutôt que nous nous trouvons là face

And so the image, in its banality, counters the anguish it bears: MVRDV's fictions provide the ambiguous pleasure of the peaceful viewer making his or her way through a somewhat appalling reality without, however, taking risks, taking pleasure in a distanced gaze on these aestheticizing doubles. By capturing the trust and belief of the reader in this way, by producing this "reality effect," architects can give free reign to their architectural "fantasies." Roland Barthes saw quite well that what was taken to be the height of realism in Flaubert or Michelet could just as soon go in the other direction and be the height of artifice.[19] Here an exactly similar process occurs. In *Costa Iberica*, for example, the photographic enquiry, with its usual pile of statistics and graphics, is used by MVRDV in the end (or at least from page 180 onwards) to give free reign to its graphic imagination, flooding the valleys all the way to Madrid in order to increase the coastal area (because what determines human settlement is the distance from water and sand), erecting immense jetties 150 kilometres in length, punctuated by 500-room high-rise hotels, along which run artificial beaches. Or by creating an archipelago of islands, each entirely dedicated to a kind of tourism and depicting the saturation of a particular "ambience," inviting us to wander from one to the other, in the manner of Guy Debord and Asger Jorn's turntables and "units of ambiences" mapped-out in *La Ville nue* in 1957.

In the face of these fictions, one can think also of Superstudio's flooding of the Arno valley in 1971 in order to rediscover early Florence, leaving only the monuments, which served as markers for competitors in regattas. One can also recall, of course, the group's *Monument continu*, which crossed a variety of territory, always indifferent to the world, linking the lakes in the Alps, straddling valleys and cutting deserts in two.[20] Moreover, Tafuri's 1968 critical analysis table – created precisely in the face of the wave of Italian *Radical architettura* – still functions as a way to describe MVRDV's theoretical projects:

› accentuate a given theme, exacerbate it to the point of contesting in the most radical way the fundamental laws which make it up;
› introduce a theme deeply rooted in a given context into a completely different context;
› assemble elements taken from different codes and distanced from each other, both ideally and historically;

MVRDV, *Pig City*, 2001.

à des «artistes», on le sait, eux-mêmes fils spirituels[22] d'un Rem Koolhaas régulièrement présenté comme le «nouveau Corbu». Si l'on se souvient que ce dernier, dans *Urbanisme*, spéculait sur les courbes statistiques en les prolongeant d'une ligne pointillée interprétant une évolution possible et plausible, il semble évident que l'ordinateur accomplit dès lors ce rêve de l'urbaniste. Un rêve de temporalisation des données qui perpétue la croyance chez l'architecte qu'il peut continuer à avoir une prise effective sur ce réel, en premier lieu par les statistiques – les nombres et les séries (statistiques) incarnant, rappelons-le, l'un des outils caractéristiques du récit utopique. Et puis, bien entendu, la démarche de MVRDV rappelle sous bien des traits la «méthode paranoïaque critique» de Koolhaas (–Dali): inventer des preuves répondant à des hypothèses indémontrables (et même parfois contrefactuelles) et les greffer sur le monde de la réalité pour permettre à un fait «faux» de prendre sa place parmi les faits «réels». Des faits «faux» qui jouent dès lors le rôle d'espions révélateurs: plus ils sont conventionnels, plus ils contribuent à une forme de destruction et de mise en doute des certitudes d'une société donnée. Comme si nous étions de retour aux confins de la Cacanie de Musil, maintenus dans l'ignorance (relative) des desseins auxquels l'on donne forme pour nous.

Jean-Louis Violeau est sociologue, chercheur au laboratoire ACS (École d'architecture de Paris-Malaquais) et collabore depuis 2002 à la revue AMC – *Le Moniteur architecture*. Il a récemment publié *Situations construites* (Sens & Tonka, 1998, rééd. 2005), *Quel enseignement pour l'architecture?* (Recherches, 1999) et *Entre voisins. Dispositif architectural et mixité sociale* (L'Épure, 2000, avec Monique Eleb). Sa thèse, *Les architectes et le mythe de Mai 68*, paraîtra aux éditions Recherches en 2005.

› compose architectural themes with representational structures of varying natures;
› articulate in an exacerbated manner a theme given primitively as absolute.[21]

Of course, this relationship is not at all fortuitous. It signifies, rather, that we are in the presence of "artists" who themselves, as is well-known, are the spiritual offspring of someone like Rem Koolhaas,[22] who is regularly presented as the "new Corbu." If it is recalled that Le Corbusier, in his book *The City of Tomorrow and its Planning*, pondered the case of statistical graphs, extending them with a dotted line that indicated their possible and plausible evolution, it seems clear that the computer now carries out his dream. A dream of rendering data temporal in order to perpetuate the architect's belief that he or she can continue to have a real grasp of reality, in the first place through statistics – numbers and series (statistics), one should recall, are one of the characteristic tools of utopian narratives. And, of course, MVRDV's project recalls in many respects Koolhaas' (and Dalí's) "critical paranoia" method: invent proof of unprovable (and even sometimes counterfactual) hypotheses and graft them onto reality in order to allow a "false" fact to take its place among "real" facts. "False" facts that would then play the role of spies: the more conventional they are, they more they would contribute to destroying and casting into doubt the certainties of a given science. As if one had returned to the borders of Musil's Kakania, kept in (relative) ignorance of the intentions which are given form.

Jean-Louis Violeau is a sociologist, researcher at the ASC laboratory (École d'architecture de Paris-Malaquais) and a regular contributor to AMC – *Le Moniteur architecture*. His books include *Situations construites* (Sens & Tonka, 1998, 2nd ed. 2005), *Quel enseignement pour l'architecture?* (Recherches, 1999) and *Entre voisins: Dispositif architectural et mixité sociale* (L'Épure, 2000, with Monique Eleb). His doctoral dissertation, *Les architectes et le mythe de Mai 68*, is forthcoming from Éditions Recherches in 2005.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

Cet essai est tiré d'une communication au 31e Congrès du Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), «Sites et territoires de l'histoire de l'art». Université de Montréal / UQÀM/ McGill University / Concordia University, Montréal, 23-27 août 2004.

This essay is taken from a paper given at the 31st conference of the Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), "Sites and Territories of Art History," held at Université de Montréal, UQÀM, McGill University and Concordia University in Montréal, August 23-27, 2004.

1. Winy Maas, « L'Architecture comme *dispositif* », Hunch. *The Berlage Institute report*, Rotterdam, Episode Publishers, été 2003, p. 321-324.
2. Symboliquement, dans *Meta City*, l'Utopie part d'un jeu de soustractions au fil d'une série de cartes (p. 20-29) où ne subsiste plus, une fois retranchés les zones arides, les massifs montagneux et les zones sismiques, qu'un petit quart de la surface terrestre susceptible d'être urbanisé. Dès 1992, un exercice de réflexion précurseur intitulé *Emptyscape* et repris dans *Far Max* (010 Publishers, Rotterdam, 1998, p.104-113) posait la soustraction comme principe de réflexion sur le territoire.
3. Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Champs/ Flammarion, 2003, p. 35.
4. Il n'est guère fortuit que le premier édifice d'envergure (avec la Villa VPRO) qu'MVRDV acheva en 1997 ait été une résidence pour personnes âgées à Amsterdam, l'ensemble de 100 logements Wozocos (Woonzorgcomplex /Housing for the Elderly). Lauréats de l'Europan 2 à Berlin en 1992, leur projet, une monostructure aux façades abstraites, laissait entrevoir déjà l'organisation et les porte-à-faux qui caractériseront Wozocos.
5. *Ibid.*, p. 22.
6. Voir Manfredo Tafuri, *Projet et utopie*, Paris, Dunod, 1979, p. 103.
7. Suite « climatique » des autres logiciels développés par MVRDV : le *Functionmixer* (2000-2002) et le *Ragionmaker* (2002), nouveaux outils de planification assistée par ordinateur.
8. Winy Maas, « Climax, l'exposition », dans Sylvestre Huet (dir.), *Climax. Un climat sous influence, scénarios pour demain*, Paris, Adam Biro/ Cité des sciences et de l'industrie, 2003, p. 8-13.
9. Voir à ce propos Jos Bosman, « Form Follows Fiction. From Meta-city to Mega-city », dans (collectif) *Reading MVRDV*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003, p. 95.
10. À propos de l'architecture comme épuisement des *possibles* ouverts par l'urbanisme, voir Jean Attali, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, Nîmes, 2001, p. 100-102.
11. Bruno Latour et Emilie Hermant (avec Susanna Shannon), *Paris ville invisible*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 1998.
12. Antoine Picon, « Représenter la ville territoire : entre écrans de contrôle et dérives digitales », *GNS. Global Navigation System*, Paris, Éditions Cercle d'art/Palais de Tokyo, 2003, p. 54-67.
13. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* (tome 1) : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 140.
14. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 154-160.
15. Andrea Branzi, « L'architecture, c'est moi », Moderno, Postmoderno, Millenario : Scritti teorici, 1972-1980, Forma, Turin/Alchymia, Milan, 1980, repris et traduit dans Frédéric Migayrou, Jean-Louis Maubant, Francisco Jarauta, Architecture radicale, Orléans, iac, Villeurbanne/ hyx, 2002, p. 17.
16. Voir à ce propos Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Points Seuil, 2000.
17. Andrea Branzi, *Ibid.*
18. Entretien paru dans le n° 100 d'*Intramuros*, 2002.
19. Roland Barthes, « L'effet de réel », dans R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 81-90.
20. Pour un large panorama des projets de Superstudio, voir le catalogue édité récemment par Peter Lang et William Menking, *Superstudio. Life Without Objects*, Skira, Milan, 2003.
21. Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976, p. 233.
22. Winy Maas, Jacob van Rijs et Nathalie de Vries ont suivi leurs études puis enseigné à Delft (University of Technology) et ont travaillé au sein de l'OMA, notamment sur le projet pour la Bibliothèque de Jussieu (1993).

1. Winy Maas, "L'Architecture comme *dispositif*," in *Hunch: The Berlage Institute Report* (Rotterdam: Episode Publishers, 2003), 321-24.
2. Symbolically, in *Meta City*, utopia proceeds from a play of subtractions along a series of maps (20-29) in which, once the arid, mountainous and seismic areas are removed, only a small part of the surface of the earth remains which is capable of being settled. In 1992, a precursor, a theoretical exercise entitled *Emptyscape* and reprinted in *Far Max* (Rotterdam: 010 Publishers) posed subtraction as the theoretical principle for thinking about territory.
3. Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité* (Paris: Champs/Flammarion, 2003), 35.
4. It is not by chance that the first major building MVRDV built in 1997 (the VPRO villa) was a senior citizens' home in Amsterdam, a 100-unit Wozocos (Woonzorgcomplex/Housing for the Elderly). The winning project in the Europan 2 contest in Berlin in 1992, a single building with an abstract facade, already revealed a glimpse of the organization and dead-ends that would characterize Wozocos.
5. Beck, 22.
6. See Manfredo Tafuri, *Projet et utopie* (Paris: Dunod, 1979), 103.
7. The "climatic" conclusion of two other software programs developed by MVRDV, the *Functionmixer* (2000-02) and *Ragionmaker* (2002), new computer-assisted planning tools.
8. Winy Maas, "Climax, l'exposition," in Sylvestre Huet (ed.), *Climax. Un climat sous influence, scénarios pour demain* (Paris: Adam Biro/Cité des sciences et de l'industrie, 2003), 8-13.
9. On this topic, see Jos Bosman, "Form Follows Fiction: From Meta-city to Mega-city," in *Reading MVRDV* (Rotterdam: NAI Publishers, 2003), 95.
10. On the topic of architecture as the exhaustion of the possibilities opened up by urban planning, see Jean Attali, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 2001), 100-2.
11. Bruno Latour and Emilie Hermant (with Susanna Shannon), *Paris ville invisible* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 1998).
12. Antoine Picon, "Représenter la ville territoire: entre écrans de contrôle et dérives digitales," in *GNS: Global Navigation System* (Paris: Éditions Cercle d'art/Palais de Tokyo, 2003), 54-67.
13. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 92.
14. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genius and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel (Stanford: Stanford University Press, 1995), 91-4.
15. Andrea Branzi, "L'architecture, c'est moi," in *Moderno, Postmoderno, Millenario: Scritti teorici, 1972-1980* (Turin/Milan: Forma/ Alchymia, 1980).
16. On this topic see Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Paris: Points Seuil, 2000).
17. Branzi, "L'architecture, c'est moi."
18. In an interview published in *Intramuros* 100 (2002).
19. Roland Barthes, "The Reality Effect," in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986), 141-48.
20. For a broad overview of Superstudio's projects, see the catalogue recently published by Peter Lang and William Menking, *Superstudio: Life Without Objects* (Milan: Skira, 2003).
21. Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture* (Paris: SADG, 1976), 233.
22. Winy Maas, Jacob van Rijs and Nathalie de Vries first studied and later taught at Delft (University of Technology) and have worked in the OMA, in particular on the Jussieu library project (1993).

Grupo de Arte Callejero (GAC), Panneaux peints au pochoir. La figure humaine, représentée en creux, est celle de l'absence et évoque les milliers de victimes portées disparues qui furent jetées, parfois encore vivantes, des avions militaires lors des «vols de la mort», effectués régulièrement au large des côtes argentines. Buenos Aires, 2002._Stenciled signs. The outlined human figure represents absence and evokes the thousands of "disappeared" who were thrown, sometimes still alive, from military aircraft off the coast of Argentina, on what were known as "death flights". Buenos Aires, 2002.

GAC, Intervention du 25 mai 2002 (jour de l'indépendance argentine) à Buenos Aires. Chaque banane est entourée d'un petit drapeau argentin avec la phrase: «Le peuple sait déjà de quoi il s'agit», jeu de mots sur l'un des mythes fondateurs de la République argentine._Intervention on May 25, 2002 (Independence Day in Argentina) in Buenos Aires. Each banana is wrapped in an Argentinian flag, with the sentence "The people already know what it is about," a wordplay on one of the founding myths of the Republic of Argentina. >

Toutes les photos de cet articles sont reproduites avec l'aimable permission des artistes_All photos in this article courtesy the artists.

THE FUTURE OF THE RECIPROCAL READYMADE: AN ESSAY ON USE VALUE AND ART-RELATED PRACTICE

Stephen Wright

L'AVENIR DU READYMADE RÉCIPROQUE : VALEUR D'USAGE ET PRATIQUES PARA-ARTISTIQUES

→ Dans un texte tardif, Marcel Duchamp s'emploie à distinguer plusieurs catégories de readymades. D'un intérêt particulier ici est le genre que, avec son allégresse habituelle, il définit comme le

In a late text, Marcel Duchamp set out to distinguish several different types of readymades. Of particular interest here is the genre which he punningly described as "reciprocal readymades." Anxious, he claimed, "to emphasize the fundamental *antinomy* between art and the readymade," Duchamp defined this radically new, yet subsequently neglected genre through an example: "Use a Rembrandt as an ironing-board."[1] More than a

«ready-made réciproque». Soucieux, affirme-t-il, de «souligner l'*antinomie* fondamentale qui existe entre l'art et les ready-mades», il définit ce nouveau genre, totalement inédit, mais jamais exploité par la suite, en en imaginant un seul exemple: «se servir d'un Rembrandt comme table à repasser[1].» Davantage qu'une simple boutade à prendre au pied de la lettre ou une parodie facétieuse de l'idée même de toute valeur d'usage, l'exemple choisi par Duchamp met en avant le potentiel symbolique du recyclage de l'art – et plus largement des outils et des compétences artistiques – dans l'économie symbolique générale de la vie de tous les jours. Car à cet égard, le readymade réciproque est l'inverse du readymade standard, qui consiste à recycler le réel – sous forme d'objets manufacturés – dans l'économie symbolique restreinte de l'art. Historiquement parlant, bien entendu, le readymade est inséparable de l'objet et de l'objectalité: c'est bien d'un *objet* tout fait, manufacturé, dont il s'agit. Pourtant, ce serait réducteur que de confiner le readymade à sa seule dimension objective, ne serait-ce que parce qu'il fournit une si puissante image de la logique réciproque qui caractérise le rapport entre l'art et le réel.

Tout comme le fait d'encadrer un objet dans le contexte de l'art le neutralise en tant qu'objet (le distinguant, ainsi, du simple objet réel), le décadrage d'une œuvre d'art n'est-il pas susceptible de neutraliser celle-ci, de manière réciproque, en tant qu'art? Cette question, à laquelle Duchamp faisait expressément allusion, est d'une importance cruciale, car si la réponse est affirmative, l'art serait en mesure de produire une valeur d'usage. Or, depuis qu'Emmanuel Kant prit fait et cause pour la «finalité sans fin» et la «satisfaction désintéressée» comme des caractéristiques essentielles définissant notre rapport à l'art, il est communément supposé que l'art ne saurait produire des valeurs d'usage. Kant avait affirmé en effet que l'art, contrairement

mere quip to be taken at face value, or a facetious mockery of use value, Duchamp's example points to the symbolic potential of recycling art – and more broadly, artistic tools and competence – into the general symbolic economy of everyday life. For in that respect, the reciprocal readymade is the obverse of the standard readymade, which recycles the real – in the form of manufactured objects – into the symbolic economy of art. Historically speaking, the readymade is inseparably bound up with objecthood: it refers to a readymade, manufactured *object*. Yet, it would be reductive to confine the readymade to its objective dimension alone, if only because it provides such a strong general image of the reciprocal logic between art and the real.

In the same way that framing an object in an art context neutralizes it as an object (distinguishing it, as it were, from the mere real thing), can the deframing of an artwork neutralize it, in reciprocal fashion, as art? This is an important question, and one to which Duchamp was expressly alluding, because it would enable art to produce a use value. Since Immanuel Kant's influential championing of "purposeless purpose" and "disinterested satisfaction" as defining features of our engagement with art, it has been broadly held that art cannot produce use values. Kant argued in effect that art, unlike design, could not be evaluated and appreciated on the basis of its objective purpose – be it external, regarding the *utility* of the object, or internal, regarding the *perfection* of the object. In so doing, Kant sought to preserve art from the realm of the "merely useful"; and in the contemporary world where utilitarian rationality and the sort of cost-benefit analysis to which it leads reign supreme, where art is regularly co-opted by such profit-driven, subjectivity-production industries as advertising, to even mention use value tends to smack of the philistine. Of course one might say that in such a context there is

In the same way that framing an object in an art context neutralizes it as an object (distinguishing it, as it were, from the mere real thing), can the de-framing of an artwork neutralize it, in reciprocal fashion, as art?

au design, ne se laisse pas évaluer et apprécier en termes de sa finalité objective – que ce soit extrinsèque, à savoir relative à *l'utilité* de l'objet, ou intrinsèque, à savoir relative à la *perfection* de l'objet. Ce faisant, Kant a cherché à soustraire l'art à la sphère du « simplement utile »; et dans le monde contemporain, où la rationalité utilitaire impose partout sa suprématie absolue, où toute valeur est calculée à partir d'une analyse coût-bénéfice, où l'art lui-même est régulièrement récupéré par des industries de production de besoins artificiels, telle la publicité, qui le détournent à leurs propres fins, on n'a pas tort de subodorer dans l'idée d'une valeur d'usage de l'art, l'ouvrage du philistin. En même temps, dans un tel contexte, n'y a-t-il pas une circularité vicieuse à défendre l'art sur la simple base de son inutilité (ou même de son « inutilité radicale » selon la formule d'Adorno) ? Ne laisse-t-on pas entendre ainsi qu'il y a quelque chose de précieux, voire de salutaire, et finalement donc d'utile, qui serait inhérent à un phénomène ostensiblement sans valeur d'usage ?

