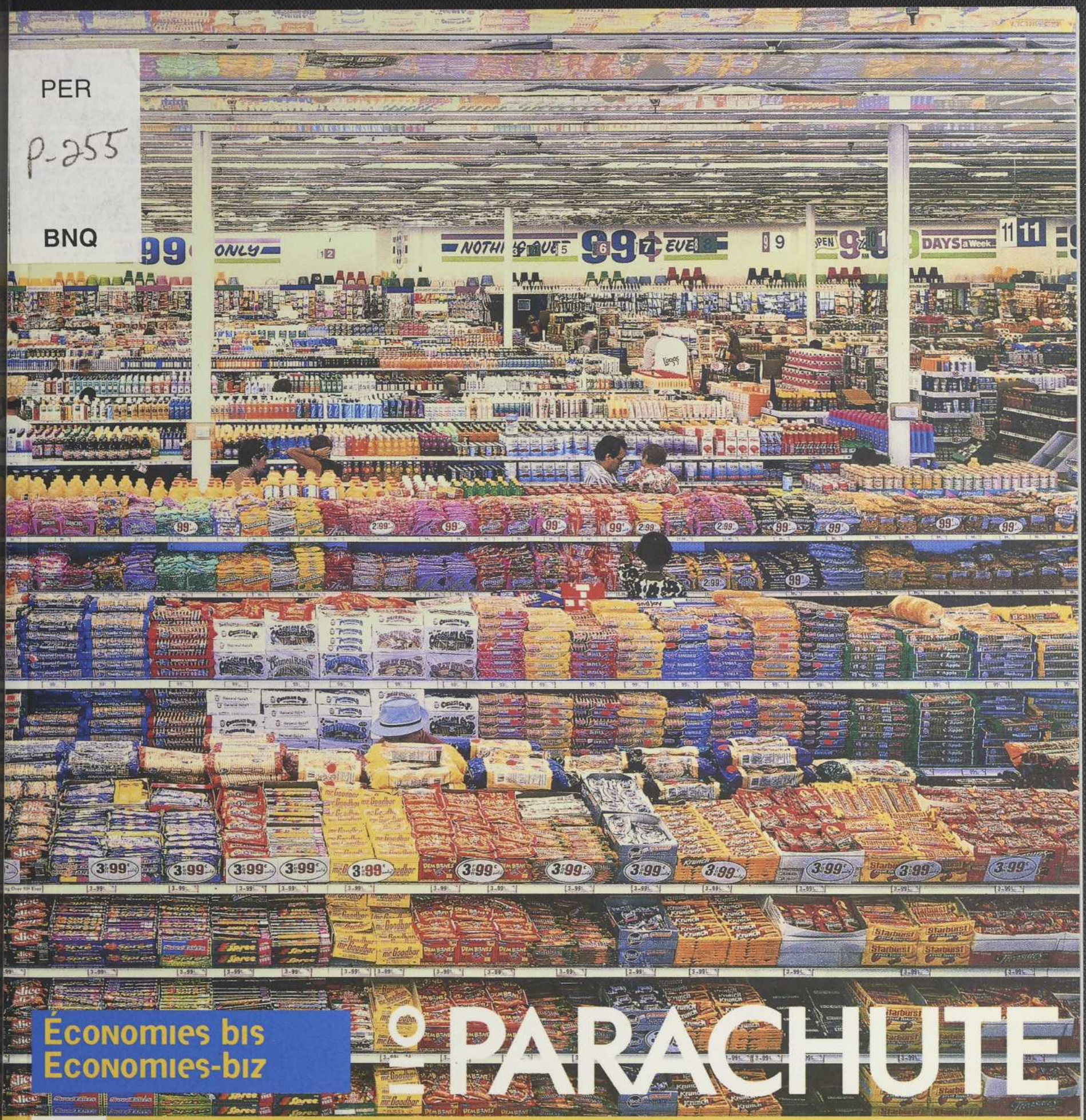
PER

p-255

BNQ




# Économies bis
# Economies-biz

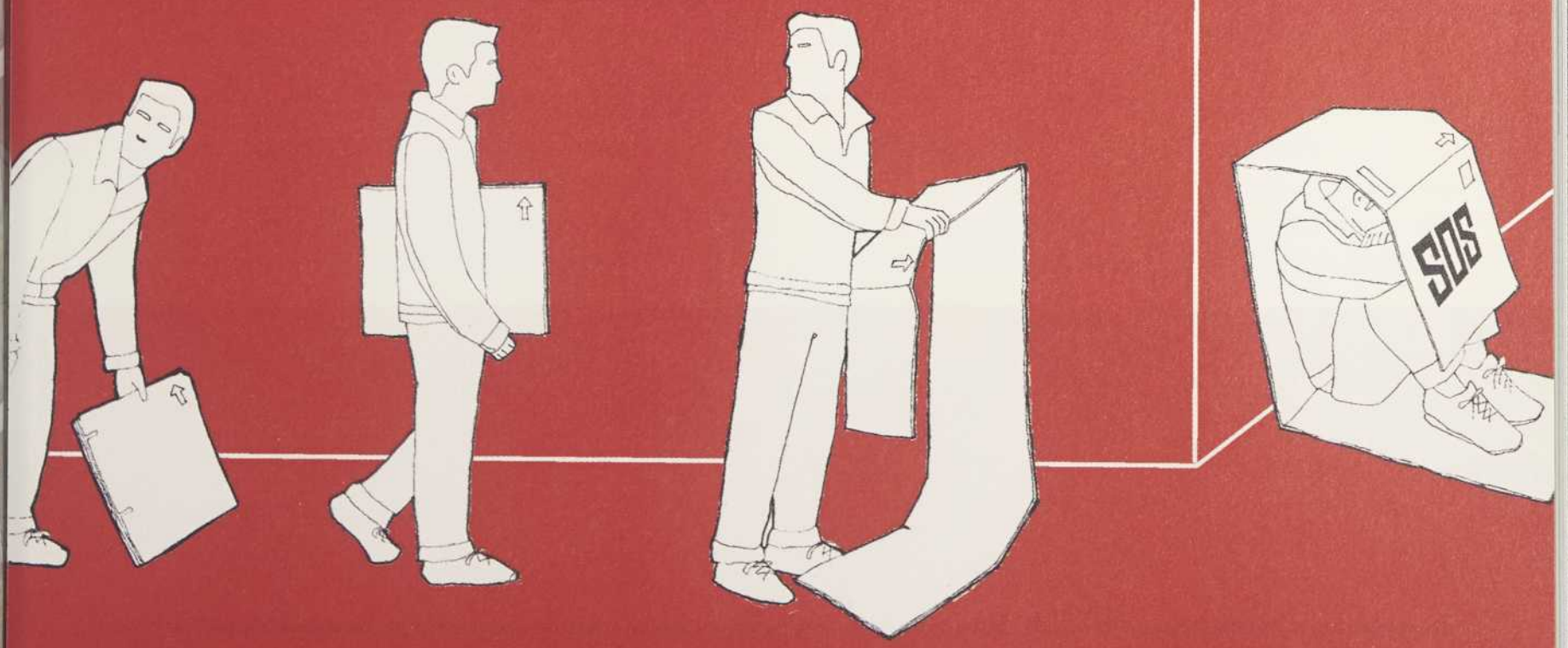
# PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

10
7 71766 00013 8


Coca-Cola


SOS
FRAGIL


SOS

# Économies bis
# Economies-biz

# 04_05_06_PARACHUTE


6 ÉCONOMIES BIS
ECONOMIES-BIZ
par_by Chantal Pontbriand

11 EMPIRE
Essai visuel_Visual Essay
par_by Mathieu Beauséjour

24 CILDO MEIRELES:
"AWARENESS WITHIN ANÆSTHESIA"
CILDO MEIRELES:
«LA CONSCIENCE DANS L'ANESTHÉSIE»
by_par Kaira M. Cabañas

43 UNE FABLE POST-FORDISTE :
COMMENT PHILIPPE THOMAS
A SORTI L'ART DU XX^e SIÈCLE
par Stephen Wright

56 ANDREAS GURSKY. L'ENFER DU MONDE
ANDREAS GURSKY: A HELLISH WORLD
par_by Jacinto Lageira


Couverture_cover: Andreas Gursky, *99 Cent*, 1999, 2,07 x 3,36 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York.

<< Cildo Meireles, *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project*, 1970, matériaux mixtes_mixed media; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist, Galerie Lelong, New York et_and Raúl Cárdenas Osuna (ToroLab), *Typos, Sequencia sos*, 2002; photo reproduite avec l'aimable permission des artistes_courtesy the artists.

76 TOROLAB: INTERVENTIONS COLLECTIVES DANS UN NOUVEL ORDRE ÉCONOMIQUE
TOROLAB: COLLECTIVE SOCIAL ACTION IN A NEW ECONOMIC ORDER
par_by Magali Arriola et_and Mario García Torres

90 CHARACTERIZING A NEW SERIALITY: MURAKAMI TAKASHI'S DOB PROJECT
VERS UNE NOUVELLE SÉRIALITÉ: LE PROJET DOB DE MURAKAMI TAKASHI
by_par Marc Steinberg

110 ART AND ECONOMY
ART ET ÉCONOMIE
by_par Nina Möntmann

ÉCHOS ET MOUVANCES

122 En hommage à Rainer Rochlitz (1946-2002). La théorie critique au banc d'essai
par Stephen Wright

128 L'événement Lula
par Suely Rolnik

132 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Elitza Dulguerova, Jennifer Gabrys, Chantal Pontbriand, Joel Robinson

136 SON
par André-Louis Paré

[www.parachute.ca]

# Économies bis
# Economies-biz

→ L'intensité des transformations qui animent le monde actuel nous amène à publier un deuxième numéro sur l'économie (voir PARACHUTE, nº 106, avril 2002). À nouveau, il s'agit de tracer ces économies plurielles qui non seulement se manifestent dans la réalité, mais qui informent le travail de nombreux artistes aujourd'hui.

Certains nous sont déjà plus familiers que d'autres. C'est le cas pour Cildo Meireles, qui est devenu une figure incontournable de cette problématique. Meireles vit et travaille au Brésil, pays qui traverse aujourd'hui une situation inusitée sur le plan historique et économique. Depuis plus de trente ans, son œuvre questionne l'hégémonie économique, en pointant ses fondements idéologiques. Le contexte brésilien, aux résonances mondiales, pose des enjeux radicaux à tout ce qui constitue le pouvoir politique et économique. Meireles, attentif et sensible, travaille les consciences et, comme le dit Kaira Cabañas, réveille le pouvoir anesthésiant d'une économie régulée et de la standardisation qui en découle. Cela constitue chez lui une approche qui passe par les sens et leur insertion globale dans une pratique critique de l'art qui a trop privilégié la vision. Jacinto Lageira analyse, pour sa part, le travail d'Andreas Gursky, dans ce qu'il révèle de l'enfer du monde, et explore les rouages d'une photographie qui expose cet enfer qui se cache derrière des dehors souvent sublimes ou sublimés. Les photographies de Gursky montrent une déshumanisation du monde, d'où l'homme disparaît souvent laissant place à la marée humaine, que ce soit à la Bourse, dans les lieux de vacances, ou à l'absence de l'humain, quand il s'agit de façades d'usine ou de vitrines de magasin. À ce

↓

The depth of the transformations under way in the world today prompts us to publish a second issue on the economy (see PARACHUTE no. 106, April 2002). Once again, our task is to track those economies, plural, which not only are visible in reality but which inform the work of many artists today and constitute, as the title of this issue suggests, an economic "biz."

Some of these artists are already more familiar to us than others. This is the case with Cildo Meireles, who has become an essential figure in discussions of this issue. Meireles lives and works in Brazil, a country that today is in the midst of an extraordinary historical and economic moment. For more than thirty years, Meireles' work has inquired into economic hegemony by scrutinizing its ideological underpinnings. What is happening in Brazil, with its world-wide repercussions, poses a radical challenge to every aspect of political and economic power. Attentive and responsive, Meireles works on our consciousness and, as Kaira Cabañas remarks, alerts us to the anæsthetizing power of a regulated economy and the standardization it gives rise to. In Meireles' work, this takes the form of an approach based on the senses and their over-all integration into a critical art practice that too often has privileged sight. Jacinto Lageira, for his part, analyzes the photographs of Andreas Gursky and how they reveal the hellishness of our world. He explores the driving mechanisms behind a body of photography that exposes the hell hiding behind the sublime, or sublimated. Gursky's photographs reveal the dehumanization of the world in which, oftentimes, the individual disappears and is replaced by a human sea,

qui dégage l'impression d'un asservissement de l'humain ou de sa disparition, Gursky oppose, ou recompose, une distance qui permet d'aiguiser la conscience que l'on peut avoir de cet environnement que nous construisons et auquel nous participons.

Agir dans les interstices d'un monde qui se construit, tout en se déconstruisant, c'est bien le propos du groupe ToroLab qui travaille à Tijuana. Ville frontière qui se prête à des travestissements et à des inventions «sauvages» quotidiennement, Tijuana est pour les artistes de ToroLab un véritable laboratoire d'expérimentations sur le vivant et la vie vécue. Environnement, architecture, vêtement, toutes ces dimensions de la vie sont investies et explorées à travers des propositions qui contaminent la vie des habitants de Tijuana et qui connaissent leur prolongement à travers les systèmes de l'économie mondiale (marchandisage, Internet, etc.). Les auteurs Magali Arriola et Mario García Torres y voient l'élaboration de stratégies de résistance et de nouveaux modes de vie en prise directe sur les conditions uniques de vie à Tijuana, cet entre-deux politico-économique. Le travail de Murakami Takashi agit sur un entre-deux d'un autre ordre à travers la figure du DOB, dont les variations se déclinent de moult manières: peinture, bande dessinée, objet; toutes les formes et les médiums peuvent se prêter au jeu de cette figure emblématique, à l'image de celle d'un Mickey Mouse. Marc Steinberg aborde le travail en explorant le propos d'une nouvelle sérialité qui, au lieu de reconduire le même, introduit dans la reproduction et la répétition une déclinaison de différences qualifiées de «dynamiques». Comme l'auteur le dit,

whether on the stock exchange or in holiday spots, or, in the case of his factory fronts and store windows, in which there is an absence of any human element. To those things that give the impression of the subservience or disappearance of the human, Gursky opposes, or recomposes, a distance that makes it possible to sharpen our awareness of this environment we are creating and to which we are a party.

To act within the interstices of a world that is being constructed, even as it is self-destructing, is the project of a group that works in Tijuana, ToroLab. For the artists of ToroLab, Tijuana, a border town that lends itself on a daily basis to disguise and inventions in the "wild," is a veritable laboratory for experiments on living beings and life as it is lived. The environment, architecture, clothing: all these aspects of life are taken up and explored through projects that contaminate the lives of Tijuana's inhabitants and are extended throughout the systems of the global economy (marketing, the Internet, etc.). The authors Magali Arriola and Mario García Torres see in ToroLab's activities the elaboration of strategies of resistance and new ways of living in direct contact with the unique living conditions in Tijuana, which politically and economically belongs neither here nor there. The work of Murakami Takashi acts upon a different sort of neither-here-nor-there through the figure of DOB, whose variations take many forms: paintings, comic books, objects. Any form or medium can be used to further the tricks of this figure, who resembles Mickey Mouse in his appearance. Marc Steinberg examines this work by exploring the project of a new seriality which, rather than leading us back to sameness, introduces

«DOB est le produit phare du (futur) empire de marchandisage de Murakami». Steinberg en décortique les différentes variations, de la transformation du DOB mignon en DOB monstre... laissant place aux transgressions de l'imaginaire.

Signal de la présence croissante de ces «nouvelles économies» hybrides et contaminatrices dans le monde de l'art, Nina Möntmann a repéré différents travaux pertinents à la dernière Documenta. Maria Eichhorn détourne les manœuvres boursières en les réintégrant dans le système muséal, déjouant la notion de profit. Andreas Siekmann expose une grande quantité de dessins où sont relevées diverses stratégies et conséquences des politiques de l'emploi en Allemagne, et y trace un portrait évolutif des forces laborieuses. Surtout, par exemple, à travers l'image du blue-jean, il pointe les processus créatifs qui font foi du potentiel créatif au sein des forces laborieuses. Thomas Hirschorn, avec son très remarqué *Monument à Bataille* (dont le prochain numéro de PARACHUTE fera état plus en détail), développe un réel projet de vie alternative qui reflète ou s'inspire des économies parallèles à l'œuvre au sein même du capitalisme tardif. Enfin, la dernière œuvre discutée est celle de Steve McQueen: son film *Western Deep* montre les ouvriers d'une usine de charbon en Afrique du Sud aujourd'hui... comme s'il s'agissait d'hier.

Ces œuvres pointent les effets de l'économie libérale aujourd'hui. Tout en en pointant les limites, elles en explorent les effets imprévisibles, les stratégies de résistance à l'œuvre dans des situations les plus normées et souvent les plus asservissantes. Philippe Thomas, pour sa part, s'est penché

through reproduction and repetition a declination of differences he describes as "dynamic." As Steinberg remarks, "DOB is the flagship of Murakami's (future) merchandising empire." Steinberg scrutinizes the different variations, from the transformation of a cute DOB into a monster DOB, leaving room for the transgressions of the imaginary.

As a sign of the growing presence of these hybrid and contaminating "new economies" in the art world, Nina Möntmann has identified a number of relevant works from the most recent edition of Documenta. Maria Eichhorn subverts stock exchange manœuvres by incorporating them into the practices of museums, thwarting the notion of profit. Andreas Siekmann discusses a great number of drawings in which numerous strategies and consequences of German employment policies are revealed, and draws a constantly changing portrait of German workers. Through the image of the blue jean in particular, for example, he reveals the creative processes that attest to the artistic potential of working people. Thomas Hirschhorn, with his much commented upon *Bataille Monument* (which will be discussed in greater detail in the next issue of PARACHUTE), develops an actual project for an alternative mode of existence that reflects and/or is inspired by the parallel economies within late capitalism itself. Finally, the last artist Möntmann discusses is Steve McQueen: his film *Western Deep* shows workers in a South African coal mine today... as if it were yesterday.

These artists and their work demonstrate the effects of today's neo-liberal economy. Even as they identify the limitations of this economy, they explore its unpredictable effects

« S'approprier les transformations historiques de la nature humaine que le capitalisme veut confiner dans le spectacle, faire que l'image et le corps se fondent dans un espace où ils ne puissent plus être séparés et obtenir ainsi forgé en lui ce corps quelconque, dont la physis est la ressemblance – tel est le bien que l'humanité doit savoir arracher à la marchandise sur son déclin. »

Giorgio Agamben
*La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque.*

sur les rouages du capital et de l'économie au sein même de la pratique artistique et de ses institutions, que ce soit le marché de l'art ou le musée. Stephen Wright aborde cette œuvre en commentant le rapport mimétique que l'artiste établit entre l'économie symbolique de son travail et l'économie générale. Également le numéro comprend un essai visuel de Mathieu Beauséjour.

Autant de démarches qui instaurent de multiples perspectives sur un monde en mutation, où la pratique de l'art apparaît comme lieu de résistance et de créativité, plongeant avec énergie dans les interstices du réel. Ces économies plurielles travaillent néanmoins à la fois dans et hors du monde, maintenant une nécessaire distance, échappant sans doute ainsi à une totale réification.

Chantal Pontbriand

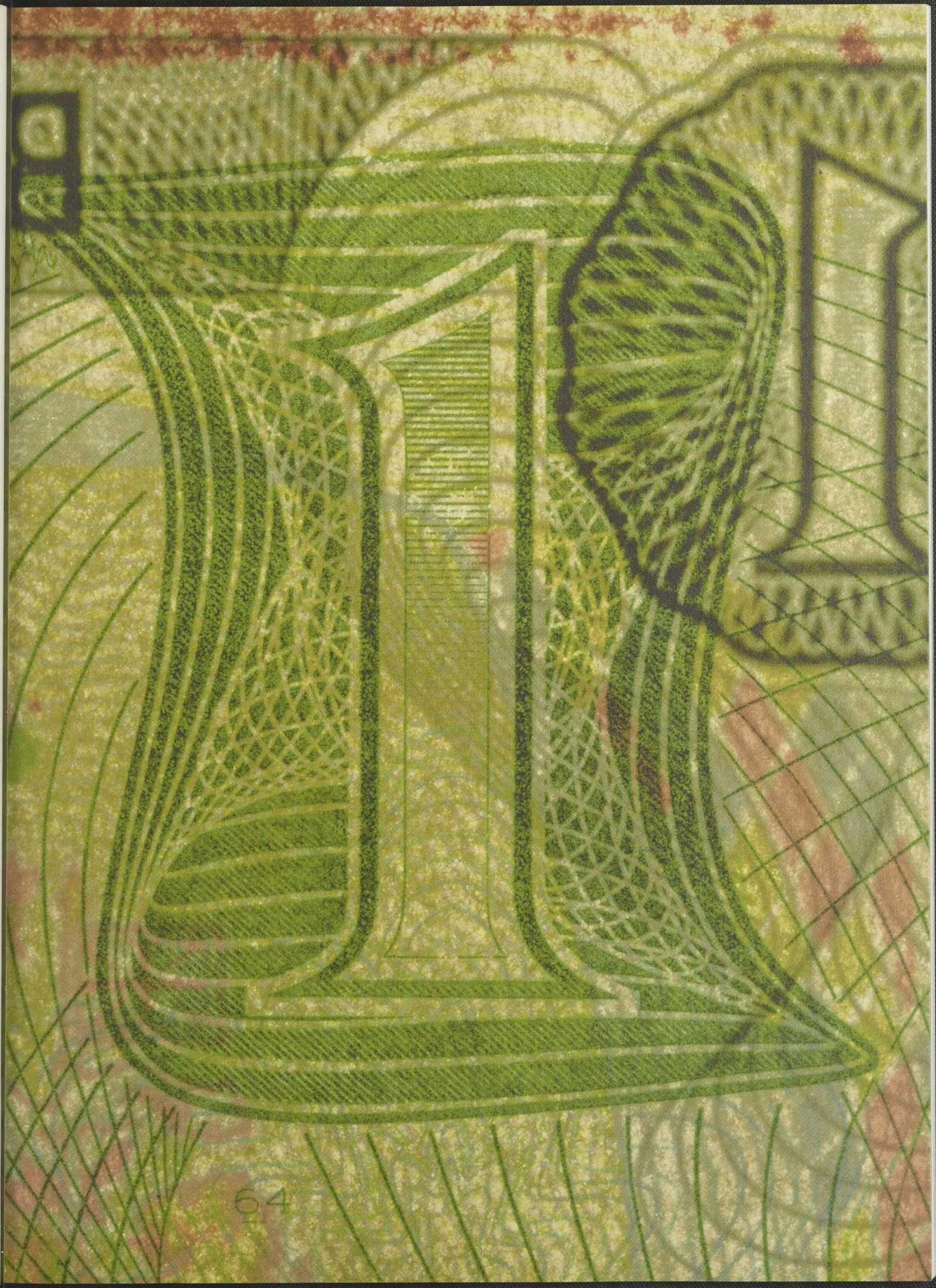
and the resistance strategies at work within the most normalized and often most subservient contexts. Philippe Thomas, for his part, is drawn to the inner workings of capital and the economy within artistic practice and its institutions, be these the art market or the museum. Stephen Wright describes this work in commenting on the mimetic relation that the artist establishes between the symbolic economy of his work and the general economy. Also, this issue contains a visual essay by Mathieu Beauséjour.

