

PER

p-255

BNQ

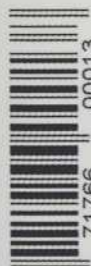
travail ** work



22 PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

22



00013

71766

7

PARFUM DE SOLIDARITE

CARNAUD METALBOX



TOUCHE
PAS
A MON
EMPLOI !



CROWN CORK

04 05 06 **122 PARACHUTE**

6 TRAVAIL

Le partage de l'expérience
WORK
The Sharing of Experience
par_by Chantal Pontbriand

13 L'USINE COMME TRANSFORMATEUR SOCIAL

8 x 5 x 363 + 1 de Raphaëlle de Groot
THE FACTORY AS SOCIAL TRANSFORMER
Raphaëlle de Groot's 8 x 5 x 363 + 1
par_by Jean-Philippe Uzel

33 COCO FUSCO & STEVE MCQUEEN

Obscene Jouissance:
Aesthetics and the Visual Poetics of Labour Exploitation
COCO FUSCO ET STEVE MCQUEEN
Jouissance obscène
Esthétiques et poétiques visuelles de l'exploitation du travail
by_par Derek Conrad Murray

52 JEAN-LUC MOULÈNE

Travail de sape
JEAN-LUC MOULÈNE
Working to Undermine
par_by Nathalie Delbard

COUVERTURE_Cover: RAPHAËLLE DE GROOT, *L'HISTOIRE ILLUSTRÉE* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2003-2004, CAMÉRA_CAMERA JEAN DAoust;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

< JEAN-LUC MOULÈNE, *PARFUM DE SOLIDARITÉ* (DE LA SÉRIE_FROM THE SERIES «OBJETS DE GRÈVE»), 1999-2000, CIBACHROME SOUS DIASEC_CIBACHROME WITH DIASEC
MOUNTING, 47 x 36 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.

66 POLITIQUE DU TRAVAIL EN ŒUVRE
Sur quelques œuvres de Tatiana Trouvé
THE POLITICS OF WORK AT PLAY
On a Few Artworks by Tatiana Trouvé
par_by Joseph Mouton

84 ART ET TRAVAIL
ART AND WORK
par_by Maurizio Lazzarato

94 Essai visuel_Visual Essay
AU TRAVAIL / AT WORK
par_by Bob the Builder

103 BGL : LE TRAVAIL DU RÉEL
BGL: WORKING THE REAL
par_by Marie Fraser

121 Echoes and Shifts
ALIENATION DE-REALIZED /
ALIENATION CARNIVALIZED
by Victor Tupitsyn

129 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Tammer El-Sheikh, Joana Hurtado,
Jacinthe Lessard, Todd Meyers, Alexandria Pierce,
Karen Roulstone

[www.parachute.ca]

TRAVAIL**le partage de l'expérience**

Ce que certains auteurs nomment aujourd'hui le capitalisme du savoir, ou cognitif, cause des remous qui bouleversent le monde tel que nous l'avons connu dans le siècle dernier¹. La société industrielle et même postindustrielle qui s'y est développée a permis à de nouveaux modes de vie et de pensée de naître. Elle a peu à peu affranchi l'humain de la production d'objets et d'une économie basée sur la circulation des objets et des biens à une économie de plus en plus immatérielle. Celle-ci est liée au savoir et à la connaissance, ce qui introduit une plus grande complexité dans les modes de production et engendre des problématiques inédites liées au travail et à la vie quotidienne.

L'affect est davantage mis en jeu dans une conception du travail qui fait plus appel aux capacités globales de l'individu qu'au temps qu'il y consacre. Le savoir, comme la production, sont plus difficilement mesurables, quantifiables. La dématérialisation du travail, accrue par l'avènement de l'ordinateur et de la cybernétique, cesse, par exemple, de poser des limites claires entre la vie privée et la vie publique. Et même, les capacités ou les compétences que l'individu développe dans le cadre des activités autres que celles qui sont directement liées au travail deviennent une partie importante de la formation nécessaire pour « fonctionner » dans une société postcapitaliste qui mise sur le capital cognitif de l'individu et du consommateur.

L'art lui-même épouse les formes et les structures de ces développements de plus en plus apparents sur le plan de la vie sociale. Dès les années 1960 apparaissent les premières manifestations d'un art dit « dématérialisé² ». Les idées, les gestes, les attitudes, le concept priment dans les pratiques artistiques qui se généralisent alors, octroyant à la pensée et au savoir une primauté sur l'objet matériel. L'art se dématérialisant annonce une révolution qui deviendra en peu de temps de plus en plus présente dans le monde économique lui-même. La crise politique qui affecte nos sociétés à l'heure actuelle est intimement liée à une conception et à une gestion du travail qui datent.

L'art interroge la notion de travail elle-même de façon active comme nous le constatons à la lecture des essais publiés dans ce numéro. Pourquoi? Parce que le travail est cette interface entre soi et l'autre. Lien social, il est indispensable à la constitution du soi, à la production du soi. Il lie l'univers symbolique de l'individu et le réel. Il est ce qui permet d'agir avec et sur le

WORK**The Sharing of Experience**

What certain authors have termed the capitalism of knowledge or cognitive capitalism now creates a state of turbulence that disrupts the world as we have known it throughout the last century. The industrial and post-industrial society which it fosters has sustained the emergence of new modes of life and thought. It has almost entirely emancipated humans from the production of objects and from an economy based on the circulation of objects and commodities, and has given rise to an economy that is ever more immaterial. The latter is linked to knowledge and cognition, a fact that introduces a greater complexity in the modes of production and engenders new problems with respect to work and daily life.

Affect is increasingly at play within a conception of work that depends more on the individual's global capacities than on the time he or she devotes to a given task. Knowledge, like production, is more difficult to measure, to quantify. The dematerialization of work, which is exacerbated by computers and cybernetics, ceases, for instance, to set clear boundaries between public and private life. And even the capacities or competencies that individuals acquire as they engage in activities that overstep the bounds of work per se have become an important part of the training that is necessary to "function" in a post-capitalist society, which relies on the cognitive capital of the individual and consumer alike.

Art itself embraces the forms and structures of such developments, which have become more and more apparent in the sphere of social life. As early as the 1960s, the first manifestations of a "dematerialized" art begin to emerge. Ideas, gestures, attitudes, and concepts pervade artistic practices which become more generalized, thereby imputing to both thought and knowledge a primacy over the material object. The art that dematerializes harbours a revolution that will, in a short period of time, suffuse the economic world itself. The political crisis that currently plagues our societies is intimately bound up with a conception and a management of work that is outdated. Art interrogates the notion of work itself in an active manner, as can be surmised from the essays published in this issue. Why? Because work is the interface between self and other. A social bond, it is indispensable to the constitution of the self, to the production of the self. It links the symbolic universe of the individual with the real. It is what allows one to act with and on the real; it is what constitutes being-in-the-world. Work affords growth to the imaginary; as well, it allows the world,

réel ; il est ce qui constitue l'être-au-monde. Le travail permet à l'imaginaire de croître et au monde, son propre monde, comme celui des autres, de se transformer. L'imaginaire est déjà au cœur de l'économie actuelle. Comment le reconnaître sans l'inféoder à un nouveau capitalisme éteignoir ? Voilà tout l'enjeu politique de l'heure. Enjeu politique que les pratiques artistiques ne cessent de nous rappeler et de remuer. Comment transformer ce capitalisme du savoir, ce capitalisme immatériel, en lieu d'expérience ? Car seule l'expérience, qui est en soi un appel au renouvellement constant, assure la vie, et la renaissance. On ne peut, de façon réaliste, en faire l'économie.

Chantal Pontbriand

1. Voir André Gorz, *L'immatériel, connaissance, valeur et capital*, Paris, Galilée, 2003 ; Michael Hardt et Antoni Negri, *Empire*, traduit de l'américain par Denis-Armand Canal, Paris, Exils, 2000 ; Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès. Survivre à l'hypercapitalisme*, traduit de l'américain par Marc Saint-Upéry, Montréal, Boréal / Paris, La Découverte, 2000 ; Joseph Pine et James Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*, Boston (Mass.), Harvard Business School Press, 1999. Maurizio Lazzarato (que nous publions ici même) et Enzo Rullani sont à consulter dans la revue *Multitudes*, dont le site Web est : multitudes.samizdat.net.

2. Voir Lucy Lippard (éd.), *Six years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*, Berkeley, University of California Press, 1997 ; et Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*, catalogue d'exposition, Kunsthalle, Berne, 1969. Voir aussi Helen Molesworth (éd.), *Work Ethic*, catalogue d'exposition, Baltimore (Maryland), The Baltimore Museum of Art / University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2003.

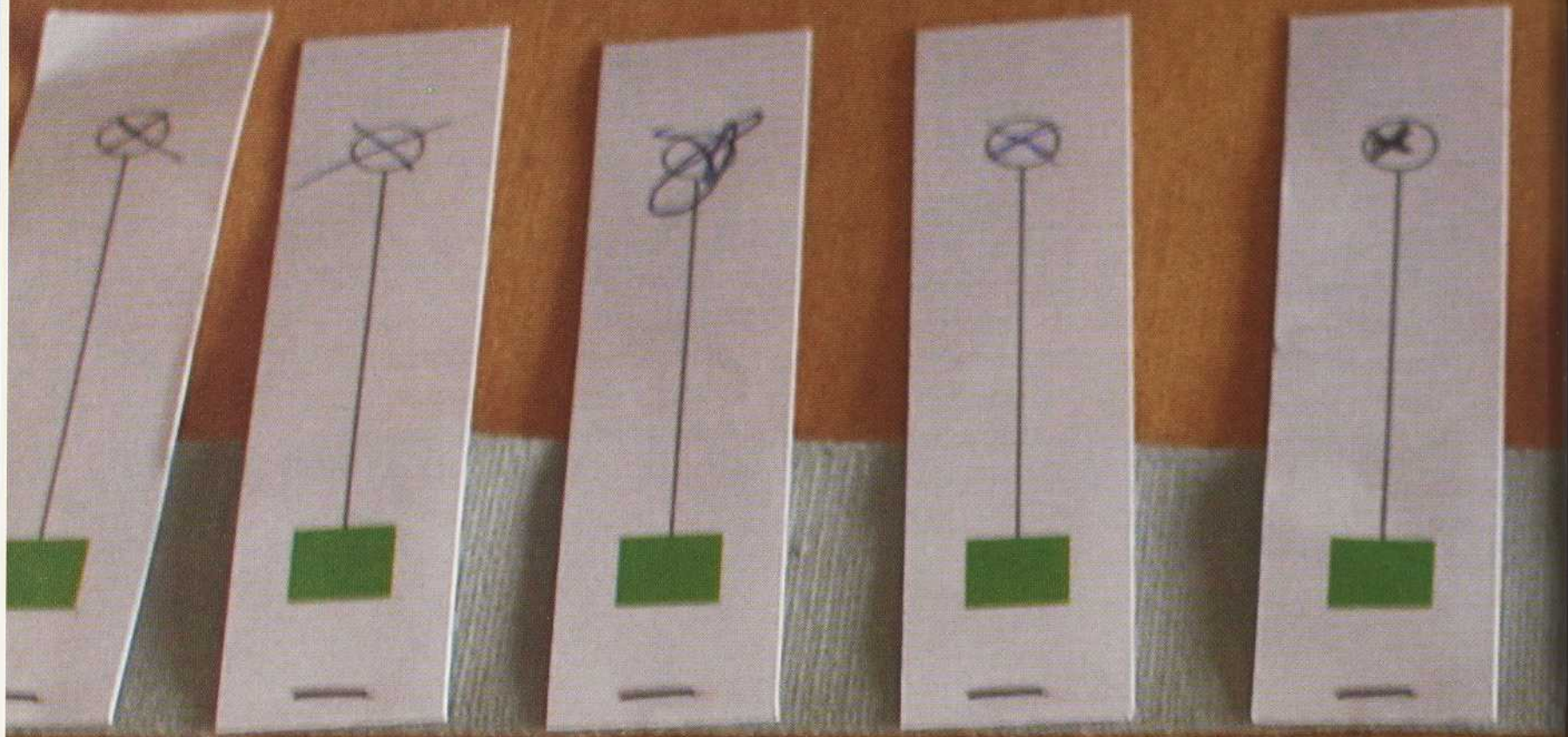
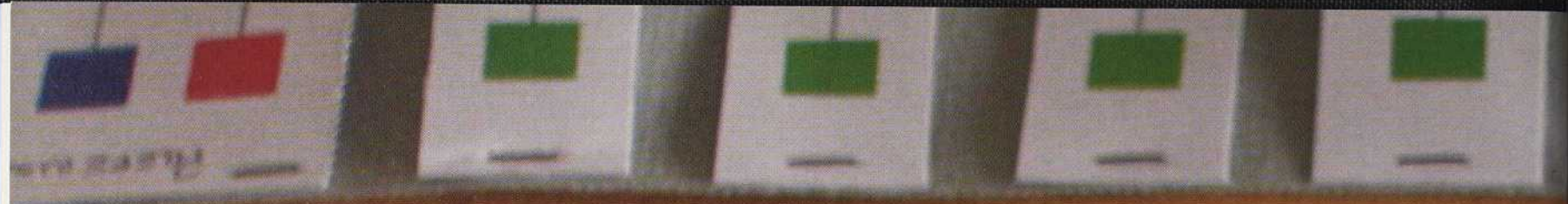
its own world as much as that of others, to transform itself. The imaginary is already at the core of the current economy. How must one recognize this fact without pledging one's allegiance to a new, stifling capitalism. There lies the crux of contemporary politics. Such political problems are ceaselessly addressed and questioned by artistic practices. How must one transform such a cognitive capitalism, an immaterial capitalism, into a site of experience? For only experience, which is in itself a call for constant renewal, ensures life and rebirth. One cannot, in a realistic way, dispense with it.

Chantal Pontbriand

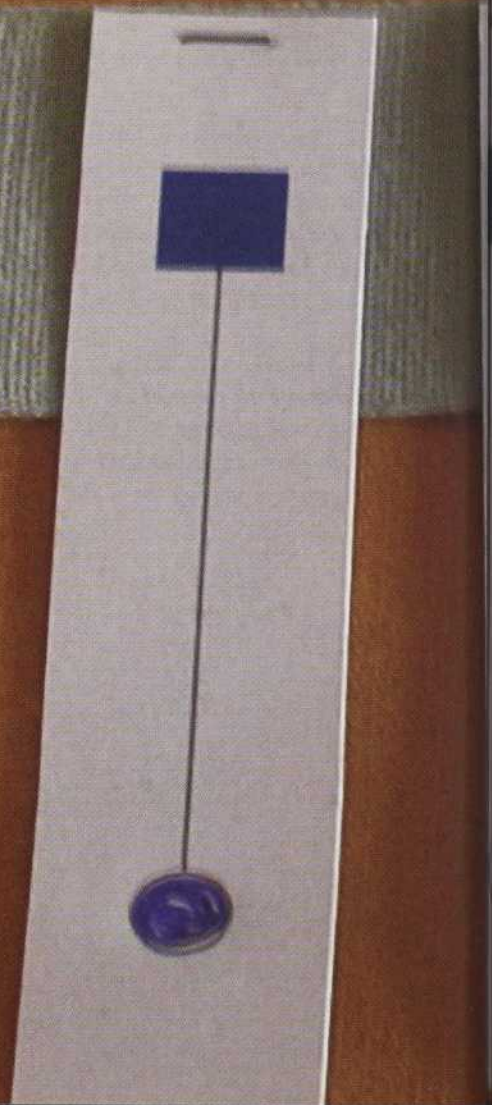
Translated by Eduardo Ralickas

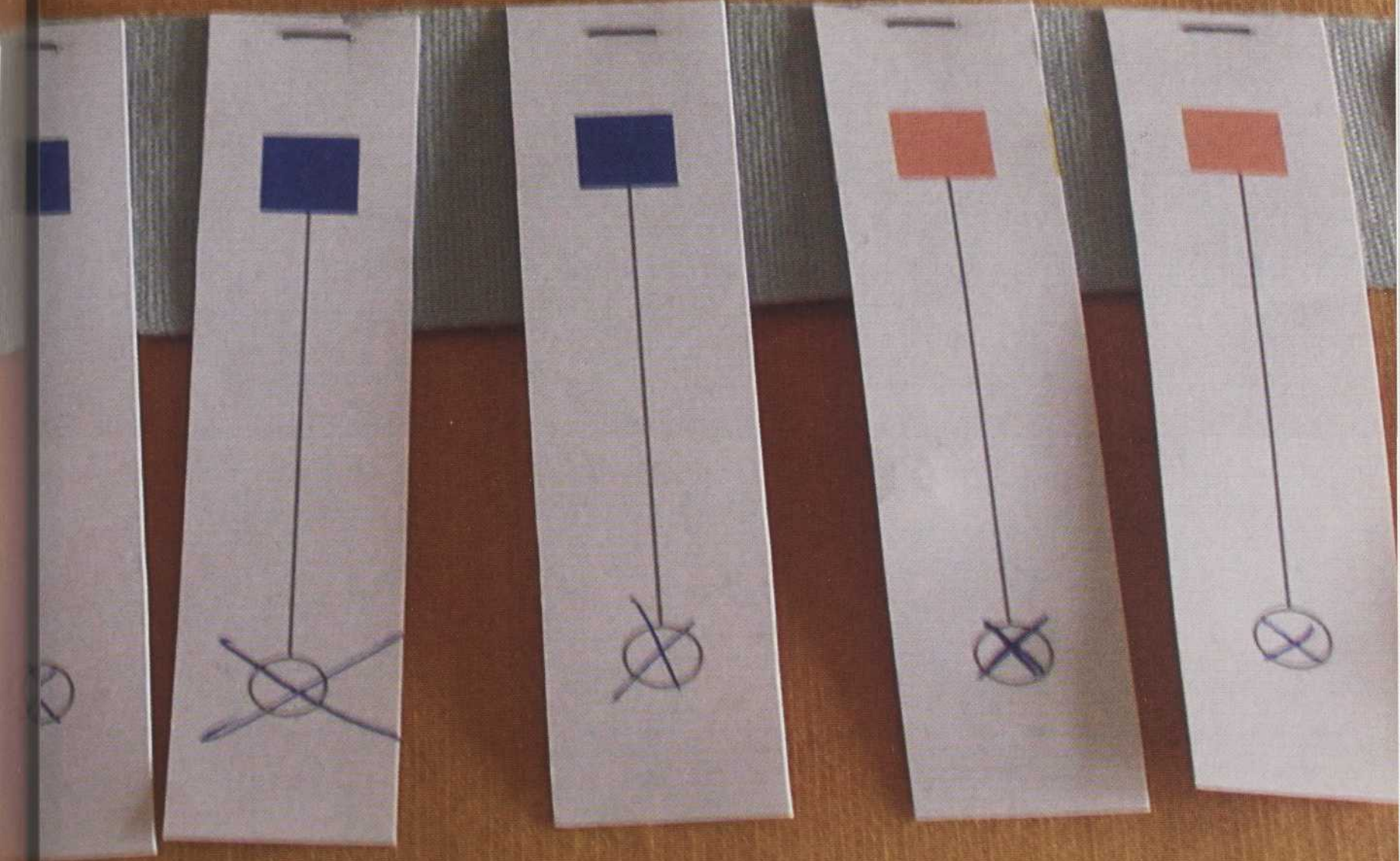
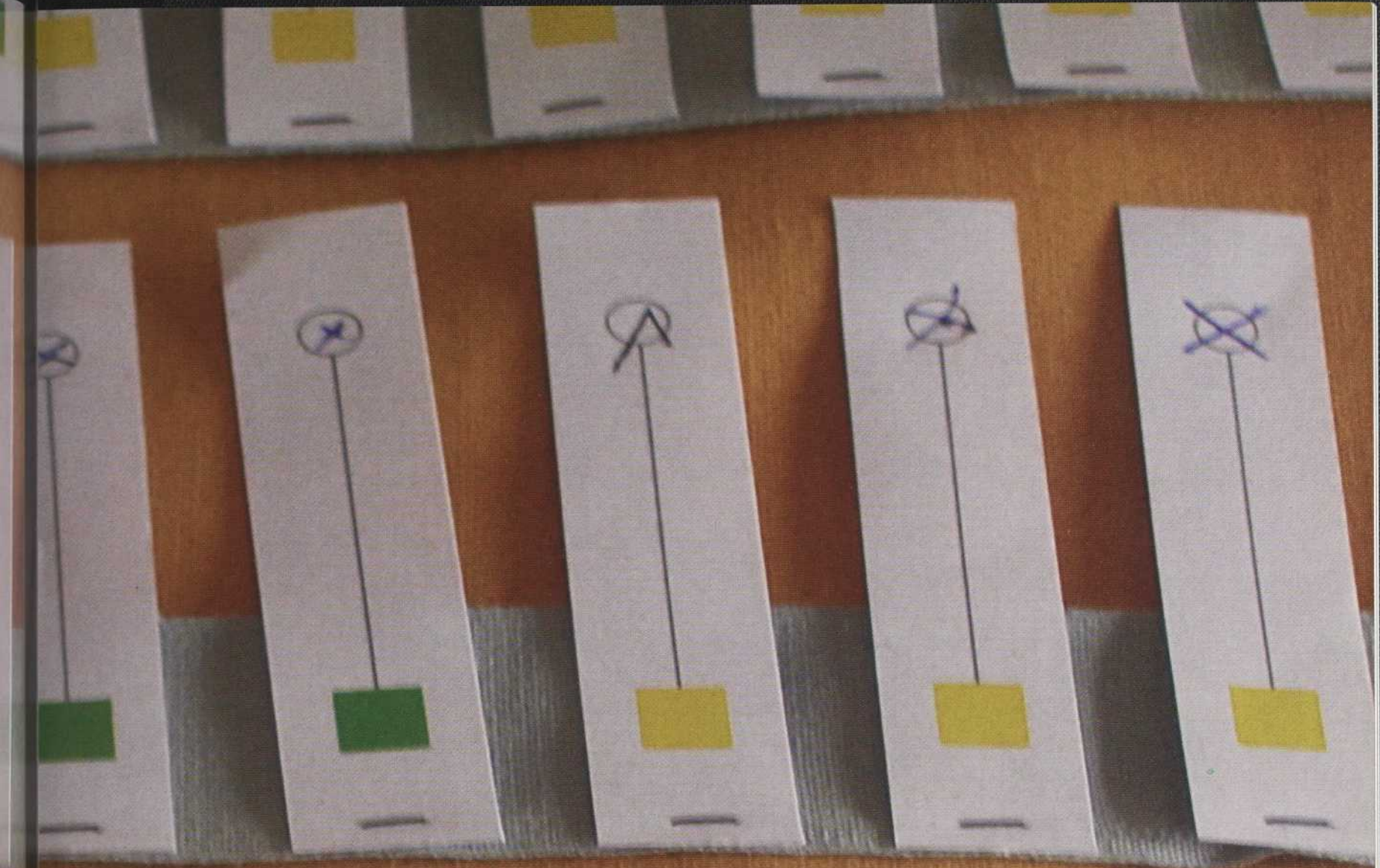
1. See André Gorz, *L'immatériel, connaissance, valeur et capital* (Paris: Galilée, 2003); Michael Hardt and Antoni Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000); Jeremy Rifkin, *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience* (New York: J.P. Tarcher/Putnam, 2000); B. Joseph Pine and James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage* (Boston: Harvard Business School Press, 1999.) Also see Maurizio Lazzarato (whom we publish here) and Enzo Rullani's work in the periodical *Multitudes*, <http://multitudes.samizdat.net>.

2. See Lucy Lippard, ed., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries* (Berkeley: University of California Press, 1997); and Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* (exhibition catalogue, Kunsthalle Bern, 1969). See also Helen Molesworth, ed., *Work Ethic* (exhibition catalogue, Baltimore, MD: Baltimore Museum of Art/University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2003).



Magazzino Pezze







CI-HAUT_ABOVE + PAGES PRÉCÉDENTES_PREVIOUS PAGES: RAPHAËLLE DE GROOT, INTERVENTION DE L'ARTISTE DANS L'USINE TEXTILE CERRUTI (BIELLA, ITALIE) POUR LA RÉALISATION DU PROJET 8 x 5 x 363 + 7, JUILLET 2002 – JUILLET 2004_ARTIST'S INTERVENTION IN THE CERRUTI TEXTILE FACTORY (BIELLA, ITALY) FOR THE PROJECT 8 x 5 x 363 + 7, JULY 2002 – JULY 2004; PHOTOS JULIA TROLP, REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



**L'USINE COMME TRANSFORMATEUR SOCIAL
8 X 5 X 363 + 1 DE RAPHAËLLE DE GROOT**

Jean-Philippe Uzel

→ L'intervention $8 \times 5 \times 363 + 1$ que l'artiste montréalaise Raphaëlle de Groot a réalisée sur une période de deux ans (juillet 2002 – juillet 2004) dans l'usine textile Lanificio F.lli Cerruti, dans le nord de l'Italie, représente un des cas les plus aboutis de *Factory Art*. Cet ensemble de pratiques artistiques récentes fait de l'usine le microcosme de la société capitaliste et des contradictions qui la traversent. Mais il la transforme également en un lieu où il devient possible, à partir d'une redistribution des liens entre l'art et le travail, de repenser l'articulation des rapports sociaux sur une base plus égalitaire. Si le monde de l'art a régulièrement emprunté le modèle d'organisation et de fonctionnement des entreprises industrielles ou commerciales — de la *Factory* d'Andy Warhol aux entreprises fictionnelles des années 1990 (UR de Fabrice Hybert, Polyco de Massimo Guerrera...) —, ce n'est que dans les toutes dernières années que des artistes se sont penchés sur la vie usinière en développant des approches où se croisent réalité et fiction, mobilisation sociale et évocation nostalgique. Toutefois, $8 \times 5 \times 363 + 1$ se singularise par l'importance des moyens mis en œuvre par De Groot pour faire de l'usine le centre d'une structure réticulaire où se répondent les institutions artistiques et économiques, politiques et universitaires.

Les modalités du *Factory Art*

Le nouvel intérêt des artistes pour le monde usinier est éminemment politique. Il s'explique par l'intensification des effets dévastateurs de la mondialisation sur le tissu industriel des pays développés : délocalisation, licenciements secs, augmentation de la précarité, remise en cause du droit du travail... Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit principalement en France, l'un des pays les plus fortement touchés par les relocalisations sauvages (Lewis, Daewoo, Hewlett Packard...), que les

THE FACTORY AS SOCIAL TRANSFORMER RAPHAËLLE DE GROOT'S $8 \times 5 \times 363 + 1$



The intervention $8 \times 5 \times 363 + 1$, created by Montreal artist Raphaëlle de Groot over a period of two years (July 2002 – July 2004) in the Lanificio F.lli Cerruti textile factory in northern Italy, is one of the most successful examples of *Factory Art*. This recent type of artistic practice turns the factory into a microcosm of capitalist society and its contradictions. It also makes it a place where it is possible, through a reworking of the relations between art and labour, to reconsider social relations from a more egalitarian perspective. If the art world has often borrowed its models of organization and management from industrial or commercial businesses— from Andy Warhol's *Factory* to the fictional businesses of the 1990s (Fabrice Hybert's UR, Massimo Guerrera's Polyco)—it is only in the last few years that artists have examined factory life through approaches where reality and fiction, social mobilization and nostalgic evocation, meet. However, $8 \times 5 \times 363 + 1$ is exemplary due to the methods used by De Groot to place the factory at the centre of a complex structure in which the institutions of art and economics, politics and the university, must account for one another.

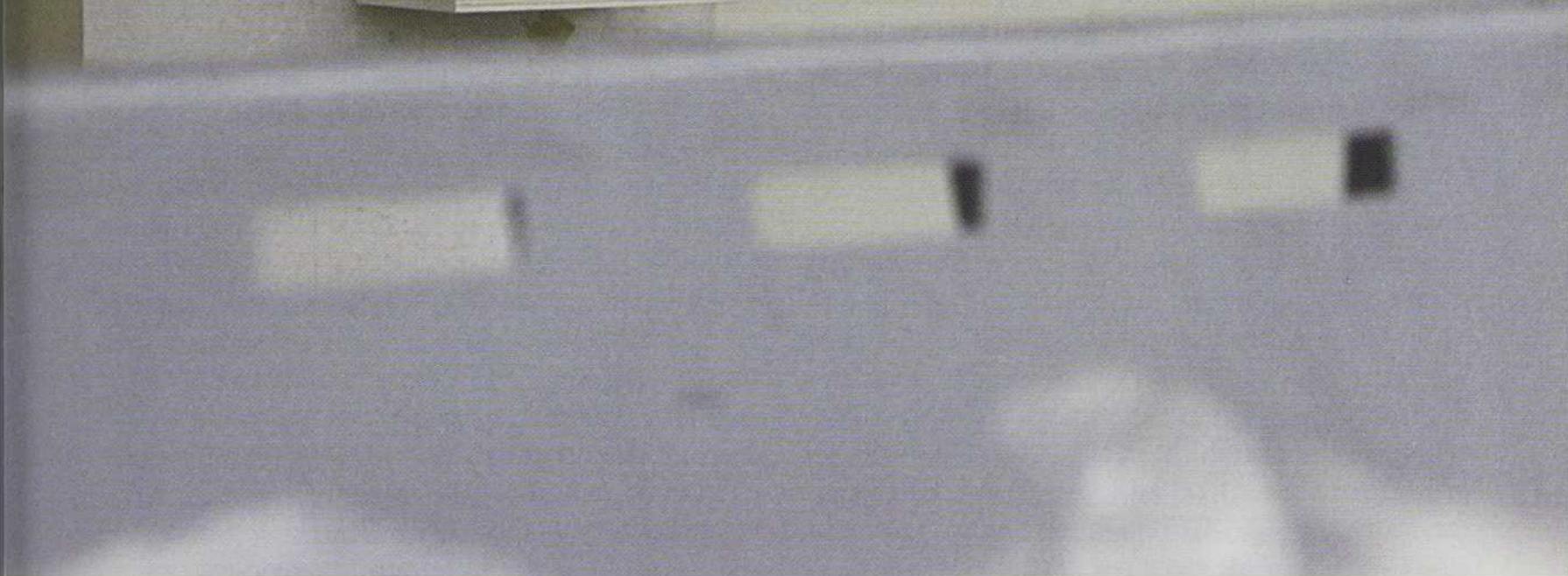
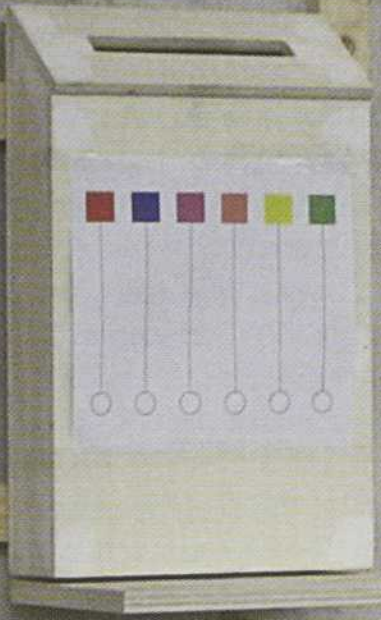
The Methods of *Factory Art*

The new interest of artists in factory life is eminently political. It can be explained by the increase of the devastating effects of globalization on the industrial infrastructure of developed countries: relocations, layoffs, increased job insecurity, the undermining of employment law, etc. Is it not also surprising that it is principally in France, one of

al
rs
ti
st
at
i-
s.
h
d
re
en
e-
-
si-
no
rs
h
i-
er,
ds
re
of
y,

i-
se
r-
e-
n-
so
of

-



artistes se sont montrés les plus solidaires avec les employés victimes de l'« horreur économique » (Viviane Forrester). Des *24 objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène* (1999) — photographies d'objets détournés produits par des ouvriers en grève — aux portraits photographiques et aux entretiens qu'**Alexis Cordesse** et **Zoé Varier** ont faits en 2005 des employés mis à pied de l'usine de biscuits LU de Ris-Orangis, dans tous les cas, les artistes mettent leur pratique au service de la contestation sociale pour dénoncer les fermetures d'usines et la misère humaine qui en découle. Cette mobilisation artistique en faveur des mouvements sociaux nous montre que les choses ont considérablement évolué depuis la fin des « trente glorieuses » (période de prospérité économique de 1945-1973) et du premier choc pétrolier. En 1972, Louis Malle filmait dans *Humain, trop humain* les chaînes de montage de l'usine Citroën de Rennes pour dénoncer les conditions inhumaines du travail à la chaîne : rapidité des cadences, bruit assourdissant, manque de sécurité... Aujourd'hui, si les artistes se mobilisent, ce n'est plus pour critiquer l'aliénation du travail usinier, mais sa disparition pure et simple. En symbiose avec les mouvements de contestation sociale, ils dénoncent les politiques de délocalisations qui se soldent par la fermeture d'usine, et le licenciement de milliers d'ouvriers dont le savoir-faire et l'expertise accumulés au cours des années sont passés par pertes et profits.

À côté de l'activisme social, le *Factory Art* propose une approche qui, sans se départir d'une dimension critique, met l'accent sur le potentiel utopique que possédait l'usine au cours de l'âge d'or du développement industriel et du plein emploi. Le thème d'un passé industriel riche de promesses était le fil conducteur de l'exposition du Britannique **Liam Gillick** au Palais de Tokyo en 2005¹. Trois immenses installations renvoyaient

the countries most affected by ruthless relocations (such as Lewis, Daewoo, and Hewlett Packard) that artists have shown the most solidarity with the victims (the employed) of an "economic horror" (Viviane Forrester)? From the *Twenty-four Strike Objects Presented by Jean-Luc Moulène* (1999)—a work comprised of photographs of objects subverted by labourers on strike—to the photographic portraits and interviews made by **Alexis Cordesse** and **Zoé Varier** in 2005 of laid off employees from the LU cookie factory in Ris-Orangis, in every case artists put their practice in the service of social protest in order to denounce the closing of factories and the human misery that ensues. This artistic mobilization in support of social movements shows that things have developed considerably since the end of France's so-called "trente glorieuses," a period of economic prosperity (1945–73), and the first oil crisis. In the 1972 film *Humain, trop humain*, Louis Malle showed the assembly lines of the Rennes Citroën factory in order to expose the inhuman working conditions: the manic work pace, the deafening noise, and the hazardous environment. Today, when artists mobilize themselves, it is no longer to criticize the factory worker's alienation, but rather to underscore his or her complete eradication. In symbiosis with the social protest movements, they denounce the politics of relocation that result in factory closings and the layoff of thousands of workers, whose knowledge and expertise, accumulated over the years, are written off as a total loss.

Alongside social activism, *Factory Art* involves an approach that, without abandoning its critical edge, emphasizes the Utopian potential which the factory possessed during the golden age of industrial development and full employment. The idea of an industrial past rich in promise was the main theme of British artist **Liam Gillick's** exhibition at the Palais de Tokyo in 2005.¹ Three enormous in-

8 x 5 x 363 + 1 de Raphaëlle de Groot appartient à ce type d'action où l'artiste intervient directement dans l'usine et où la dimension consultative et participative est au cœur de la démarche artistique.

à un projet de livre intitulé *Construcción de Uno* qui relatait l'histoire d'un groupe d'employés au chômage retournant dans leur ancienne usine, désaffectée depuis plusieurs années, pour recréer sur une base plus égalitaire les conditions de travail qu'ils avaient connues avant la fermeture du site. C'est la même situation que l'on retrouvait dans l'installation cinématique *Factory* (2003) de **Chen Chieh-jen**, présentée dans l'exposition «L'expérience de l'art» à la Biennale de Venise 2005. À la différence près que l'artiste taïwanais avait mélangé fiction et réalité en demandant à deux ouvrières de revenir dans leur ancienne usine, fermée depuis sept ans, pour répéter sur les machines abandonnées les gestes qu'elles avaient accomplis pendant des décennies. La dimension nostalgique de ce film silencieux était encore accentuée par certaines séquences au cours desquelles les deux ouvrières, assises au milieu d'immenses ateliers laissés à l'abandon, regardaient un film réalisé à l'époque où l'usine était en pleine activité et où le «miracle économique» taïwanais était encore une réalité.

Une troisième voie du *Factory Art* est ouverte par les artistes qui s'immergent directement dans l'univers usinier et y travaillent pendant des périodes plus ou moins longues. Pionnier en la matière, le collectif britannique **Artist Placement Group** (1966-1989) s'était donné pour mission de placer des artistes dans l'industrie et l'administration dans l'espoir que ces «*Incidental Persons*» parviendraient à transformer l'idéologie de ces institutions. Ici l'usine n'est plus vécue en creux, sur un mode contestataire ou nostalgique, mais devient un laboratoire social riche de possibilités de changement et d'émancipation. C'est le cas chez l'artiste allemande **Antje Schiffers**, qui s'est fait embaucher en 2003 comme «artiste d'entreprise» dans une usine de pneus d'Hanovre, où elle a réalisé différents types d'images (dessins muraux, pein-

stallations referred to a book project entitled *Construcción de Uno*, which tells the story of a group of unemployed and disillusioned workers returning to their former factory in order to recreate the prior working conditions on a more egalitarian base. The same idea can be found in **Chen Chieh-jen's** cinematic installation *Factory* (2003), presented in the exhibition "L'expérience de l'art" at the Venice Biennale in 2005. Here, however, the Taiwanese artist combined fiction and reality by asking two workers to return to their former factory, which was closed for the past seven years, to repeat the movements they had made for decades on the now defunct machines. The nostalgic dimension of this silent film was enhanced by some footage in which the two workers, sitting in the middle of the enormous shop floor, watched a film about the factory when it was in full operation at a time when the Taiwanese "economic miracle" was still a reality.

A third approach to *Factory Art* is made by artists who immerse themselves directly in the factory world and who work there for more or less long periods of time. A pioneer of this approach was the British collective **Artist Placement Group** (1966-89), which took on the mission of placing artists in industry and administration in the hopes that such "incidental persons"² would be able to transform the ideology of the institutions. Here the factory is no longer treated indirectly as a theme for protest or nostalgia, but becomes a social laboratory rich in possibilities for change and emancipation. Such is the case with the German artist **Antje Schiffers**, who was hired in 2003 as a "business artist" in a Hanover tire factory where she produced various kinds of images (murals, paintings, photographs) in the departments that requested her services. Each of these interventions took place over a period of one or two weeks, and each stage of the process (subject, placing of images, etc.) was worked out in consultation with

Today, when artists mobilize themselves, it is no longer to criticize the factory worker's alienation, but rather to underscore his or her complete eradication.

tures, photographies) dans les départements qui ont sollicité ses services. Chacune des ses interventions s'étendait sur une période d'une à deux semaines et chaque étape du processus de création (sujet, emplacement des images, etc.) faisait l'objet d'une concertation avec les employés du département concerné³.

8 x 5 x 363 + 1 de Raphaëlle de Groot appartient à ce type d'action où l'artiste intervient directement dans l'usine et où la dimension consultative et participative est au cœur de la démarche artistique. Mais la durée de cette intervention (deux ans) a permis à l'artiste de mener un travail en profondeur sur les relations à l'intérieur de l'usine, mais également entre cette dernière et les institutions sociales qui l'environnent.

Plus que parfaites : entre ethnographie et militantisme

Avant son intervention chez Cerruti, Raphaëlle de Groot s'était déjà intéressée à l'économie et à l'histoire du travail. Elle a organisé l'exposition *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000* présentée au Centre d'histoire de Montréal de septembre 2001 à avril 2002. Ce projet, consacré à l'histoire et aux conditions de travail des aides familiales (auxquelles on a donné différents noms au cours de l'histoire : domestiques, bonnes, servantes...), s'avérait d'emblée extrêmement ardu puisqu'il fallait reconstituer une histoire à partir d'une absence quasi complète d'archives et de documents. À la manière d'un détective, figure à laquelle elle se compare souvent, l'artiste est partie à la recherche des indices et des témoins de cette histoire invisible. Elle a lancé un « avis de recherche » dans les médias québécois afin de recueillir les récits de vie d'aides familiales à partir desquels elle a conçu son projet d'exposition. Elle a ainsi fait passer le travail anonyme de ces femmes



the employees of the department concerned.³ Raphaëlle de Groot's *8 x 5 x 363 + 1* involves the same kind of action in which the artist intervenes directly in the factory, thereby making consultation and participation central to the artistic process. But the two-year duration of the intervention gave the artist a chance to work in-depth on both relations within the factory and the external rapport between the factory and the social institutions that surround it.

Past Perfect: Between Ethnography and Militancy

Before her intervention at the Cerruti plant, Raphaëlle de Groot was already interested in economics and labour history. She curated the exhibition *Beyond the Call of Duty: Chronicles of Domestic Work in Private Homes, 1920–2000*, which was shown at the Centre d'histoire de Montréal from September 2001 to April 2002. This project, devoted to the history and working conditions of family aid workers (to whom different names have been given in the course of history: domestics,

RAPHAËLLE DE GROOT, *PLUS QUE PARFAITES. CHRONIQUES DU TRAVAIL EN MAISONS PRIVÉES 1920–2000, 2000–2001*; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

RAPHAËLLE DE GROOT, *DÉVOILEMENTS, 1998–2001, ENCRE SUR PAPIER_INK ON PAPER*; PHOTO DIETER KIK, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST. >





dans l'espace public, leur offrant par là même une visibilité et une dignité qu'elles n'avaient jamais eues auparavant. Ce passage de «l'invisible au visible» constitue d'ailleurs le fondement de la démarche de Raphaëlle de Groot : «Le point de départ de mon travail de création en tant qu'artiste, écrit-elle, est une volonté de révéler l'invisible⁴.» Ce *modus operandi* se retrouve aussi bien dans ses interventions à caractère social, comme *Dévoilements* (1998-2001)⁵, que dans ses œuvres plus poétiques comme *Collecte de poussière* (2001)⁶ ou plus ludiques comme *L'Histoire illustrée* (2003-2004)⁷.

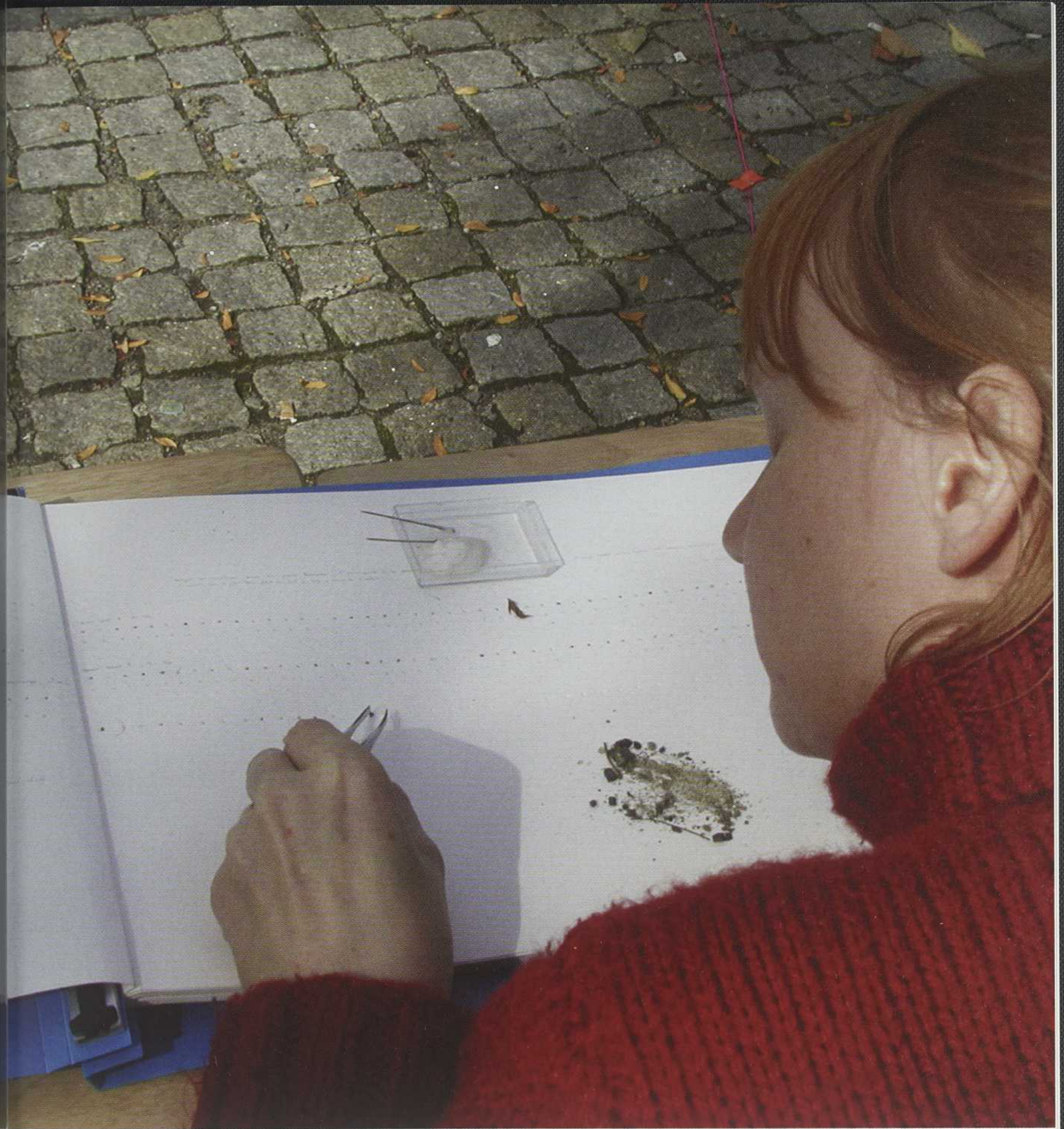
Le travail de préparation de *Plus que parfaites* et les ramifications auxquelles le projet a donné lieu ont préfiguré sous plusieurs aspects le projet $8 \times 5 \times 363 + 1$. En aval, l'implication de l'artiste est proche de celle d'un ethnographe qui s'immerge dans le milieu social et culturel qu'il étudie. De Groot a interrogé pendant plusieurs mois les aides familiales qui avaient répondu à son appel. Elle a également travaillé dans les archives de l'Institut Notre-Dame du Bon-Conseil de Montréal qui a formé des générations d'aides familiales et développé une collaboration très étroite avec l'Association des aides familiales du Québec (comman-

maids, servants, etc.) proved extremely difficult because a record had to be reconstructed out of an almost complete absence of archives and documents. Like a detective, a figure to which she has often compared herself, the artist went off in search of clues and witnesses to this invisible history. She put out a "research notice" in the Quebec media in order to gather life stories of family aid workers who were the subject of her exhibition. In this way she succeeded in bringing the anonymous work of these women into public focus, thus offering them a visibility and dignity they had never previously afforded. This transition from "the invisible to the visible" is the foundation of Raphaëlle de Groot's approach: "The point of departure for my creative work as an artist," she wrote, "is a desire to reveal the invisible."⁴ This *modus operandi* is found as much in her social interventions such as *Dévoilements* (1998–2001),⁵ as in works of a more poetic character such as *Collecte de poussière* (2001),⁶ or in playful works such as *L'Histoire illustrée* (2003–04).⁷

The preparatory work for *Plus que parfaites* and the work's ramifications prefigured in several ways the $8 \times 5 \times 363 + 1$ project. On the one hand, the artist's involvement is close to that of an ethnog-

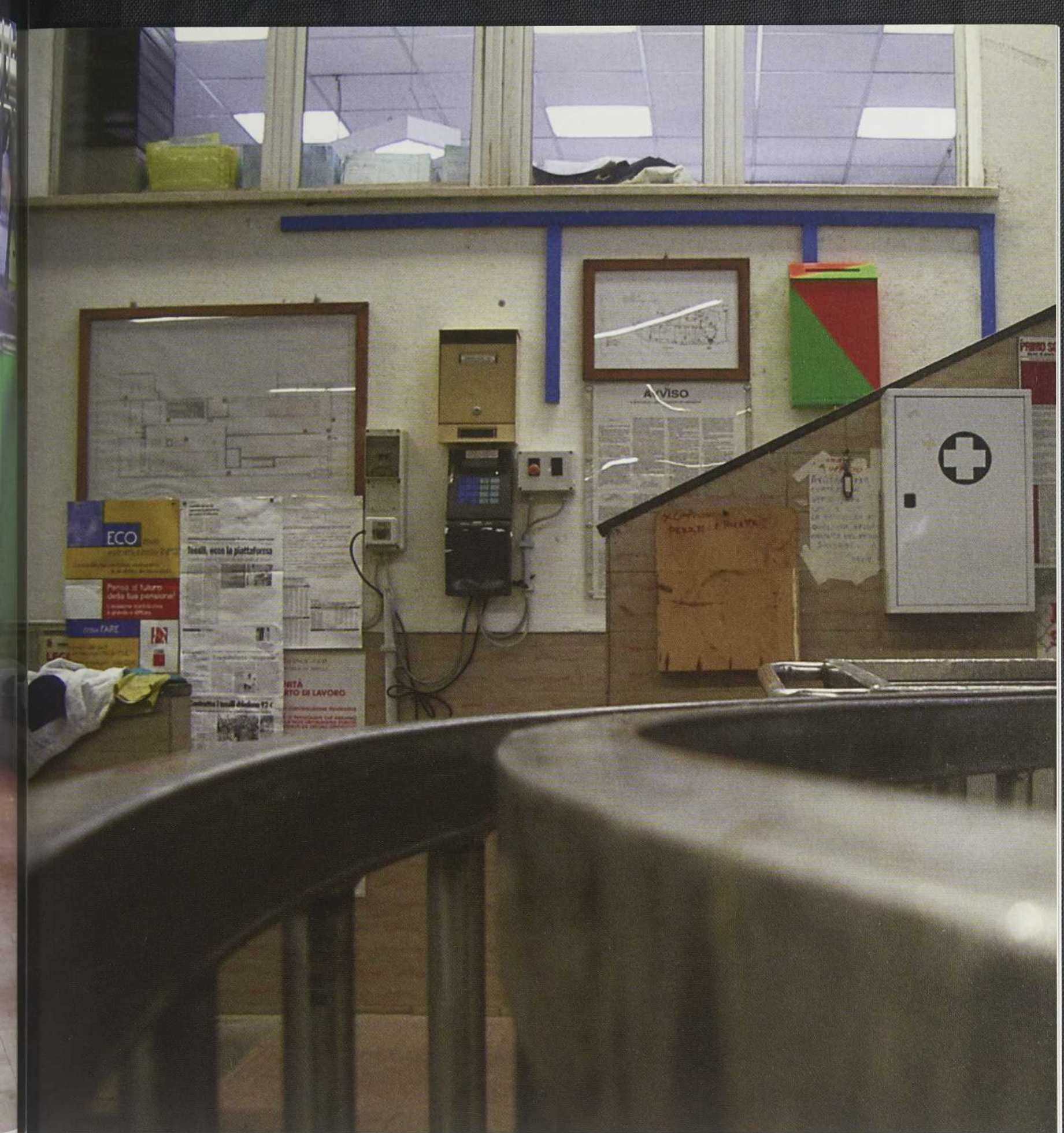
À GAUCHE_LEFT: RAPHAËLLE DE GROOT, *L'HISTOIRE ILLUSTRÉE* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2003–2004, CAMÉRA_CAMERA JEAN DAOUST; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST. À DROITE_RIGHT: RAPHAËLLE DE GROOT, *COLLECTE DE POUSSIÈRES*, SQUARE CABOT, MONTRÉAL, 2001; PHOTO PATRICK MAILLOUX, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

RAPHAËLLE DE GROOT, *COLLECTE DE POUSSIÈRES*, SQUARE CABOT, MONTRÉAL, 2001; PHOTO PAUL LITHERLAND, > REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.