En tout état de cause, il me paraît de plus en plus évident que bien des pratiques artistiques contemporaines dans la sphère publique ne se laissent pas comprendre de manière satisfaisante si l'on s'abstient de prendre en compte leur ambition fondamentale de produire une valeur d'usage. En m'efforçant de saisir ce qui est en jeu et à l'œuvre dans un nombre croissant de pratiques aujourd'hui qui, informées par l'art, cherchent sans complexe et sans fard à générer une valeur d'usage en injectant des compétences artistiques dans le réel, il m'a semblé utile d'ancrer leur approche dans l'histoire de l'art; plus précisément, de comprendre ces pratiques comme autant de tentatives de réactiver le genre méconnu d'activité artistique imaginé par Marcel Duchamp. Car si Duchamp est resté à la phase spéculative – ne mettant jamais ses réflexions sur le readymade réciproque en pratique –, il l'avait clairement identifié comme un moyen de faire « dé-signer » l'art, d'arracher à l'œuvre la signature qui garantissait son authenticité artistique, lui permettant de redevenir à part entière l'objet réel qu'il n'avait jamais cessé d'être accessoirement, et à ce titre mobilisable pour produire une valeur d'usage. Il est en effet difficile d'imaginer comment une œuvre d'art signée (un « Rembrandt »), mise à contribution utilitaire comme planche à repasser, pourrait alors être re-signée comme une planche à repasser « artistique ». À cet

something circular about defending art on the basis of its uselessness alone (or even its "radical uselessness," as Adorno put it), for it would seem to suggest there is something worthwhile and thus useful about something ostensibly lacking use value...

In any event, I have found that many contemporary artistic practices in the public sphere cannot be adequately understood unless their primary ambition to produce a use value is taken into account. In trying to grasp what is at stake and at play in many of the art-informed practices which are, today, self-consciously concerned with generating use value by injecting artistic skills into the real, it is useful to anchor their approach in art historical terms; I want to argue that one way of understanding these works is as attempts to reactivate the unacknowledged genre of artistic activity conceived by Duchamp. For though he never got beyond the speculative phase – never actually putting his thoughts on the reciprocal readymade into practice – Duchamp clearly saw it as a way of "de-signing" art, of removing the signature by using an artwork to produce a use value. For it is quite difficult to imagine how an artist-signed artwork (a "Rembrandt"), put to use as an ironing board, could then be re-signed as an "artistic" ironing board. Indeed, Duchamp's point was that it would revert to non-art status – the price to be paid for acquiring use value, though it would assuredly be a most uncommon ironing board.

That's Just Art!

By that reckoning then, Kant was quite right: use value and art, at least as it is now conventionally understood, are mutually exclusive terms. But is it perhaps possible to envisage dealing with use value in substantively different terms? In terms literally reversing the dominant mode of twentieth-century artistic production? By thinking of art in terms of its specific means (its tools) rather than its specific ends (artworks)? In contexts often far removed from art-specific spaces and time, the past few years have witnessed the emergence of a broad range of such practices, which, in spite of certain affinities and indeed, in some cases, of undeniable family ties, can only be described as *art-related* rather than *art-specific* activities – often laying no particular claim to art status. The particular form of these activities suggests that they may be motivated by the desire to escape what is surely one of the most enfeebling

égard, l'idée de Duchamp est sans ambiguïté: l'œuvre reprendrait son statut pré-artistique d'objet, car l'acquisition d'une valeur d'usage est à ce prix – même si ce serait assurément une planche à repasser décidément hors du commun.

Ce n'est que de l'art!

À ce titre, Kant avait tout à fait raison: la valeur d'usage et l'art – du moins selon les conventions aujourd'hui en vigueur – sont des termes qui s'excluent mutuellement. Mais n'est-il pas éventuellement possible de repenser la notion de la valeur d'usage en des termes substantivement différents? De penser l'art en termes de ses moyens spécifiques (ses outils) et non pas ses fins spécifiques (œuvres d'art)? Un peu partout dans le monde aujourd'hui, on voit émerger, souvent bien loin des lieux et des temps réservés à l'art, de nouvelles pratiques qui, malgré certaines affinités et parfois d'indéniables liens de parenté avec l'art, n'en relèvent pourtant pas – ou du moins, n'en revendiquent pas le statut. Or, la forme précise que prennent ces pratiques «para-artistiques» suggère qu'elles sont motivées par le désir d'échapper à ce qui constitue sans aucun doute l'une des accusations les plus débilitantes dont l'art se trouve, implicitement ou explicitement, la cible: que ce n'est pas pour de vrai; ou, plus franchement, que *ce n'est que de l'art*. Pour une bonne partie de la modernité, une telle charge aurait pu être récusée comme tout à fait injustifiée; le fait de situer l'art de manière tautologique comme ce qu'il est n'aurait pu être considéré comme une disqualification de son rôle et de son impact dans la sphère publique. Une partie significative de la philosophie esthétique du XX^e^ siècle s'est employée à mettre l'art entre d'invisibles parenthèses, afin de pouvoir distinguer l'objet artistique du simple objet ordinaire qui, en l'occurrence,

accusations with which art is often, implicitly or explicitly, targeted: that it's not for real; or to put it bluntly, that *it's just art*. For much of modernity, this could be dismissed as quite an unfair charge, and in any case situating art tautologically as what it *is* would not have been seen as disqualifying its role or impact in the public sphere. Much twentieth-century aesthetic philosophy was devoted to placing art in invisible parentheses, in an effort to separate art objects from the "mere real things," as analytical aesthetics cleverly puts it. Comparing a readymade to the "mere real thing" is certainly an elegant way of underscoring art's ontological privileges; but there is something insolent and obviously fraudulent about describing non-art as "merely" real, particularly as art has often shown itself all too ready to fall back on its status as the "mere" partner of the real. Invariably, when some artwork or other is threatened with censorship, the artworld's reaction is to assert the work's art status, upholding the privileged status it enjoys in the symbolic order. Ironically however, in so doing, it is implicitly acknowledged that it is *merely art*, not the dangerous, and thus potentially censorship-deserving, real thing. In other words, cordoning art off from the real has, in many cases, afforded art a place in the public eye, but it has done so at the considerable cost of stripping art of its capacity to find a way to have any real use value and undermining its claim to do much damage to the dominant order of signs.

Art Without Artists, Without Artworks, and Without an Artworld

What happens when art crops up in the everyday, not to aestheticize it, but to inform it? When art appears not in terms of its specific ends (artwork) but in terms of its specific means (competence)? Well, for one thing, it has an exceedingly low coefficient

Il se peut [...] que la visibilité amoindrie du travail soit inversement proportionnelle à son efficience politique: puisqu'il n'est pas cloisonné comme étant de l'«art» – à savoir, «que de l'art» –, le travail demeure libre de déployer, sans entrave, toute sa puissance symbolique [...]

possède exactement les mêmes caractéristiques physiques et perceptuelles. Comparer le readymade à la « simple réalité ordinaire » (« *mere real thing* »), selon la formule astucieuse de l'esthétique analytique, est certainement une manière élégante de souligner les privilèges ontologiques dont bénéficie l'art; mais n'y a-t-il pas quelque chose d'insolent et de manifestement frauduleux à décrire ce qui ne relève pas de l'art comme étant « simplement » réel, surtout dans la mesure où l'art s'est souvent montré plus que prêt à se rabattre sur son statut du « simple » partenaire du réel ? Invariablement, lorsqu'une œuvre d'art se voit menacer de censure, la réaction du monde de l'art consiste à affirmer le statut artistique de l'œuvre, mettant en avant le statut privilégié dont il jouit dans l'ordre symbolique. Or ce faisant, paradoxalement, on reconnaît implicitement que c'est *simplement de l'art*, et non pas le réel – qui, lui, serait dangereux, et donc, potentiellement censurable. Autrement dit, si le cordon sanitaire invisible, mais efficace, qui sépare l'art du réel a, dans bien des cas, conféré à l'art une importante visibilité publique, les frais conceptuels ne sont pas négligeables : non seulement l'art s'est vu priver de sa capacité à produire une véritable valeur d'usage, mais il a vu saper sa prétention, souvent affichée, de pouvoir nuire à l'ordre dominant de signes.

Vers un art sans œuvre, sans artiste et sans public

Or, que se passe-t-il quand l'art émerge dans le quotidien, non pas pour l'esthétiser ou l'embellir, mais pour l'informer ? Quand l'art apparaît non pas sous forme de ses fins spécifiques (œuvres d'art) mais sous forme de ses moyens spécifiques (compétences) ? La conséquence la plus radicale, c'est qu'en ces circonstances, il ne dégage qu'un très faible coefficient de visibilité artistique : on voit quelque chose, mais on ne le voit pas comme étant de l'art, car en l'absence du « cadroir » performatif du monde de l'art – qui valide et homologue ce qu'on voit comme relevant de l'art (proclamant implicitement : « ceci est de l'art ! ») –, l'art ne se laisse pas reconnaître comme tel. Cela est l'une des raisons pour lesquelles il importe de temps à autre de reterritorialiser ces pratiques à faible coefficient de visibilité artistique dans des espaces-temps propres à l'art sous forme de documentation. Les quatre collectifs d'artistes dont je me propose de considérer le travail

of artistic visibility: something is seen, but not as art – for without the validating framework of the artworld, art cannot be recognized as such, which is one reason why it is from time to time useful to reterritorialize it in an art-specific space through documentation. The four collectives whose work I shall consider in a moment – **The Yes Men**, **bureau d'études**, **AAA Corp**, and the **Grupo de Arte Callejero** – all confront a common operative paradox: though informed by art-related skills, their work suffers from – or, one could say, *enjoys* – impaired visibility as art. Yet this impaired visibility may well be inversely proportional to the work's political efficiency: since it is not partitioned off as "art" – that is, as "just art" – it remains free to deploy all its symbolic force in lending enhanced visibility and legibility to social processes of all kinds. It is a form of stealth art, infiltrating spheres of world-making beyond the scope of work operating unambiguously under the banner of art. The art-related practitioners I mention here, and many others like them, have all sought to circumvent the reputation-based economy of the artworld, founded on individual names, and have chosen to engage in collaborative action; they use their skills to generate perception and produce reality-estranging configurations *outside* the artworld. As the wide range of tools developed by these collectives show, this has nothing to do with shunning or banning image production; art has no reason to renounce representation, a tool it has done much to forge and to hone over its long history. The question is the use to which such tools are put, in what context, and by whom: tools whose use value is revealed as they are taken up and put to work. Specifically, then, how can art-related skills and perceptions be channelled in such a way that they empower rather than impress people? In other words, what do reciprocal-readymade practices, which see art as a latent activity rather than as an object or a process, physically look like?

respectif – **The Yes Men**, **bureau d'études**, **AAA Corp** et le **Grupo de Arte Callejero** – se trouvent tous devant un paradoxe opératoire commun: bien qu'informé par des compétences artistiques ou para-artistiques, leur travail souffre – ou *jouit* pourrait-on dire – d'une visibilité affaiblie en tant qu'art. Il se peut, cependant, que la visibilité amoindrie du travail soit inversement proportionnelle à son efficience politique: puisqu'il n'est pas cloisonné comme étant de l'«art» – à savoir, «que de l'art» –, le travail demeure libre de déployer, sans entrave, toute sa puissance symbolique en conférant une visibilité et une lisibilité accrues aux processus sociaux en tous genres. Il s'agit d'un art furtif, capable d'infiltrer les sphères de production du monde bien au-delà de la portée des pratiques opérant sans ambiguïté sous la bannière de l'art. Les praticiens para-artistiques dont il s'agit ici, et bien d'autres dans la même mouvance, ont tous choisi de circonvenir l'économie réputationnelle du monde de l'art, fondée sur le nom propre, à laquelle ils préfèrent l'action collaborative; ils utilisent leurs compétences afin de générer de la perception et de produire des configurations déréalisantes en-dehors du monde de l'art. Comme l'atteste la large gamme d'outils développés par ces collectifs, il ne s'agit pas d'une quelconque interdiction ou rejet de la production d'images; l'art n'a strictement aucune raison de renoncer à la représentation – un outil qu'il a largement contribué à forger et à raffiner tout au long de son histoire. L'enjeu concerne plutôt l'horizon d'usage de tels outils, ce qui revient à définir une politique de leur usage: leur objet, leur fonction, leur adresse – triple exigence d'un art pour usagers, d'un art qui se veut utile – ne se révèlent que lorsqu'un usager s'en empare pour s'en servir. Plus précisément, comment les compétences et perceptions dérivées de l'art peuvent-elles être canalisées de telle sorte qu'elles confèrent du pouvoir aux usagers au lieu de les impressionner? Autrement dit, à quoi des pratiques relevant de la logique du readymade réciproque ressemblent-elles?

AAA Corp, *Raffinerie*, 2003.

GAC, *Escrache* de Luis Juan Donocik, dit «Polaco Chico», commissaire de la police fédérale pendant la dictature militaire, chargé de centres clandestins de détention. Le logo s'inspire de l'étiquette de l'agence de sécurité privée Segar, pour laquelle l'inculpé travaille actuellement, 14 décembre 2002, Buenos Aires._*Escrache* of Luis Juan Donocik, alias "Polaco Chico," federal police commissioner during the dictatorship, in charge of clandestine detention centres. The logo is taken from the sticker of the private security agency Segar, for which he now works, December 14, 2002, Buenos Aires.

GAC, Campagne d'affichage de plans de la ville de Buenos Aires indiquant les adresses d'*escraches* ayant déjà eu lieu, 25 mars 2001 (quinzième anniversaire du coup d'état militaire)._ Poster campaign showing the addresses where *escraches* have taken place in the city of Buenos Aires, March 24, 2001 (fifteenth anniversary of the military coup).

The Yes Men: se parer de la fiction

Le procédé le plus efficace qu'ont déniché **The Yes Men** dans la caisse à outils de l'histoire de l'art est le *verisimilitudo* – la vraisemblance – qu'ils déploient selon une tactique de révélation différée. Le groupe a acquis une certaine notoriété pour avoir créé et mis en ligne de vrais faux sites Internet (d'autant plus incisifs que parfaitement fonctionnels) d'organismes politiques, bureaucratiques et commerciaux qu'il identifie comme étant socialement pernicieux, dont les campagnes électorales de G.W. Bush en 2000 et 2004, et l'Organisation mondiale du commerce (OMC). Le site Internet de l'OMC dans la version parallèle créée par The Yes Men était si peu identifiable comme de l'art – son coefficient de visibilité artistique étant si négligeable – que le groupe s'est vu inviter à de nombreuses reprises à représenter l'OMC lors des réunions de différents secteurs de la communauté d'affaires – invitations que The Yes Men acceptèrent avec délectation. Convié à représenter l'OMC – prestigieux invité s'il en est – lors d'un congrès de fabricants de textiles en Finlande, l'un des Yes Men est invité à monter sur l'estrade où il se livre à un discours-fleuve, faisant l'éloge des mérites du libre-échange et stigmatisant les maux du protectionnisme, ce qui pour la grande majorité du public est apparu à ce point conforme au discours de l'OMC qu'ils ont à peine bronché lorsque l'intervenant d'honneur a affirmé que, en toute logique, l'abolition de l'esclavage constituait une ingérence injustifiée de l'État dans l'économie du marché. La mise en scène fut à ce point impeccable dans sa conception et sa réalisation qu'elle ne s'est révélée pour ce qu'elle était – à savoir, une parodie radicale et heuristique de l'absurdité du discours néolibéral – que lorsque l'imposteur a enlevé son costume-cravate et, vêtu d'une seule combinaison dorée et moulante, a déployé une sorte de phallus

The Yes Men: Donning the Fictional Garb

The device which **The Yes Men** have most effectively gleaned from the toolbox of art history is verisimilitude, which they deploy in a framework of what might be described as deferred-disclosure tactics. The group is perhaps best known for designing fake-functional websites that parody, imperceptibly and incisively, those of socially pernicious political and business organizations, including the G.W. Bush campaigns in 2000 and 2004, and perhaps most notoriously, the World Trade Organization (WTO). So un-artlike – that is, so unidentifiable as art – was The Yes Men's parallel WTO website design that it actually led to the group being invited, on several occasions, to represent the WTO at prestigious gatherings of various sectors of the business community, invitations which The Yes Men were only too pleased to accept. Asked to represent the WTO at a textile manufacturers congress in Finland, one of The Yes Men took the podium and proceeded to deliver a keynote address on the virtues of free trade and the evils of protectionism, which appeared to most audience members so WTO-like that they barely cringed when the speaker went on to argue that the abolition of slavery was an unreasonable interference in a market-driven economy. This impeccably designed performance was only revealed for what it was – a radical and thought-provoking spoof on the absurdity of laissez-faire discourse – when the impostor stripped off his three-piece, pin-striped suit and, clad only in a skin-tight bodysuit, proceeded to deploy a four-foot long phallus-like object attached to his midriff. Deadpan as ever, he described this priapic excrescence – to the dismay of the security guards and the guffaws of the audience suddenly shaken from its ideological torpor – as a managerial tool for keeping close tabs on labour activity on the factory floors of

What happens when art crops up in the everyday, not to aestheticize it, but to inform it? When art appears not in terms of its specific ends (artwork) but in terms of its specific means (competence)?

gonflable d'environ un mètre de long, rattaché à son bas-ventre. Pince-sans-rire impénitent, le Yes Man décrivait cette excroissance priapique – à la consternation des vigiles de sécurité et aux rires du public, soudain arraché à sa torpeur idéologique – comme un outil de management permettant à son utilisateur de suivre de près, où qu'il se trouve, la productivité des travailleurs à l'œuvre sur des chaînes de montage de la planète. Burlesques, de telles interventions se nourrissent des compétences puisées dans le domaine de l'art et de la fiction, puis utilisées pour infiltrer des sphères bien au-delà du monde de l'art.