So many projects for creating manifold perspectives in a world in a process of mutation, where the practice of art appears as a site of resistance and creativity, vigorously plunging into the interstices of reality. These plural economies operate both within and beyond the world, maintaining a necessary distance and thereby escaping, no doubt, a complete reification.

Chantal Pontbriand

Translated by Timothy Barnard

*Empire* *Mathieu Beauséjour*








50
ОЗ


1685




CTEUR FRANÇOIS DUVALIER PRÉSIDENT A
ONFORMEMENT A LA CONST
ONNALITE LEGALE DES ETATS-UNIS

# Дикий Рейн

## Виктор Дик











# CILDO MEIRELES: "Awareness Within Anæsthesia"

Kaira M. Cabañas

## CILDO MEIRELES : « LA CONSCIENCE DANS L'ANESTHÉSIE »

Le readymade : une télévision en circuit fermé, diffusant des messages sur les énigmes du monde. – Cildo Meireles[1]

The readymade: a closed-circuit television, broadcasting messages about enigmas in the world. – Cildo Meireles[1]

En 1970, l'artiste brésilien Cildo Meireles faisait ses débuts à New York dans le cadre de l'exposition « Information », présentée au MOMA. Organisée par la commissaire Kynaston McShine, cette exposition demeure remarquable à ce jour en raison de son internationalisme, ayant en effet représenté plusieurs artistes résidant à l'extérieur de l'axe New York/Europe, alors dominant, et parmi lesquels figuraient Marta Minujuin, Grupo Frontera, Arturo Barrio et Hélio Oiticica. Meireles y était présent avec son œuvre, aujourd'hui classique, intitulée *Inserções em Circuitos Ideologicos* (« Insertions dans les circuits idéologiques », 1970), dans laquelle les insertions fonctionnaient principalement, mais non exclusivement, en tant que readymades assistés et intervertis.

In 1970 the Brazilian artist Cildo Meireles made his New York debut at the Museum of Modern Art's "Information" show. The exhibition, curated by Kynaston McShine, remains remarkable today in its internationalism, having represented several artists residing outside the then dominant New York-Europe axis, including Marta Minujuin, Grupo Frontera, Arturo Barrio and Hélio Oiticica. Meireles's contribution to the show consisted of his now seminal *Inserções em Circuitos Ideológicos* ("Insertions into Ideological Circuits," 1970) which function primarily, although not exclusively, as inverted assisted readymades. This is to say that rather than the commodity questioning the particular conventions of what is nominally judged as art, Meireles's *Inserções*

*Insertions into Ideological Circuits: Banknote Project*, 1970-1990; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy New Museum of Contemporary Art, New York.


REPÚBLICA DOS
INSERÇÕES EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS
2 — PROJETO CÉDULA
Gravar informações e opiniões críticas
nas cédulas e devolvê-las à Circulação.
ESTADOS UNIDOS DO BRASIL


THE UNITED STATES OF AMERICA
ONE
IN GOD WE TRUST
ONE
WHICH IS THE PLACE
OF THE WORK OF ART
ONE DOLLAR


THE UNITED STATES OF AMERICA
ONE
IN GOD WE TRUST
YANKEES GO HOME!
ONE
ONE DOLLAR

Ainsi, plutôt que d'utiliser un produit pour questionner les conventions particulières de ce qu'on estime être nominalement de l'art, les *Inserções* de Meireles se servaient de la forme de ce produit pour faire circuler furtivement leur message dans le réseau de distribution même du capitalisme. Les *Inserções* se composaient de deux projets, chacun disposant de son propre support: une bouteille de Coca-Cola et un billet de banque. Pour le *Projeto Coca-Cola*, Meireles avait recours à des bouteilles de Coca-Cola vides, sur la surface de verre desquelles il avait imprimé la phrase « Yankees go home ». Les bouteilles vides, dont le texte se lisait mieux quand les bouteilles étaient pleines, étaient subséquemment remises en circulation, leur forme altérée opérant à la manière d'un « graffiti mobile[2] » qui confrontait l'expansion transnationale du capitalisme américain tout en rendant visibles les processus matériels de ce système, par ailleurs, apparemment abstrait. Pour le *Projeto Cédula* (« Projet billet de banque »), des billets de banque américains et brésiliens servaient de support à des déclarations estampillées, incluant à nouveau « Yankees go home », et à des questions comme « Who killed Herzog? », laquelle renvoyait explicitement aux circonstances douteuses entourant la mort du journaliste Wladimir Herzog alors qu'il était en prison, mort officiellement annoncée par le gouvernement brésilien comme étant un suicide.

Par une telle stratégie d'appropriation et d'insertion, Meireles désarrimait la capacité de séduction du produit, retravaillant son mode d'adresse de façon à neutraliser ses fondements idéologiques (c'est-à-dire: « vous aussi, vous pouvez boire du Coca ») et à fournir un exemple contre-informationnel. De plus, cette œuvre défiait les mécanismes répressifs de la dictature brésilienne qui, par la mise en application de la loi institutionnelle n° 5 de 1968, imposait la répression officielle en suspendant les droits constitutionnels et en légiférant sur la censure[3]. Dans ce contexte historique précis, ces premières œuvres tentaient de forger des moyens de communication alternatifs en relation à la fois à l'industrie et à l'État. Comme l'explique Meireles, « les *Inserções em Circuitos Ideologicos* proviennent du besoin de créer un système pour la circulation et l'échange de renseignements, qui ne relevait d'aucun contrôle centralisé[4] ». L'efficacité des *Inserções* dépendait donc d'une « désauteurisation » stratégique et nécessaire, laquelle, dans un contexte politique, devait dépendre de la forme de la marchandise pour faire circuler subrepticement son message dans le réseau de distribution même du capitalisme. Les *Inserções* se composaient de deux projets, chacun disposant de son propre support: la bouteille de Coca-Cola et le billet de banque. Avec le *Projeto Coca-Cola*, Meireles utilisait des bouteilles de Coca-Cola vides et sérigraphiait le texte « Yankees go home » sur la surface de verre. Les bouteilles vides, dont le texte était mieux lisible quand elles étaient pleines, étaient subséquemment remises en circulation – leur forme altérée fonctionnant comme un « graffiti mobile[2] » qui confrontait l'expansion transnationale du capitalisme américain tout en rendant visibles les processus matériels de ce système, par ailleurs, apparemment abstrait. Avec le *Projeto Cédula* (« Projet billet de banque »), des billets de banque américains et brésiliens servaient de support à des déclarations estampillées, incluant à nouveau « Yankees go home », et à des questions comme « Who killed Herzog? », laquelle renvoyait explicitement aux circonstances douteuses entourant la mort du journaliste Wladimir Herzog alors qu'il était en prison, mort officiellement annoncée par le gouvernement brésilien comme étant un suicide.

Par une telle stratégie d'appropriation et d'insertion, Meireles désarrimait la séduction du produit, retravaillant son mode d'adresse de façon à neutraliser ses fondements idéologiques (*i.e.*, « You can drink Coke too ») et à fournir un exemple contre-informationnel. De plus, son œuvre défiait les mécanismes répressifs de la dictature brésilienne qui, par la mise en application de la loi institutionnelle n° 5 de 1968, imposait la répression officielle en suspendant les droits constitutionnels et en légiférant sur la censure[3]. Dans le contexte spécifique de cette époque historique, ces premières œuvres tentaient de forger des moyens de communication alternatifs en relation à la fois à l'industrie et à l'État. Comme l'explique Meireles, « les *Inserções em Circuitos Ideológicos* proviennent du besoin de créer un système pour la circulation et l'échange de renseignements, qui ne relevait d'aucun contrôle centralisé[4] ». L'efficacité des *Inserções* dépendait donc d'une « désauteurisation » stratégique et nécessaire, laquelle, dans un contexte politique marqué par la répression institutionnalisée et la torture, donnait une tournure sinistre à la « mort de l'auteur » proclamée par l'Occident.

Through such a strategy of appropriation and insertion, Meireles unmoored the seductiveness of the commodity, reworking its mode of address in order to neutralize its ideological underpinnings (*i.e.*, "You can drink Coke too") and to provide a counter-informational instance. Further, his work challenged the repressive mechanisms of the Brazilian dictatorship, which through the implementation of Institutional Act No. 5 in 1968 enforced official repression by suspending constitutional rights and legislating censorship.[3] Within the specificity of this historical context, these early works attempted to forge an alternative means of communication in relation to both industry and the state. By Meireles's own account, he explained, "the *Inserções em Circuitos Ideológicos* arose out of the need to create a system for the circulation and exchange of information that did not depend on any kind of centralized control."[4] The efficacy of the *Inserções* thereby depended on a strategic and necessary deauthoring – a deauthoring that in a political context marked by institutionalized repression and torture confers a sinister cast on the West's proclaimed "death of the author."

Yet exceeding Meireles's explicit objective for providing a context for the transmission and critical reception of information, these projects also form

tique marqué par l'institutionnalisation de la répression et de la torture, donne un sens sinistre à la « mort de l'auteur » proclamée par l'Occident.

Cependant, au delà du but explicite de Meireles de fournir un contexte pour la transmission et la réception critiques de renseignements, ces projets font également partie du champ élargi de la réception de Marcel Duchamp au sein des pratiques artistiques avancées de l'après-guerre. En particulier, c'est le caractère distinct de l'engagement de Meireles avec l'héritage de Duchamp, par son usage de réseaux de distribution readymade, qui lui a assuré une position bien en vue dans les histoires de l'art conceptuel[5]. Toutefois, en mettant continuellement l'accent sur cette seule ruse avant-gardiste, soit les *Inserções*, les critiques et les historiens d'art ont entraîné la forclusion d'une compréhension plus large du contexte qui a motivé le travail de Meireles, puisque cette ruse ne constitue qu'une partie de son projet artistique plus large, projet qui prend en considération la perception critique dans sa relation à la cognition (entendre : conscience) au sein du capitalisme tardif[6]. De plus, même si l'on peut estimer que le travail de Meireles partage avec ses contemporains nord-américains un désir de contourner la commercialisation de l'art par le biais de ce que Lucy Lippard appellerait sa « dématérialisation », ce qui importe dans une évaluation de son travail, c'est la mesure dans laquelle il va au delà des aspects fondamentalement anti-visuels et idéatoires d'un modèle normatif d'art conceptuel.

Le travail de Meireles est double : il met au défi l'isolement sensoriel, et le fait que le modernisme ait privilégié la vision, aussi bien que l'optimisme technologique tel qu'avancé par Marshall McLuhan dans les années 1960 et qui concordait avec l'essor des nouvelles technologies de l'information. Contremesure défensive à cette dernière position, la tentative de Meireles de créer un nouveau langage de communication a plutôt été conçue comme « un système essentiellement opposé aux médias imprimés et électroniques, exemples typiques de médias qui rejoignent en fait un large public, mais dont les systèmes de circulation comportent toujours un certain contrôle[7] ». En insistant sur le statut contrôlant et contrôlé des médias, le travail de Meireles s'inscrit en rapport avec les possibilités limitées d'intervention dans le contexte du régime répressif du Brésil[8]. Par conséquent, son travail est structuré par de fortes procédures décentralisantes, et ce mode

part of the expanded field of Marcel Duchamp's reception in postwar advanced artistic practices. In particular, it has been the distinctive character of Meireles's engagement with Duchamp's legacy through his use of readymade circuits of distribution that has secured his prominent position within the histories of Conceptual Art.[5] Yet art critics and historians' repeated emphasis on this single avant-garde gambit, namely the *Inserções*, often forecloses a broader understanding of the motivating framework for Meireles's work, as it constitutes just one part of his larger artistic project, a project that considers critical perception as it relates to cognition (read awareness) within late capitalism.[6] Moreover, even as Meireles's work can be seen to share with his North American contemporaries a desire to bypass the commercialization of art through what critic Lucy Lippard would call its "dematerialization," what is crucial to an assessment of his work is the extent to which it goes beyond the overridingly anti-visual and ideational aspects of a normative model of Conceptual Art.

Meireles's work is twofold: he challenges sensory isolation – and modernism's privileging of vision – as well as the technological optimism as advanced by Marshall McLuhan in the 1960s concomitant with the rise of new information technologies. As countermeasure to the latter position, Meireles's attempt to forge a new language of communication was instead conceived as "a system essentially opposed to the media of press, radio and television – typical examples of media that actually reach an enormous audience, but in the circulation systems of which there is always a degree of control."[7] The repeated emphasis on the controlling and controlled status of the media situates Meireles's work vis-à-vis the limited possibilities of intervention within the context of Brazil's repressive regime.[8] Accordingly, his work is structured by strong decentralizing procedures, a mode of operation that disrupts the seamlessness of distribution systems and, I will argue, finds an analogue in the decentering procedures of his many sculptural environments, environments that stage sensory modalities so as to rework our perceptual circuit's normative reference to, and understanding of, abstract geometries and object relations. Thus, in a political context variously described by Meireles as effecting "anæsthesia," his work on the commodity and on perception – and on the "circuits-referential system-circulation"

d'opération interrompt la continuité des systèmes de distribution et trouve, à mon avis, un analogue dans les procédures de décentrement de plusieurs de ses environnements sculpturaux, environnements qui mettent en scène des modalités sensorielles de façon à retravailler la référence normative aux – et la compréhension des – géométries abstraites et aux relations objectales de notre circuit perceptuel. Ainsi, dans un contexte politique diversement décrit par Meireles comme opérant une « anesthésie », son travail sur le produit et sur la perception, et sur le « système de circulation de circuits référentiels » qui est propre à chacun, est un projet qui aborde spécifiquement la relation entre le sujet et les sens, entre l'objet et la production de sens, ces deux relations étant au service de la perception critique.

Afin de poursuivre la question de la conscience et de l'anesthésie telle que posée par Meireles, je ferai brièvement référence au texte de Susan Buck-Morss intitulé « Æsthetics and Anæsthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered ». Dans ce texte qui a fait école, Buck-Morss se concentre sur la section finale de l'essai de Benjamin puisque c'est ici, dans l'épilogue, que Benjamin change manifestement de ton, passant d'une explication constructive du déclin de l'aura à une condamnation explicite de l'esthétisation de la politique. Mettant de l'avant une lecture alternative du texte, Buck-Morss avance que l'essai de Benjamin requiert de l'art la tâche suivante :

[...] *défaire* l'aliénation du système sensoriel corporel, afin de *restaurer la force instinctive des sens physiques humains pour l'amour de l'instinct de conservation de l'humanité*, et accomplir ceci, non en évitant les nouvelles technologies, mais en *passant par* elles[9].

Buck-Morss commence donc son texte en offrant une généalogie historique de la transformation du sens de l'esthétique : depuis son sens original, qui inscrivait les effets perceptuels et sensoriels *dans* le corps en réponse au monde extérieur, à sa recodification ultérieure en tant qu'appréciation d'une forme culturelle isolée (autonome). Ce revirement de sens, explique-t-elle, a eu lieu durant l'ère moderne, spécifiquement avec Kant dont la théorie esthétique déroba le sujet de tous ses sens afin de garantir l'autonomie du moi et d'instaurer une modalité esthétique du plaisir désintéressé, dans laquelle le jugement esthétique réside dans le sujet, tout en étant cependant indépendant des contingences du monde extérieur[10]. Buck-Morss propose, de la

that are proper to each – is a project that speaks specifically to the relation between the subject and the senses, the object and the production of meaning: both in the service of critical perception.

In order to pursue the question of awareness and anæsthesia as posited by Meireles, I will turn briefly to Susan Buck-Morss's seminal text "Æsthetics and Anæsthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." In this text, Buck-Morss focuses on the closing section of Benjamin's essay, for it is here, in the epilogue, that Benjamin conspicuously changes tone, shifting from a constructive explanation of the decline of aura to an explicit condemnation of the æsthetization of politics. Putting forth an alternative reading of the text, Buck-Morss argues that Benjamin's essay demands of art the following task:

[T]o *undo* the alienation of the corporeal sensorium, to *restore the instinctual power of the human bodily senses for the sake of humanity's self-preservation*, and to do this, not by avoiding the new technologies, but by *passing through* them.[9]

Buck-Morss thus begins her text by offering a historical genealogy of the transformation of the meaning of æsthetics – from its original meaning, which described perceptual and sensory effects residing *in* the body in response to the external world, to its subsequent recoding as the appreciation of an isolated (autonomous) cultural form. This reversal in meaning, she explains, took place in the modern era, specifically with Kant, whose æsthetic theory robbed the subject of all of his/her senses in order to secure the autonomy of the self and an æsthetic modality of disinterested pleasure in which æsthetic judgment resides in the subject but is secured independent of the contingencies of the external world.[10] Buck-Morss likewise offers a genealogy of synæsthesia, which like æsthetics, originally signified a bodily receptivity to external stimuli and which under the industrial conditions of modernity became inverted to signify a condition of anæsthesia. Buck-Morss explains this dialectical reversal as follows:

The system reverses its role. Its goal is to *numb* the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synæsthetics has become, rather, one of *an*æsthetics. In this situation of "crisis in perception," it is no longer a question of educating the crude ear to hear music, but of giving back hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring "perceptibility."[11]

même manière, une généalogie de la synesthésie qui, comme l'esthétique, signifiait originalement une réceptivité physique aux stimulus extérieurs mais qui, sous les conditions industrielles de la modernité, s'est inversée pour signifier une condition d'anesthésie. Buck-Morss explique ce revirement dialectique comme suit:

Le système inverse son rôle. Son but est d'*engourdir* l'organisme, d'affaiblir les sens, de réprimer la mémoire: le système cognitif de la synesthétique en est plutôt devenu un d'*an*esthétique. Dans cette situation de «crise de la perception», la question n'est plus d'apprendre à l'oreille grossière à écouter de la musique, mais de lui rendre l'ouïe. La question n'est plus de former l'œil pour qu'il voit la beauté, mais de lui restaurer sa «perceptibilité»[11].

Au moment où Meireles travaillait dans les années 1960 et 1970, on pensait que l'affaiblissement et l'aliénation perceptuels du sujet décrits par Buck-Morss avaient été surmontés, du moins dans la mesure où cela est présenté dans les projections utopistes du théoricien nord-américain Marshall McLuhan et dans sa foi indéfectible dans les possibilités de la télévision et des nouvelles technologies de l'information. Surtout en ce qui concerne la télévision, la rhétorique de McLuhan soulignait constamment de quelle manière les nouveaux médias allaient générer un «village planétaire» qui favoriserait, en conséquence, un retour à une culture holiste, holisme qui avait été perdu par l'Occident durant son industrialisation. De plus, son usage de termes comme «retribalisé» et «village» signale le désir de fonder une communauté. Mais, ici, la communauté ne pouvait pas être figurée par un impossible retour à la nature, mais plutôt par la technologie même. C'est-à-dire que les nouvelles technologies de l'information allaient transformer l'individu en une «personne complexe, structurée en profondeur[12]». L'espoir nourri par McLuhan que le sujet participe à des médias comme la télévision était imaginé dans ce contexte comme un retour de la présence à soi, figurée en termes synesthétiques:

La télévision n'est pas tant un médium visuel qu'un médium audio-tactile qui met en jeu tous nos sens en interaction profonde. [...] il semble que ce soit la *synesthésie*, ou profondeur tactile de l'expérience télévisuelle, qui bouscule les habitudes courantes de passivité et de détachement [des spectateurs][13].

Ou encore: «La télévision, elle, est avant tout un prolongement du sens du toucher, qui est celui qui permet le plus d'interaction de tous les sens[14]».