RAPHAËLLE DE GROOT, 8 x 5 x 363 + 7, 2002–2004; PHOTO JULIA TROLP, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.



RAPHAËLLE DE GROOT, 8 x 5 x 363 + 1, 2002–2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

ditaire de l'exposition). En amont, l'exposition au Centre d'histoire de Montréal n'est qu'un des éléments de l'intervention puisque l'artiste a aussi coécrit un ouvrage dont le contenu scientifique dépasse largement ce qu'on attend d'ordinaire d'un catalogue d'exposition⁸. Enfin, elle a organisé une série d'ateliers, *Toujours serviables, jamais servantes*, centrée autour d'une action réalisée en 2001 dans les rues de Montréal avec un groupe d'aides familiales. Mais l'artiste ne se contente pas de décrire le milieu dans lequel elle intervient, elle s'engage également pour l'amélioration des conditions de vie des personnes avec qui elle travaille. C'est ainsi que le 4 décembre 2002 elle comparait, avec l'Association des aides familiales du Québec, devant la Commission permanente de l'économie et du travail de l'Assemblée nationale du Québec pour y présenter un rapport sur l'amélioration de la protection sociale des aides familiales dans le cadre de la réforme de la Loi sur les normes du travail⁹.

L'artiste se fait successivement commissaire d'exposition, ethnographe du travail et militante des droits des aides familiales. Étonnant mélange d'observation et d'engagement qui n'est réductible ni à l'*autofiction* (mise en scène du soi) ni à l'*infiltration* (irruption intempestive dans un milieu extérieur au monde de l'art), deux stratégies qui ont beaucoup été exploitées ces dernières années par les artistes de l'art relationnel. Dans les interventions de Raphaëlle de Groot à Montréal et en Italie, la question primordiale n'est plus liée à l'*identité* de l'artiste ou du monde de l'art, mais bien plutôt à l'*effectivité* de la pratique artistique, à la façon dont l'œuvre *prend effet* dans la réalité sociale. Il n'est pas rare que le *Factory Art* ait un impact à l'extérieur de la sphère artistique. Jean-Luc Moulène a, par exemple, collaboré en 2003 à un numéro spécial de la revue *Nouvelle Vie Ouvrière* de la CGT, le plus important syndicat ouvrier français, dans lequel il a reproduit la série

rapher who immerses himself or herself in the social and cultural milieu under study. For several months De Groot questioned the aid workers who had responded to her notice. She also worked in the archives of the Notre-Dame du Bon-Conseil de Montréal institute, which trained generations of aid workers, and she developed a close collaboration with the Association des aides familiales du Québec (the sponsors of the exhibition). On the other hand, the exhibition at the Centre d'histoire de Montréal is only one of the elements of the intervention, since the artist also co-authored a work whose scholarly contents go far beyond what might be ordinarily expected of an exhibition catalogue.⁸ Finally, she organized a series of workshops, *Toujours serviables, jamais servantes*, which gave rise to an intervention in the streets of Montreal in 2001 with a group of family aid workers. But the artist is not content to merely describe the milieu in which she intervenes; she is also involved in the improvement of living conditions for the people with whom she works. On December 4, 2002, she appeared before the Commission permanente de l'économie et du travail de l'Assemblée nationale du Québec with the Association des aides familiales du Québec in order to present a report on the improvement of social protection for family aid workers in light of the reforms of Quebec's Act Respecting Labour Standards.⁹

Thus, the artist became, successively, an exhibition curator, an ethnographer of labour, and an activist for the rights of family aid workers. She thereby fosters an astonishing mix of observation and involvement that is reducible neither to a mode of *autofiction* (which is a mise-en-scène of the self) nor to a form of *infiltration* (which is an inopportune irruption into a milieu outside the art world), two strategies that have been much exploited in recent years by the artists of relational art. In Raphaëlle de Groot's interventions in Mon-

En aval, l'implication de l'artiste est proche de celle d'un ethnographe qui s'immerge dans le milieu social et culturel qu'il étudie.

...a fantasia
...e di compagnia
...in un momento
...con la luce e la
...e la

Ora tocca a te:
COME PASSI
TUOI FINE SETTIMANA.

Ora tocca
IL MO
SONO
DI CHI
VEDI

Ora tocca a te:
VARI MODI DI
AMARE

Ora tocca a te:
Tutto questo benessere
come e dove ci porta

Ora t
C
L
P

Ora tocca a te:
VITA È UN SOGNO
I SOGNI AIUTANO
VIVERE?

Ora tocca a te:
Quando ti
SENTI
REALIZZATO?

Ora
C
10



RAPHAËLLE DE GROOT, 8 x 5 x 363 + 1, 2002–2004; PHOTO JULIA TROLP, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

«40 Documents/objets de grève». L'intérêt de *Plus que parfaites* et de $8 \times 5 \times 363 + 1$ consiste toutefois à mettre en évidence le fait que les pratiques actuelles qui prennent pour sujet le travail instaurent à leur tour de nouvelles modalités du travail artistique, créant entre celui-ci et les autres activités humaines les conditions opératoires d'une possible transformation sociale.

Deux ans dans l'usine Cerruti

$8 \times 5 \times 363 + 1$. Dans le titre de son intervention, De Groot aborde très directement l'impératif de productivité (la multiplication) qui gère l'organisation du travail au sein de l'usine Cerruti et la place quelque peu insolite que l'artiste y occupe à titre de «valeur ajoutée» (l'addition) :

Huit est le nombre d'heures de travail d'une journée, cinq celui des jours dans une semaine, trois cent soixante-trois celui des travailleurs de l'usine Cerruti, un c'est moi, Raphaëlle de Groot, artiste¹⁰.

Ce projet se situe dans la continuité de celui de Montréal, mais à une échelle beaucoup plus ambitieuse. Tout commence en 2002 par une résidence de quatre mois au sein de la Cittadellarte – Fondazione Pistoletto de Biella, pour mener une recherche sur les conditions de travail des femmes dans ce bastion de l'industrie textile, un des secteurs industriels les plus durement touchés par les effets de la mondialisation. Après une recherche de quelques semaines dans les archives de la Chambre du travail de Biella, l'artiste éprouve le besoin de s'immerger dans le milieu usinier et de se confronter à la réalité des conditions de travail des ouvriers du textile. Elle réalise alors un stage d'observation de trois semaines dans l'usine Cerruti durant lesquelles elle partage le mode de vie des ouvriers, prend avec eux ses repas à la cantine, observe le roulement des équipes. À la fin de sa résidence, Raphaëlle de Groot convainc Michelangelo

treal and Italy, the fundamental question is no longer related to the artist's *identity* or to that of the art world, but rather to the effectiveness of the artistic practice, in the sense of the work's *effect* on social reality. It is not unusual for *Factory Art* to have an impact outside of the artistic realm. Jean-Luc Moulène, for example, collaborated in 2003 on a special issue of the CGT's (the most important French labour union) journal *Nouvelle Vie Ouvrière*, in which he reproduced the series "40 Documents/Strike Objects." *Plus que parfaites* and $8 \times 5 \times 363 + 1$ are interesting in this respect, for they show how current artistic practices that take labour as their subject matter establish in turn new methods of artistic work, thereby creating between these and other human activities the operating conditions for a possible social transformation.

Two Years in the Cerruti Factory

$8 \times 5 \times 363 + 1$. By means of the title of the intervention, De Groot directly confronts productivity's imperative (growth), which controls the organization of labour in the Cerruti factory, and the rather unusual place that the artist occupies as an "added value":

Eight are the working hours in a day, five the working days in a week, three hundred and sixty-three the workers in the Cerruti Mill, one is me, Raphaëlle de Groot, artist.¹⁰

This project continues the Montreal work, but at a much more ambitious level. It all began in 2002 with a four-month residence at the Cittadellarte - Fondazione Pistoletto de Biella, where she undertook research on the working conditions of women in this bastion of the textile industry—which is one of the industrial sectors most affected by globalization. After conducting research for several weeks in the archives of the Work Office in Biella, the artist felt compelled to immerse herself in the factory world and confront in person the

In Raphaëlle de Groot's interventions in Montreal and Italy, the fundamental question is no longer related to the artist's identity or to that of the art world, but rather to the effectiveness of the artistic practice, in the sense of the work's effect on social reality.

Pistoletto (directeur de la Cittadellarte) et Nino Cerruti (propriétaire de l'usine) que le projet mérite d'être poursuivi avec des moyens plus importants. C'est ainsi qu'une demande de subvention visant à promouvoir l'égalité des hommes et des femmes au sein de l'entreprise est déposée auprès du Fonds social européen, principal instrument financier de l'Union Européenne en matière de stratégies d'emploi. Ce nouveau projet, présenté par la commune de Biella, implique, en plus de la Fondation Pistoletto et de l'usine Cerruti, un grand nombre de partenaires locaux, nationaux et européens : le ministère italien du Travail, la Commission européenne, plusieurs associations, entreprises et universités du nord de l'Italie. Lorsque la demande est acceptée par l'Union européenne, De Groot se trouve du jour au lendemain à la tête d'un gigantesque projet aux multiples ramifications.

Elle revient dans l'entreprise en 2003, aidée par des collaborateurs chargés de l'assister dans la mise en place et l'archivage du projet. Entre novembre 2003 et avril 2004, elle va intervenir en trois étapes qui visent chaque fois à « rendre visible l'invisible » par l'intermédiaire des mots et des images. Il s'agit à chaque fois non pas tant de *faire* que de *faire faire*, puisque chaque moment du projet suppose la participation active de l'ensemble des travailleurs du site. La première étape consiste à demander aux employés de se prononcer à l'aide d'un bulletin de vote sur la couleur de la boîte aux lettres que l'artiste a placée préalablement dans leurs départements respectifs. Dans la seconde étape, les employés sont invités à décrire en cinq mots leur travail et à déposer leur réponse dans leur boîte aux lettres. Enfin, dernière étape, l'artiste propose à chaque travailleur de choisir une question, écrite par quelqu'un d'autre, et d'y répondre par une image prise, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'usine, à l'aide d'un appareil photographique jetable — les images obtenues, ainsi que le reste

conditions de the textile workers. She undertook a three-week observation period in the Cerruti factory, during which time she shared the workers' way of life, ate with them in the canteen, and observed the rotation of crews. At the end of her residence, Raphaëlle de Groot convinced Michelangelo Pistoletto (director of Cittadellarte) and Nino Cerruti (the factory owner) that the project deserved to be better funded. In this way a request for a subsidy aimed at promoting the equality of men and women in the workplace was submitted to the European Social Fund, the main financial arm of the European Union on questions of employment strategies. This new project, presented by the Biella commune, involved not just the Fondazione Pistoletto and the Cerruti factory, but a large number of local, national, and European organizations: the Italian Labour Ministry, the European Commission, and a number of partnerships, businesses, and universities in Northern Italy. When the European Union approved the request, De Groot suddenly found herself at the head of an enormous project with numerous ramifications.

She returned to the business in 2003, aided by associates charged with the task of helping with documenting the project. Between November 2003 and April 2004, she intervened in three phases, aiming each time to "make the invisible visible" through the use of words and images. It was not so much a matter of *doing* as of *having things done*, since every moment of the project implied the active participation of the entire workforce on the site. In the first phase, the employees were asked to decide, with the help of a ballot, the colour of a letterbox that the artist had placed beforehand in their respective departments. In the second phase, the employees were asked to describe their work in five words and to deposit their responses in their letterbox. In the last phase, the artist invited each worker to choose a question, written by some-

La nature artistique de 8 x 5 x 363 + 1 a en effet été la condition déterminante pour susciter la participation et la liberté de parole des employés [...]

des archives de l'intervention (bulletins de vote, résultats des enquêtes...), ont fait l'objet d'une exposition au sein de l'usine à la toute fin du projet (mai – juillet 2004). Chacune des étapes s'est étalée sur plusieurs semaines, nécessitant des rencontres avec les employés, la conception graphique et l'impression des bulletins, leur dépouillement, etc. Mais en fin de compte, les différents moments de l'intervention participent d'un seul et même processus consistant à transformer l'usine en un espace public où chacun est invité à faire connaître son opinion et à réagir à celle des autres. Le choix, en apparence insignifiant, de la couleur d'une boîte aux lettres a donné lieu à des débats sur la règle de la majorité dans le vote démocratique, sur l'identité féminine ou masculine des différents départements, sur la pertinence de la présence d'un artiste dans une usine... finissant par créer un sens de la communauté chez des travailleurs qui d'ordinaire sont peu sollicités sur des questions qui ne concernent pas directement leur expertise. Cela a été possible parce que leur interlocuteur n'était pas un responsable des ressources humaines ni même un sociologue, mais bien une artiste qui n'avait pas d'objectif préconçu et qui faisait évoluer son projet au gré des réactions obtenues. La nature artistique de $8 \times 5 \times 363 + 1$ a en effet été la condition déterminante pour susciter la participation et la liberté de parole des employés — comme l'ont d'ailleurs souligné les cinq sociologues et psychologues qui ont analysé l'impact du projet sur les conditions de travail des employés de Cerruti¹¹. L'artiste elle-même admet de façon très lucide que son statut a contribué au succès du projet :

J'ai peu à peu compris qu'en tant qu'artiste et en tant que « personne étrangère », ma présence orientait les conversations dans un certain sens. Le fait que les employés me considéraient comme une personne « créative » a ouvert de nouveaux sujets de conversations [...] J'étais perçue comme un terrain neutre à partir duquel les travailleurs pouvaient

one else, and to respond to it with a photograph taken inside or outside the factory with a disposable camera. The images thus obtained, as well as the rest of the documented intervention (the ballots, the answers to the questions) became the subject of an exhibition in the factory at the very end of the project (May–July, 2004). Each of these phases was spread over several weeks, requiring meetings with the employees, the graphic design and printing of the ballots, their analysis, etc. But in the end, the various procedures of the intervention amounted to a single process, which was the transformation of the factory into a public space where each person was invited to make known his or her opinions and to react to those of others. The apparently insignificant choice of the colour of a letterbox gave place to debates on the majority rule in a democratic vote, on the masculine or feminine identity of the various departments, and on the relevance of an artist in the factory, thereby leading to the creation of a sense of community among the workers, who ordinarily were seldom questioned about things outside of their fields of expertise. This was possible because the person fielding the questions was neither from the personnel department nor even a sociologist, but an artist without a preconceived plan, who had developed her project in response to the received reactions. The artistic nature of $8 \times 5 \times 363 + 1$ was, in the end, the determining factor for winning the employees' participation and freedom to speak, as was pointed out by the five sociologists and psychologists who analyzed the impact of the project on the working conditions of the Cerruti employees.¹¹ The artist herself perceptively acknowledges the contribution her status made to the success of the project:

Day after day, I realized that insofar as I was an artist and a "foreign body," my presence oriented conversations in a particular way. The fact that they saw me as a "creative" person opened up new topics of conversation. . . . I was

Through Raphaëlle de Groot's initiative, the Cerruti factory became, in a period of two years, a social transformer.

exprimer leur idéal et où ils trouvaient une place pour d'autres genres de relations et d'autres motivations pour communiquer¹².

L'artiste en travailleur du futur

$8 \times 5 \times 363 + 1$ a été le premier projet du « Bureau du travail » (*The Work Office*) de la Cittadellarte – Fondazione Pistoletto dont le mandat consiste à « initier des processus visant une transformation responsable de la société dans le milieu de travail¹³. » Sous l'impulsion de Raphaëlle de Groot, l'usine Cerruti est devenue, dans l'espace de deux ans, un transformateur social. Mais l'intervention $8 \times 5 \times 363 + 1$ n'a pas seulement modifié les relations et la communication à l'intérieur de l'usine de Biella, elle a aussi contribué, en tissant des liens entre des institutions qui d'ordinaire s'ignorent, à faire de l'usine un laboratoire où il est possible d'expérimenter les modalités d'un nouveau « contrat social ».

Ce type de projet prend l'exact contre-pied de la pensée moderne qui a toujours opposé la production du travailleur à la création de l'artiste. Ce n'est pas par l'« œuvre », considérée comme un simple divertissement, mais par le « travail » que l'individu moderne a prétendu, au gré des révolutions industrielles, se définir et se rendre maître de son destin¹⁴. Dès la fin des années 1960, les artistes ont cherché à surmonter cette opposition entre l'utilité du travail et la gratuité de l'acte artistique. La fameuse proposition de Joseph Beuys, « chaque homme est un artiste », souvent critiquée pour son aspect démagogique, cache en fait une volonté de réconciliation de l'art et du travail, comme l'a d'ailleurs expliqué à maintes reprises l'artiste, lui qui voyait dans les éboueurs madrilènes « les représentants d'une humanité future¹⁵. » Aujourd'hui, Raphaëlle de Groot et les artistes du *Factory Art* participent très directement à cette redéfinition des liens entre l'art et le travail qui fait dire aux sociologues les plus lucides que « l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur¹⁶. »

perceived as a neutral ground where the workers could still express their ideals and where they found space for other kinds of relationships and other stimuli to communicate.¹²

The Artist as a Worker of the Future

$8 \times 5 \times 363 + 1$ was the first project of "The Work Office" of the Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, whose mandate "is devoted specifically to responsible social transformation in the workplace."¹³ Through Raphaëlle de Groot's initiative, the Cerruti factory became, in a period of two years, a social transformer. But the $8 \times 5 \times 363 + 1$ intervention not only modified the relations and communication inside the Biella factory, it also contributed, by bringing institutions that ordinarily ignore each other closer together, to turning the factory into a laboratory where it is possible to test the methods of a new "social contract."

This type of project provides a precise counterpoint to modern thought, which has always contrasted workers' productivity and artists' creativity. It is not by means of the art work, considered as a mere form of entertainment, but by means of work itself that the modern individual aspired, in line with the industrial revolutions, to define himself or herself and become master of his or her own destiny.¹⁴ Since the late 1960s, artists have sought to overcome this opposition between the usefulness of work and the gratuitous nature of the artistic act. Joseph Beuys's famous dictum that "every man is an artist," which is often criticized for its demagogical content, conceals in fact a desire for the reconciliation of art and work, as the artist himself explained many times. Beuys considered the Madrid garbage collectors as "the representatives of a future humanity."¹⁵ Today, Raphaëlle de Groot and the artists of *Factory Art* participate directly in this redefinition of the connection between art and work, of which the most perceptive sociologists have said that "the artist is close to the possible incarnation of the worker of the future."¹⁶

Jean-Philippe Uzel détient un doctorat en science politique. Il est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les effets sociologiques, politiques et esthétiques de l'art contemporain. Il a coorganisé l'exposition «Double Jeu. Identité et culture» au Musée national des beaux-arts du Québec en 2004.

Jean-Philippe Uzel holds a doctorate in Political Science. He is a Professor of Art History at the Université du Québec à Montréal.

Translated by Mark Heffernan

NOTES

1. L'exposition de Liam Gillick «Texte court sur la possibilité de créer une véritable économie de l'équivalence» s'est déroulée du 2 février au 5 avril 2005 au Palais de Tokyo à Paris.
2. Expression de John Latham, l'un des fondateurs de l'Artist Placement Group; voir John Latham, *Event Structure - Approach to a Basic Contradiction*, Calgary, Scartissue, 1981.
3. www.hauptsachemanhatarbeit.antjeschiffers.de
4. Raphaëlle de Groot et Elizabeth Ouellet (dir.), *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal. 1850-2000*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, p. 67.
5. Exposition de dessins, précédée d'une «résidence» de huit mois dans la congrégation des Religieuses Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal, présentée à la galerie Occurrence de Montréal du 25 février au 24 mars 2001.
6. Performance dans l'espace urbain présentée dans le cadre de l'événement *Gestes d'artistes*, organisé par le centre Optica de Montréal, du 7 au 14 octobre 2001, commissaires Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune.
7. Installation vidéo présentée dans le cadre de l'exposition collective «*Nous venons en paix...*». *Histoires des Amériques*, exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 28 mai au 5 septembre 2004, commissaire Pierre Landry.
8. Raphaëlle de Groot et Elizabeth Ouellet (dir.), *op. cit.*
9. www.assnat.qc.ca/fra/publications/debats/journal/cet/021204.htm
10. Raphaëlle de Groot citée par Mirko Sabatini, «8 x 5 x 363 + 1», *Progetto Arte* (journal annuel de la Cittadellarte - Fondazione Pistoletto), n° 9, 2004, p. 100. [Notre traduction.]
11. Une table ronde réunissant ces spécialistes du travail a été organisée le 30 avril 2004 à la Fondation Pistoletto.
12. Raphaëlle de Groot citée dans «Lanificio F.lli Cerruti. A creative approach to equal opportunities», *Progetto Arte*, n° 8, 2003, p. 52-53. [Notre traduction.]
13. Francesco Barnebai, «Work Office. Motivation», *Progetto Arte*, n° 8, 2003, p. 48.
14. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
15. Joseph Beuys et al., *Bâtissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988, p. 154.
16. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La république des idées, 2002, quatrième de couverture.
1. Liam Gillick's exhibition, "A Short Text on the Possibility of Creating a True Economy of Equivalence," was held from February 2 to April 5, 2005 at the Palais de Tokyo in Paris.
2. This is a reference to John Latham's expression. He was one of the founding members of the Artist Placement Group. See John Latham, *Event Structure: Approach to a Basic Contradiction* (Calgary: Scartissue, 1981).
3. <http://www.hauptsachemanhatarbeit.antjeschiffers.de>.
4. Raphaëlle de Groot and Elizabeth Ouellet, *Plus que parfaites. Les aides familiales à Montréal 1850-2000* (Montreal: Les éditions du remue-ménage, 2001), 67.
5. *Dévoilements* is a series of drawings produced during an eight-month residence in the Order of the Religieuses Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. It was exhibited at Occurrence in Montreal (February 25 – March 24, 2001).
6. *Collecte de poussière* is an urban performance presented at of the Gestes d'artistes event, which was organized by Optica and curated by Marie Fraser and Marie-Josée Lafortune (October 7-14, 2001).
7. *L'Histoire illustrée* is a video installation shown in the group exhibition "Nous venons en paix..." *Histoires des Amériques*, which was held at the Musée d'art contemporain de Montréal and curated by Pierre Landry (May 28 – September 5, 2004).
8. De Groot and Ouellet, *op. cit.*
9. <http://www.asnat.qc.ca/fra/publications/debats/journal/cet/021204.htm>.
10. Raphaëlle de Groot, quoted by Mirko Sabatini, "8x5x363 + 1," *Progetto Arte* 9 (annual journal of the Cittadellarte - Fondazione Pistoletto) (2004): 100.
11. A seminar gathering labour specialists was organized on April 30, 2004 at the Fondazione Pistoletto.
12. Raphaëlle de Groot, quoted in "Lanificio F.lli Cerruti: A Creative Approach to Equal Opportunities," *Progetto Arte* 8 (2003): 52-53.
13. Francesco Barnebai, "Work Office. Motivation," *Progetto Arte* 8 (2003): 48.
14. Hannah Arendt, *The Human Condition: A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man* (Garden City, New York: Doubleday, 1958).
15. Joseph Beuys et al, *Bâtissons une cathédrale* (Paris: L'Arche, 1988), 154.
16. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Seuil, 2002).



STEVE McQUEEN, *WESTERN DEEP* (EXTRAIT DE FILM_FILM STILL), 2002, 25 MIN, FILM 8 MM EN COULEUR TRANSFÉRÉ SUR BETA DIGITAL_COLOUR 8MM FILM TRANSFERRED TO BETA DIGITAL, SON_SOUND; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ART ANGEL ET_AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS.

**COCO FUSCO & STEVE MCQUEEN
OBSCENE JOUISSANCE:
AESTHETICS AND THE VISUAL POETICS OF LABOUR EXPLOITATION**

Derek Conrad Murray

**COCO FUSCO ET STEVE MCQUEEN
JOUISSANCE OBSCÈNE
ESTHÉTIQUES ET POÉTIQUES VISUELLES
DE L'EXPLOITATION DU TRAVAIL**

→ Dans un essai consacré à Gustave Courbet, T.J. Clark a évoqué le Paris des années 1850 comme une époque où, pour l'État comme pour le public et la critique, l'art avait un sens et un but politiques¹. À la lumière de ce qui se passe aujourd'hui, l'union harmonieuse de l'art et de la politique semble une chose quasi inimaginable. En introduisant une dimension sociale dans l'histoire de l'art, Clark a voulu examiner les effets de la révolution politique sur la pratique picturale – une tentative qui semble à propos étant donné la fascination de Courbet dans ses peintures pour le travail des



T.J. Clark, in his writings on the artist Gustave Courbet, spoke of mid-nineteenth-century Paris as a time when “the State, the public and the critics agreed that art had a political sense and intention.”¹ Considering this statement in relation to the current moment, a cosy union of art and politics seems almost implausible. When Clark introduced the social to art history, his intention was to investigate the effects of political revolution on pictorial practice—an endeavour that seems apropos considering Courbet’s painterly fascination with the plight of the peasant worker. In recent years, artists have begun to consider seriously the dystopic effects of global capitalism outside Western borders. Looking at these contemporary works, I cannot help but think of Courbet’s 1849 painting *The Stonebreakers* as a seminal moment in the artistic articulation of social realities. Contemporary artist and filmmaker Steve McQueen’s elegiac *Western Deep*, not

paysans. Ces dernières années, plusieurs artistes ont commencé à étudier sérieusement les effets dystopiques du capitalisme mondial à l'extérieur des frontières de l'Occident. Devant leurs réalisations, je ne peux pas m'empêcher de penser que *Les casseurs de pierres*, peint par Courbet en 1849, constitue une étape cruciale dans la représentation artistique des réalités sociales. Dans un esprit très semblable, l'artiste et cinéaste Steve McQueen a réalisé *Western Deep* (2002), une installation vidéo élégiaque dans laquelle il dépeint les enjeux de la politique ouvrière dans le but de redéfinir la question du travail telle qu'elle surgit au XXI^e siècle. Les deux artistes articulent leur exploration de la poétique visuelle du travail autour de la victimisation sociale et de la figure de l'*Autre*. Sauf que McQueen délaisse la France rurale pour nous entraîner dans les mines d'or sud-africaines.

Œuvre impressionniste et étonnamment viscérale, *Western Deep* constitue une expérience de vision dynamique et saisissante. Assis dans une salle sombre, les spectateurs sont d'abord soumis à des bruits assourdissants de machines industrielles. Pendant que les murs et le sol vibrent, on voit sur l'écran des bribes d'images, des lumières clignotantes ainsi que la silhouette d'un casque de mineur. McQueen emmène littéralement le public dans une descente infernale au fond d'une mine claustrophobique, où des mineurs noirs épuisés sont enfermés, examinés physiquement puis renvoyés à diverses tâches triviales et périlleuses. Si la dimension narrative cinématographique de *Western Deep* est bien présente, le film prend aussi pour thème l'espace et la localisation, en transmettant aux spectateurs le sens de leur propre physicalité. Il est expérientiel – quoique d'une façon non traditionnelle –, car l'artiste s'attache à souligner les textures, les surfaces et l'appesantissement des corps sous pression.

Western Deep est un chef-d'œuvre du cinéma structuraliste, mais sa force réside dans sa capacité à nous plonger dans le monde du travail tout en dépassant les limites du spectatortat traditionnel propre au cinéma. Présenté pour la première fois en 2002 à la Documenta 11, *Western Deep* y a été d'emblée accueilli avec enthousiasme par la critique et largement plébiscité comme la meilleure œuvre de l'événement, à cause de ses innovations esthétiques. Alors que le contenu politique du film était indéniable, des critiques comme Linda Nochlin

unlike *The Stonebreakers*, images underclass politics in an effort to redefine labour as viewed in the twenty-first century. Both works explore the visual poetics of labour exploitation through the articulation of social victimization and *Otherness*. However, instead of rural France, McQueen takes us to the gold mines of South Africa.

Impressionistic and jarringly visceral, *Western Deep* offers an activated, imposing viewing experience of video installation. While sitting in a pitch-black auditorium, viewers are first introduced to an oppressive deluge of industrial rumbling sounds. As the walls and floor shake, there are glimpses of images on the screen, flickering lights, or the semblance of a worker's hardhat. McQueen literally takes us on an infernal descent into a claustrophobic mine, where exhausted black miners are corralled, physically examined, and shuttled off to perform a series of mundane and perilous tasks. While *Western Deep* certainly contains a cinematic narrative, it is also about place and location, giving viewers a sense of their own physicality. The film is experiential—though not in the traditional sense—because the artist is concerned with textures, surfaces, and the physical weightiness of the body under duress.

Western Deep is a masterpiece of structuralist filmmaking, but its real import lies in its successful ability to draw us into the work, while simultaneously transcending the limitations of traditional cinematic spectatorship. First exhibited at Documenta 11 in 2002, *Western Deep* enjoyed immediate critical acclaim, and was widely considered to be the most successful of the entire exhibition for its aesthetic innovations. While the political content was undeniable, critics such as Linda Nochlin lauded *Western Deep* because the social dimension was totally imbricated within an original formal project. Having been presented in a mega-exhibition bombarded with politically charged documentary works and identity politics, McQueen's film was, ironically, a breath of fresh air. However, *Western Deep* also re-invigorated a contentious dialogue about art's effectiveness as a medium for social transformation.

Artist and theorist Coco Fusco's infamous video installation, *Dolores from 10 to 10* (2002) shares a related, if not more didactic fascination with the underbelly of international labour. Based on actual events, *Dolores from 10 to 10* explores the global exploitation and brutality of female labour. The

l'ont loué pour son imbrication totale dans un projet formel original. Parmi la pléthore d'œuvres documentaires à forte dimension politique et identitaire qui étoffaient l'événement, le film de McQueen représentait ironiquement un courant d'air frais. Cependant, il a aussi eu pour effet de raviver le débat controversé sur l'efficacité de l'art comme vecteur de transformation sociale.

Le cas de l'installation vidéo *Dolores from 10 to 10* (2002) de l'artiste et théoricienne Coco Fusco partage une fascination similaire, quoique plus didactique, pour les dessous du monde du travail international. Réalisée à partir de faits réels, *Dolores from 10 to 10* explore les conditions mondiales d'exploitation et de brutalité qui entourent le travail fait par les femmes. Dotée d'un titre qui est sans doute une allusion ludique au classique *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, la vidéo présente les actions d'une femme pendant une durée déterminée. D'abord présentée sous forme de performance et enregistrée par Fusco et Ricardo Dominguez en 2001 au Musée d'art contemporain de Helsinki avant d'être diffusée sur Internet, *Dolores from 10 to 10* reconstitue de manière fictive les douze heures durant lesquelles Delfina Rodriguez, une ouvrière accusée de vouloir former un syndicat, a été harcelée et torturée. Par l'intermédiaire d'un dispositif de caméras de surveillance en circuit fermé simulé par les artistes, les spectateurs assistent à l'interrogatoire laborieux (mené par Dominguez) de la jeune femme, entrecoupé de moments de solitude où elle se retrouve privée de nourriture, d'eau et de téléphone.

À l'instar, ou presque, du film de McQueen, la vision de *Dolores from 10 to 10* représente une expérience frustrante. Mais contrairement à *Western Deep*, qui frappe par sa dimension très formelle, l'œuvre de Fusco est radicalement anti-esthétique. Aussi terrifiant qu'absorbant, son récit ne laisse aucun répit au spectateur. Mais ce qui ressort en fin de compte, c'est la situation culturelle de l'artiste ou sa proximité avec le sujet. La performance apparaît ici comme un acte qui tient à la fois du réalisme cru et du fantasme. En tant que spectateur, nous ne nous identifions pas à Rodriguez ni au travail exploité, mais bien à Fusco qui joue le rôle d'interprète culturel dans l'acte de transmission. Ce phénomène n'affecte ni l'efficacité ni le côté poignant de l'œuvre, mais il n'en soulève pas moins des questions urgentes qui interpellent de plus en plus

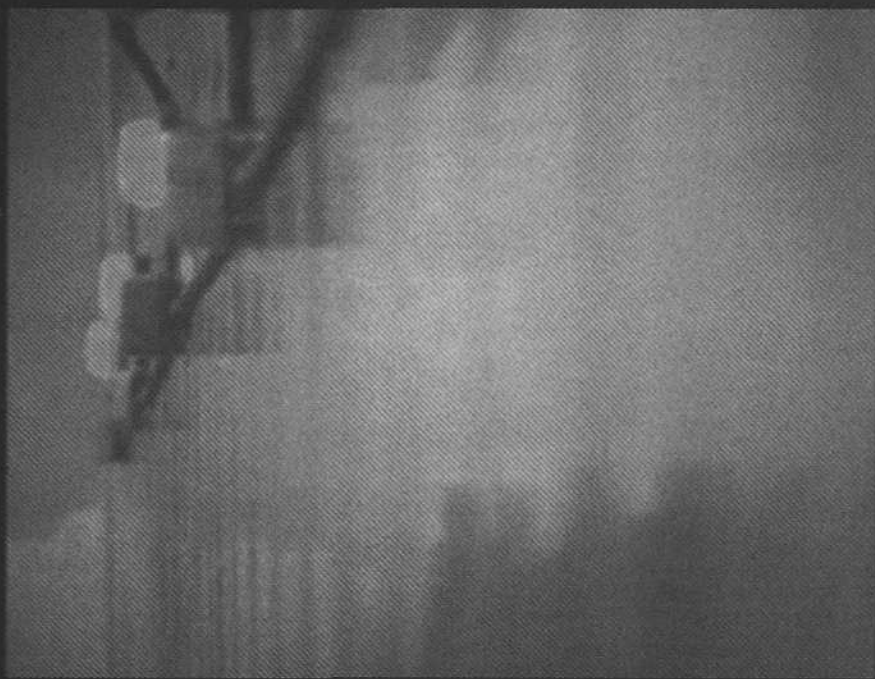
video and its title—perhaps a loose, though playful allusion to the classic Agnès Varda film, *Cléo from 5 to 7* (1961)—similarly follows the actions of a female protagonist over a timed duration. Originally performed and recorded by Fusco and Ricardo Dominguez at Kiasma, Helsinki's Museum of Contemporary Art, in 2001, the footage was later streamed directly to the Internet. The piece fictitiously restages the twelve-hour harassment and torture of Delfina Rodriguez, a maquiladora labourer accused of unionizing workers. Via a simulated closed-circuit surveillance aesthetic, viewers watch Fusco's drawn-out interrogation (by Dominguez) and intermittent idleness as she is deprived of food, water, and telephone access.

Not unlike McQueen's haunting film, *Dolores* creates a frustrating viewing experience. However, where *Western Deep* is an intensely formal project, Fusco's is brutally anti-aesthetic. There is no reprieve from a narrative that is both engrossing and disquieting. But ultimately, what stands out is the artist's cultural location, or proximity to her subject. Here the act of performance is presented as both unmediated realism and fantasy. As viewers, our identification is not with Rodriguez or exploited labour, but with Fusco, who occupies the space of cultural interpreter in the act of translation. The work is no less effective or poignant as a result of this transaction, but it nonetheless stirs urgent questions already swirling around the contemporary art world. Critics might charge that, as part of the cultural elite, Fusco's fictitious embodiment of the worker enables her to comfortably re-authenticate her alterity—albeit from a cosmopolitan remove. Similarly, *Western Deep's* formal sumptuousness may provide an unwitting buffer from the horrific realities unfolding on screen. Both installations are exhausting, and each brings the physical to the forefront in a manner that punctuates an already overwhelming feeling of despondence. The notion of *the worker as machine* is brilliantly articulated in both projects, as they present us with depictions of bodies under official control. But are these images politically effective, or are they simply commodities in an advanced capitalist society?

Works engaged with this subject matter are now ubiquitous within the nomadic spaces of international art—and the global exhibition is both a forum for socially committed art to be witnessed, and a space of commerce and exchange. Social



STEVE MCQUEEN, *WESTERN DEEP* (EXTRAITS DE FILM_FILM STILLS), 2002; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ART ANGEL ET_AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS.



le monde de l'art contemporain. Des critiques pourraient faire remarquer à Fusco que son appartenance à l'élite culturelle est ce qui lui permet de réaliser l'incarnation fictive de l'ouvrière et de réauthentifier son altérité en toute sécurité, quoique d'un point de vue cosmopolite. De même, la somptuosité formelle de *Western Deep* pourrait involontairement faire l'effet d'un tampon entre les spectateurs et les horribles réalités qui se déroulent sur l'écran. Accablantes, les deux œuvres placent la dimension physique à l'avant-plan d'une manière qui accentue encore le sentiment général d'impuissance. **Dans les deux cas, la représentation de la soumission des corps au contrôle officiel articule brillamment la notion du *travailleur comme machine*. Mais ces images sont-elles politiquement efficaces ou bien ne sont-elles que de simples produits issus d'une société capitaliste avancée ?**

Aujourd'hui, les espaces nomades de l'art international regorgent d'œuvres sur ce sujet; leur présentation mondiale constitue autant un forum destiné à témoigner de l'art socialement engagé qu'un lieu de commerce et d'échange. Le fait de prendre les antagonismes sociaux comme matériau artistique, avec ce que tout cela engendre comme controverses visuelles, a certainement contribué à créer de nouvelles formes de production du savoir. On s'aperçoit que plusieurs expositions d'envergure, en particulier la Documenta 11 de Okwui Enwezor, ont été à l'avant-garde de ces explorations. Cependant, nombreux sont les critiques et les spécialistes – américains surtout – qui reprochent aux artistes de la mondialisation le glissement opéré entre ce qui est perçu comme une vérité politique et ce qui relève essentiellement de la logique du capitalisme tardif. Il nous faut absolument examiner si la différence et la marginalité à l'œuvre dans l'art contemporain n'ont pas dégénéré en un espace imaginaire. Constituent-elles une posture culturelle oppositionnelle ou une « communauté imaginée » dans laquelle s'adopte – pratiquement *in abstentia* – une rhétorique activiste esthétisée, c'est-à-dire très à distance des sphères légitimes de l'action politique? Les observations de Hal Foster sur la tendance à l'autoabsorption ethnographique dans la pratique artistique mondiale comptent parmi les réflexions théoriques les plus pertinentes sur le sujet². Son concept du « périphérique et du projeté » (développé en lien avec la Documenta 11) relie de la même façon la pratique artistique

antagonisms as artistic practice, and the visual contentions they engender, certainly have created new forms of knowledge production. And large-scale exhibitions, most notably Okwui Enwezor's Documenta 11, have been at the vanguard of these burgeoning criticalities. Nevertheless, criticisms levied against global artists (largely by American scholars and critics) charge that there is slippage between what are perceived as political truths and what is essentially the logic of late capitalism at work. We must seriously consider if difference and marginalia in contemporary art practice have degenerated into a fantasy space. Are they an oppositional cultural position or "imagined community" where aestheticized activist rhetoric is espoused *in absentia*, so to speak—and thus at a significant remove from the legitimate spheres of political action? Among the most notable theoretical interventions into this problem are Hal Foster's observations on the tendency towards ethnographic self-absorption in global art practice.² Similarly, his notion of the "peripheral and the projected" (in regard to Documenta 11) links contemporary global art production, the projected image, and the visual representation of cultural trauma by socially defined peripheral entities.³

Critical models such as the "ethnographer" paradigm find their currency in a consensus that identifies global artists as subjects who are inherently *acted upon* by capitalism—and therefore fundamentally lack a certain agency. Under the current model, the unproblematic linkage of alterity with capitalism within art discourses constitutes an act of disenfranchisement—despite its good intentions. In this construct, minority artists are viewed as pawns of a capitalistic and economically rapacious art market that exploits difference. Under the rubric of art history, the relationship between the art object as a conductor of aura and the individual agency (or autonomous genius) of the artist is key. Aura is therefore about agency, but also about who is deemed fit to wield aura. **If the global artist is stripped of agency, his or her cultural production amounts to little more than fetish objects.**

Other models suggest that complex, contradictory modes of location and displacement counteract the mobilization of artistic aura—especially where notions of identity are at play. Carol Becker views global cosmopolitanism in the arts as a fashionable and entitled form of alterity characterized by political leanings that are merely cosmetic. Becker

contemporaine mondiale, l'image projetée et la représentation visuelle de traumatismes culturels par des entités périphériques socialement définies³.

Les modèles critiques tels que celui du paradigme de l'« ethnographe » s'appuient sur un consensus désignant les artistes mondiaux comme des sujets *sur lesquels* le capitalisme agit de manière intrinsèque et qui, dès lors, sont fondamentalement privés d'une certaine autonomie. En dépit de ses bonnes intentions, la tendance à relier couramment altérité et capitalisme dans les discours sur l'art est un acte de privation de droits. Dans cette optique, les artistes de la minorité sont perçus comme des pions manipulés par un marché de l'art capitaliste et rapace qui exploite la différence. La relation entre l'objet d'art comme véhicule d'aura et le pouvoir d'action individuel (ou le génie autonome) de l'artiste a été présentée comme un élément clé dans l'histoire de l'art. Par conséquent, en parlant d'aura, on ne se réfère pas seulement à l'autonomie, mais aussi à la personne jugée capable de manier cette aura. Si les artistes mondiaux sont privés d'autonomie, leurs productions culturelles ne sont guère plus que des objets fétiches.

D'autres modèles suggèrent que le caractère complexe et contradictoire des modes de localisation et de déplacement neutralise la mobilisation de l'aura artistique, en particulier lorsque des notions identitaires sont en jeu. Carol Becker voit le cosmopolitisme mondial de l'art comme l'encouragement à adopter une forme d'altérité à la mode qui se caractérise par des emprunts politiques purement cosmétiques. Becker se demande si ces élites nomades ne manquent pas d'aura du fait qu'elles « ne se rattachent plus à un lieu physique, mais plutôt à une série d'idées globales⁴. » Un raisonnement similaire entraîne Miwon Kwon dans une réflexion sur ce qu'elle a appelé l'identité au lieu (*locational identity*)⁵. Tant Kwon que Becker ont tendance à voir les artistes cosmopolites mondiaux non pas comme les victimes du commerce international (conformément au paradigme de l'ethnographe), mais plutôt comme les auteurs proclamés de la rébellion chic que leur déplacement situe *de facto* à l'extérieur des communautés privées de droits qu'ils prétendent représenter. Ces critiques bien intentionnées tendent à considérer les forces capitalistes de l'art international comme dégénératives. En un sens, elles fustigent le monde de l'art qui traiterait les artistes

ponders whether the production of these nomadic elites lacks aura if they “no longer exist in relationship to a physical locality but rather a series of global ideas.”⁴ Miwon Kwon follows a similar line of thought in what she has termed “locational identity.”⁵ Both Kwon and Becker tend to view global cosmopolitan artists not as victims of international commerce (as intimated by the ethnographer paradigm), but rather as enabled progenitors of chic rebellion, who are in essence displaced from the disenfranchised communities they claim to represent. These criticisms are well intentioned, and tend to view the capitalistic forces within the international art world as degenerative. In a sense, the art world is thought of as “having its way” with minority artists—or at the very least, demanding *only* their alterity in an aestheticized form of personal narrative.

Ultimately, the practice of politics as visual representation on display at Documenta 11 was branded ineffective by the American press, especially considering the bitter aftertaste caused by its corporate sponsorship. Critics found the exhibited works to be grounded in a negative, Hegelian dialectical model of power relations that was totalizing—if not intellectually naïve. In the global artist-as-trauma-narrator critique, the art of the Other is forever entrenched in this dialectical reasoning, despite its obvious limitations—which leads to the idealization of the other: the Other as the “new subject of history.”⁶ It could be argued that those constituencies lodging such criticisms fixate only on the aspects of Hegel that implicate the locations of institutional power, while sidestepping larger issues related to essentialism, political authority, and canonical dogmatism. Still, we are taught to believe that an *authentic* sense of national culture or “ethnic particularity” does not exist within the *halls of power* of the U.S. art world—even if such notions are officially mandated and performed daily.

Moving beyond the Hegelian master/slave dialectic may shift the critical gaze away from the neo-conservative liberal orthodoxy, though it does not redeem it from being read as a potentially oppressive force for those who do not meet its aesthetic criteria. Perhaps what is at stake in Hegel's “life and death struggle”—as Judith Butler suggests—is the maintenance of institutional power over the Other. Butler's reading of Hegel claims that the “life and death struggle” assumes that “true freedom exists only beyond the body”⁷; that

de la minorité «à part» ou tout au moins n'envisagerait leur altérité que sous forme d'un récit personnel esthétisé.

Pour sa part, la presse américaine a jugé que l'utilisation de la politique comme pratique artistique telle que la présentait la Documenta 11 était inefficace sur le plan visuel, surtout à cause du mécénat d'entreprise qui donnait à l'événement un désagréable arrière-goût. Les critiques ont reproché aux œuvres exposées de s'appuyer sur un modèle de relations de pouvoir hégélien négatif et totalisant, voire intellectuellement naïf. La critique de l'artiste mondial comme narrateur traumatique court le danger d'enfermer définitivement l'art de l'Autre dans ce raisonnement dialectique, en dépit des limites évidentes de celui-ci; cela revient à idéaliser l'autre, à en faire le «nouveau sujet de l'histoire⁶». On pourrait démontrer que ces arguments ne retiennent que les aspects de Hegel qui impliquent les lieux du pouvoir institutionnel, tout en évitant les enjeux plus importants liés à l'essentialisme, à l'autorité politique et au dogmatisme canonique. Ils voudraient aussi nous faire croire qu'un sens *authentique* de la culture nationale ou de la «particularité ethnique» ferait défaut au sein des *temples de l'art* étatsuniens – alors qu'en réalité ces notions sont officiellement promues et vécues au quotidien.