Un exemple plus caustique encore dans ce processus de « subversion de la subversion patronale », comme The Yes Men aiment à décrire leur pratique, fut le vrai faux communiqué de presse qu'ils avaient conçu et envoyé par courrier électronique à des milliers de personnes, provenant ostensiblement de l'entreprise transnationale Dow Chemical Corporation, à l'occasion du dix-huitième anniversaire de l'accident qui avait eu lieu à leur usine dans la ville de Bhopal en Inde. Voici les premières lignes :

3 décembre 2002
POUR DIFFUSION IMMÉDIATE
Contact : mailto:press@dow-chemical.com
DOW RÉPOND À L'INDIGNATION DEVANT BHOPAL, CLARIFIE SA POSITION

L'entreprise répond aux préoccupations d'activistes avec des propositions concrètes d'action

Pour répondre à la croissante indignation publique devant sa gestion des séquelles de la catastrophe de Bhopal, Dow Chemical (http://www.dow-chemical.com) a publié une déclaration expliquant les raisons pour lesquelles elle n'est pas en mesure d'aborder le problème plus activement.

« On nous décrit comme une sorte de géant sans cœur, indifférent au sort des 20 000 victimes de la catastrophe de Bhopal, a déclaré le pdg de Dow, Michael D. Parker. Mais la réalité est tout autre. Bien des individus au sein de notre entreprise éprouvons le plus grand chagrin par rapport à la catastrophe de Bhopal, et bien des individus au sein de Dow voudraient que l'entreprise reconnaisse sa responsabilité, afin qu'une décision publique puisse être prise quant aux suites à y donner, conforme aux normes de toute société démocratique.

Malheureusement, nos responsabilités à l'égard de nos actionnaires et de nos collègues industriels rendent impossible toute action par rapport à Bhopal. Et notre reconnaissance de cet état de fait constitue un grand pas en avant. »

the world. Such antics are made possible only by the deployment of art-related, fiction-design skills to infiltrate spheres well outside the world of art.

Perhaps a still more caustic fiction-based instance of "subversion of corporate subversion," as The Yes Men put it, was the genuinely fake press release they designed and sent out by email to thousands of people, ostensibly from Dow Chemical Corporation, on the eighteenth anniversary of the accident in Bhopal, India, which begins as follows:

December 3, 2002
FOR IMMEDIATE RELEASE
Contact: mailto:press@dow-chemical.com
DOW ADDRESSES BHOPAL OUTRAGE, EXPLAINS POSITION
Company responds to activist concerns with concrete action points

In response to growing public outrage over its handling of the Bhopal disaster's legacy, Dow Chemical (http://www.dow-chemical.com) has issued a statement explaining why it is unable to more actively address the problem.

"We are being portrayed as a heartless giant which doesn't care about the 20,000 lives lost due to Bhopal over the years," said Dow President and CEO Michael D. Parker. "But this just isn't true. Many individuals within Dow feel tremendous sorrow about the Bhopal disaster, and many individuals within Dow would like the corporation to admit its responsibility, so that the public can then decide on the best course of action, as is appropriate in any democracy.

"Unfortunately, we have responsibilities to our shareholders and our industry colleagues that make action on Bhopal impossible. And being clear about this has been a very big step."

In many cases unaware that what they were reading was art, public reaction was one of outrage. Dow's reaction was to use its corporate influence to immediately shut down the ThingNet – the New York-based Internet provider The Yes Men had been using (along with tens of thousands of other subscribers) – which offers stinging testimony as to how the corporation assessed the action's veritable use value, and gives some insight into the limits of corporate respect for the Internet as a public domain. In light of this action (further information on which can be found at www.theyesmen.org/dow/), I emailed The Yes Men the following question:

If threatened legally for having defamed, slandered or libellously depicted the WTO, the GATT, the Republican presidential candidate, Dow Chemical or whomever, would you argue

Puisque rien ne permet de savoir que cette initiative relève de l'art, bien des destinataires ont réagi en envoyant par courriel à l'adresse indiquée leur sentiment de profonde indignation devant le caractère outrageant – mais bien trop crédible – du communiqué, inondant l'entreprise de plaintes. La réaction de Dow Chemical ne s'est pas fait attendre: l'entreprise mobilisa son influence dans le monde des affaires pour fermer, du jour au lendemain, le ThingNet, le fournisseur Internet que The Yes Men (ainsi que des dizaines de milliers d'autres abonnés) avaient utilisé pour cette opération – ce qui témoigne éloquemment de l'évaluation faite par l'entreprise de la véritable valeur d'usage de l'action, et indique par ailleurs les limites du respect du monde des affaires pour Internet comme domaine public. À la lumière de cette action (dont on trouve plus amples renseignements sur www.theyesmen.org/dow/), j'ai posé la question suivante aux Yes Men:

Si l'on menaçait de vous intenter un procès en diffamation pour avoir calomnié l'OMC, le GATT, le candidat républicain aux élections présidentielles, Dow Chemical, ou qui que ce soit d'autre, soutiendriez-vous que, ontologiquement parlant, votre travail se situe dans le domaine de la fiction plutôt que dans celui du réel, et qu'à ce titre, il n'est pas plus passible de poursuites judiciaires qu'un personnage de roman pouvant comparaître devant un tribunal en dehors du cadre fictionnel du roman? Autrement dit, selon vous, vos interventions se situent-elles sur le plan du réel ou sur celui de la représentation fictionnelle?

À laquelle j'ai reçu la réponse suivante, sans équivoque:

Sur le plan du réel. Nous servir de la fiction sans mentir: c'est ainsi que nous voyons notre geste. Fournir de la transparence à travers la vérité déguisée en fiction. Il ne s'agit peut-être même pas du déguisement, puisque cela implique une sorte de mascarade, et il n'y en a pas; c'est en se revêtant des habits de la fiction qu'on parvient à mettre à nu[2].

Trop souvent, le rapport de l'art avec le réel est imaginé en termes exemplifiés par les mésaventures de Don Quichotte et ses tentatives de remettre de l'ordre dans le monde: sa méconnaissance sublime, mais autodestructrice, du statut de la réalité conduit souvent à la conclusion mélancolique selon laquelle l'art serait bien inspiré de demeurer dans sa propre sphère, au lieu de combattre un ordre de réalité qui lui est intrinsèquement étranger. The Yes Men, en revanche, semble avoir pris la fiction

that, ontologically speaking, your work is in the realm of fiction, rather than in the realm of the real, and therefore no more subject to prosecution than a character in a novel can be judged in a court outside of that novel's fictional framework? In other words, do you consider yourselves to be intervening in the real or in fictional representation?

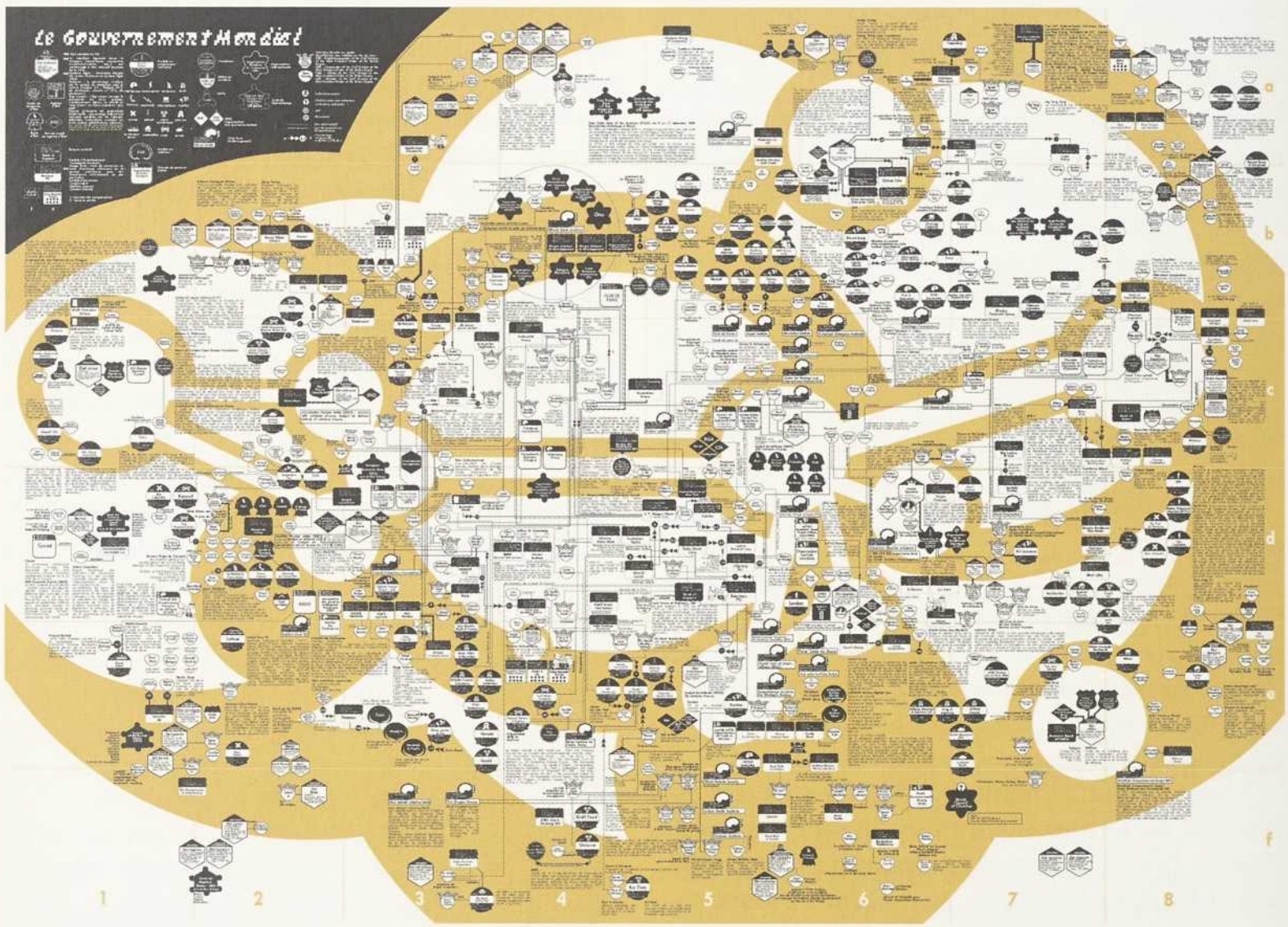
To which I received the following, unambiguous reply:

In the real. Using fiction very truthfully, is how we see it. Providing transparency through truth masquerading as fiction. Actually not even masquerading, for that implies dressing-up, and there's no dressing-up – it's by donning the fictional garb that the nakedness is achieved.[2]

All too often, art's engagement with the real is construed in terms exemplified by the fruitless efforts of Don Quixote to set the world aright: the cockeyed knight's self-detrimental though sublime misapprehension of reality has led many to the melancholic conclusion that art is well advised to remain in its own sphere, rather than combating an order of reality entirely foreign to it. The Yes Men, however, seem to take fiction by the horns, reversing the logic of Quixotic antics, thereby suggesting that today the conventional relationship between fiction and reality has itself been reversed. Rather than fighting a reality anachronistically misconstrued in terms of fiction, The Yes Men "don the fictional garb" to smuggle a public reality check right to the foreground of the stage-managed theatrics devised to conceal big business interests, exposing the naked truth beneath the mantle of legitimacy which media consultants – the real fictioneers of today – spend their days carefully spinning.

par les cornes, renversant la logique des pitreries du chevalier à la Triste Figure, suggérant en passant qu'aujourd'hui, le rapport conventionnel entre la fiction et la réalité s'est lui-même inversé. Plutôt que de se faire casser les dents par une réalité chimérique imaginée selon les conventions d'une fiction anachronique, The Yes Men « se revêtent des habits de la fiction » pour faire inviter clandestinement un dispositif déréalisant au-devant du spectacle si savamment mis en scène, afin de briser publiquement l'illusion et de mettre en avant les intérêts particuliers qui se cachent derrière; afin, surtout, d'exposer la vérité nue, dissimulée sous le manteau de légitimité que les consultants médiatiques – les véritables pourvoyeurs de fiction d'aujourd'hui – passent leur temps à filer.

BUREAU D'ÉTUDES, *LE GOUVERNEMENT MONDIAL*, N.D., CARTOGRAMME_ MAP (VUE D'ENSEMBLE_GENERAL VIEW).



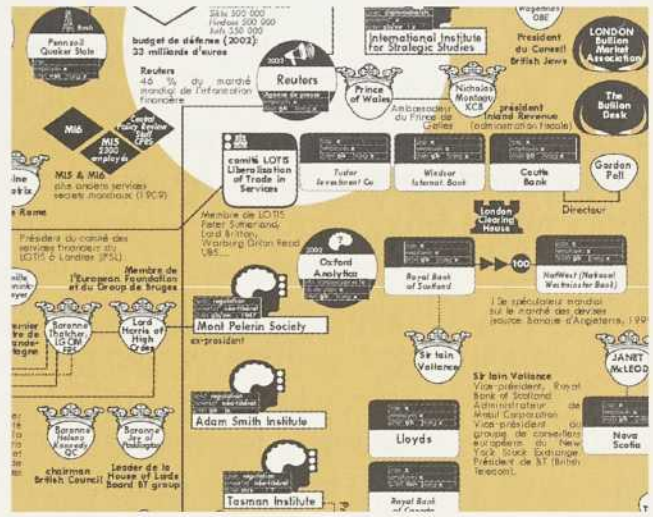
Trop souvent, le rapport de l'art avec le réel est imaginé en termes exemplifiés par les mésaventures de Don Quichotte et ses tentatives de remettre de l'ordre dans le monde [...]

bureau d'études: la cartographie autonomisante

La valeur de véracité de la fiction, surtout lorsqu'on la brandit avec humour, peut s'avérer en effet puissante. Mais, en fin de compte, il s'agit d'inciter les gens à regarder le réel – et de leur donner les moyens pour le changer. Tel est l'objectif que se donne le collectif d'artistes **bureau d'études** depuis environ huit ans. Le groupe s'emploie à cartographier des réseaux d'information, de pouvoir et d'influence, produisant des cartogrammes et organigrammes mettant en évidence le chevauchement d'intérêts, souvent invisibles, entre de différentes instances de pouvoir technologique, bureaucratique et économique – en somme, les éléments constitutifs de la biocratie mondiale à l'ère de l'État postnational. Basé à Paris, le groupe a produit une bonne dizaine de cartogrammes cognitifs dans une tentative de promouvoir la production de savoirs autonomes – c'est-à-dire insubordonnés au monopole tenu par le régime de production de l'information dans la société capitaliste contemporaine. Si la plupart des cartes dénoncent la collusion entre des intérêts puissants dans les secteurs de la pharmaceutique, de la biotechnologie, des télécommunications, des médias et de l'extraction minière, d'autres contribuent à renforcer les liens de solidarité en attirant l'attention sur des réseaux alternatifs de production de savoir et de pouvoir (centres sociaux, coopératives de médias alternatives, etc.). Typiquement, le groupe produit des cartogrammes pliés (du format 60 x 84 cm une fois déplié), qui peuvent être distribués dans des contextes où de telles informations cartographiques autonomisantes peuvent s'avérer utiles – lors des manifestations politiques ou forums sociaux, par exemple. Il est significatif qu'il n'y ait strictement rien qui indique un lien quelconque entre les cartogrammes et l'art: bien entendu, en réfléchissant à l'extraordinaire complexité – ou à la non moins remarquable lisibilité – de leur design graphique, on pourrait conclure à juste titre que les cartogrammes ont été informés par des compétences graphiques et para-artistiques. Pourtant, situés à l'extérieur du cadre légitimant du monde de l'art – dont ils se sont affranchis financièrement et idéologiquement –, ils ne prétendent à aucun statut artistique; en ce sens, ils s'opposent diamétralement à la «finalité sans fin» de la délectation esthétique, chère à Kant: leur finalité objective est clairement la production de savoirs autonomes et non pas

bureau d'études: Autonomizing Cartography

The truth-value of fiction, particularly when wielded with humour, can be powerful indeed. But in the end, the point is to incite people to look at the real – and to do something about it. Mapping information, power and influence networks, producing flowcharts that link the often invisible, overlapping interests of technological, bureaucratic and economic power – in short, the component parts of biocracy in the era of the post-national state – has been the project of the art collective **bureau d'études** over the past eight or so years. The Paris-based group has produced a dozen or so cognitive maps in an attempt to foster autonomous knowledge – autonomous,



BUREAU D'ÉTUDES, *LE GOUVERNEMENT MONDIAL*, N.D., CARTOGRAMME_MAP (DÉTAIL_DETAIL).

that is, from the monopoly held by the information-production regime of contemporary capitalist society. While many of the maps are denunciatory, revealing the collusion between pharmaceutical, biotech, telecommunications, media and resource-extraction interests, others contribute to solidarity by drawing attention to networks of alternative knowledge and power (social centres, alternative media coops, squats, etc.). Typically, the group produces hand-out maps (60 x 84 cm), which are distributed in contexts where such autonomizing cartographic information may be empowering – in demonstrations or social forums, for instance. What

d'œuvres d'art autonomes. C'est pourquoi on aurait bien tort de réduire le travail de bureau d'études à la seule présentation graphique astucieuse des informations obtenues en fouinant dans la presse spécialisée et en comparant les chiffres trouvés dans des rapports financiers des entreprises: les cartes ne constituent pas une fin en soi, mais plutôt une contribution, informée par l'art, à une résistance bien plus large dont on trouve des exemples tout le long de la ligne de production transnationale. En dépliant un cartogramme, on se trouve face à une accumulation vertigineuse d'informations. Or, le sentiment initial de stupéfaction se transforme rapidement en fascination et – grâce à l'index de noms propres au dos de la carte – en un désir d'examiner et de vérifier de plus près, et pour soi-même, les liens généralement dissimulés entre de différentes instances de pouvoir. Les cartes conçues et produites par bureau d'études ont souvent été comparées à celles, dessinées à la main et montrant une merveilleuse prolifération de détails, de l'artiste new-yorkais Mark Lombardi. Les informations présentées sont en effet comparables – mais après tout, ces informations existent dans le domaine public et peuvent être assemblées ou vérifiées par tous; elles ne paraissent séditieuses que parce que les liens sont très rarement établis explicitement. La distinction réside entre les deux pratiques dans leur statut artistique tout à fait dissemblable et, par conséquent, dans le regard entièrement différent auquel elles donnent lieu: tandis que Lombardi produit des œuvres uniques dont le coefficient de visibilité artistique est par conséquent maximal, bureau d'études imprime et distribue ses cartogrammes par lots de milliers, invitant une perception profondément différente.

is significant is that nothing whatsoever indicates that the maps have anything to do with art: of course, if one thinks about the extraordinary intricacy – and no less remarkable legibility – of the maps' design, one might well conclude that they are informed by art-related, graphic-design skills. Yet, situated outside the legitimating frame of the artworld, from which they have freed themselves financially and ideologically, they lay no claim to artistic status, and as such are diametrically opposed to Kant's "purposeless purpose" of aesthetic delectation: their objective purpose is clearly the production of autonomous knowledge. For it would be a mistake to reduce bureau d'études' work to graphic design alone: the maps are not an end in themselves, but an art-informed contribution to a far broader resistance to the transnational production line. Unfolding the map, one is confronted with an almost dizzying accumulation of information; bewilderment however quickly yields to fascination and – thanks to the index of proper names on the back of the map – to the desire to investigate these unnoticed ties of power more carefully. The maps designed by bureau d'études have often been compared to the wonderfully detailed maps, hand-drawn by the late New York-based artist Mark Lombardi. The information presented is indeed comparable – but after all, the information is all publicly available and verifiable, and appears seditious only because the links are seldom explicitly drawn. The difference lies in the very different artistic status of the two projects, and the entirely different gaze to which that status leads: whereas Lombardi produced unique artworks whose coefficient of artistic visibility was consequently maximal, bureau d'études batch-print and distribute their maps by the thousands, inviting an entirely different perception.