At the time that Meireles was working in the 1960s and 70s, the perceptual deadening and alienation of the subject described by Buck-Morss was thought to be overcome, at least to the extent that it figures in the utopic projections of North American theorist Marshall McLuhan and his unyielding faith in the possibilities of television and new information technologies. With television in particular, McLuhan's rhetoric repeatedly emphasized how new media were going to generate a "global village" that would consequently foster a return to holist culture, a holism that had been lost to the West during its industrialization. Further, his recourse to terms such as "retribalized" and "village" point to a desire for the founding of community. But here, community would not be figured through an impossible return to nature but through technology itself instead. That is, new information technologies were to transform the individual into a "complex and depth-structured persona."[12] McLuhan's hope for the subject's participation in new media such as television was in this context imagined as a return to self presence figured in synæsthetic terms:

This is not so much a visual as a tactual-auditory medium that involves all of our senses in depth interplay...it would seem to be the *synæsthesia*, or tactual depth of TV experience, that dislocates them [the viewers] from their usual attitudes of passivity and detachment.[13]

Or, alternatively, "TV is, above all, an extension of the sense of touch, which involves maximal interplay of all the senses."[14]

Yet McLuhan's synæsthetic model of the subject in technology naturalizes these technological conditions by advancing the simultaneous reconstitution of perceptual "depth" and subjective participation, even as it suggests a surpassing of the reification of the senses. Further, such a model disavows the extent to which new technology is not experienced globally all at once or necessarily in the same way across cultures.[15] Rather, one must be responsive to the nonsynchronic and overlapping of historical forms that make a mess of any evolutionary model or technological telos. For Meireles, to avowedly bypass explicit intervention in the media (or even use media technology) speaks to the extent to which these forms were complicit with, and subsumed within, the mandates of the state apparatus. This is not to say, however, that his work does not address this condition. It is rather to pose the question: if the synæsthetic within the context of

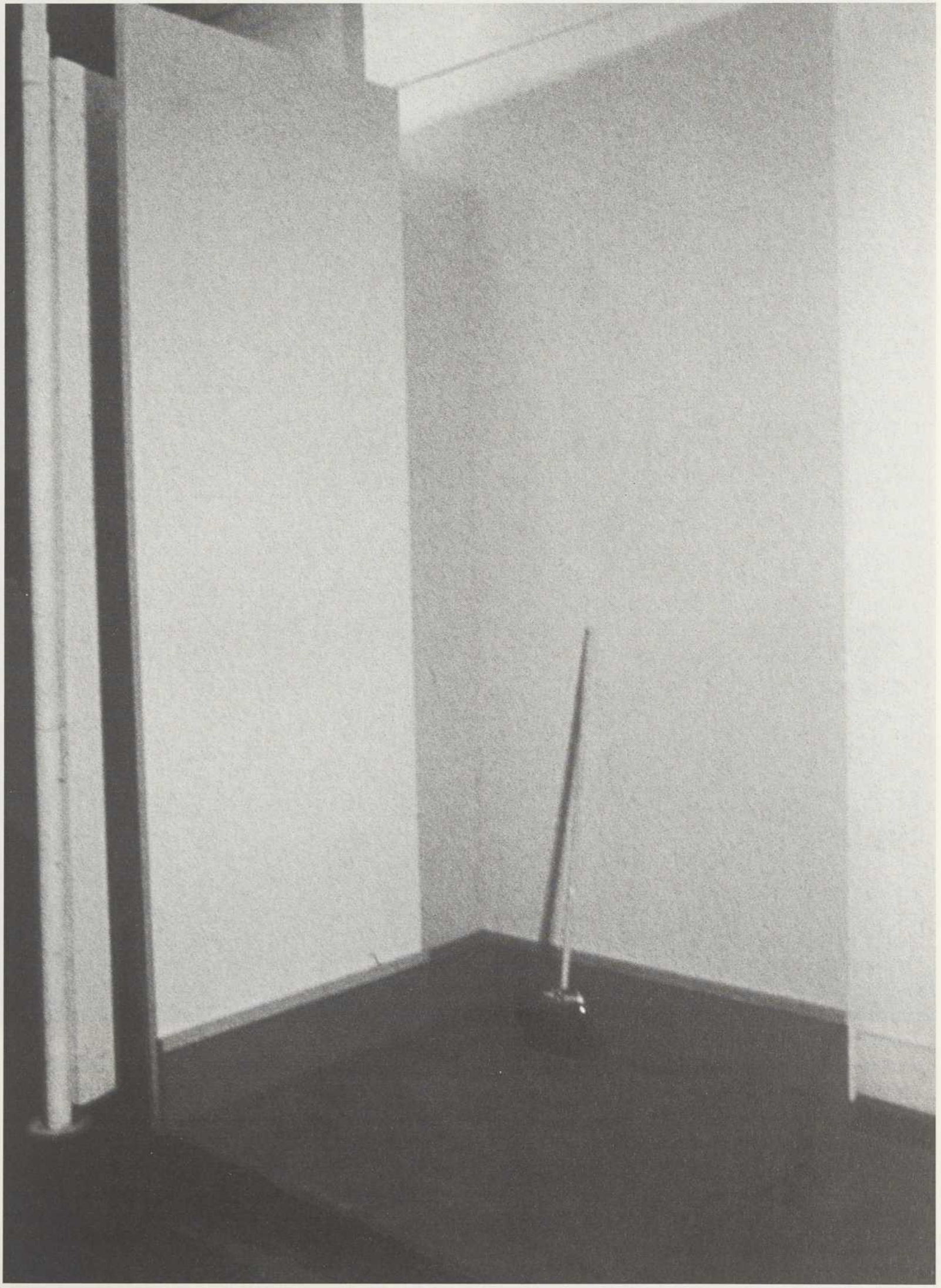
Cependant, le modèle synesthétique du sujet dans la technologie offert par McLuhan naturalise ces conditions technologiques en mettant de l'avant la reconstitution simultanée d'une « profondeur » perceptuelle et d'une participation subjective, alors même qu'il suggère un dépassement de la réification des sens. De plus, ce modèle fait fi du fait que la nouvelle technologie n'est pas vécue en même temps partout sur la planète et pas nécessairement de la même manière d'une culture à l'autre[15]. Au contraire, on se doit de réagir au non-synchronisme et au chevauchement de formes historiques qui compliquent tout modèle évolutionniste ou finalité technologique. Pour Meireles, éviter délibérément toute intervention explicite dans les médias (ou même l'utilisation de la technologie des médias) servait à exprimer jusqu'à quel point ces formes étaient complices de l'appareil d'État et subsumées en lui. Ce qui ne veut pas dire, cependant, que son travail n'aborde pas cette condition. Il s'agit plutôt de poser la question suivante : si le synesthétique dans le contexte du capitalisme industriel avancé et celui d'un gouvernement autoritaire fonctionne pour Meireles à la manière d'une anesthésie, comment son travail énonce-t-il un modèle alternatif de synesthésie – comme mode de perception et de réception corporelle – qui peut être amendé de façon critique pour servir de contre-modèle à l'anesthétisation du sujet ?

Dans une œuvre comme *Espaços Virtuais : Cantos* (« Espaces virtuels : coins », 1967-1968), Meireles manifeste déjà un intérêt pour l'espace et la contingence de la vision, tout en tentant de restaurer une « perceptibilité » critique. Cependant, dans ce cas-ci, la fonction critique est remplie par une technologie de perception plus ancienne (mais pas nécessairement démodée), soit la géométrie euclidienne. *Espaços Virtuais* représente des effets orthogonaux virtuels, ce qui revient à dire que Meireles en est arrivé, en fait, à cette structure en utilisant des plans organisés à partir d'une projection *non* orthogonale. Ce projet, qui s'applique à une image en coin dans un espace domestique, présume que le spectateur et la spectatrice se déplacent pour que, dans leur relation à l'œuvre, ils obtiennent la perspective « virtuelle » correcte. L'œuvre présuppose donc le déplacement de conditions de visionnement statiques et donne à la perception un aspect réflexif, en ayant recours à la logique de l'anamorphose spatiale qui, comme l'explique Meireles, est « une démonstra-

advanced industrial capitalism and an authoritarian government functions for Meireles as an anæsthetic, how then does his work posit an alternative model of synæsthesia – as a mode of perception and bodily reception – that can be critically reclaimed as a counter-model to the anæsthetization of the subject?

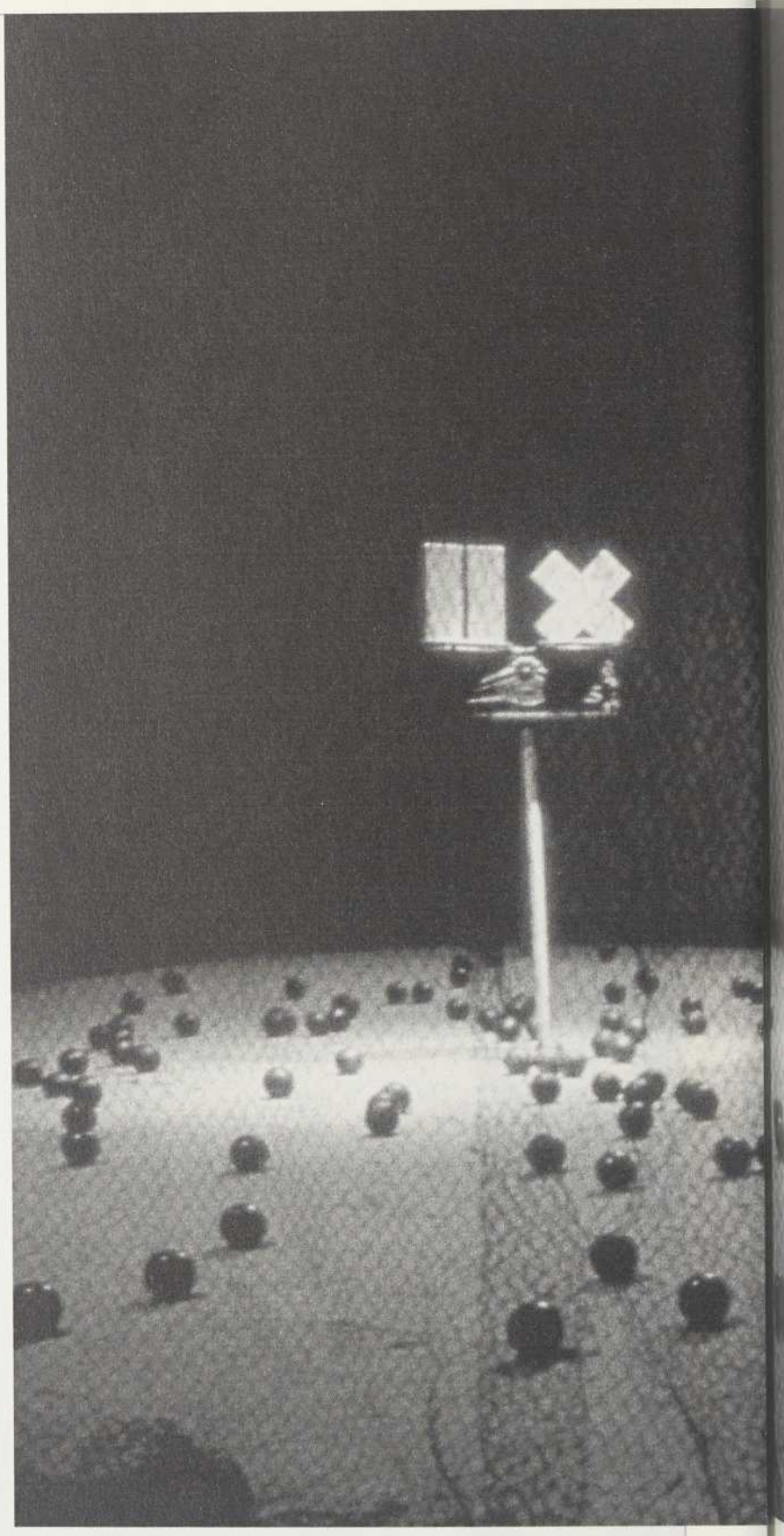
Meireles's works such as *Espaços Virtuais: Cantos* ("Virtual Spaces: Corners," 1967-68) demonstrate his early interest in space and the contingency of viewing in addition to his effort to restore critical "perceptibility." Yet in this instance, criticality is performed by an older (but not necessarily outmoded) technology of perception, namely Euclidean geometry. *Espaços Virtuais* enacts virtual orthogonal effects, which is to say that Meireles actually obtained this structure from planes that were arranged with a *non*-orthogonal projection. Such a project, applied to the image of the interior corner of a domestic space, assumes movement on the part of the viewer in order that they attain in their engagement with the work the proper "virtual" perspective. The work thus presupposes the displacement of static viewing conditions and renders perception reflexive through its recourse to a logic of spatial anamorphosis, which, as Meireles explains, is "a demonstration not specifically in terms of the eye but in terms of the *position* of the person."[16] What a sculptural work such as *Espaços Virtuais* shares with its contemporary Minimalist objects is the extent to which both physically estrange the viewer and denaturalize the transparent viewing conditions of modernist art, rendering perception a function of the viewer and the conditions of viewing. Yet the a priori orientation of the body in Meireles's work does not always-already determine meaning in the field of perception. This is to say that in Meireles's work the awareness of our body is not transparently equivalent to the orientation of the perceptual field, as his work is more along the lines of a phenomenological eclipse, in which the actual apprehension of the virtual corner is a function of a temporal and bodily *delay* that must wait until the illusionism of the projected planes and one's viewing position coincide. His work thereby troubles the Minimalist emphasis on "unitary forms" and "phenomenological firstness"[17] as it too problematizes the exclusivity of perspective by emphasizing its partiality and constructedness. Furthermore, *Espaços Virtuais*, by enacting a displacement between the image we see and our bodily experience

*Virtual Spaces: Corners*, 1967-1968; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Lelong, New York.



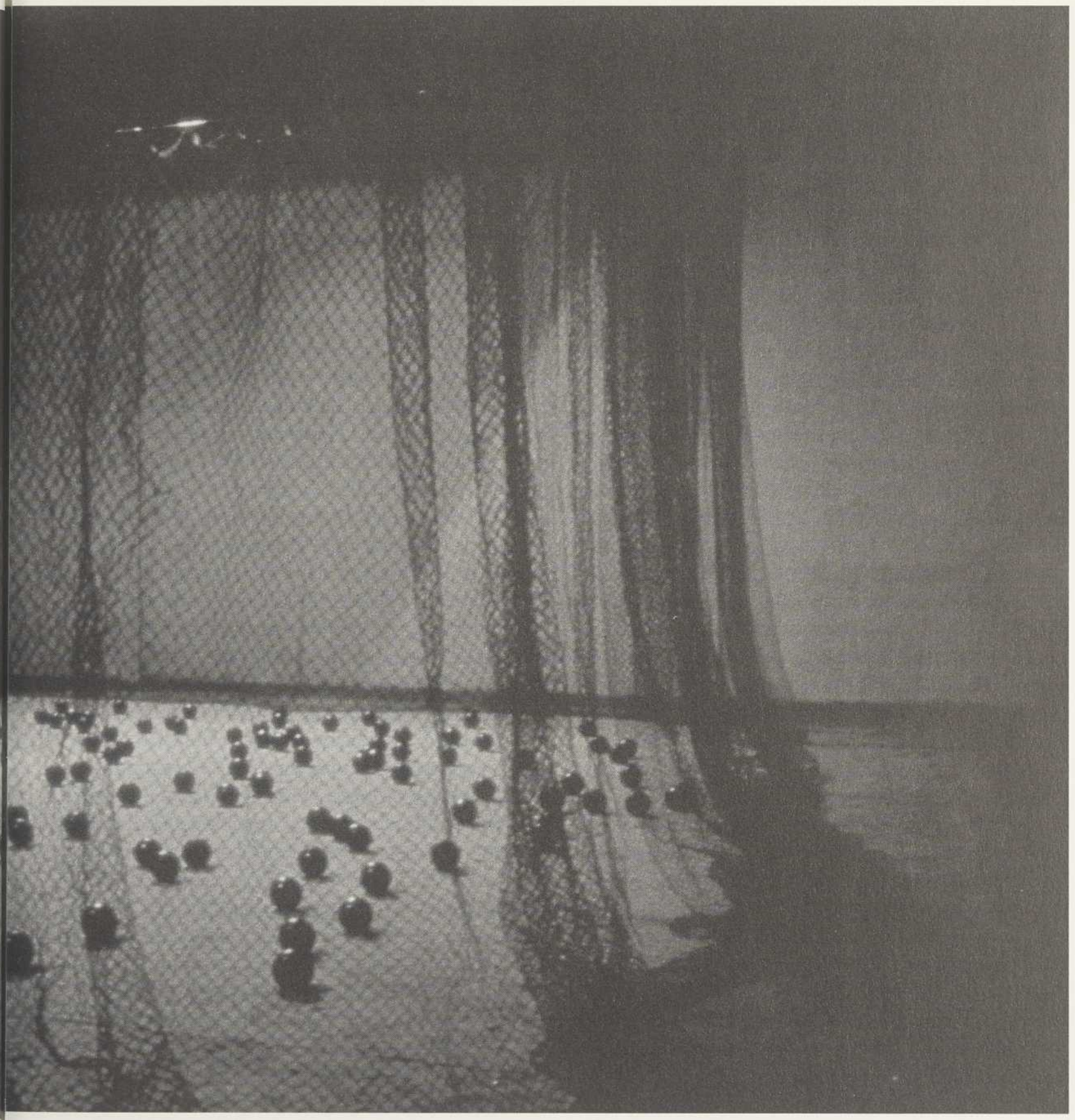
tion qui ne se fait pas spécifiquement en termes du regard de la personne, mais en termes de sa *position*[16]». Ce qu'une œuvre sculpturale comme *Espaços Virtuais* a en commun avec les objets minimalistes qui lui sont contemporains, c'est la mesure dans laquelle ils refroidissent le spectateur et dénaturalisent les conditions de visionnement transparentes de l'art moderne, faisant de la perception une fonction du spectateur et la condition même du visionnement. Toutefois, l'orientation a priori du corps dans le travail de Meireles ne détermine pas toujours le sens dans le champ de la perception. C'est-à-dire que, dans le travail de Meireles, la conscience de notre corps n'est pas équivalente de façon transparente à l'orientation du champ de perception, puisque son travail est davantage aligné sur l'éclipse phénoménologique, dans laquelle l'appréhension concrète du coin virtuel est fonction d'un *retard* temporel et corporel qui doit attendre que coïncident l'illusionnisme des plans projetés et la position du spectateur. Son œuvre trouble ainsi l'accent mis par les minimalistes sur les «formes unitaires» et la «primauté phénoménologique[17]» puisqu'elle problématise également l'exclusivité de la perspective en soulignant sa partialité et son aspect construit. De plus, en mettant en œuvre un déplacement entre l'image que nous voyons et l'expérience corporelle que nous en faisons, *Espaços Virtuais* suggère conséquemment que notre connaissance de la forme ne se constitue pas dans un moment réflexif de présence à soi, mais qu'elle est plutôt le fruit d'une rencontre.

En ayant recours à la non-coïncidence de la forme et de la perception par l'usage de la géométrie abstraite d'une projection qui ne relève pas de la perspective, Meireles s'assure que, dans le contexte d'un régime militaire répressif, sa critique opère et circule également dans les institutions mêmes de l'art majeur. Et, à cette fin, l'œuvre agit comme une procédure parallèle à ses graffitis «anonymes» dans *Inserções em Circuitos Ideologicos*. Une œuvre ultérieure de Meireles, *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), a été présentée pour la première fois au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro en 1975. Il s'agit d'une œuvre en plusieurs parties qui poursuit les investigations perceptuelles d'*Espaços Virtuais* et dans laquelle Meireles reprend et reformule, à des fins différentes, la subversion de la mesure de Duchamp dans sa quête d'une nouvelle physique, telle qu'illustrée dans *Trois stoppages-étalon* (1913-1914)[18]. L'ins-



of it, consequently suggests that the knowledge of form is not constituted in a reflexive moment of self-presence but is rather the effect of an encounter.

Meireles's recourse to the non-coincidence of form and perception through the abstract geometry of a non-perspectival projection assures – in the context of a repressive military regime – that his critique also functions and circulates within the very institutions of high art. And to that end it acts



*Eureka/Blindhotland* (vue de l'installation_installation view), 1970-1995; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Galerie Lelong, New York.

tallation comprenait *Blindhotland*, œuvre composée de 200 boules en caoutchouc de grosseur et de couleur identiques qui étaient disposées dans un grand espace illuminé. Bien que l'appréhension visuelle simultanée de la grosseur et de la couleur rendait toutes les boules égales, celles-ci étaient en fait de poids différents, pesant entre 100 et 1 500 grammes. Le tout produisait un espace visuel qui était «anesthétique», puisque ce n'est que lorsque le visiteur se mettait à manipuler les boules, en les frappant ou en jouant avec elles, qu'il pouvait s'engager dans un système de références alternatif dans la totalité apparente du continuum visuel. Avec la fragmentation interne de l'œuvre au niveau tactile, en raison des divergences de densité entre les boules qui fonctionnaient sous le seuil de la vision, Meireles mettait en scène une modalité perceptuelle qu'il décrivait comme étant «synesthétique dans le sens qu'un niveau de perception était canalisé et transformé par un autre[19]». *Eureka* (1970), le pendant sculptural de *Blindhotland*, fonctionnait d'une manière semblable. Au milieu de l'installation, deux planches, mesurant chacune 30 x 30 x 10 cm, et une croix, faite à partir de deux planches de dimensions égales, étaient placées sur une balance afin de fournir une démonstration visuelle des moyens par lesquels deux formes différentes peuvent être maintenues en équilibre sur une balance en leur conservant une densité égale. Une troisième composante dans l'installation fournissait une information acoustique divergente en faisant entendre un enregistrement du bruit produit par 100 boules de poids identique qu'on laissait tomber à partir de 100 hauteurs différentes.

Six années plus tôt, en 1969, au même Musée d'art moderne de Rio, une exposition qui incluait le travail de Meireles, parmi celui d'autres de ses collègues, avait dû fermer ses portes en raison du contenu trop explicitement politique de certaines œuvres. L'épisode s'avéra décisif: ses répercussions au sein de la communauté artistique internationale firent que la Biennale de São Paulo fut boycottée pendant plus de dix ans. Ainsi, un projet comme *Eureka/Blindhotland* doit être compris en ce qu'il aborde la médiocrité des renseignements visuels – soit une critique de l'illusionnisme et du spectacle capitaliste –, aussi bien qu'en ce qu'il forme le propre modèle de critique institutionnelle de Meireles, lequel remplace la littéralité de la présentation informationnelle – intervention politique pratiquement

as a parallel procedure to his "anonymous" graffiti in the *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Meireles's later work, *Eureka/Blindhotland* (1970-75), was first exhibited in 1975 at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. It is a multi-part work that continues the perceptual investigations of the *Espaços Virtuais* and in which Meireles takes up and reformulates towards different ends Duchamp's subversion of measurement in his quest for a new physics as exemplified in *Three Standard Stoppages* (1913-1914).[18] The installation included *Blindhotland*, which was composed of 200 rubber balls of the same size and colour that were placed in a large spotlit area. While the simultaneous visual apprehension of size and colour rendered all the balls equal, they were in fact of varied weights, weighing anywhere between 100-1,500 grams. This formed a visual space that was "anæsthetic," for it was only when museum-goers began to experience the balls, by hitting or playing with them, that they were able to engage in an alternative referential system within the seeming totality of the visual continuum. With the internal fragmentation of the work on the level of the tactile, owing to the discrepancy of the ball's densities that functioned below the threshold of vision, Meireles staged a perceptual modality that he described as "synæsthetic in the sense that one level of perception was being channeled and transformed through another."[19] *Eureka* (1970), the sculptural pendant to *Blindhotland*, functioned in a similar manner. In the centre of the installation, two wooden bars measuring 30 x 30 x 10 cm each and a cross made from two equal bars were placed on a balance in order to provide a visual demonstration of the means by which two different forms could be balanced on a scale by maintaining an equal density in each. A third component of the installation provided discrepant acoustic information through the tape recording of the noise produced by dropping 100 balls of identical weight from 100 different heights.

Six years earlier, in 1969, at the same Museum of Modern Art in Rio, an exhibition with Meireles's work along with that of his colleagues was forced to close due to the explicit political content of some of the work. The episode proved decisive; its repercussions in the international art community resulted in the boycott of the São Paulo Biennial for over ten years. Hence, a project such as *Eureka/Blindhotland* must be framed as speaking to the inadequacy of optical information – that is, as a cri-

forclose dans le contexte d'un climat politique répressif – par un accent porté sur le sujet et par un modèle d'engagement et de réception corporels comme moyen de perception critique[20]. De semblables procédures, travaillant sur les sens et sur le sujet, ont cours dans plusieurs de ses autres œuvres dont *Entrevendo* (« Entrevoir », 1970-1994), *Inserções em circuitos antropológicos* (« Insertions dans les circuits anthropologiques », 1971), *Volátil* (« Volatile », 1980-1994) et son récent projet *Disappearing Element/Disappeared Element (Immiment Past)* (« Élément disparaissant/Élément disparu [Passé imminent] », 2002), exposé à la Documenta 11.

Tout comme le travail de Meireles s'inscrit dans la réception duchampienne des années 1960 et 1970, ses projets ont également comme point de départ les leçons et les expériences d'une génération antérieure d'artistes brésiliens, à savoir les artistes du mouvement néo-concret qui fut fondé en 1959. Ce groupe, dont les participants les mieux connus sont Lygia Clark et Hélio Oiticica, réagissait à la mise en application rationnelle, systématique et mimétique des principes de l'art concret qui furent d'abord introduits au Brésil par le biais du travail de Max Bill et de l'école d'Ulm. En 1960, un an après la fondation du groupe, Clark déclarait en termes succincts : « Mais le plan est mort[21] » – déclaration dont le verdict mordant exprime à quel point la surface peinte et plane de la projection picturale était devenue le point de départ d'une reconceptualisation radicale de l'art, art qui engagerait maintenant le corps du spectateur et de la spectatrice et qui existerait à la fois dans le temps et dans l'espace réels[22].