Dépasser la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave peut contribuer à libérer de l'orthodoxie libérale néoconservatrice le regard critique; mais celui-ci n'en continue pas moins d'apparaître comme une force oppressive potentielle envers ceux qui ne rencontrent pas ses critères esthétiques. Ce qui est peut-être en jeu dans ce «combat de vie et de mort» hégélien, comme le suggère Judith Butler, est le maintien du pouvoir institutionnel sur l'Autre. Tel que Butler l'interprète, ce «combat de vie et de mort» hégélien confirme qu'«il n'y a de liberté authentique qu'au-delà du corps⁷»; que la conscience de soi et l'Autre agissent tous deux de manière à «prouver en vain que le corps est la limite ultime à la liberté⁸». La question prend un tour crucial lorsqu'on s'interroge sur la manière dont les artistes peuvent visualiser leurs identités sous la forme d'un spectacle. Butler a peut-être raison : le corps pourrait être l'ultime limite à la liberté. Ce problème préoccupe le monde de l'art depuis un certain temps. Dans ses premiers essais, Clement



STEVE McQUEEN, *WESTERN DEEP* (EXTRAIT DE FILM_FILM STILL), 2002; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ART ANGEL ET_AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS.

Greenberg a traité la question du « corps » en qualifiant la solidarité ou l'« appartenance au groupe » de lien supraterritorial pernicieux, né d'un complexe d'infériorité profondément ancré. Dans l'Amérique qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, où subsistaient quelques vestiges d'antisémitisme, Greenberg jugeait toxique le concept des « communautés nationales » définies par l'ethnie. Le formalisme, avec sa profession d'universalisme, apportait néanmoins un répit provisoire face à cette tendance culturelle.

À la lumière des débats actuels, le rejet de la solidarité nationale professé par Greenberg s'avère utile. Les critiques adressées aux artistes mondiaux de la « minorité » suggèrent que ceux-ci sont fortement engagés dans les notions d'authenticité, sinon de localité. En d'autres mots, leur sens d'identité est profondément ancré, tandis que leurs corps restent constamment en mouvement, au gré de ce que Becker nomme « nomadisme romantique ». Peut-être le désir d'« ancrage » et d'« authenticité » raciale, ethnique et nationale n'est-il rien d'autre que le résidu intériorisé d'oppressions antérieures (l'esclavage, le colonialisme, l'Holocauste)? **Se pourrait-il que la quête artistique de l'identité dégénère toujours en « obsession ethnique » malsaine ?** Ou bien est-ce la présentation visuelle du trauma culturel qui engendre un sentiment encore plus fort d'insularité? Les critiques adressées aux formes artistiques axées sur l'identité ne seraient-elles pas des tentatives à peine voilées de détourner l'attention de ses propres solidarités? Quoi qu'il en soit, la tension règne lorsque les politiques identitaires rencontrent l'art visuel.

Les ambiguïtés esthétiques de *Western Deep* offraient un répit aux spectateurs dont les histoires politiques et les combats sociaux ne se reflétaient pas dans les œuvres de la Documenta 11. Les critiques entendues à l'issue de l'événement au sujet du « périphérique et du projeté » révèlent clairement la violence psychique ressentie par certains à force d'être continuellement confrontés à des représentations artistiques de corps étrangers dans un esprit d'activisme politique. *Western Deep* permettait – ne fût-ce que provisoirement – un retour dans la zone confortable du formalisme. C'est à ce genre de réaction que T.J. Demos fait écho lorsqu'il questionne l'efficacité de l'art mondial dans son essai intitulé « The Art of Darkness: On Steve McQueen⁹ ». En qualifiant les innovations artistiques de *Western Deep* de victoire de la forme

both self-consciousness and the Other engage in an act to “prove in vain that the body is the ultimate limit to freedom.”⁸ This becomes crucial when discussing how artists potentially visualize their identities in the form of spectacle. Perhaps Butler is right: maybe the body is the ultimate limit to freedom. These concerns are not new to the art world. Clement Greenberg engaged the “body” problem in his early writings—theorizing solidarity, or “group belongingness” as a pernicious hyper-territorial bond, borne of a deep-seated inferiority complex. In a post-wwii America, where the vestiges of anti-Semitism still lingered, Greenberg tended to view the concept of ethnically delineated “national communities” as toxic. Formalism, and its professed universalism, nevertheless provided a temporary respite from this cultural tendency.

Greenberg's rejection of nationalist solidarity becomes useful when considered in relation to contemporary debates. Criticisms of global “minority” artists suggest that they are deeply invested in notions of authenticity, if not location. In other words, their sense of identity is deeply rooted, while their bodies remain in constant flux, or what Becker calls a type of “romantic nomadism.” Perhaps the desire for “rootedness” and racial/ethnic/national “authenticity” is nothing more than the internalized detritus of former oppressions (slavery, colonialism, the Holocaust)? Could it be that the artistic gesture towards identity always degenerates into an ever more pernicious articulation of “ethnic obsession”? Or is it that the visual presentation of cultural trauma engenders an even greater spirit of insularity? Maybe the criticisms levied against identity-based artistic forms are thinly veiled attempts to displace attention from one's own solidarities. Nevertheless, when the politics of identity encounters visual art, tensions run high.

The aesthetic ambiguities of *Western Deep* were a reprieve for those art viewers whose political histories and social struggles were not envisioned or reflected in Documenta 11's exhibited works. The emergence of post-exhibition criticisms such as “the peripheral and the projected” clearly articulate the psychic violence inflicted on certain constituencies when continually confronted by artistic presentations of foreign bodies as political activism. *Western Deep* (if only temporarily) enabled one to slip comfortably back into the familiar terrain of formalism. In his essay “The Art of Darkness: On

sur le contenu, Demos tente de miner la dimension sociale des œuvres d'art postcolonial qui privilégient le politique sur l'esthétique.

En fin de compte, les œuvres de McQueen et Fusco fournissent à travers leur critique de la discrimination sociale et de l'exploitation du travail des réflexions percutantes sur le problème du « corps ». Et l'attention que ces artistes portent au dilemme de la citoyenneté, de l'intégration et de l'exclusion rappelle les écrits essentiels de Frantz Fanon sur l'aliénation culturelle de l'expérience coloniale. Son livre *Peau noire, masques blancs*¹⁰ offre une analyse fondamentale du phénomène de l'assujettissement colonial et de sa psychologie : il en résulte une conscience fracturée ou doublée, que W.E.B Du Bois a définie comme une sorte de statut *quasi colonial* auprès duquel le sujet subalterne cherche la reconnaissance sociale et la citoyenneté¹¹. La difficulté existentielle de Fanon est aussi une méditation ontologique sur ce que signifie se trouver là où « l'image et le fantasme » sont à la racine de l'oppression et de l'aliénation.

Comme on peut le voir cependant, le regard désengagé et nonchalant posé sur l'art contemporain suscite une autre forme psychique d'aliénation culturelle qui résulte de l'extase négative (jouissance obscène)¹² ressentie en consommant le corps de l'Autre dans son altérité comme un spectacle. Analysée d'un point de vue lacanien, cette conception de l'art mondial (subalterne) implique que la jouissance du corps de l'Autre devient obscène du fait de sa présentation comme un signal flagrant d'injustice sociale. En dépit de leur contenu politique dramatique, *Western Deep* et *Dolores from 10 to 10* s'avèrent des expérimentations esthétiques qui nous poussent à trouver du plaisir dans la représentation de l'exploitation. Évidemment, ce plaisir ne revient pas à s'identifier au corps souffrant du sujet. En ce sens, le fait de se confronter au désir de l'autre – en tant que plaisir de vision – s'annule de lui-même, car il suscite des sentiments contradictoires d'attraction, de répulsion et de mépris.

En parlant de « ces corps qui ne nous appartiennent pas » [*bodies that were not ours*], Fusco trouve une façon magnifique de faire allusion à cette jouissance tout en évoquant le moi fracturé et disloqué formulé par Fanon¹³. Dans ces œuvres d'art, les corps subalternes apparaissent comme des objets qu'on s'approprie, comme des machines

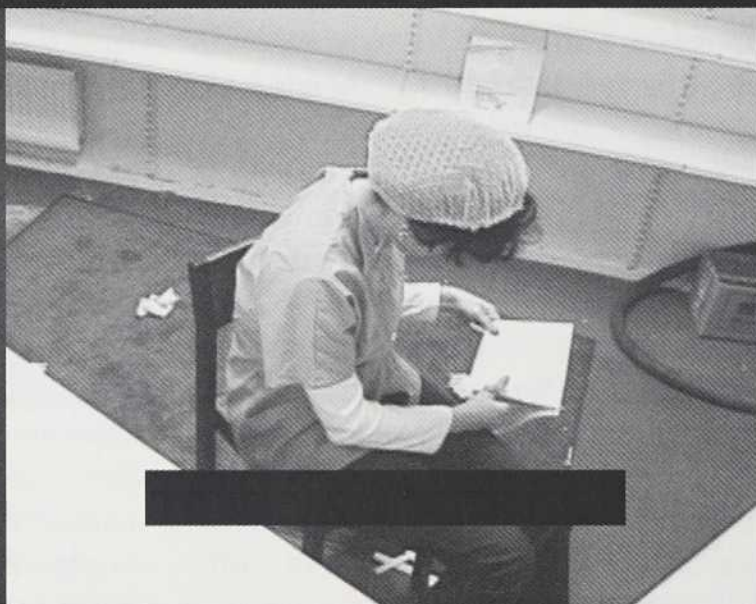
Steve McQueen," T.J. Demos echoes these sentiments as he questions the political effectiveness of global art.⁹ By characterizing the artistic innovations of *Western Deep* as a victory of form over content, Demos attempts to undermine the social dimension of post-colonial artworks that privilege the political over the aesthetic.

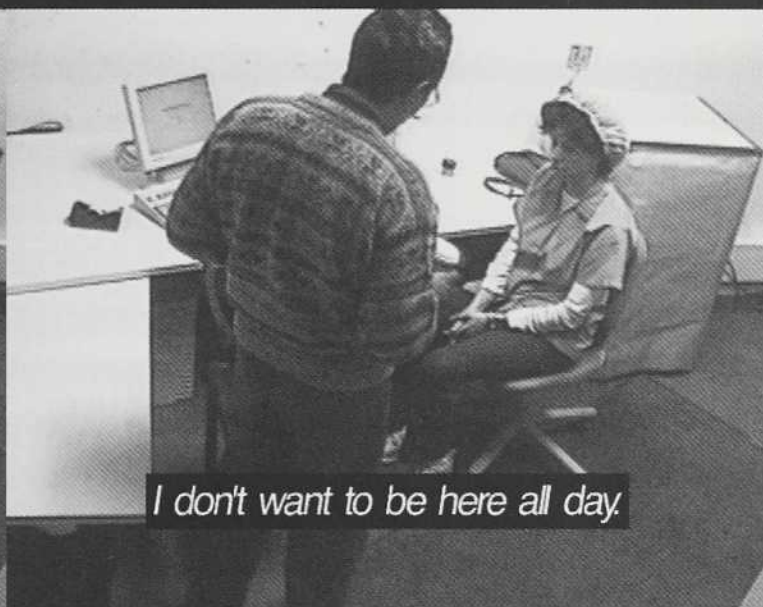
Ultimately, McQueen and Fusco's artworks are effective meditations on the "body" problem through their critique of social discrimination and labour exploitation. And their investigations into the dilemma of citizenship, inclusion, and exclusion recall Frantz Fanon's essential writings on the cultural alienation of the colonial experience. His *Black Skin, White Masks*¹⁰ presents a vital inquiry into the problem of colonial subjecthood and its psychology: a fractured, or doubled consciousness—what W.E.B. Du Bois called a type of *quasi-colonial* status from which the subaltern subject seeks recognition and social citizenship.¹¹ Fanon's existential quandary is also an ontological meditation on the nature of being where "image and fantasy" are at the root of oppression and alienation. However, it becomes clear that within the disengaged, flaneur-like contemplation of contemporary art, another psychic form of cultural alienation occurs, resulting from the negative ecstasy (or obscene jouissance)¹² of consuming the *Other*-ed body as spectacle. If we are to engage the critical response to global (subaltern) art from a Lacanian perspective, the act of enjoying the Other's body is made obscene by its conspicuous presentation as a lighting rod for social injustice. Despite their sombre political content, as aesthetic endeavours *Western Deep* and *Dolores from 10 to 10* solicit us to find pleasure in the spectacle of exploitation. Of course, this pleasure is not the same thing as identifying with the suffering body of the subject. In this sense, to confront the desire of the Other—as viewing pleasure—collapses on itself as it elicits contradictory feelings of attraction, repulsion, and disdain.

Fusco's wonderful phrase, "the bodies that were not ours" alludes to this jouissance, as well as to Fanon's fractured and dislocated self.¹³ Within these artworks, subaltern bodies are owned and exist as dispensable, low-tech machinery in the non-space of production. And in both projects, the exhausted body of the labourer serves a dual function as both avatar of political critique and commodity spectacle in the international art market. It is precisely on this

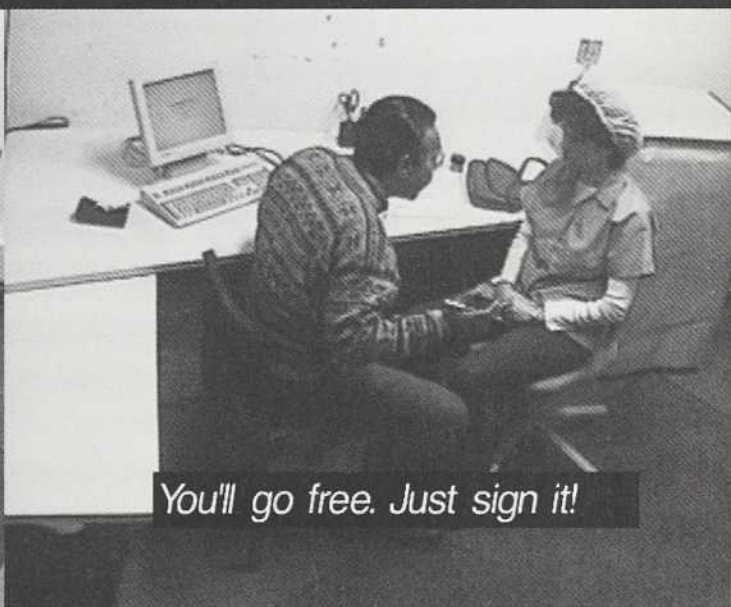


This is your last chance!

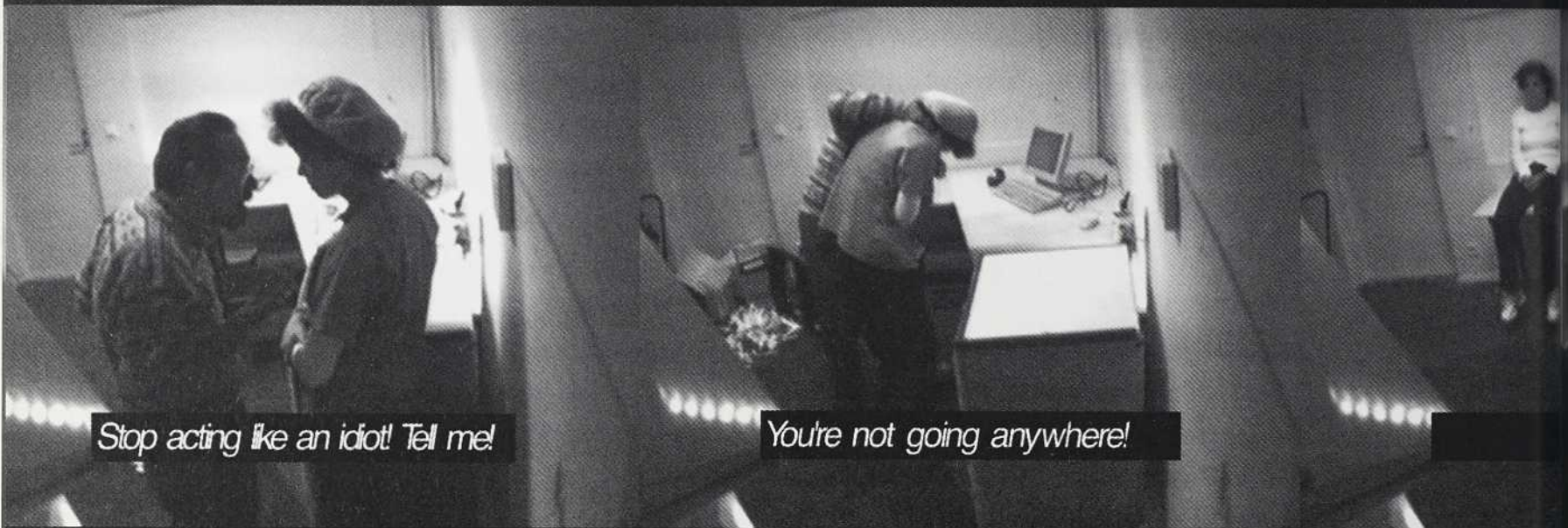




I don't want to be here all day.

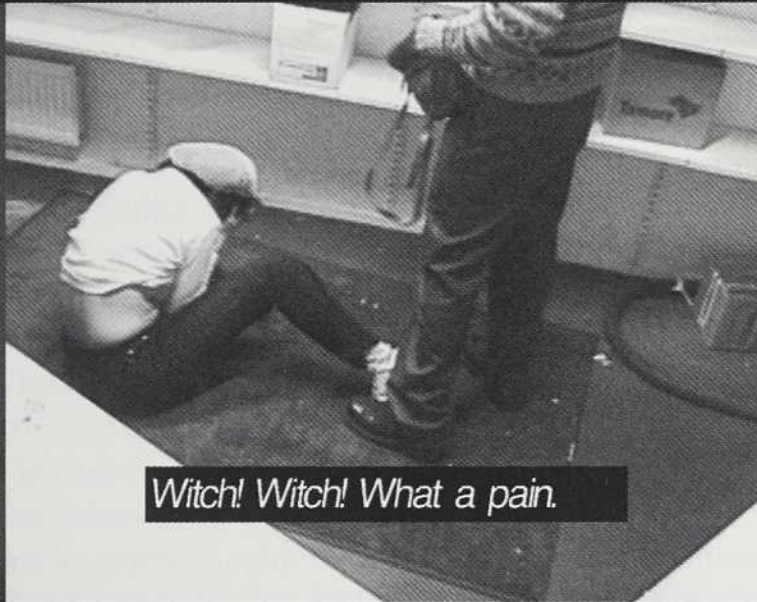


You'll go free. Just sign it!



Stop acting like an idiot! Tell me!

You're not going anywhere!



Witch! Witch! What a pain.



It says I'm going to leave.

technologiques anciennes confinées dans un non-lieu de la production. Et dans les deux films, le corps épuisé du travailleur occupe la double fonction d'avatar de la critique politique et de spectacle destiné au marché de l'art contemporain international. C'est précisément sur ce point faible que les critiques adressées à l'art mondial appuient leur légitimité. L'esthétique de résistance utilisée par les artistes pour marquer leur opposition porte la marque du capitalisme mondial rampant, avec sa tendance étrange à tout absorber. En même temps, l'hypervisibilité symbolique que permettait le multiculturalisme n'a abouti qu'à normaliser l'altérité au point d'en édulcorer le pouvoir transgressif. L'augmentation et le succès récent des discours sur l'art mondial ont pour corollaire la croissance exponentielle des hostilités envers le multiculturalisme et la diversité dans les arts visuels.

Fusco critique ce contrecoup en le décrivant comme une tentative agressive de maintenir la différence raciale et culturelle dans le sillage de la résistance subalterne. Son argument est double : d'un côté, elle réagit fortement à l'exotisme primaire qu'un courant à la mode encourage dans la pratique artistique minoritaire et le qualifie de déshabillage émotionnel. Mais d'un autre côté, elle n'hésite pas à accuser les institutions artistiques d'évacuer *ce qui est réellement humain* dans l'art au profit de détails formalistes élitistes et de méditations sur la beauté. Devant l'absorption de l'esthétique oppositionnelle par le capitalisme, la demande d'exotisme primaire sur le marché, ainsi que la tendance de l'aile gauche néoconservatrice de l'art à résister à l'identité, les artistes des minorités ont commencé à reconceptualiser leurs stratégies de résistance. Pour le meilleur ou pour le pire, l'exposition internationale capitaliste d'envergure reste un lieu propice à l'action et au développement soutenu d'idées critiques. En même temps, l'éthique sans frontière sur laquelle elle s'appuie est perçue comme un forum capable de transcender le monde de l'art occidental dont les méthodologies et les systèmes de valeurs ont été forgés par l'héritage colonial. Cette sphère nomade offre également la possibilité de se détacher de la demande pressante d'« appartenance au groupe » ainsi que du « poids de la représentation », tels que Clement Greenberg et Kobena Mercer les ont respectivement formulés¹⁴. Lorsque Fusco parle de « déshabillage émotionnel », elle accuse le monde

fault line that the criticisms levied against global art find their legitimacy. The aesthetics of resistance once employed by oppositional artists have become branded by capitalism's global reach and uncanny ability to absorb. Simultaneously, the symbolic hyper-visibility once provided by multiculturalism has merely normalized alterity to the degree that its transgressive power has waned. With the recent rise and success of global art discourses, hostilities towards multiculturalism and diversity in the visual arts have increased exponentially.

Fusco's critique of this backlash locates it as an aggressive attempt to manage racial and cultural difference in the wake of subaltern resistance. Her argument is twofold: on one level she expresses deep resentment for the trendy, primitive exoticism condescendingly expected of minority art practice—the emotional striptease. However, she simultaneously indicts the institutional structure of the art world and its elision of *what is truly human in art* in favour of the ephemera of elitist formalisms and musing on beauty. In response to the capitalistic absorption of oppositional aesthetics, the market demand for primitive exoticness, and the neo-conservative leftist art establishment's resistance to identity, minority artists have begun to reconceptualize their strategies for resistance. The capitalistic international mega-exhibition, for better or for worse, provides a space of agency and a continual flow of critical ideas. Simultaneously, its borderless ethos is conceptualized as a forum with the potential to transcend a Western art world whose methodologies and valuing systems were shaped by its colonial legacy. This nomadic sphere also presents a means of detachment from the crushing demand for “group belongingness” and the “burden of representation”—as conceptualized by Clement Greenberg and Kobena Mercer, respectively.¹⁴ Fusco's notion of “the emotional striptease”—while indicting the art world—also alludes indirectly to the internalization and enacting of stereotypical archetypes on the part of subaltern artists. While Western desire has continually demanded the primitive, minority communities have similarly required that their artists produce affirming representations as a means to counteract rampant misrepresentation. However, while the demand for group histories and community loyalties grate against the need for artistic agency and individualism, perhaps they ultimately produce their own

de l'art, mais fait aussi indirectement allusion aux archétypes stéréotypés qui sont intériorisés et utilisés par les artistes subalternes. Alors que l'Occident a continuellement recherché le primitif, les communautés minoritaires ont de leur côté poussé leurs artistes à produire des représentations assertives pour contrer la tendance rampante à déformer la réalité. Mais comme l'impératif des histoires de groupe et des loyautés communautaires entre en conflit avec le besoin d'autonomie artistique et d'individualisme, il se peut qu'elles en arrivent à produire leurs propres notions stéréotypées du primitif et de l'exotique¹⁵.

Que signifie tout cela pour l'artiste mondial? Et quel est l'impact politique des nombreuses réalisations artistiques engagées socialement qui sont présentées lors des événements internationaux? Les œuvres de McQueen et de Fusco définissent le social de manière esthétique, ancrant par conséquent l'art *dans ce qui nous arrive effectivement*. Selon certains critiques, les formes de production doivent éluder ces aspects au profit de préoccupations plus formelles ou intellectuellement plus nuancées. S'il en est ainsi, comment les artistes auront-ils la possibilité d'articuler l'esprit de leur époque alors qu'ils doivent subir le feu de plus en plus nourri des interdictions qui tentent de régenter la fonction *propre* de la production culturelle? À l'inverse, les artistes peuvent-ils concilier les préoccupations critiques engendrées par la fusion du capitalisme, de la politique et de l'esthétique? Selon Nicolas Bourriaud, l'œuvre d'art représente un *interstice* social, un terme marxiste qui «qualifie des communautés d'échange échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la loi du profit¹⁶». L'interstice de Bourriaud est un espace utopique de relations humaines qui engendre de nouvelles formes d'échange en marge du capitalisme multinational – autrement dit un espace social propice à des relations humaines conviviales. Ce modèle est conçu comme un projet à l'allure politique, fondé sur des instances relationnelles qui visent à désorganiser les conflits non résolus entre l'art et le commerce.

Si, malgré ces modèles, les tensions historiques entre les jugements esthétiques kantien et les théories politiques marxistes n'ont toujours pas trouvé de terrain d'entente, les stratégies iconiques des artistes mondiaux contemporains reconnaissent quant à elles que la tractation commerciale en

stereotypical notions of the primitive and exotic.¹⁵

What does this mean for the global artist? Further, what is the political efficacy of the many socially committed artworks exhibited in international forums? McQueen and Fusco's works aesthetically define the social, thereby grounding art in *what is actually happening to oneself*. Critics suggest that current forms of production must elide these preoccupations in favour of more intellectually nuanced or formal concerns. If so, how will artists find the space to articulate the spirit of their age, if they are constrained by an ever-evolving and panoptic onslaught of prohibitions that attempt to legislate the *proper* function of cultural production? Conversely, is it possible for artists to reconcile the critical anxieties brought to bear by the melding of capitalism, politics, and aesthetics? Nicholas Bourriaud believes that art occupies a social *interstice*, which is a Marxist term that "describes trading communities that elude the capitalist economic context by being removed from the law of profit."¹⁶ Bourriaud's interstice is a Utopian space of human relations that engenders new forms of exchange on the fringes of multi-national capitalism—a social forum for convivial human relations, so to speak. This model is conceived as a casually political project predicated upon relational encounters intended to disrupt the profoundly unresolved frictions between art and commerce.

Despite such models, the historical tensions between Kantian aesthetic judgments and Marxist political theories have yet to be reconciled, but the iconic strategies of contemporary global artists clearly acknowledge that the exchange of art and bodies in the market prohibits its separation from capitalism's expansive reach. The art of today seeks equilibrium between production and consumption, and these artists are not naïve to the laws of supply and demand. The canon would have us believe that beauty cannot be commodified, because it is not birthed by the labour of capitalism. Thus, it attempts to distinguish itself from the realm of production. But as Fusco and McQueen illuminate, aesthetics and political critique are not entirely incommensurable; in fact, their synthesis forms a conceptual unity or *reconciliation* that potentially elevates the art object beyond mere excess, connoisseurship, and elitist formalisms.

Guy Debord suggests that commodity spectacle is a negation of life, and I have pondered this ques-

jeu entre l'art et les corps empêche que l'on isole celle-ci des effets du capitalisme rampant. L'art d'aujourd'hui recherche l'équilibre entre la production et la consommation, et ces artistes n'ignorent pas la loi de l'offre et de la demande. Une règle canonique voudrait nous persuader que la beauté n'est pas un produit de consommation parce qu'elle n'est pas enfantée par le travail capitaliste, tentant ainsi de la séparer du domaine de la production. Mais comme Fusco et McQueen le démontrent de manière éclatante, l'esthétique et la critique politique sont loin d'être totalement incommensurables; en réalité, leur synthèse forme une unité conceptuelle de *réconciliation* qui hisse l'objet d'art bien au-delà du débordement, de l'expertise et du formalisme esthétique. Guy Debord suggère que la consommation spectaculaire est la négation de la vie. J'ai réfléchi à cette question en relation avec l'artiste mondial. Or, j'identifie dans leur production quelque chose de fondamental à propos des réalités sociopolitiques qui sont les nôtres : en particulier, j'affirme que, dans le monde international de l'art, la séparation est mince entre le jugement esthétique, les effets de la mondialisation, le capitalisme multinational, l'identité et les structures de valeur. **En tant qu'instrument de division sociale, l'art élitiste et ses instances ne sont pas à l'abri de la réification marchande; leurs jugements peuvent être assimilés aux formes d'évaluation économiques et politiques pratiquées dans la société en général.** Les discours fondés sur le jugement esthétique peuvent-ils prétendre exister en dehors de la politique et de la valeur économique? L'incommensurabilité fictive entre l'esthétique élitiste, les réalités sociales et le commerce comporte de nombreuses contradictions. Mais il est clair qu'utilisée à mauvais escient, la critique du capitalisme dans les arts visuels peut devenir un substitut commode aux subjectivités non normatives, ces *Autres* cosmopolites qui ne peuvent pas plus échapper à la couleur de leur peau qu'à l'emprise du marché sur leur production. À cet égard, le spectacle produit par le fétichisme mondial est, comme le suggère Debord, «l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions de l'existence¹⁷». Mais, comme les œuvres de Fusco et McQueen en font la démonstration, il importe que cet autoportrait soit toujours visible si l'on veut tenir les forces du contrôle politique, économique et social pour responsables.

tion in relation to the global artist. But in the production of these artists, I locate something fundamental about our current socio-political realities: specifically, I contend that there is little separation between aesthetic judgment, the effects of globalization, multinational capitalism, identity, and the structures of value within the international art world. As an apparatus of social division, high art and its criticalities are not immune from commodification; their judgments can be equated with economic and political forms of valuation operating in society at large. Is it possible for any discourse predicated upon aesthetic judgment to separate itself from politics and the language of economic value? The constructed incommensurability between elitist aesthetics, social realities, and commerce has many contradictions. However, it becomes clear that the critique of capitalism within the visual arts, if misused, can become a convenient stand-in for non-normative subjectivities, those cosmopolitan *Others* who cannot escape their skins any more than they can escape the market's grasp on their production. In this regard, the spectacle produced by global fetishism is, as Debord suggests, "the self-portrait of power in the age of power's totalitarian rule over the conditions of existence."¹⁷ However, as Fusco and McQueen's artworks illuminate, this self-portrait must continually be made visible if the forces of political, economic, and social control are to be held accountable.

Derek Conrad Murray poursuit des recherches postdoctorales et est professeur invité au département d'histoire de l'art de l'Université de Californie à Berkeley. Spécialisé en histoire, critique et théorie de l'art contemporain ainsi que dans l'art de la diaspora africaine, il collabore à diverses publications dont *Art in America*, *Art Journal* et *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Ses recherches actuelles se concentrent sur la relation entre la mondialisation, l'esthétique et la politique de la représentation.

Traduit par Marine van Hoof

NOTES

1. T.J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, Art Édition, 1991.
2. Hal Foster, «The Artist as Ethnographer», *The Return of the Real*, Cambridge (Mass.) MIT Press, 1996, p. 171–204.
3. Hal Foster, «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art», *October* n° 104, printemps 2003, p. 85.
4. Carol Becker, «The Romance of Nomadism», *Art Journal*, été 1999, p. 27. [Notre traduction.]
5. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004.
6. Hal Foster, «What Happened to Postmodernism?», *The Return of the Real*, p. 179.
7. Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1987, p. 52. [Notre traduction.]
8. *Ibid.* [Notre traduction.]
9. T.J. Demos, «The Art of Darkness: On Steve McQueen», *October* n° 114, automne 2005, p. 61–89.
10. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. Voir aussi de Frantz Fanon *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, qui est à maints égards un manifeste anticolonialiste dont les idées et les stratégies influenceront la révolution pour l'indépendance en Algérie.
11. Voir l'essai de Homi K. Bhabha «Interrogating Identity», *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 60–61. Dans «Interrogating Identity», Bhabha éclaire les fondements psychanalytiques des réflexions de Fanon sur l'aliénation culturelle du sujet colonial.
12. Jacques Lacan, «La pulsion partielle et son circuit», *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964. La jouissance chez Lacan a une connotation sexuelle, mais le mot fait aussi allusion à une opposition entre le plaisir et le désir. Il s'agit ici du principe de plaisir, qui agit comme un ordre ou une loi qui cherche à limiter la jouissance. Le désir de transgresser cette limite suscite une sorte de douleur – ou un plaisir fait de douleur et d'interdiction.
13. Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours: and Other Writings*, New York, Routledge, 2001.
14. Kobena Mercer, «Black Art and the Burden of Representation», *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York: Routledge, 1994, p. 240. Le «poids de la représentation» décrit par Mercer résulte du climat social et économique qui ne permet qu'à un nombre limité de gens (de couleur) d'accéder aux sphères culturelles de l'élite. Comme Mercer l'explique, l'artiste noir vit alors sous la double contrainte de l'individualité et de la collectivité.
15. Fusco, *op. cit.*, p. xv.
16. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 16.
17. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 26.
1. T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973), 9.
2. Hal Foster, «The Artist as Ethnographer» in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 171–204.
3. Hal Foster, «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art» *October* 104 (Spring 2003): 85.
4. Carol Becker, «The Romance of Nomadism», *Art Journal* (Summer 1999): 27.
5. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).
6. Hal Foster, «What Happened to Postmodernism?» in *The Return of the Real*, 179.
7. Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-century France* (New York: Columbia University Press, 1987), 52.
8. *Ibid.*
9. T.J. Demos, «The Art of Darkness: On Steve McQueen» *October* 114 (Fall 2005): 61–89.
10. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 1967). Also see Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Weidenfeld, 1963). *Wretched* is in many ways an anti-colonialist manifesto that articulates ideas and strategies that were influential to the Algerian revolution for independence.
11. See Homi Bhabha's essay «Interrogating Identity» in *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 60–61. In «Interrogating Identity», Bhabha illuminates the psychoanalytic underpinnings of Fanon's meditation on the cultural alienation of the colonial subject.
12. Jacques Lacan, «The Partial Drive and Its Circuit» in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1981), 183–84. Lacan's jouissance basically means «enjoyment (i.e., with a sexual connotation),» but it simultaneously alludes to an opposition between pleasure and lust. This is the pleasure principle, which serves like a command or law that seeks to limit enjoyment. The desire to overcome this limitation elicits a type of pain—or a painful and forbidden pleasure.
13. Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours; and Other Writings* (New York: Routledge, 2001).
14. Kobena Mercer, «Black Art and the Burden of Representation», in *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (New York: Routledge, 1994), 240. The «burden of representation» that Mercer articulates is the result of a social and economic climate that allows only a few individuals (of colour) entry to elite cultural spheres. And as Mercer elaborates, this places the black artist in a double bind between individuality and collectivity.
15. Fusco, *op. cit.*, xv.
16. Nicolas Bourriaud, «Relational Form» in *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, Fronza Woods, and Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du réel, 1998), 14–16.
17. Guy Debord, «Separation Perfected», in *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995), 19.

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

JEAN-LUC MOULÈNE

TRAVAIL DE SAPE

Nathalie Delbard

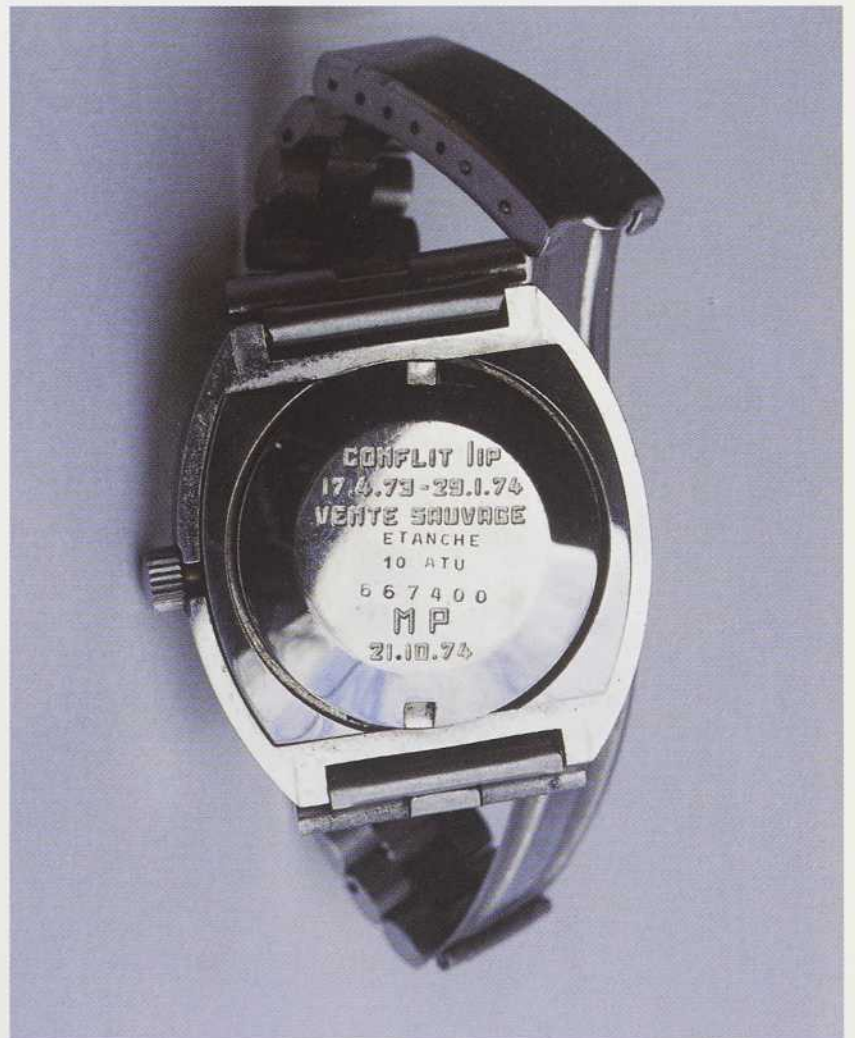
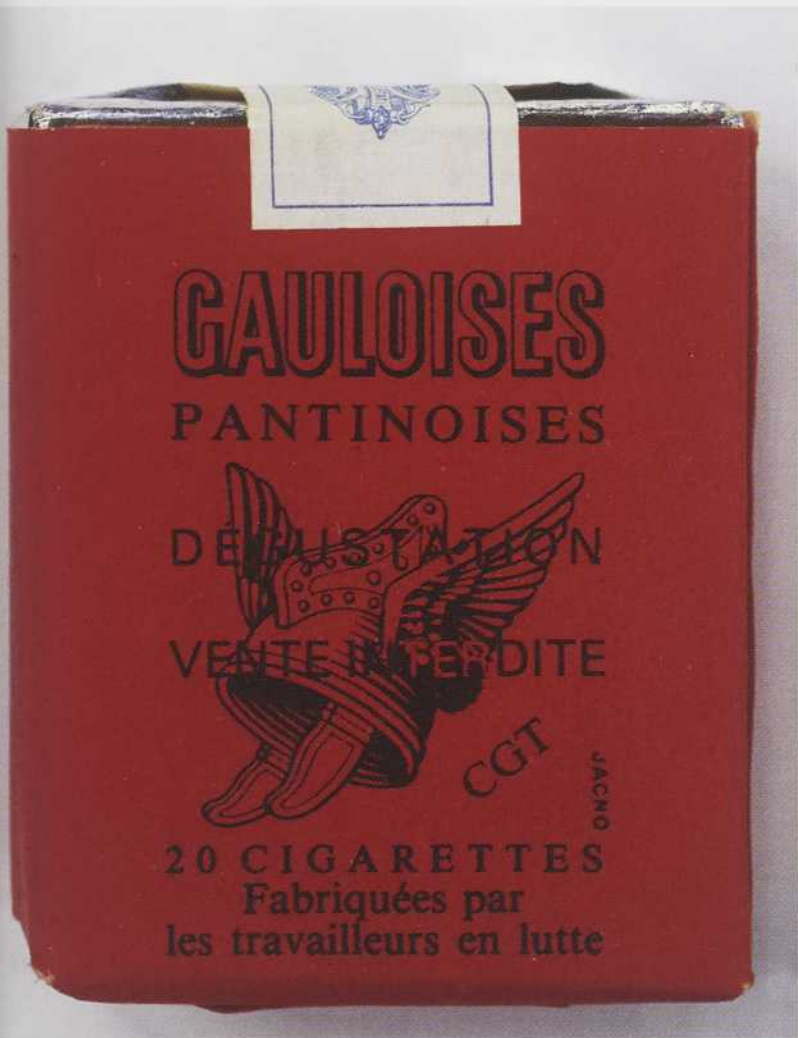
→ Si le mode discontinu caractérise notamment l'œuvre de Jean-Luc Moulène, et si, à l'intérieur du vaste champ que constituent ses photographies, la question du travail y est aussi fondamentale que décentrée, les « Objets de grève » (1999-2000), les « Produits de Palestine » (2002-2005) et la récente série des « Filles d'Amsterdam » (2005) peuvent constituer les jalons importants des investigations successives de l'artiste. Considérées sur le long terme, les œuvres tendent à s'éclairer mutuellement au fur et à mesure de leur apparition, évitant à cet égard toute lecture figée, toute interprétation définitive. C'est ainsi que s'est progressivement allongée la liste des « Objets de grève » (désormais au nombre de quarante¹). C'est ainsi encore que, sur le terrain de luttes cette fois non résolues, les « Produits de Palestine » sont venus leur faire écho en actualisant le paradoxe d'une « activité résistante » et c'est ainsi aussi que, d'une façon plus surprenante, les « Filles d'Amsterdam » bouleversent aujourd'hui ce qui s'annonçait jusqu'alors comme un parcours sans faille autour de la marchandisation et du travail.

JEAN-LUC MOULÈNE WORKING TO UNDERMINE



Jean-Luc Moulène's oeuvre fosters discontinuity; as well, the vast field of enquiry that informs his photographic series is underpinned by the question of work, which is simultaneously fundamental and decentred in his artistic practice, of which "Objets de grève" ("Labour Strike Objects," 1999), "Produits de Palestine" ("Palestine Products," 2002-05) and the recent series "Filles d'Amsterdam" ("Girls of Amsterdam," 2005) are the essential elements. Considered from a long-term perspective, Moulène's works illuminate one another with each new addition to his corpus, thereby avoiding the pitfalls of static readings or ultimate interpretations. This, for example, is how the list of "Objets de grève," now forty in number, gradually grew.¹ It is also how, in a similar way, "Produits de Palestine" made its mark in a field of battles not yet won, by bringing up to date the paradox of a "resistant production."

JEAN-LUC MOULÈNE, DE LA SÉRIE FROM THE SERIES «OBJETS DE GRÈVE», 1999-2000, 47 x 36 CM CHAQUE EACH, CIBACHROME SOUS DIASEC_CIBACHROME WITH DIASEC MOUNTING: MANIVELLE DE PÉDALIER DE CYCLE DIT «LE CASSE-TÊTE», LE PARISIEN LIBÉRÉ, SPÉCIAL GRÈVE, PANTINOISES, LIP, LES CONFLITS; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.



Outre le fait de repenser le dispositif sériel, ces trois grands ensembles photographiques permettent d'appréhender la question du travail à travers diverses facettes, de la grève au conflit israélo-palestinien jusqu'à la prostitution, reconduisant chacune différemment, suggère l'artiste, «des divisions existant dans l'espace social»; chose importante également, elles peuvent être examinées chronologiquement, suivant une progression dont les «Filles d'Amsterdam» représentent certainement un point culminant, voire le point de rupture à partir duquel il est possible de revisiter la posture de l'artiste. Précisément, dans la mesure où les trois séries soulignent avec une grande cohérence des zones de défaillance ou de bifurcation face au système économique dominant, mais également au regard de la place singulière que tient chacune d'elles, c'est à travers le principe d'un *travail de sappe* que nous envisageons l'œuvre ici, du moins sur deux plans.

Today it is how, in a more startling way, "Filles d'Amsterdam" upset what had appeared until now to be an unfailing examination of commercialization and work.

Apart from the way in which they rethink the question of seriality, these three large collections of photographs make it possible to examine the question of work through different thematic or historical facets, from labour strikes, to the Israeli-Palestinian conflict, to prostitution, thereby reconsidering under new light, according to the artist, "the divisions that exist in social space." But even more important is the fact that they can be analyzed chronologically, following a progression in which "Filles d'Amsterdam" certainly represents the culmination, or even the point of rupture from which it is possible to revisit the artist's attitude. Precisely, these three series emphasize with great coherence the zones in which the dominant economic system fails or from which it is subverted.

JEAN-LUC MOULÈNE, DE LA SÉRIE FROM THE SERIES «PRODUITS DE PALESTINE», 2002-2004, 50 x 40 CM CHAQUE_EACH, CIBACHROME SOUS DIASEC_CIBACHROME WITH DIASEC MOUNTING: 02 08 11 FÈVES (2002), 04 02 18 ALZAHRA-NÉROLI FLAVOR (2004), 02 04 23 AMANDES (2002), 02 07 27 GAUFRETTES AU CHOCOLAT (2002); PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.



Avec les « Objets de grève », Jean-Luc Moulène documente et met en exergue un pan méconnu de notre histoire industrielle, principalement des années 1970 à 1990, en rassemblant, telles des reliques, des objets issus de grèves souvent extrêmement dures, dont la force spécifique a notamment résidé dans le détournement et la contrefaçon, par l'interruption non pas des processus de fabrication, mais de toute logique de rentabilité sacrifiant les individus. S'appuyant sur « la puissance du faux² », les ouvriers de Manufrance, les employés de la Seita ou de la Banque de France, par exemple, ont choisi de confectionner, soit à pure perte pour l'entreprise, soit afin de récolter un soutien financier, des poêles, des cigarettes ou des billets parfaitement invendables, diffusant par ce moyen des slogans et des revendications salariales. Plutôt que de cesser toute activité proprement dite, les grévistes ont préféré opter, non sans ironie, pour un véritable travail de sape, une sorte de contre-

Thus, given the singular role played by each series, we will examine the artist's corpus from two points of view, each of which will be informed by one guiding principle: *working to undermine*.

With "Objets de grève," Moulène documented and presented a little-known aspect of our industrial history from the 1970s to the 1990s by assembling, like relics, objects deriving from often very difficult labour strikes. The specific force of these objects resides in their strategies of subversion and counterfeiting, which are deployed not by disrupting the manufacturing process, but rather by circumventing any logic of profitability that sacrifices individuals. Taking as their premise the "power of the fake,"² the workers of Manufrance and the employees of Seita and the Banque de France, for instance, chose to produce, either at a complete loss for the company or as a means to procure financial support, frying pans, cigarettes, and circulars that were used to disseminate the workers' slogans and salary



sens en terme de productivité, de déploiement d'énergie parasitaire, désolidarisant l'objet de son objectif premier pour lui inventer une dimension symbolique inattendue, ingénieuse et corrosive, de l'ordre du politique. De là, l'artiste s'est employé à donner consistance à ces objets – les photographiant un par un, sur fond uni, comme pour mieux les distinguer, les faire remonter à la surface –, en somme à prolonger l'histoire, à se faire le relais, le passeur, mais aussi le complice de luttes sociales acharnées. À ce titre, l'intérêt manifesté par Moulène pour ces objets souvent afunctionnels, insolites, nés de la révolte, n'est évidemment pas innocent et permet d'émettre l'hypothèse d'une correspondance non fortuite entre ceux-ci et une certaine conception du travail artistique. Car si l'état de grève procède d'un arrêt, d'une rupture dans la chaîne de production et si sa particularité ici, nous l'avons vu, se loge dans le maintien d'une forme originale d'activité, produisant du sens *a contrario*, la photographie, selon Jean-Luc Moulène, opère

demands. Rather than ceasing all activity per se, the strikers preferred, not without irony, to engage in the work of undermining (a sort of absurdity in productivity terms). This type of activity entails deploying parasitical energies, thereby interfering with and separating the object from its primary goal and inventing for it an unexpected, ingenious, and corrosive symbolic political dimension. Here, the artist stepped in and gave consistency to these objects—photographing them one by one, against a plain background, as if to be better able to distinguish them, to bring them to the surface—prolonging their life and making himself their relay, but also their accomplice in fierce social struggles. On this level, Moulène's interest in these unusual and non-functional objects, born of revolt, is obviously not innocent and enables us to hypothesize that a non-fortuitous connection exists between these objects and a certain conception of artistic labour. For if the fact of being on strike involves stopping work and shutting down production, and

JEAN-LUC MOULÈNE, DE LA SÉRIE «PRODUITS DE PALESTINE», 2002-2004, 50 x 40 CM CHAQUE_EACH, CIBACHROME SOUS DIASEC_CIBACHROME WITH DIASEC MOUNTING: 02 08 03 BIÈRE BLONDE (2002), 02 09 10 CONCENTRÉ DE TOMATE (2002), 03 08 13 SODA (2003), 04 03 01 DÉCALCOMANIES (2004); PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.



elle aussi un suspens, une coupure, une sorte de coup de hache dans le temps. Mieux encore, elle n'apparaît pas non plus comme une simple interruption dans le continuum imageant, mais secrète une forme de visibilité alternative qui, tout en s'inscrivant immanquablement dans une logique de production et de diffusion, tente d'en court-circuiter les modèles les plus autoritaires (ce que l'artiste, d'une autre façon, a déjà exploré dans les années 1980 et 1990 à travers les « Disjonctions » et, plus largement, par « l'altération » de produits de consommation en tout genre³).