AAA Corp: la valeur d'usage du monde de l'art

Ce à quoi se livre bureau d'études au sens figuré – à savoir, au démontage de la machinerie sémiotique sophistiquée du capitalisme postfordiste, puis à son réassemblage dans une configuration non conventionnelle –, le groupe AAA **Corp**, également basé en France, le fait de façon littérale et pragmatique. Avec des moyens techniques et un esprit de bricolage comparables à ce qu'on pourrait rencontrer dans un garage en pleine brousse africaine, les

AAA Corp: the use value of the artworld

What bureau d'études does in figurative terms – pulling apart the intricate semiotic machinery of post-Fordist capitalism and reassembling it in unconventional ways – the group AAA **Corp**, also based in France, does in entirely literal, hands-on fashion. With technical means and an *esprit de bricolage* comparable to what one might find in an automotive repair shop in the outskirts of a city in Africa, the group's members recuperated the carcass of a

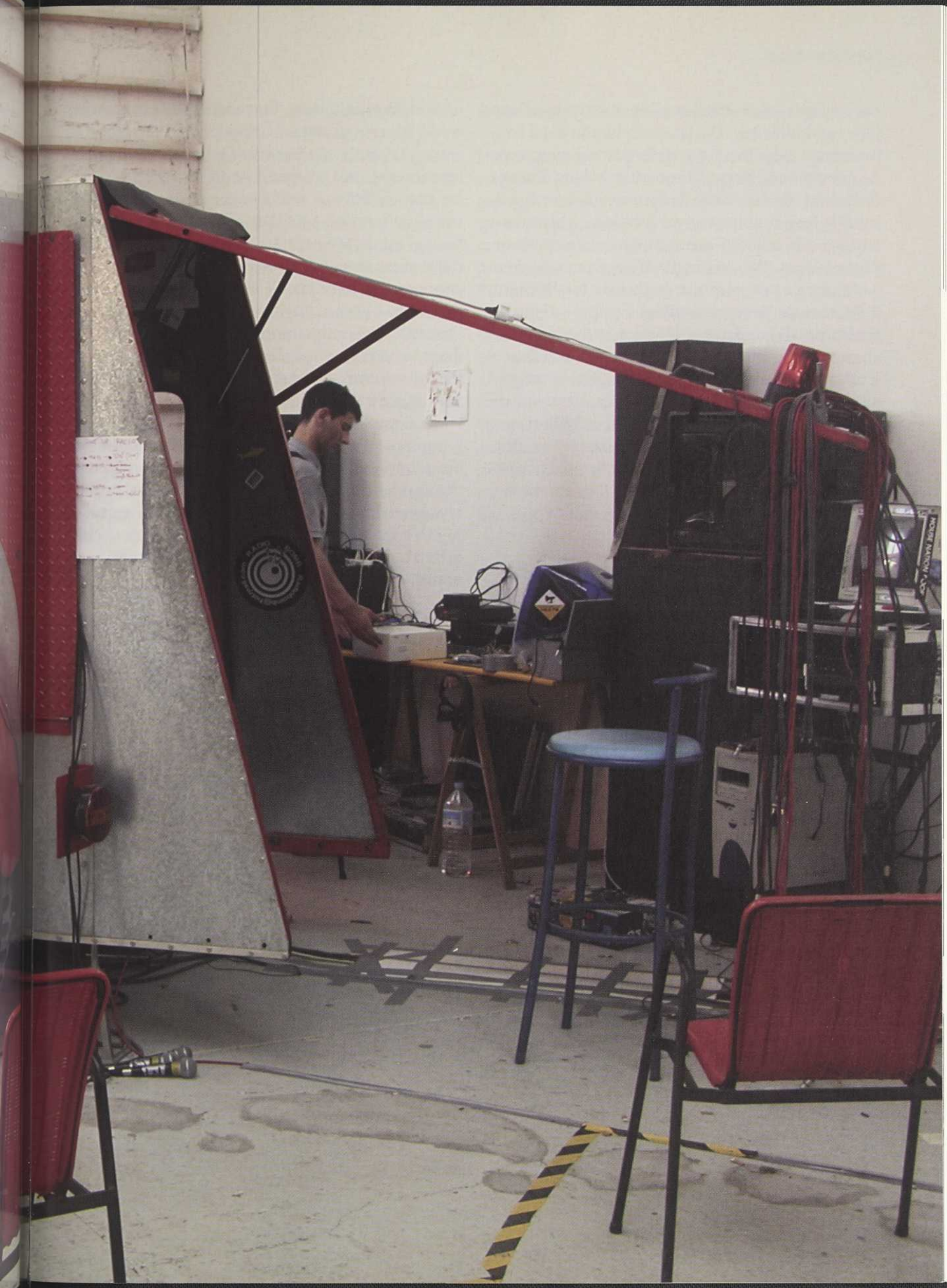
AAA Corp, *Serigraphik*, 2001.

membres du groupe ont récupéré la carcasse d'un Mercedes 508 diesel, qu'ils ont reconstruit et rééquipé pour en faire un atelier de sérigraphie mobile, que les membres du collectif conduisent d'un événement à l'autre (le réparant au besoin), mettant leurs outils sérigraphiques à la disposition de tous ceux qui souhaitent s'en servir pour imprimer des autocollants, etc. Derrière ce véhicule chargé de moyens de production symbolique *low tech*, connu sous le nom de *AAA Corp Serigraphik* (2001), ils ont remorqué une station de radio pirate et mobile (*AAA Corp Transmission*, 1999), qui comprend un studio de son et de diffusion, également ouvert à ceux qui désirent disséminer des informations alternatives. Le groupe a retapé une deuxième remorque qui est devenue une raffinerie parfaitement fonctionnelle, utilisée pour extraire de l'huile des oléagineux comme le colza. L'huile ainsi produite a deux usages: comme huile d'alimentation pour des frites et l'assaisonnement des salades; et comme carburant pour le parc de véhicules, toujours en expansion, que possède le groupe. À cet égard, la visibilité dont bénéficie AAA Corp sur les écrans de radar du monde de l'art – une visibilité quelque peu floue, mais néanmoins indéniable – constitue un élément tactique crucial dans la pratique du groupe. Tout comme la légitimité et même la possibilité effective de se servir d'une unité de diffusion radiophonique pirate dépend du statut quasi artistique du groupe («après tout, ce n'est que de l'art!»), de même leur utilisation d'un carburant «fait-maison» (et donc qui s'exempte de toute taxe routière) pour faire tourner leurs camions échappe pour l'instant aux poursuites judiciaires en raison du statut exceptionnel dont jouissent des pratiques artistiques par rapport aux pratiques homologues,

Mercedes 508 diesel truck, which they entirely redesigned and re-outfitted into a mobile and (more or less) roadworthy silkscreen studio, which they drive from event to event, making the silkscreen equipment available to those who wish to use it to print stickers, etc. Behind this low-tech, autonomous media truck, known as *AAA Corp Serigraphik* (2001), they tow a mobile pirate FM radio station (*AAA Corp Transmission*, 1999), comprised of a sound and broadcasting studio which is also open to all those interested in disseminating alternative information. A second trailer has been revamped as a fully functional refinery for extracting oil from such oleaginous plants as rapeseed. The oil produced serves a double purpose: as an edible oil for salad dressing and french fries, and as a fuel oil used for running the group's expanding fleet of vehicles. In this instance, AAA Corp's slightly blurred, yet nonetheless

AAA Corp, *La structure mobile*, 1998.

AAA Corp, *Transmission*, 1999. >


RADIO
NOISE NATION

mais simplement « réelles ». En ce sens, AAA Corp joue un double jeu. Or, la contradiction ainsi soulevée est productive puisqu'elle permet au groupe de questionner réciproquement la valeur d'usage de l'art et celle du monde de l'art (ce qui, à cet égard, semble fondé moins sur un profond engagement en faveur de la liberté que sur une simple extension du privilège). Bien entendu, il ne s'agit pas pour AAA Corp de proposer que le monde ferait mieux d'abandonner des combustibles fossiles – ni même seulement de condamner les guerres menées pour s'assurer du contrôle de leur extraction – à la faveur d'un carburant produit à partir du colza, ce qui par ailleurs impliquerait que de vastes étendues de terre soient consacrées à une monoculture nécessitant l'emploi intensif de pesticides. Il s'agit, plutôt, de fournir un exemple, à la fois tangible et contagieux, d'autonomie. À construire soi-même, sans mode d'emploi.

undeniable, visibility on the radar screens of the art-world is a crucial tactical component in the group's work: just as the legitimacy of using a pirate radio broadcasting unit is dependent on the group's quasi-art status ("It's just art!"), so too their provocative use of self-pressed (and thus of course road tax free) fuel oil to run their trucks escapes prosecution because of the exceptional status of art-related activities as opposed to their merely real counterparts. In this respect, AAA Corp is playing a double game; however, the contradiction is a productive one, for it enables them to engage in a reciprocal questioning both of the use value of art and of the artworld (which in this light appears to be founded less upon a commitment to freedom than on the extension of privilege). The group's point is not to suggest that the world should abandon fossil fuels, nor even to merely condemn the wars waged to ensure their extraction, in favour of rapeseed fuels – which would necessitate growing vast tracts of pesticide-concentrated monoculture. The point is to offer a tangible and infectious example of do-it-yourself autonomy.

GAC, Petits soldats déployés sur des cartes de gisements de pétrole dans des stations services, lors d'une action précédant la guerre en Iraq, février 2003, Buenos Aires._Toy soldiers deployed on maps of oil fields, displayed in gas stations, during a march prior to the war in Iraq, February 2003, Buenos Aires.

Grupo de Arte Callejero : faire sentir l'absence

En dépit de son nom, le **Grupo de Arte Callejero** (GAC, ou « groupe d'art de la rue ») est, des quatre groupes évoqués ici, celui dont le coefficient de visibilité artistique est le plus faible, même si sa contribution à l'accroissement de la visibilité des mouvements populaires en Argentine est hautement significative. Le collectif a été fondé en 1997 et compte actuellement huit membres, dont certains ont une formation artistique, tandis que d'autres sont des scientifiques ou des graphistes. Le GAC ne travaille pas dans les espaces référencés par l'art, mais plutôt dans des situations de participation publique, utilisant sa compétence para-artistique en général, et plus notamment en design graphique, pour promouvoir non pas la consommation passive des signes, mais leur production publique. Depuis quelques années, le GAC participe au comité

Grupo de Arte Callejero: Making Absence Felt

Its name notwithstanding, the **Grupo de Arte Callejero** (GAC, "Street Art Group") is, of the four groups mentioned, undoubtedly the one with the lowest coefficient of artistic visibility, though its contribution to enhancing the visibility of popular movements in Argentina has been highly significant. Founded in 1997 in Buenos Aires, it is currently made up of eight members, some of whom have formal artistic training, while others are bio-chemists or graphic designers. The group works in situations of public participation, rather than art-referenced contexts, using its graphic-design and art-related competencies to challenge the public consumption and foster the public production of signs. Over the past few years, the GAC has worked with the steering committee of the H.I.J.O.S. movement (*Hijos* is the Spanish word for sons and daughters, and was

GAC, « *JUICIO Y CASTIGO* » (« JUGEMENT ET CHÂTIMENT ») EST LA DEVISE DU MOUVEMENT D'*ESCRACHE*. AFFICHE COLLÉE ET PLASTIFIÉE AU SOL À LA PLAZA DE MAYO, BUENOS AIRES, LORS D'UNE MARCHE DE RÉSISTANCE DE DEUX JOURS, DÉCEMBRE 2002._"*JUCIO Y CASTIGO*" ("JUDGMENT AND PUNISHMENT") IS THE WATCHWORD OF THE *ESCRACHE* MOVEMENT. POSTER LAMINATED ON THE GROUND AT THE PLAZA DE MAYO, IN BUENOS AIRES, DURING A TWO-DAY RESISTANCE MARCH IN DECEMBER 2002.

GAC, PANNEAU PEINT À LA MAIN ET EMPLOYÉ DANS UNE MANIFESTATION EN HOMMAGE AUX VICTIMES DU TERRORISME D'ÉTAT PENDANT LA DICTATURE DANS LE QUARTIER DE SAN TELMO À BUENOS AIRES, MARS 2003._HAND-PAINTED SIGN IN HOMAGE TO A VICTIM OF STATE TERRORISM IN THE SAN TELMO NEIGHBOURHOOD OF BUENOS AIRES. USED IN A NEIGHBOURHOOD DEMONSTRATION, MARCH 2003.

de coordination du mouvement H.I.J.O.S. («Hijos» signifie en espagnol les fils et les filles, et le mouvement a été fondé par les enfants des quelque 30 000 personnes qui sont «disparues» pendant la dictature militaire), dans l'organisation d'actions publiques visant à signaler la présence continue dans les quartiers de la ville de Buenos Aires de ceux qui ont participé, à un titre ou un autre, aux activités criminelles du gouvernement militaire entre 1976 et 1983. Ces actions, bien spécifiques au contexte argentin, conçues par H.I.J.O.S. en 1995, sont connues sous le nom d'«*escraches*». Un *escrache* est une sorte de performance collective, où la production de mémoire sociale et de connaissance collective est inséparable de la production de formes. Il ne s'agit pas en réalité de demander que les auteurs du génocide et de la répression – qui n'étaient

founded by the children of some of the 30,000 people those who were "disappeared" by the military dictatorship), in organizing public actions with the objective of drawing attention to the ongoing presence in Buenos Aires' residential neighbourhoods of those who, in one capacity or another, took part in the criminal activities of the military government. These actions, highly specific to the Argentine context, and developed by H.I.J.O.S. in 1995, are known as *escraches*. An *escrache* is a sort of collective performance, where the production of memory and knowledge is inseparable from the production of form. The point is not so much to demand that the perpetrators of the genocide and political repression – which were of course not carried out by a handful of officers and their henchmen but required an extensive network of profiteers from all walks of life

GAC, Action contre la prolifération d'agences de sécurité privées et des idéologies prosécurité. Buenos Aires, 2003._Action against the proliferation of private security agencies and security-driven discourse, 2003, Buenos Aires. v

GAC, Le 12 octobre 2003 (commémoration de la découverte des Amériques par Christophe Colomb), le GAC initie une campagne pour raser tous les monuments consacrés à De la Roca, héros argentin, responsable du génocide des autochtones Mapuches, 2003, Buenos Aires._On October 12, 2003 (commemoration of Columbus and the discovery of the Americas), the GAC launched an ongoing campaign to demolish all the monuments to the glory of De la Roca, an Argentine hero and perpetrator of the genocide of the Mapuche First Nations, 2003, Buenos Aires. >

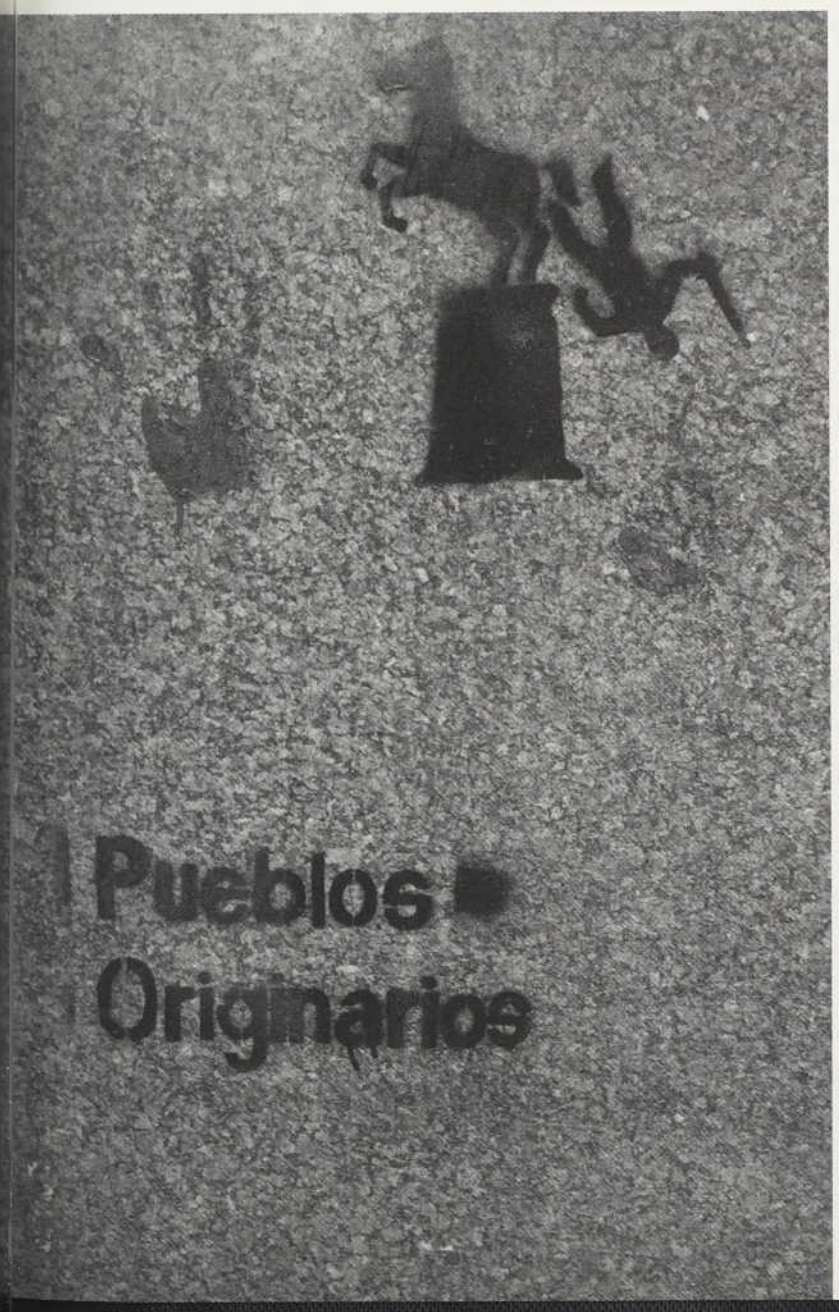
pas le seul fait des bourreaux, mais nécessitait un vaste réseau de profiteurs à tous les échelons de la société – soient traduits en justice ni certainement de les lyncher, dans un outrage supplémentaire au droit, mais d'attirer l'attention sur le rôle qu'ils avaient joué, sur leur impunité continue et sur leur présence dans des quartiers de la capitale, afin de constituer une sorte de mémoire sociale et une compréhension populaire sur le plan de la communauté quant au véritable fonctionnement de la dictature – afin d'en empêcher sa réémergence. À cette fin, le GAC a développé tout une caisse d'outils – panneaux de signalisation indiquant le lieu de centres clandestins de détention, cartes de la ville indiquant les adresses des auteurs de la répression, etc. – que le groupe met à disposition et déploie lui-même dans un esprit d'expressivité carnavalesque.