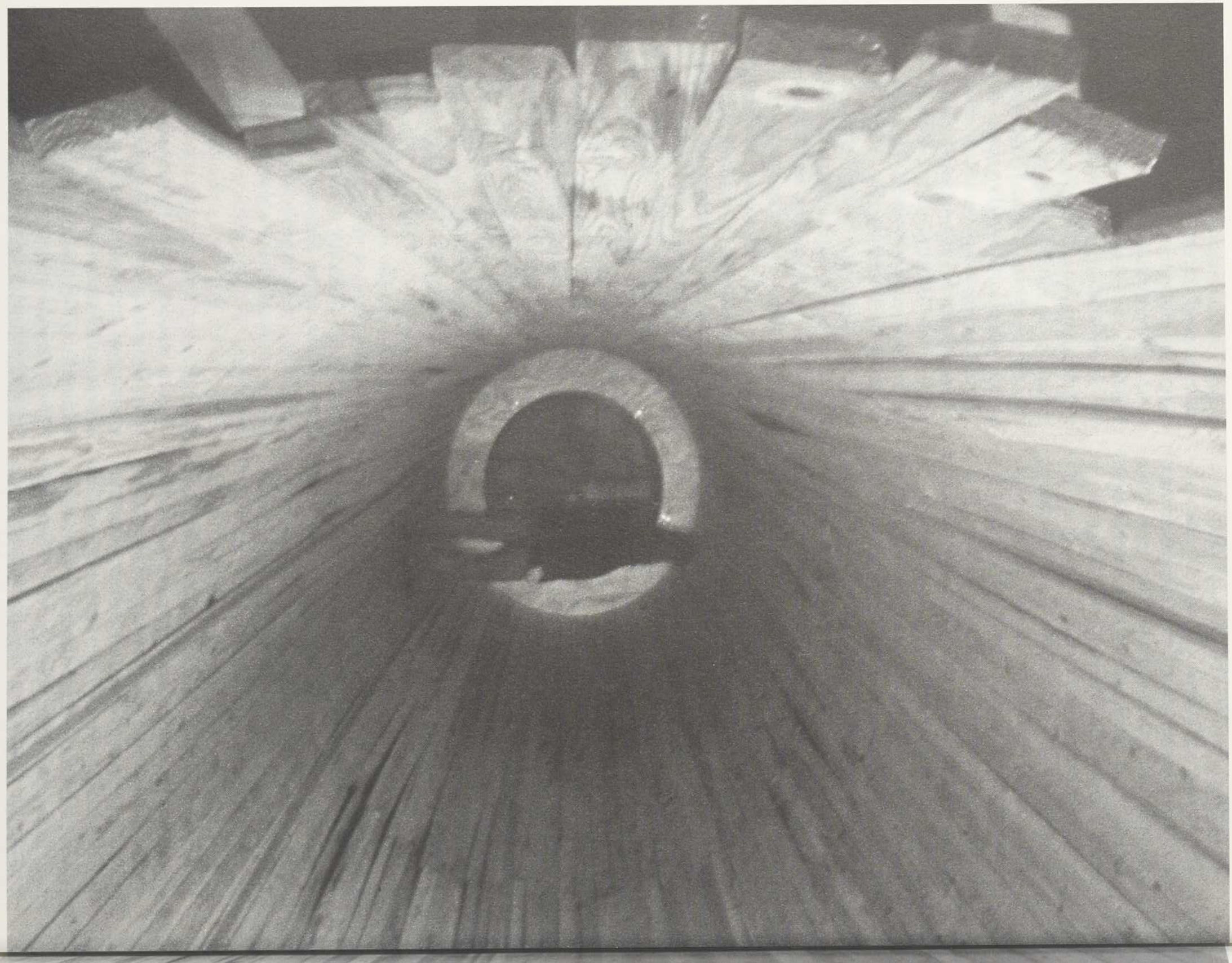
C'est également à cette époque que le critique d'art Mario Pedrosa observa, dans les pratiques contemporaines brésiliennes, le déclin du visuel au profit du haptique. Il affirmait que « les valeurs proprement plastiques tendent à être absorbées par la plasticité des structures perceptives et situationnelles[23] ». Dans le contexte des pratiques artistiques des années 1960 et 1970, une pareille revendication pour un déplacement du visuel au haptique resurgit à ce moment dans divers récits et, donc, dans le contexte du présent essai, mais elle signale un besoin plus large de faire une distinction entre les modalités synesthétiques et leurs effets sur l'art – qu'il s'agisse du minimalisme, du post-minimalisme, du pop ou de l'art conceptuel –, et leurs permutations internationales. Si « la participation totale

tique of illusionism and capitalist spectacle – as well as forming Meireles's own model of institution critique by replacing the literalness of informational display, a political intervention next to foreclosed in the context of a repressive political climate, with an emphasis on the subject and a model of bodily engagement and reception as a medium for critical perception.[20] Similar procedures, which work on the senses and on the subject, obtain in many of his other works such as *Entrevendo* ("Glimpsing," 1970/94), *Inserções em circuitos antropológicos* ("Insertions into Anthropological Circuits," 1971), *Volátil* ("Volatile," 1980/94), and his recent project *Disappearing Element/Disappeared Element (Imminent Past)* (2002) exhibited at Documenta 11.

Just as Meireles's work forms part of the Duchampian reception in the 1960s and 70s, his projects also take as point of departure the lessons and experiments of an earlier generation of Brazilian artists – namely, the artists of the Neo-Concrete movement, which was founded in 1959. This group, whose most well-known participants included Lygia Clark and Hélio Oiticica, reacted against the rational, systematic, and mimetic application of the principles of Concrete art that were first introduced in Brazil through the work of Max Bill and the School of Ulm. In 1960, one year after the group's founding, Clark succinctly proclaimed, "But the plane is dead,"[21] a statement whose pithy verdict expresses the extent to which the flat pictorial surface of painterly projection became the plane of departure for a radical reconceptualization of art, an art that would now engage the spectator's body and exist in both real time and space.[22]

It was also at this time that the Brazilian art critic Mario Pedrosa observed in contemporary Brazilian practices the decline of the visual in favour of the haptic. He stated that "the properly plastic values tend to be absorbed by the plasticity of perceptive and situational structures."[23] Within the context of the art practices of the 1960s and 1970s, such a claim for a move from the visual to the haptic reappears in various narratives of the moment and thus within the context of this essay, but it also points to the larger necessity of distinguishing synæsthetic modalities and their implications as they bear on art – be it Minimalism, Post-Minimalism, Pop or Conceptual Art and their international permutations. For if the global village's "total involvement in [an] all-inclusive *nowness*"[24]

*Entrevendo* (vue de l'installation_installation view), 1970-1994, matériaux mixtes_mixed media, 8,22 x 2,89 m; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_ courtesy the artist et_and Galerie Lelong, New York. >





à un "maintenant" englobant[24]», c'est-à-dire qui est «total, synesthétique[25]», du village planétaire était discuté en termes de profondeur tactile telle qu'elle était offerte par la télévision, celle-ci constitue un modèle d'intégration synesthétique qui est antithétique à la synesthétique telle que conçue et pratiquée par Meireles, puisque cette profondeur tactile occlut précisément la fonction idéologique des nouveaux médias et naturalise les conditions du capitalisme industriel avancé dans un effet de suture qui se présente comme une techno-phénoménologie. C'est exactement ce genre de suture que le projet de Meireles désavoue et, conséquemment, la situation difficile de la synesthésie s'en trouve exposée, alors qu'elle est forcée à inverser et à réprimer la signification à des fins antithétiques, c'est-à-dire anesthétiques. Le travail de Meireles présente l'opposé dialectique de l'intégration synesthétique et de l'«inextricable filet d'expérience[26]» de McLuhan, en offrant une modalité synesthétique qui est constituée en tant qu'effet d'une différenciation de soi. Pour dire les choses sommairement, Meireles isole certains réseaux (de distribution, de perception) et, dans ces circuits, il diffuse des énigmes dont la prémisse est de restaurer la perceptibilité critique, que ce soit par adresse linguistique ou par un feu roulant sensoriel, et ainsi de perpétuer des procédures parallèles pour son projet critique de «conscience dans l'anesthésie[27]».

that is "total, synæsthetic"[25] was discursively framed in terms of tactile depth as offered by TV, the latter constitutes a model of synæsthetic integration that is antithetical to the synæsthetic as conceived and practiced by Meireles as this tactile depth precisely occludes the ideological function of new media and naturalizes the conditions of advanced industrial capitalism in a synæsthetic suturing that is projected as a techno-phenomenology. It is precisely such suturing that Meireles's project disallows, and as a consequence, it exposes the predicament of synæsthesia as it is pressed into inversions and repressions of meaning toward altogether antithetical (read anæsthetic) ends. His work presents the dialectical opposite of synæsthetic integration and McLuhan's "seamless web of experience"[26] by offering a synæsthetic modality that is constituted as the effect of self-differing. In short, Meireles isolates networks (of distribution, of perception) and within these circuits he broadcasts "enigmas" whose premise is to restore critical perceptibility – be it through linguistic address or sensory cross-firing – for it is in this manner that he perpetuates parallel procedures for his critical project of "awareness within anæsthesia."[27]

Kaira M. Cabañas est auteure indépendante et doctorante au département d'art et d'archéologie de l'université Princeton.

Kaira M. Cabañas is a free-lance writer and doctoral candidate in the department of Art and Archæology at Princeton University.

L'auteure tient à remercier Suzanne Hudson des commentaires qu'elle a apportés à cet essai.

The author thanks Suzanne Hudson for her comments on this essay.

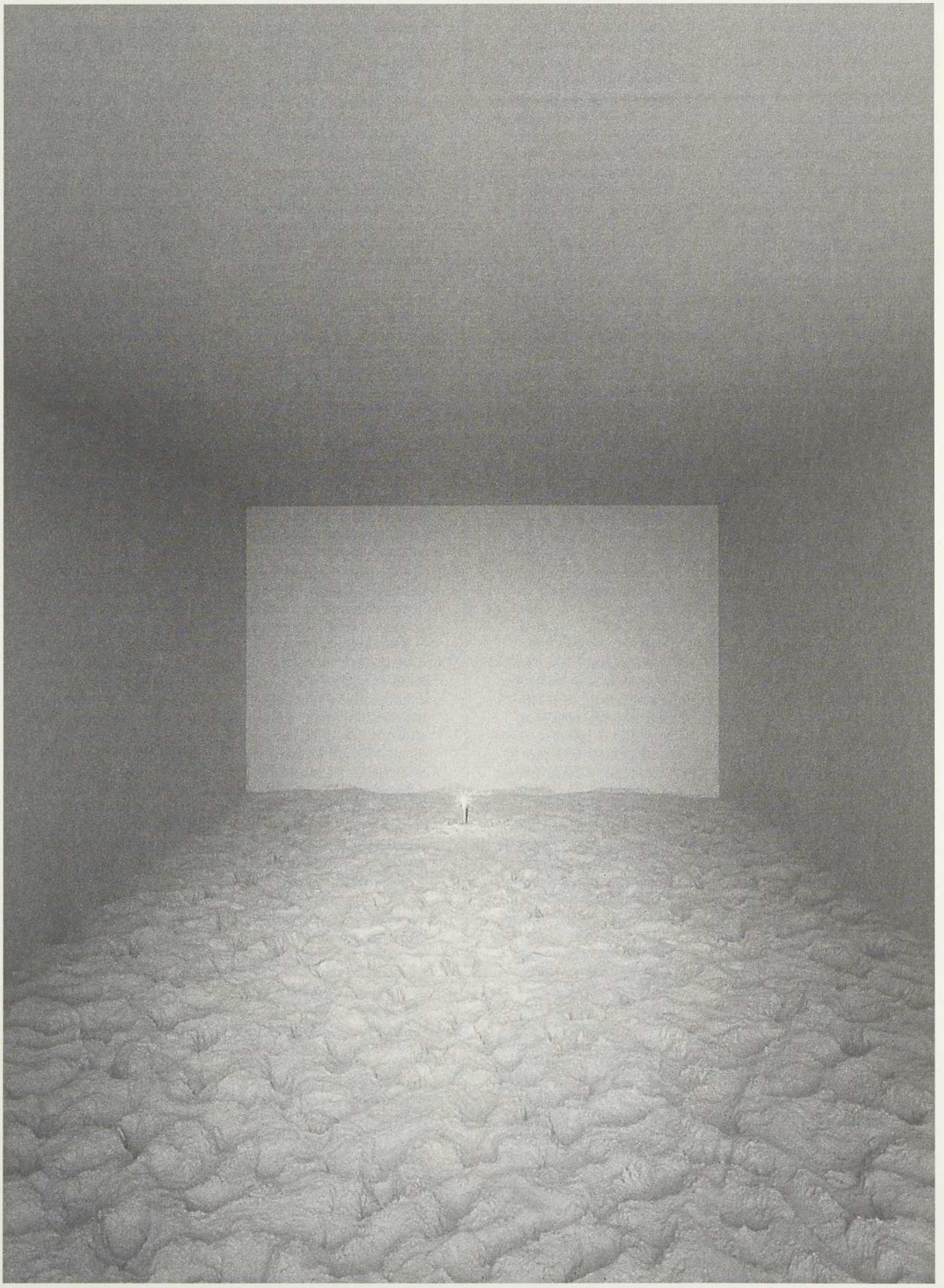
Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

NOTES

1. Cildo Meireles cité dans *Cildo Meireles*, Londres, Phaidon Press Limited, 1999, p. 114. Texte original publié en 1970. [Notre traduction.]
2. Cité dans «Gerardo Mosquera in Conversation with Cildo Meireles», *Cildo Meireles*, *Ibid.*, p. 13.
3. Pour un compte rendu partiel de l'industrialisation intensive (*desarollismo*) du Brésil durant les années 1950 et du régime militaire qui s'ensuivit, voir Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980», dans *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, de même que

1. Cildo Meireles, as cited in *Cildo Meireles*, London: Phaidon Press Limited, 1999, p. 114. Original text published in 1970.
2. As quoted in "Gerardo Mosquera in Conversation with Cildo Meireles," *ibid.*, p. 13.
3. For a partial account of Brazil's crash industrialization (*desarollismo*) in the 1950s and subsequent military regime see Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980," in *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999, as well as Paulo Herkenhoff's comprehensive essay "A Labyrinthine

*Volatile* (vue de l'installation_installation view), 1980-1994, matériaux mixtes_mixed media, 3 x 15 x 4 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist and Galerie Lelong, New York.



l'essai détaillé de Paulo Herkenhoff intitulé «A Labyrinthine Ghetto: The Work of Cildo Meireles», dans *Cildo Meireles*, *op. cit.*
4. *Ibid.*, p. 110. [Notre traduction.]
5. Voir Mari Carmen Ramírez, «Tactics for Thriving on Adversity» et Alex Alberro, «A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960's», dans *Rewriting Conceptual Art*, Michael Newman et Jon Bird (sous la dir.), Londres, Reaktion Books, 1999. Ces deux essais constituent de précieux comptes rendus des pratiques conceptuelles en Amérique latine et offrent des analyses des *Inserções em Circuitos Ideologicos* de Meireles. Bien que cela dépasse les limites du présent essai, j'aimerais souligner que, dans leurs discussions, Ramírez et Alberro accordent tous deux une certaine autonomie à l'art conceptuel en Amérique latine, lequel s'appuie *sur* mais se différencie *de* ses manifestations nord-américaines. Bien qu'un tel modèle aille au delà de modèles antérieurs opposant centre et périphérie ou de modèles dérivés, la notion de «version autonome» d'art conceptuel en Amérique latine devrait néanmoins être repensée. Puisque même si cette «autonomie» assure stratégiquement la différence de la région, elle tend également à cristalliser les différences plutôt qu'à attirer l'attention sur l'hétérogénéité particulière de l'histoire et des pratiques artistiques latino-américaines et nord-américaines durant cette période. Pour une discussion d'une version «autonome», voir Ramírez, *op. cit.*, p. 54.
6. Par exemple, George Baker offre un argument irrésistible quant au travail de Meireles, mais il s'intéresse aux *Inserções em Circuitos Ideologicos* dans le but de se pencher exclusivement sur la question de la «forme de distribution de l'œuvre d'art» et de son retour dans les pratiques artistiques récentes. Cet accent sur la forme de distribution est de plus présenté comme un opposé dialectique à la critique de l'institution offerte par Hans Haacke, puisque cette dernière se concentre sur le contexte de l'art, alors que la première contourne complètement ce cadre. Voir son «Tourist Information: Cildo Meireles and Christian Phillip Müller», *TRANS*, nos 3-4, p. 119-120.
7. Cité dans *Cildo Meireles*, *op. cit.*, p. 110. [Notre traduction.]
8. Le régime militaire du Brésil a été en place pendant vingt et un ans, soit de 1964 à 1985. Durant cette période, les syndicats, les associations étudiantes et les mouvements populaires furent bannis, les maisons d'édition et les postes de radio furent fermés ou censurés.
9. Susan Buck-Morss, «Æsthetics and Anæsthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», *October*, no 62, automne 1992, p. 5 (italiques dans le texte original). [Notre traduction.]
10. *Ibid.*, p. 9.
11. *Ibid.*, p. 18. [Notre traduction.]
12. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Hurtubise HMH, Montréal, 1972, p. 70.
13. *Ibid.*, p. 368 (italiques dans le texte original).
14. *Ibid.*, p. 364.
15. De plus, le mondialisme de cette théorie dépend de changements matériels sur des sites de production où la main-d'œuvre est peu chère, comme l'Amérique latine, entre autres régions. Voir Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 282-289. Pour un essai qui met de l'avant une lecture de la spécificité géographique de la télévision, telle qu'inscrite dans de réelles relations sociales, c'est-à-dire matérielles, voir Anna McCarthy, «From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place», *October*, no 98, automne 2001, p. 93 -111.
16. Cité dans *Cildo Meireles*, catalogue d'exposition,

Ghetto: The Work of Cildo Meireles," in *Cildo Meireles*, *op. cit.*
4. Cildo Meireles, *op. cit.*, p. 110.
5. See Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity" and Alex Alberro, "A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960's," in *Rewriting Conceptual Art*, ed. Michael Newman and Jon Bird, London: Reaktion Books, 1999. Both of these essays provide valuable accounts of conceptual practices in Latin America and analyses of Meireles's *Inserções em Circuitos Ideológicos*. While it is beyond the scope of this essay, I would like to state that the discussions by Ramírez and Alberro similarly maintain a certain autonomy for Conceptual Art in Latin America that is based *on* but differentiated *from* its North American manifestations. While such a model moves beyond earlier centre/periphery and derivative models, the notion of an "autonomous version" of Conceptual Art in Latin America should nevertheless be rethought. For even as this "autonomy" strategically secures the region's difference, it likewise tends to essentialize differences rather than call attention to the particular heterogeneity of Latin American and North American history and artistic practices at this time. For her discussion of an "autonomous version" see Ramírez, *op. cit.*, p. 54.
6. For example, George Baker offers a compelling argument in relation to Meireles's work but also considers the *Inserções em Circuitos Ideológicos* in order to focus exclusively on the question of the "distribution form of the work of art" and its return in recent art practices. The emphasis on distribution form is further framed as the dialectical opposite of Hans Haacke's institution critique, as the latter strategy focuses on the art context and the former bypasses this frame all together. See his "Tourist Information: Cildo Meireles and Christian Phillip Müller," *TRANS*, No. 3-4, pp. 119-120.
7. Quoted in *Cildo Meireles*, *op. cit.*, p. 110.
8. Brazil's military regime was in place for twenty-one years, from 1964-1985. During this time trade and student unions and popular movements were banned, publications and radio stations were closed down or censored.
9. Susan Buck-Morss, "Æsthetics and Anæsthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered," *October* 62, Fall 1992, p. 5 (emphasis in original).
10. *Ibid.*, 9.
11. *Ibid.*,18.
12. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, pp. 50-51.
13. *Ibid.*, p. 336 (emphasis in original).
14. *Ibid.*, p. 333.
15. Further, the particular globality of this theory depends on material shifts in sites of production to locations with cheap labour such as Latin America and other regions. See Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, pp. 282-289. For an article which puts forth a reading of the geographical site-specificity of TV as it intersects with real social, that is material, relations see Anna McCarthy "From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place," *October* 98, Fall 2001, pp. 93 -111.
16. Quoted in *Cildo Meireles*, exh. cat., Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, p. 167 (emphasis in original).
17. For a discussion of the "phenomenological firstness" of Minimalist Robert Morris's work see Annette Michelson's seminal essay, "Robert Morris-An Æsthetics of Transgression," in Robert Morris, Washington: Corcoran Gallery of Art, 1969. The phenomenological component of this reading has been challenged by Rosalind Krauss in "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series," in

Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, p. 167 (italiques dans le texte original). [Notre traduction.]

17. Pour une discussion de la «primauté phénoménologique» du travail du minimaliste Robert Morris, voir l'essai classique d'Annette Michelson, «Robert Morris: An Æsthetics of Transgression», dans *Robert Morris*, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969. La composante phénoménologique de cette lecture a été contestée par Rosalind Krauss dans «The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series», dans Thomas Krens (sous la dir.), *Robert Morris*, New York, Guggenheim Museum, 1994.
18. Dans son travail, Duchamp prit un fil horizontal d'un mètre de longueur et le fit pendre d'une hauteur d'un mètre, lui permettant ainsi de s'entortiller et de donner lieu à une nouvelle forme pour cette unité de longueur. Cette procédure arbitraire fut répétée trois fois de façon à former trois étalons devant servir de nouvelle base de mesure.
19. Cité dans «Interview with Antônio Manuel (extract) 1980», Cildo Meireles, *op. cit.*, p. 126. [Notre traduction.]
20. Pour le compte rendu de Meireles sur la situation politique du Brésil, de sa relation à ces événements, de même qu'un compte rendu de ses œuvres plus ouvertement politiques comme *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, voir l'entrevue de Nuria Enguita avec l'artiste, intitulée «Places for Digressions», dans *Cildo Meireles*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 160-166.
21. Lygia Clark, «Nostalgia of the Body», *October* n° 69, été 1994, p. 96. [Notre traduction.]
22. Il est également intéressant de noter que, dans ses écrits et sa pratique, Clark soulignait l'«acte» plutôt que l'«objet», comme façon de tenter de défaire l'aspect aliénant du labeur en découvrant de nouveaux sens au geste. À cette fin, elle critiquait également le readymade et autres stratégies apparentées parce qu'ils produisaient toujours une séparation entre sujet et objet. Voir Clark, *ibid.*, p. 101.
23. Cité dans Catherine David, «Hélio Oiticica: Brazil Experiment», dans *The Experimental Exercise in Freedom*, Los Angeles, MOCA, 1999, p. 195. [Notre traduction.]
24. McLuhan, *op. cit.*, p. 366.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. Cité dans *Cildo Meireles*, *op. cit.*, p. 114. À travers ses nombreux textes et entrevues, Meireles invoque l'anesthésie afin de caractériser une condition sociale particulière au capitalisme tardif. De plus, il suggère que, bien que le readymade indique cette condition anesthésique, il ne s'y conforme pas. (p. 114) À propos de sa pratique, il explique que: «Le processus d'insertion...oppose conscience (un résultat de l'insertion) et anesthésie (la propriété du circuit en place). La conscience est perçue comme une fonction de l'art et l'anesthésie comme un produit de l'aliénation inhérente au capitalisme industriel.» (Cette dernière citation est tirée d'un entretien de l'artiste avec Antonio Manuel, 1975). [Notre traduction.]