Un tel parallèle, d'ailleurs, faisant concorder sujet de l'œuvre et processus à l'œuvre, peut être tout autant appliqué aux « Produits de Palestine » : ces derniers, en effet, se font à leur tour l'écho d'individus dont l'activité manifeste une forme de résistance ; composés principalement de denrées alimentaires (huile d'olive, noix, couscous, etc.), confectionnés par des hommes et des femmes palestiniens dont la terre n'a pas encore le statut

if its particularity in this case, as we have seen, resides in maintaining an original form of activity and producing a contrary meaning, then photography for Moulène also creates a suspension, a break, a sort of axe stroke in time. Better yet, it no longer appears to be a mere hiatus in the imaging continuum, but secretes a form of alternative visibility which, even as it continues to pertain to a logic of production and dissemination, attempts to short-circuit their most authoritative models (this is something which Moulène, in another way, already explored in the 1980s and 90s with his "Dispositions" and, more generally, with the "alteration" of consumer products of every kind).³

A parallel such as this, moreover, one that brings the work's subject and process into agreement, can be applied just as easily to "Produits de Palestine": the products in question echo the individuals whose activities display a form of resistance. The products are made up for the most part of foodstuffs (olive oil, nuts, couscous, etc.) that



d'État, ils sont les modestes, mais emblématiques défenseurs, envers et contre tout, d'un dispositif de survie, passant notamment par le travail agricole, face aux pressions économiques et politiques. Et cette fois, il ne s'agit pas de fabriquer des objets, mais bien des produits, c'est-à-dire des marchandises destinées à être commercialisées et qui, à défaut de pouvoir se soustraire au système, visent à s'y engager à contre-courant. En ce sens, ils caractérisent peut-être autant le processus d'élaboration de l'œuvre (à l'instar de la grève) que l'ambivalence même du statut de l'objet d'art, lui-même en prise avec le marché. Comme le rappelle Pierre-Michel Menger, «moins qu'aucun autre domaine d'activité, celui de l'invention créatrice ne saurait faire exception aux lois du monde et aux jeux stratégiques des acteurs sociaux⁴» et, de ce fait, ces documents photographiques, au même titre que les marchandises qu'ils représentent, sont assujettis à l'économie. Mais simultanément – et c'est en cela, à nouveau, que la comparaison est porteuse – ces quelque cinquante produits ne sont pas tout à fait comme les autres; empruntant, loin de la distribution massive, le chemin du commerce équitable ou d'une vente «sous le manteau», leur statut reste fragile, leur production incertaine et presque miraculeuse aux vues des obstacles rencontrés, mais avérée⁵.

Indépendamment de leurs représentations lisses et lumineuses, en plus de leur stricte matérialité, c'est donc le labeur, l'énergie employée pour exister, qui définit ces produits. Derrière l'image, il y a des hommes au travail, en lutte, et cette volonté-là transpire, elle s'énonce à travers la posture artistique. Si, comme le relève Stephen Wright à propos de certaines pratiques contemporaines, «les éléments matériels des dispositifs ne sont que des produits dérivés, de fades ersatz d'une activation qui a eu lieu ailleurs⁶», les «Produits de Palestine», pour leur part, bien que privilégiant le médium photographique et son puissant ancrage dans le visible, opèrent toutefois comme des détonateurs vers l'extérieur. Autrement dit, ce qu'il s'agit de pointer ce n'est pas seulement l'objet, mince partie émergée de l'iceberg, mais bien l'activité qui le

are produced by Palestinian men and women whose land is not yet a nation; they are the modest but emblematic defenders of a system of survival in the face of economic and political pressures. And this time what is being produced are not objects but products: they are merchandise destined for the market, and which, unable to extract themselves from the system, try to engage it against the grain. In this sense, this merchandise may characterize the process of creating a work of art (like the labour strike) as much as it does the very ambivalence of the art object's status, which is itself engaged with the market. As Pierre-Michel Menger remarks, “more than any other field of activity, that of artistic invention is unable to exempt itself from the world's laws and the strategic games of social actors.”⁴ For this reason these photographic documents, like the merchandise they represent, are subjected to the economy. But, at the same time—and this, once again, is where the comparison is fruitful—these fifty-odd products are not entirely like the others. Taking the path—which strays from the realm of mass distribution—of fair trade or of clandestine commerce, their status is fragile and their production uncertain; in light of the obstacles encountered their existence is almost miraculous. And yet they are produced.⁵

Independently of their glossy and luminous representations, in addition to their strict materiality, it is thus the labour, the energy expended to exist, which defines these products. Behind the image, there are people working, struggling, and this desire is apparent; it expresses itself through the attitude of the artist. While it is true, as Stephen Wright remarks with respect to certain contemporary artistic practices, that “the material elements of the works are nothing more than derivatives, pale copies of an activation which took place elsewhere,”⁶ “Produits de Palestine,” even though it privileges photography and its powerful rooting in the visible, nevertheless functions like a detonator of the outside world. In other words, what these photos reveal is not only the object, which is the tip of the iceberg, but the activity which precedes it and extends beyond its appearance, and which

précède et qui déborde son apparition, et ce, dans un contexte politique des plus violemment conflictuel. L'artiste prend d'ailleurs soin d'évoquer cela par son dispositif d'exposition (une éloquente bâche bleue pesant au-dessus des têtes) et par une documentation textuelle (feuilles informatives à disposition du spectateur renvoyant à la fois aux producteurs, aux distributeurs et aux notices de chacun des produits). Comme le confirme Moulène, «il n'y a pas de document sans texte : pour "Objets de grève", je présentais les notices de production, pour "Produits de Palestine" le relevé des mentions⁷». En spécifiant, notamment par le texte, «l'articulation entre la production, la diffusion et l'état réel de la surface, soit l'apparition⁸», l'enjeu éthique est de proposer un réajustement de ce qui est donné à voir. Alors que nombre d'images s'évertuent à dissimuler la logique économique ou l'idéologie qui les sous-tendent, à faire oublier les messages dont elles sont les potentiels vecteurs, le travail de l'artiste vise justement à les recontextualiser, en précisant et en distinguant les conditions réelles de leur émergence. Par le commentaire et la brèche qu'il instaure, est évitée toute simplification, toute adhésion absolue à l'image.

Cela étant, comment dès lors concevoir les «Filles d'Amsterdam»? Car si les deux premières séries, tout en rendant compte du travail des autres (grévistes, fermiers palestiniens), procurent également, presque par mimétisme, un sens au travail artistique, l'analogie ne se donne pas avec autant d'évidence pour ce dernier ensemble. Certes, une fois encore, Jean-Luc Moulène ne s'empare pas d'une forme de travail ordinaire, mais de celle qui suscite les plus vifs débats; en outre, bien que contrairement aux «Objets» et aux «Produits», nous avons affaire à des personnes, en l'occurrence des prostituées hollandaises, le corps est ici un corps-marchandise, sorte d'objet de consommation ultime. Mais si, de fait, des correspondances s'ébauchent et légitiment, à certains égards, la place des «Filles d'Amsterdam» dans le sillage des photographies qui précèdent, il convient surtout d'en distinguer les écarts.

takes place in the most conflictual and violent of political contexts. Moulène, moreover, takes care to suggest this in the way he arranges the photographs for exhibition (an eloquent blue tank hangs over people's heads) and in the textual documentation he includes (informational brochures discuss the producers and distributors and describe each product). As Moulène confirms,

no document is without a text: for "Objets de grève," I exhibited fact sheets on the production of the objects; for "Produits de Palestine" there was the summary of distinctions.⁷

By specifying, in particular by means of the text, "the connection between production, dissemination and the real state of the surface, that is to say the appearance,"⁸ the ethical issue consists in proposing a readjustment of what is shown. While many images do everything in their power to conceal the economic or ideological logic underlying them, Moulène tries precisely to recontextualize them by making clear and distinguishing the real conditions of their emergence. Through the commentary and the breach he brings about, all simplification and absolute adherence to the image is avoided.

This being the case, how should we view "Filles d'Amsterdam"? While the first two series, in depicting the work of others (strikers and Palestinian farmers), also give meaning, almost mimetically, to artistic labour, the analogy is not as evident for this last set of photographs. Naturally, Moulène has, once again, taken on an out-of-the-ordinary sort of work, one that gives rise to lively debate; moreover, although we are dealing here with people (Dutch prostitutes), unlike "Objets" and "Produits," the body is now a body-merchandise, a kind of ultimate consumer object. But while there are overlapping connections between these works which justify viewing "Filles d'Amsterdam" as following on from the earlier photographs, we should also take note of what distinguishes this series from the others.

Would it be possible here to define and situate the goals of an effective "working to undermine"? Our first hypothesis would be to consider to what extent Moulène's decision to work in Holland, where prostitution, unlike in France for example, is legal





Peut-on ici définir et localiser la volonté d'un «travail de sape» effectif? La première hypothèse serait de considérer, dans la mesure où Jean-Luc Moulène choisit de travailler en Hollande, pays où la prostitution, contrairement à la France par exemple, est légalement reconnue et défendue par un syndicat, qu'il s'agit d'une attaque contre l'hypocrisie d'un certain nombre d'États face à la question de la prostitution et de sa légitimation. Le titre explicite initialement prévu, à savoir «Portraits de travailleuses avec leur outil de travail», mais aussi la frontalité absolue avec laquelle ces images nous sont présentées (et semblent dire, en effet, que travailleuses, ces femmes le sont et l'assument), le laissent bien sûr penser. Mais en poursuivant la comparaison, on remarque aussi l'absence apparente de texte dont ont bénéficié pour leur part les «Objets de grève» et les «Produits de Palestine», ce qui conduit à chercher son équivalent. Celui-ci, en réalité, est à situer sur deux plans. D'un côté, les cartels, titrant chacune des photographies des pseudonymes des «Filles», rendent compte d'une fiction logée à l'intérieur du système prostitutionnel, en appuyant la logique d'un nom «de scène». D'autre part, il est possible d'y voir un autre texte, d'ordre historique, simplement placé «en sourdine», en deçà du lisible, il se donne alors à lire à travers le protocole photographique soigneusement établi par l'artiste. Comme le stipule le communiqué de presse de l'exposition au Jeu de Paume⁸, c'est par la juxtaposition de deux régimes de la photographie du XIX^e siècle, celui des premiers clichés de sexes féminins d'Auguste Belloc et celui de la photographie judiciaire initiée par Alphonse Bertillon, que la série des «Filles d'Amsterdam» a vu le jour. L'une et l'autre références, sans être directement citationnelles, apparaissent donc comme une sorte de généalogie inscrite en creux dans l'image, un filtre historique mettant en perspective les modalités de constitution de l'œuvre, et qui nous éclaire davantage sur la posture de l'artiste. Celui-ci conçoit de véritables «clichés», dans le sens où ils cristallisent les représentations majeures de l'histoire de la photographie drainées dans l'inconscient collectif, et qui, du coup, peuvent s'entendre comme une manière d'explicitier par l'origine (en évoquant leur première apparition)

and its practitioners unionized, is an attack on the hypocrisy of numerous countries around the issue of prostitution and its legitimacy. The explicit initial title of the series, "Portraits de travailleuses avec leur outil de travail" ("Portraits of Working Women with the Tools of their Trade"), as well as the complete frontality of these images (as if to say that these women are workers and know it), certainly raises the question. But in pursuing the comparison, we also note the apparent absence of the textual material from which "Objets de grève" and "Produits de Palestine" benefited, and we cast about for its equivalent. In reality, this equivalent can be found in two places. On the one hand, the works' exhibition information cards bear the pseudonym of the "girls," thereby disclosing a fiction that lurks within the system of prostitution and which is based on the adoption of "stage names." On the other hand, it is possible to locate another level of text, which is of a historical nature and tacitly at play in the photographs: buried underneath the legible, it can be read through the very photographic protocol that is carefully constructed by the artist. As the press release for the exhibition at the Jeu de Paume remarked,⁸ the series "Filles d'Amsterdam" came into being by juxtaposing two regimes of nineteenth-century photography, namely, the first pictures of women's sexual anatomy by Auguste Belloc, and the photographs of criminals made by Alphonse Bertillon. Both bodies of work, without being directly quoted, thus appear to be a sort of genealogy that is written between the lines of the images, a historical filter that places the ways in which the work of art is constituted and which further informs us about the artist's attitude. Moulène creates true "clichés" (a word that means both "cliché" and "snapshot" in French) in the sense that these images crystallize major depictions from the history of photography that have seeped into the collective unconscious. As a result, they can be seen as a way of making explicit the nature of the images in circulation today (by evoking their origins). In Moulène's view, such images are largely determined, in the case of identity, by the history of police photography, and in the case of the body, by pornography. Remarking in particular that "for the past fifteen years this dual kind of image (en-

la nature des images en circulation aujourd'hui, largement déterminées, selon l'artiste, par la loi lorsqu'il s'agit de l'identité, par la pornographie lorsqu'il s'agit du corps. Faisant notamment « depuis quinze ans le constat de la montée en force de ce double type d'images (le tout judiciaire et le tout économie)¹⁰ », Moulène choisit ainsi de rassembler ces deux « absolus » en une seule surface, d'expérimenter leur télescopage comme pour les prendre au jeu de leur propre excès, les pousser à bout. Et c'est justement à ce croisement paradoxal qu'un travail de sape peut s'engager, dans la collision de ces deux régimes d'images habituellement indépendants. C'est à cela en tout cas que le spectateur se voit confronté sans détour : devant ces femmes nues aux jambes écartées, aux corps marqués (de cicatrices ou d'accessoires), et surtout aux visages, de face, placés dans l'alignement de leurs sexes épilés, le regard n'a pas d'échappatoire, aucune diagonale ou espace intermédiaire où se déporter ; l'œil oscille constamment entre tête et sexe, il ne peut pas se résoudre à l'un aux dépens de l'autre, il se scinde sans jamais se conclure. Alors que Belloc procède à une sorte de décapitation du sujet par le cadrage et la pose, avec pour seul objet le sexe féminin dévoilé, Bertillon à un délaissement du corps au profit exclusif du faciès identitaire, Moulène fait ici du refus de désolidariser tête et sexe l'atout majeur des « Filles d'Amsterdam ».

On objectera cependant, et à juste titre, que ce type de représentations occupe déjà largement le champ des visibilités, dans le domaine de l'industrie pornographique particulièrement. Et si la présence des « Filles d'Amsterdam » dans l'espace muséal, à travers, qui plus est, un dispositif opposé à la consultation privée et solitaire¹¹, est un élément de distanciation important renvoyant le spectateur à sa responsabilité de sujet regardant, on sait aussi que la moindre reproduction dans la presse (chose que l'artiste, sous conditions très strictes, a pour l'instant peu autorisé) tend à les « repornographier » rapidement. Plus sûrement, ce qui distingue alors nettement les photographies de Jean-Luc Moulène tient à la nature même du processus de création et, par ricochets, au mode inédit d'apparition de ces femmes à l'image. Car il s'agit ici de portraits,

tirely criminal and entirely economic) has grown greatly,¹⁰ Moulène has thus chosen to bring these two "absolutes" together on a single surface, to telescope them as if to take them in the act of their own excess, to push them to the limit. And it is precisely at this paradoxical crossroads that a working to undermine can take place, in the collision of these two normally independent image regimes. This, in any event, is what the viewer is unmistakably confronted with: in the face of these nude women with their legs spread, with their bodies marked by scars or accessories, and especially with their faces looking straight out at us in alignment with their hairless genitalia, there is no place for the beholder's gaze to seek refuge, no diagonal or intermediary space in which to withdraw. Our gaze constantly wavers between the head and the genitals; it cannot settle on one at the other's expense; it is divided without ever coming to rest. While Belloc created a sort of decapitation of the subject through the framing and positioning of his models, his only goal being the revelation of the female sex, and Bertillon forsook the body to the exclusive benefit of arresting identity, Moulène refuses to separate the head and the sex. This is the major accomplishment of "Filles d'Amsterdam."

One might nevertheless object, and rightly so, that this kind of representation is already largely present in our culture's field of images, especially in the pornography industry. And while "Filles d'Amsterdam" is shown in the museum space in such a way as to produce the opposite effect of a private and solitary viewing,¹¹ because the museum generates an important form of distanciation and forces viewers to confront their responsibility as viewing subjects, we know also that the slightest reproduction in the media (which the artist has, for the moment, authorized infrequently and under strict conditions) tends quickly to "pornify" the images. More certainly, what clearly distinguishes Moulène's photographs has to do with the very nature of the artistic process and, indirectly, with the unusual mode in which these women appear, for these are portraits, or what Moulène defines as depictions "of someone in his or her social relations by means of social signs and their social status."¹² In other words, in the case of the commercialization of

ce que l'artiste définit comme représentations « de quelqu'un dans ses rapports sociaux, à travers un statut et des signes sociaux¹² ». Autrement dit, alors que dans le cadre de la marchandisation des corps, le visage, s'il apparaît, se doit de se faire oublier en tant que singularité pour mieux aider à vendre (suivant des expressions clairement stéréotypées), la demande faite à ces « travailleuses », loin de simplement mettre la tête au service du corps en entretenant l'illusion du rôle qui lui est habituellement assigné, consiste à s'adresser à l'objectif à travers une réalité sociale affichée comme telle, à part entière. C'est donc depuis cet endroit-là que les « Filles d'Amsterdam » nous regardent, et c'est pour cela que leur visage impose une présence persistante au moins égale à celle de leur sexe, et qui parasite, au final, le rapport prostitutionnel.

Reste, malgré tout, la question de la surenchère. Alors que pour les « Objets de grève » et les « Produits de Palestine », Moulène parvient à débusquer dans le visible une forme marginale d'activité, cette récente série, en tant que cliché, procède en effet d'un tout autre régime, de l'ordre de la survisibilité. Pour cela, – et même si les « Produits de Palestine », du fait de leur inscription dans une actualité brûlante, sont sujets aux critiques les plus radicales –, les « Filles d'Amsterdam » engage davantage la polémique, engendrant pour une plus large part encore des réactions de rejet assez vives, ou une forme plus modérée de gêne, loin de l'unanimité des « Objets de grève ». Mais paradoxalement, c'est peut-être en cela que leur « fragilité » s'avère nécessaire, parce que créant une respiration au sein même du cheminement artistique. Ultime travail de sape de l'artiste, cette série aurait pour autre usage de tordre le cou à tout consensus, créant pour le moins surprise et débat, comme une manière de court-circuiter un marché de l'art à la logique parfaitement huilée. Comme le dit l'artiste :

Pourquoi attendre la grève ? Si nous prenons conscience de la chaîne qui va de la production à la consommation, si à l'endroit où nous travaillons nous pouvons créer une bifurcation, nous créerons des produits nouveaux et du coup manifestes¹³.

C'est aussi à la lumière de ces mots que les « Filles d'Amsterdam » peuvent certainement s'entendre.

bodies, the face—if it appears—must make itself forgotten as a unique object in order to facilitate the selling of the product (by using clearly stereotyped expressions). What is being asked of these “workers,” however, is that they address the camera in the light of a social reality that is fully identified as such; they are far from simply putting their heads in the service of their bodies in order to maintain the illusion of the role that is usually assigned to them. It is thus from this site that the “girls of Amsterdam” gaze at us, and this is why their faces impose a persistent presence that is at least equal to the presence of their genitalia—a presence which, in the end, interferes with viewing them as prostitutes.

There remains, despite all this, the question of overdetermination. While for the “Objets de grève” and the “Produits de Palestine,” Moulène had managed to make visible a marginal form of activity, this recent series, considered as a cliché, pertains to a completely different regime, a regime of hypervisibility. For this reason, even if the “Produits de Palestine,” which stem from a heated political reality, have given rise to the most radical criticism, “Filles d'Amsterdam” is ultimately much more polemical. This series has engendered a stronger reaction of rejection, if not a more moderate form of embarrassment, which is a far cry from the unanimous appeal of the “Objets de grève.” And yet, paradoxically, it is perhaps here that the “fragility” of the “Filles d'Amsterdam” becomes necessary, for the series creates breathing room within Moulène's artistic process. “Filles d'Amsterdam,” Moulène's ultimate work of undermining, has another purpose: to stymie any consensus and create at the very least surprise and debate, as if to short-circuit a well-oiled art market. As Moulène remarks, Why wait for a strike? If we are aware of the chain extending from production to consumption, if where we work we can create for ourselves another path, we could create new, and thereby manifest, products.¹³

It is also in light of these words that we can certainly understand “Filles d'Amsterdam.”

Nathalie Delbard est maître de conférences en arts plastiques à l'Institut universitaire de formation des maîtres de Lille. Plasticienne, critique d'art spécialisée en photographie contemporaine, elle collabore à différentes revues telles que *Parade* ou *La Voix du Regard*. Ses recherches portent notamment sur la dimension politique des pratiques photographiques, à travers les processus de constitution, les dispositifs d'exposition et de diffusion de l'image.

Nathalie Delbard is a visual arts lecturer at the Institut universitaire de formation de maîtres in Lille. A visual artist and art critic specializing in contemporary photography, she contributes to various journals, including *Parade* and *La Voix du Regard*. Her research is concerned in particular with the political dimension of photography at the levels of the work's creation, exhibition, and dissemination.

Translated by Timothy Barnard

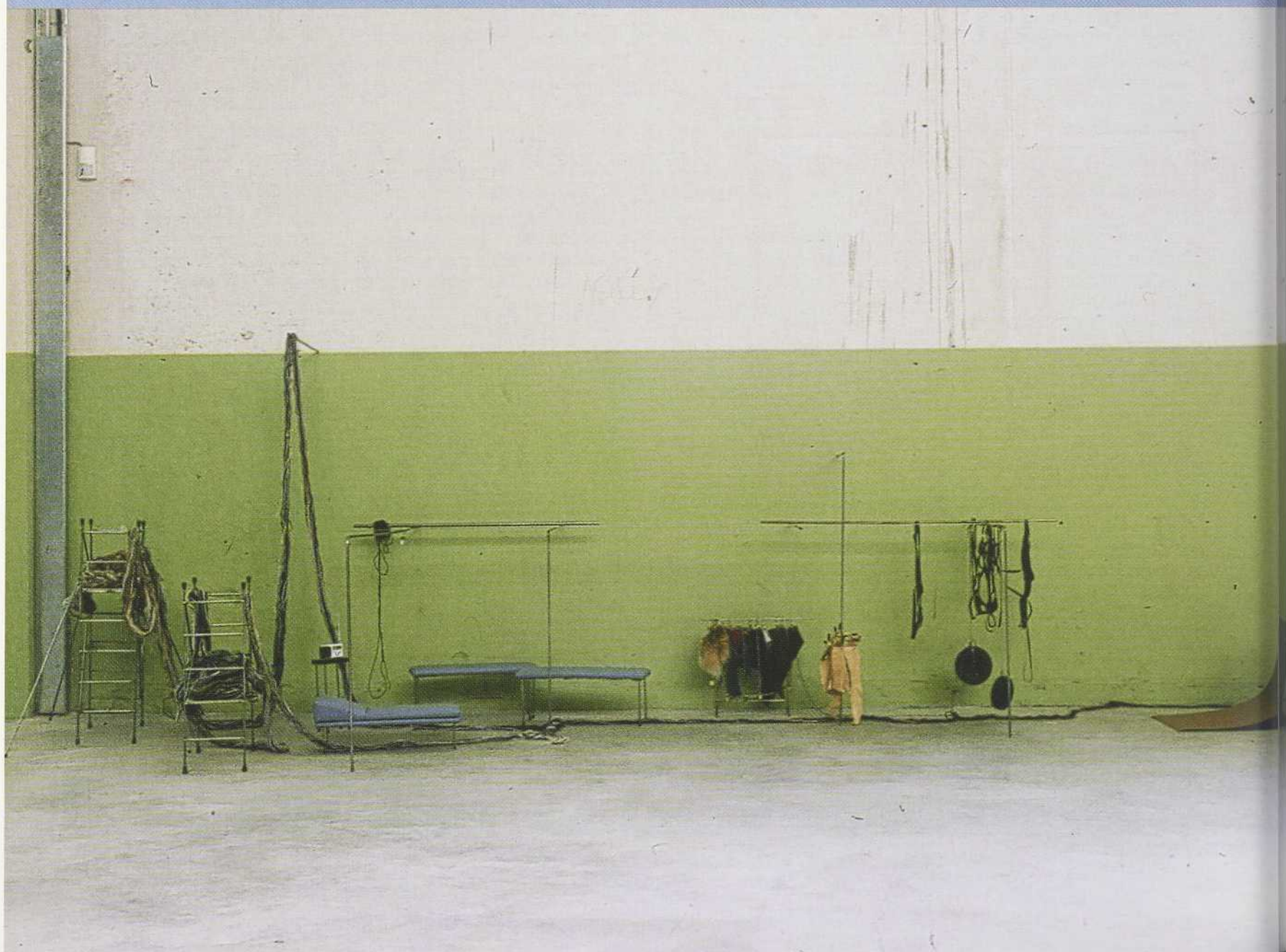
NOTES

1. Voir les «40 objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène», *NVO - La Nouvelle Vie Ouvrière*, édition spéciale 47^e Congrès, 24 mars 2003.
2. Jean-Pierre Rehm, «C'est d'abord d'elle», *Trente-neuf objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène*, opuscule d'exposition, mai 2000.
3. Comme l'explique Jean-François Joussetin, suivant Vincent Labaume, «l'idée de base est que le produit industriel est parfait. Conçu pour déclencher le réflexe achat, il répond parfaitement à des normes [...] C'est ce que Jean-Luc Moulène appelle *notre parfait commun*. Qu'on l'altère, un tant soit peu, il ne fonctionne plus comme produit et se met à raconter une autre histoire», chose que l'artiste s'applique à mettre en œuvre, depuis, notamment, la constitution du groupe de recherche «Errata» fondé en 1991 avec Vincent Labaume. Voir à cet égard : Jean-François Joussetin, «Le produit», *NVO - La Nouvelle Vie Ouvrière*, p. 10.
4. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La république des idées, 2002, p. 89.
5. Ainsi le P.A.R.C. (Palestinian Agricultural Relief Committee), à l'origine de l'initiative, se bat pour instituer et maintenir des conditions de travail décentes pour les agriculteurs et, au-delà, pour faire évoluer positivement le statut des Palestiniens. Voir <http://www.eurosur.org/PARC/>.
6. Stephen Wright, «Le dés-œuvrement de l'art», *Mouvements*, «Les valeurs de l'art, Entre marché et institutions», septembre-octobre 2001, p. 12.
7. Jean-Luc Moulène, «Document d'art», entretien avec Claire Moulène, *Les Inrockuptibles*, n° 527, décembre-janvier 2006, p. 77.
8. *Ibid.*
9. Jean-Luc Moulène, Galeries Nationales du Jeu de Paume, Paris, 15 mars – 22 mai 2005.
10. Jean-Luc Moulène, entretien avec Nathalie Delbard, *Parade*, n° 5, ERSEP de Tourcoing, 2005, p. 16.
11. On notera à cet égard l'efficacité du système panoptique singulier mis en place par l'artiste lors de son exposition au Jeu de Paume, où les treize photographies de la série, présentées dans la salle centrale à l'étage, encerclaient le spectateur, celui-ci se trouvant constamment rappelé à son propre regard par son reflet dans l'image et par la présence des autres visiteurs.
12. Jean-Luc Moulène, entretien avec Nathalie Delbard, *art. cit.*
13. Jean-Luc Moulène, «Le produit», *art. cit.*
1. See "40 objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène," *NVO - La Nouvelle Vie Ouvrière*, special edition for the 47th Congress, 24 March 2003.
2. Jean-Pierre Rehm, "C'est d'abord d'elle," *Trente-neuf objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène*, exhibition text, May 2000.
3. As Jean-François Joussetin explains, in accordance with Vincent Labaume, "the underlying idea is that the industrial product is perfect. Designed to set the purchase reflex in motion, it meets the norms perfectly. . . . This is what Jean-Luc Moulène calls *our perfect common*. If we were to alter it, however little, it would no longer function like a product and would begin to tell a different story." This is something Moulène has been working to achieve at least since the creation of the research group "Errata" in 1991. See Jean-François Joussetin, "Le produit," *NVO - La Nouvelle Vie Ouvrière*: 10.
4. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Seuil, 2002), 89.
5. Thus PARC (Palestinian Agricultural Relief Committee), the group behind the initiative, fights to establish and maintain decent working conditions for agricultural workers and, beyond that, to bring about a positive resolution to the question of the Palestinians' status. See <http://www.eurosur.org/PARC/eng/index.html>.
6. Stephen Wright, "Le dés-œuvrement de l'art," *Mouvements* (September-October 2001): 12.
7. Jean-Luc Moulène, "Document d'art," interview with Claire Moulène, *Les Inrockuptibles* 527 (December-January 2006): 77.
8. *Ibid.*
9. Jean-Luc Moulène, Galeries Nationales du Jeu de Paume, Paris, 15 March – 22 May 2005.
10. Jean-Luc Moulène, interview with Nathalie Delbard, *Parade* 5 (2005): 16.
11. Note in this regard the effectiveness of the singular panoptical system Moulène created for his exhibition at the Jeu de Paume, where the thirteen photographs in the series, displayed in the central gallery upstairs, encircled viewers and constantly reminded them of their own gaze through their reflection in the images and the presence of other visitors.
12. Moulène, interview with Delbard, *op. cit.*
13. Moulène, "Le produit," *op. cit.*

POLITIQUE DU TRAVAIL
EN ŒUVRE

SUR QUELQUES ŒUVRES
DE TATIANA TROUVÉ

Joseph Mouton



→ **Artiste pilote**

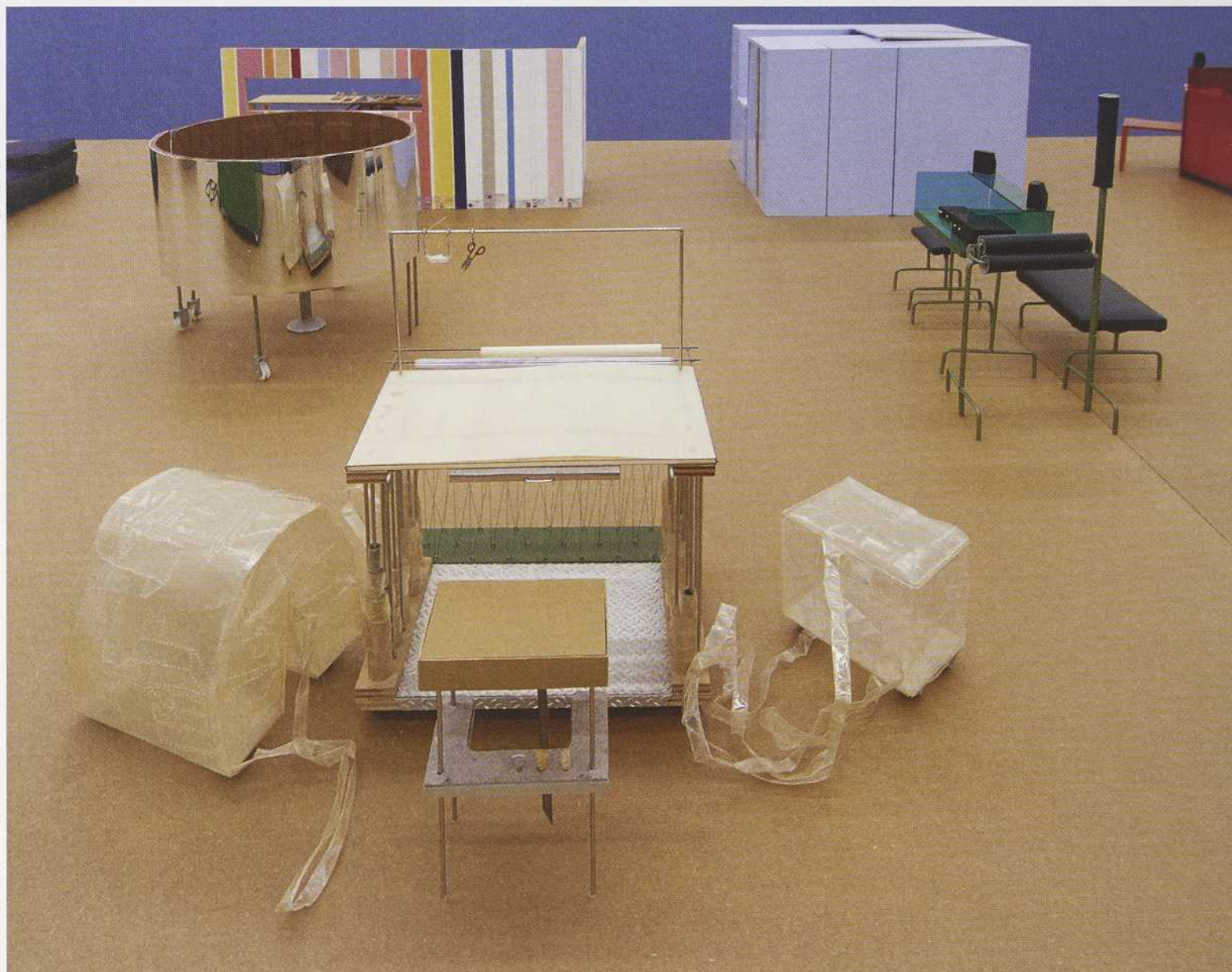
Dans son petit livre *Portrait de l'artiste en travailleur*¹, Pierre-Michel Menger traçait déjà, fin 2002, la perspective selon laquelle la façon dont les artistes œuvrent aujourd'hui pourrait bien servir d'idéal et de modèle pour les travailleurs du futur, du moins pour ceux à qui le capitalisme offre des emplois «à forte valeur ajoutée». Il repérait ainsi la flexibilité, la mobilité, la multi-activité et les missions de courte ou moyenne durée comme autant de traits caractéristiques du travail des artistes contemporains, transposables à la condition des travailleurs en général dans les secteurs les plus avancés. Assez tôt dans sa carrière, Tatiana Trouvé abandonna le mode de vie propre aux «jeunes sculpteurs modernes» (dessins préparatoires, réalisation de quelques pièces à l'échelle un, recherche de financements et d'expositions, petits boulots alimentaires, absence de commande) et lança le Bureau d'Activités Implicites (B. A. I.), qui était tout à la fois la critique de ce mode de vie, son enregistrement négatif et sa récupération en tant que matériau imaginaire, – par exemple, roma-

**THE POLITICS OF WORK AT PLAY:
ON A FEW ARTWORKS BY TATIANA TROUVÉ**

An Artist-Pilot

In his short book *Portrait de l'artiste en travailleur*,¹ published in 2002, Pierre-Michel Menger suggested that the way in which artists work today may well serve as a model for workers of the future, at least for those to whom capitalism offers high “value added” jobs. He identified flexibility, mobility, multi-tasking and short- or medium-term missions as characteristics of the work of contemporary artists which could be transposed to the conditions of workers in general in the most advanced sectors of the economy. Relatively early on in her career, Tatiana Trouvé abandoned the lifestyle associated with “young modern sculptors” (preparatory drawings, the creation of a few life-size works, the search for funding and exhibition opportunities, odd jobs to get by, lack of control) and launched B.A.I. (the “Bureau d'Activités Implicites”), which was at one

TATIANA TROUVÉ, *POLDER* (VUE DE L'EXPOSITION AU_EXHIBITION VIEW PALAIS DE TOKYO, PARIS), 2002, PEINTURE, SKAÏ, MOUSSE, MÉTAL, MINI PNEUS, BOIS, SILICONE, LAINE, CUIR, DAIM, UNE MINI RADIO, PINCES, CROCODILE_PAINT, SYNTHETIC LEATHER, METAL, MINI TIRES, WOOD, SILICONE, WOOL, LEATHER, SUEDE, MINI RADIO, PLYERS, CROCODILE, 150 x 500 x 160 cm; PHOTO MARC DOMAGE, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. COLLECTION FRAC LIMOUSIN.



TATIANA TROUVÉ, 3^e MAQUETTE DU B.A.I., DÉTAIL_DETAIL: LA MATRICE À FANTÔMES (VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW MAMCO, GENÈVE, SUISSE), 2001, 40 x 200 x 300 CM, TECHNIQUE MIXTE_MIXED MEDIA, PHOTO ILMARI KALKINEN, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. COLLECTION MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DU VAL DE MARNE.

nesque. Le *bureau* devait renvoyer une image en miroir aux diverses administrations avec lesquelles l'artiste avait affaire (en France, il est vrai que la prise en charge par l'État d'une grande partie de la culture engendre un surcroît de tâches administratives pour beaucoup de créateurs); il s'agissait en somme de devenir soi-même *bureau* face à d'autres bureaux, bien réels, dont pouvait dépendre sa propre survie artistique. Dans le cas de Tatiana Trouvé, la forme «bureau» ne resta pas toutefois une devanture commode, mais se mit à infiltrer la subjectivité de l'artiste, jusqu'à régir certains pans intimes de sa vie que l'activité artistique ne concernait pas en principe. En exposant dans ses installations les lambeaux de ce qu'Adorno

and the same time a critique of this lifestyle, its negative representation, and its recuperation as imaginary—if not Romanesque—material. The bureau cast a mirror image back onto various bureaucracies Trouvé had worked with (in France, the state's responsibility for a large part of cultural activities gives rise to a surfeit of administrative tasks for many artists): it was a case of becoming a bureau herself in the face of other, quite real, bureaux, on which her artistic survival might depend. In Trouvé's case, the form "bureau" did not remain a comfortable façade; rather, it set about infiltrating the artist's subjectivity, to the point of governing some private elements of her life with which artistic activity, in principle, does not con-



appela «la vie administrée», Tatiana Trouvé donnait le jour à une sorte de comique dont on a peine à rire tout à fait, tant ses ressorts paraissent inquiétants; – c'est comme si un mauvais rêve commençait à se réaliser.

Objet de l'art

On se souvient sans doute que dans sa *Condition de l'homme moderne*², Hannah Arendt distingue la *vita contemplativa* de la *vita activa* et dans cette dernière catégorie, la vie des *travailleurs* (vouée à la simple reproduction de ce qui est), celle des *artistes* ou des *artisans* (orientée vers la production de biens durables et supplémentaires aux simples objets de la reproduction) et celle des hommes politiques (tournée vers l'action publique). Quand elle en vient à caractériser notre société moderne comme «une société de travailleurs», Hannah Arendt entend évidemment lui porter la critique la plus grave, car une société qui valorise le travail et y soumet la plupart de ses membres renverse la hiérarchie propre à la *polis* grecque, pour laquelle l'action politique est plus noble que la production artistique, qui l'emporte elle-même sur la simple reproduction opérée par le travail. On pourrait se demander si l'application des critères du bon modèle grec à la mauvaise société moderne ne reste pas justement trop contemplative pour proposer aucun moyen d'agir contre l'état des choses; on pourrait aussi refuser l'assimilation de l'artisan à l'artiste, en notant que dès la Renaissance, les artistes s'étaient émancipés de la condition artisanale, grâce à *la chose mentale*. Quoi qu'il en soit, lorsque Tatiana Trouvé requalifie son faire artistique dans le bureau qu'elle vient d'ouvrir, elle cesse de se référer aux «ouvrages de l'esprit», pour évoquer seulement des «activités». La mauvaise abstraction de ce terme (qui, du point de vue arendtien, renvoie indistinctement à toute la *vita activa*) enregistre sans doute un *désœuvrement* qui frappe l'art dit «contemporain»; soit l'art d'une époque dont les politiques attendent surtout qu'il se montre actif, plutôt que de faire œuvre. Même les œuvres d'aujourd'hui sont dominées par la forme spectaculaire, événementielle, consumériste qui seule peut les «activer». Et l'administration ne s'intéresse à rien d'autre qu'à «l'activité artistique», toujours mieux quantifiable que les œuvres d'art.

cern itself. By showing in her installations the scraps of what Adorno called “administered society,” Trouvé gave birth to a kind of comic actor we have trouble laughing at, so troubling do some of its underlying features seem. It is as if a bad dream were in the process of coming true.

The Object of Art

In her book *The Human Condition*, Hannah Arendt makes a distinction between a *vita contemplativa* and a *vita activa*. Within this latter category were the lives of *workers* (which are dedicated to the mere reproduction of what already exists), of *artists* and *craftsmen* (which are directed towards the production of durable goods and products that supplement merely reproduced objects), and political figures (who direct their actions towards public activities). When she describes our modern society as a “workers’ society,” Arendt clearly means this as a severe criticism, because a society that values work and submits most of its members to it reverses the hierarchy found in the Greek *polis*, for which political action was more noble than artistic production, which in turn was more important than mere reproduction through work. We might ask ourselves whether applying the criteria of the good Greek model to bad modern society is not, precisely, too contemplative to offer any means of acting against the present state of affairs. We might also reject the correlation of craftsman and artist, taking note of the fact that, thanks to *intellectual activity*, artists since the Renaissance have been freed of the craftsman’s condition. In any event, when Tatiana Trouvé reconsiders her artistic work in the bureau she has just opened, she stops referring to “works of the mind” in favour simply of “activities.” The incorrect abstraction of this term (which, seen from Arendt’s point of view, indiscriminately refers to the entire realm of the *vita activa*) no doubt takes stock of the *lack of vocation* found in so-called “contemporary” art—the art of an era whose politics is waiting above all for it to reveal itself to be active, rather than at work. Even works of art today are dominated by the spectacular, event-determined and consumerist form which alone can “activate” them. And the administration is interested only in “artistic activity,” which is always easier to quantify than works of art.

TATIANA TROUVÉ, *MODULE D'ATTENTE* (VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW KUNSTVEREIN, FRIBOURG), 2002, 187 x 165 x 80 cm, PLEXIGLAS, SKAÏ, FER, BOIS, CHAÎNE HI-FI, CD PAR PHIL VON (*STRECHED*)_PLEXIGLAS, SYNTHETIC LEATHER, IRON, WOOD, HI-FI STEREO SYSTEM, CD BY PHIL VON (*STRECHED*); PHOTO BERNARD STRAUSS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. COLLECTION F.N.A.C.





Œuvres pour l'activité

Le mot « implicites » me fit tout d'abord renâcler, car il heurtait subtilement mon sens de la langue et je ne voyais pas bien ce que pouvait être une « activité implicite ». Aussi m'en ouvris-je à Tatiana qui argumenta fermement pour sa trouvaille et passa outre mes réserves. Aujourd'hui, je pense qu'elle a eu raison de résister à ma résistance, et je l'écris sans même prendre en compte la patine des ans qui fait qu'un solécisme de naguère passe bientôt pour l'expression la mieux formée du monde. Il y a d'abord que l'*implicite* redouble dans l'énonciation ce qui s'indique dans l'énoncé, à savoir du pli tacitement fermé contre les explications : les activités implicites seront mystérieuses deux fois. Il y a ensuite qu'une activité implicite ne se fait pas remarquer comme telle, soit parce qu'elle s'annule purement et simplement, soit parce qu'elle ne sert à rien d'objectif, soit encore parce qu'elle se contente d'organiser une passivité. Il y a enfin – et c'est l'essentiel – que dans son *bureau*, l'artiste Tatiana Trouvé transforme la *situation* qui est la sienne en diverses activités dérivées, alors que celles-ci demeurent en leur fond de l'ordre du constat; de sorte qu'elles singent extérieurement l'activisme que l'administration demande à l'art, tout en ayant partie liée avec la seule action de vivre, c'est-à-dire avec la plus implicite des choses. Cependant, les différents modules qui constituèrent petit à petit le Bureau d'Activités Implicites parodiaient une division du travail à laquelle leur vague ou leur intrication mutuelle ne parvint jamais, mais donnaient surtout l'occasion à l'artiste de faire une œuvre seconde, qui consistait dans la fabrication matérielle des sous-bureaux composant le B. A. I. : la hiérarchie métaphysique ou idéologique place explicitement l'activité administrative au premier rang et délègue la fabrication à un artisanat sans idée, alors qu'implicitement c'est cet artisanat qui abrite le geste artistique, exactement à la manière d'une œuvre, contre les idées gestionnaires.

Jeux de miroirs

Les mondes artistiques ont appris à composer avec les pressions de l'efficacité économique et les critères de profitabilité, non pour s'en exonérer, mais pour les accommoder à leurs principes directeurs : en témoignent leurs modes d'organi-

Works of Art for Activity

Right from the start the word “implicit” made me turn up my nose, because it gave subtle offence to my sense of language, and because I could not really see what an “implicit activity” might be. So I confided this to Tatiana, who put up a firm argument for her expression and discounted my reservations. Today, I think she was right to resist my resistance, and I say so without even taking into account the patina of time, which makes yesterday's solecism soon seem like the greatest expression in the world. First of all, *implicit* redoubles in the uttering (*énonciation*) what is indicated in the utterance (*énoncé*): the tacit refusal of explanations. *Implicit activities are mysterious twice over*. Next, there is the fact that an implicit activity is not seen as such, either because it purely and simply cancels itself out, or because it has no objective purpose, or yet again because it contents itself to organize passivity. Finally—and this is the essential point—the artist Tatiana Trouvé, in her *bureau*, transforms her *situation* into various derivative activities, whose nature remains fundamentally that of observations. In this way, they mimic on the outside the activism that the administration demands of art while at the same time being bound up with the simple act of living, with the most implicit of things. Nevertheless, the various modules that gradually made up the Bureau d'Activités Implicites parodied a division of labour which their vagueness or mutual entanglement never achieved but which, above all, gave the artist an opportunity to make a second work, made up of the material production of the sub-bureaus which constitute the B.A.I. The metaphysical or ideological hierarchy explicitly places administrative activity on the highest rung and delegates production to an idea-less craftsman class, when implicitly it is in these craftsmen that the artistic gesture can be found, exactly like a work of art, in opposition to administrative ideas.

Play of Mirrors

The art world has learned to deal with the pressures of economic efficiency and the criteria of profitability, not in order to exempt itself from them, but to adapt them to its core principles. Proof of this can be found in its modes of organization, in the simultaneously entrepreneurial, individual-



TATIANA TROUVÉ, *SANS TITRE* (VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW «EXTRAITS D'UNE SOCIÉTÉ CONFIDENTIELLE», FRAC PACA, MARSEILLE), 2005, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS, TECHNIQUE MIXTE_MIXED MEDIA; PHOTO JEAN-CHRISTOPHE LETT, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS.

sation, le comportement à la fois entrepreneurial, individualiste et communautaire de leurs acteurs, leurs systèmes de financement qui combinent les ressorts de l'économie marchande, le volontarisme correcteur des politiques publiques et, dans les secteurs structurellement impuissants à s'autofinancer, les jeux concurrentiels et les rentes réputationnelles d'une économie administrée³.