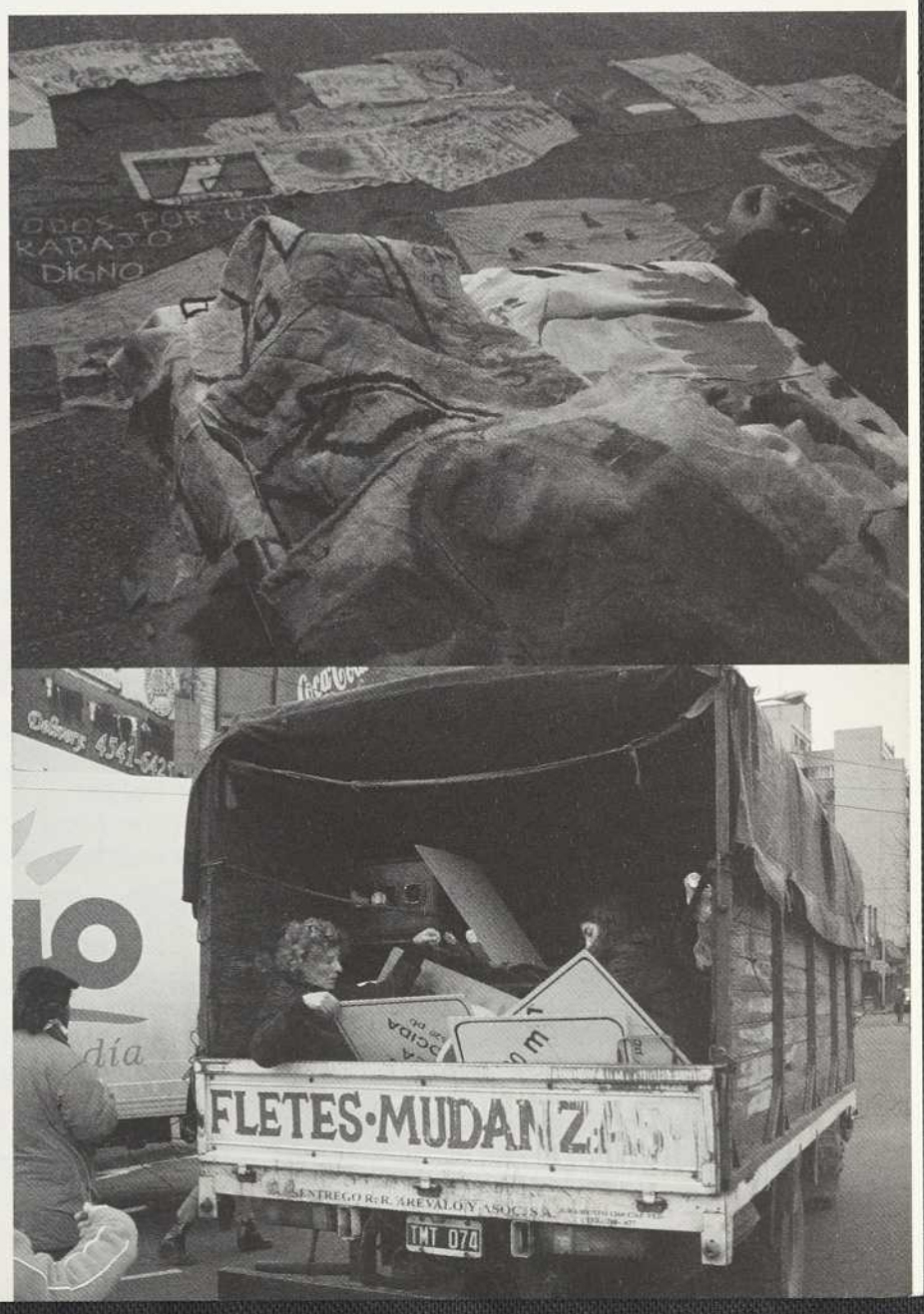
– be brought to trial, nor certainly to lynch them in a further miscarriage of justice, but to shed light on the role they played and their ongoing impunity, in order to constitute a sort of social memory and a popular understanding at the neighbourhood level of how the dictatorship actually functioned, so as to prevent its re-emergence. To this end, the GAC has developed a full array of tools – street signs indicating the location of clandestine detention centres, city maps showing the addresses of the perpetrators of repression – that the group deploys itself and makes available to others.

To a greater extent than the other examples I have mentioned, the GAC has chosen to inject art-specific competence into social processes as a tangible form of energy, while at the same time maintaining art as such in a state of objective absence. What they do

GAC, SUITE À LA RÉPRESSION DE L'OCCUPATION ET L'AUTOGESTION PAR DES OUVRIERS DE L'USINE BRUCKMAN (FABRICANT DE VÊTEMENTS), BEAUCOUP D'ARTISTES, DONT LE GAC, ONT MANIFESTÉ LEUR SOLIDARITÉ, MAI 2003._FOLLOWING THE SUPRESSION OF THE OCCUPATION AND SELF-MANAGEMENT OF THE BRUCKMAN FACTORY (CLOTHING MANUFACTURER) BY LAID OFF WORKERS, MANY ARTISTS, INCLUDING THE GAC, DEMONSTRATED THEIR SOLIDARITY, MAY 2003.

GAC, PANNEAUX ET OUTILS VISUELS DÉPLACÉS VERS L'*ESCRACHE* DE ENRIQUE BRAULIO OLEA, DIT «EL GORDO», RESPONSABLE D'UN CENTRE CLANDESTIN DE DÉTENTION DURANT LA DICTATURE ET DE L'ASSASSINAT D'AU MOINS SIX PERSONNES, 16 SEPTEMBRE 2003, BUENOS AIRES._SIGNS AND VISUAL TOOLS IN TRANSPORT TO THE *ESCRACHE* OF ENRIQUE BRAULIO OLEA, ALIAS "EL GORDO," WHO WAS IN CHARGE OF A CLANDESTINE DETENTION CENTRE DURING THE DICTATORSHIP AND THE KILLING OF AT LEAST SIX DETAINEES, SEPTEMBER 16, 2003, BUENOS AIRES.





Dans une plus grande mesure que les autres exemples évoqués ici, le GAC a choisi d'injecter des compétences artistiques dans des processus sociaux sous forme d'énergie contagieuse et palpable, tout en maintenant l'art comme tel dans un état d'absence objective. Ce qu'ils font ne relève pas de l'art, et pourtant sans l'art, ce ne serait pas possible de le faire. Ce paradoxe fait ressortir un impératif éthique : comment l'art pourrait-il réconcilier forme et contenu de manière adéquate pour représenter l'absence des quelque 30 000 personnes assassinées par le régime militaire argentin d'il y a moins d'une génération ? Car ce n'est pas leur simple présence qui est absente, mais bien plutôt leur absence qui est si terriblement présente. Dans de telles circonstances, et d'autres encore, l'art doit savoir respecter cette absence par la sienne.

is not art, yet without art it would not be possible to do it. This paradox underscores an ethical imperative: how could art adequately reconcile form and content to represent the absence of the 30,000 people assassinated by Argentina's military regime some two decades ago, for it is not their presence which is absent, but their absence which is so devastatingly present? In such circumstances, and others too, art must have the grace to respect that absence with its own.

Stephen Wright est critique d'art, directeur de programme au Collège international de philosophie (Paris) et professeur de philosophie de l'art à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Toulon. Commissaire d'expositions indépendant, il a organisé en avril 2004 « L'avenir du readymade réciproque » (Apexart, New York) et prépare pour juin 2005 « In Absentia » (Passerelle, Brest), deux projets qui, en interrogeant des pratiques artistiques à faible coefficient de visibilité artistique, posent la question d'un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur. Il vit à Paris, où il est rédacteur correspondant pour PARACHUTE.

Stephen Wright is an art critic, programme director at the Collège international de philosophie (Paris), and professor of philosophy at the École Supérieure des Beaux Arts de Toulon. In April 2004, he curated "The Future of the Reciprocal Readymade" (Apexart, New York) and is currently working on "In Absentia" (Passerelle, Brest), as part of a series of exhibitions examining art practices with low coefficients of artistic visibility that raise the prospect of art without artworks, authorship or spectatorship. He lives in Paris, and is PARACHUTE's correspondent in France.

NOTES

Une version antérieure de cet essai a été publiée en anglais dans la plaquette de l'exposition « The Future of the Reciprocal Readymade » organisée à Apexart, New York, du 17 mars au 17 avril 2004.

1. Marcel Duchamp, « À propos des "Ready-mades" », conférence donnée au Musée d'Art Moderne de New York le 19 octobre 1961, reprise dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 191-192. Dans un entretien télévisuel avec Guy Viau, réalisé pour Radio-Canada et diffusé le 17 juillet 1960, Duchamp explicita davantage sa conception du readymade réciproque. Une transcription de cette entrevue, aussi fascinante que peu connue, est désormais disponible sur le site Internet de la revue en ligne *Tout-fait* (vol. 2, n° 4, janvier 2002) : www.toutfait.com/issues/volume2/ issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html.
2. The Yes Men, correspondance par courriel avec l'auteur, le 27 avril 2003.

An earlier version of this text was published in the leaflet accompanying the exhibition "The Future of the Reciprocal Readymade," shown at Apexart, New York, March 17 – April 17, 2004.

1. Marcel Duchamp's "A propos of 'Readymades'," was initially given as a lecture at the Museum of Modern Art, New York, October 19, 1961. First published in *Art and Artists*, 1: 4 (July 1966), it is included in Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Da Capo, 1989), 32. The text is accessible online at iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html. In a spirited television interview with Guy Viau on Radio-Canada, first aired on July 17, 1960, Duchamp gave an even more explicit description of his notion of reciprocal readymades. A transcription of this little-known conversation is now available in French on the website of the online journal *Tout-fait* (2: 4, January 2002): www.toutfait.com/issues/volume2/ issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html.
2. The Yes Men, email correspondence with the author, April 27, 2003.

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Jane Blocker, *What the Body Cost: Desire, History and Performance*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2004, 180 pp., ill. b. & w.

Following a long line of recently published texts regarding the history of body art and performance art, Jane Blocker's book both engages with, and does battle against, these recent documents. Where contemporary examples tend to focus on performance art's *topography*, Blocker's text focuses on performance's *historiography*, examining the heteronormative and gendered readings it provokes; inherent in this is a discussion of the role of desire in creating these histories. Building on arguments already put forth by Amelia Jones, Blocker also works through the roadblocks that emerge when approaching the history of performance art: how does one write about a practice that is by nature ephemeral, and forever in the midst of disappearing? What does one do with the traces? Proceeding from a Barthesian reading of the history of performance art, Blocker divides the book into four chapters, three of which deal with specific themes ("Mouths," "Lovers" and "Blood's Work") and provide the basis for what she considers the somatic language of performance. Her deconstructive approach is admittedly a feminist one, and she reads the work of Acconci, Schneemann, Mendieta and others through this lens. While not entirely groundbreaking, her work distinguishes itself in the discussion of the literal versus the figurative body in performance, or more precisely, the literal versus the hoped-for-body, one which emerges from her reading of the Barthesian "lover's discourse" (with a concentration on the act of waiting and the fictive projection of the other). In the end, what she proposes is a new way of writing about performance: one that requires engagement with a different kind of remembering; one that moves beyond the archive and into the realm of desire; one that acknowledges the doubt surrounding the body and its texts.
> Mikaela Bobiy

Jean-François Côté, *Le triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol: figures de la modernité esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. Essais, 2003, 229 p.

Tandis que Michel Foucault et Jürgen Habermas citent Baudelaire lorsqu'il s'agit de parler de la modernité esthétique, Jean-François Côté, sociologue et professeur à l'Université du Québec à Montréal, l'analyse quant à lui à partir de trois artistes natifs des États-Unis d'Amérique. Dans son essai, *Le triangle d'Hermès*, c'est en référence à Edgar Allan Poe, Gertrude Stein et Andy Warhol qu'il examine avec circonspection et rigueur la configuration moderne de soi telle qu'elle devra se présenter au sein de nos démocraties de masse. Et même si ce choix, avoue l'auteur, reste personnel, que d'autres écrivains et artistes du siècle dernier pouvaient aussi bien y être associés, il n'en demeure pas moins que les personnes retenues sont tout à fait appropriées lorsqu'il s'agit de présenter la problématique de la communication «comme mode générique de représentation de la réalité».
Or, le dieu Hermès, puisqu'il est assimilé à l'idée de communication, serait, au dire de Côté, la figure emblématique de notre modernité esthétique. Elle l'est surtout lorsqu'on accepte que celle-ci a pour but d'interroger et d'explorer la symbolique de la communication telle qu'elle s'organise à l'intérieur d'une société qui fait de plus en plus de place à la culture de masse. En effet, en tant que «mode de représentation dominant de la société contemporaine», la communication sociale constitue le terreau sur lequel s'organise notre être en commun au sein de l'espace public. Par contre, la modernité esthétique éprouve cette communicabilité essentiellement en ce qui a trait au culturel. C'est, en effet, sur le plan symbolique, et non sur celui d'une

communication immédiate s'appuyant sur des normes sociales, que la modernité esthétique met en pratique un «examen réflexif de la conscience de soi». Autrement dit, c'est dans la sphère de l'expérience artistique que s'éprouve l'esprit de la communauté. Or, même si cette expérience passe par un rapport *pathique* au monde ayant pour origine une subjectivité particulière, celle-ci se «déploie également dans une série de rapports éthiques» qui participent à l'univers social et culturel. C'est donc à partir de cette relation entre *pathos* et *ethos* que les expériences artistiques de Poe, Stein et Warhol vont exprimer des positions esthétiques limites, qui permettront à l'auteur de mieux faire voir les contradictions de la communication sociale issues du régime des sociétés démocratiques de masse.

Enfin, selon Côté, cette modernité esthétique, laquelle a animé la création artistique du milieu du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1960, se poursuit désormais dans les pratiques artistiques actuelles. Si c'est en effet le cas, je doute cependant que ces pratiques – notamment dans le domaine des arts visuels – conservent au sein de la société la capacité de maintenir leur pouvoir de rassemblement sur le plan d'une communication culturelle. D'autant que depuis des décennies, plusieurs expériences artistiques en voulant exprimer leur «désir d'être au monde» ont tenté d'établir des rapports sociaux plus immédiats. Or, l'auteur l'affirmera très clairement, c'est sur le renoncement à l'immédiateté du rapport social que s'est instituée la modernité esthétique. Le contraire, sauf erreur, dilue l'expérience artistique dans une «indétermination des formes» qui risque de banaliser l'art au profit d'une animation culturelle sans lendemain.

> André-Louis Paré

Lorraine Daston (ed.), *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books, 2004, 448 pages, ill. b. & w. & col.

In her introduction to *Things that Talk*, Lorraine Daston makes the distinction between things and objects. She explains (taking direction from Heidegger) that things, unlike objects, are self-sufficient; things contain an essence, as material and meaning are gathered towards them. Thingness inspires speech about *why* one is drawn nearer, beyond a description of what one sees or witnesses. The essays that comprise *Things that Talk* examine the speech of this thingness between the history of art and the history of science. In the first chapter, Joseph Leo Koerner considers an exhibition of works by Hieronymous Bosch in which period objects are displayed alongside paintings and drawings. These everyday artifacts suggest a strange affinity between Bosch and the Dadaists, where objects in the real are transformed in proportion and arrangement, here transported into the Christian-horror genre that is closer to material reality than religious phantasm. In "A Science Whose Business is Bursting," Simon Schaffer describes soap bubbles through their commodity and form, as well as how science works to render and reproduce these elusive things. Daston reflects on the Ware Collection of Blaschka Glass Models of Plants at Harvard, a nineteenth-century collection of reproductions created in such exacting detail that the copies of nature become both perfect and distant. In "Image of Self," Peter Galison thinks about the Rorschach test as a highly refined apparatus for defining interior life, drawing connections between the imagination and physicality of inkblot cards and the potential reproducibility of testing results. *Things that Talk* contains additional essays by Antoine Picon, M. Norton Wise and Elaine M. Wise, Joel Snyder, Anke te Heesen, and Caroline A. Jones. Overall, the volume seems to hang together oddly. The subjects and intellectual styles are as fragmentary and varied as the new materialism the authors seek to describe. This criticism aside, the book demands as much talk about things as it provides – and concerning the book-as-thing, this volume, like the majority of Zone Books editions, deserves every positive utterance.

> Todd Meyers

Jim Drobnick (dir.), *Aural Cultures*, Toronto, YYZ Books et Banff, Walter Phillips Gallery Editions, 2004, 288 p., ill. n. et b. et coul., CD.

Nicole Gingras (dir.), *S:ON. Le son dans l'art contemporain canadien/ Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal, Artextes Éditions, 2003, 238 p., ill. n. et b., CD.

À quelques mois d'intervalle, paraissent deux ouvrages collectifs majeurs sur le son. Examinant les liens fort riches et stimulants avec l'art contemporain, voire avec la culture visuelle en général, ces deux publications participent d'un «tournant sonore» («*sonic turn*») qu'on peut identifier aujourd'hui autant sur le plan des pratiques artistiques

que de l'analyse théorique. Le son semble même être un territoire particulièrement fertile sur la scène artistique canadienne. Soulignons à ce titre la parution de *Sound by Artists* (dirigé par Dan Lander et Micah Lexier) en 1990, par Art Metropole et la Walter Phillips Gallery. Nicole Gingras cible admirablement bien ce rôle important et diversifié qu'ont pu jouer les expérimentations sonores au Canada en proposant un inventaire de démarches, d'artistes et d'auteurs qui partagent pour ainsi dire une frontière commune, à la fois sonore et géographique.