Thomas Krens, ed. *Robert Morris*, New York: The Guggenheim Museum, 1994.

18. In this work, Duchamp took a horizontal thread one metre in length and allowed it to fall from a height of one metre, thus allowing it to twist and give rise to a new form for this standard unit of length. This chance procedure was repeated three times in order to form three templates that would serve as a new basis for measurement.
19. Quoted in "Interview with Antônio Manuel (extract) 1980" in *Cildo Meireles*, *op. cit.*, p. 126.
20. For Meireles's own account of the political situation in Brazil, his relation to these events, as well as an account of his more explicitly political works such as *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* see Nuria Enguita's interview with the artist, "Places for Digressions," in *Cildo Meireles*, exh. cat., *op. cit.*, pp. 160-166.
21. Lygia Clark, "Nostalgia of the Body," *October* 69, Summer 1994, p. 96.
22. It should also be noted that in her writing and practice Clark would emphasize the "act" rather than the "object" as a way to attempt to undo the alienation of labour by discovering new meaning in gesture. To that end, she also criticized the readymade and related strategies for still effecting a separation between subject and object. See Clark, *ibid.*, p. 101.
23. As quoted in Catherine David, "Hélio Oiticica: Brazil Experiment," in *The Experimental Exercise in Freedom*, Los Angeles: MOCA, 1999, p. 195.
24. McLuhan, *op. cit.*, p. 335.
25. *Ibid.*, p. 334.
26. *Ibid.*, p. 335.
27. Quoted in *Cildo Meireles*, exh. cat., *op. cit.*, p. 175 (original text, 1970). Throughout his various texts and interviews, Meireles invokes the anæsthetic in order to characterize a societal condition particular to late capitalism. Further, he suggests that while the readymade indicated this anæsthetic condition it did not, however, "act on it," p. 114. In regards to his own practice, he explains, "The process of insertion...contrasts awareness (a result of the insertion) with anæsthesia (the property of the existing circuit). Awareness is seen as a function of art and anæsthesia as a product of the alienation inherent in industrial capitalism," p. 112. (The last citation is from an interview with Antônio Manuel, 1975).

# histoire de l'art
# cherche personnages...




Après sa création à New York en décembre 1987, notre agence « readymades belong to everyone » est heureuse de vous annoncer l'ouverture de sa filiale française « les ready made appartiennent à tout le monde ».

Amateur ou professionnel passionné des choses de l'art, collectionneur soucieux de vous investir totalement dans un projet artistique ambitieux, nous avons mis au point, pour vous, un programme aujourd'hui devenu incontournable dans le jeu des interrogations contemporaines.

Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées.

Parce que nous sommes convaincus qu'aujourd'hui l'heure est venue pour une totale révision du droit au registre des auteurs, nous comptons sur vous et sur votre enthousiasme pour écrire avec nous, dans les faits, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art contemporain.

**n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire.**

**les ready made appartiennent à tout le monde**



# Une fable post-fordiste : comment PHILIPPE THOMAS a sorti l'art du xx^e siècle

Stephen Wright

«Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique.» – Mallarmé

Dans l'histoire de l'art, certains noms projettent une ombre qui les engloutit. Certains s'abîment dans l'œuvre même où ils s'affirment, ou s'éclipsent devant un nom collectif. Le nom de Philippe Thomas n'est pas vraiment inconnu dans l'histoire de l'art conceptuel, en dépit – sinon à cause – de ses tentatives de «décliner sa propre identité» par une série d'astuces destinées à interroger la légitimité des normes qui s'associent encore à la fonction de l'auteur. L'exposition rétrospective qui lui a été récemment consacrée, grâce à l'attention soutenue qu'elle a permis d'accorder aux détails comme à l'évolution de son travail, depuis ses débuts en 1978 jusqu'à sa mort en 1995, valait comme une consécration posthume. Les textes du catalogue, tous d'une qualité exceptionnelle, ont insisté sur son emploi de la fiction et de l'ironie, qui lui est sous-jacente, comme moyens de résistance critique, lui permettant de diagnostiquer l'idéologie dominante au lieu de s'y voir assimiler. L'assimilation, ou plutôt la récupération de l'économie symbolique de l'art par une économie à plus grande échelle – que ce soit l'économie générale ou l'économie muséale avec sa redoutable capacité à archiver et à institutionnaliser –, était d'ailleurs une préoccupation constante. Dans le sillage de Marcel Duchamp, l'esthétique de la décision chez Philippe Thomas se fonde sur «l'indifférence *visuelle*», déplaçant la sphère de l'art de l'espace physique de l'atelier ou de l'exposition vers un espace discursif – un espace où, pour reprendre le nom de l'agence qu'il fonda en 1987, «les ready-made appartiennent à tout le monde®». Dans un certain sens, le xx^e siècle artistique s'ouvre en 1917 avec l'urinoir duchampien et prend fin en 1995, date de la fermeture de l'agence, car toute proportion gardée, le geste de Thomas à l'âge de l'entreprise post-fordiste est comparable à celui de Duchamp à l'aube de l'ère tayloriste. Thomas voulait, en quelque sorte, en finir avec l'art de son siècle, incitant le spectateur à devenir non pas auteur mais narrateur. Pour ce faire, la fiction était en effet son outil heuristique de prédilection. Reste encore à penser le rapport mimétique qu'entretient l'économie fictionnelle qu'il a mise en œuvre avec l'économie générale dans les années quatre-vingt, caractérisées par les prémices du post-fordisme et de la place de choix qu'il accordait au travail immatériel, par une nouvelle «culture» – pour ne pas dire culte – de l'entreprise, de la communication et du management, et par l'inédite suprématie des médias et de la publicité.

*Les ready-made appartiennent à tout le monde®. La Pétition de principe.* 1988; TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY MACBA.

La véritable innovation chez Thomas est sans doute plutôt dans le rapport mimétique qu'il a su mettre en œuvre entre l'économie symbolique de son travail et l'économie générale.

**L'ablation du nom propre**

Or, que le nom de Philippe Thomas ne soit pas inconnu relève tout de même d'un paradoxe: car si l'on avait respecté à la lettre le dispositif qu'il avait mis en œuvre, le nom de Philippe Thomas ne figurerait sur aucune pièce, dans aucun registre de musée. Non pas parce qu'il cherchait, pour quelque raison obscure, à garder l'anonymat, ni même qu'il produisait anonymement, mais parce que, selon le principe même de son travail, il « déclinait son identité ». « Il n'y a pas d'œuvre de Philippe Thomas – lit-on dans « Publicité, publicité. De quelques cas de figures », texte attribué à Georges Verney-Carron (texte qui n'échappe pas à ce que lui-même affirme) – parce que chacune de celles qu'on voudrait pouvoir lui attribuer... se sera d'abord soumise à cette règle qu'elle aura elle-même instituée, à savoir qu'un collectionneur en endosse littéralement la responsabilité[1]. »

Dès 1981, dans un texte intitulé « Frage der Präsentation », attribué au critique d'art Detlef Carl, il est question de l'étrange et indécidable cas d'un « auteur qui n'aurait écrit que dans l'hypothèse de sa disparition ». Ainsi « cité à comparaître », l'artiste répond quelques années plus tard par un livre – attribué cette fois-ci à Daniel Bosser – intitulé *Philippe Thomas décline son identité*. Il s'agit du scénario d'une « pièce à conviction en 1 acte et 3 tableaux », comprenant le texte d'une conférence savante qu'allait donner Philippe Thomas au Centre Pompidou, sur une phrase de l'historien d'art Benjamin Buchloh (« Le trait essentiel de l'art moderne est de se critiquer lui-même de l'intérieur... »), mais comprenant également des indications scéniques (du genre, « Philippe Thomas marque une pause. Comme s'il réalisait un certain retard pris sur son propre timing, il pourra par exemple regarder sa montre et la défaire pour l'avoir toujours devant lui... »). De telle sorte que ceux qui assistent effectivement à la conférence, donnée en 1987 sous le titre « Pour un art de société », ne se rendent compte qu'après coup de l'abyssale duplicité de ce qu'ils venaient de voir... En introduisant la fiction dans le réel, et en identifiant et imitant les codes et les conventions de la conférence publique, Thomas a pris le réel au piège. C'est l'imbrication de différentes économies de sens, désormais au cœur de son travail, qui investit son œuvre d'une irréductible ambivalence.

L'ablation du nom propre, devenue systématique à partir de *Sujet à discrétion* (1985), n'est pas destinée à faire apparaître l'impersonnalité de l'œuvre ou l'autonomie du signe, mais de céder contractuellement la responsabilité de l'auteur au collectionneur. *Sujet à discrétion* est composé de trois photographies visuellement identiques, représentant la mer (d'un bleu foncé irrésistiblement kleinien): la première est sans titre; la seconde s'intitule *Philippe Thomas, Autoportrait (vue de l'esprit)*; la troisième, avant d'être achetée, est identique à la première, mais une fois acquise par un collectionneur, est signée par celui-ci comme la seconde l'était par Philippe Thomas. L'ensemble peut être vendu à autant d'exemplaires qu'il y aura d'acquéreurs: sa production est multiple et *à discrétion*. Thomas montre par cette pièce combien le cartel, et surtout la signature dont il témoigne, constitue un indicateur de la valeur sémantique... et économique de l'image[2].

Si l'autoportrait était une préoccupation récurrente chez Thomas, c'est qu'il lui importait de s'ouvrir à une autre économie de sens que celle fondée sur l'auteur singulier. La multiplicité de l'auteur était l'objet de l'exposition « Fictionnalisme » (1985), où sept artistes rendent hommage à Philippe Thomas. En réalité (pour ainsi dire!), les sept « artistes » ne sont autres que des collection-

*Les ready-made appartiennent à tout le monde®. Une Fiction qui fait l'unanimité*, 1988.

# UNE FICTION QUI FAIT L'UNANIMITÉ

**ART PRESS :**
«un travail théorique d'envergure allié à un génie de la mise en scène».

**THE VILLAGE VOICE :**
«a funny twist on all the critical discourse about lack of origins, originators and original».

**ARTEFACTUM :**
«une éloquence captieuse».

**BEAUX ARTS :**
«un artiste qui bouleverse les règles de l'art».

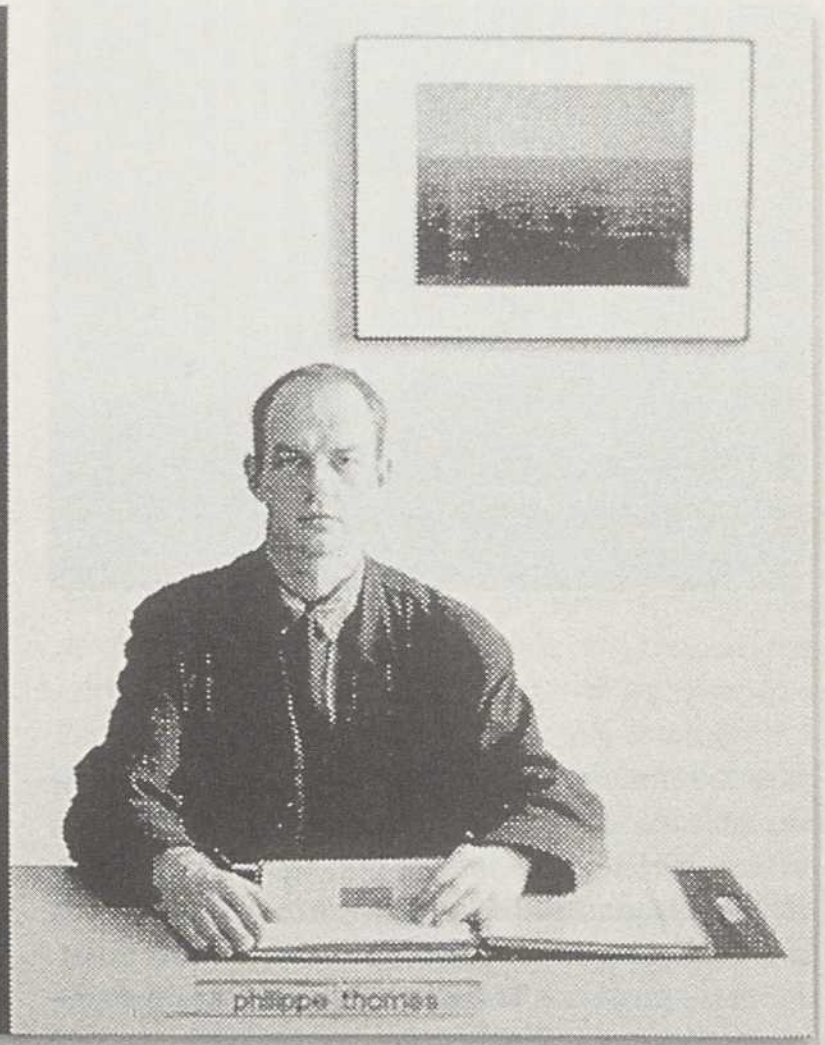
**ARTFORUM :**
«the borgesian landscape is the site of Thomas' art».

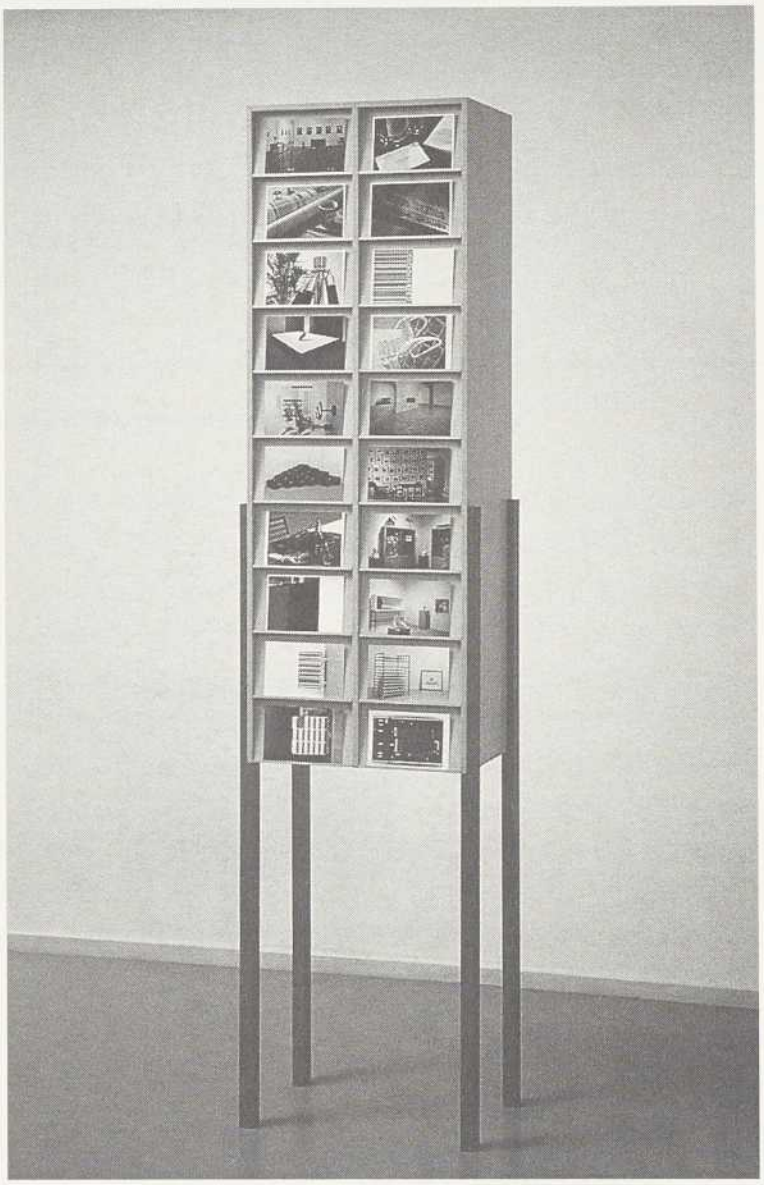
**ART IN AMERICA :**
«ordinary acts somehow prescribed by an invisible text».

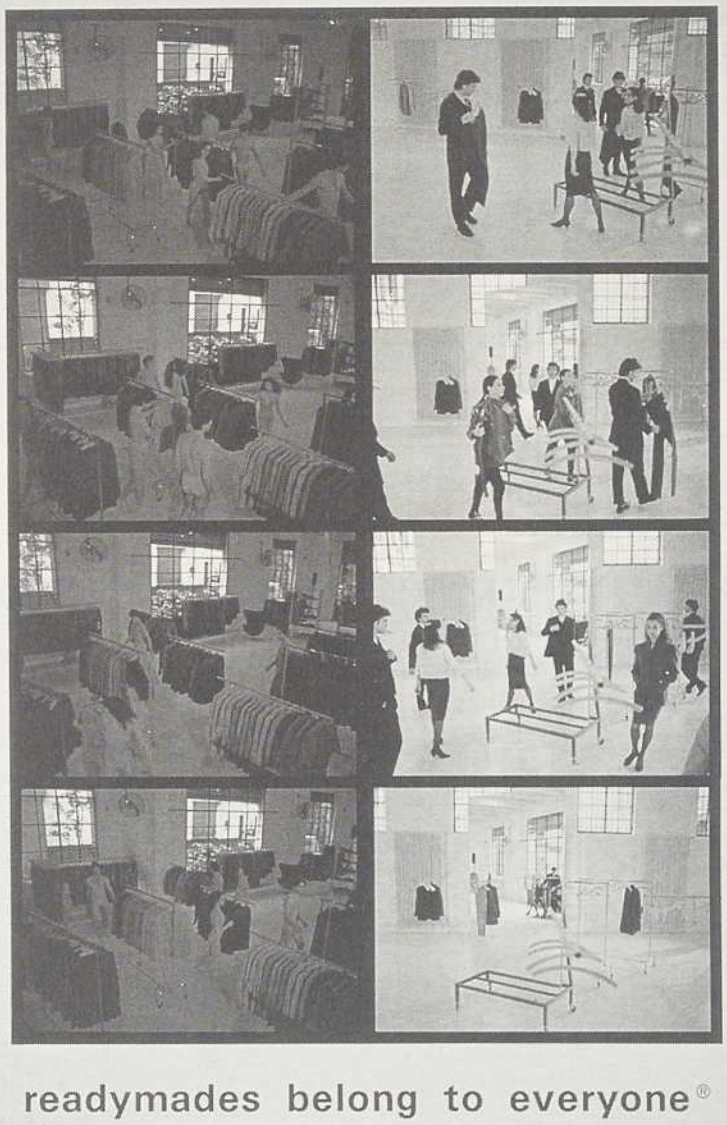
**ARTSCRIBE :**
«a fiction which gives the work both its uniqueness and its credibility».

**FLASH ART :**
«Thomas is not to be misread as a member of the neo conceptual band»agon».

■■■







readymades belong to everyone®

neurs, réunis par Thomas pour poser dans le style du tableau de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, afin de réaliser une portrait photographique intitulé *Hommage à Philippe Thomas. Autoportrait en groupe*. Faire un portrait tout en évacuant le sujet: tel est le projet de Thomas. Le sujet est non seulement physiquement absent, s'étant effacé devant ses collectionneurs, il est devenu multiple. Comme si, dans la conception de Thomas, il était impossible d'opposer le collectif à l'individu, parce que ce dernier était, lui aussi, une sorte de collectif: non pas un être social, mais une sorte de société lui-même.

Les «portraits» de quelque trente-six collectionneurs – destinataires et donc signataires d'une pièce de Philippe Thomas – constituent l'expression maximaliste de la quantification à laquelle l'individu est soumis dans un ordre économique où aucun aspect de la vie n'échappe à une rationalité stratégique. Le sujet n'est plus qu'un code à barres, un signe abstrait, décodable par la seule machine informatique pour laquelle il a été conçu. Comme l'a écrit Michel Foucault dans un célèbre texte de 1969, mais qui a eu l'effet d'un catalyseur pour la créativité intellectuelle des années quatre-vingt:

> Nous avons coutume de dire [...] que l'auteur est l'instance créatrice jaillissante d'une œuvre où il dépose, avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations. Nous sommes accoutumés à penser que l'auteur est si différent de tous les autres hommes, tellement transcendant à tous les langages, qu'aussitôt qu'il parle, le sens [...] prolifère indéfiniment. La vérité est tout autre: l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres; il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne: bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction[3].

*Le Mobilier national avec le concours de l'agence les ready-made appartiennent à tout le monde®. Objet de collection*, 1994 et_and *Chiat/Day/Mojo/New York readymades belong to everyone*, 1990.

Si, aujourd'hui, l'artiste constitue un modèle social,
c'était le manager qui, pour Thomas, constituait un modèle artistique.

L'œuvre de Thomas est fort influencée par cette pensée, même si, avec le recul, elle en constitue une mise en application ingénieuse mais presque littérale. La véritable innovation chez Thomas est sans doute plutôt dans le rapport mimétique qu'il a su mettre en œuvre entre l'économie symbolique de son travail et l'économie générale.

**Les véritables artistes aujourd'hui sont-ils les managers?**

Lieu privilégié de « coopération intercérébrale » selon les uns, de « concurrence interindividuelle », voire de « barbarie douce » selon les autres[4], chacun s'accorde aujourd'hui sur le fait que l'art, et les qualités qui longtemps lui ont été intrinsèques, est devenu un principe de fermentation du capitalisme post-fordiste. Déjà la figure du créateur insoumis ne s'oppose plus au gestionnaire étriqué. Et l'artiste semble expérimenter déjà le manager de demain, incarnant la créativité, la mobilité, l'indocilité aux hiérarchies, intellectuellement engagé, etc.

Les artistes d'aujourd'hui sont-ils les managers de demain? Si une telle question heurte les vestiges d'une vision romantique de l'artiste, sa légitimité repose, d'une part, sur l'esthétisation de la société et de l'économie, où une part toujours croissante des profits s'obtient grâce à l'exploitation de la créativité et de l'autonomie, domaines qui furent naguère la chasse gardée de l'art et, d'autre part, sur la pénétration de l'art par l'entrepreneuriat, de nombreux artistes – à l'instar de Philippe Thomas – créant des entreprises dont la gestion symbolique, du moins en apparence, semble mimétique de l'économie générale. Mais, dira-t-on, les ressources de la créativité ne se laissent tout de même pas assujettir: leur déploiement suppose donc ce que Kant appelait le libre jeu des facultés, hors de la tyrannie asservissante des fins utilitaires.