– Pierre-Michel Menger

Pour garder à son discours toute l'objectivité requise par l'idéal de la science, le sociologue Menger se réfugie en fait dans la prose administrative, reconnaissable à son goût pour le néologisme intimidant et à son choix de la nomination la plus abstraite. Or, s'il ne se trompe pas dans son analyse du «monde artistique», fait de «prises de risque» très périlleuses et d'«inégalités extraordinaires», il refuse de considérer les affinités que ce «monde» entretient par ailleurs avec «les autres secteurs de la production». Par exemple, il ne considère jamais que «la forte valeur d'engagement

istic and community-minded behaviour of its actors, in its systems of funding which combine the principles of the market economy, in its voluntarism as a way of correcting public policy and, in sectors which are structurally incapable of financing themselves, in the competitive games and reputational annuities of an administered economy.³

– Pierre-Michel Menger

In order to imbue his discourse with all the objectivity required by the scientific ideal, the sociologist Pierre-Michel Menger takes refuge in administrative prose, which can be seen in his taste for intimidating neologisms and his preference for highly abstract language. While he is not mistaken in his analysis of the “art world,” a world made up of great “risk taking” and “extraordinary inequalities,” he refuses, however, to consider the affinities between this “world” and the “other production sectors.” For example, he never considers that the “high value of personal involvement” demanded of artists can be found, a little later and with a little

TATIANA TROUVÉ, *BLACK POLDER (MEAT)*, 2002, 120 x 600 x 80 CM, SAUCISSES, PVC, FER, FEUILLES DE BAKELITE, PLEXIGLAS, CADENAS, BOIS, SILICONE, MINI-MENOTTES, TÔLE ROUILLÉE, FILET DE MAILLES DE COTON, NÉONS, PEINTURE_SAUSAGES, PVC, IRON, BAKELITE SHEETS, PLEXIGLAS, PADLOCK, WOOD, SILICONE, MINI HANDCUFFS, RUSTED SHEET IRON, COTTON NET, NEONS, PAINT; PHOTO BERNARD STRAUSS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. >







TATIANA TROUVÉ, *ARCHIVE N° 2 (DÉTAIL_DÉTAIL)*, 2003, 163 x 220 x 200 cm, STRATIFIÉ ALUMINIUM, FER, EAU, CIMENT, FICELLE, CONGÉLATEURS, ROULETTES_STRATIFIED ALUMINIUM, IRON, WATER, CEMENT, THREAD, FREEZERS, WHEELS; PHOTO ILMARI KALKINEN, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE, MEXIQUE.

personnel» demandée aux artistes se retrouve avec quelque retard et un peu moins d'intensité dans l'embauche des secrétaires de catégorie C et bientôt des techniciennes de surface, c'est-à-dire pour des emplois «à faible valeur ajoutée». Contemplé de loin par ceux qui n'y appartiennent pas, le «monde artistique» semble un modèle enchanteur d'intégration de l'activité libre aux mécanismes du capitalisme; il crie en direction du bas : «vous aussi, vous pourrez nous rejoindre, si vous nous imitez». Il figure la réconciliation impossible dans les termes mêmes de sa possibilité, un peu à la manière dont Zinédine Zidane, même taciturne, promet «l'intégration» à ceux qui en sont toujours privés. Tandis que la réussite artistique agit comme un miroir grossissant de la rédemption des travailleurs dans le capitalisme, la sphère du travail non libéré commence à refléter d'une façon caricaturale les voies de la libération par l'art : mobilité,

less intensity, in the hiring of low-level secretaries and, soon, domestic workers—for low “value-added” jobs. Seen from afar by those who are not a part of it, the “art world” appears to be a captivating model of integration and activity free of capitalism’s machinations; it cries out to those below: “You there, you can join us if you imitate us.” It posits an impossible reconciliation in the very terms of its possibility, somewhat like the way Zinédine Zidane, even in reserved moments, promises “integration” to those who have always been denied it. While artistic success acts like a fun-house mirror, enlarging workers’ redemption in capitalism, the sphere of non-liberated work begins to take the form of a caricature reflecting the paths to liberation through art: mobility, flexibility, temporary work teams, brief missions, high levels of commitment, personal growth, etc. But in this play of mirrors there are only virtual images.

flexibilité, travail en équipes éphémères, courtes missions, fort engagement, développement personnel, etc. Mais à ce jeu de miroirs, il n'y a que des images virtuelles.

Administration et subjectivité

Les premiers modules du B. A. I. font penser à un masochisme dont on ne sait exactement s'il concerne la femme Tatiana ou l'artiste Trouvé. Il y a la cabine à boulimie, fabriquée en partie avec des bonbons (comme la maison où Hansel et Gretel trouvent refuge), mais pourvue d'un appareillage où vomir; il y a la tablette pour écrire dans le sable, étroit rebord dans un petit enclos dont les parois sont entièrement recouvertes d'une couche de sable; il y a l'archivage des lettres de refus (réduites par Trouvé à leur « Nous avons le regret » initial et à la formule de politesse qui les clôt); il y a aussi le petit mur des vœux et des petites annonces... Au fur et à mesure, pourtant, que le B. A. I. s'est agrandi, le « masochisme » de départ s'est atténué et les modules se sont mis à « produire » des *sui-négations* moins psychologiques, voire moins négatives. C'est que le « masochisme » apparent des premières activités résultait avant tout de l'infiltration des mécanismes administratifs dans la sphère sub-

Administration and Subjectivity

The B.A.I.'s first modules call masochism to mind, but one is not entirely certain whether this involves the woman Tatiana or the artist Trouvé. There is a bulimia cabin, made in part out of candies (like the house where Hansel and Gretel took shelter) but without vomiting facilities; a tablet for writing in the sand, which is a narrow ledge in a small enclosure whose walls are completely covered in a layer of sand; an archive of rejection letters (which are reduced by T.T. to their initial "We regret to inform you" and their polite concluding formulations); the small wall of wishes and classified ads; etc. As the B.A.I. grew in size, however, the initial "masochism" diminished and the modules set about "producing" less psychological and, one might say, less negative *sui-negations*. This is because the seeming "masochism" of the early activities was the result above all of the infiltration of administrative mechanisms into the subjective sphere, in the broad sense of the term. Although it commands and controls certain activities, administration nevertheless has no power to take the place of the agents who are in charge of carrying them out. In the sphere of subjectivity, this division takes on the value of a schism: the control agent is unaware of the obses-

TATIANA TROUVÉ, ARCHIVE NOIRE N° 2 (DÉTAIL_DETAIL), 2003, 163 x 220 x 200 CM, STRATIFIÉ ALUMINIUM, FER, EAU, CIMENT, FICELLE, CONGÉLATEURS, ROULETTES. STRATIFIED ALUMINIUM, IRON, WATER, CEMENT, THREAD, FREEZERS, WHEELS; PHOTO ILMARI KALKINEN, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE COURTESY GALERIE GP & N VALLOIS, PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE, MEXIQUE.



jective au sens large. Or, en tant qu'elle commande et contrôle certaines activités, l'administration n'a pourtant aucun pouvoir de se substituer aux agents chargés de les effectuer. Passée dans la sphère de la subjectivité, cette division prend la valeur d'une schize : l'instance du contrôle ne connaît pas l'artisan bricoleur et obsessionnel qui « monte » les bureaux. Tandis que l'agencement psychique se désubjectivise dans l'agir coupé en deux, ce qui reste du sujet s'identifie au personnage absent (banal et légendaire à la fois) dont s'occupent la maîtrise d'œuvre et ses travailleurs zélés. Ce personnage peut être la jeune femme Tatiana, dont nous voyons en effet de nombreuses photos d'identité sous cellophane, mais ce peut être aussi l'artiste Trouvé, à qui maints bureaux ont opposé des fins de non-recevoir (« Nous avons le regret de vous annoncer que... »); et ce peut bien être encore tel couple d'amants séparés qui prendraient place chacun dans leur étroit lit-cercueil, seulement reliés l'un à l'autre grâce à un double hygiaphone-miroir (par lequel, donc, ils demeurent incapables de se parler ou de se voir); — ce peut être enfin n'importe lequel d'entre nous, pourvu qu'il caresse un instant l'idée d'entrer dans l'enclos sablé et d'y écrire sa lettre très effaçable.

Homo activus

Dominique Méda, qui se fit connaître du grand public par son livre *Le travail : une valeur en voie de disparition*⁴, propose de réorganiser ainsi les fonctions définies par Hannah Arendt :

Au moins quatre grands types d'activités sont nécessaires à une « bonne » société et aux individus qui la composent : des activités productrices permettant l'inscription dans l'échange économique (c'est le travail); des activités politiques permettant à chacun de participer à la détermination des conditions de vie en commun; des activités amicales, familiales, amoureuses, avec les proches; des activités culturelles au sens hégélien d'approfondissement de soi⁵.

La philosophe souhaite minorer l'importance du travail dans la société qui a ses faveurs; pour ce faire, elle le relativise comme un type d'activités parmi d'autres. Mais du coup, l'homme social devient un homme entièrement possédé par les activités, si bien qu'un esprit mal tourné ne manquerait sans doute pas de railler cet activisme de tous les instants, qui va même jusqu'à envahir les moments où le pauvre bougre essaie de s'approfondir soi,

sive handyperson who “mounted” the bureaus. While the psychic emplacement becomes de-subjectivized in the splitting of agency in two, what remains of the subject identifies with the absent character (simultaneously banal and legendary) who is defined by master craftsmanship and by the overzealous workers who embody it. This character may be the young woman Tatiana, whom we indeed see in numerous photo ID cards under cellophane, but it may also be the artist Trouvé, to whom numerous bureaus have sent their regrets (“We regret to inform you . . .”). It may also be, yet again, the separated lovers who take their places in their narrow coffin-beds, linked to each other only by means of a Hygiaphone (speaking grill) cum mirror, which prevents them from talking to or seeing each other. Finally, it may be any one of us, so long as we indulge for a moment the idea of entering this sandy enclosure and of writing therein our highly erasable letter.

Homo Activus

Dominique Méda, a philosopher who became known to the general public through her book *Le travail : une valeur en voie de disparition*,⁴ proposes that we reorganize the functions defined by Arendt in the following way:

At least four broad types of activities are necessary to a “good” society and to the individuals who make it up: productive activities that enable people to be active in economic exchange (this is work); political activities that enable each person to contribute to deciding the conditions of life in common; activities with friends, families, and romantic partners; and cultural activities in the Hegelian sense of enriching oneself.⁵

Méda wants to bring about a lessening of the value of work in her ideal society. In order to do so, she relativizes it as one kind of activity among others. The effect, however, is to transform social beings into beings entirely possessed by activities, to the extent that anyone who interpreted this the wrong way would no doubt scoff at this constant state of being active, which even extends to moments in which humans try to improve themselves, quietly, or so they think. By converting her own art into a Bureau d'Activités Implicites, Trouvé certainly anticipated this redefinition of the social being as a *homo activus*, just as she foresaw that artists would not be exempt from the socialization that saves

tranquillement, croit-il. En retournant son propre travail plastique en un Bureau d'Activités Implicites, Tatiana Trouvé avait certainement anticipé cette redéfinition de l'homme social en tant qu' « homme des activités », de même qu'elle avait pressenti que les artistes n'échapperaient pas à la socialisation qui les sauve de la contemplation, de la paresse ou de la solitude (tous modes de la « négativité »). Pour autant, on se tromperait sans doute en mettant Tatiana Trouvé au rang des « esprits mal tournés ». Elle ne critique pas directement *l'homme des activités* : elle veut lui donner l'aura d'un enchantement triste, négatif en tout cas. Comme chez Kafka, chez elle aussi, l'administration possède ce pouvoir auratique d'étendre l'intériorité jusqu'au lointain le plus indéfini ou, à l'inverse, de faire pénétrer au cœur du personnage (quel qu'il soit) la froideur incompréhensible des réglementations. *L'homme des activités* devient ainsi la matière et le sujet esthétique d'une pratique d'installation où les fonctionnalités psychosociales disparaissent sous la forme de menus bureaux hermétiques, ébauchés, minutieux, solitaires et déserts. Le contraste entre l'enchantement propre à cette bureaucratie et l'implicite qui la révoque en doute constitue une variété subtile de sublime comique.

Adresse sans autre

Au moment où la France essaie de transformer ses vieux services publics en jeunes entreprises concurrentielles, les « contrats d'objectifs » que son administration centrale impose aux administrations subalternes ont assurément quelque chose de risible, car les troupes de fonctionnaires chargées d'avancer vers lesdits objectifs sont régulièrement décimées par cette même administration centrale ; de sorte que les débris des bataillons restants peinent simplement à remplir leur ancien office sous les bannières claquantes de leurs nouveaux contrats. Mais lorsque Tatiana Trouvé inventa le B. A. I., l'époque était encore aux « projets ». Si vous vouliez recevoir des aides, des subsides, des encouragements, des contrats, des coopérations et toutes sortes d'« allez-y ! » imaginables, il fallait présenter un projet. La *langue du projet* était alors si universelle qu'elle s'entendait non seulement entre particuliers et administrations, mais encore entre administrations elles-mêmes : envoyez-nous donc un projet, disait-on au téléphone. Bien enten-

them from contemplation, laziness, or solitude (each of which is a form of "negativity"). Just the same, we would no doubt be mistaken if we were to place Trouvé in the camp of people "interpreting things the wrong way." She does not directly criticize the *homo activus*: she wants to impart to him or her the aura of a sad charm, a negative one in any event. In her work, as in Kafka's, the administration possesses an auratic power to extend our inner lives to a most undefined distant point, or the inverse, to make the incomprehensible coldness of regulations penetrate the heart of the individual, whoever that may be. The *homo activus* thus becomes the stuff and aesthetic subject of an installation practice in which psychosocial functions disappear under the form of minute hermetic, roughed-out, meticulous, solitary, and deserted bureaus. The contrast between the delight proper to this bureaucracy and the implicitness which calls it into doubt constitutes a subtle variation on sublime comedy.

Address and Nothing More

At a time when France is trying to transform its old public services into young competitive businesses, the "contractual goals" its central administration is imposing on lower administrations is surely comic in some ways, because the troops of bureaucrats in charge of moving towards these objectives are regularly decimated by this same central administration, so that the remnants of the surviving battalions have difficulty simply carrying out their old tasks under the flapping banners of their new contracts. But when Tatiana Trouvé invented the B.A.I., it was still an era of "projects." If you wanted help, subsidies, encouragement, contracts, cooperation and every kind of "Go for it!" imaginable, you had to present a project. *Project language* was so universal that it was understood not only between individuals and administrations, but between administrations themselves: send us a project, they said on the telephone. Naturally, artists too had to speak *project language*. And, for most of them, this language represented a guaranteed failure to carry out the project, so that orphaned projects thus accumulated in archives or in artistic limbo. Trouvé's *implicit activities* poetically concentrate this impotence, this poverty, these inclinations, these half-hopes that nourished *project language*

du, les artistes devaient eux aussi parler la *langue du projet*. Or, cette langue signifiait pour la plupart d'entre eux un manque de réalisation garanti, et les projets orphelins du réel s'accumulaient ainsi dans les archives ou dans les limbes de la création. Les activités implicites de Tatiana Trouvé concentrent poétiquement cette impuissance, cette misère, ces velléités, ces demi-espoirs qui nourrissent et nourrissent encore la *langue du projet*. Son génie (s'il est permis d'employer un tour ancien) fut de recycler les rebuts flottants de l'activité artistique (le moins artistique de cette activité) pour en faire les constituants d'une œuvre concrète, dans laquelle les projets accusent leur nature projective, la «réalisent». Les *Fantômes* sont différents sacs de voyage fabriqués avec des rubans adhésifs transparents, leurs surfaces portent en guise de décoration tous les dessins de sculptures et d'installations qui ne virent pas le jour sur une certaine période, piqués à coups d'épingle en pointillé, ainsi que des constellations indéchiffrables dans les jaunes translucides du ruban adhésif. Le caractère tragique de ces recyclages provient du fait qu'ils doivent se hisser eux-mêmes jusqu'au statut d'œuvre, qu'aucune instance interne, aucun *bureau*, ne peut leur garantir. Autrement dit, l'artiste ne doit compter que sur ses forces subjectives, coupées par la schize; il lui faut surmonter la subjectivité de ses matériaux par la subjectivité des règles qui les enregistrent ou les encadrent. Pour tout solide : la solitude. Jamais la multiplication des procédures ne débouchera sur l'extériorité d'une loi. «Les lois sont timides comme des jeunes filles» (dans *Le Procès* de Kafka).

Amenuisement dans la mémoire

Alors qu'elle était encore étudiante, ou peu s'en faut, je me souviens que Tatiana travaillait à une œuvre qui comprenait un petit siège et une petite table. Elle me disait que ce mobilier irait «à Jéromine». Dans son esprit, Jéromine nommait le seul enfant qui manquât à la chaise et à la table, il était leur absentement singulier. Aujourd'hui, j'entends dans ce nom étrange une sorte d'altération elle-même enfantine qui renverserait par exemple Hiéronymus en Hiérominus, rapetissant ainsi le nom sacré; un peu comme le nom du peintre dans *Le Procès*, Titorelli, se forme sans doute par l'ajout d'un diminutif à *pittore* (*pittorelli*) et par les difficultés de prononciation qu'ont les jeunes enfants (ils disent

and nourish it still. Its genius (if I may be allowed an old-fashioned turn of phrase) was to recycle the floating scraps of artistic activity (the least artistic parts of this activity) and turn them into the elements of a concrete work of art, in which projects betray their projective nature and "realize" it. The *Fantômes* are various travelling bags made out of transparent adhesive tape, their surfaces decorated with all the sketches of sculptures and installations that never saw the light of day in a certain period, pricked with a needle to create a stippled effect of indecipherable constellations on the translucent yellow of the scotch tape. The tragic nature of these recyclings comes from the fact that they themselves must raise themselves up to the rank of a work of art, from the fact that no internal agent, no *bureau*, can guarantee them this status. In other words, the artist should not count on her subjective strengths, which are cut in two by the schism. She has to surmount the subjectivity of her materials with the subjectivity of the rules that record or regulate them. *For every solid: solitude*. Never will the multiplication of procedures result in the exteriority of a law. "The Law is as timid as a little girl" (Kafka's *The Trial*).

Dwindling Memory

While she was still a student, or almost, I remember Tatiana working on a piece that included a little chair and a little table. She told me that this furniture was going "to Jéromine." In her mind, Jéromine was the only child the chair and table needed; he was the only thing they lacked. Today, I hear in this strange name a kind of alteration, itself infantile, which would transform for example Hieronymus into Hierominus, thereby reducing this sacred name, a little like the way the name of the painter in *The Trial*, Titorelli, was no doubt formed by adding a diminutive to *pittore* (*pittorelli*) and by the children's difficulties with pronunciation (they say Zozeph instead of Joseph). I also hear the name of (Walter) Benjamin, which we pronounce the way it is pronounced in German, but which means the youngest son. The B.A.I., for Trouvé, was certainly an important artistic catalyst. Among the "forces of subjective production" it has brought into play from the start, the least negative, in my view, is memory, which reduces the other elements of the work to an infantile level. This ex-

Zozeph pour Joseph). J'entends aussi le nom de (Walter) Benjamin, que nous prononçons à l'allemande, mais qui signifie le benjamin. Le B. A. I. fut certainement pour Tatiana Trouvé un déclencheur artistique important. Parmi les «forces de production subjectives» qu'il a fait jouer dès le début, la moins négative serait selon moi celle de la mémoire, qui remet les autres constituants de l'œuvre dans une proportion enfantine. Cela expliquerait la réduction plus ou moins sensible qui affecte les modules du B. A. I. Cela vaudrait aussi pour les *Polders* (qui prennent aujourd'hui leur extension propre en dehors du Bureau). Ces *Polders* se présentaient d'abord comme des maquettes d'échelle variable courant le long d'un mur ou ramassés dans un coin, à quelque cinquante centimètres du sol. Ils sont de l'espace imaginaire gagné en plus de l'espace réel. Les lieux qu'ils figurent combinent généralement plusieurs souvenirs personnels de l'artiste ou bien des souvenirs à elle mêlés avec des imaginations. On y voit des architectures d'intérieur désertes, quoique y demeurent les signes de l'habitation et de l'activité. Ce sont des espaces de mémoire où tacitement l'«enfantonnage» tient en respect l'ancienne administration du Bureau. Mais ils ne renient en rien l'éthique où se prend l'art de Tatiana Trouvé, soit le souci de dialectiser le travail, l'œuvre, l'action et la forme-art elle-même, afin de rompre leurs agencements dominants.

Joseph Mouton enseigne l'esthétique à la Villa Arson (Nice). Il collabore à des revues et des catalogues en tant que critique et théoricien de l'art. Il a publié *Sois Artiste* (Aubier, Flammarion, 1994) et *Misère de Dieu* (Aubier, Flammarion, 1996), ainsi que le recueil de poésie *l'Entraînement* (Le Mot et le Reste, 2004) et le roman *Le Projet Sombri'Héros* (VOIX éditions, 2005). Il a également participé à l'ouvrage collectif *Fresh Théorie* (Léo Scher, 2005).

NOTES

1. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La république des idées, 2002.
2. Hanna Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
3. Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 24.
4. Dominique Méda, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995.
5. «Vivre le travail autrement. Entretien avec Dominique Méda», par Anne Rapin, *Label France*, janvier 2000, n° 38. http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/FRANCE/DOSSIER/2000/06travail.html.

plains the more or less noticeable reduction of the B.A.I.'s modules. This is also true of the *Polders* (which today take on their proper field of action outside the *Bureau*). At first, these *Polders* appeared to be variable-scale models running the length of a wall or gathered together in a corner some fifty centimetres off the ground. They foster imaginary space in addition to real space. The spaces they depict generally combine several of Trouvé's memories, or some of her memories mixed with imagined things. We see in them deserted indoor spaces, although signs of activity and of people living in them are still visible. These are spaces of memory in which, tacitly, "making things child-like" keeps the old administration of the *Bureau* at arm's length. But in no way do they renounce the ethic on which Tatiana Trouvé's art draws: the concern to render work, the work of art, action, and the art form itself dialectical in order to break with their dominant models.

Joseph Mouton teaches aesthetics at Villa Arson (Nice). He is an art critic and theorist who publishes widely in magazines and catalogues. His books include *Sois Artiste* (Aubier, Flammarion, 1994) and *Misère de Dieu* (Aubier, Flammarion, 1996). As well, he published a book of poems, *l'Entraînement* (Le Mot et le Reste, 2004), and a novel, *Le Projet Sombri'Héros* (VOIX éditions, 2005). He also contributed to *Fresh Théorie* (Léo Scher, 2005).

Translated by Timothy Barnard

1. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Seuil, 2002).
2. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).
3. Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, 24.
4. Dominique Méda, *Le travail: une valeur en voie de disparition* (Paris: Aubier, 1995).
5. Anne Rapin, "Vivre le travail autrement. Entretien avec Dominique Méda," *Label France* 38 (January 2000). http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/FRANCE/DOSSIER/2000/06travail.html.

ART ET TRAVAIL

Maurizio Lazzarato

ART AND WORK

1

→ Ce qu'on appelle la mondialisation a bouleversé les concepts d'art et de travail par deux mouvements parallèles et complémentaires. Le premier intègre l'activité artistique et toutes les pratiques culturelles dans la valorisation capitaliste, en transformant les artistes en «travailleurs» et les «citoyens» en publics. Le deuxième fait de la «création» un processus transversal à l'art, à l'économie, à la science et au social, en transférant des problèmes, des méthodes, des pratiques qui semblaient spécifiques à l'art à d'autres domaines.

Si ce processus d'intégration est en marche depuis la fin du XIX^e siècle, c'est après 1968 que l'on peut constater une démultiplication des industries culturelles, une massification de l'activité artistique et culturelle et un accroissement exponentiel des publics. En France, l'emploi dans l'industrie culturelle (musées, cinéma, théâtre, danse, art de la rue, etc.) égale désormais l'emploi dans l'industrie automobile. Les artistes et les techniciens du spectacle (de la télé, de la danse, du théâtre, de la musique, du cinéma, etc.) animent depuis un quart de siècle un mouvement politique qui non seulement innove les formes traditionnelles de lutte et d'organisation de «travailleurs», mais interroge et déplace les plus classiques catégories socio-économiques de travail, d'emploi et de chômage.

L'exemple français, pour des raisons institutionnelles spécifiques (la tendance à intégrer toute activité, et même l'activité artistique, dans le régime du salariat), montre de façon paradigmatique des changements qui touchent en profondeur les rapports entre art et travail et qui entraînent, à mon



What is called globalization has drastically altered the concepts of art and work through two parallel and complementary trends. The first assimilates artistic and all cultural practices into the capitalist economy by transforming artists into “workers,” and “citizens” into various publics. The second turns “creation” into a process that traverses art, the economy, science, and the social sphere, by transferring the problems, methods, and practices that were thought to be specific to art into other domains.

While this process of integration has been underway since the nineteenth century, it is only after 1968 that we observe an increase in cultural industries, a transformation of artistic and cultural activities into a mass phenomenon, and an exponential increase in the various publics. In France, the number of people employed in cultural industries (museums, cinema, theatre, dance, street art, etc.) has matched, from that time on, the auto industry. The artists and technicians active in show business (television, dance, theatre, music, film, etc.) have, during the past quarter century, initiated a political movement that has not only brought changes to the traditional forms of struggle and “worker” organizations, but which has questioned and displaced the classic socio-economic categories of work, employment, and unemployment.

The case of France, for specific institutional reasons (the tendency to integrate all activity—even artistic activity—into the wage-earning system) shows in an exemplary way the changes that profoundly affect the relations between art and work.

avis, la crise de ce que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique de l'art ».

Dans ce paradigme, l'art est une activité spécifique qui suspend les connexions et les coordonnées spatiotemporelles ordinaires de l'expérience sensorielle, marquée par les dualismes de l'activité et de la passivité, de la forme et de la matière, de la sensibilité et de l'entendement. Ces dualismes (que Rancière définit comme « partage du sensible ») sont politiques dans le sens qu'ils séparent et hiérarchisent la société selon des rapports de domination qui organisent le pouvoir des hommes de la « culture raffinée » (activité) sur les hommes de la « simple nature » (passivité), le pouvoir des hommes du loisir (liberté) sur les hommes du travail (nécessité), le pouvoir de la classe du travail intellectuel (autonomie) sur la classe du travail manuel (subordination).

Cette conception de l'art, issue du romantisme, contient la promesse de l'abolition de la séparation entre « jouissance » et « travail », entre activité et passivité, entre autonomie et subordination selon deux modalités différentes : la première (l'art engagé, ou le devenir vie de l'art) fait de la politique en supprimant la séparation entre art et vie, et donc en se supprimant en tant que faire séparé. La deuxième (l'art pour l'art, l'art résistant) fait de la politique en sauvegardant jalousement cette même séparation, comme garantie d'autonomie du monde de la marchandise, du marché et de la valorisation capitaliste.

Il semble que ce partage du sensible qui distribue les places et les fonctions aussi bien dans la société, dans l'économie, dans la politique que dans l'art s'est sensiblement modifié.

Qu'en est-il de la séparation entre travail et art lorsque les « artistes » s'organisent collectivement

Such changes have led, in my opinion, to the crisis that Jacques Rancière has called "the aesthetic regime of art."

In this paradigm, art is a specific activity that suspends the usual spatio-temporal connections and coordinates of sensory experience—an experience characterized by the dualisms of activity and passivity, form and material, feeling and understanding. These dualisms (defined by Rancière as the "distribution of the sensible") are political in the sense that they divide and hierarchize society through relations of domination. Such relations organize the power of people who stem from the realm of "refined culture" (activity) over those who are from the sphere of "simple nature" (passivity); it consolidates the power of leisured people (freedom) over working people (necessity), as well as the power of the intellectual working class (autonomy) over the manual working class (subordination).

This idea of art, which is derived from Romanticism, promises to abolish the separation between "pleasure" and "work," activity and passivity, autonomy and subordination, by means of two different methods: the first (engaged art, or art-become-life) acts politically by dissolving the separation between art and life, and thereby suppressing itself as an independent activity. The second (art for art's sake, sovereign art) acts politically by jealously defending this very separation as a guarantee of independence from the world of commodities, markets, and the capitalist economy.

It appears that this distribution of the sensible, which allocates places and functions in society, in the economy, in politics, as well as in art, has significantly changed.

What does the separation between work and art signify when "artists" organize themselves collec-

pour défendre leurs pratiques de travail, d'emploi et de chômage? Qu'en est-il de la séparation entre la parole articulée (de gens de culture) et le bruit, le cri inarticulé (de gens de nature) lorsque le mouvement politique des intermittents est constitué par de gens dont le «travail» consiste justement dans le maniement de la parole et de différentes sémiotiques préverbaux et symboliques? Qu'en est-il de la séparation d'autonomie et de subordination, d'activité et de passivité, de travail intellectuel et de travail manuel, lorsque, dans les pratiques des «artistes» et de techniciens du spectacle, ces dimensions se brouillent et coexistent?

2

Difficile de trouver des réponses à ces interrogations dans les textes de Rancière pour qui le paradigme esthétique de l'art est toujours d'actualité. Nous allons donc chercher les raisons et les effets du déplacement du «partage du sensible» dans les travaux de Michel de Certeau et de Félix Guattari. Les hypothèses de De Certeau, énoncées immédiatement après 1968, et celles de Guattari, élaborées pendant les «années d'hiver» (les années 1980) semblent continuer et faire écho à la tradition de l'art contemporain, mais étendues à l'ensemble des pratiques humaines.

Selon Michel de Certeau on peut parler, à partir du début des années 1970, d'un «nouveau découpage social» qui renvoie aux rapports entre le pouvoir et la «culture» plutôt qu'aux «coupures traditionnelles entre ouvriers et bourgeois, entre travailleurs manuels et travailleurs intellectuels»: Le terrain sur lequel se produisent des liens nouveaux entre l'économique (la situation des consommateurs) et la politique (la distribution des pouvoirs) est défini en termes culturels¹.

tively to defend their practices of work, employment, and unemployment? What does the separation between articulated speech (people of culture) and the inarticulate cry (people of simple nature) signify when the political movement of irregular workers is made up of people for whom "work" means the command of language and the various pre-verbal and symbolic semiotics? What does the separation between autonomy and subordination, activity and passivity, intellectual work and manual work mean, when in the practices of artists and technicians of show business, these aspects meld and co-exist?

It is difficult to find an answer to these questions in Rancière's texts, in which the aesthetic paradigm of art remains current. So we will seek the reasons for this change in the "distribution of the sensible," and its effects, in the works of Michel de Certeau and Félix Guattari. De Certeau's hypotheses, formulated immediately after 1968, and those of Guattari, which were developed during the "winter years" (the 1980s), appear to perpetuate and echo the tradition of contemporary art, but in works that touch on the entire range of human practices.

According to Michel de Certeau, from the beginning of the 1970s we can refer to a "new social partitioning" that is based more on relations between power and "culture" than on the "traditional divisions between workers and bourgeois, manual and intellectual workers":

The turf on which new bonds are produced between the economic sphere (the situation of consumers) and the political sphere (the distribution of power) is defined in cultural terms.¹

Les divisions classiques entre ouvriers et bourgeois, entre travail intellectuel et travail manuel, [...], ne disparaissent pas, mais la « culture de masse » transforme les modalités d'existence, surtout celles d'expression et de subjectivation de ces clivages.

Les divisions classiques entre ouvriers et bourgeois, entre travail intellectuel et travail manuel, dont parle le partage du sensible de Rancière, ne disparaissent pas, mais la « culture de masse » transforme les modalités d'existence, surtout celles d'expression et de subjectivation de ces clivages.

L'action qui vise, par exemple, à consolider une « culture ouvrière » ne correspond même plus aux volontés exprimées par « les travailleurs eux-mêmes, soucieux d'une participation à la culture commune, et peu disposés à se laisser renfermer dans un univers propre². »

Il s'agit d'un nouveau découpage social tout aussi violent que l'ancien partage du sensible, même s'il passe et s'il s'exprime d'abord par l'action des signes. La culture est le terrain d'un néocolonialisme, « c'est le colonisé du xx^e siècle » affirme De Certeau, puisque les multinationales y installent des empires, de la même manière que les nations européennes du xix^e siècle occupaient militairement des continents désarmés :

Des trusts rationalisent et rentabilisent la fabrication des signifiants; ils remplissent de leurs produits l'espace immense, désarmé et à demi somnolent de la culture. Toutes les formes du besoin, toutes les failles du désir sont « couvertes », c'est-à-dire inventoriées, traitées et exploitées par les médias. Ce système politique érode et finalement inverse l'acquis politique du xix^e siècle, substituant à l'acte de la représentation démocratique la réception des signifiants standardisés, destinant les travailleurs à la consommation, et muant le peuple en public³.

Les artistes, les techniciens, les opérateurs culturels « travaillent », comme les publics, au cœur de ce nouveau terrain d'accumulation et d'acculturation capitaliste.

The classic divisions in Rancière's distribution of the sensible, between workers and the bourgeoisie, intellectual work and manual work, do not disappear; rather, "mass culture" transforms the modes of existence, and, above all, the conditions of expression and subjectification of these divisions.

For example, the drive to consolidate a "worker culture" no longer corresponds to the will expressed by "the workers themselves, who are anxious to participate in the common culture, and hardly disposed to being closed off in a world of their own."²

At issue is a new social partitioning, as violent as the former distribution of the sensible, even though it first occurs in the medium of signs, and is expressed through them. Culture is the domain of a neocolonialism, "it is the colonized world of the twentieth century," says De Certeau, since it is here that the multinationals install their empires, in the same way that the European nations launched military occupations of unarmed continents in the nineteenth century:

The corporate trusts rationalize and turn the manufacture of signifiers into a profitable enterprise. They fill the immense, disarmed, and almost somnolent space of culture with their commodities. All the forms of need, all the rifts of desire are "covered," that is, inventoried, dealt with, and exploited by the media. This economic system erodes and ultimately inverts the political experience acquired in the nineteenth century, replacing the act of democratic representation with the reception of standardized signifiers that destine workers to become consumers, and that turn people into a public mass.³

The artists, the technicians, and the cultural operators "work," like the various publics, in the nerve centre of this new domain of capitalist accumulation and acculturation.

3

L'art et la culture sont aux prises avec et participent à la configuration d'une nouvelle situation où les problèmes ne sont plus ceux des sociétés disciplinaires, et ils se cristallisent autour de cette «culture commune» qui constitue l'horizon, le socle partagé de notre socialisation et de notre individuation.

Les gens ont toujours été pris dans un système sémiotique signifiant. Mais dans le nouveau découpage du social les «différents régimes des signes» vont jouer un rôle stratégique aussi bien dans la production économique que dans le contrôle et l'établissement des clivages sociaux. Ce qui permettra à Guattari de définir que le Capital est un «opérateur sémiotique».

Les sémiotiques corporelles, les sémiotiques non verbales (de l'enfance, de fous, des jeunes, des femmes, des minorités sexuelles ou linguistiques) ne sont plus disciplinées et, ou, réprimées comme dans les sociétés disciplinaires. Au contraire, l'hétérogénéité des percepts et des affects, des désirs, est investi, mobilisé, sollicité dans la consommation et dans la communication pour produire une homogénéisation de la subjectivité conforme aux exigences des marchés.

Selon Guattari, «le capitalisme s'empare des êtres humains de l'intérieur» en se greffant sur les comportements perceptifs, sensitifs, affectifs, linguistiques, cognitifs, etc. Il travaille les modes de sémiotisation tant individuels que collectifs. «Les individus sont "équipés" de modes de perception ou de normalisation du désir, au même titre que les usines, les écoles, les territoires⁴.»

Affects, percepts, énonciations deviennent matières et substances d'expression du marketing, de

Art and culture are bound up with and participate in the configuring of a new situation in which the problems are no longer those of disciplinary societies; art and culture crystallize around this "common culture" which constitutes the horizon and shared footing of our socialization and individuation.

People have always been implicated in a signifying semiotic system. But in the new social partitioning the "various systems of signs" play a strategic role in both economic production and the control and organization of social divisions. This led Guattari to define capital as a "semiotic operator."

Corporeal semiotics, the non-verbal semiotics (of childhood, of the mad, of youth, of women, of sexual or linguistic minorities) are no longer disciplined and/or repressed as in disciplinary societies. On the contrary, the heterogeneity of percepts and affects—of desires—is invested, mobilized, and solicited by and through consumption and communication, resulting in the homogenization of a subjectivity that conforms to market demands.

According to Guattari, "capitalism takes hold of human beings from the inside" by grafting itself onto, among other things, perceptual, sensorial, affective, linguistic, and cognitive behaviour. It reworks the modes of semiotic practice on both the individual and collective level. "Individuals are 'equipped' with modes of perception or of standardized desire, for the same reason as factories, schools, and territories."⁴

Affects, percepts, and statements become the matter and reality of marketing's expression—of advertising, of television images, and of the market in general.

“Do you know what it takes to stop someone from speaking in his/her own name? Make them say, ‘I.’”

la publicité, des clichés télévisuels, en somme du marché.

La parole, les signes, les discours circulent et prolifèrent « librement », mais ils sont vidés de toute puissance de transformation. Ils empêchent même l'émergence des conditions d'une énonciation singulière, « leur bourdonnement crée une absence de parole », selon les mots de De Certeau.

Gilles Deleuze nous avait prévenus : « Savez-vous ce qu'il faut faire pour empêcher quelqu'un de parler en son nom ? Lui faire dire “je”⁵ ».

Toutes les sémiotiques sont convoquées pour reconstruire la représentation du sujet, pour affirmer le « je » d'un nouvel individualisme. Les émissions de télévision lui donnent la parole, les sondages l'interpellent quotidiennement, mais la subjectivité a perdu toute singularité, toute possibilité de trouver une expression propre. Elle est au contraire soumise à une uniformisation croissante et à un réductionnisme qui touche d'abord sa sensibilité. La circulation des signes n'est soumise à aucune censure dans le sens classique du terme, mais elle retire et neutralise les conditions de l'énonciation, de l'expression et de la subjectivation de manière encore plus efficace que la répression. Des machines à paroles, à émotions et à clichés, pour empêcher de parler, de sentir, de voir.

Speech, signs, and discourse circulate and proliferate “freely,” but they are drained of all their power to transform. They even inhibit the appearance of conditions of singular expression because, as De Certeau puts it, “their drone creates an absence of speech.”

Gilles Deleuze had warned us: “Do you know what it takes to stop someone from speaking in his/her own name? Make them say, ‘I.’”⁵

All semiotics are summoned to rebuild the representation of the subject, to affirm the “I” of a new individualism. Television programs give the subject speech; polls challenge people daily, but subjectivity has lost its singularity and any possibility of finding its own expression. On the contrary, it is at the mercy of a growing uniformity, and a reductionism that begins by affecting its sensibility. The flow of signs is not subjected to any censorship in the classical sense, and yet it withdraws and neutralizes the conditions of articulation, expression, and subjectivity in a way that is even more effective than repression. There are machines with words, emotions, and images that prevent talking, feeling, and seeing.

4

Comment résister à ces nouvelles machines sémiotiques d'accumulation capitaliste ? Comment trouver des armes pour se soustraire à ce nouveau partage du sensible dans lequel entre art et travail il n'y a plus de rupture, mais une continuité ? Comment éviter que la créativité nécessaire à une société s'amenuise sous la forme de « loisirs » ?

How is one to resist these new semiotic machines of capitalist accumulation ? How is one to arm oneself against this new distribution of the sensible in which there is no longer a rupture between art and work, but rather a continuity ? How is one to avoid letting the needed creativity of a society be reduced to the level of “leisures ?”

Félix Guattari nous invite à considérer et à discuter l'hypothèse de l'émergence d'un nouveau paradigme esthétique. Non pas un paradigme esthétique de l'art comme chez Rancière, mais un nouveau paradigme esthétique tout court, puisqu'il ne s'agit pas d'une proposition qui vise à esthétiser le social. La promotion de ce nouveau paradigme est « appelée à bouleverser tout autant les formes d'art actuelles que celle de la vie sociale⁶ ».

Guattari se réfère à l'art comme paradigme qui met en exergue une série de problèmes qui recoupent en plusieurs points le « programme » de Duchamp et de Beuys. Le paradigme esthétique, comme chez Beuys, ne veut pas dire que tout homme est artiste, mais que dans toute activité il y a de la création. Il vaudrait mieux alors parler, comme le dit Guattari :

[...] de paradigme proto-esthétique, pour souligner que nous ne nous référons pas à l'art institutionnalisé, à ses œuvres manifestées dans le champ social, mais à une dimension de création à l'état naissant, perpétuellement en amont d'elle-même, puissance d'émergence [avant qu'elle se cristallise en œuvres et en produits]⁷.

L'art a largement interrogé les modalités de constitution, de circulation et de cristallisation sociales des affects, des percepts et des énonciations. Le rapport du spectateur à l'image, à la musique, à la parole et à l'écriture, qui constitue aujourd'hui des formes d'asservissement et d'assujettissement au marché et aux industries culturelles, a fait l'objet de pratiques artistiques depuis longtemps. Elles ont fait émerger la subjectivation comme un processus de cristallisation d'une multiplicité de composantes sémiotiques (verbales, préverbales, assignifiantes, symboliques) hétérogènes et partielles.

Bref, l'art ne devrait pas produire des œuvres ou des objets esthétiques tout faits, mais des

Félix Guattari encourages us to consider and discuss the hypothesis of the emergence of a new aesthetic paradigm. This is not an aesthetic paradigm of art like Rancière's, but a new aesthetic paradigm pure and simple, one not limited to a proposition aimed at aestheticizing the social sphere. The promotion of this new paradigm is "called to overturn the present forms of art as much as those of social life."⁶

Guattari is referring to art as a paradigm that underscores a number of problems, problems that have several points in common with the "program" of Duchamp and Beuys. The aesthetic paradigm, in Beuys's approach, is not to say that every person is an artist, but to claim that there is some creation in all activity. It would be better, then, to speak, before it solidifies into works and products, of a proto-aesthetic paradigm, to emphasize the fact that we are not referring to institutionalized art, to works expressed in the social arena, but to a dimension of creativity in its nascent state, flowing from the source, with the power of the emergent.⁷

Art has thoroughly examined the modes of social formation, the movement and social crystallization of affects, percepts, and articulations. The relations of the spectator to the image, to music, to speech and writing, which today constitute the forms of submission and subjection to the market and cultural industries, have been the subject of artistic practices for a long time. They have revealed subjectification as a process in which many semiotic components (verbal, pre-verbal, non-signifying, symbolic), both heterogeneous and fragmentary, are crystallized.

In a word, art should not produce ready-made works or aesthetic objects, but rather conceptual, aesthetic, and social instruments through which

Se situer quelque part, créer un territoire, des nouvelles modalités de subjectivation et d'énonciation, est à la fois une question politique et existentielle. Et cela concerne les pratiques sociales autant que les pratiques artistiques.

instruments conceptuels, esthétiques, sociaux à travers lesquels se réapproprient des agencements d'énonciation vidéographiques, informationnels, linguistiques, « dont les divers publics feront usage à leur convenance⁸ ».

Le paradigme esthétique, ne relevant plus seulement de la création artistique et de la subjectivité artistique, se limite à montrer un chemin de créativité possible. Cette dernière doit se concentrer sur le « processus » plutôt que sur l'objet, sur la création émergente, plutôt que sur l'« œuvre ». « La création vient de plus loin que ces auteurs, sujets supposés, et déborde leurs œuvres, objets dont la clôture est fictive⁹. »

Elle doit soustraire l'énonciation à la sérialité des paroles captées, travaillées et recrachées par les médias en promouvant la multiplicité des matières d'expression et donc la polyphonie des agencements d'énonciation. « Sera-t-il possible à des hommes de se créer des espaces d'énonciation qui leur soient propres¹⁰? » se demande, à son tour, De Certeau.

Elle doit concourir à la production de foyers de subjectivation. L'acte de création ne renvoyant pas essentiellement à une œuvre, à un produit fini, il médiatise une opération collective, il permet à un groupe, à une singularité d'exister. Un événement se produit en produisant un langage.

C'est la « fonction existentielle » de l'acte de création chez Guattari, comme affirmation d'un territoire, qui, prenant appui sur certains chaînons discursifs ou sémiotiques, les « détourne de leurs incidences significationnelles, dénotatives ou propositionnelles, leur fait jouer un rôle de ritournelle d'affirmation existentielle¹¹ ».

L'acte ou la fonction existentielle créent un territoire, un groupe, une singularité, un sens. Mais, il n'est possible de dire le sens d'une situa-

are re-appropriated the videographic, computational and linguistic orders of expression, "of which the various publics would make use at their *convenience*."⁸

The aesthetic paradigm would no longer be simply a matter of artistic creation and artistic subjectivity, but would delineate a possible direction for creativity. Such an approach must be focused more on the process than on the object, on the emerging creation rather than on the "work." "Creation comes from origins further removed than its authors, ostensible subjects, and exceeds their works, objects whose closure is fictive."⁹

It must shield expression from the serial force of captive words—words reworked and spit out by the media—by promoting the multiplicity of things to be expressed, and thus the polyphony of arrangements of articulation. "Will it be possible for humans to create spaces for themselves in which their own speech can be proffered?"¹⁰ asks De Certeau.

It must contribute to the creation of centres of subjectification. The act of creation, no longer essentially concerned with creating a work or a finished product, would mediate a collective operation, allowing both a group and a singularity to exist. An event is made in making a language.

The "existential function" of Guattari's act of creation, as the affirmation of a territory, is to be able, with the support of certain discursive or semiotic links, to "deflect [those links] from their fate as denotative or propositional signifiers, so that they will play a role of existential affirmation."¹¹

The act or existential function leads to the creation of a territory, a group, a singularity, a meaning. But it is only possible to articulate the meaning of a situation in relation to an action undertaken to transform it.

tion qu'en fonction d'une action entreprise pour la transformer.

Se situer quelque part, créer un territoire, des nouvelles modalités de subjectivation et d'énonciation, est à la fois une question politique et existentielle. Et cela concerne les pratiques sociales autant que les pratiques artistiques.

Il n'y a pas de «politique culturelle» sans que des situations socio-culturelles puissent être articulées en termes de forces en présence et d'oppositions reconnues. Il s'agit de savoir si les membres d'une société, aujourd'hui noyés dans l'anonymat des discours, des énonciations, des signes qui ne sont plus les leurs, et soumis à des monopoles dont le contrôle leur échappe, trouveront avec le pouvoir de se situer quelque part, dans un jeu de forces avouées, la capacité de s'exprimer¹².

On ne peut pas éviter le problème politique, même si les modalités de l'action politique ne sont plus celles codifiées et désormais intégrées dans les institutions du vieux partage du sensible. Dans ces nouvelles conditions, le but premier de l'action politique n'est pas de satisfaire des «besoins», mais «de construire, par des interventions contrôlées, des laboratoires d'expérimentation sociale¹³.»

Les transformations de l'art et du travail ouvrent à des nouvelles possibilités, mais aussi à des responsabilités inédites pour les pratiques artistiques et sociales, dont nous n'avons pas encore mesuré toute l'ampleur et toutes les implications.

To situate oneself somewhere, to create a territory or new modes of subjectification and articulation, is both a political and an existential question. And this concerns social practices as much as artistic practices.

There can be no "cultural politics" unless sociocultural situations can be fashioned in terms of present forces and commonly known oppositions. It remains to be seen whether the members of a society—today drowned in the anonymity of discourses of which they are dispossessed, and subject to conglomerates whose control exceeds their grasp—will find, along with the power of locating themselves in a game of acknowledged forces, the means of capturing speech.¹²

We cannot avoid the political problem, even if the modes of political action are no longer those codified and integrated into the institutions of the former distribution of the sensible. In the new conditions, the first goal of political action is not to satisfy the "needs," but "to build, through controlled interventions, laboratories of social experimentation."¹³

The transformations of art and work open up new possibilities, but also new responsibilities for social and artistic practice, the full scope and implications of which have not yet been assessed.

The transformations of art and work open up new possibilities, but also new responsibilities for social and artistic practice, the full scope and implications of which have not yet been assessed.

Maurizio Lazzarato est sociologue indépendant. Il poursuit des recherches sur le travail immatériel, l'éclatement du salariat, l'ontologie du travail et le capitalisme cognitif. Il a notamment publié aux éditions Les Empêcheurs de penser en rond les ouvrages *Puissance de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique* (2002) et *Les révolutions du capitalisme* (2004). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*.

Maurizio Lazzarato is an independent sociologist. He conducts research on the non-physical aspects of work—the destabilizing of the wage earner, the ontology of work, and cognitive capitalism. He published *Puissance de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique* (2002) and *Les révolutions du capitalisme* (2004) with the publisher Les Empêcheurs de penser en rond. He is a member of the editorial board of the journal *Multitudes*.

Translated by Mark Heffernan

NOTES

1. Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Points essais, p. 181.
2. *Ibid.*, p. 180.
3. *Ibid.*, p. 210.
4. Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Paris, 10/18, p. 91.
5. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 75.
6. Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, p. 184.
7. *Ibid.*, p. 142.
8. *Ibid.*, p. 179.
9. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 11.
10. *Ibid.*, p. 178.
11. Félix Guattari, *Chaosmose*, p. 57.
12. Michel de Certeau., *op. cit.*, p. 191.
13. *Ibid.*, p. 184.

1. Michel de Certeau, *Culture in the Plural*, trans. Tom Conley (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1997), 113.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, 134.
4. Félix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, trans. Rosemary Sheed (Harmondsworth: Penguin, 1984). Translation modified.
5. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous* (Paris, Minuit, 2003), 75.
6. Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995), 134.
7. *Ibid.*, 101-02.
8. *Ibid.*, 129.
9. De Certeau, *op. cit.*, vii.
10. *Ibid.*, 111.
11. Guattari, *Chaosmosis*. Translation modified.
12. De Certeau, *op. cit.*, 121.
13. *Ibid.*, 116. Translation modified.