Même si ces ouvrages ont pour origine un seul et même objet, les résonances de l'un à l'autre sont loin de l'épuiser. Au contraire, elles ouvrent des espaces de réflexion distincts, mais complémentaires, qui démontrent à quel point le son peut renouveler la pensée et les discours autant que l'expérience de l'art. Dans un effort interdisciplinaire, *Aural Cultures* pose d'emblée le son comme champ d'étude qui redynamise les disciplines académiques, de l'histoire de l'art à l'anthropologie, aux Cultural Studies, à la littérature et à la musique. Plus proche des pratiques artistiques expérimentales, *S:ON* se veut davantage un laboratoire où artistes et auteurs se rencontrent pour proposer une réflexion sur la matérialité et les propriétés du son. Dans le premier ouvrage, le son fait partie de l'art comme de la vie, du passé proche ou lointain comme de la mémoire vivante, de la culture comme de la société; c'est d'ailleurs là que la confrontation recherchée entre la visualité, l'aura et l'oralité me semble la plus pertinente. Le second demeure dans le champ des arts visuels, mais en focalisant sur la potentialité du son à produire de l'espace et à installer une situation d'écoute. Il rend compte à son tour d'une expérience de l'art qui déborde du champ exclusif et privilégié de la visualité. Les CD accompagnant les publications permettent de faire l'écoute de ce déplacement du texte au sonore, de l'écriture à la voix. On y retrouve un choix de pièces, d'extraits et de bandes sonores d'installations remaniés pour l'occasion ou spécialement réalisés pour le projet, comme c'est le cas dans *Aural Cultures*.

> Marie Fraser

Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community+Communication in Modern Art*, Los Angeles, University of California Press, 2004, 240 p., ill. n. et b.

En 1994, dans leur performance *Intervention to Aid Drug-Addicted Women*, le collectif Wochenklausur provoquait une rencontre sur un bateau de plaisance. Il y était question de la politique qui régit les dépendances aux drogues et l'événement rassemblait différents intervenants comme des politiciens, des prostituées, des journalistes et des activistes. Le but: établir un réseau de communication à l'extérieur d'un lieu d'intervention conventionnel de négociation. Grant H. Kester s'intéresse à ce type de performances interactives où un glissement sémantique s'opère, d'un esthétisme de l'objet à un esthétisme de la communication. Dans la première partie du livre, l'auteur revoit les critiques modernistes (Clive Bell, Clement Greenberg, Michael Fried, etc.) qui auront anticipé les éventuels reproches adressés à ce type de performances, à savoir la durée dans le temps et la dissolution du visuel au profit du relationnel. Les avant-gardes ont privilégié une représentation métaphysique du monde où l'artiste mettait l'accent sur sa propre vision. Par l'intermédiaire de différents auteurs (Kant, Lyotard), Kester pèse le pour et le contre de cette tendance dans l'histoire de l'art et mesure son impact sur le corpus qu'il étudie. Le chapitre trois est la partie la plus importante de l'ouvrage, car l'auteur s'emploie à démontrer la spécificité de l'esthétique dialogique («*dialogical aesthetic*») dont le modèle d'analyse prend forme à travers plusieurs exemples, notamment les performances de Stephan Willats, du collectif Wochenklausur et de Hans Herbert Kögler. Toutes ces pratiques misent sur l'échange et la communication par l'élaboration de solutions concrètes au sein de différentes problématiques sociales. Ces interventions ont toujours lieu à l'extérieur du réseau de diffusion traditionnelle (galerie, musée).

Afin d'appuyer sa théorie, l'auteur emprunte le concept de «sphère publique» à Jürgen Habermas, une référence cruciale pour appréhender l'esthétisme dialogique. Les relations interpersonnelles se définissent, de prime abord, par le langage et, dès lors, l'auteur voit dans la pratique dialogique une façon de repenser le monde par l'«agir communicationnel». Néanmoins, il ne s'agit pas pour l'auteur d'une conception universaliste, mais «d'un consensus local de connaissance provisoirement relié et incarné à un niveau d'intersubjectivité collective» [Notre traduction]. Un esthétisme nouveau ressort donc des pratiques artistiques qui mettent en scène non plus un objet, mais un individu ou un groupe d'individus. De plus, l'expérience esthétique ne se définit pas sur le plan du plaisir, mais plutôt

en ce qui a trait à l'impact social et politique. Cette conception suggère un rôle très différent de l'artiste, lequel se trouve dans une position de réceptivité et de dépendance face au collaborateur sans qui le dialogue et l'action seraient impossibles. Grant H. Kester propose ainsi un modèle d'analyse visant à légitimer, d'un point de vue esthétique, les pratiques artistiques qui privilégient le dialogue comme processus artistique. En ce sens, le dialogue est perpétuellement réinventé et situé à l'extérieur des structures de pouvoir, ce qui, selon l'auteur, fonde la force et l'impact de ces pratiques.
> Marie-Claude Landry

Jacinto Lageira, *L'image du monde dans le corps du texte*, 2 tomes, Bruxelles, La Lettre volée, coll. Essais, 2003, 297 p. et 333 p., ill. n. et b.

Dans une société occidentale où le modelage du corps fait partie des préoccupations sociales, la représentation et la théorisation de celui-ci occupent une importante place dans la production artistique actuelle. Véhiculé par la culture de masse, le culte corporel siège en effet au sommet des attentes individuelles, d'où son appropriation par la création artistique. Jacinto Lageira a saisi certaines de ces productions pour en faire des analyses fortement imprégnées de la phénoménologie.
L'auteur présente un double recueil de trente-huit textes regroupant des articles parus entre 1988 et 2003 dans les revues, dont *Parachute*, et dans les catalogues d'expositions. Un seul texte inédit est placé à la fin du second tome dans lequel l'auteur traite du travail de l'artiste Manoel de Oliveira et de son cinéma «parlant». Le premier recueil assemble des écrits touchant la problématique du corps chez des artistes postmodernes, tandis que le second tome reprend des parutions sur diverses préoccupations esthétiques de la perception, comme le reflet du miroir de l'art, l'imitation par la copie du réel ou le plaisir des mots. Ainsi, Lageira réunit des études approfondies sur des thèmes clés des problématiques actuelles de la représentation et permet au lecteur de saisir sa ligne de pensée qui se concentre particulièrement sur l'analyse de la représentation du corps.
Traiter du corps entraîne souvent la notion de participation du spectateur, qu'elle soit active ou passive. Nombre d'œuvres actuelles sollicitent la présence du regardant et encouragent chez lui une réaction. Par l'exhibition des corps, les artistes rendent public un lieu intime avec lequel chacun peut s'identifier. Corps meurtri, blessé, parfait ou simplement présent, il appelle à des sensations physiques ou psychologiques connues qui ne peuvent pas laisser indifférent. Par l'étude de divers médiums utilisant l'imagerie corporelle, Lageira souhaite rendre compte du projet humain en présentant des productions qui cachent des sujets physiquement et intellectuellement unis.
> Claire Lefebvre

Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, 368 pp., ill. b. & w.

Pamela M. Lee revisits the artistic and critical practices of the 1960s through the question of time, offering a fresh account of the relationship between postwar art and technology. According to Lee, the incorporation of time and duration in the production and reception of visual art during this decade manifests a fundamental anxiety about time and subjectivity (what she terms *chronophobia*) being articulated in the wider social sphere. In setting out the historical parameters of her inquiry, Lee first contrasts the highly politicized debate on late modern technocracy (as expressed by Herbert Marcuse) with the contemporaneous collaborations between artists and industry in projects sponsored by the Los Angeles County Museum of Art and "Experiments in Art and Technology" beginning in the mid-1960s. She then offers an incisive rereading of Michael Fried's critique of minimalism in "Art and Objecthood," measuring the essay's phobic rejection of duration and repetition against the temporal dimensions endemic to novel figurative and conceptual strategies such as seriality and "systems-based" art production. The second part of her book considers kinetic art and Op Art within this context of time and technology. In the former instance, Lee opposes the self-destructive works of Jean Tinguely to the slow sculptures of Pol Bury, reading in these works different critical responses to postwar technologies of automation and communication. In the latter, Lee explores the corporealization of time in the paintings of Bridget Riley in comparison to the kinaesthetic multimedia and performance-based art of Carolee Schneemann. The final section, entitled "Endless Sixties," considers the thematization of time and cybernetics in the work of Robert Smithson in relation to the reception of George Kubler's *The Shape of Time* and the writings of Norbert Weiner. The concluding chapter reflects on the

registration of time as a metonymic and teleological strategy in art of the 1960s, such as Andy Warhol's film *Empire* and the still-ongoing projects of On Kawara. *Chronophobia* represents an original and welcome contribution to the historiography of 1960s art, one that is equally relevant to our contemporary concerns with technology and the experience of time.
> Stefan Jovanović

Ouvrages reçus_Selected Titles

Ouvrages théoriques_Essays

Emile Aarts and Stefano Marzano (eds.), *The New Everyday: Views on Ambient Intelligence*, Rotterdam: 010 Publishers, 352 pp., ill. col.
Andrea Albertini and Primo Marella (eds.), *Out of the Red: The New Emerging Generation of Chinese Photographs*, Bologna: Damiani Editore, 2004, 238 pp., ill. col.
Jan van Adrichem and Ingeborg de Roode (eds.), *The Furniture Collection Stedelijk Museum Amsterdam: 1850-2000/From Michael Thonet to Marcel Wanders*, Amsterdam: NAI Publishers Rotterdam, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2004, 456 pp., ill. col.
Saskia Bos, Edna van Duyn, Henk Slager, Theo Tegelaers (eds.), *De Appel Reader, n°1, Modernity Today: Contributions to a Topical Artistic Discourse*, Amsterdam: De Appel Amsterdam, 2004, 76 pp., ill. b. & w.
Marc H. Choko et David L. Jones, *Les affiches du Canadien Pacifique*, Richmond Hill, Firefly Book, 2004, 222 p., ill. coul.
Dacosta Kaufman, Thomas, *Toward Geography of Art*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2004, 490 pp., ill. b. & w.
Anthony Kiendl (ed.), *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*, Banff: Banff Centre Press, 2003, 384 pp., ill. b. & w.
Pascale Le Thorel-Daviot (éd.), *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 2004, 336 p., ill. coul.
David Tomas, *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media*, Montréal: Dazibao, coll. Les Études, 2004, 368 p., ill. b. & w.
Helen Searing, *Art Spaces: The Architecture of Four Tates*, London: Tate Publishing, 134 pp., ill. col.

Catalogues_Catalogues and_et Monographies_Monographs

Cordially Invited, epidose 3, texts by Maria Hlavajova and Gerardo Mosquera, Utrech: BAK, basis voor actuele kunst, 2004, 110 pp., ill. b. & w. (textes aussi en néerlandais).
David Rokeby, texts by Su Ditta and Sara Diamond, Oakville: Oakville Galleries, 2004, 88 pp., ill. col., CD.
Guy Pellerin. La couleur d'Ozias Leduc, texte par Laurier Lacroix, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2004, 102 p., ill. coul. (text also in English).
How These Things Live, 5 vols.: Chosil Jan Kil, Makin Jan Ma, Daniel Jan Mair, Marie Jan Lund, Nina Jan Beier, n.p.: Janbook, 2004, ill. col.
Jane & Louise Wilson, texte by Barry Barker, Amsterdam: De Appel Amsterdam, 2004, 64 pp., ill. col.
Paulette Philipps, The Secret Life of Criminals: Clues and Curiosities, texts by Kathleen Pirrie Adams and Gordon Hatt, Oakville: Oakville Galleries, Cambridge: Cambridge Galleries, 2004, 64 pp., ill. col.
Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, préface de Didier Semin, Paris, École nationale des beaux-arts, 2004, 224 p., ill. n. et b.
La sculpture et le vent. Femmes sculpteures au Québec, texte par Serge Fisette, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2004, 144 p., ill. n. et b.

Revue_Magazine

Open, Cahier on Public Art, (In)Security, n° 6, Amsterdam: NAI Publishers Rotterdam, Skor, 2004, 168 pp., ill. b. & w. & col.

Livre d'artiste_Artist's Book

Joachim Schmid, *Joachim Schmid: A Meeting on Holiday*, Amsterdam: NEROC'VGM, 2003, ill. col.

PARACHUTE

conseil d'administration_board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil_chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale_president
JOHANNE LAMOUREUX, vice-présidente_vice-president
SUZANNE BÉLANGER, secrétaire trésorier_secretary treasurer
PAUL FRASER, DAVID JOANISSE, CÉLINE POISSON, GILLES SAUCIER

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
senior editor: JIM DROBNICK |
rédacteur correspondant_contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
collaborateurs_contributors: ALEXANDRA BAUDELOT, MIKAELA BOBIY, ALEX COLES, CHRISTOPHE DOMINO, MARIE FRASER, STEFAN JOVANOVIĆ, MARIE-CLAUDE LANDRY, CLAIRE LEFEBVRE, TODD MEYERS, ALEXANDRA MIDAL, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, ÉVENCE VERDIER, JEAN-LOUIS VIOLEAU, STEPHEN WRIGHT |
traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, DENIS LESSARD, STEPHEN WRIGHT |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
promotion, publicité_promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS |
coordonnatrice aux_coordinator for Éditions PARACHUTE : SARAH-JANE LEWIS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |

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

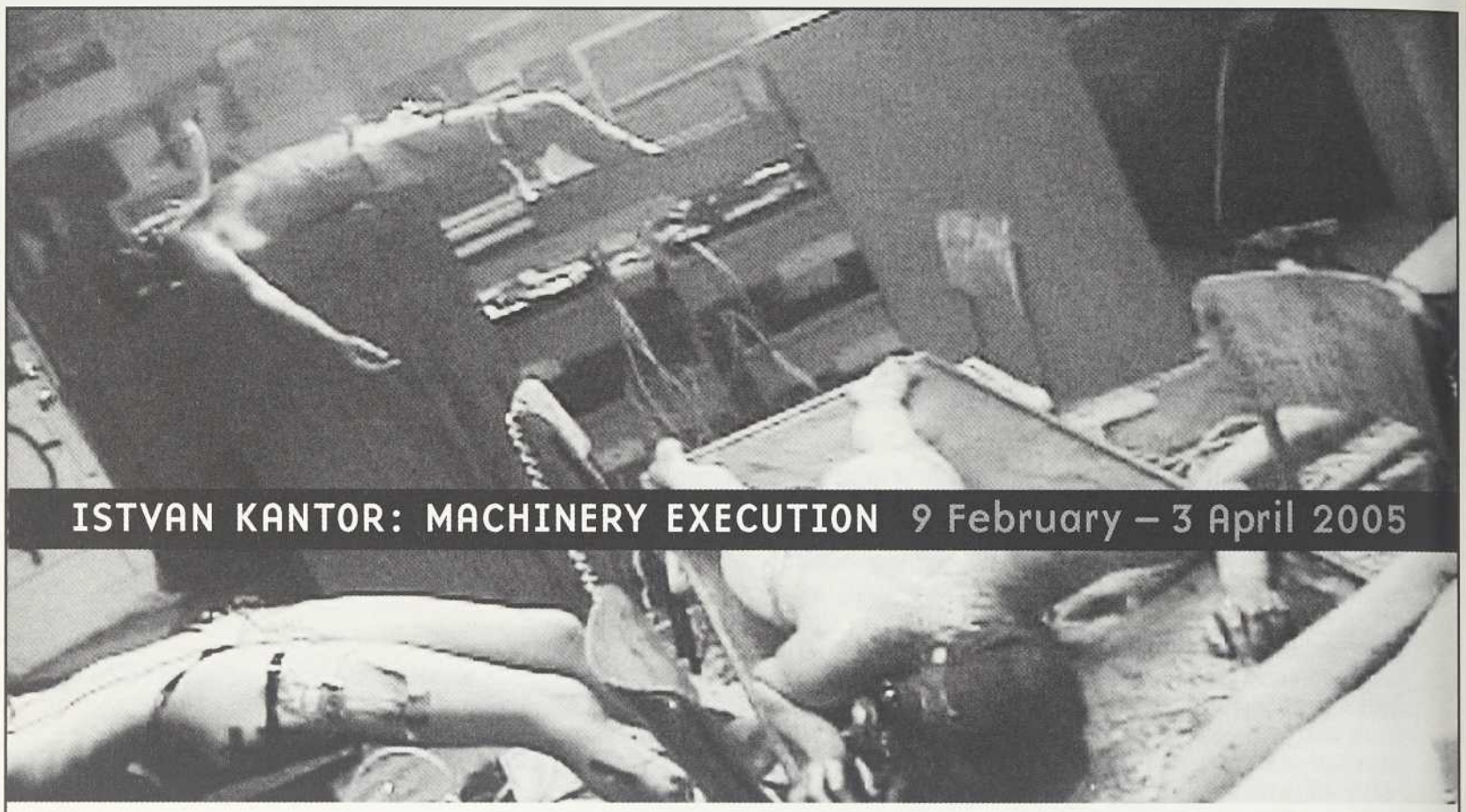
abonnement_subscription
tarifs des abonnements_subscription rates: **un an_one year › Canada** (taxes comprises_tax included): individu_individual › 57$
étudiant_student › 45$ institution › 125$ org. sans but lucratif_non-profit organization › 66$ |
deux ans_two years › Canada (taxes comprises_tax included): 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 $US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord_Outside North America) Institution › 96€ › 125$US
Nouveau_New › 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: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

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 derek@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point 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, Sào Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3573 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_SPAIN, PORTUGAL, ITALY: 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, au 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 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@globenet.org
CANADA, ÉTATS-UNIS_UNITED STATES: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5
(514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point le plus proche au Canada, composez le_To find the nearest outlet in
Canada dial 1-800-463-3246, aux Etats-Unis_In the U.S. dial 1-800-263-9661 ISRAËL_ISRAEL: Sommer Contemporary Art (Tel Aviv)
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: Athenaeum Boekhandel (Amsterdam), Erasmus Boekhandel
(Amsterdam) SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Elysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 017**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 017**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._
Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés._All rights of reproduction and translation reserved.
© **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans_is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de_is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux_Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.
ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications-PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression_Printer: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 1er trimestre 2005_1st trimester 2005. **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, la Ville de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts de Montréal
Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec



ISTVAN KANTOR: MACHINERY EXECUTION 9 February – 3 April 2005

Art Gallery of York University
N145 Ross Building, 4700 Keele St., Toronto (416) 736-5169

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.

Istvan Kantor, *Lebensraum/Lifespace – Spectacle of Noise*, 2004. Video still. Courtesy of the artist.

agYU
www.yorku.ca/agyu

13 janvier au 12 février 2005
Valérie Blass—Frédéric Lavoie

www.galerieb-312.qc.ca

19 février au 19 mars 2005
Adrian Norvid

NORVID—2004

Galerie B-312

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

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des Arts du Canada et le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. La Galerie B-312 est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

DATABASE IMAGINARY:
WALTER PHILLIPS GALLERY

NOVEMBER 14, 2004 TO
JANUARY 23, 2005

http://databaseimaginary.banff.org

Databases drive
our culture.
33 Artists take us
on an imaginative
and subversive ride.