*Serge Klugman ® 097130 298063*, 1990.

En général, surtout si l'on suit un modèle comme celui de Pierre Bourdieu, qui présente des logiques de champ comme étant plus ou moins cloisonnées entre l'économie et l'art, on est porté à penser que l'art a conquis une certaine autonomie et bénéficie à ce titre d'un champ d'action duquel la rationalité économique est absente; l'art obéit à une logique qui lui est propre et doit, pour réussir, éviter de se compromettre avec l'économie[5]. Or, l'étanchéité de ces deux mondes n'est plus du tout garantie. D'une grande ambivalence par rapport à cette autonomie, qui réserve à l'art une sphère qui lui est propre, mais qui risque de réduire au néant sa capacité à s'infiltrer dans le réel, Philippe Thomas a décidé d'expérimenter et d'exposer une certaine hybridité réciproque, créant une entreprise fictionnelle, déplaçant la logique artistique hors du champ de l'art, mais ramenant du même coup une logique entrepreneuriale directement dans l'espace-temps réservé à l'art. Une entreprise fictionnelle n'est pas une entreprise fictive, car elle existe, fonctionne, agit – mais elle le fait sur le paysage ontologique de la fiction. Ce qui ne l'empêche pas, au contraire, de coïncider avec le réel.

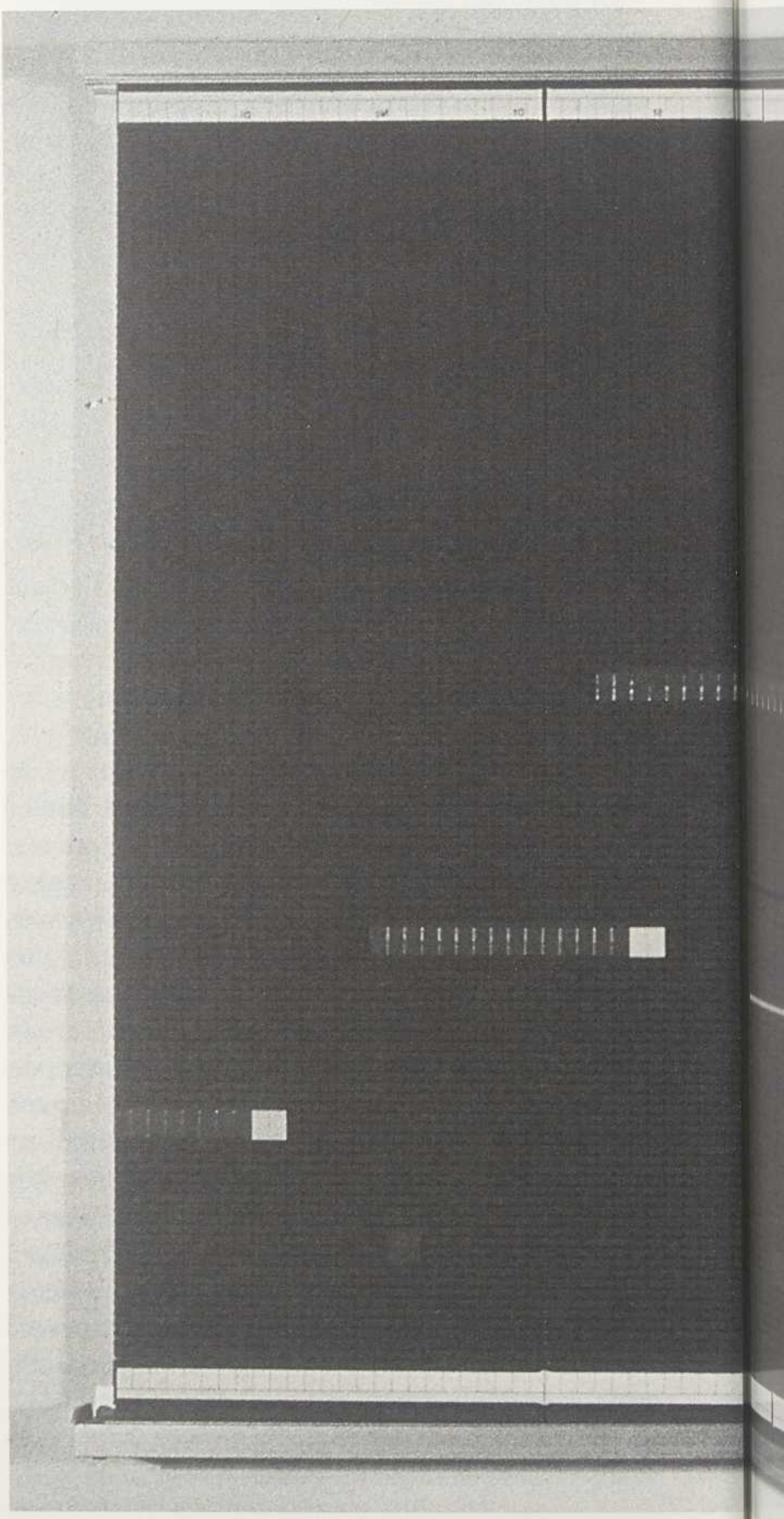
### Un pas au-delà de l'appropriation

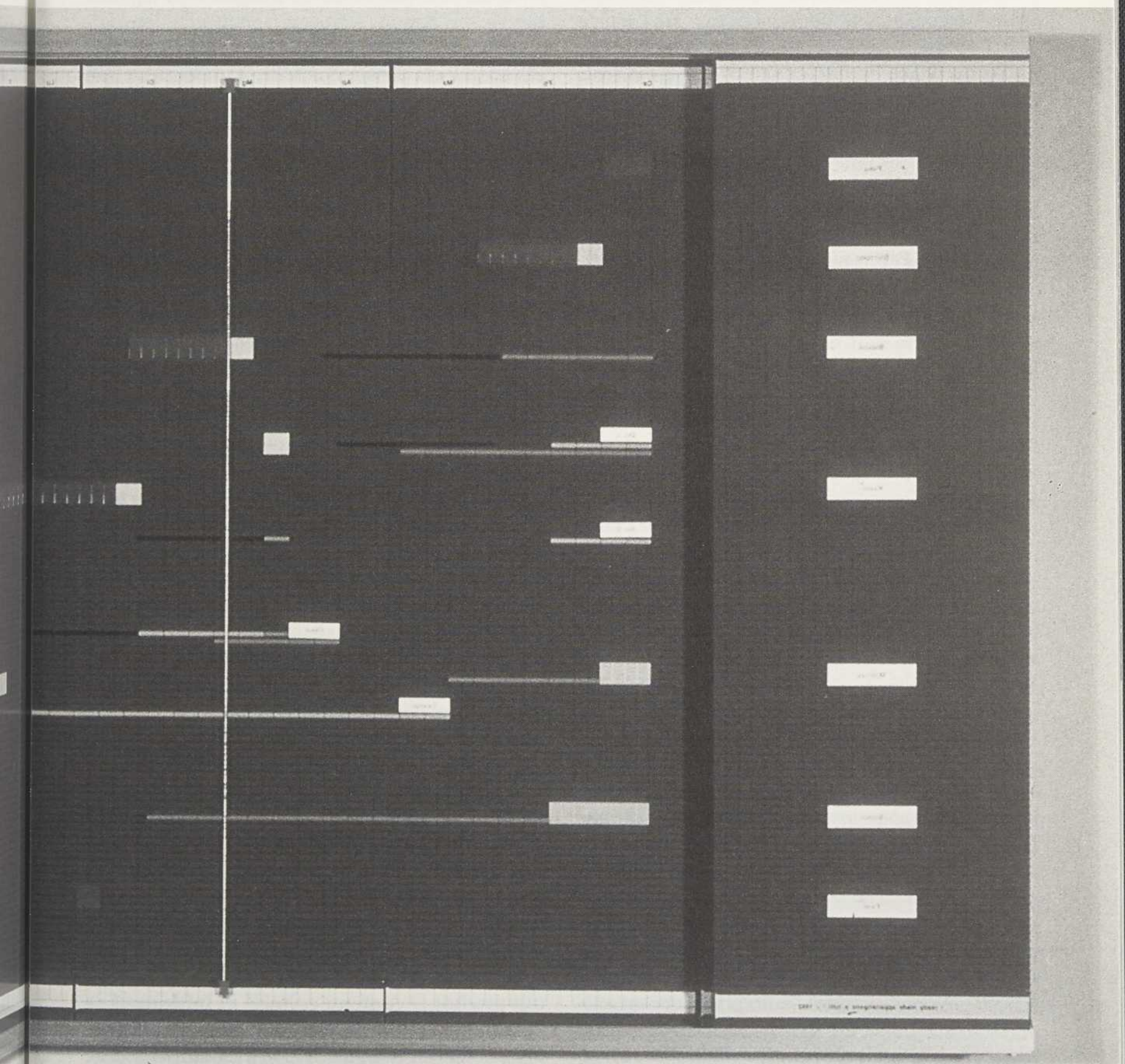
C'est en 1987, lorsque Philippe Thomas transforme l'espace de la Cable Gallery à New York en agence de relations publiques (nouvelle sphère de marchandisation à l'époque), auquel il attribue pour l'occasion la raison sociale « readymades belong to everyone® », qu'émerge l'esthétique de l'entreprise dans son travail. Esthétique inquiétante par son calme qui dissimule sous les apparences froides et lisses, inspirées du minimalisme, le chaos d'une économie en transition vers le post-fordisme. L'année suivante, la succursale française, « les ready-made appartiennent à tout le monde® », s'ouvre à Paris. Dans un clin d'œil à la pièce de théâtre de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, l'agence est décrite comme une « fiction en quête de ses personnages[6] ». L'agence fictionnelle est conçue comme une « passerelle[7] » entre l'économie réelle et l'économie imaginaire – rien n'étant plus réel que l'imaginaire.

Pour mieux comprendre la tension et l'interpénétration entre art et management, il faut dresser une brève histoire du management, qu'on peut définir avec Eve Chiapello « comme celle d'une sophistication permanente des moyens de maîtriser ce qui se passe dans l'entreprise et son environnement[8] ». Si le management naît du besoin d'augmenter l'accumulation en rationalisant la production, la constitution du management comme discipline réflexive sur le modèle de la science, et plus tard de l'art, contribue à lui octroyer une autonomie toujours plus grande. Aujourd'hui, à l'en croire, l'innovation – définie comme « une nouvelle manière de cartographier le réel pour informer la décision » et maîtriser la contingence – prime sur la conformité, même si l'on soupçonne le management de domestiquer et de formater le processus de création.

Comme Philippe Thomas l'a vu avec force perspicacité, l'activité artistique est aujourd'hui revendiquée comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi, engendrés par les mutations récentes du capitalisme, soulevant, en creux, la question des nouvelles formes de domination que l'art a, involontairement – sinon toujours à son corps défendant – contribué à rendre possibles.

Si, aujourd'hui, l'artiste constitue un modèle social, c'était le manager qui, pour Thomas, constituait un modèle artistique. Une photographie montre l'artiste, pince-sans-rire, assis derrière son bureau dans l'agence. Une plante verte, d'une discrétion parfaite, ne dissimule pas entièrement une publicité pour « les ready-made appartiennent à tout le monde® », qui sollicite le client avec une proposition alléchante : « histoire de l'art cherche personnages... n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire ».





*I READY-MADE APPARTENGONO A TUTTI*, 1992.

«Sur un lieu commun», entretien censé être réalisé avec Georges Verney-Carron par l'artiste Eric Duyckaerts, est un chef-d'œuvre de l'ironie, où aucun poncif du jargon managérial n'est omis («communiquer», «informer», «le manager-artiste», le «concept», etc.). La litote est manipulée avec une telle finesse, d'ailleurs, que le sens véritable reste littéralement indécidable; on est subjugué par la prescience avec laquelle Thomas anticipe la convergence croissante entre l'art et l'entreprise dans les années à venir.

### Les années quatre-vingt sous l'angle du caprice

Ce sont la conjoncture économique du marché de l'art dans les années quatre-vingt, la spéculation qui y fait rage et la profonde transformation du capitalisme qui lui est sous-jacente qui deviennent pour Philippe Thomas tout à la fois son domaine d'intervention et le matériau même de son activité.

On pourrait s'amuser, écrit-il dans un texte attribué à Laura Carpenter, à penser toute l'histoire de l'art moderne sous l'angle du caprice. Cette histoire, même si elle n'est pas encore écrite, existe pourtant; elle est monnaie courante chez les non-initiés, auprès du grand public qui ne peut voir un Reinhardt, un Pollock, un Picasso au musée sans penser qu'avec eux, hommage est en effet rendu à la facilité, à la paresse, à la complaisance[9].

Thomas proposait d'élargir cette même logique, en l'appliquant non pas aux seuls tableaux mais à l'élément identifiant qui toujours les accompagne: le cartel. «Car après tout, on peut bien imaginer que l'art qui a rejeté l'obligation du tableau à représenter le monde puisse aussi refuser qu'il ait à représenter son auteur.»

Sous les apparences d'un refus des conventions et du bon sens, cette proposition radicalement nouvelle dans l'histoire de l'art constitue un indice crucial pour comprendre l'entreprise conceptuelle de Thomas. À bien des égards, elle s'inspire directement de la situation économique dont elle émerge: le capitalisme post-fordiste s'imagine et se légitime par l'esthétisation. Non seulement celle des marchandises ou de son environnement, mais celle de ses opérations elles-mêmes, de ses valeurs, de son principe de légitimation fondamental. La spéculation boursière – dont la spéculation sur l'art n'est qu'un reflet ou une expression réfractée par le champ de l'art – *déconstruit* la traditionnelle opposition entre le réel et le virtuel, le matériel et l'immatériel, et révèle la frivolité de la valeur, qui, selon Jean-Joseph Goux (auteur que Thomas lisait avec délectation):

[...] se prolonge dans un imaginaire du capitalisme qui proclame la *valeur de la frivolité*. Contrairement à la séparation mallarméenne [...] entre les deux domaines en quoi tout se résume, «l'Esthétique et l'Économie politique», l'imagination contemporaine du capitalisme, s'entretiennent non de leur clivage et de leur lutte, mais de leur confluence[10].

Aujourd'hui, les besoins économiques étant rendus de plus en plus artificiels, l'économie tend à s'inspirer des formes de production et de socialisation artistiques pour les intégrer tout au long de la chaîne de production et de commercialisation. Cette colonisation esthétique du monde vécu par l'économie est rendue possible par la généralisation du «travail immatériel» (qui comprend l'art bien sûr, mais tous les autres modes de production de formes symboliques, d'informations et de connaissances). Or, si l'économie ne peut intégrer l'inventivité et l'autonomie sans être, à son tour, contaminée par ce qui exprime dans l'art – le désir et la pratique de coopération –, ces qualités se voient elles-mêmes rationalisées et donc instrumentalisées par les techniques de management (mais rien ne prouve encore que la créativité et la coopération entre cerveaux ne *débordent* la valorisation capitaliste).

Telle est la profonde ambiguïté du «travail immatériel», qu'on peut définir comme «l'activité qui produit le contenu culturel et informatif de la marchandise et de son cycle de production[11]». Encore faut-il souligner que le «produit» de cette

C'est sa gestion intégrale de l'histoire de l'art du XX^e siècle, sa capacité à insérer non seulement les œuvres d'art mais l'œuvre de l'art dans un dispositif fictionnel dont il était en quelque sorte le narrateur – et non le signataire – qui représente son geste magistral, et lui confère sa postérité.

activité, c'est la subjectivité. Autrement dit, il y a un rapport entre le contenu du travail immatériel et le contenu du produit immatériel. La tâche spécifique du travail immatériel consiste dans l'innovation continue du rapport production / consommation; c'est-à-dire qu'il s'agit de fabriquer un consommateur pour le produit. L'objet de la publicité, et plus généralement du « travail immatériel » dans son ensemble, consiste à produire de la subjectivité à l'échelle de masse. Son objet, c'est le sujet. Que produit donc le travail immatériel ? Il produit des émissions de télévision que nous regardons, la presse que nous lisons, les marchandises que nous consommons. Il produit la façon de voir et de sentir, d'habiter, de s'habiller, de penser, de consommer; il produit des formes de vie, les mythologies sous-jacentes aux subjectivités de nos sociétés – il produit, en somme, de nouveaux secteurs d'accumulation capitaliste. Il donne forme aux besoins, aux goûts, à l'imaginaire du consommateur et les matérialise dans des produits qui, à leur tour, sont de puissants producteurs de besoins, de goûts, d'imaginaire.

D'où la profonde ambivalence qui caractérise l'œuvre de Philippe Thomas. Deux interprétations sont possibles :

1. Soit Thomas est un virtuose de l'ironie (ce qui en soi n'est guère contestable) se moquant de la marchandisation de la société et de la vacuité qui l'accompagne. Mais qu'en est-il de la dimension « critique » de son art dans ce cas ? On s'attend toujours à ce que la critique ait un coût, et celle qui ne se traduit par aucune exclusion se trouve, du moins en termes réels, désamorcée. Et s'il ne permet pas d'envisager une alternative à ce qu'il tourne en dérision, ne se complaît-il pas, en fin de compte, à cœxister avec ce qu'il feint de critiquer, tant le rapport de forces esthétiques reste décidément en sa faveur ?

2. Soit il voyait dans la cession systématique de la fonction auteur, dans le principe annoncé selon lequel les ready-made appartiennent réellement à tout le monde, la possibilité de collaboration intersubjective ou intercérébrale qui ne se laisserait pas usurper par l'économie.

On pourrait comprendre sa démarche à la lumière de la « psychologie économique » qu'opposait Gabriel Tarde à l'économie politique[12]. La seconde interprétation n'est pas incompatible avec la première, mais elle la nuance considérablement en explicitant une position normative. Elle permettrait de comprendre comment, en interrogeant le statut non pas de l'image mais de l'économie symbolique et générale dans laquelle les images circulent, Thomas a su montrer non seulement que l'image peut être un fait collectif, mais qu'elle l'est intrinsèquement.

### Pour l'ironie, ou, sauver ce qui peut l'être

L'ironie a la traître capacité à ne pas être comprise. D'où sa singulière instabilité. D'où sa cruelle capacité à faire rire les ironistes et à enrager les adeptes du bon sens, car c'est la collision de deux communautés de valeurs, propice aux renversements de perspective, qui met en branle l'ouvrage de l'ironie. Mais l'ironie est un outil peu sûr, susceptible d'estropier la main de celui qui la manipule. Dans une société où les valeurs symboliques ont perdu leur caractère indiscutable, l'ironiste – à l'image de l'arroseur arrosé – n'est plus jamais sûr de pouvoir se soustraire au bain d'acide dans lequel il plonge les autres. Tout commerce ironique repose sur une sorte de symétrie entre ironiste et interprète : comprendre l'ironie, c'est parcourir à reculons le chemin que l'ironiste a parcouru à l'aller. C'est en débusquant et reconstituant les stratégies ironiques mobilisées par Thomas que le spectateur comprend à quel point son ironie nous fait accroire non ce qu'elle montre, mais ce qu'elle pense. « L'ironie, en somme, dit Vladimir Jankélévitch, sauve ce qui peut être sauvé[13]. » Selon cette inter-

Marc Blondeau Bordeaux, 1991. >




Feux pá

prétation, au lieu de nous délester de toute exigence de jugement, le travail de Philippe Thomas nous invite à suivre le mouvement de l'ironie – seul article de créance.

En 1990, sur une proposition de l'agence «les ready-made appartiennent à tout le monde®», et réalisée avec son «concours» (selon les termes protocolaires affichés à l'entrée et dans le catalogue), le CAPC de Bordeaux accueille une exposition qui met en espace et en abyme le thème du musée comme institution et propose une réflexion – au sens pleinement spéculaire du terme – sur l'exposition comme œuvre d'art à part entière, identifiée à l'entrée par un code à barres, dûment acquis et, à ce titre, signé par l'institution. Dans *Feux pâles* – titre qui s'inspire du chef-d'œuvre de Nabokov, qu'il met au pluriel –, le musée est désigné auteur (de l'histoire de l'art qui s'y assemble) et l'agence, par le biais de son directeur, à la fois consultant et manager. Le nom de Philippe Thomas n'apparaît en tout et pour tout que deux fois dans le catalogue: une fois dans une note en bas de page, une fois sur la couverture d'un livre qu'on voit sur une reproduction photographique[14]. L'exposition elle-même, comprenant plusieurs œuvres clés de l'art du vingtième siècle de Duchamp à Manzoni et Smithson en passant par Klein, se structure en onze salles thématiques, chacune comportant un titre: «Inventaires du mémorable»; «cabinets d'amateurs»; «l'art d'accommoder les restes»; «le musée sans objet»; «passif de la modernité», etc. Comme le résume Daniel Soutif dans son commentaire magistral de l'initiative, «[...] cet ensemble était si fantastiquement divers qu'on aurait pu s'y perdre et, pourtant, il imposait partout le sentiment de la présence d'une main de maître alors même que son trait le plus troublant était la disparition de toute trace de cette main[15]».

Catalyseur de concepts sans pareil, Philippe Thomas a eu en revanche très peu d'idées originales proprement plastiques. Quasiment toutes ont été traitées isolément par d'autres artistes: code à barres; images visuellement identiques et donc interchangeables mais légendées et donc interprétables différemment; détournement des panneaux lumineux publicitaires, etc. C'est donc moins telle ou telle pièce que l'ensemble de l'articulation qui constitue sa profonde originalité, qui reste d'ailleurs inégalée depuis. C'est sa gestion intégrale de l'histoire de l'art du XX^e^ siècle, sa capacité à insérer non seulement les œuvres d'art mais l'*œuvre de l'art* dans un dispositif fictionnel dont il était en quelque sorte le narrateur – et non le signataire – qui représente son geste magistral, et lui confère sa postérité. D'ailleurs, en regardant les pièces dans leur *objectalité* (alors qu'en principe, chez Thomas, l'objet n'est que le pavillon d'un concept), on est presque surpris par leur efficacité proprement plastique.

### Vers une généralisation de la singularité

Dans *Feux pâles*, Philippe Thomas a inventé un nouveau personnage dans l'histoire de l'art: renonçant à n'être qu'un artiste-faiseur-d'objets, il invente et incarne l'artiste-commissaire, réplique ironique à cette nouvelle figure héroïque dans le monde de l'entreprise qu'était à l'époque le consultant en entreprise. Il ne devient pas pour autant un artiste sans œuvre, car *Feux pâles* est bel et bien une œuvre. Une œuvre, pour reprendre la terminologie de Nelson Goodman que Thomas appréciait énormément, *allographique* et non pas *autographique* – et qui, à ce titre, mérite d'être rejouée régulièrement[16]. Une œuvre dont le matériau est les œuvres d'art. Une œuvre qui transforme son matériau en médium, générateur de significations en abyme. En ce sens, l'œuvre de Thomas est constituée presque exclusivement de dispositifs de reconnaissance conceptuelle, qui lui permettent de pouvoir dialoguer avec les artistes du XX^e^ siècle.