L'économie d'aujourd'hui crée des espaces de liberté réels : les travailleurs de l'immatériel (informatique, communication, service, éducation, mode, pub...) sont de plus en plus nombreux et disposent souvent de la gestion de leur temps.

AU TRAVAIL / AT WORK est un appel de collaboration ouvert et libre à tous. Ce projet expérimental propose aux artistes et aux travailleurs de considérer leurs lieux de travail comme un lieu de résidence artistique. Dans tous les cas, le lieu de réflexion, de réalisation ou d'intervention devient celui de l'employeur.

Les membres du collectif s'approprient la culture du travail au sein même de leurs cadres de vie et se produisent eux-mêmes en utilisant, détournant ou pliant à leurs propres fins les moyens culturels et technologiques dont ils disposent au travail.



Today's economy engenders real spaces for the expression of freedom: workers of the immaterial sectors (informatics, communications, education, fashion, advertising, etc.) are growing in number, and they are often free to make use of their time as they please.

AU TRAVAIL / AT WORK is a project based on a call for collaboration which is open to all. This experimental project urges artists and workers to consider their workplace as a site of artistic residence. In all cases, the space of reflection, production, or intervention becomes the space of the employer.

The members of the collective appropriate the culture of work within the very framework of their daily lives and, ultimately, they produce themselves by making use of, subverting, or undermining the cultural and technological means that are available to them in the workplace.

Le milieu de travail est considéré comme un champ d'expérimentation et de découverte où se jouent les rapports conflictuels entre utopies privées, nécessités collectives et réalités économiques.

Les membres du collectif capitalisent sur le droit individuel des employés à l'autogestion de leurs temps libres et refusent parfois certaines conditions par la réappropriation et l'autovalorisation de ce temps.

Le collectif AU TRAVAIL / AT WORK offre à ses membres un réseau de relations, des modes de partage et organise des expositions qui assurent la diffusion et la mise en commun de leurs idées, actions et réalisations.

Immergé dans divers secteurs de l'économie, ce collectif dessine les figures possibles d'une nouvelle forme d'engagement.

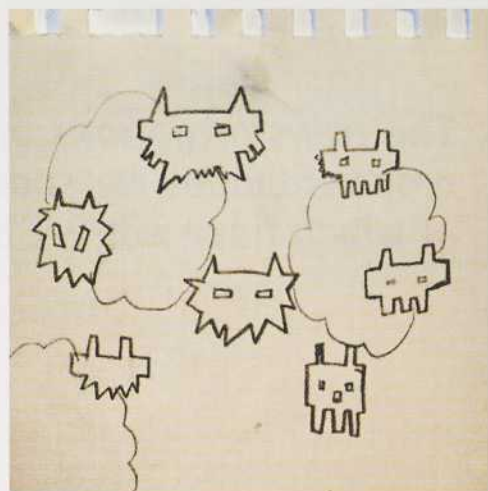


The workplace is considered as a field for experimentation and discovery wherein are deployed the conflictual relations arising between private Utopias, collective necessities, and economic realities.

The members of the collective capitalize on the individual worker's right to manage his or her own free time, and they sometimes refuse certain conditions by means of the re-appropriation and self-valorisation of such time.

The AU TRAVAIL / AT WORK collective offers its members a network of relations as well as methods for sharing, and it organizes exhibitions that ensure the dissemination of their ideas, actions, and accomplishments.

Immersed in diverse economic sectors, this collective sketches the possible figures of a new form of commitment.

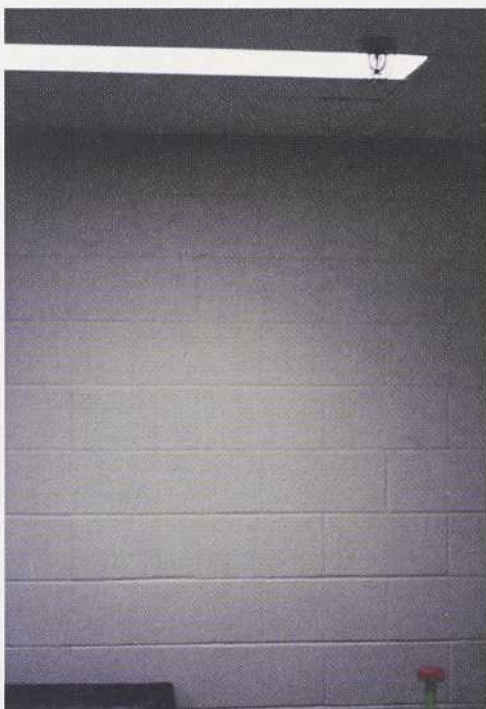


To enlarge pictures:
www.autravailatwork.50megs.com

Ce projet est une initiative de collaboration ouverte et libre entre artistes, chômeurs et travailleurs réunis dans un effort collectif pour refléter et mettre en commun de micro circonstances provenant de scénarios d'emploi spécifiques.

AU TRAVAIL - AT WORK

www.autravailatwork.50megs.com



Ce travail d'appropriation et de subjectivation du monde du travail, accompli sur la base d'un fond culturel commun, agit sur notre capacité à développer des idées.

La mission des membres est de produire ce qui n'est pas réductible à une valeur d'échange calculable.

L'objectif du collectif est de reconnaître ces richesses, de les rassembler et de les rendre librement accessibles à tous.



Frédéric Lavoie et G.T., Montréal (QC), 2005.

Tentative d'introduire une collection de livres dans une grande compagnie de communication. Département de recherche et sondage. Objectif : offrir aux téléphonistes une littérature différente des magazines de variétés. Résultat : incapacité bureaucratique de gérer la situation. Patinage. En cours.



Au travail/At Work
du 31 octobre au 5 novembre 2005

Dans l'ouvrage d'actualité, les travailleurs de l'immobilier québécois, télémarketing, sondage, médias, revues, publicités, etc.) sont de plus en plus nombreux et disposent souvent de la grande majorité du temps.

Au travail/At Work est un projet de collaboration ouvert et libre à tous les artistes québécois. Ce projet expérimental propose de déplacer le lieu de création artistique du sein de divers secteurs de l'économie. Dans tous les cas, le lieu de création, de réalisation ou d'exposition doit être celui de l'entreprise. Les artistes intéressés au projet sont encouragés et invités à se rendre dans un effort collectif pour réfléchir et mettre en commun des idées-créatives, proposer de nouveaux dispositifs artistiques. Le participant doit s'approprier le cadre de travail au sein même de son cadre de vie et se proposer lui-même un « travail » collaboratif ou plutôt à ses propres fins, les moyens culturels et technologiques dont il dispose, interagissant dans divers milieux de travail, les participants découvrir collectivement les lignes possibles de son forme d'engagement. Le projet Au travail/At Work établit un réseau de relations, une base et des modes de partage sur le réseau Internet ainsi que des expériences qui occupent la réflexion, le partage et le travail en commun de leurs idées, actions et réalisations.

Présentation

- mise sur pied d'un bureau d'impression et de recrutement ouvert 24 heures sur 24;
- présentations informelles du collectif Au travail/At Work;
- rencontres informelles entre les membres du collectif et les visiteurs du lieu;
- présentations sommaires des actions possibles et courantes du collectif;
- préparation d'un plan de travail en vue d'une exposition du collectif dans la galerie du lieu en mai 2006.

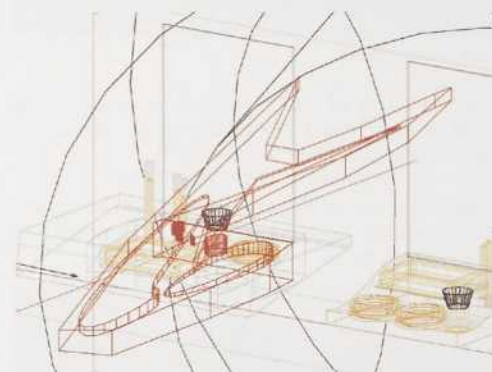
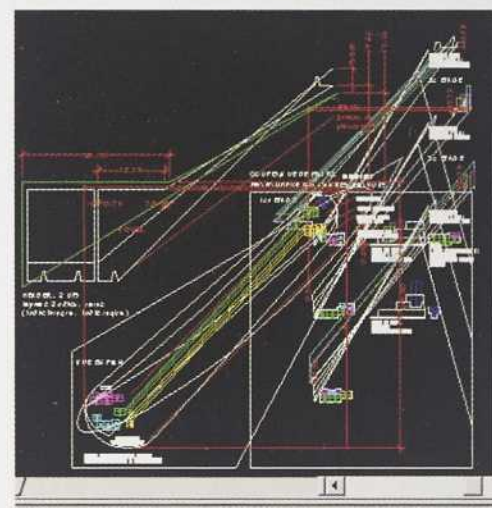
LELIEU centre en art actuel

Véronique Brodeur, artiste peintre, 2006.

« Je m'applique désormais à dissoudre la frontière qui s'érige naturellement entre art et boulot. Guérir de la schizophrénie induite par la superproductivité où l'on se transforme huit heures par jour en bon travailleur. Je dérobe momentanément de la cadence soutenue des gestes répétitifs, standards et linéaires du peintre en bâtiment pour donner lieu à des traces inattendues, inappropriées et incongrues. Pour le rush d'adrénaline que procure le risque d'être pris sur le fait. Des graffitis momentanés dans les espaces privés des bien nantis, puis je repeins les murs. »

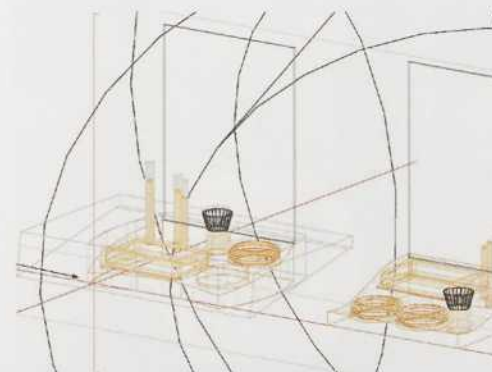


Pour agrandir les photos : www.autravailatwork.50megs.com



Isabelle Gagnon, Montréal (QC), 2005.

Designer industriel (présentoir pour magasins) Esthétique du bogue. Sauvegarde d'erreurs informatiques.



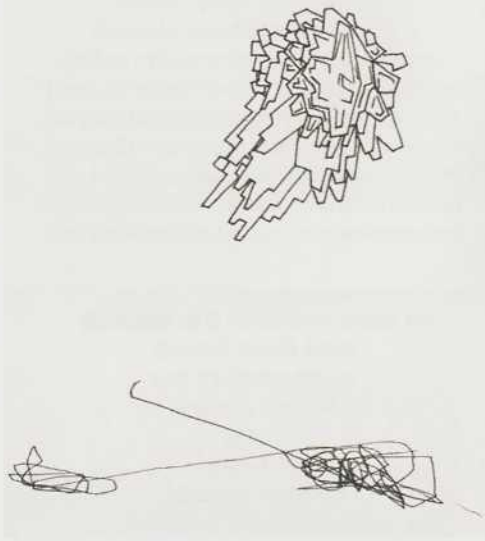
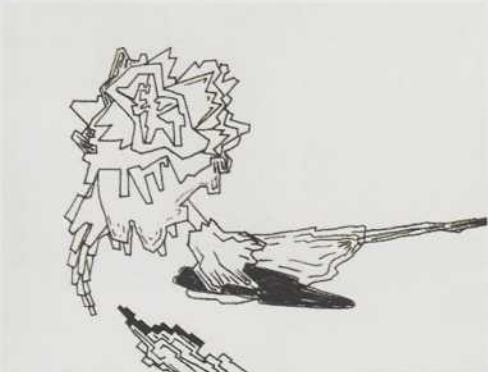
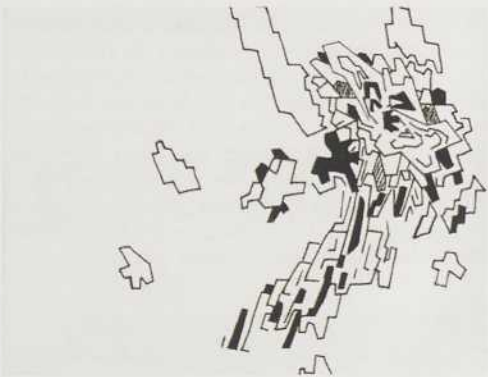


new world disorder



Sacred Things, Kai Lam (Singapore), 2004.

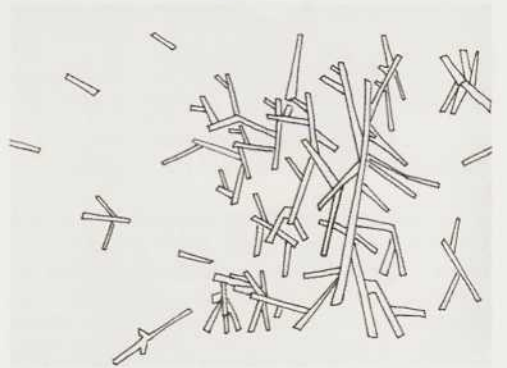
"Performance art is a re-enactment of everyday life for me." Prior to this performance, Kai Lam worked as an artificial snow commercial window display designer at Christmas time. Performed at "Future of Imagination 2," Sculpture Square, Singapore. Dec. 2004. Photo: Juliana Yasin and Marilyn Arsem.



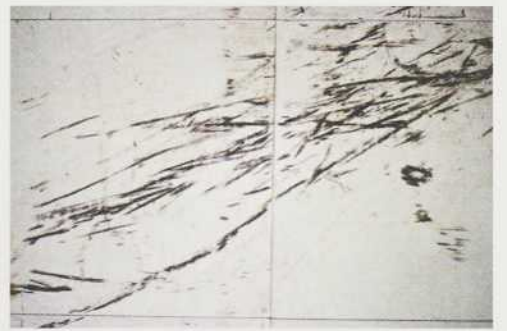
Jean Giscagne

Dominique Sirois, Montréal (QC), 2005-2006.

« Productivité (s) ou rendement annuel. Ensemble de dessins réalisé dans une firme de sondage où je travaillais comme intervieweuse entre 2004-2005. Étant au départ des gribouillages sur des feuilles éparses, cette activité est devenue avec le temps une insertion organisée et systématique. Utilisant des stylos, surligneurs et crayon à la mine, ces dessins sont des notes visuelles du moment, une sorte de doublement créatif dans le temps de travail. »



St-Thomas L'imposteur



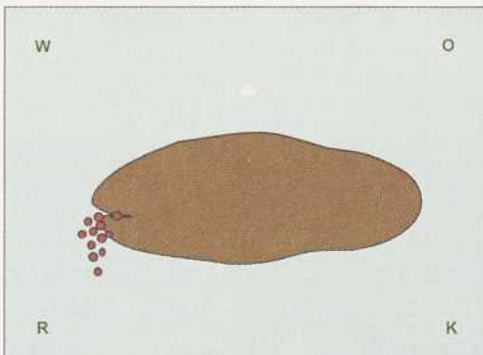
Business@Domicile

**vous souhaitez
la Bienvenue**



Mathieu Latulippe, Montréal (QC), 2006.

« "Travail à domicile" est avant tout un projet de croissance personnelle. Mes objectifs sont clairs : obtenir une vie parfaite ; vivre libre en devenant mon propre patron ; faire beaucoup d'argent en peu de temps ; avoir plus de temps à consacrer à mes loisirs, ma famille et mes amis ; voyager dans les pays chauds ; travailler chez moi dans la position que je veux, presque nu et en écoutant de la musique exotique. Aloha ! »



Transformer votre avenir :



Le Système **Affaire@Domicile**
pour avoir plus...

de *Temps, d'Argent*
et de *Liberté*



CD-ROM
d'information multimedia
GRATUIT

Sélectionner **ICI** pour plus de détails

Écrire de la poésie :

m
mtravail
maitravailtravail
maisontravailtravail
maisonmaistravailtravail
maisonmaisontravailtravail
mamaisonmaisontravailtravailtra
maisonmaisonmaisontravailtravail
maisonmaisonmaisontravailtravail
maisonmaisonmaisontravailtravail
maisonmaisonmaisontravailtravail
maisonmaisonmaisontravailtravail

**Je veux travailler à la maison
mes deux fesses
compressées par
le cuir souple
mais
robuste
de mon canapé**

**Je veux travailler à la maison
la tête imbibée
de boisson
et prendre congé
toute la journée**

**Je veux travailler à la maison
même
si je sais
pas comment faire
pour rester concentré
quand il fait tellement
beau
dehors**



Québec

X Centre Hochelaga-Maisonneuve
3890 rue Ste-Catherine E
Montréal QC H1W 2G6

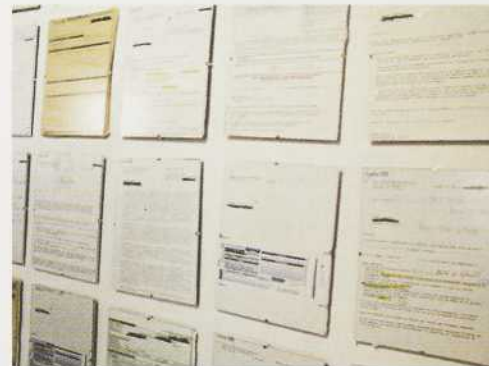
AVIS DE DÉCISION

Le 11 octobre 2005
No de la décision : 35257556103
No de dossier :

DANNY PERRECAULT
MONTREAL QC H1W 1P7

Danny Perreault, Erreur Système : accrochage de 25 documents du ministère de l'Emploi du Québec.

« Pour mettre la machine en marche, il faut fournir tous les détails de sa vie privée. En un peu de temps, un dossier épais se construit. Il est remis à une agente. "L'erreur est humaine", m'affirme-t-elle pour justifier son retard. Ils doivent faire une analyse approfondie de ce dossier apparemment complexe. Plusieurs agents deviennent à leur tour responsables de m'acheminer des messages. Ils communiquent difficilement avec la machine dont ils sont les opérateurs. Les messages engorgent ma boîte aux lettres. Les lettres démultipliées sont des notifications d'erreurs, des requêtes d'informations ou encore des états du processus de traitement. Les messages s'accumulent et se contredisent ; les requêtes appellent à produire des erreurs, les notifications d'erreurs sont répondues avant que je ne le fasse par des messages d'état de processus de traitement. Les administrateurs ont laissé le système s'emballer, donnant ainsi à l'utilisateur que je suis l'accès à ce qui s'apparente être la fenêtre de "débugage" du système. »



Le mouvement fut initié au mois de février 2005 dans le but d'explorer et d'amalgamer des actions multidisciplinaires dans le contexte de la déclaration incessante du nouvel ordre mondial et de sa domination sur toutes les économies.

Cet acte de résistance au pouvoir de la rationalisation économique néolibérale consiste essentiellement à enrichir des capacités d'action, de communication, de création et de réflexion chez les membres du collectif.

Le collectif AU TRAVAIL / AT WORK permet à chacun d'arbitrer en permanence entre la valeur d'usage de son temps et sa valeur d'échange : c'est-à-dire entre les « utilités » qu'il peut acheter en vendant du temps de travail et celles qu'il peut produire indépendamment par l'autovalorisation de ce temps.

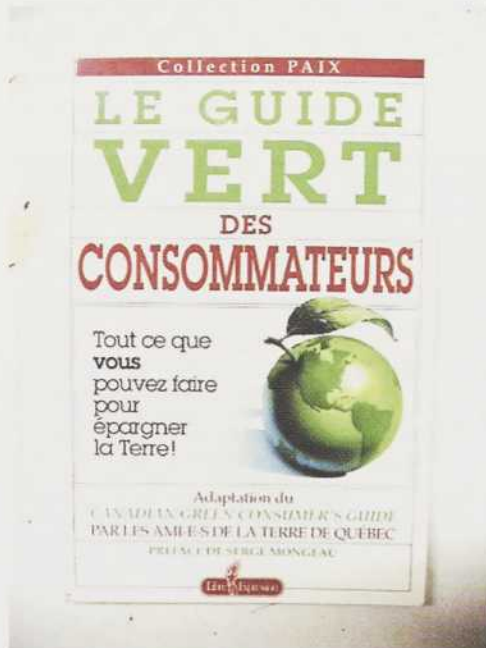
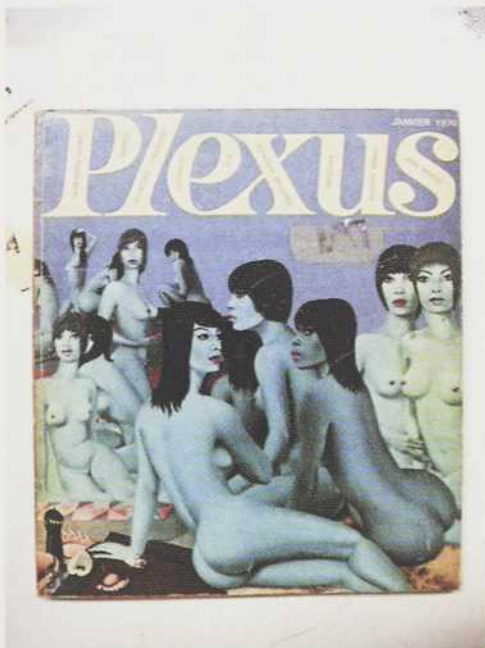
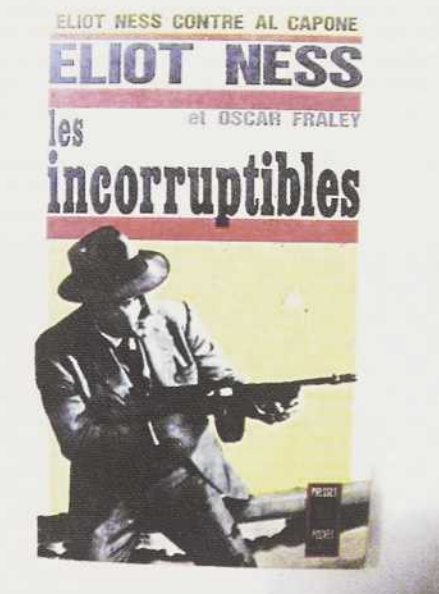
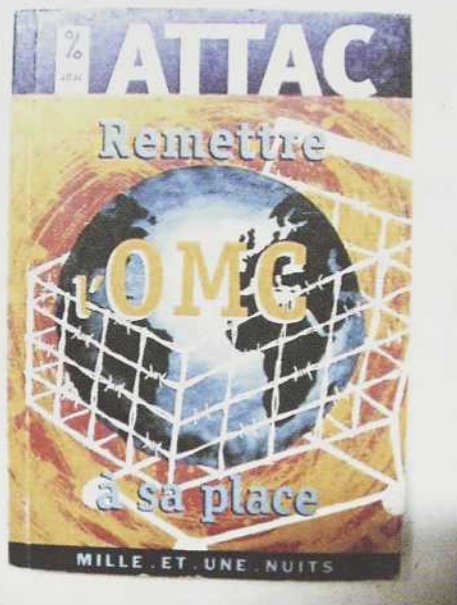
Une section anarchiste du collectif se donne comme objectif d'abandonner totalement la conception marchande-utilitaire-économiste du travail et considère le développement des capacités humaines d'imagination et de résilience comme des fins en elles-mêmes.

Les membres de la section anarchiste acceptent n'importe quel travail à n'importe quelle condition et s'affranchissent des contraintes reliées à celui-ci.

La victoire du nouveau capitalisme devient totale et précisément pour cela, la résistance à son emprise sur nos vies devient de plus en plus éloquente.

Plusieurs entreprises sont parasitées et incluses dans un réseau territorial lui-même interconnecté avec d'autres réseaux transterritoriaux.

The job market just got hotter.





Saint-Thomas L'imposteur, 2004-2012.

« C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit... » Des producteurs de films et d'émissions de télévision canadiens ou américains m'engagent régulièrement comme figurant ou acteur de troisième ordre. Ce projet d'infiltration vise à induire un texte classique aux connotations cauchemardesques dans ces productions grand public.

Sur les plateaux de tournage, on me demande de gesticuler, de remuer silencieusement les lèvres, de prétendre entretenir des conversations. Je prononce alors ce court texte classique de 1690 que j'ai mémorisé : le « Songe d'Athalie ». Cette œuvre est alors induite, enclavée en entier, dans plusieurs scènes de différents scénarios.

Lors des diffusions de ces films et émissions, j'enregistre et emmagasine systématiquement toutes mes apparitions. Chaque mois, je réussis à extirper un mot çà et là entre deux mouvements de caméras ou deux chutes de films. Ensuite, je réalise un montage constitué de ces micro-apparitions. Comme un espion crée son réseau de contacts, je prépare l'éventuelle et complète reconstitution du « Songe d'Athalie » à travers ces superproductions.

La future postproduction sonore de ce montage rendra enfin audible le texte de Racine dans son intégralité. Chaque moment s'en trouvera renversé, l'arrière-plan devenant le point d'attention au détriment de l'autre. Il s'agira d'un renversement transparent et silencieux de l'unité d'ambiance spectaculaire d'origine. « j'ai senti tout à coup, un homicide acier, que le traître en mon sein a plongé tout entier ». Le texte du Songe d'Athalie compte 203 mots.



AU TRAVAIL -- AT WORK
Opportunity for advancement. We are seeking dynamic people to join our group. Are you interested in an exciting challenge?

Are you motivated, responsible and flexible individual. Do you recognize the importance and value of exceeding peoples' expectation? Come join our winning, dynamic, fast growing team. Take advantage of your skills and further your career. Recrutons artistes de tous âges. Avec ou sans expérience. Horaire flexible / flexible schedule. Engagement long terme. Sécurité.

Apply online at : www.autravailatwork.50megs.com

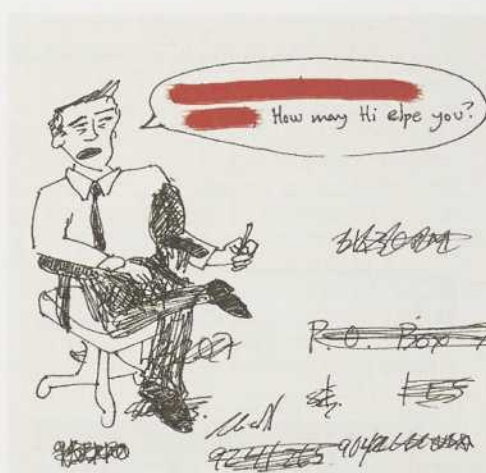


Yannick Gueguen. Architecte paysagiste, Montréal (QC), 2006.

Le trajet pour aller au travail est un temps non comptabilisé. Pourtant, dans ce moment, mes tâches professionnelles accaparent déjà mon esprit.



"I was taking a shipment of lint-free rags to the Honda plant in Marysville, OH. This was a late night shipment (departing Detroit around 2am). As I was making my way down a secondary highway somewhere in the guts of Ohio, a light rain falling and misting the windshield. I noticed a pack of deer galloping along the edge of the road, making their way through the flatland fields. I didn't think much of it, even when they veered to the left, deciding, unwisely, to cross the road directly in front of my truck. I veered sharply to the right to avoid their route, running off the road and into the drainage ditch. Taking charge of the vehicle and wrestling it back to the left, the incline of the road overtook the vehicle. If anyone had been in the cab with me, they would have heard a resolute 'Here we go!', as the truck toppled slowly on its right side and laid prone and worthless on the side of the road. As I unhooked myself from the harness of my seatbelt and lowered my feet to stand on the passenger window, I looked out the front windshield. Another driver had pulled over to check out the scene. 'Are you OK?,' he asked. 'Seem fine,' I said, checking my sides and head. 'This sure is weird,' he exclaimed, illustrating the orientation of the windshield with his arms and hands. I've since learned that when a deer or other animal crosses your path on a highway, avoidance is not always your best option. This opinion can be best shown by the litter of carcasses that line many of America's interstates like some sort of testament to speed or Futurism."



To enlarge pictures: www.autravailatwork.50megs.com



Kate. Sexologue / sexoanalyste, 2005-2006.

Ouverture / Clôture : Alternance de premières et dernières paroles de patients à l'ouverture puis à la clôture de séances de sexothérapie. Archivage systématique. Work in progress.

Qu'imagine que tu veux que je te parle
des développements avec mon chum ?

Quand je ne comprends pas un rêve,
je regarde la signification dans mon
livre puis je pars de là pour l'interpréter.

Ça va bien ?

Ce que je retiens ? Bien j'écris
tranquillement.

C'est pas évident de penser à ce que
je veux parler, je suis tellement prise
par le travail.

C'est moi ! Je n'aurais pas vu à
quel point nous avons les mêmes
peurs les et moi.

Ça t'a senti : je me suis irritée.

On n'a pas beaucoup parlé de ma
mère hein ?

Ça va mieux aujourd'hui, j'ai
dixième sur dix.

T'as quel âge ?

D.S., Sécurité institutionnelle, 2006.

Série d'actions-fluides. Interventions furtives composées avec des substances issues de mon lieu de travail. Elles sont en quelque sorte des action-painting opérant une transgression des installations prévues pour le repos ou les besoins essentiels dans mon lieu de travail.



Ça va mal dans ma famille, on
s'arrête par de se chicaner

Ça va mieux mieux. Je sent que
je me gâche de ma famille.

On a un problème : on s'aime.

Ça revient la semaine prochaine.
Ça sera dans mon agenda ? Sexologue.

J'ai mis un chandail de laine au
cas que il fasse froid dans ton bureau.

À un moment donné j'ai fait
questionnaire si j'étais aux hommes, aux
femmes, à quel point ça va.

Ça fait un beau !

Ça va mieux pour embarquer pour la
patinoire mais je ne puis pas, regrette.
Ça fait j'aurais 2-3 ans.

Où, il fait chaud !

Je dis ça à tout le monde que je
suis un gros méchant mangeur de
bambos, à Chéba.

Eno, oui. T'as fait des belles
fêtes ?

Ça a été, moi-même pénible aujourd'hui
je ne puis pas pour ça.

J'ai vu que tu avais une personne
avant moi. Ça me semble que tu
dois devenir célèbre d'écouter les
problèmes des monde !

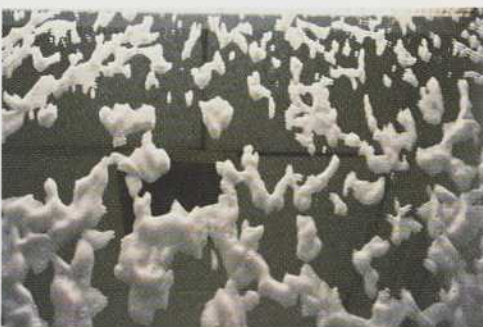
J'ai dit de me faire confiance,
mais j'essais de te convaincre alors
que je ne puis pas convaincre moi-
même.

J'ai peur que j'ai je n'étais pas
à la bonne heure.

Je n'ai jamais eu d'orgasme avec
un partenaire homosexuel.

Bonjour, bonne nuit !

J'ai souvent eu des rapports sexuels
pour l'adulte, je ne me rappelle
pas.



Dominic Gagnon, 2005.

Bonjour. Je me nomme Dominic Gagnon. Je cherche présentement un bon emploi. Je suis motivé et entièrement disponible. J'apprends vite, j'ai beaucoup d'entregent, je suis vaillant et ponctuel. Je crois correspondre au profil d'employé que vous recherchez.

Merci de considérer ma candidature.



Étiquette 1 : « Si j'étais une poule je perdrais sûrement mes dents. »



Étiquette 2 : « Comment définir les rites de procréation chez les pédophiles unijambistes. »

Marjolaine Samson. Restauration, 2006.



The movement was initiated in February 2005 with the aims of exploring and amalgamating multidisciplinary actions in the context of an incessant declaration of a new world order and its dominion over all economies.

This act of resistance in the face of the power of neo-liberal economic rationality essentially seeks to enrich members of the collective by means of capacities for action, communication, creation, and reflection.

The AU TRAVAIL / AT WORK collective allows each member to become the permanent arbiter of the use value of his or her time versus its exchange value. In other words, he or she judges between the "utilities" he or she may purchase by selling work time, and those he or she may produce independently by means of the self-valorisation of such time.

An anarchical faction of the collective seeks completely to abandon the merchant-utilitarian-economic conception of labour, and considers the pursuit of human capacities for imagination and resilience as an end in itself.

The members of the anarchical faction accept any form of work under any conditions whatsoever, and they overcome the limitations such work imposes.

The victory of the new form of capitalism becomes total, and it is precisely for this reason that resisting capitalism's grip on our lives becomes increasingly eloquent.

Various corporations have been infiltrated and thereby included in a territorial network, which is itself interconnected with other trans-territorial networks.

The job market just got hotter.



LE LIEU, QUÉBEC EN ART ACTUEL
325, rue du Bon
Québec, Québec, G1K 6H4
+ 418.529.6680 / 418.529.4933
www.lieu-quebec.com

----- Message transféré
De : Jean-Claude Gagnon, artiste-travailleur autonome.
< November 1, 2005 2:33:51 PM >
À : "Franz" Le Gros, Canada, Objectif : au travail!
Tu: <ajp000@telnet.com>

Les pleurs de douleur du saut d'emploi occupent une grande partie de notre vie sans disparaître pour un objet que nous nous procurerons pour suivre le mode sans lequel nous ne pourrions pas vivre. Nous sommes dans l'attente de nos fonctions. Nous sommes déjà libérés la même. À l'heure toute sensation nous hantant de la société. Nous avons écrit que notre vie se déroulera sans un air de jazz. Nous sommes prêts pour une conception lecture de la vie en tous d'un monde précieux et éphémère. Nous sommes aussi prêts à laisser le route à toute religion. Nous sommes prêts pour l'exportation. L'acte de l'espèce aura lieu si nous continuons de nous comporter de la sorte. Pour ne pas négliger les besoins généraux de la culture biologique. Celle-ci se fera de trois façons. D'abord l'évaluation dans un espace solennellement contrôlé sur un autre astre que le notre. Ensuite, comme le nous désirons nos vices, essayer notre population de manière numérique par une simple ligne de notre clavier d'ordinateur une sorte d'ordinateur futuriste qui a des fonctions pour son usage. La manière d'évaluer nos forces de réaction sociale qui permet à notre espèce de concurrencer les grands reptiles de la finance. La zone d'emploi de tout ce de plus, des choses qui existent à l'extérieur, des militants qui existent de militer. Des exosants à la quatrième puissance qui existent de leur valeur exponentielle. Ces modes d'emploi dans lequel l'objet explicite est nécessaire. Des modes d'emploi qui ne servent pas nécessairement à promouvoir la pièce dont le sont tributaires. Le mode d'emploi de la vie active sans pour autant sortir de notre lit. Le "notre opérandi" des trahisons qui pourraient l'atmosphère et qui a ont plus d'importance pour le sujet. L'objet existe sous la mer de papier de toutes les directives inimaginables qui inclut nos régions respectives.



LE LIEU, Québec, 2006.
Collectif AU TRAVAIL / AT WORK
Exposition prévue en novembre 2006.

DARE-DARE, Montréal, 2006.
Collectif AU TRAVAIL / AT WORK
Rassemblement du 24 avril au 4 juin.



Marie Fraser

BGL : LE TRAVAIL DU RÉEL





eccl.
ARTI
→ Lo
Me
no
tio
l'i
ad
il
go
pa
Il
tio
cre
se
ce
ac
na
éti
tic
et
fir
L'
ce
ARTI



BGL, *NEED TO BELIEVE (VUES DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEWS)*, 2005, MERCER UNION, TORONTO, ONTARIO; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

→ Lorsqu'on entrait dans *Need to Believe* (2005) chez Mercer Union à Toronto rien ne laissait croire que nous étions sur le point de parcourir une installation du collectif BGL. Les lieux donnaient plutôt l'impression que nous étions dans les bureaux administratifs de la galerie. C'était à s'y tromper et il y avait de quoi être perplexe puisque de l'eau dégouttait littéralement du plafond et que certaines parties de l'espace avaient l'air en pleine rénovation. Il fallait faire fi du caractère anormal de la situation, parcourir un corridor, franchir une porte secrète, tellement celle-ci était bien dissimulée, pour se rendre au bout du trajet et comprendre que tout ce ravage avait vraisemblablement été causé par un accident de voiture. Phénomène non moins surprenant, on prenait peu à peu conscience que nous étions, dès l'entrée, à l'intérieur même de l'installation et que le renversement de l'espace de travail et de celui de l'art n'était en fait qu'une stratégie finement orchestrée dans le but de nous tromper. L'illusion était même assez forte pour que l'ambi-

BGL: WORKING THE REAL



Upon entering *Need to Believe* (2005) at Mercer Union in Toronto, nothing led the viewer to think that he or she was entering an installation produced by the BGL collective. Rather, the surroundings gave one the impression of being in the gallery's administrative offices. It was deceptive and somewhat confusing, as water was literally leaking in through the ceiling and some parts of the space seemed to be undergoing renovations. One had to ignore the bizarreness of the situation, go down a corridor, then through a secret door—it was that well hidden—to come to the end of the circuit and discover that all this mayhem was apparently caused by a car crash. No less surprising was the gradual realization that one had been in an installation from the moment one had walked onto the gallery prem-

guité provoque une confusion entre art et non-art, ce que plusieurs artistes cherchent aujourd'hui à créer de maintes façons et en ayant recours à différentes stratégies¹. L'exposition avait l'air détruite et les gens se demandaient : « mais où donc est l'art ? » Les œuvres de BGL sont à ce point ambiguës que c'est précisément cette ambiguïté qui leur donne une dimension critique.

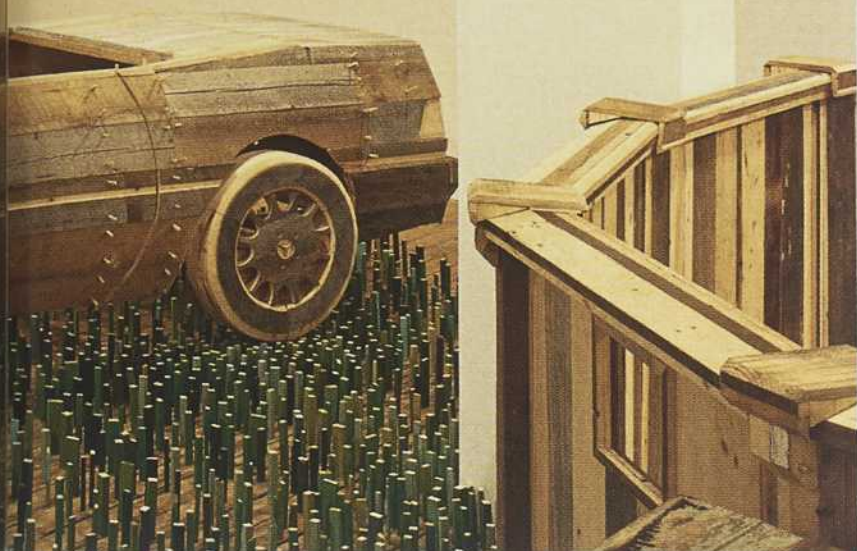
BGL semble prendre un certain plaisir à jouer sur cette limite. La notion de travail, parce qu'elle s'oppose généralement à celle d'œuvre d'art, semble être un des pôles par lequel se produit cette confusion, où l'art peut à tout moment changer de statut pour mieux interroger nos comportements et nos modes de vie. Outre la substitution exemplaire entre l'espace de l'art et les lieux administratifs de la galerie que *Need to Believe* met en évidence, on retrouve plusieurs allusions à la notion de travail chez BGL qui conduisent subtilement ou littéralement à cet espace où les frontières entre l'art, la vie et la réalité contemporaine deviennent de plus en plus difficiles à tracer. À commencer par l'acronyme, BGL (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière), en forme de sigle corporatif ou encore par le fait que les trois artistes abordent la production artistique d'une façon collective. Les objets de fabrication industrielle qu'ils ont reconfectionnés de façon artisanale rejouent également la polarité des mondes de l'art et du travail en confondant l'objet de consommation et l'œuvre d'art² : une voiture Mercedes, modèle coupé sport 1998, assortie d'une piscine hors terre exposées sur une pelouse de banlieue typiquement nord-américaine (*Perdu dans la nature*, 1998), des aspirateurs (*Exposition sur tapis*, 1999), un ordinateur portable, des téléphones cellulaires ou encore des cabines téléphoniques (*Rejoindre quelqu'un*, 1999). Jettant un regard critique sur la consommation et la communication de masse, ces différents objets de la vie courante s'exposent moins pour ce qu'ils sont dans le monde de l'art que pour les comportements et les valeurs qu'ils incarnent dans la réalité contemporaine des sociétés industrielles et postindustrielles.

Loin de vouloir séparer l'art des autres formes d'expérience et d'activités, ces métaphores du travail ont pour but commun de sortir l'art hors de ses limites pour que sa dynamique s'entrechoque avec celle de la réalité contemporaine, de la vie et du quotidien, souvent au risque de s'y confondre et de disparaître. Si les objets qui représentent des



ises, and that the reversal of work space and art space was a subtly orchestrated strategy of deception. The illusion was convincing enough to provoke a confusion between art and non-art, what many artists today are attempting to create in various ways, using a variety of strategies.¹ The exhibition appeared to be destroyed, and people wondered, “Where is the art?” Works produced by BGL are ambiguous to the extent that it is just this ambiguity that gives them a critical dimension.

BGL seems to take a certain pleasure in playing on such limits. The idea of work, generally in contradistinction to the idea of an artwork, seems to be one of the poles by which this confusion is produced, where the status of art can change at any time to better interrogate our behaviour and ways of life. Besides the exemplary substitution between art space and gallery offices evinced in *Need to Believe*, one finds many allusions to the notion of work in BGL's production, subtly or literally leading to a space where the border lines between art, life, and contemporary reality become increasingly difficult to trace. To begin with, this is the case with the acronym itself, which is composed of the first letter of the surnames of the three members of the group—Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière—and functions much like a corporate logo. Or simply, consider the fact that the three artists broach artistic production as a group. Their pointedly amateurish fabrication of industrial objects also replays the polarity of the worlds of art and of the workplace by mingling consumer object and



Les objets de fabrication industrielle qu'ils ont reconditionnés de façon artisanale rejouent également la polarité des mondes de l'art et du travail en confondant l'objet de consommation et l'œuvre d'art.

produits de consommation favorisent des « jeux d'échange et de déplacement entre le monde de l'art et le non-art³ », cet espace de négociation devient plus critique lorsque le collectif intervient directement dans la réalité ou lorsqu'il pousse les gens dans des contextes invraisemblables, mais pas tout à fait impossibles, comme le montre bien *Need to Believe* par une interchangeabilité des espaces de l'art et du travail. L'ordre normal des choses se trouve souvent inversé dans les installations de BGL, grâce à un habile jeu d'espace qui déstabilise la perception des lieux et conduit à voir le monde autrement.

À *l'abri des arbres* (2001) plongeait le visiteur du Musée d'art contemporain de Montréal dans la plus totale stupéfaction tant l'espace muséal était devenu méconnaissable. On entrait par une salle d'attente, une sorte d'antichambre factice et froide aux allures corporatives, qui n'annonçait en rien le dédale de boîtes de carton et d'empilements excessifs de cadeaux aux emballages colorés qui se trouvaient derrière, de l'autre côté. Le parcours était des plus surprenants, au bout d'un moment nous réali-

work of art:² a 1998-model sports-style Mercedes, together with a raised pool on a typically North American suburban lawn (*Perdu dans la nature*, "Lost in Nature," 1998); vacuum cleaners (*Exposition sur tapis*, "Exhibition on Carpet," 1999); a portable computer; cellular phones; and even phone booths (*Rejoindre quelqu'un*, "To Reach Someone," 1999). Casting a critical eye on mass consumption and mass communications, these different objects of daily life are exhibited less for what they are in the world of art than for the behaviour and values they embody in the contemporary reality of industrial and post-industrial societies.

Far from wanting to separate art from other forms of experience and activity, what these metaphors of work have in common is to take art out of its usual bounds, thereby fusing the dynamics of art with those of contemporary reality and everyday life, where the former often blend in to the point of disappearing. While objects that represent consumer products favour "plays of exchange and displacement between the worlds of art and non-art,"³ the

Casting a critical eye on mass consumption and mass communications, these different objects of daily life are exhibited less for what they are in the world of art than for the behaviour and values they embody in the contemporary reality of industrial and post-industrial societies.

sions que nous étions sous terre et qu'au-dessus de nous flottait une forêt de sapins, d'où l'idée d'être à *l'abri des arbres* et de faire voir l'envers des choses. Les jeux d'inversion se démultipliaient et on aboutissait dans un espace de bureau au mobilier conventionnel, avec ses chaises, classeurs et étagères, en tout point similaire à celui par lequel on était entré. L'installation fonctionnait en circuit fermé, la salle d'exposition disparaissait complètement, comme si la destination de l'art n'était plus le musée, mais une expérience autre. Par une telle prise en charge du lieu de présentation, *À l'abri des arbres* arrivait non seulement à déstabiliser la perception de l'espace mais aussi, et surtout, à tromper les attentes du public par rapport à l'art et à réinscrire cette expérience dans la réalité.

Ce côté déstabilisant sur lequel misent les œuvres de BGL vise à expérimenter des phénomènes qui ne sont pas d'ordinaire le propos du champ artistique. En montrant l'envers des choses, *À l'abri des arbres* avait pour cible de questionner nos comportements par rapport à la nature et de nous conscientiser sur l'impact direct de la surconsommation sur l'environnement. Utilisant un principe d'inversion spatiale similaire, l'installation *Sentier battu*, réalisée peu après aux Jardins de Métis, en 2002, confrontait le public aux mêmes processus de sensibilisation en fonctionnant selon un double point de vue : en surplomb, un patio imitant ceux des cours de banlieues nord-américaines offrait une vue imprenable sur une pelouse fabriquée artificiellement d'une multitude de petits carrés de ruban adhésif vert suspendus à des fils de nylon (le tout bougeait au moindre vent); en dessous, des sentiers sillonnaient une forêt défrichée, voire dévastée d'arbres brisés et tronçonnés. Ce dispositif faisait d'autant plus efficacement appel à une conscience critique que la

space of negotiation becomes more critical when the group intervenes directly in reality or when they place people in improbable (though not impossible) contexts, as shown in *Need to Believe* through the interchangeability of art and work spaces. One's sense of things is often turned upside-down in BGL installations, whose skilful spatial arrangements disrupt our perception of the surroundings, thereby prompting us to see things differently.

For *À l'abri des arbres* ("Sheltered from the Trees," 2001), the space at the Musée d'art contemporain de Montréal had been transformed to such an extent that visitors were left completely baffled. One entered through a sort of sham waiting room, cold and corporate looking, which in no way hinted at the maze of cardboard boxes and disproportionate piles of colourfully wrapped presents that lay behind on the other side. The trajectory became all the more surprising as visitors realized they were underground and that a pine forest hovered overhead—hence the title's allusion to the shelter of trees and the idea of seeing the underside of things. Inversions proliferated and one ended up in an office space, conventionally furnished, with chairs, filing cabinets, shelves, similar in every way to the room by which one had entered. The installation was a closed circuit; the exhibition hall disappeared completely, as if art were no longer destined for the museum but for another type of experience altogether. By appropriating the presentation venue in this way, *À l'abri des arbres* managed not only to destabilize one's perception of the space, but also to thwart viewers' expectations regarding art and to re-inscribe this experience in reality.

The unsettling element sought for in BGL's work is an attempt to probe phenomena that are not ordinarily the subject of artistic concern. By showing



réversibilité des lieux permettait un mouvement dans les deux sens de sorte que, peu importe notre position dans l'espace, nous étions confrontés à une double réalité. Il était impossible de voir la pelouse verdoyante sans faire face à la forêt dévastée, et inversement. Au-dessus comme en dessous, on ne pouvait voir la réalité de l'un qu'à travers le filtre, l'image, de l'autre.