Muntadas, The File Room, 1994-present

THE BANFF CENTRE

Co-organized by the Dunlop Art Gallery

DUNLOP ART GALLERY

With the support of
Canadian Heritage / Patrimoine canadien
Museum Assistance Programme

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

Alberta Foundation for the Arts

la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie

Arts Council England

CRUMB

Charles H. Scott Gallery

30,000+

Judy Chartrand, Ying-Yueh Chuang, Jeremy Hatch,
Paul Mathieu, Linda Sormin, Carlo Sammarco, Julie York
8 January to 30 January 2005
Opening January 7 at 7:30pm

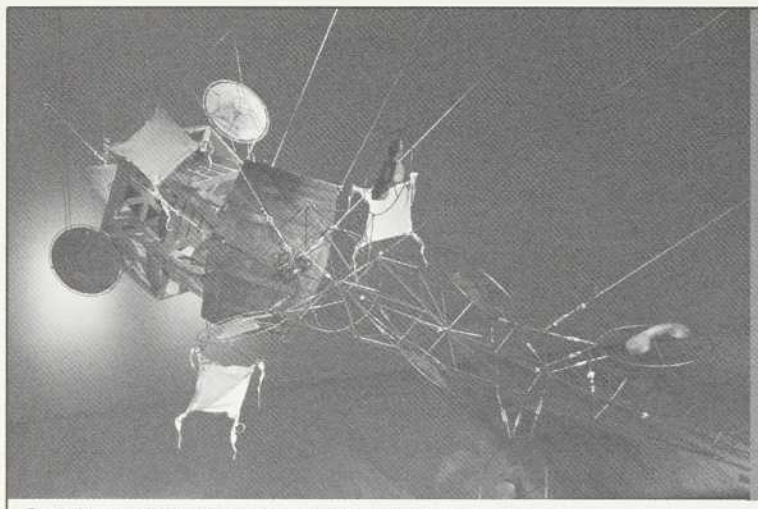
Ian Wallace: In the Studio

9 February to 20 March 2005
Opening February 8 at 7:30pm

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

EMILY CARR INSTITUTE

1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 P. 604.844.3809 F. 604.844.3801 W. http://chscott.eciad.bc.ca
Hours: Monday to Friday from noon - 5pm, Saturday and Sunday from 10am - 5pm



François Mathieu, *Les Vagues porteuses*, 2001, sculpture, 265 x 920 x 265 cm.
© SODART 2004

François Mathieu | 22.01.2005 - 06.03.2005_
S'Emporte
Vernissage 22 janvier - 15 h
Table ronde 9 février - 19 h

Serge Lemonde | 19.03.2005 - 01.05.2005_
Tout Lemonde
Commissaire : Charles Bourget
Vernissage 19 mars - 15 h
Conférence 30 mars - 19 h

Paul Lacroix | 21.05.2005 - 26.06.2005_
Expositions dessins/photographies
Commissaire : Laurier Lacroix
Vernissage 21 mai - 15 h
Conférence 1er juin - 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

Volume(s). Installations sonores.
Patric LACASSE, Laurent LAMARCHE et
le duo Catherine BÉCHARD/Sabin HUDON
Commissaire: Annie-Claude BANVILLE
3 février - 12 mars 2005

Alain LAFRAMBOISE
œuvres récentes
17 mars - 23 avril 2005

GALERIE GRAFF 963, RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4
514.526.2616 MER-VEN 11-18H SAM 12-17H GRAFF@VIDEOTRON.CA WWW.GRAFF.CA

Avec la participation de la SODEC

KELLY MARK, FROM THE *12 APOSTLES*, DURAFLEX PRINTS, 2002, AND LOUIS JONCAS, *DETRITUS*, C-PRINT, 2000

LOUIS JONCAS, KELLY MARK, RACHEL ECHENBERG

Dead Nature, La vie immobile

21.01.05 – 27.03.05
Commissaire : Emily Falvey

The Ottawa Art Gallery
OTTAWA'S PUBLIC GALLERY FOR CONTEMPORARY AND 20th CENTURY ART

oag GAO

La Galerie d'art d'Ottawa
LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN ET DU 20e SIÈCLE D'OTTAWA

Arts Court | La Cour des arts, 2 av Daly Ave
(613) 233-8699
info@ottawaartgallery.ca
www.ottawaartgallery.ca

Ottawa

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada

Glissements

Art et écriture

Gwenaël Bélanger, Martin Dubé, Julie Favreau,
Thierry Marceau, Nelly Maurel et Myriam Yates
14 janvier au 12 février 2005
Vernissage : 13 janvier à 17h30
Commissaires : Louise Déry et Audrey Genois

Jocelyn Robert

L'inclinaison du regard

25 février au 2 avril 2005
Vernissage : 24 février à 17h30
Commissaire : Louise Déry

Avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec
et du Conseil des Arts du Canada

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

Shirley Wiitasalo
8 janvier au 12 février 2005

Geneviève Cadieux
19 février au 26 mars 2005

Galerie René Blouin

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

avec l'appui de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec

Louise Masson
du 29 janvier au 26 février 2005

Mario Côté
du 5 mars au 2 avril 2005

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

Société de développement des entreprises culturelles Québec

Galerie Trois Points

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

22 janvier - 3 avril 2005

DÉPAYSEMENTS DE SENS
DESAUTELS - FOURNIER - VIGER

Archéologies
Denise Desautels
POÉSIE

Éditions Roselin
Jacques Fournier
LIVRE D'ARTISTE

Scotchés
Louise Viger
SCULPTURE

PATRIMOINE
Oeuvres de la collection (1940-1965)
FIGURES ET PAYSAGES

Cinéma Laurentien, Baie-Saint-Paul, 1948
Photo : Gaston Côté
Collection : Gaston Ménard

LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL
23, rue Ambroise-Fafard Baie-Saint-Paul (QC) G3Z 2J2 • Tél. : (418) 435-3681 • www.centredart-bsp.qc.ca • cartbstp@bellnet.ca

MANIF D'ART 3
Cynismes ?

activités-satellites
animation jeunesse
cabaret
colloque
conférences
expositions
interventions *in situ*
midis-rencontres

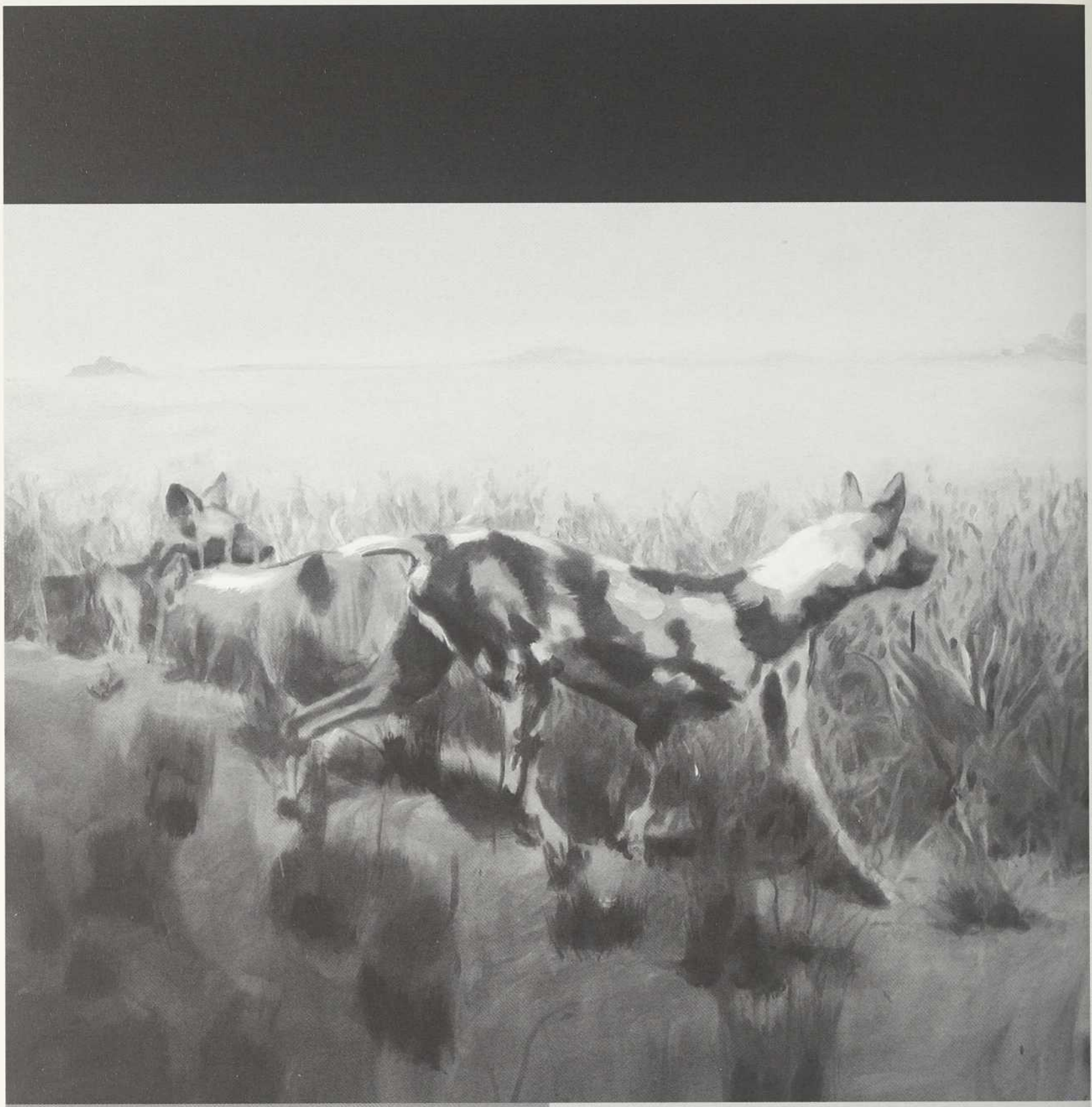
À Québec
du 1er mai au
12 juin 2005

www.manifdart.org
160, rue Saint-Joseph Est
Québec (Qc) G1K 3A7
Tél.: 418.524.1917 Téléc.: 418.524.2276
info@manifdart.org

MANIFESTATION INTERNATIONALE D'ART DE QUÉBEC

Commissaire: Patrice Loubier
Co-commissaire: André-Louis Paré

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Patrimoine canadien
Canadian Heritage
Entente sur le développement culturel de Québec
Ville de Québec
Fonds Jeunesse Québec
Emploi Québec



CHRISTINE MAJOR, *CHIENS SAUVAGES*, 2004. PHOTO : MARIE-CHRISTINE SIMARD

Christine Major
Vivarium
ZONE LIBRE - projet 8
Jusqu'au 13 mars 2005

ZONE LIBRE est consacrée à des projets en art actuel.
Pavillon Jean-Noël Desmarais, niveau S2, 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

MERCER UNION

37 Lisgar Street Toronto
Ontario
Canada M6J 3T3
info@mercerunion.org
www.mercerunion.org
t:416.536.1519
f:416.536.2955

01.13.05 - 02.19.05

front gallery
BGL

back gallery
Marianne Corless

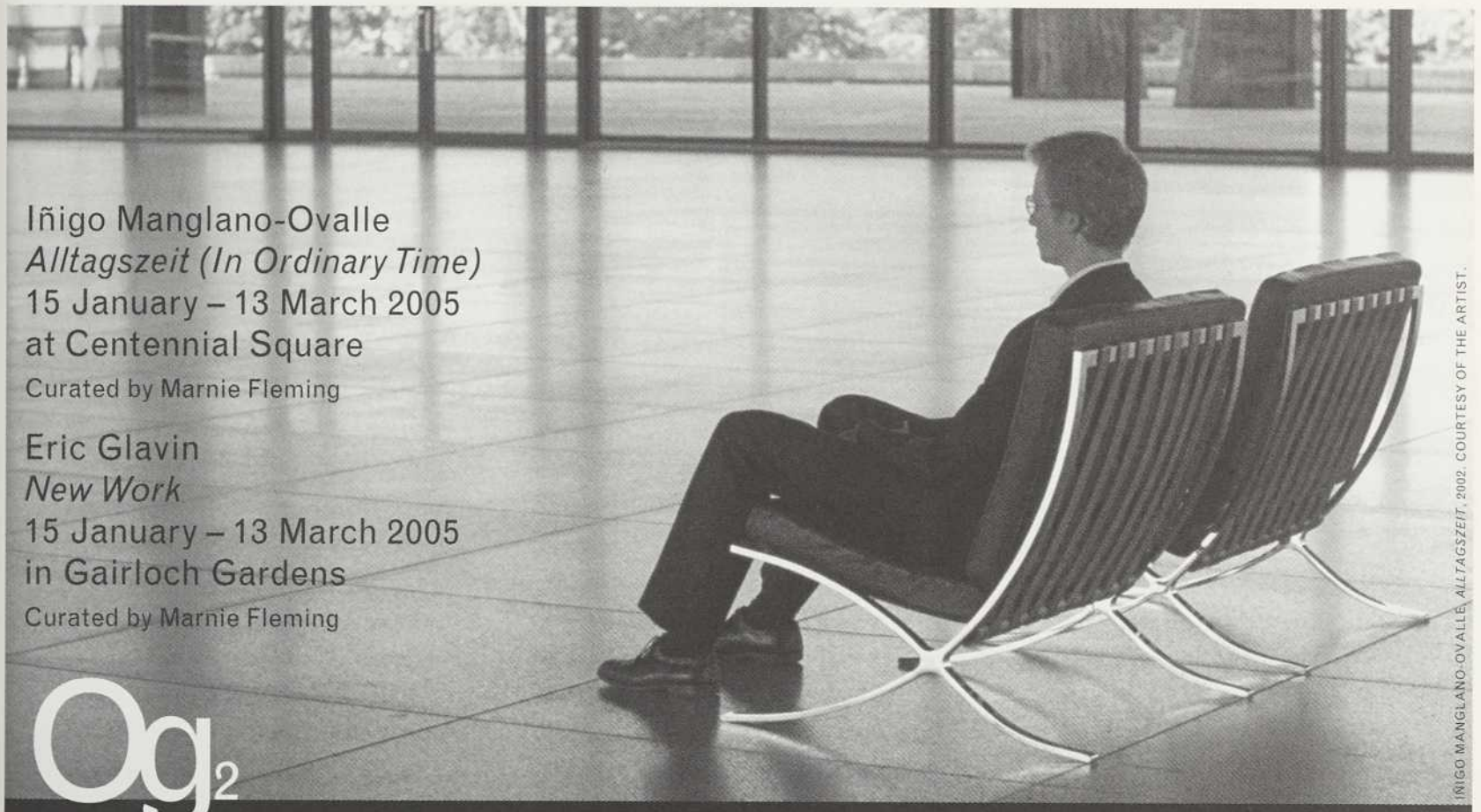
03.10.05 - 04.16.05

front gallery
Kevin Schmidt

back gallery
Matt Suib

Mercer Union acknowledges the support of the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council and the Toronto Arts Council

BGL, *A l'abri des arbres (detail)*, 2001



Iñigo Manglano-Ovalle
Alltagszeit (In Ordinary Time)
15 January – 13 March 2005
at Centennial Square
Curated by Marnie Fleming

Eric Glavin
New Work
15 January – 13 March 2005
in Gairloch Gardens
Curated by Marnie Fleming

Og2

Oakville galleries

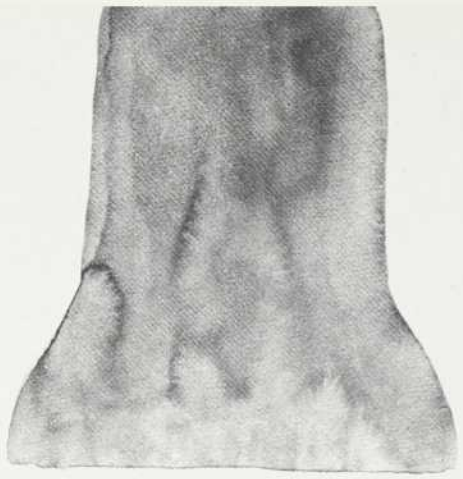
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Rd E
Oakville, Ontario L6J 1L6

at Centennial Square
120 Navy Street

info@oakvillegalleries.com
telephone 905.844.4402

www.oakvillegalleries.com
fax 905.844.7968

IÑIGO MANGLANO-OVALLE, *ALLTAGSZEIT*, 2002. COURTESY OF THE ARTIST.



Manuel Frattini, *HOESCHEN*, 2003. Aquarelle. Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

Optica

un centre d'art contemporain
a centre for contemporary art

▷ janvier 2004

LE MOIS DE DÉCADES

LANCEMENT DES ARCHIVES ÉLECTRONIQUES D'OPTICA

DÉCADES EST UN INDEX ÉLECTRONIQUE QUI RÉPERTORIE LES ARCHIVES DE LA GALERIE OPTICA DEPUIS 1972. IL COMPORTE DES HYPERLIENS RENVOYANT AUX ARTISTES, AUX EXPOSITIONS RÉGULIÈRES ET THÉMATIQUES ET AUX PUBLICATIONS. LE LANCEMENT DES ARCHIVES ÉLECTRONIQUES REND ACCESSIBLE UNE DOCUMENTATION INESTIMABLE POUR TOUS CEUX ET CELLES QUI S'INTÉRESSENT À L'ART CONTEMPORAIN CANADIEN ET À L'HISTOIRE DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS.

AFIN DE CÉLÉBRER CET ÉVÉNEMENT CORRESPONDANT À LA MISE EN LIGNE DES ANNÉES 1998 - 2004, OPTICA VERSERA LES DROITS DE REPRODUCTION ÉLECTRONIQUE AUX ARTISTES DONT LES OEUVRES APPARAISSENT POUR CES ANNÉES SUR LE SITE.