«Thomas s'assit et regarda la mer... Il lui sembla que les vagues envahissaient l'espèce d'abîme qu'il était.» Cette phrase de Maurice Blanchot, que cite Philippe Thomas dans un texte qu'il attribue à Laura Carpenter, est au cœur du programme de son travail[17]. *Thomas l'obscur*, premier roman de Blanchot, figure clé mais insaisissable dans la pensée de Thomas, a la singularité d'avoir pour forme son propre fond. «En lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un», disait Blanchot de son héros, homonyme fictionnel de l'artiste. Celui-ci a dû lire cette phrase qu'il anticipe comme un augure; en tout état de cause, c'est cette idée qui fonde l'esthétique de Philippe Thomas.

Mais au lieu que l'œuvre ne se referme sur elle-même, sur l'absence de l'auteur, dans un acte de solipsisme sans trêve et sans issue, selon la conception de Blanchot, l'œuvre de Thomas s'ouvre sur l'anonymat. Chez lui, pour ainsi dire, l'efface-

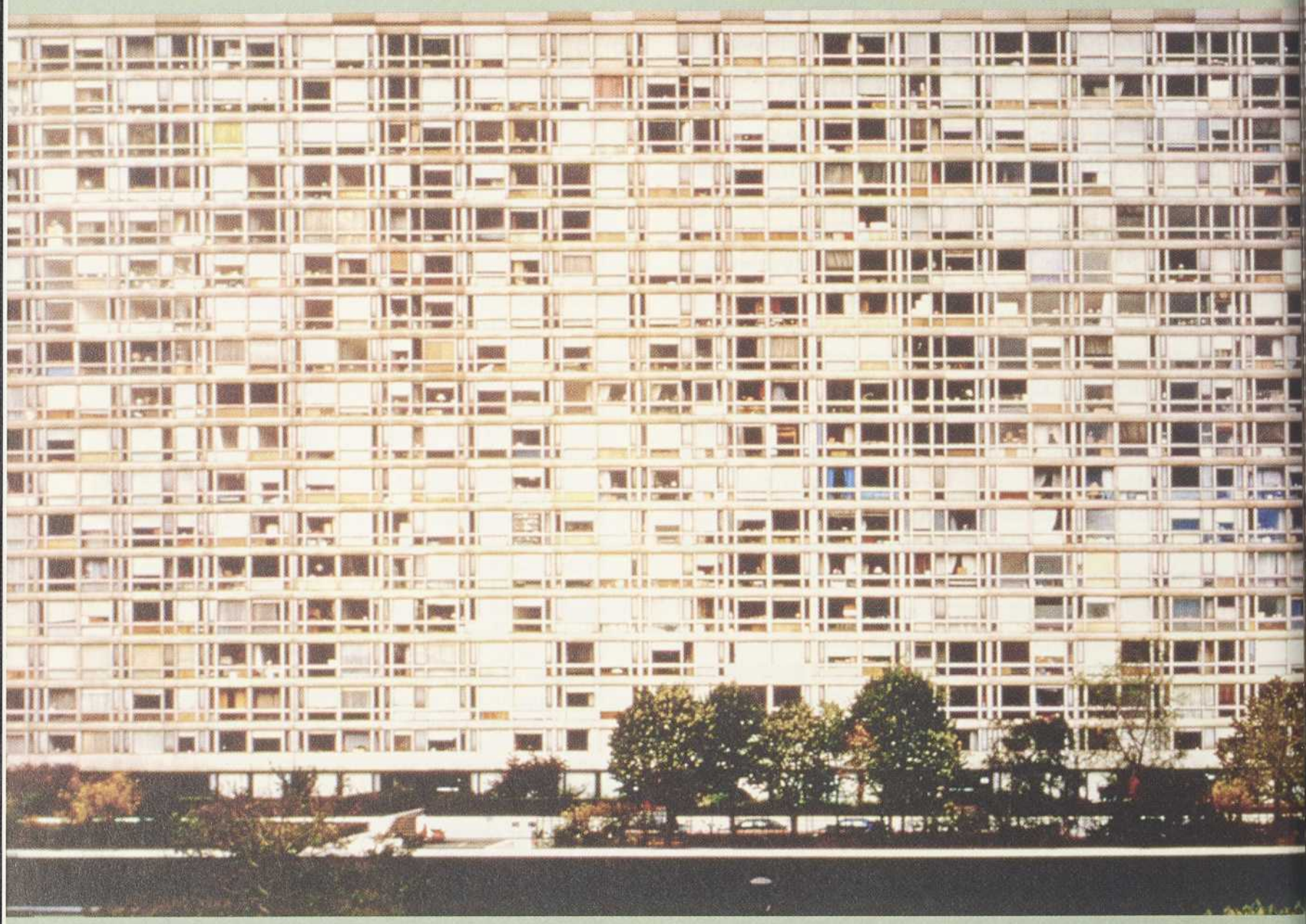
ment de l'auteur n'est pas l'en deçà de l'auteur, mais en quelque sorte son au-delà, son destin. Et condition même de la coopération. Si les ready-made appartiennent à tout le monde, c'est – comme l'a reconnu Thomas – parce que l'art repose sur le déploiement de la coopération intercérébrale. En redistribuant des concepts, en déplaçant des catégories et en agençant différemment les forces en présence, son œuvre – assurément parmi les plus importantes du siècle dernier – ouvre à un changement de paradigme d'art et de vie. En lisant, à l'instar de Philippe Thomas, l'économie symbolique de l'art à l'aune de l'imitation et de la coopération qui fondent la créativité, on parvient à contourner les écueils mis en travers de notre regard par les concepts normatifs d'Auteur, d'Esthétique et d'Œuvre comme autant d'actualisations de l'Un. Philippe Thomas a su y reconnaître la multiplicité.

L'auteur est critique d'art et rédacteur correspondant de PARACHUTE en Europe.

Utilizing Michel Foucault's writings on the function of the author, this essay analyzes the artworks of Philippe Thomas. Thomas, following Duchampian precedents, appropriates and diverts the symbolic economy of art in which authenticity, autonomy and originality are highly valued. The creation of fictional companies, such as *readymades belong to everyone*®, and the shaping of narrative devices marked by irony are strategies by which Thomas deconstructs the romantic model of the artist and dissimulates certain mechanisms belonging to post-Fordism.

NOTES

1. Georges Verney-Carron, « Publicité, publicité. De quelques cas de figures », dans *Sur un lieu commun et autres textes* (sous la direction d'Alexis Vaillant), MAMCO/Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 120.
2. Voir Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu*, MAMCO/ICA, Genève et Villeurbanne, 1999, p. 165-168.
3. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? » (1969), dans *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, p. 811.
4. Respectivement, Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention*, Le Seuil, Paris, 2002; Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil Paris, 2003; et Jean-Pierre Le Goff, *La Barbarie douce*, La Découverte, Paris, 1999.
5. Pierre Bourdieu, « La Logique des champs », dans *Réponses*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 71-90. Voir aussi ses *Règles de l'art*, Le Seuil, Paris, 1992.
6. Laura Carpenter, « Insights », dans *Sur un lieu commun et autres textes*, *op. cit.*, p. 212.
7. « Sur un lieu commun », dans *Sur un lieu commun et autres textes*, *op. cit.*, p. 181.
8. Eve Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Metailié, Paris, 1998, p. 48, 51. Voir également, pour une analyse du destin de la « critique artiste », Eve Chiapello et Luc Boltanski, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999, p. 417-419 et 501-76.
9. Laura Carpenter, « Insights », dans *Sur un lieu commun et autres textes*, *op. cit.*, p. 194-195.
10. Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Blusson, Paris, 2001, p. 308.
11. A. Corsani, M. Lazzarato & A. Negri, *Le Bassin de travail immatériel (BTI) dans la métropole parisienne*, L'Harmattan, Paris, 1996, *passim*.
12. Voir Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention*, *op. cit.* Dans l'économie politique, la richesse se définit par le rapport que la subjectivité entretient avec le temps : l'activité subjective est assujettie à la mesure du temps. Tarde s'oppose à cette mutilation de la subjectivité, et pense le temps non pas comme mesure mais comme puissance de constitution. « En somme, la psychologie économique est une théorie de la création et de la constitution des valeurs, tandis que l'économie et le marxisme sont des théories de la mesure de la valeur. » (p. 150) Là où Marx affirme que dans le capitalisme tout tend à devenir marchandise, Tarde prévoit une autonomie croissante des connaissances, qui ne pourront être confisquées selon une logique strictement économique.
13. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p.61.
14. *Feux pâles*, catalogue d'exposition, CAPCMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1990.
15. Daniel Soutif, « Feux pâles. Souvenirs », dans *les readymade appartiennent à tout le monde*®, catalogue d'exposition, MACBA, Barcelone, 2000, p. 130.
16. Selon Goodman, une œuvre allographique n'existe que sous forme d'occurrences de manifestation, tandis qu'une œuvre autographique, étant physiquement incarnée, n'a pas d'occurrence, et constitue elle-même son unique exemplaire. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art* (1968), trad. J, Morizot, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p. 146 *sq.*
17. Laura Carpenter, « Insights », dans *Sur un lieu commun et autres textes*, *op. cit.*, p. 207.



# ANDREAS GURSKY
## L'enfer du monde

Jacinto Lageira



*Paris, Montparnasse*, 1993, photographie couleur_c-print, 2,05 x 4,21 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York.

Il aura fallu beaucoup de temps pour que l'on s'aperçoive que le lieu le plus terrible dans lequel les hommes pouvaient être relégués à tout jamais n'était ni l'enfer de la mythologie – celui où Orphée descend chercher son aimée Eurydice – ni celui des Juifs de l'Ancien Testament ou encore celui de la religion chrétienne, mais l'enfer des hommes, celui fait par des hommes pour d'autres hommes. En ce dernier sens, ce qui est raconté par Dante dans *Il Inferno* est la version la plus humaine et la plus humanisée, car malgré l'arrière-plan religieux, c'est désormais l'homme qui occupe le devant de la scène. De la traditionnelle imagerie de l'enfer, la

## A HELLISH WORLD

It took a long time for people to realize that the most terrible place one can be banished for all time is not the hell of mythology – the hell Orpheus descended to in order to find his loved one Eurydice – nor the hell of the Hebrews of the Old Testament, nor the hell of Christianity, but the hell of humanity, the hell made by humans for other humans. In this sense, what Dante described in *The Inferno* is the

seule caractéristique qui perdure aujourd'hui ce sont les applications des tourments, cruautés et supplices, autant physiques que moraux. Même si l'enfer porte d'autres noms: mondialisation, trafic d'organes, maladies, famines, pollutions, esclavage, enfance maltraitée, déréglementation économique, prostitution, pauvreté... La liste est bien longue, et il faudrait ajouter beaucoup d'autres cercles aux neuf déjà existants dans *Il Inferno*.

En comparaison de cet enfer infini de l'humain, les photographies d'Andreas Gursky ressemblent plutôt à quelque image du paradis. Impressionnantes, techniquement impeccables, présentant des espaces et des situations plutôt agréables, riches en couleurs et en détails, étonnantes pour l'œil, certains n'hésitent pas alors à les qualifier de sublimes. La chose est surprenante. On ne voit pas très bien en quoi l'immeuble situé derrière la gare Montparnasse (*Paris, Montparnasse*, 1993), la foule des professionnels de la Bourse (*Bourse de Chicago II*, 1999), une montagne enneigée (*Engadine*, 1995), une grand hôtel (*Shanghai*, 2000), un concert de Madonna (*Madonna I*, 2001), les spectateurs d'un match de boxe (*Klitschko*, 1999) sont sublimes? Et si l'on a pu dire de ses paysages ou de ses photographies d'architecture qu'elles rappelaient les visions de Piranèse, il semble plus exact d'affirmer qu'il s'agit au contraire d'une vision «déromanticisée[1]». Que dire sinon de ses photographies en gros plan de moquettes (*Sans titre I*, 1993), de vitrines vides (*Prada II*, 1997), de plafonds (*Brasília, salle d'assemblée plénière I*, 1994), de parcelles de sable (*Sans titre III*, 1996) ou de poussière qui, même lorsque l'on sait où elles furent prises (la moquette est celle de la Kunsthalle de Düsseldorf, mais la vitrine Prada a été entièrement refaite), ne nous transportent pas? Indifférentes, sans qualités, anonymes, sans intérêt, elles n'ont rien d'extraordinaire. Dans notre société surtechnologisée, les photographies de Gursky sont d'ailleurs peu de chose matériellement, et c'est s'arrêter au seuil du travail que de s'en tenir au simple amalgame entre grandes photographies et desseins démesurés, entre images surdimensionnées et effroi du sublime ou sublime de l'effroi. C'est abuser des mots et des concepts, ce qui entraîne rapidement des confusions – y compris de la part de ceux qui défendent son travail – quant à l'attribution au projet de Gursky d'une version postmoderne du sublime, tel qu'il fut pensé entre la fin des Lumières et les débuts du romantisme. Au

most humane and humanized version because, in spite of the religious background, it is a human that occupies centre stage. Today, the only aspect of the traditional imagery of hell to be perpetuated is the application of torments, cruelties and agonies, both physical and moral. This is true even when hell takes on other names: globalization, the traffic in human organs, disease, famine, pollution, slavery, child abuse, economic deregulation, prostitution, poverty... It's a long list, and we would need to add many other circles to the nine already found in *The Inferno*.

Compared to this infinite human hell, Andreas Gursky's photographs bear a closer resemblance to an image of Paradise. Impressive, technically impeccable, depicting generally pleasant spaces and situations, rich in colour and detail, stunning to behold: some people have not hesitated to qualify them as sublime. This is amazing. It's hard to see exactly how the building located behind the Montparnasse train station (*Paris, Montparnasse*, 1993), the crowd of stockbrokers (*Bourse de Chicago II*, 1999), a snow-covered mountain (*Engadine*, 1995), a large hotel (*Shanghai*, 2000), a Madonna concert (*Madonna I*, 2001), or the spectators at a boxing match (*Klitschko*, 1999) are sublime. And while some have been able to see echoes of Piranesi's vision in Gursky's landscapes and architectural photography, it would appear more accurate to say that his is a "de-romanticized" vision.[1] What else can we say about his close-up photographs of moquette (*Sans titre I*, 1993), empty shop windows (*Prada II*, 1997), ceilings (*Brasília, salle d'assistance plénière I*, 1994), and particles of sand and dust (*Sans titre III*, 1996) which, even when we know where they were taken (the moquette is from the Düsseldorf Kunsthalle, but the Prada window was completely done up), do not carry us away? Indifferent, without qualities, anonymous, without interest: there is nothing extraordinary about these photographs. In our over-technologized society, Gursky's photographs don't, moreover, amount to much, materially speaking, and to limit our view of them to a simple amalgam of large photographs and enormous intentions, of oversized images and the dread of the sublime, or the sublimity of dread, is to remain on the threshold of the work. It is an abuse of words and concepts which rapidly induces confusion, even among those who defend his work, to attribute to Gursky's project a postmodern version of the sub-

prétexte que Gursky réalise d'immenses photographies aux panoramiques totalisants, on estime qu'il n'a d'autre volonté que d'appréhender l'ensemble du réel, qu'il cherche à donner la sensation au spectateur que ses images le dominent, le dépassent, l'écrasent, comme autant de visions d'un sublime inaccessible et terrifiant. S'il s'agit de questions de format et de taille, les allers et retours pratiqués par Gursky entre l'immense et le petit dans ce qui est représenté n'ont rien à voir avec l'immense ou le petit de la réalité concrète. Cette dernière, dans sa stricte relation à la photographie, est une convention culturelle, et, en tant que telle, pose d'immenses problèmes cognitifs – on est loin de pouvoir répondre clairement à « qu'est-ce que la réalité ? » Par ailleurs, les images de Gursky ne présentent pas des choses censées exister telles quelles avant et en dehors des prises de vue, puisque ces images sont *construites* et pas seulement fabriquées, ce que leur auteur, détournant les attentes courantes liées à ce médium, explique par l'opposition entre la « photogénie » de ses images et l'« authenticité » (supposée et générique) de la photographie[2]. Les œuvres de Gursky n'ont pas de statut documentaire relativement au « donné », et le seul donné que l'on puisse désigner est l'image ou les images fictives réalisées, entre autres, dans le but de montrer à quoi peut mener la réification. Car si l'on doit invoquer une tentative pour circonscrire une globalité, une immensité ou une totalité, c'est plutôt du tout de la signification de la « vie administrée » qu'il faut alors parler, de cet inhumain qui est, malheureusement, parfaitement accessible, même très proche, puisque c'est nous-mêmes qui l'avons produit. Comme le personnage de J.-P. Sartre dans la pièce *Huis clos*, nous ne pouvons non plus décréter : « L'enfer, c'est les Autres », comme si nous n'étions pour rien dans tout cela et que seul des nihilistes forcenés étaient la cause de tous nos malheurs, dans la mesure où existe encore cette étrange attitude qui semble ne plus intéresser de nos jours : la responsabilité[3].

Tout ce que l'on voit dans les photographies de Gursky n'est pas naturel et ne provient pas de quelque punition divine. Seul l'homme est responsable de grands magasins où tout se vend à un prix unique très bas (*99 Cent*, 1999), de gigantesques immeubles de bureaux, des places boursières internationales, des vitrines remplies de chaussures Nike, mais aussi des stades de football,

lime, as it was conceived between the end of the Age of Enlightenment and the beginning of Romanticism. On the pretext that Gursky creates immense photographs of all-encompassing panoramas, it is said that his only desire is to grasp reality in its entirety, that he seeks to convey to the viewer the feeling that he or she is dominated, overwhelmed, and crushed by his pictures, like so many visions of an inaccessible and terrifying sublimity. On the question of size and scale, Gursky's shifts between the immense and the tiny have nothing to do with the immensity and the minuteness of concrete reality. These latter are, strictly in relation to photography, cultural conventions, and as such they pose enormous cognitive problems: we are far from being able to answer clearly the question "What is reality?" Moreover, Gursky's pictures don't depict things that are supposed to exist in that state before and after the photograph is taken, because these pictures are *constructed*, and not merely fabricated. Gursky, deflecting common expectations of the medium, explains this by means of the opposition between the "photogenicness" of his pictures and the (supposed and generic) "authenticity" of photography.[2] Gursky's photographs don't have the documentary status of the "given," and the only given that we can identify is the fictive image or images created with the goal, among other things, of revealing what reification can lead to. For, if we are obliged to call forth an attempt to define a universality, an immensity or a totality, we should, rather, be speaking about the entire signification of "administered life" – about this inhumanity which is, unfortunately, perfectly accessible, quite close at hand even, since it is we ourselves who have produced it. Like the character in Jean-Paul Sartre's play *No Exit*, neither can we decree that "Hell is other people," as if we had nothing to do with it and only raving nihilists were the cause of all our problems. To the extent, that is, that a certain strange attitude, one that seems no longer to be of interest in our day, still exists: responsibility.[3]

Everything we see in Gursky's photographs is unnatural and does not derive from some sort of divine retribution. Humanity alone is responsible for large stores where everything is sold at one low price (*99 Cent*, 1999), for gigantic office buildings, for international stock exchanges, for shop windows full of Nike shoes, but also for football stadiums, libraries, and concerts that attract huge numbers

*Chicago, Board of Trade II*, 1999, photographie couleur_c-print, 2,07 x 3,36 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York. >





des bibliothèques ou de concerts qui attirent les masses. Tout cela n'est pas sublime; c'est au contraire d'une banalité consternante. Si banal que ce sont ceux-là mêmes qui critiquent Gursky pour sa soi-disant allégeance au capitalisme, et en font son héraut contemporain, qui confondent ce dont parle la photographie avec son enjeu esthétique, comme s'il s'agissait d'une seule et même chose: Andreas Gursky photographie des vitrines de magasins Prada ou bien des chaussures Nike ou bien de grands hôtels de luxe, il est donc nécessairement le chantre du Grand Capital. Or, il faut constamment rappeler que Gursky n'est pas un photographe de presse, qu'il ne réalise pas des photographies pour des campagnes publicitaires, que ce n'est pas non plus un grand reporter réaliste, encore moins un photographe esthétisant, comme on l'entend régulièrement. Ce genre d'attitudes pourrait être nommé le «syndrome de Warhol», tant il ressemble aux reproches que l'on adressait à l'artiste américain. On peut détester Warhol, et il est critiquable sur bien des points; mais on ne peut soutenir sans rire que représenter des chaises électriques, des accidents de voiture, des suicides, des portraits de dépressifs ou d'alcooliques notoires est prendre le parti du «réalisme capitaliste». Sans doute, Gursky ne représente pas ce genre de thèmes ou de sujets morbides, ne représente pas non plus des pauvres, des enfants sniffant de la colle ou de l'éther, des contrées désolées, des pays s'enfonçant toujours plus dans la misère, des charniers humains ou des pollutions maritimes, mais le transformer en joyeux célébrateur du monde désenchanté du capitalisme, en un nihiliste sans foi ni loi, est inepte. Non seulement ses photographies ne sont pas sublimes, mais elles sont peu réjouissantes et de plus en plus inquiétantes à mesure qu'on les regarde, car elles nous montrent également, par-delà leur plasticité immédiate, la déshumanisation du monde de l'homme.

Le plus simple, afin d'étayer cette idée, serait de se référer à l'une des rares photographies où, selon certains, Andreas Gursky adopte «clairement» une position critique, à savoir *Conseil d'administration*, un diptyque de 2001 où l'on peut voir les logos de marques internationales surmontant une vaste assemblée, qui rappelle plutôt une dangereuse secte qu'une réunion de la haute finance – certes, la différence est souvent minime. Mais ce n'est pas là une photographie particulièrement réussie esthéti-

of people. None of this is sublime: it is, on the contrary, disconcertingly banal. So banal that it is the very people who criticize Gursky for his supposed allegiance to capitalism and make his work out to be its modern-day herald who confuse his photographs' subjects with their æsthetics, as if these were the same thing: Gursky photographs a Prada shop window, or Nike shoes, or luxury hotels; therefore, he is the poet of Big Business. Now, we must constantly remember that Gursky is not a press photographer, he doesn't take photographs for ad campaigns, nor is he a great realist reporter and much less an æsthete, which is what we hear about him all the time. This sort of attitude could be called the "Warhol syndrome," so closely does it resemble the sort of thing Warhol was reproached for. One can detest Warhol, his work can be criticized on many levels, but it is laughable to hold that by depicting electric chairs, car accidents, suicides, or well-known depressives and alcoholics, one is joining hands with "capitalist realism." Undoubtedly, Gursky does not depict these sorts of morbid themes or subjects, nor does he depict poor people, children sniffing glue or ether, desolate lands, countries continuously sinking deeper into misery, human charnel houses, or maritime pollution. But to transform him into a joyous celebrator of the disenchanted world of capitalism, or a renegade nihilist, is idiotic. Not only are his photographs not sublime, but they are not particularly heartening, and they become more and more troubling the longer one looks at them – because they also show us, beyond their immediate plasticity, the dehumanization of the human world.