Cette réversibilité cherche volontairement à créer une confusion, à brouiller les perceptions pour mettre en doute les certitudes. Il semble aussi que ce soit particulièrement le cas des interventions plus récentes que BGL a conçues pour réinvestir la réalité et prendre forme à l'intérieur de la vie courante. Ces interventions n'amènent pas tant à voir l'art qu'à y voir la réalité à travers un ensemble de situations somme toute assez banales, quoique souvent très drôles, mais dont la dérision et l'absurdité donnent à réfléchir. Ainsi, par un ensemble de stratégies de détournement, BGL fait intrusion

the underside of things, *À l'abri des arbres* intended an examination of our habits with respect to nature, to raise our awareness of the direct impact of overconsumption on the environment. Using a similar principle of spatial inversion, *Sentier battu* ("Well-trodden Path"), produced a little afterwards in the Jardins de Métis in 2002, also attempted to raise public awareness through a process that operated on a dual point of view: overhanging from above, one could see a typical suburban patio with a breathtaking view of an artificially produced lawn composed of a multitude of small squares of green adhesive tape attached to nylon strings (the least wind made everything flutter), while underneath, a path ran through a ravaged forest of broken, sawed-off trees. The device was all the more effective in summoning critical awareness as the reversibility of the spaces allowed for a two-way movement: whatever position one took in the space, one was confronted with two realities. One could not look on the green expanse

[...] par un ensemble de stratégies de détournement, BGL fait intrusion dans la réalité pour rejouer la banalité du quotidien selon un registre ludique [...]

dans la réalité pour rejouer la banalité du quotidien selon un registre ludique, comme en témoignent les *Bosquets* (2004) qui étonnent par leur aspect délibérément factice et détournent complètement l'attention. Si la trivialité des choses et la conformité de nos modes de vie sont souvent remises en cause dans les œuvres de BGL, c'est peut-être justement parce qu'elles désignent ce qui est intégré aux habitudes et aux mœurs des sociétés contemporaines à un point tel qu'on ne questionne plus leurs manifestations, voire on ne les remarque plus.

C'est ainsi qu'empreints d'un sentiment de dégoût ou d'admiration, les passants ont pu assister étonnés aux déplacements d'un orignal raide et complètement figé sur le toit d'une voiture de luxe de marque Audi traînant aussi une remorque à l'intérieur de laquelle se trouvait un véhicule tout-terrain renversé sur le côté et criblé de flèches. Quoique plausible, la situation détonne : la saison de chasse étant terminée, il semble quelque peu

of lawn without also facing the devastated forest, and vice versa. Above as below, one could only look at the reality of the one through the filter, the image, of the other.

This reversibility intentionally seeks to create a confusion, blur perceptions, and put certainties into question. This seems to be particularly the case in recent interventions of BGL's, which reinvest reality and take shape within everyday life itself. In these interventions one does not see art so much as reality filtered through a set of ultimately banal though quite amusing situations whose absurdity and ridiculousness, however, prompt reflection. Thus, using a variety of devious strategies, BGL intrudes into reality so as to replay the banality of the everyday on a playful register as in the *Bosquets* (2004), which surprise us by their deliberate artificiality and completely foil our anticipations. If the triviality of things and the conformity of our ways of life are often interrogated in the works of BGL, it is





anormal, sinon absurde, de se pavaner en pleine ville pour exhiber ainsi ses trophées. Le caractère incongru de cette mise en scène pouvait facilement passer inaperçu, du moins aux yeux des amateurs de chasse qui auraient pu n'y voir qu'un phénomène normal, si ce n'était de la raideur de l'animal empaillé ainsi que de la présence des flèches sur le VTT. Renversé sur le côté, celui-ci semble avoir été la cible d'une vengeance de la nature, comme si le cours de la normalité s'était encore une fois renversé. Ce projet, *Montrer ses trophés* (2005), ramène la confusion sur le plan d'une confrontation des mondes de l'art et du travail. Cette fois, c'est moins l'utilité et la valeur des objets qui sont en jeu, comme c'était par exemple le cas dans *Perdu dans la nature*, qu'une reconsidération de la dialectique entre le travail et le loisir caractérisant les sociétés postindustrielles. Dans la foulée des produits de consommation reconditionnés, qui montrent que l'individu ne cherche plus la valorisation de soi dans le travail mais, au contraire, qu'il s'identifie en relation avec les produits qu'il consomme, *Montrer ses trophées* transpose cette réflexion sur le loisir en tant qu'il serait devenu, au même titre que la

perhaps because they point to what is so much a part of the habits and customs of contemporary society that we no longer question their occurrence; we do not even notice them any more.

Thus, with mixed feelings of revulsion and awe did bewildered onlookers gaze as a rigid, upright moose passed by, affixed to the roof of a swank Audi that pulled a trailer behind it; in the trailer, an all-terrain vehicle was turned over on its side and riddled with arrows. While marginally plausible, the situation was incongruous: hunting season having ended, it seemed somewhat strange and unusual, even absurd, to parade such trophies around town. The incongruity of the mise-en-scène might have gone unnoticed, at least among hunting aficionados, for whom it might have seemed perfectly normal, except for the stiffness of the stuffed animal and the presence of the arrows embedded in the ATV. Turned on its side, the latter seemed to have been the target of nature's revenge, as if, once again, the normal state of affairs had been turned upside-down. Titled *Montrer ses trophés* ("To Show One's Trophies," 2005), the project brings the perplexity back to the nexus of confrontation between the



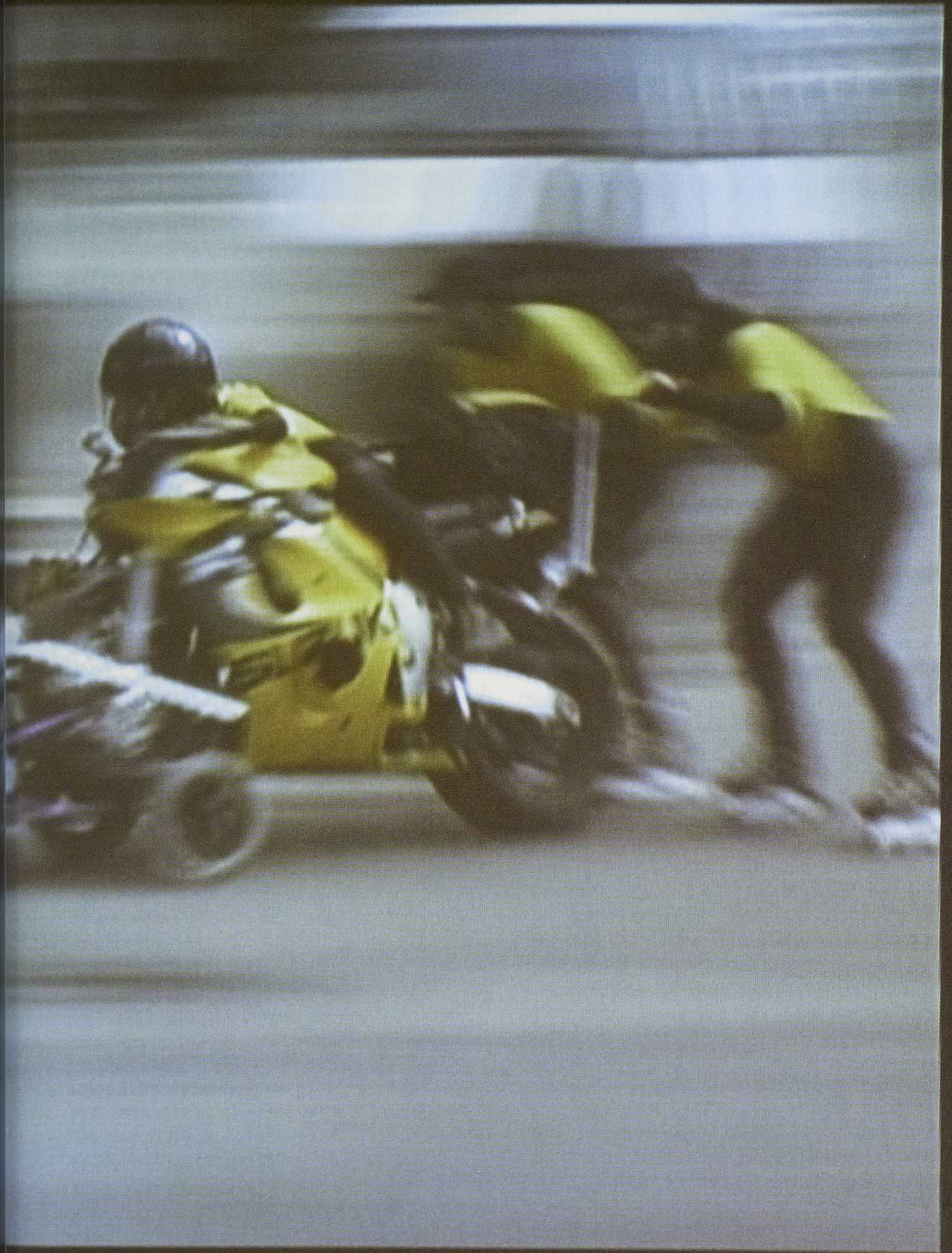
marchandise, un enjeu de la consommation, contribuant moins au bonheur et à la liberté, en opposition à la notion de travail, qu'à la simple satisfaction des besoins. La structure des loisirs serait-elle devenue aussi ambivalente que celle de la marchandise? Si l'individu se perçoit et s'exhibe par rapport à ses possessions, produits ou trophées de chasse, c'est qu'il ne consomme plus seulement pour combler un besoin, mais bien pour être perçu en train de consommer.

Montrer ses trophées place les gens dans une situation où l'effet de surprise n'est pas seulement immédiat, il est aussi déstabilisant et provocant. Le phénomène se produit encore plus littéralement avec *Rapide et dangereux* (2005). BGL joue encore une fois les intrus pour infiltrer le trafic urbain et s'inscrire de façon à la fois anodine et curieuse dans le flux des automobiles. Les artistes utilisent une moto accidentée hyperpuissante dont la roue avant est montée sur un chariot confectionné d'une chaise roulante avec toutes ses connotations évidentes. Au lieu d'exploiter la force du moteur, ils vont au contraire pousser l'engin hybride en ayant uniquement recours à leur propre force physique et à la gravité.

worlds of art and work. Here, it is less a matter of examining the use and value of objects as in *Perdu dans la nature*, than of reconsidering the dialectic between work and leisure that characterizes post-industrial societies. *Montrer ses trophées* transposes the reflections inherent to BGL's refashioned consumer products—showing how people no longer seek self-fulfilment in work, but identify themselves with the products they consume—onto leisure activity, to the extent that it has become, like merchandise, a consumer issue, contributing less to happiness and fulfilment, as opposed to the notion of work, than to simple gratification. Has the leisure system become as ambivalent as that of merchandise? If people see themselves and show off through their possessions, products, or hunting trophies, it is because they no longer consume just to satisfy a need, but to be seen in the act of consuming.

Montrer ses trophées places people in a situation whose surprise effect is not only immediate, but disturbing and provocative as well. The phenomenon occurs still more literally in *Rapide et dangereux* ("Rapid and Dangerous," 2005). BGL is the intruder once again as they infiltrate city traffic, oddly but







Most of the group's productions put little distance between them and reality, to the point of blending with everyday life and activities, in which they may not even be noticed.

Atteindre un minimum de vitesse devient excessivement laborieux. Réalisée au cœur de la ville de Québec, cette action expose à outrance, c'est-à-dire de façon à la fois littérale et excessive, ce qui relève de l'utopie de la machine, l'ultra-performance, la vitesse et la mythologie du motard. Vêtus de costumes flamboyants, les artistes rejouent la trivialité d'une situation que la société de consommation banalise complètement.

Avec ce geste artistique qu'il qualifie très justement «à la limite du fait du divers⁴», BGL singularise cette situation pour rendre visible la propension à

harmlessly inscribing themselves in the flow of cars. Using a high-powered though damaged motorcycle, the artists mounted the front wheel onto a kind of wagon made from a wheelchair, with the obvious connotations. Instead of using the power of the engine, they physically push their hybrid device with only gravity and their own strength to help them. Reaching even minimal speed becomes a laborious affair. Produced in downtown Quebec City, the action—outrageous in its literalness and excess—exposes Utopian notions of the machine, high-performance, speed, and biker mythology.

< BGL, *RAPIDE ET DANGEREUX* (VUE DE L'INSTALLATION VIDÉO_VIDEO INSTALLATION VIEW), 2006; PHOTO GUY L'HEUREUX, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.



la banalisation qui pèse sur la culture de consommation. C'est là que leur travail acquiert une dimension critique et qu'il provoque du même coup une sortie de l'art hors de ses limites. La majorité des œuvres du collectif amoindrit l'écart avec le réel au point où elles se confondent avec la vie courante et la sphère des activités quotidiennes; elles sont même susceptibles de ne pas être remarquées. BGL semble être de plus en plus intrigué par le fait que c'est davantage l'ambiguïté entre art et non-art qui permettrait aujourd'hui d'ébranler le réel, de percuter et de tromper l'esprit du public afin de provoquer une réaction, voire un malaise. Jouant sur l'anticipation de ce qui peut potentiellement survenir dans la réalité, *Le pouvoir de la fuite* (2005) va jusqu'à mettre les gens en proie à la peur, en proie à une situation qu'ils redoutent. Une cage laissée vide au milieu d'un parc du Luxembourg où les habitants vont promener leur chien avait de quoi plonger les gens dans la confusion la plus totale. Un ensemble d'indices laissés sur le terrain (des laisses, des

Flamboyamment dressed, the artists playact the ridiculousness of a situation that consumer society routinely trivializes.

With this artistic gesture, which BGL rightly qualifies as "pushing the limits of everyday occurrences,"⁴ BGL particularizes the situation to reveal consumer society's overbearing propensity for trivialization. This is where their art acquires a critical dimension, while also taking art beyond its limits. Most of the group's productions put little distance between them and reality, to the point of blending with everyday life and activities, in which they may not even be noticed. BGL seems increasingly intrigued by the fact that it is the ambiguity between art and non-art that can disrupt the real, shock and thwart their public's mindset, so as to provoke a reaction, even discomfort. Playing on the anticipation of what can happen in reality, *Le pouvoir de la fuite* ("The Power of Escape," 2005) went so far as to place people in the grip of fear, in a situation they might dread. A cage that was left empty in a park



mangeoires, des jouets de plastique pour animaux ainsi que des trous creusés dans le sol) pouvait faire croire que des chiens, mis en cage pour être offerts en location, avaient pris la fuite et qu'ils erraient vraisemblablement dans le parc. Déjà, l'idée d'offrir des animaux en location pouvait être en soi aberrante et choquante⁵. De surcroît, des fils barbelés placés au-dessus de la cage représentaient un élément de peur et incitaient à une extrême prudence. Ici, c'est moins un effet de surprise qui saisit le public d'étonnement qu'une confusion créée par un sentiment de crainte, qui vient briser très efficacement la tranquillité du parc urbain⁶. On se retrouve presque dans un film, pris au beau milieu des mécanismes du suspense, où la relation entre le prédateur et la proie peut s'inverser et se retourner à tout moment. Devant l'éventualité de ce qui peut survenir, le passant sera d'autant plus surpris de tomber quelques mètres plus loin sur un chien conservé en vie grâce à un respirateur artificiel

in Luxemburg where people usually walked their dogs provoked total confusion among strollers. Several hints given in the surrounding area—leashes, feeding dishes, plastic pet toys, holes dug in the ground—seemed to suggest that dogs had been caged, as if for rental, had escaped, and were running loose through the park. The idea of renting animals could itself seem abhorrent and shocking.⁵ In addition, barbed wire placed on top of the cages suggested frightening consequences and signalled a need for extreme caution. Here, viewers were not stunned with surprise so much as stricken with confusion arising from the sense of fear that had so effectively disrupted the tranquillity of a city park.⁶ One almost felt as though one were in a movie, in the middle of a suspense sequence, where the roles of hunter and hunted could be inverted at any time. Faced with the potentialities of the situation, passers-by were all the more surprised to fall upon a dog, a few metres away, kept alive with an

dans une sorte d'incubateur, placé à l'abri dans un endroit aseptisé. Le chien empaillé semble dormir alors qu'il est «raide mort». Radical et provocateur, ce geste a été repris dans une autre action à Québec (2005). Le même chien s'est retrouvé attaché avec du cellophane à la porte de la voiture Audi qui transportait l'original pour être baladé pendant une trentaine de minutes dans les rues de la ville.

Ce sentiment qui relève du psychologique provoqué par *Le pouvoir de la fuite* survient également dans *Need to Believe*. On est d'abord placé devant un fait accompli, l'exposition est complètement endommagée par un dégât d'eau. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'espace, on cumule les indices jusqu'au point culminant de l'accident de voiture qui a vraisemblablement provoqué une série de réactions en chaîne. Une fois sur les lieux de l'accident, un escalier invite à découvrir, dans un faux plafond, l'origine du dégât. Tout comme *Le pouvoir de la fuite*, cette installation pousse l'expérience du public jusqu'à confondre le normal et l'impossible. Ce brouillage s'intensifie par l'interchangeabilité des mondes de l'art et du travail.

Même si elles risquent de passer inaperçues aux yeux du public ou de l'art, les œuvres de BGL ne s'adressent pas à un monde plutôt qu'à un autre, mais à leur mouvance et à leur déplacement. L'idée est plutôt de conserver l'ambiguïté au lieu de travailler à la résoudre. C'est aussi en ce sens qu'il est tentant d'interpréter les nombreux recyclages de leurs propres objets auxquels s'adonne BGL depuis les débuts de leur production. Ce choix de retravailler leurs œuvres dans différents contextes brouille encore davantage le statut de l'œuvre d'art, celui de l'art et ses frontières avec la réalité contemporaine. Le processus n'est pas aussi dialectique qu'il y paraît, au contraire, les glissements sont multiples et mouvants, et ils invitent à jeter un regard critique sur le monde en fonction justement de sa mouvance et de sa complexité. La moto accidentée, par exemple, est déjà un objet impropre à la consommation lorsque BGL l'utilise comme dispositif dans leur intervention *Rapide et dangereux*. L'ambiguïté de ce statut est encore une fois déjouée lorsque la moto est réexposée, à la limite de l'œuvre d'art et de la marchandise, dans la vitrine d'une galerie située dans un contexte commercial. D'où l'ironie du titre de l'exposition adopté pour l'occasion : «Se la jouer commercial (esthétique de présentation)».

artificial respirator in a sort of incubator, sheltered in an aseptic place. The stuffed dog seemed to be sleeping while it was in fact "stone dead." Radical and provocative, the gesture was taken up in another intervention in Quebec City (2005), where the same dog was tied with cellophane to the door of the Audi that was carrying the moose and paraded through the city for half an hour.

The psychological feeling provoked in *Le pouvoir de la fuite* also arises in *Need to Believe*. We are first confronted with a fait accompli, the exhibition space being completely damaged by a leaking roof; as we progress through the space, we gather hints that finally point to a car crash that would seem to have caused a chain reaction of events. Once on the site of the crash, a staircase leads up through a fake ceiling to reveal the origin of the disaster. As in *Le pouvoir de la fuite*, this installation pushes viewers' experience until the normal and the impossible become fused, a blurring that is intensified by the interchangeability of the worlds of art and work.

While they risk going unnoticed both in the eyes of the public and in the art world, the works of BGL are not addressed to one or the other, but to their motion and movement. The idea is to preserve the ambiguity rather than strive to resolve it—an idea that might help understand why BGL have often recycled their own objects since the very beginning of their production. The choice of reworking their pieces in different contexts subverts the status of the work of art still more, thereby blurring notions of both art and its boundaries with contemporary reality. The process is not as dialectical as it would seem; on the contrary, mercurial shifts are frequent, inviting us to cast a critical eye on the world, precisely in terms of its motion and complexity. The damaged motorbike, for instance, is already an object unfit for consumption when BGL use it as a device in *Rapide et dangereux*. The ambiguity of its status is foiled once again when the bike is re-exhibited, mid-way between artwork and merchandise, in a gallery window located in a commercial district, hence the irony of the exhibition title: "Se la jouer commercial (esthétique de présentation)" —in part, roughly, "to play it (up) commercially (presentation aesthetics)."

Marie Fraser est historienne de l'art et commissaire indépendante. Elle a organisé l'exposition «raconte-moi / tell me», présentée au Musée national des beaux-arts du Québec (2005-2006) et au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain (2006). Elle enseigne l'art actuel à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal.

Marie Fraser is an art historian and independent curator. She curated the exhibition *raconte-moi / tell me*, which was presented at the Musée national des beaux-arts du Québec (2005–06) and at the Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain (2006). She teaches contemporary art at Université de Montréal and at Université du Québec à Montréal.

Translated by Ron Ross

NOTES

- J'ai déjà souligné que la notion de jeu permet ce déplacement entre le registre de l'art et celui du réel. Cet aspect du jeu est particulièrement présent chez BGL et tend de plus en plus à se développer pour accentuer la confusion entre l'art et la réalité. Voir Marie Fraser, *Le ludique*, catalogue d'exposition, avec un texte de Jacinto Lageira, Québec, Musée du Québec, 2001. Je voudrais souligner ici l'analyse du jeu qu'a proposée plus récemment Jacques Rancière qui permet de poursuivre et d'élargir cette réflexion; tel que l'identifie l'auteur dans l'art contemporain, le jeu est un des facteurs du brouillage entre art et non-art. Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- Hannah Arendt a tracé une distinction entre œuvre d'art et travail qui est fort pertinente ici: «le travail est "l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain" et renvoie à la vie-elle-même; l'œuvre "est l'activité qui correspond à la non-naturalité de l'existence». Ce passage est repris de la présentation de Joël Jung d'extraits de la *Condition de l'homme moderne* (1983) d'Hannah Arendt, dans *Le travail*, Paris, Flammarion, coll. corpus, 2002, p. 205. Les objets reconditionnés par BGL redynamisent cette distinction et semblent plutôt vouloir situer l'œuvre en relation avec la vie. L'opposition que fait Hannah Arendt repose aussi sur le caractère périssable des biens de consommation et celui permanent des œuvres d'art (p. 240). Dans la poursuite de cette idée, Joël Jung nuance la distinction en soulignant que «l'œuvre d'art [...] pourrait être conçue moins comme le lieu d'une permanence hors du travail, de la consommation et de l'échange [...] que comme le lieu d'une interrogation critique sans cesse reprise du monde» (p. 241).
- Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 71.
- Entrevue des artistes avec l'auteur.
- Dans le «Journal du montage de l'exposition», *Sous les ponts*, publié par le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, dans une section très habilement intitulée «Réactions sur le vif», une famille témoigne de son expérience après avoir vu la cage de *Le pouvoir de la fuite* en racontant à quel point elle avait été outrée à l'idée de mettre des chiens en location. Si les animaux n'avaient pas pris la fuite, comme le suggéraient les trous creusés dans le sol, les membres de cette famille auraient, selon leurs dires, brisé la cache pour qu'ils puissent s'évader.
- Dans une entrevue publiée dans *C Magazine*, les trois artistes de BGL mentionnent qu'ils cherchent volontairement à créer un sentiment de crainte et d'anxiété chez les gens pour contrer l'effet de fascination et d'engouement qu'avaient provoqué leurs objets reconditionnés en bois, notamment la voiture Mercedes. Voir l'entrevue avec Kika Thorne, *C Magazine*, n° 87, automne 2005, p. 32-87.
- Elsewhere, I have examined how the notion of play enables a displacement between the spheres of art and reality. This aspect of play is particularly and increasingly present in the work of BGL, accentuating the confusion between art and the real. See Marie Fraser, *Le ludique*, exhibition catalogue, with text by Jacinto Lageira (Quebec City: Musée du Québec, 2001). I would like to mention here the analysis of play recently proposed by Jacques Rancière and which allows us to pursue and to broaden these reflections; as identified by the author in contemporary art, play is one of the factors in the blurring of boundaries between art and non-art. See Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004).
- Hannah Arendt has established a distinction between work of art and labour that is quite relevant here: "labor is 'the activity that corresponds to the biological process of the human body' and it refers to life itself; the work of art 'is the activity that corresponds to the unnaturalness of existence'." This passage is taken from Joël Jung's presentation of excerpts from Arendt's *The Human Condition* (1958) in *Le travail* (Paris: Flammarion, coll. corpus, 2002), 205. BGL's refashioned objects give new impetus to this distinction and seem rather to situate the work of art in relation to life. Arendt's distinction also rests on the perishable nature of consumer goods and the permanence of works of art (240). Following this idea, Joël Jung refines the distinction by pointing out that "the work of art . . . may be viewed less as the locus of permanence outside of work, consumption, and exchange . . . than as the locus of a constantly renewed and critical interrogation of the world." (241)
- Jacques Rancière, *op. cit.*, 71.
- Interview with the artists.
- In the exhibition's "Journal du montage" or setup log, entitled *Sous les ponts* and published by Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, in a section aptly titled "Réactions sur le vif" ("Live Reactions"), a family tells of their experience after having seen the cage in *Le pouvoir de la fuite*, recounting how incensed they were with the idea of putting dogs up for rent. Had the animals not escaped, as suggested by the holes dug in the ground, members of this family were ready to break the cage and free the animals themselves.
- In an interview published in *C Magazine*, the three BGL artists mentioned that they intentionally seek to create a sense of fear and anxiety in people so as to counteract the effect of fascination and endearment provoked by their objects refashioned in wood, especially the Mercedes. See the interview with Kika Thorne, *C Magazine* 87 (Fall 2005): 32–87.

ALIENATION DE-REALIZED / ALIENATION CARNIVALIZED

Victor Tupitsyn

1

In *Capital*, Marx makes an inventory of items that range from material wealth to “the intellectual potentialities,” and from which proletarians had been estranged, inasmuch as they were subjected to the “accumulation of misery, corresponding with [the] accumulation of capital.”¹ In light of this negative definition, the proletariat became identifiable as a class, especially in the minds of intellectuals—yet another negatively defined group of people whose negativity (even if self-inflicted) was, and still is, integral to their way of thinking. These were the only forces capable of bringing their negativity into action and, thereby, “making their own history.” However, once misery and alienation become estranged from the labourer, he or she ceases to be a proletarian. The proletariat, then, may choose to retain its negativity by attaining the “intellectual potentialities” to which Marx refers in *Capital*. The other option is to learn how to say “Yes” (however silently) and to embrace the affirmative political culture. The problem, however, is that the proletariat has long vanished in the West: its remnants are outnumbered by the clerkship, which is engaged in providing services and is employed by governmental or corporate structures, small businesses, etc. In the United States, for example, manual labour is often passed on to illegal immigrants

who are afraid to voice their dissatisfaction with low wages, long working hours, and dismal living conditions. As for the American citizens who hold on to their jobs or receive unemployment benefits, their identity—regardless of all the hardships they may endure on a day-to-day basis—is currently shaped not by class consciousness, but by “the mystical character of commodities”² celebrated collectively and in person, on tv and at home. The same is true of the entertainment industry, mass media, politicians, or corporate executives who try to convince us that alienation is de-realized both psychologically and in terms of the “accumulation of capital.” There seems to have been an affirmative revolution, the result of which has engendered an America no longer capable of critical self-reflection.

This vacuum is filled by the threat of terrorism that is spilling over the borders of third world countries in exchange for American democracy, which comes as no surprise considering that the resistance to global capitalism is likely to assume the same (i.e., global) proportions. Now, in the post-proletarian age, Marx’s insistence on the “positive transcendence of all estrangement”³ is mimicked by the exemplary rhetoric of the Oprah Winfrey show. Likewise is the war with Iraq: its media coverage demonstrates rather graphically (albeit unwillingly) how the export of democracy, carried out by heavily armed foreigners, can be misinterpreted as “positive

transcendence.” But to see these things clearly, one needs to abstain (at least temporarily) from de-realizing alienation, and concentrate instead on the repossession of the negative in order to retain its critical potential, which has been outlawed by affirmative culture or, better yet, hijacked by the terrorists.

Given the ghettoized status of the intellectual who criticizes the system while being unable to exert any influence upon it, it is totally unclear if—in addition to these self-estranged critics—there are other groups of people who are capable of acting together as an embodiment of cumulative negation. And if so, who are the proletarians of today? Would they be able to export what they have in stock (including their frustration and anger) from one country to another? Apparently, the answer is yes—otherwise the global economy would not be global. Perhaps labourers drying coca leaves in Colombia could be ranked among the proletarians. After all, they produce a “use-value of pleasure” for those losers and beneficiaries of the global economy who are acutely aware of “the mystical character of [such] commodities.” The same is probably true of the terrorists: they sacrifice their lives to supply us with real-life horror and suspense, which partially attests to the fact that we *do* live in a society where death and suffering are spectacularized to the degree that we somehow (in spite of fear and outrage) get a kick out of it.⁴ As for the perpetrators whose crime and punishment contribute to the production of entertainment value, one can definitely regard them as proletarians of a nether economy, consid-

ering that the latter is an integral part of global capitalism. One may wonder if this “nether proletariat” is susceptible to Marxist teleology, more particularly, to the “transcending of all estrangement” beyond the entertainment industry, i.e., beyond the realm of representation and media frenzy. In a world where “The Terminator” can easily cross the line between fiction and reality in order to terminate (read: recall) the governor of California, teleology is doomed to a similar fate unless it prepares itself to be in line with Hollywood standards. And yet, opera glasses are not to be solely blamed for the spectator’s inability to differentiate between nether politics and a legitimate course of action: these threads of our social fabric are hopelessly interwoven, mixed and confused with cinematic and media phenomena, showbiz and advertisement, sports and the culture industry. People who watch TV in LA or in NYC are the citizens of a sitcom known as America; everything else (including their personal lives) is perceived and reacted upon as if it were a re-run of earlier footage, or the next episode yet to be screened for the camera on an extended stage tentatively called “reality.” There has never been a greater clash of the Symbolic, Imaginary, and Real identities, turning one’s psychic axonometry inside out, and making viewers cheerlessly hallucinate the way they do now under the influence of this new “opium of the people.” And yet, “I plunge into the negative ecstasy” of disagreement with Jean Baudrillard’s observation that “We no longer partake in the drama of alienation. . . .”⁵

This point leads us to a suggestion that intellectuals who seek notoriety in the society of entertainment might as well learn how to promote negativity as an entertaining feature—a source of enjoyment, a leisurely item of mass consumption, etc. But doesn't that contradict the very definition of negativity? For everything that seems to be entertaining is largely positive: it unites people and creates an environment in which all *difference* is either suspended or carnivalized due to mass media and the industry of entertainment. Yet, not all entertaining genres are synonymous with carnival, particularly under circumstances in which cathartic laughter is cut short and replaced by an alienating irony. The latter is negative, and its teleology differs in principle from that of the carnival: the first is predisposed to infinitization, whereas the second is predestined to culminate. The same can be said of entertainment, which always has its beginning and end, entrance and exit.

Be that as it may, each of the above is now completely skewed: in a society of entertainment, carnival has finally attained the goal contemplated in Calvin Klein commercials: "eternity." Representation turns out to be infinite, knowing no temporal or spatial borders, and stretching from "*la recherche du temps perdu*" to life after death. Within the framework of the total and never ending carnival, alienation appears to be "positively transcended," and regardless of how plausible this impression is, no one seems to be in *need* of negativity. Why? Is

this because alienation (like everything else) has been carnivalized to such an extent that it no longer feels (looks, talks, or walks) like alienation? Instead of answering this question, I will make a parallel observation: once upon a time, there was an opinion shared by a number of theorists according to which as long as alienation remains infinite, negation is bound to follow suit. This is why Marx, in order to estrange from estrangement (e.g., estrangement of surplus-population from surplus-value) launched an effort to unleash infinity against infinity by prescribing negation as an anti-alienation pill. The goal was to prevail over alienation by altering its teleology from the infinite to the infinitesimal within a foreseeable time-span. But then, the formula "world without alienation = world without negation" should be regarded as Marx's dream come true thanks to the industry of mass entertainment. As for the notion of infinite *carnival* which creates an impression of the zero degree of *alienation*, one may argue that 1) the *former* is infinite only in appearance; 2) the *latter* is still present; 3) regardless of 1) and 2) the aforementioned impression is likely to last . . .

It would be wrong to assume that jokes and mocking laughter, which play a pivotal role in the entertainment industry, can be attributed to negation. Although mockery, humorous insinuations, and gossiping (which are typical of negative political campaigns) are often misrecognized for manifestations of the "negative," they are scarcely related

to what Hegel, Marx, or Adorno referred to with that term. These manifestations rarely contribute to surplus-alienation; rather, they inspire a sense of solidarity and sameness which the witnessing of televised catastrophic events (acts of terror, wars, or natural calamities) usually incites. In a fist fight, for example, participants unavoidably lose distance from one another. The harder they punch each other in the face, the more their actions reaffirm Emmanuel Levinas's assertion that, however negative in appearance, "it is like caressing: the caress is the unity of approach and proximity."⁶ This is certainly true of all media events: no matter how traumatic they are, we will still find them carnivalesque and entertaining because it is never too late to turn the channel and be "safely absent" from the source of trouble. Due to this "quantum leap," Marx's "transcendence of all estrangement" turns out to be feasible: "properly" recontextualized, negative becomes positive, which is the reason why egalitarian carnival is so essential to affirmative culture.

In carnival, everything is anonymous, including alienation. The same is true of our chronic dependence on binary oppositions, considering that the ubiquitous "*play of differences*" (read: *mise-en-scène*) is often more carnivalesque than rigorous—even if it takes place in the "theatre of the mind," to use Mallarmé's phraseology. Apparently, turning alienation into a renegade phenomenon that can only be caught off guard in fantasy (on stage, but no longer in real life) is a *modus operandi* of "spectacle culture" and the "condition of spectacle."

2

It is no secret that the phenomenology of perception underwent some cardinal changes. These changes are of a largely topological (or psycho-topological) nature, in the sense that heterogeneous constellations are now being perceived and dealt with as homogeneous. Viewers tend to respond to what they see on tv as if it were part of their own life experience. Moreover, "whatever gets [them] through the night" is seen as that which belongs to the realm of representation, be it live or deferred—reality shows, soap operas, news clips, etc. The psycho-mimetic exchange between "real" life and its media supplantation has become so instantaneous that we are no longer aware of the demarcations. All previously existing checkpoints and chain-stitches, which were once needed for critical observation, distancing and verification, are nearly gone now. That is why mothers who drown their children in lakes should be diagnosed as topologically insane for not knowing the difference between an actual crime scene and a film studio, where fictional acts of violence are performed in front of a camera.

Latent or manifest, this syndrome may have never led to a crime had the broadcasting industry itself not tried to drown its audiences in the lake of psycho-optical confusion in order to make it easier for the advertisers and powerbrokers to seek out their corporate and political gains. By blurring our sense of spatiality, the "invisible hand" of capital-

ism is more likely to take advantage of us and get away with it. What exacerbates this opacity is dissolving the gap between news and entertainment, which also explains the emergence of a new American pastime—televised wars waged on the pretext of exporting democracy. In the meantime, figures and styles of behaviour, entangled in the private or social sphere, are progressively falling under the spell of the symbolic power, with which the TV camera (as yet another “name-of-the-father”) is invested. Its phallic appearance is a contributing factor, and although in most cases the presence of this priapic tool is either deferred or imaginary, it feels real. What makes this happen is the internalization of the camera for the purpose of re-entering the mirror stage; however, this does not happen on its own turf, but amid the *symbolic register*. The latter is thereby abnegated as the agency through which we pass judgments on ourselves,⁷ and *le réel* is further prevented from coming to play. In the course of these procedures, alienation regains its specular character, which is prevalent in the mirror stage. Whatever we feed into our internalized “camera” is meant to be seen (however belatedly) on some external screen. This is how we “transcend all estrangement” in the age of psycho-mimetic reciprocation. Like in early childhood, viewers recognize themselves in everything that enters their field of vision. But instead of seeking the wholeness and totality of image—pursued in the mirror stage—we would rather be at peace with fragmentation for as long

as it is graced by the media and entertainment industry, which is self-explanatory because they are both total, larger than life, etc.

Alienation is not a whole potato, and neither is negativity. It is more like French fries served on different plates at different times. In “Shock Identities,”⁸ I argued that due to the time limits imposed on our perception, the latter is already programmed in such a way that we react exclusively to fractions of phenomena and events. In other words, we are not dealing with whole numbers but with fractional ones. The same is true of alienation, which has become excessively fractional despite the fact that its sum total remains unchanged.

One must acknowledge that the alienation which has been most often discussed in the context of the *social mode of existence* is, in fact, an immanent trait of consciousness (though from Marx’s point of view, the two are not mutually exclusive). In addition to this stage of the mind, there is also a *backstage* on which the drama of alienation plays itself out: the *unconscious*. The former is dominated by intentionality (*repertory no. 1*), the latter by desire (*repertory no. 2*). Since both represent “being-toward-the-object,” obstacles arise in both cases. In the first case, this has to do with alienation between the ideal object-ness envisioned by consciousness and the reality of what we encounter in day-to-day life; in the second, with the impossibility of possessing the object of desire which is alienated from the subject. The collision of *repertory no. 1* with

repertory no. 2 is precisely what Sarrasine experienced in the process of realizing that Zambinella was not a woman but a man: in Balzac's story, *desire* and *intentionality* "double cross" each other, thereby making their respective goals co-extensively unattainable, or lacking in adequacy.

3

It seems that attempts undertaken during the time of the avant-garde at breaking free from traditional relationships with painting can be attributed to a battle with *alienation*. Various means were used to try to overcome *painting*: going out onto the street, producing art for workers' clubs, decorating city squares, etc. It did not take long to realize that as soon as one alienation is replaced by another, the latter is perceived as a loss of the former, and then what emerges is a temporary illusion or the affect of a non-alienated state. In this respect, media practices are among the most effective, for they represent *the pharmakon*—the cure from alienation and, simultaneously, the cause of it. The effectiveness of *mass media* is based on the ability to redefine instantly the context of alienation. In the process of recontextualization, a subterfuge takes place: relief is secured, but not where we wanted it.

There is enough evidence to characterize the advent of socialist realism in the 1930s as the period of delusion when it seemed as though alienation had been set aside—a period connected with the

ecstasy of surmounting alienation. As a result, many avant-garde artists experienced the temptation to return to painting. The cycle repeated itself in the 1980s, when the conceptualists of the previous two decades were upstaged by German, Italian, and American neo-expressionists whose painterly *thermidor* was once again directed toward the "positive transcendence of all the estrangement" (e.g., estrangement from "tactile visibility"). Likewise, in the 1990s, when installations were being made, they were made with the goal of eradicating estrangement. What occurs next is a relapse into alienation. Its transition from one cycle to another (especially when the process repeats itself) emulates the movement of the pendulum, which makes us feel hypnotized, thereby creating the illusion of the *zero degree of alienation*. And this is precisely the recipe that the mass media and the entertainment industry have perfected. Spellbound by similarity (i.e., the similarity between the performative language of *media* manipulations and the functioning of the primary mechanisms of consciousness), we fall into a pre-reflective state. Hypnosis is based on the same principle: the observation of elementary repetitive motion plunges us into a trance, deprives the audience of the will to reflection.

With all warning against its limited understanding, alienation is still a negatively defined concept: it cannot be de-realized unless we know how to transfigure negativity into positive being. As for the above-mentioned illusion of the *zero degree of*

alienation, Philippe Lacoue-Labarthe relates this phenomenon to mimesis, insisting that it engenders pleasure and reconciliation when terrible experiences (real or fictional) are endlessly duplicated and commemorated.⁹ The reason why this “mimetologism” can undo alienation is because the latter becomes mimetically re-presented and thus loses its autonomy, its ability to estrange without inflicting estrangement upon itself. Such self-estrangement would be synonymous with de-realization, unless we disagree with the “theory of no escape” from the world of mimetic impulses and mimetic representations. But doesn’t this theory remind us of media practices, which are also recognizable as the “organized control of mimesis”?

Keeping this in mind, it may be worth arguing that every cliché imposed upon reality corresponds to the ideal *object-ness* of one’s mental vision; it is ideal by virtue of being eidetic and because, ideally, no mind can be estranged from its own operational system, which Husserl (following Brentano) construed as *intentionality*. But beyond this system we cannot exempt ourselves from alienation without first altering reality and making sure that whatever is foisted upon it looks “plausible.” Such altering procedures require multiple trials and may well be discussed in terms of “mimetic transfiguration.” The point, however, is that in order to avoid alienation, one needs to dwell permanently in a space structured like our consciousness. Although this space is shared with and run by the media, every-

thing in it feels like an inalienable part of our thinking. As for the illusion of unpredictability and immediacy, it can also be provided by means of random sampling and permutation of contents drawn from a well-tempered clavier of eidetics. Upon entering media space, we encounter props and characters that are instantly recognizable as our own mental constructs. Confronted by these kindred clichés and chimeras, one is expected to be convinced that alienation in such an environment is not an empirical thing: it is just an ideal object.

In “Coldness and Cruelty” Gilles Deleuze calls attention to the image of death . . . holding up to the ego the cold mirror of its twofold rejection. But death can only be imagined as a second birth, a parthenogenesis from which the ego re-emerges, liberated from the superego. . . .¹⁰

What this reasoning puts into orbit is the so-called “eschatology of beholding,” or more particularly, the role of the audience in relation to the art objects we encounter in a museum. Here, multiple transformations of one I into another, e.g., of the “I-ideal” into “ideal I,” are mediated by the “capitonnage” of the reflecting surface that death installs in the *museological unconscious*,¹¹ making the viewer an undertaker and, concurrently, a witness of the second birth. When the spectator circulates around the museum while viewing the objects displayed in it, it is as though he or she passes the mirror (“the mirror of twofold rejection”) among them. As a result, parthenogenesis becomes a visual phe-

nomenon, because there is something else that dies and is reborn again in the process of the viewer's circulation around the museum: art.

While the feeling of alienation for the art lover arises on the pretext of being a superfluous third in the author's relationship with the sublime, it is safe to assume that the author's *jouissance* (e.g., "*le plaisir du texte*") is not conveyed to the viewer automatically. And if it were to be explained to the viewers that the "real" context had been replaced by a *museological* one, they would not feel relieved at all. Thus, for example, in examining the works of Edward Hopper, ridden by alienation, the viewers in turn also experience a surge of alienation. The effect arises from alienation in relation to alienation, and it begins to seem like one could be liberated from it. However illusory, this feeling of momentary relief is one of the reasons why we keep clinging to art.

Victor Tupitsyn is an art critic and cultural theorist. In 2003, he edited *Post-Soviet Russia*, a special issue of *Third Text*. His books include *Communal (Post) Modernism* (1998) and *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art*, co-authored with Margarita Tupitsyn (2004).

NOTES

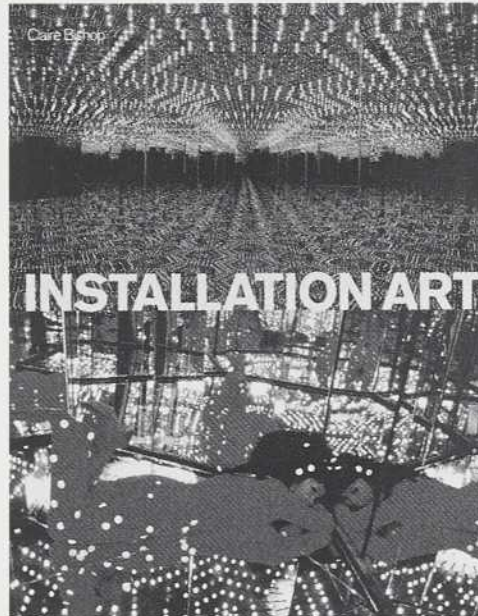
1. Karl Marx, *Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production*, vol. 1, see excerpts in *Marxism and Art*, ed. Maynard Solomon (New York: Vintage Books, 1973), 41.
2. See Marx, *Capital*, vol. 1 (London: Lawrence and Wishart, 1974), 76 and 132.
3. Marx, "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844," in *The Marx-Engels Reader*, 2nd ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1972), 85.
4. If the militants who act in the name of Islam did not share so many conservative values with the Religious Right in the United States (or elsewhere), it would be much easier for the leftist intellectuals to sympathize with them. On the other hand, equally conservative values of the "revolutionary masses" in Russia were successfully (albeit cynically) redirected by the Bolsheviks to achieve their own objectives.
5. Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard and Caroline Schutze, ed. Sylvere Lotringer (Brooklyn, NY: Semiotext(e), 1988), 25 and 22.
6. See Emmanuel Levinas, "Language and Proximity" in *Collected Philosophical Papers* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), 118–20.
7. This causes an outburst of alienation, because in order to "attain" one's imaginary self, one needs to put on hold all the symbolic identities.
8. Victor Tupitsyn, "Shock Identities," in "Post-Soviet Russia," ed. Victor Tupitsyn, special issue, *Third Text* 17, no. 4 (December 2003): 369–77.
9. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. Christopher Fynsk (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).
10. Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty* (New York: Zone Books, 1991), 131.
11. See Victor Tupitsyn, "The Museological Unconscious," in *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, ed. G. Mosquera and J. Fisher (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), 385–97.

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, New York: Routledge, 2005, 114 pp., ill. col. & b. & w.

Claire Bishop organizes her book around "four modalities of experience that installation art structures for the viewer," which are defined as psychological, psychoanalytical, phenomenological and political. She targets two key strategies: viewer activation and viewer decentring. Her investigation stays more or less within "Western horizons" and does not discuss "non-Western artists whose desire to immerse or activate the viewer springs from different traditions." Her defining parameters should also mention that few women are considered, and that apart from historical examples, North American artists are eschewed. In discussing Ilya Kabakov's installations in Chapter One, she observes that in installation the artist usurps the role of curator, a strategy stemming from Marcel Duchamp's installations in Paris and New York. She then segues to a discussion of the happenings in New York of Allan Kaprow and others, and pays homage to the institutional critiques of Marcel Broodthaers, Hans Haacke, and Mary Kelly. Her method of citing a recent installation and then embarking on a chronology of



art-historical precedents may be intended to function like a cinematic flashback, but it would be more useful to contain the historical chronology to one chapter at the beginning to prevent the discussion of recent works from being overpowered by canonical precedents. In her conclusion, Bishop argues effectively that in recognizing one's own fragmentation as a self-present viewing subject during the viewing experience, one becomes more equipped to negotiate actions in the world and with other people because installation art effectively recreates the world and centres the individual within it. However, it should be remarked that it is insufficient to delimit a "Western horizon," if cultural markers will serve to confound and exclude.

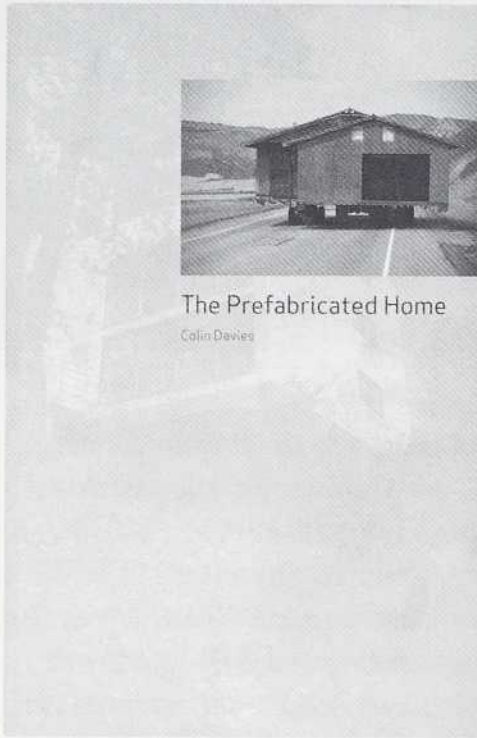
> ALEXANDRIA PIERCE

Colin Davies, *The Prefabricated Home*, Londres, Reaktion Books, 2005, 248 p. ill. n. et b.

Les architectes de l'ère moderne voulaient rejoindre les masses et mettre en valeur les matériaux issus de l'industrialisation tout en réduisant les formes à une échelle plus humaine. Beaucoup d'idéaux qui auraient pu se concrétiser dans un seul épiphénomène populaire. Lequel? La maison préfabriquée.

Développée dans un contexte de ruée vers l'or, de colonisation effervescente, puis d'après-guerre, l'auteur décortique son histoire avec exemples, contre-exemples et humour. En fait, Colin Davies s'attarde à tisser deux histoires de la maison préfabriquée; l'une étant issue de l'architecture et l'autre de «l'architecture sans architecte» que nous pourrions qualifier d'histoire industrielle puisque concrètement ancrée dans les pratiques de systématisation, de standardisation des pièces et de préfabrication en usine.

Est-il alors surprenant d'apprendre que Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius et Wachsmann, Buckminster Fuller ou Frank Lloyd Wright ont tous créé des prototypes de maisons produites en série et accessibles à un plus grand nombre? Pourtant, aucune de ces projections d'auteur ne s'est avérée être une réussite, ni même un succès d'estime (hormis dans les ouvrages savants).