▷ Du 14 janvier - 19 février 2005

GALERIE PRINCIPALE

MANUEL FRATTINI

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

AFSHIN MATLABI

▷ Du 4 mars - 9 avril 2005

GALERIE PRINCIPALE

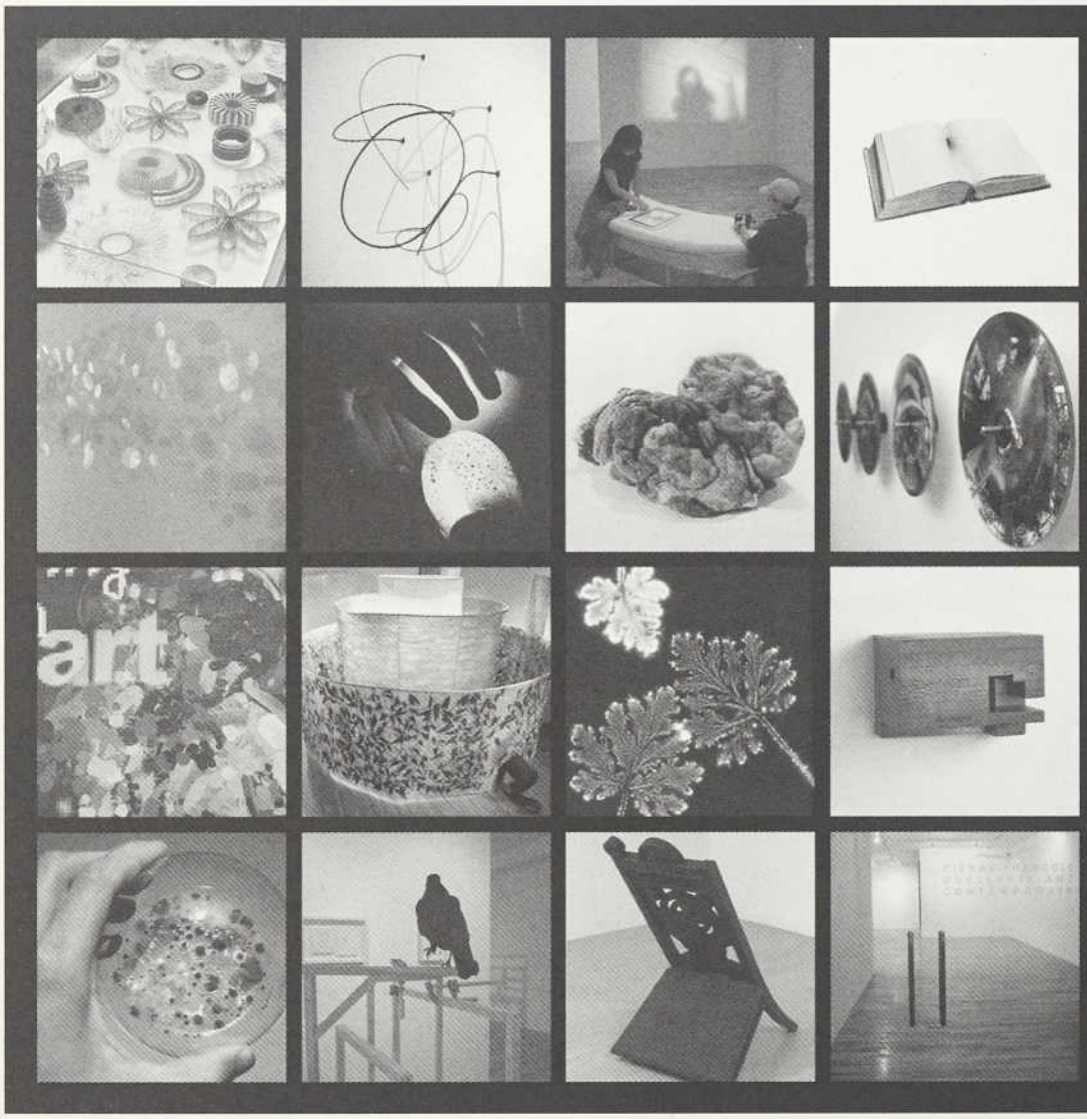
KAREN HENDERSON

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

JEAN DUBOIS

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

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec du Conseil des arts de la Ville de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec.



Marc Audette
15 jan - 26 fév 2005

Michel de Broin
5 mars - 17 avr 2005

Société de développement des entreprises culturelles Québec

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN
372 Ste Catherine Ouest #216, Montréal
H3B 1A2 (514) 395-6032 **www.pfoac.com**

Naomi London

HOPE

Jan 6 - Feb 20

Barbara McGill Balfour

Selfish

March 3 - April 22

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6
kofflergallery@bjcc.ca
www.bjcc.ca

MOUNTIES & INDIANS

KEN LUM

WORKS WITH PHOTOGRAPHY

EMMA KAY

11 December 2004 – 6 March 2005

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

Toronto, Canada
www.thepowerplant.org

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada | Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario | torontoartscouncil | British Council 70th Anniversary 1934 – 2004

KEN LUM, *MOUNTIES & INDIANS*, 1989. CHROMOGENIC PRINT, PRESSED PAPER VINYL FILM LETTERS, PLEXIGLAS, 204 X 124.5 CM. COLLECTION OF THE WINNIPEG ART GALLERY. ACQUIRED WITH FUNDS FROM THE WINNIPEG ART GALLERY FOUNDATION INC.

THE *KEN LUM* EXHIBITION IS ORGANIZED AND CIRCULATED BY THE CANADIAN MUSEUM OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY, AN AFFILIATE OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

January 5 – February 12, 2005
Opening Wednesday, January 5, 7 – 9 PM

U-NI-TS
Karim Zouak

a little someday hopeful
Elisabeth Belliveau

YYZ Window:
Seth Scriver

February 23 – March 26, 2005

To Vincent, with Love
Jillian Mcdonald

TO HEAR IS TO SEE
Group exhibition organized by Gue Schmidt

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

Jillian Mcdonald, *In the Tub with Vincent Gallo* (video still), 2004

YYZ

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

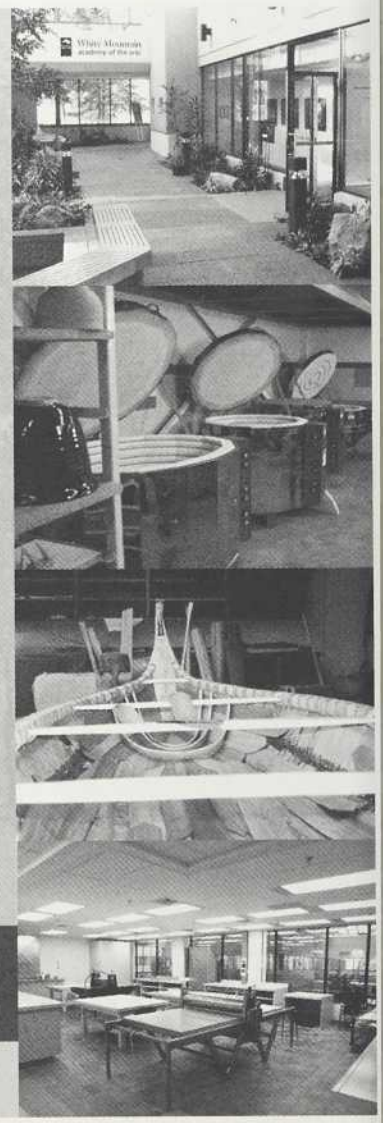
White Mountain
academy of the arts

Where cultures meet

Traditional First Nations Art Certificate
Business of Art Certificate
Two-year Visual Art Diploma
Professional Artist Residency Program

ENROLL NOW TO BEGIN JANUARY 2005
1-800-368-8655

Qualified graduates of White Mountain Academy's two-year diploma program can transfer their credits towards a Bachelors of Fine Arts degree at the Ontario College of Art and Design



99 Spine Road, Elliot Lake, Ontario P5A 3S9
www.whitemountainacademy.edu

White Mountain Academy of the Arts gratefully acknowledges the support of
Canadian Heritage Patrimoine Canadien
Human Resources Development Canada
Fed Nor Canada

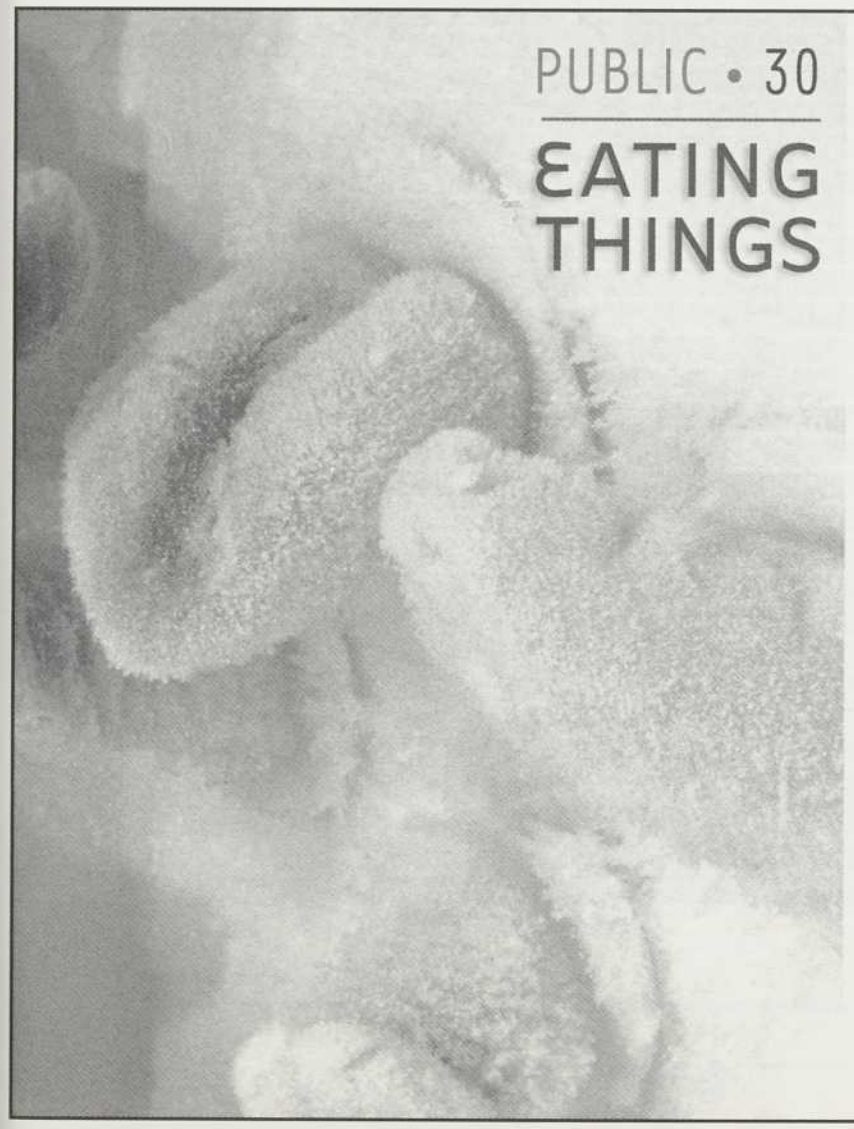
e-storming.com

est un **service dédié à l'envoi par Internet, d'informations** auprès d'institutions, d'organes de presse et d'amateurs d'art contemporain.

À ce jour, **plus de 40 000 personnes** reçoivent nos informations.

inscrivez-vous gratuitement !

www.e-storming.com / 18 - 20, rue de la perle / 75003 Paris / tel (33-1)01 42 25 15 58 / fax (33-1)01 42 25 10 72 / e-storming est un service de bookstorming



PUBLIC • 30

EATING THINGS

Edited by Scott Toguri McFarlane

Ron Benner
Chris Bracken
Matthew Clement
Jim Drobnick
Renay Egami
Jennifer Fisher
Lee Friedlander
Hiromi Goto
Susan Kealey
Lee Ka-sing
Bertie Mandelblatt
Richard Manning
Scott Toguri McFarlane
Charmaine Nelson
Alain Paiement
Elspeth Probyn
Lisa Robertson
Martha Rosler
Fred Wah
Chih-Chien Wang
Chris Woods
Adam Zaretsky

Public 30 is part of an ongoing Pomelo Project entitled Eating Things

Pomelo project

Subscribe to **Public**
Tel.: 416.736.2100 x.70665
public@yorku.ca • www.yorku.ca/public

Cover image: Renay Egami

Canada Council for the Arts
Conseil des Arts du Canada

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

Opening Night Preview Party to Benefit the Exhibition Program of The Museum of Modern Art, New York.
Thursday, March 10, 2005. For Information: call 212.708.9680 or email specialevents@moma.org

AMSTERDAM | Galerie Paul Andriesse | Annet Gelink Gallery | Galerie Diana Stigter | Galerie Fons Welters | ANTWERP | Zeno X Gallery
ATHENS | The Breeder | Els Hanappe Underground | BASEL | Groeflin Maag Galerie | BERLIN | Arndt & Partner | Contemporary Fine Arts
Galerie Crone, Andreas Osarek | Galerie EIGEN + ART | Kicken Berlin | Johann König | Galerie NEU | Galerie Giti Nourbakhsch
Galerie Barbara Thumm | Galerie Barbara Weiss | BROOKLYN | Pierogi | Roebling Hall | CHICAGO | Rhona Hoffman Gallery | Donald Young Gallery
COLOGNE | Michael Janssen | Galerie Christian Nagel | Galerie Aurel Scheibler | COPENHAGEN | the leisure club MOGADISHNI
Galleri Nicolai Wallner | DALLAS | Angstrom Gallery | DRESDEN | Galerie Gebr. Lehmann | DUBLIN | Kerlin Gallery | DÜSSELDORF
Galerie Schmela | Sies + Höke | GLASGOW | The Modern Institute | HAMBURG | Galerie Karin Guenther Nina Borgmann | Produzentengalerie
KARLSRUHE | Meyer Riegger Galerie | LONDON | The Approach | Sadie Coles HQ | Corvi-Mora | Stephen Friedman Gallery | Frith Street Gallery
greengrassi | Haunch of Venison | Alison Jacques Gallery | Lisson Gallery | Victoria Miro Gallery | Stuart Shave/Modern Art | Maureen Paley
The Paragon Press | Timothy Taylor Gallery | Emily Tsingou Gallery | Vilma Gold | White Cube/Jay Jopling | LOS ANGELES | Black Dragon Society
Blum & Poe | Marc Foxx | Anna Helwing Gallery | Michael Kohn Gallery | David Kordansky Gallery | peres projects | Richard Telles Fine Art
Susanne Vielmetter Los Angeles Projects | MARSEILLE | Galerie Roger Pailhas | MEXICO CITY | Galeria Enrique Guerrero | kurimanzutto | MIAMI
Fredric Snitzer Gallery | MILAN | Raffaella Cortese Gallery | Monica De Cardenas | Galleria Massimo De Carlo | galleria francesca kaufmann
NAPLES | Lia Rumma | NEW DELHI | Nature Morte | NEW YORK | 303 Gallery | Alexander and Bonin | Greenberg Van Doren Gallery
Bellwether | Peter Blum Gallery, Blumarts, Inc. | Marianne Boesky Gallery | Tanya Bonakdar Gallery | Spencer Brownstone Gallery | Christine Burgin
Cheim & Read | Cohan and Leslie | James Cohan Gallery | John Connelly Presents | CRG Gallery | D'Amelio Terras | Deitch Projects
Ronald Feldman Fine Arts, Inc. | Fredericks Freiser Gallery | Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. | Sandra Gering Gallery | Gladstone Gallery
Marian Goodman Gallery | Gorney Bravin + Lee | Greene Naftali | Casey Kaplan | Paul Kasmin Gallery | Sean Kelly Gallery | Anton Kern Gallery
Nicole Klagsbrun Gallery | Leo Koenig, Inc. | Andrew Kreps Gallery | Lehmann Maupin | Galerie Lelong | LFL Gallery | maccarone inc.
Matthew Marks Gallery | Sara Meltzer Gallery | Metro Pictures | Robert Miller Gallery | Murray Guy | Carolina Nitsch | Nolan/Eckman Gallery
PaceWildenstein | Postmasters Gallery | The Project | Daniel Reich Gallery | Rivington Arms | Kenny Schachter Rove | Jack Shainman Gallery
Brent Sikkema | Team Gallery | Jack Tilton Gallery | Henry Urbach Architecture | David Zwirner | OSAKA | Kodama | PARIS | Art : Concept
Galerie Chez Valentin | Yvon Lambert | Galerie Nathalie Obadia | Galerie Emmanuel Perrotin | Galerie Praz-Delavallade | Galerie Almine Rech
Galerie Thaddaeus Ropac | Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois | ROME | Magazzino d'Arte Moderna | SAN FRANCISCO
Jack Hanley Gallery | SANTA MONICA CA | Angles Gallery | Richard Heller Gallery | SÃO PAULO | Galeria Fortes Vilaça | SEOUL | Kukje Gallery
SEVILLE | Galeria Pepe Cobo | STOCKHOLM | Andréhn-Schiptjenko | Brändström & Stene | Galleri Magnus Karlsson | Galleri Charlotte Lund
TEL-AVIV | Sommer Contemporary Art | TOKYO | Taka Ishii Gallery | Tomio Koyama Gallery | Ota Fine Arts | SCAI | TURIN | Galleria Franco Noero
VANCOUVER | Catriona Jeffries Gallery | VIENNA | Georg Kargl | Galerie Krinzinger | ZURICH | Hauser & Wirth Zürich/London
Galerie Peter Kilchmann | Mai 36 Galerie | Galerie Eva Presenhuber

Presenting Sponsor

CLIFFORD
CHANCE

Art by Jockum Nordström

Courtesy of the artist, Galleri Magnus Karlsson, Stockholm, and David Zwirner, New York. Design by Stephen Kinder Design Partnership

Xing and 'Made and Played on --> TDK'
present

artwork: simone tosca

NETMAGE05

creative and innovative images on art, media communication
international festival
5th edition
27th-29th January 2005
Bologna, Italy

INTERNATIONAL LIVE MEDIA FLOOR: *Bas van Koolwijk/Christian Toonk "RGB" (NL), Patrik Fontana/Emeric Aelters/Pierre Yves Fave "Grenze" (F), Kristen_ /Mzweig "Lyder" (D), Greg Davies/Sébastien Roux/Mattia Casalegno "Grain Scape 1" (USA-F-I), Phil Niblock/Thomas Ankersmit "The Movement of People Working" (USA-NL), Vincent Epplay/Antoine Schmitt "Display Pixel" (F), Anthony Pateras/Robin Fox (Australia), Jen Morris/Marek Brandt "Organic Debris" (Can-D), Jan Jelinek/Karl Kleim "La nouvelle poverté" (D)*

MERIDIANA SPECIAL GUESTS: *Claudio Sinatti/Mou Lips! (I), Monolake/Deadbeat "Atlantic Waves" (D-Can), Oren Ambarchi/Jon Wozencroft (New Zealand-GB), Carlos Giffoni (USA), Ateleia (USA)*

SPECIAL EVENTS and INSTALLATIONS: *Staalplaat soundsystem "Yokomono" (NL), Dmitry Gelfand /Evelina Domnitch "Camera Lucida" (Russia-USA)*

WORKSHOPS: *Staalplaat-Amsterdam, Antiopic - Usa, Transmediale club-Berlin*

www.netmage.it www.xing.it

MADE AND PLAYED ON --> TDK

cassero · GOETHE-INSTITUT MAILAND · Koninklijk der Nederlanden · CTM · zero · PARACHUTE · BLOW UP · NERO

≪design≫

∞ PARACHUTE

Des textes sur_Texts on
JACQUES BILODEAU + CLAUDE CORMIER, ANGELA BULLOCH,
ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, KEN LUM, LIAM GILLICK,
DANIEL PFLUMM, SYN, PATRICK TUTTOFUOCO...

Par_by
ALEX COLES, KOEN DE WINTER, LOUIS JACOB, STEFAN KALMAR,
LISETTE LAGNADO, ANDREA LISSONI, MAGALI NACHTERGAEL,
STEPHEN WRIGHT...

EN VENTE_ON SALE > AVRIL 2005_APRIL 2005

PHOTO: PATRICK TUTTOFUOCO