The Prefabricated Home
Colin Davies

L'émergence et l'évolution de la maison préfabriquée semblent justement ébranler certaines conceptions qui fondent les notions traditionnelles de l'architecture, notamment la place centrale de l'Auteur dans son histoire, la permanence des bâtiments, la construction unique en vue d'un site unique, etc. À cela, ce livre oppose plutôt une pratique basée sur les besoins des clients, sur une production d'équipe et sur la standardisation des matériaux et techniques de construction.

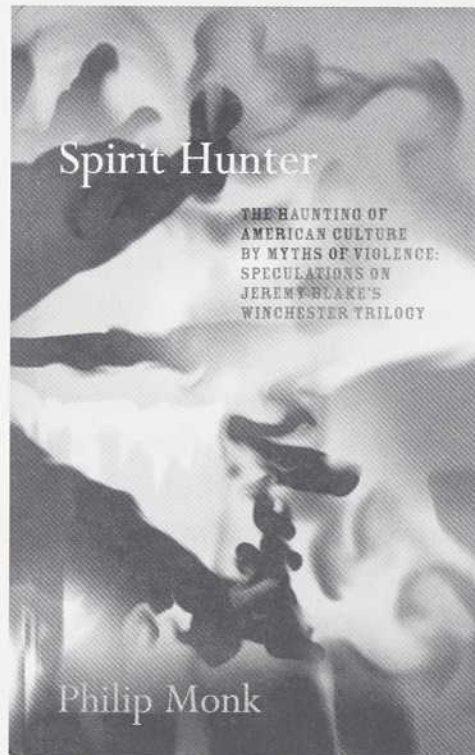
Sur un ton professoral, voire paternaliste, cet ouvrage touffu, quoique simple, conclut à la nécessité d'augmenter l'implication et le rôle des architectes d'aujourd'hui dans le devenir désormais incontournable de la préfabrication de maisons. Sinon, «*they [the architects] are allowed to design the houses of the future, but not the houses of the present.*»

Après tout, notre rapport le plus intime avec l'architecture se joue dans nos demeures, au quotidien.

> JACINTHE LESSARD

Philip Monk, *Spirit Hunter: The Haunting of American Culture by Myths of Violence: Speculations on Jeremy Blake's Winchester Trilogy*, Toronto: Art Gallery of York University, 2006, 174 pp., ill. col.

In the notes for Philip Monk's latest adventure in Derridean archi-writing, the author shoulders responsibility for his incisive critique of the culture of violence that "haunts" the pages of this bold and timely book. Monk remarks that this is a move which "exceeds the artist's motivations" as an American. To this disclaimer on behalf of the artist, Monk adds a note of thanks to



Jeremy Blake for his "generosity toward [Monk's] exceeding speculations derived, indeed delivered hauntingly, from [The Winchester Trilogy]." If this is the case—and Monk stands alone to answer for his liberal "speculations" as well as for his critical responsibility—then it is to his credit alone that this exemplary work of ethically invested,

theoretical art writing goes. *Spirit Hunter's* deconstructive course leads refreshingly through its productive paradoxes to redemptive ends. But of course, any successful work of archi-writing requires a sufficiently rich artefact, and Blake's "Winchester Trilogy" turns up a culture full of them.

The three instalments of Blake's trilogy are treated in turn in Monk's book, beginning with *Winchester*. This entry point for Blake's work of "time-based paintings" tells the story of Sarah Winchester, heiress to the Winchester Repeating Rifle fortune, through the façade of her haunted mansion. For Monk, the house stands as an emblem for the contradictory drives that characterized the American Zeitgeist at the end of the nineteenth century. Both monument to the American commodity fetish and porthole to the otherworldly, Sarah Winchester's pathological building spree testifies to a time in which a viral positivism and its symptomatic spiritual hunger together pushed a country up against a frontier that would double back on itself in the form of a divided and thoroughly haunted split national consciousness. It is this haunting, and its legion of ghosts cut loose from the graveyards of the Indian Wars which, for Monk, inform the "spectral effluvia" that issue forth from the Winchester façade in waves of digitized colour. For Monk, this bleed is, crucially, a "wound" that renders the façade, a symbol of violent westward expansion, as a "vulnerable line" through which the fraught Winchester legacy faces its faceless other. *Spirit Hunter* crosses back and forth across the American Frontier Myth and all its binary guises, to flesh out and ultimately dissolve its divisive

assumptions. Blake's work is time-based, and so much the better for Monk, since in motion the front is breached by a "temporal rupture, not a spatial crossing." According to Monk, Blake's strategy works through time to undermine the tyranny of the visual upon which the very notion of a "border" (and by extension, an "other") is premised.

Sarah Winchester's house of horrors is shaken to the ground in Blake's second instalment, 1906, thereby reflecting the San Francisco quake of the same year. And from the ruin, his trilogy's final spook entitled *Century 21* rises to Monk's concluding speculations on the latest re-play of the American "captivity narrative" in the fallout from 9/11. The lessons of the past are taken on board to the present. To be sure, the ghosts are still with us, and the business of tending our collective wounds has only just begun.

> TAMMER EL-SHEIKH

***Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, ed. Katy Macleod and Lin Holdridge, London: Routledge, 2006, 272 pp., ill. b. & w.**

Thinking Through Art presents a diverse and vibrant contribution to the importance of the critical and pedagogical space allocated to the art produced within a research-based context, specifically relating to the fine art doctorate. With contributions from artists, cultural theorists, art historians and philosophers, the complexities surrounding how art might be understood as research are explored. Organized into three main parts, each section seeks to elucidate and question

varying aspects of the problem; the rationale for each section, in turn, is contextualized in depth by editors Katy Macleod and Lin Holdridge. Part One suggests the possible philosophical context for an unravelling of the theory/practice divide and through this, how a consideration of conceptual positionings might be marked out. Part Two presents a rich selection of the work of seven artist researchers, highlighting the possibilities and tensions inherent, and perhaps at times explicit, in the process of thinking through art, its relationship to writing, and its situation within an academic context. Part Three offers a critical and thoughtful handling of the problematic of art as academic research and its fraught reconciliation with the academic/institutional remit. In this regard it considers the need for a critical engagement with epistemological concerns so that spaces of thinking through art might remain fluid and open to possibility within the broader space of research culture.

Inevitably, with the collective contribution of twenty differently positioned thinkers, theoretical and philosophical tensions smoulder within this book. But then, in the name of critical debate they need to do so. These tensions hold sway in a way that is consistent with the very real complexities of how art as research might be determined or understood in an academic context. *Thinking Through Art* marks a sustained and considerable contribution to this debate, negotiating, and not resisting, all the evident difficulties and questions.

> KAREN ROULSTONE

Catalogues et and Monographies Monographs

Günter Brus. *Quietud nerviosa a l'horitzó*, textes de Monika Faber, John C. Welchmann, Manuel Asensi, Johanna Schwanberg, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – ACTAR, 2005, 308 p., ill. coul. et n. et b.

Ce qui frappe dans la première rétrospective de Günter Brus présentée au Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), c'est la diversité des matériaux, des supports et des moyens d'expression utilisés par cet artiste lié à l'actionnisme viennois. De la peinture informelle de ses débuts au dessin onirique de ses *Bild-Dichtungen* (tableaux-poèmes) plus récents, en passant par les documents – vidéos, photographies, notes, esquisses – de ses performances les plus sauvages, Brus fait exemple d'une pluralité très souvent ignorée par les classifications rigides de l'histoire de l'art. Et c'est justement ce que met en évidence le catalogue qui accompagne l'exposition. Les textes qu'on y trouve vont au-delà de l'exposition au MACBA, car ils envisagent plusieurs lectures de l'œuvre de Brus et de sa longue et hétérogène trajectoire. Monika Faber et Johanna Schwanberg proposent un parcours chronologique; alors que la première souligne l'influence que la photographie de Khasaq a eue sur ses performances, la seconde fait une lecture axée sur la biographie de l'artiste. Néanmoins, ce sont John C. Welchmann et Manuel Asensi qui ont choisi l'approche la plus éloquente en privilégiant une analyse à partir d'un motif spécifique de l'œuvre de Brus :

l'un sur l'usage du blanc, l'autre sur la relation entre l'image et la parole. Un catalogue, en définitive, qui met l'accent sur les implications critiques et réflexives de l'un des actionnistes viennois le plus brutal. Il est possible ainsi de *revisiter* les illustrations du catalogue et de ressentir «*l'artecisoria*» dont parle Asensi pour désigner la coupure qui empêche de lire les images dans une seule direction.

> JOANA HURTADO

Emma Dexter, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, New York: Phaidon, 2005, 352 pp., ill. col. & b. & w.

Drawings are wonderful forms of anticipation. They have the capacity to be both secretive and subversive, sometimes resisting but more often inviting an audience through the intimacy of subject matter and the casualness of its execution. But

what a strange medium, drawing. Unlike other art mediums, incompleteness as well as fleeting import are part of the appeal. Emma Dexter, Senior Curator at the Tate Modern, writes in her introduction to *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* that there is something primal about drawing, that to draw is in fact to be human.

Vitamin D is a superb expression of humanness. The book is thoughtfully edited, right down to the choice of paper, which is soft parchment; this makes the book feel more like a portfolio than a catalogue. *Vitamin D* features 110 artists appearing alphabetically along with commentaries written by different critics. Despite the banner of “new perspectives,” some of these artists are old favourites. Marcel Dzama’s drawings and watercolours of parading human-animal hybrids infused with comic distress have become widely recognized. Somehow, these delight-

ful though predictable images seem to open up very unexpected spaces for lesser-known artists such as Devendra Banhart, whose detailed drawings of primitive subjects look like renderings from an ethnology textbook. Amy Cutler’s creepy scenarios involving colonial-era women contrast nicely with John Currin’s fetishistic renderings of women of varied disproportion. The book also offers a thoroughly global perspective. Memed Erdener’s thick ink drawings of Muslims and ice cream cones, Huang Yong Ping’s earthy watercolours, Yun-Fei Ju’s detailed landscapes occupied by shrivelled men, and Dr. Lakra’s Latino-death-carnival ink drawings of tattoos atop magazine covers provide a broad geography of artistic milieus. *Vitamin D* is huge and ambitious, yet leaves its reader overjoyed about something ultimately (and brilliantly) simple.

> TODD MEYERS

ERRATA

Les crédits pour l'œuvre de Pascal Grandmaison reproduite à la page 129 du PARACHUTE 121 auraient dû se présenter ainsi_The caption for Pascal Grandmaison’s work reproduced on page 129 of PARACHUTE 121 should have read as follows: Pascal Grandmaison, *Verre*, 2004–2006, installation publique à l’angle des rues Cherrier et Saint-Denis, Montréal_public installation at the corner of Cherrier and Saint-Denis, Montréal, boîte lumineuse_light box; photo reproduite avec l’aimable permission de l’artiste_courtesy the artist, Galerie René Blouin, Montréal et_and Musée d’art urbain inc.

Le nom de la traductrice Shelley Pomerance aurait dû figurer dans la liste des traducteurs à la page 152_Shelley Pomerance’s name should have appeared in the list of translators printed on page 152.

PARACHUTE

conseil d'administration_board of directors

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

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: BOB THE BUILDER, NATHALIE DELBARD,
TAMMER EL-SHEIKH, MARIE FRASER, JOANA HURTADO, MAURIZIO LAZZARATO,
JACINTHE LESSARD, TODD MEYERS, JOSEPH MOUTON, DEREK CONRAD MURRAY,
ALEXANDRIA PIERCE, KAREN ROULSTONE, VICTOR TUPITSYN, JEAN-PHILIPPE UZEL
| traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, MARK HEFFERNAN,
MARINE VAN HOOF, EDUARDO RALICKAS, RON ROSS |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
diffusion et promotion_circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
stagiaires_interns : CÉLINE CHAZALVIEL, MARJORIE GIGNAC |

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

abonnement en ligne, online subscription › www.parachute.ca

Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310
F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **USA:** Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA.
12901-0239 Toll free: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

diffusion, distribution

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

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 022**. This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 022**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. All rights of reproduction and translation reserved. © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans_is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. **PARACHUTE** est membre de_is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux_Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. **PARACHUTE** est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juillet et octobre. **PARACHUTE** is a quarterly published in January, April, July, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications-PAP-Enregistrement n° 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. 2^e trimestre 2006_2nd trimester 2006. **PARACHUTE remercie de leur appui financier_thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada_The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.**



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Canada



BGL, *Promener son chien*, 2005.
Image reproduite avec l'aimable permission des artistes.

03.03 - 08.04 2006

Jeanie Riddle | Jean-Maxime Dufresne

28.04 - 03.06 2006

BGL | Daniel Olson

OPTICA ▶ un centre d'art contemporain

372 Ste-Catherine O. suite 508 Montréal (QC) H3B 1A2
t. 514 874 1666 f. 514 874 1682 info@optica.ca



Conseil des Arts
du Canada

Culture
et Communications
Québec

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Fonds
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec



Kenniff & Racine
RECHERCHE DE CADRES
EXECUTIVE SEARCH

ROBERT WOLFE

En parallèle 16.03 - 22.04.2006

...DES ATELIERS GRAFF

Partie liée 27.04 - 20.05.2006

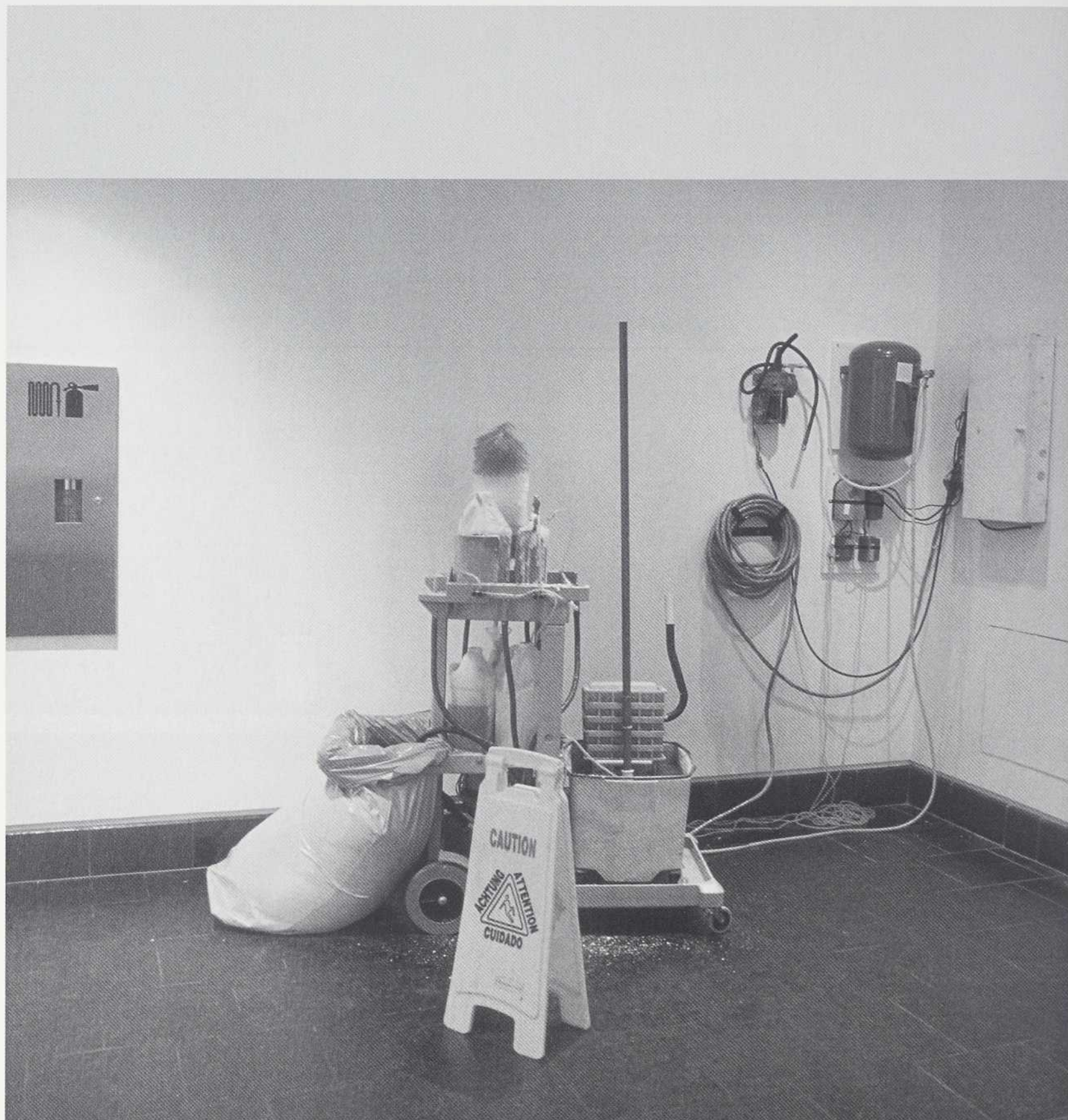
AUTOUR DE FERNAND LEDUC

25.05 - 30.06.2006

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 L'AIDE DE LA SODEC



JEAN-PIERRE GAUTHIER, LE CONCIERGE EST PARTI DÎNER, 1998-2002. CHARIOT D'ENTRETIEN, SAVONS LIQUIDES, EAU, AIR, POMPE D'AQUARIUM, COMPRESSEUR À AIR, RÉSERVOIR À AIR, COMPOSANTES ÉLECTRIQUES, TUBES, DU CYCLE - 3 MIN 35 S - ACHAT - PROGRAMME D'AIDE AUX COLLECTIFS DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA ET LEFS - MOMA - BRENITCE - PHOTO BRIAN MERRETT - MRAM

Sortez du quotidien Découvrez la collection d'art contemporain du Musée des beaux-arts de Montréal au niveau S2

Dès le 4 mai
Maintenant ouvert
Mercredi, jeudi, vendredi jusqu'à 21 h

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

M

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

www.mbam.qc.ca



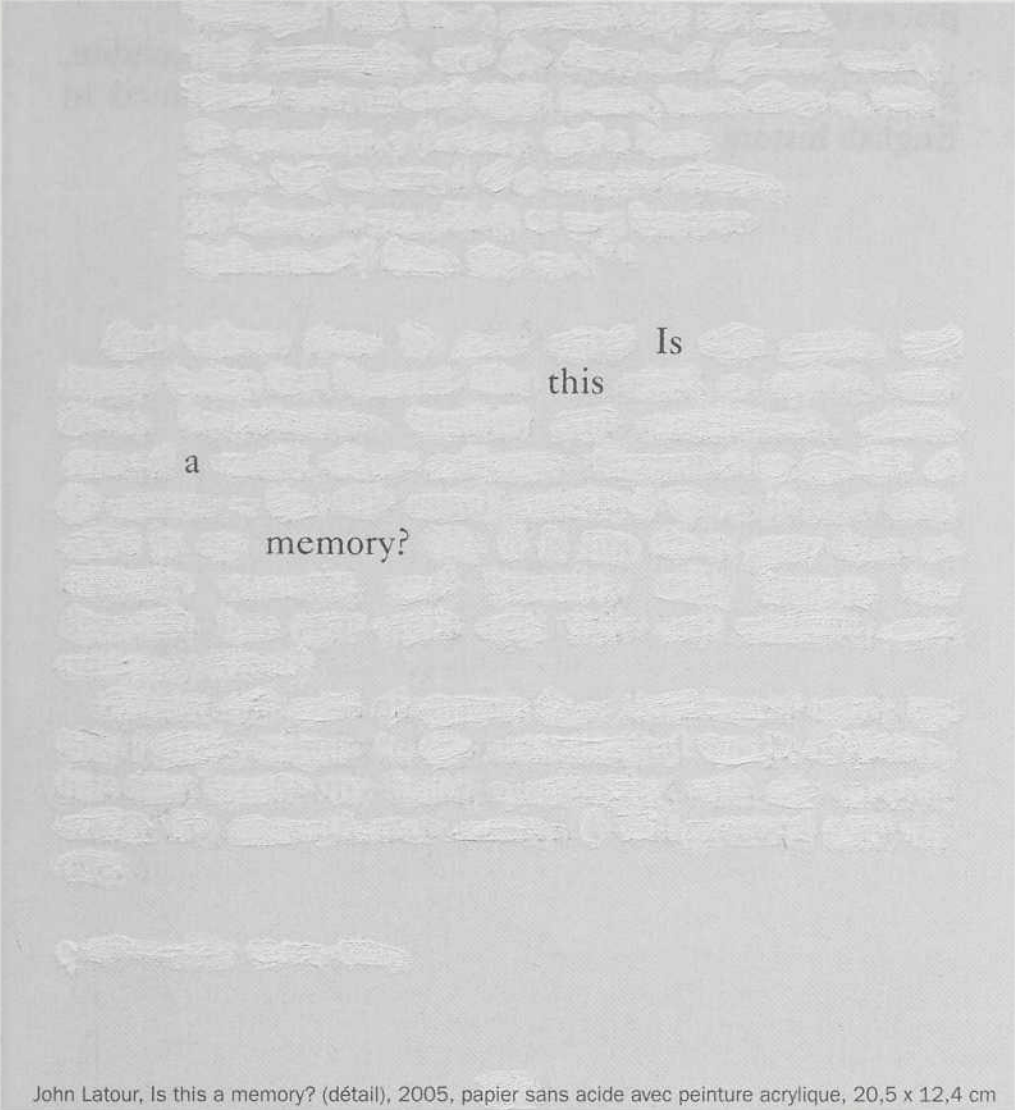
Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Culture
et Communications

Québec





MOTS PERDUS: PAUL BUTLER,
JOHN LATOUR, MIKE PATTEN ET
MICHAEL A. ROBINSON

JUSQU' AU 6 MAI

INFILTRATION 2: MARIE-JOSÉE
LAFRAMBOISE ET SON INVITÉ
PATRICK VIALLET

13 MAI - 24 JUIN

PIERRE-FRANÇOIS
OUELLETTE ART
CONTEMPORAIN
372 Ste Catherine Ouest #216, Montréal
Québec, Canada H3B 1A2 (514) 395-6032
<info@pfoac.com> www.pfoac.com

John Latour, Is this a memory? (détail), 2005, papier sans acide avec peinture acrylique, 20,5 x 12,4 cm

DU 27 AVRIL AU 4 JUIN 2006

TRACER, RETRACER 2

**EDITH DEKYNDT / LEIF ELGGREN /
RAYMOND GERVAIS / MIKA TAANILA /
MIKA VAINIO / UN PROJET DE NICOLE GINGRAS**

LANCEMENT DE L'OUVRAGE TRACES / CONCERT À LA SALA ROSSA, MERCREDI 26 AVRIL
MIKA VAINIO, LEIF ELGGREN ET CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF /
CONFÉRENCE DE CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF /
AVEC L'APPUI DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA ET DE L'AMBASSADE DE SUÈDE



GALERIE LEONARD & BINA ELLEN

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

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

Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's



Michèle Waquant, *En attendant la pluie* (détail), 1987
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: Richard-Max Tremblay



Logan MacDonald, *a. o'connell* (détail), 2005

Le temps s'inscrit à l'intérieur de l'image [2]

Artistes : Manon De Pauw, Hui Lin Liu, Annie MacDonell, Michèle Waquant

Projets spéciaux : Paige Gratland & Day Milman, The Loop Collective

Commissaire invitée : Vicky Chainey Gagnon

8 février - 1 avril 2006

Escapade Enluminée

Artistes : Amber Albrecht, Katie Dutton, Holly King, Lyne Lapointe, Logan MacDonald, Michele Peress, Brigitte Roy, Cynthia Touchette, Michel Veltkamp, Cybèle Young

Projets spéciaux : Bishop's University Special Collections, the BOOKMOBILE, eyelevelgallery, The McCleave Gallery & Mike Patten

Commissaire invitée : Meredith Carruthers

3 mai - 23 juin 2006

Rue Collège, Lennoxville, Québec J1M 1Z7 ■ T. (819) 822-9600 poste : 2260
www.ubishops.ca/artgallery.htm



Sylvie Readman, *Partitions* (détail), 2005, polyptyque de 10 épreuves à jet d'encre, 110 x 142 cm (chacune).

Sylvie Readman | 18.03.2006 - 23.04.2006_

De souffle et de suie
1999-2006

Vernissage 18 mars - 15 h

Conférence 22 mars - 19 h

Cette exposition est une coproduction d'EXPRESSION et de Plein sud

Claude Millette | 20.05.2006 - 02.07.2006_

La résistance des matériaux
Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006

Vernissage 20 mai - 15 h

Conférence 31 mai - 19 h

Commissaire : Mélanie Boucher

Robbin Deyo | 15.07.2006 - 20.08.2006_

Skyscapes

Vernissage 15 juillet - 15 h

Conférence 26 juillet - 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

42 Princess Street, Saint John, New Brunswick, E2L 1K2 [CANADA]
www.thirdspacegallery.ca | 506.693.5839 | info@thirdspacegallery.ca
www.galerietiersespace.ca

PROGRAMMING 2006

Feb 10 - March 27
Nadia Myre: Scar Project
www.nadiamyre.com

May 5 - June 17
Kelly Mark: New Work
in collaboration with galerie sans nom
www.ireallyshould.ca

July 15 - August 15
Kitchen Party
Francophone Public Performance and
Interventionist Practices

August 25 - October 7
**Jasper Van den Brink (NL) and
Christopher Flower (MTL):
Inside/Out**
video on a turning point

third space tiers espace contemporary art contemporain

New Brunswick
Nouveau Brunswick

PUNCH
productions

TZG



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

The Intelligent Application of Technology™

"Marine" image by Jérôme Fortin, "St-Jean-Port-Joli 3, 2001", from You're My Obsession, Third Space Gallery, October 2005

JOSÉE DUBEAU, LAURA MARGITA, SHELLEY MILLER,
ANDREA MORTSON, FRANK SHEBAGEGET,
ANNIE THIBAUT

Kosmos

Du 17 février au 30 avril 2006
17 February to 30 April 2006

Organisée par | Curated by
Emily Falvey

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

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

www.ottawaartgallery.ca

oagGAO

ANNIE THIBAUT, CERCLE DE SORCIÈRES (DÉTAIL), 1999-2005.
PHOTOGRAPHIE EN COULEURS DE L'INSTALLATION À SAINT-
JEAN-PORT-JOLI (QUÉBEC), VERRE-SOUFFLÉ, GÉLOSE, DÉPÔT DE
LA VIE MICROSCOPIQUE PROVENANT DE L'AIR AMBIANT, AVEC LA
PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL, PHOTO: IVAN BINET, 1999

MIGUEL BERLANGA, LYNNE COHEN,
CHANTAL DAHAN, MAX DEAN,
JENNIFER DICKSON, EVERGON, JUAN GEUER,
LORRAINE GILBERT, GEOFFREY JAMES,
KATHERINE KNIGHT, CAROLINE LANGILL,
CHERYL PAGUREK, RAMONA RAMLOCHAND,
LESLIE REID, MICHAEL SCHREIER,
JASON ST-LAURENT, JEFFREY THOMAS

Hétéropies

Cœuvres de la collection
d'art contemporain

Heteropias

Work from the
Contemporary Collection

Du 26 mai au 13 août 2006
26 May to 13 August 2006

Organisée | Curated by
par Emily Falvey

JASON ST-LAURENT, HELSINKI / MONUMENT SIBELIUS (DE
LA SÉRIE CAMOUFLAGES) (DÉTAIL), 2004, ÉPREUVES
NUMÉRIQUES, COLLECTION DE LA GALERIE D'ART
D'OTTAWA, ŒUVRE ACHETÉE AVEC L'AIDE DU CONSEIL
DES ARTS DU CANADA ET DES BÉNÉVOLES DU SERVICE DE
VENTE ET LOCATION D'ŒUVRES D'ART DE LA GAO, 2005

out there

www.yorku.ca/agyu **agYU**



20 April – 25 June 2006

STAN DOUGLAS

Inconsolable Memories

Opening Reception:
Wednesday, April 19, 6-9 pm
Artist in attendance.

Exhibition co-produced by the Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, and the Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

torontodartscouncil
An arm's length body of the City of Toronto

Art Gallery of York University

Accolade East Building, 4700 Keele Street, Toronto (416) 736-5169

Image: Stan Douglas, *Quarry Vedado*, 2004. Photograph. Courtesy of the artist and David Zwirner Gallery, New York.



Charles H. Scott Gallery

Pardon Me

Andrew Dadson, Clément de Gaulejac, Jana Leo, Hadley + Maxwell,
Mathew Sawyer, Ron Tran, and Shizuka Yokomizo

March 15 to April 23, 2006

Curated by Cate Rimmer and circulated by the Saidye Bronfman Centre for the Arts

Roy Arden

Against the Day

June 7 to July 16, 2006

Opening: June 6 at 7:30pm

Emily Carr Institute

1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6H 3R9 Canada

T 604 844 3809
F 604 844 3801
E scottgal@eciad.ca
W eciad.ca/chscott

H 12pm to 5pm weekdays
10am to 5pm weekends



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

Body: New Art from the UK

Curated by Bruce Grenville and Colin Ledwith

Jointly organized by the British Council and the Vancouver Art Gallery

8 April to 28 May 2006

at Centennial Square and in Gairloch Gardens

Tracey Emin, *I've Got It All*, 2000, inkjet print (detail). Courtesy the Artist and Jay Jopling/White Cube, London

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

Og₂

Oakville galleries

Blue Republic

Nostalgia for the Present

March 2 – April 30, 2006

Peter Flemming

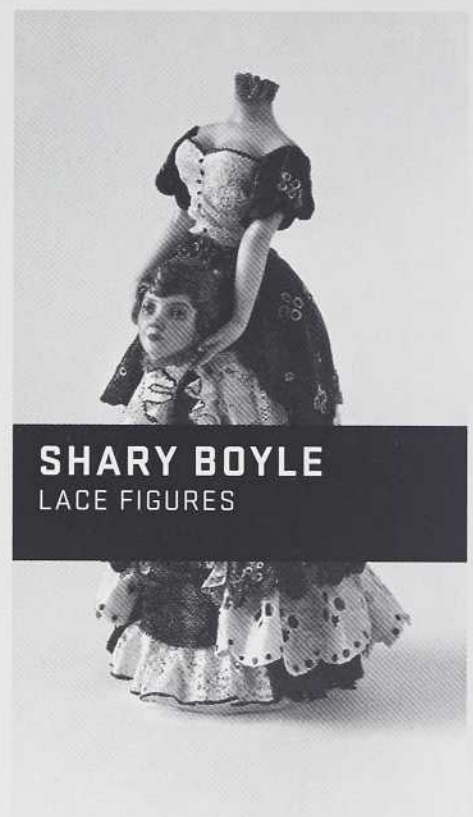
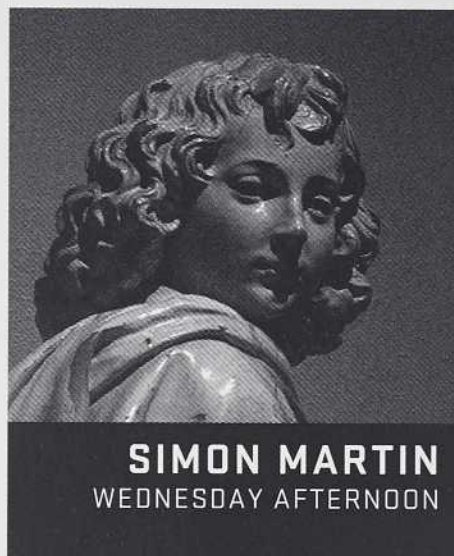
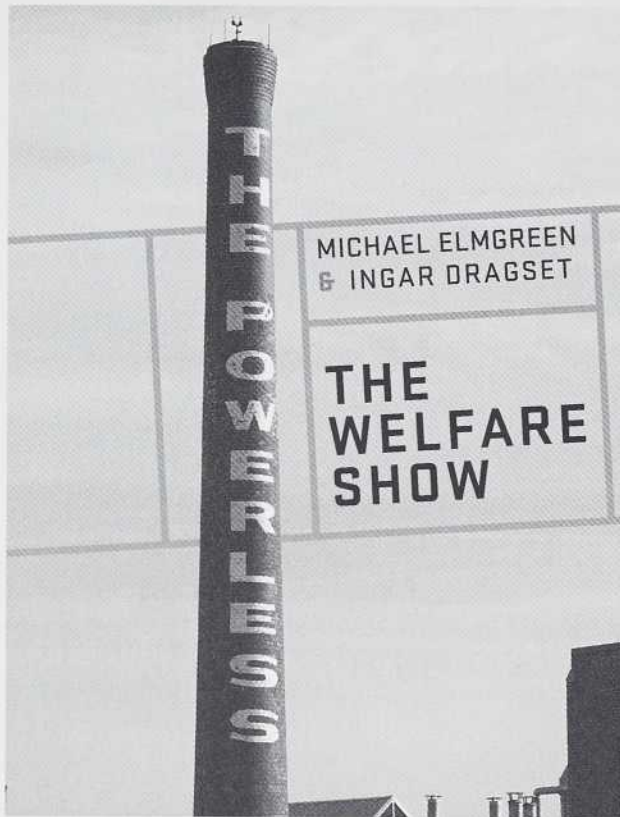
Manual

May 11 – June 25, 2006

The Koffler Gallery

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

kofflergallery@bjcc.ca
www.kofflercentre.com
www.bjcc.ca



25 MARCH — 28 MAY 2006

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada

torontodartscouncil
An arm's length body of the City of Toronto

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

BRITISH COUNCIL

SIMON MARTIN
WEDNESDAY AFTERNOON

SHARY BOYLE
LACE FIGURES

ThePowerPlant
231 QUEENS QUAY WEST
TORONTO, ONTARIO
CANADA M5J 2G8
THEPOWERPLANT.ORG

MERCER LIVING 2006

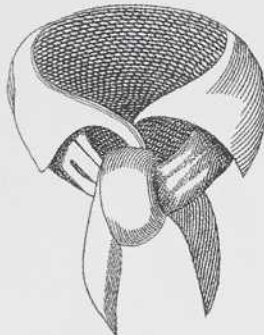
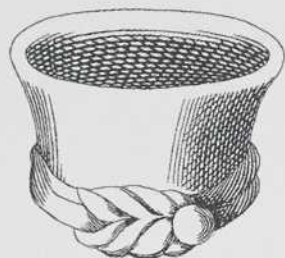
STELLAR LIVING

Exhibition and Gala Live Auction



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

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



cabinet

lampshades and cravats from issue 21 **Electricity**
available April 2006 in better and worse bookstores
www.cabinetmagazine.org



4,20€

archistorm

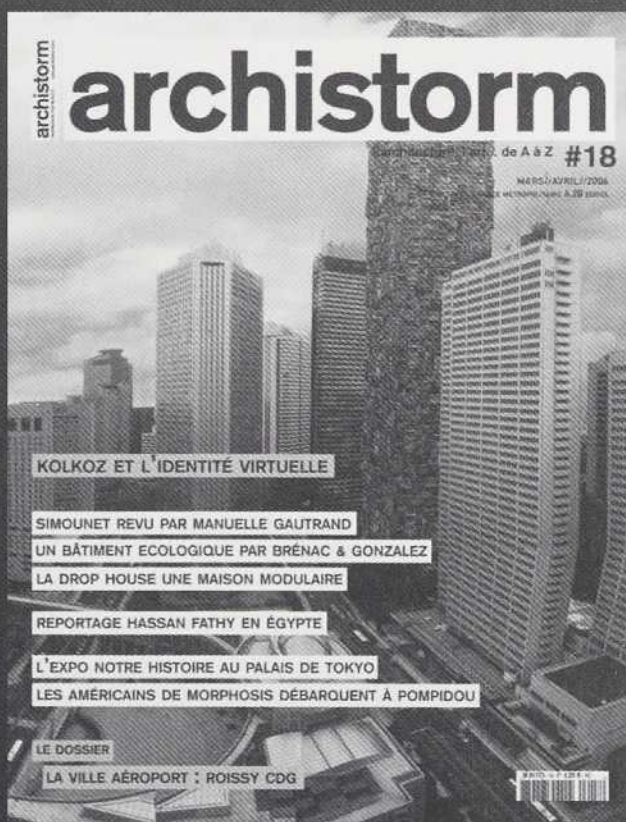
l'architecture, l'art..... de A à Z

nouvelle
formule

**DISTRIBUÉ EN KIOSQUES
ET EN LIBRAIRIES**

ABONNEZ-VOUS

18-20, rue de la perle 75003 Paris // 01 42 25 15 58
archistorm@archistorm.com



VACARME

Vacarme est une revue trimestrielle culturelle, politique et sociale, constituée à la fois d'enquêtes de terrain, d'articles d'opinion et de créations littéraires, à mi-chemin des revues de recherche et des magazines.

- www.vacarme.org
- vacarme@lalune.org

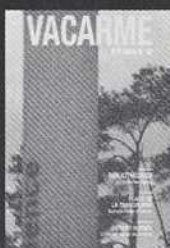


Numéro spécial
« Politique non gouvernementale »
n° 34 / hiver 2006 / 204 pages, 12 €

ENCORE DISPONIBLES



Numéro 33 / automne 2005
Chantier « Le printemps des lycéens »
Un lieu : Okinawa
Entretien avec Bernard Thibault
128 pages, 10 €



Numéro 32 / été 2005
Chantier « Bibliothèques »
Un lieu : Place de la Transalpine
Entretien avec Gérard Noiriel
124 pages, 10 €



Numéro 29 /
automne 2004
Spécial Michel Foucault
176 pages, 12 €

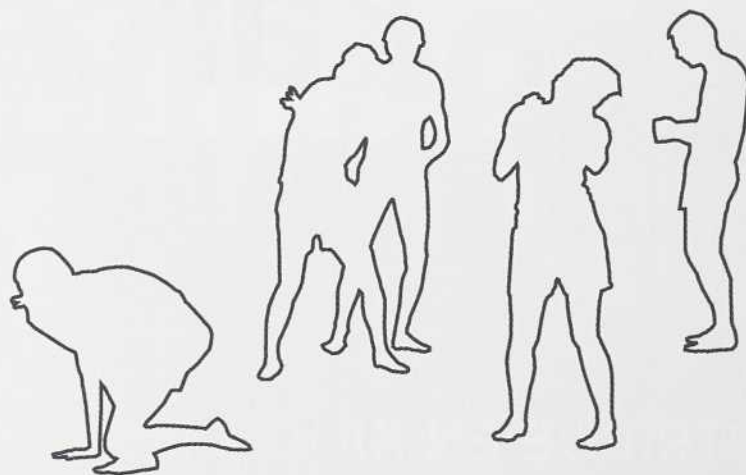


Figura N°

Xing presents F.I.S.Co. - 6th Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo

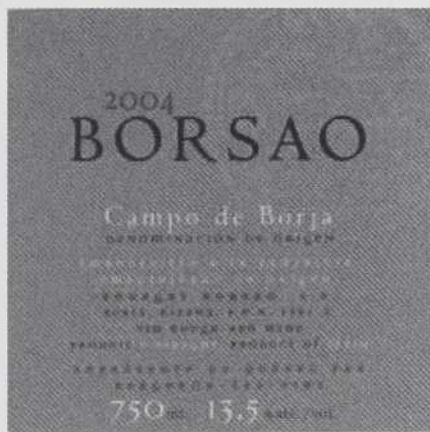
Bologna 21-29 April 2006

GAM Galleria d'Arte Moderna/Fabrica Features

Jonathan Burrows/Matteo Fargion (UK), Stoa-scuola di movimento della Società Raffaello Sanzio (I), Compagnie 7273 (CH), Loïc Touzé/Latifa Laâbissi (F), Mette Edvardsen (N), Kinkaleri (I), Robin Rhode (South Africa), Absalon (Israel), Édouard Levé (F), Alessandro Bosetti (I/D)

info@xing.it www.xing.it/fisco.html X

PARACHUTE
revue d'art contemporain / contemporary art magazine



SAQ # 10324623



SAQ # 10463631



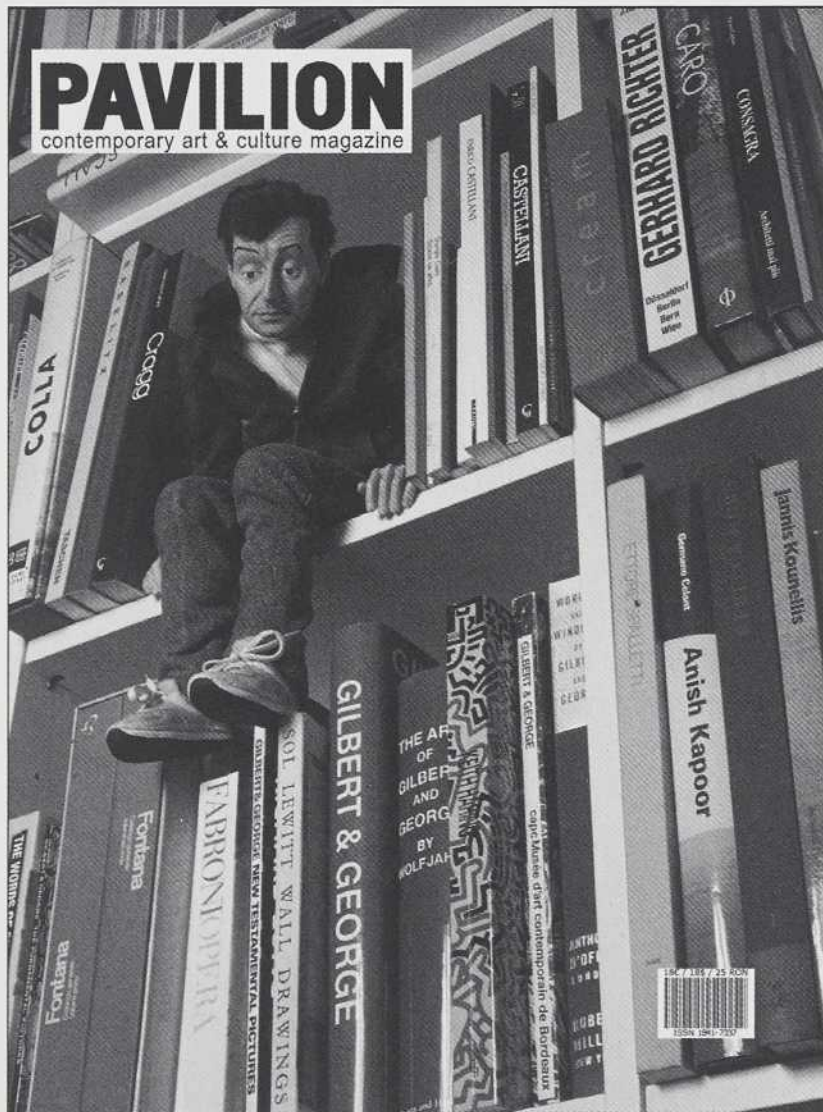
SAQ # 10362380



BERGERON-LES-VINS

BERGERON-LES-VINS

Agence d'importation de vins
257 rue Dante, Montréal (Québec) H2S 1K3
Téléphone : (514) 522-9837 - Fax : (514) 522-7012
www.bergeron-les-vins.com



www.pavilionmagazine.org

PAVILION magazine is the producer of
BUCHAREST BIENNALE
www.bucharestbiennale.org

MUTEK

7th EDITION . MONTRÉAL, CANADA

NORTH AMERICA'S PREMIER FESTIVAL
FOR ELECTRONIC MUSIC AND DIGITAL CULTURE

MAY 31ST - JUNE 4TH 2006

Featuring Concerts, A/V Performances, Panels, and Workshops. With artists and professionals from all over the world.

PAST PERFORMERS INCLUDE

Akufen, Apparat, Biosphere, Carsten Nicolai, Coil, Deadbeat, Dimbiman, Donna Summer, Farben, Felix Kubin, Isolée, Jamie Lidell, Luciano, Magda, Mathew Jonson, Matthew Dear, Matthew Herbert, Monolake, Philip Jeck, Plastikman, Pole, Portable, Radian, Ricardo Villalobos, Rip Off Artist, Schneider TM, Señor Coconut, Smith N Hack, Telefon Tel Aviv, Thomas Brinkmann, Tujiko Noriko, Vladislav Delay, And many, many others...

See WWW.MUTEK.CA for the complete line-up, on-line box office, accreditation and archives from past editions. Also, benefit from special lodging rates with our hotel partners and much more!

Québec 

· Conseil des arts et des lettres
· Affaires municipales

TOURISME
Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

XLR8R

PARACHUTE
revue d'arts contemporains / contemporary arts magazine



PARACHUTE

ESSAIS CHOISIS 1975-2000

UNE COÉDITION DE LA LETTRE VOLÉE ET DES ÉDITIONS **PARACHUTE**

Chantal Pontbriand (s.l.d.)
La Lettre volée / Parachute
(Collection Essais)

TEXTES DE **THOMAS CROW, DOUGLAS CRIMP, GEORGES DIDI-HUBERMAN, THIERRY DE DUVE, ANNE-MARIE DUGUET, PEGGY GALE, RAYMOND GERVAIS, DAN GRAHAM, SERGE GUILBAUT, JACINTO LAGEIRA, JOHANNE LAMOUREUX, VINCENT LAVOIE, KATE LINKER, JEAN-FRANÇOIS LYOTARD/JEAN PAPINEAU, LAURA U. MARKS, PHILIP MONK, RENÉ PAYANT, CHANTAL PONTBRIAND, CHRISTINE ROSS, MICHÈLE THÉRIAULT, DOT TUER, VICTOR TUPITSYN, JEFF WALL.**

Cette anthologie regroupe 23 textes tirés des 25 premières années de la revue, qui en aura publié près de 1000 entre 1975 et 2000. Livrés dans leur succession chronologique, ces essais retracent un quart de siècle d'histoire de l'art contemporain et de constant renouvellement de la critique d'art. Parachute compte parmi ses auteurs des théoriciens et des critiques de renommée internationale qui ont contribué à définir les paramètres et à comprendre les enjeux de la critique. Parmi les artistes commentés, on retrouve Lothar Baumgarten, Geneviève Cadieux, James Coleman, Willie Doherty, Stan Douglas, Jenny Holzer, Nan Hoover, Guillermo Kuitca, Édouard Manet, Gordon Matta-Clark, Reinhard Mucha, Rober Racine, Gerhard Richter, Robert Ryman, Michael Snow et Bill Viola.



1^{er} OFFICE DE NOVEMBRE 2004, 2 TOMES VENDUS ENSEMBLE,
15 X 21 CM, TEXTE FRANÇAIS, 2 X ± 256 PAGES, ± 25 ILLUSTRATIONS
ISBN 2-87317-253-3 38,00 € (49 \$ CDN)

DIFFUSION & DISTRIBUTION :

AU CANADA > PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9
T: (514) 842-9805 - F: (514) 842-9319 - editions@parachute.ca - www.parachute.ca
LES BELLES LETTRES (FRANCE/SUISSE) > rue du Général Leclerc 25, F-94270 Le Kremlin-Bicêtre
T: + 33 1 45 15 19 70/90 - F: + 33 1 45 15 19 80/99 - courrier@lesbelleslettres.com
EXHIBITIONS INTERNATIONAL [Art books & catalogues] (EUROPE) > Kol. Begaultlaan 17, B-3012 Leuven
T: + 32 16 29 69 00 - F: + 32 16 29 61 29 - orders@exhibitionsinternational.be
IDEA BOOKS (RESTE DU MONDE) > Nieuwe Herengracht 11, NL-1011 RK Amsterdam
T: + 31 20 622 61 54 - F: + 31 20 620 92 99 - Idea@xs4all.nl

ÉDITEURS :

LA LETTRE VOLÉE > 20 Bd Barthélemy, B-1000 Bruxelles
T/F: + 32 2 512 02 88 - lettre.volee@skynet.be - www.lettrevolee.com
PARACHUTE > 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9
T: (514) 842-9805 - F: (514) 842-9319 - editions@parachute.ca - www.parachute.ca



VIOLENCE

123 PARACHUTE

Des textes sur_Texts on

FRANKO B, BRUNO DUMONT, KENDELL GEERS, PHILIPPE GRANDRIEUX,
MICHAEL HANEKE, MARIA MARSHALL, PAUL MCCARTHY, RABIH MROUÉ,
SHAHRYAR NASHAT, GINA PANE, RADEK COMMUNITY, FIONA TAN,
WANG DU...

Par_by

CHRISTA BLÜMLINGER, TIM CLARK, AMELIA JONES, JEAN-ERNEST JOOS,
THOMAS Y. LEVIN, FRÉDÉRIC MAUFRAS, CHANTAL PONTBRIAND, THÉRÈSE
ST-GELAIS, GIOVANNA ZAPPERI...

En vente_On Sale > juin 2006_June 2006