The simplest way to buttress this argument would be to refer to one of those rare photographs in which, or so some people claim, Gursky has "clearly" adopted a critical stance: *Conseil d'administration* (2001), a diptych in which we see the logos of international brand names hover over a vast assembly that resembles a dangerous cult more than it does a high-finance meeting (admittedly, the difference is often minimal). But, from an æsthetic point of view, this is not a particularly accomplished photograph, and Gursky is not Hans Haacke. Now, simply to want to see Gursky, or any other artist, "clearly" display his point of view is precisely to submit the work of art to something which, among other things, we ask it to denounce: instrumentalization. To desire the role of the work

quement, et Andreas Gursky n'est pas Hans Haacke. Or, vouloir absolument que Gursky, ou tout autre artiste, expose «clairement» son point de vue, qu'il prenne parti «une fois pour toutes» dans ses photographies, c'est précisément faire subir aux œuvres d'art ce que l'on voudrait, entre autres, qu'elles dénoncent: l'instrumentalisation. Vouloir que le rôle d'une œuvre soit l'ostentation de son message dénonciateur n'est finalement que la récupération embourgeoisée d'une idée avant-gardiste qui a fait son temps. Une œuvre d'art n'a pas à servir littéralement à des fonctions démonstratives, explicatives, didactiques, à des prises de positions ou d'engagements qui ne feraient que l'affaiblir sur tous les plans et la rendre, en fin de compte, inefficace. User littéralement de l'œuvre comme d'un outil critique direct, frontal, immédiat n'est rien d'autre que faire de la propagande à l'envers. C'est en cela que *Conseil d'administration* n'est pas une œuvre réussie comparativement à d'autres photographies de Gursky; le message y est trop évident. Bien meilleures sont la plupart de ses photographies qui mobilisent une dialectique suffisamment ouverte mais aussi clairement focalisée sur certaines problématiques afin de permettre des lectures bien plus subtiles que celles faites habituellement lorsque l'on s'en tient à la seule lecture de surface.

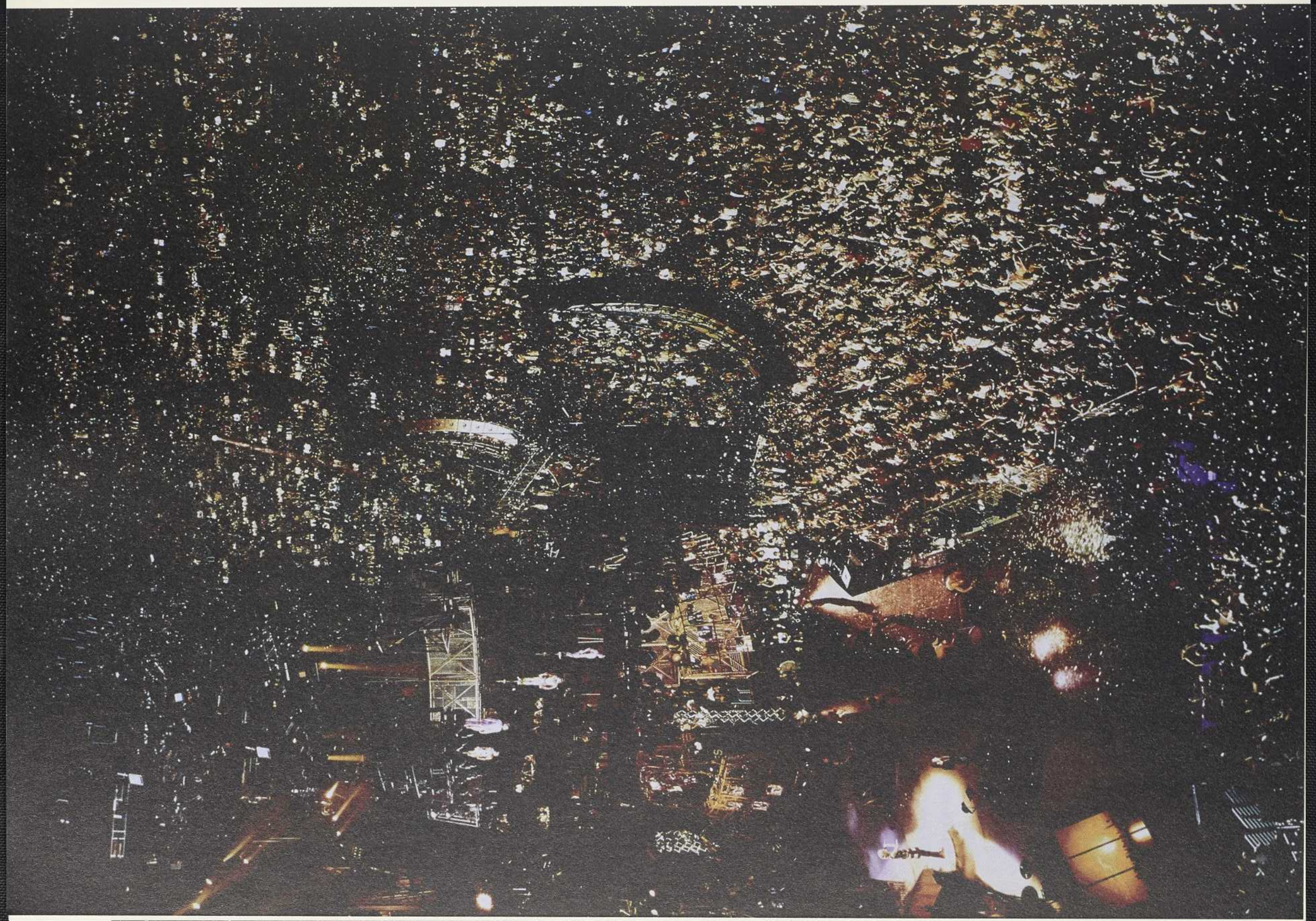
Mais les photographies de Gursky ne cachent pas non plus une signification fondamentale en profondeur, un sens ultime qui s'y trouverait caché et qu'il faudrait découvrir par de minutieuses interprétations. Bien au contraire, les faits sont là, devant nos yeux. La force dialectique de ses photographies est que sans être réalistes, elles ne renvoient qu'à la concrétude des événements et des états, et que sans être imaginaires, elles mettent au jour la facticité de situations absurdes. Lorsque Gursky explique qu'il cherche à «décrire l'état existentiel des choses[4]», il est clair que ses constructions photographiques ne restituent pas le monde «tel qu'il est», mais le monde tel que le découpe, le prélève, le recompose la photographie. En ce sens, le monde est bien «tel-qu'on-le-parle», tel que nous le percevons et le manipulons, même si c'est le plus souvent en le détruisant massivement, et définitivement. À cet égard, les sujets choisis par Gursky – immeubles, chaussures, voitures, usines, ports, concerts, magasins, vacances, places boursières – sont bel et bien le monde tel que nous le modelons en grande partie. Et il ne s'agit pas de quelque *Brave New*

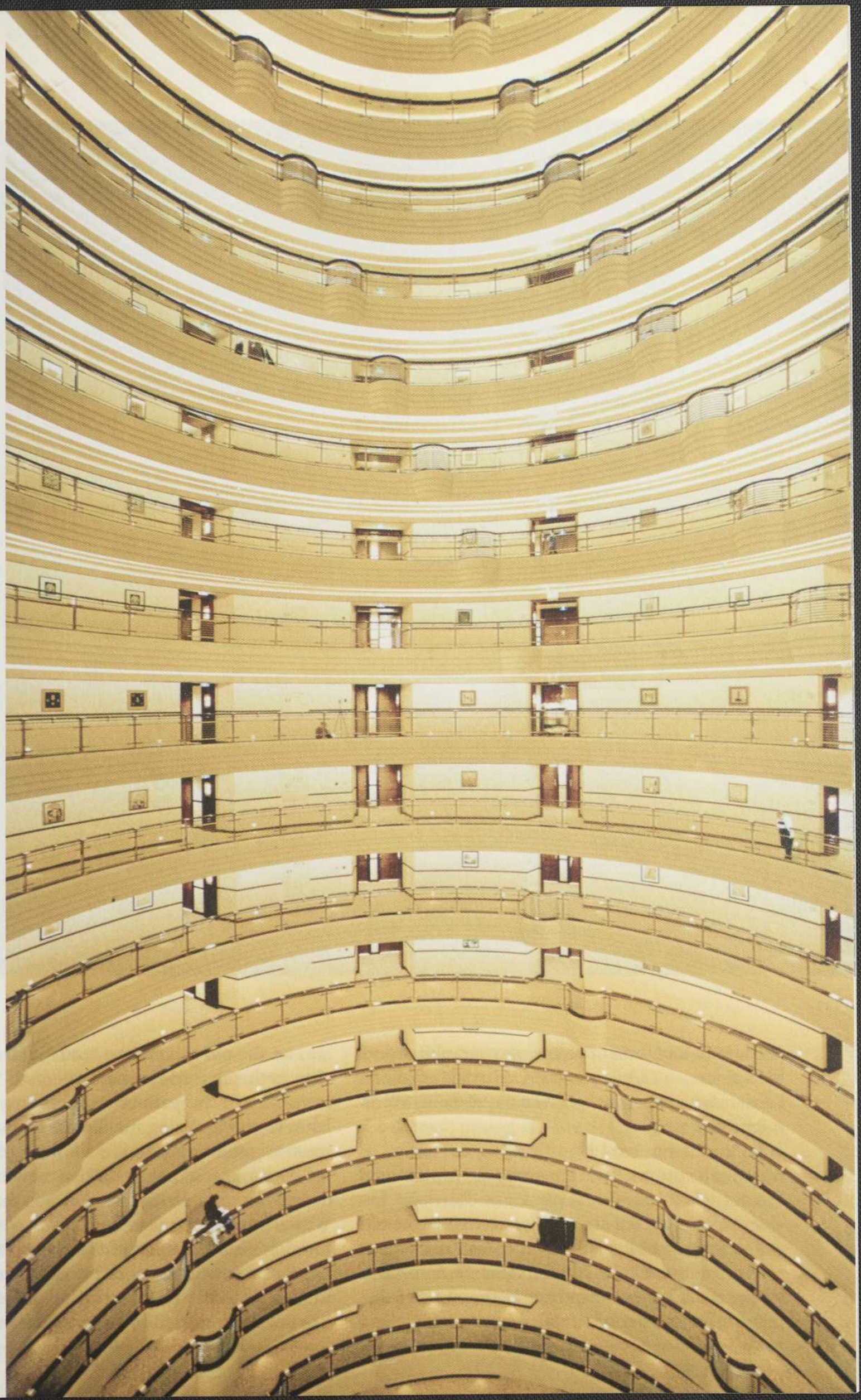
of art to be the vehicle for its denunciatory message is, in the end, nothing more than a bourgeois recuperation of an avant-garde idea whose time has past. A work of art needn't serve literally to demonstrate, explain or educate. It needn't take sides or devote itself to a cause. This would only weaken it on every level and ultimately render it ineffective. To use a work of art literally as a tool for direct, frontal and immediate criticism is nothing other than producing a sort of reverse-image propaganda. This is why, compared to Gursky's other photographs, *Conseil d'administration* is not an accomplished work: its message is too apparent. Much better are the majority of his photographs, which bring into play a sufficiently open dialectic, but also one clearly focused on specific problems, in order to make possible a much more subtle reading than those usually carried out whenever we restrict ourselves to a merely superficial reading.

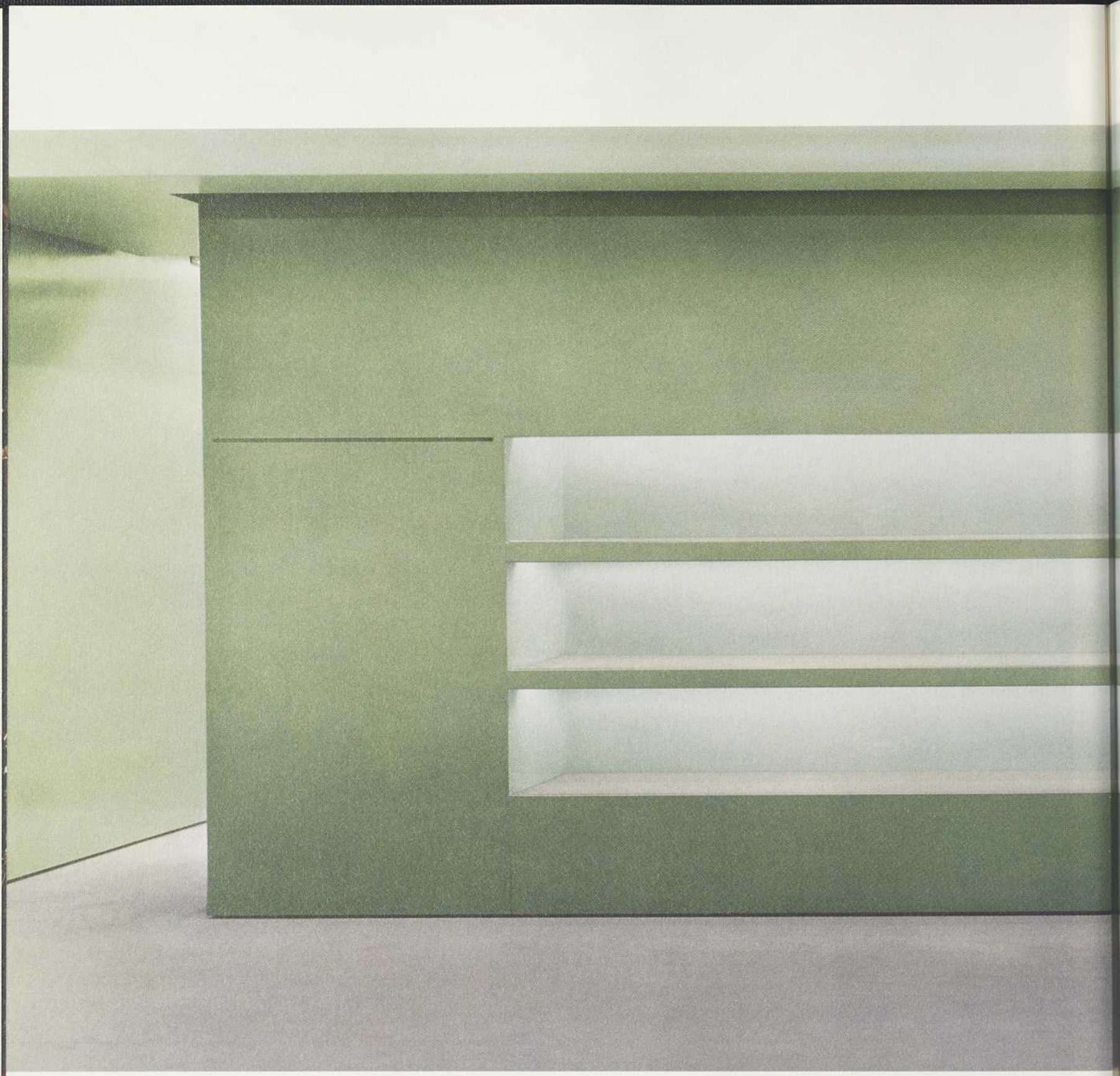
But neither do Gursky's photographs conceal an underlying, deep-rooted meaning, an ultimate meaning that is hidden and which we must discover through detailed interpretation. On the contrary, everything is there, before our eyes. The dialectical force of his photographs is that without being realist, they refer only to the concreteness of events and states of being, and that without being imaginary, they expose the artificiality of absurd situations. When Gursky explains that he is trying to "describe the existential state of things," it is clear that his photographic constructions do not reconstruct the world "the way it is" but rather the world the way he carves it up, dissects it, recomposes it, photographs it. In this sense, the world really is "the way we speak about it," the way we perceive it and manipulate it, even if in doing so we most often destroy it on a massive scale, and permanently. In this sense, the subjects Gursky chooses – buildings, shoes, cars, factories, ports, concerts, stores, vacations, stock exchanges – truly are the world just as we, to a large extent, shape it. And this is not some *Brave New World* that has sprung up right out of the photograph (or even the one imagined by Aldous Huxley), but the hell in which we live; in which, even, we have chosen to live.

The "we" here is meant to indicate that hell is not other people, but rather all of us, who contribute to its creation. Because there isn't, on the one hand, the "good," those people who have access to true moral wisdom and its true practice,

*Madonna I*, 2001, photographie couleur_c-print, 2,81 x 2,07 m et_and *Shangaï*, 2000, photographie couleur_c-print, 3,03 x 2,07 m; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York. >





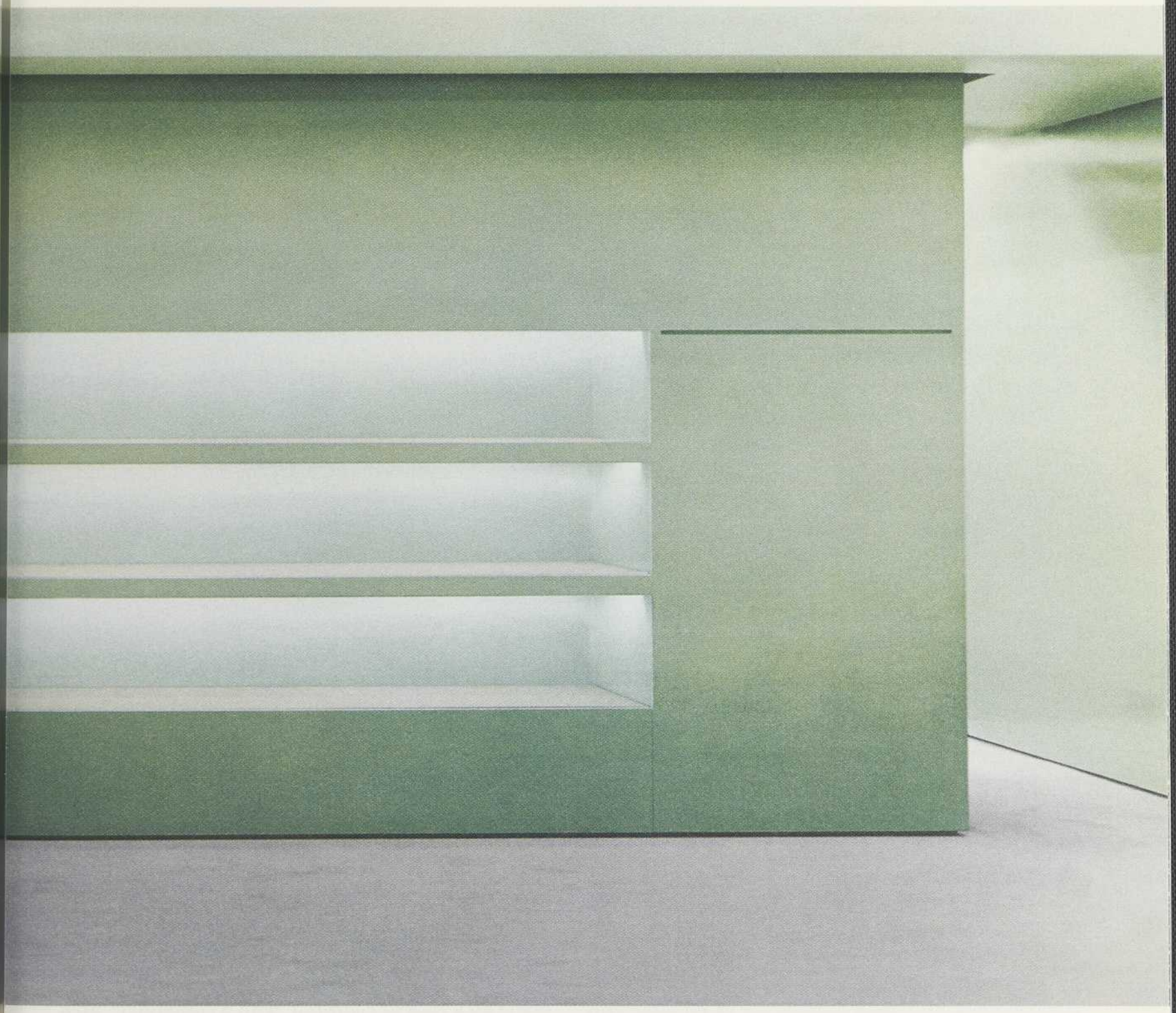


*World* jailli tout droit du tirage photographique (ou bien alors celui imaginé par A. Huxley), mais de l'enfer dans lequel nous vivons, que nous avons même choisi.

Le «nous» entend signifier ici que l'enfer, ce n'est pas les autres, mais nous tous qui contribuons à son édification. Car il n'y a pas d'un côté les «bons», ceux qui ont accès à la vraie sagesse morale et à sa vraie pratique, et de l'autre les «mauvais», ceux qui adorent l'idole du Capitalisme, comme si les premiers avaient emprunté le chemin de la lumière et que les seconds erraient indéfiniment dans

and on the other hand the "bad," those who worship at the altar of Capitalism – as if the former have chosen the path of enlightenment and the latter were wandering for all time in darkness. We must assume responsibility for the fact – which is not the same as accepting it – that the society Gursky depicts for us – that is, our *own* – is the society of Western, or westernized, capitalism, which is vampirizing ninety percent of the planet. And for the fact that from athletic shoes to cars, from clothing to food, from leisure to work, nothing exists which has not been created by us, over the more or less

*Prada II*, 1997, photographie couleur_c-print, 1,65 x 3,17 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York.



l'obscurité. Il faut bien assumer le fait – ce qui ne signifie pas accepter – que la société que nous présente Gursky, donc *la nôtre*, est celle du capitalisme occidental ou occidentalisé qui vampirise 90% de la planète, et que de la chaussure de sport à la voiture, des vêtements à l'alimentation, des loisirs au travail, rien n'existe qui ne soit de notre fait à plus ou moins long terme et à des degrés plus ou moins importants. Ce monde infernal que nous achetons et vendons quotidiennement – des friandises Made in China au sous-marin nucléaire, des lacets à la force de travail immigré – est instrumentalisé par

long term and to greater or lesser degrees. This infernal world that we buy and sell daily – from "Made in China" delicacies to nuclear submarines, from shoelaces to immigrant labour – is instrumentalized by us and for us, for we are its consumers and, to a large extent, its sponsors. It would be simplistic and, above all, completely erroneous to set good and bad users up against each other. This is an ineffective way of expressing criticism or putting up resistance. And, from the point of view of art and its possible role, we are no longer innocent enough to believe that art should reveal to us "real life," a

nous et pour nous qui en sommes les utilisateurs et en grande partie les commanditaires. Il serait simpliste et, surtout, complètement faux d'opposer bons et mauvais usagers, ce qui est inopérant en vue de quelque critique à émettre ou de quelque résistance à opposer. Et du point de vue de l'art et de son possible rôle, nous ne sommes plus innocents au point de croire qu'il doit nous montrer «la vraie vie», une vie «meilleure», «belle» et «poétique», la «vérité» sur toutes choses. Si l'on veut parler artistiquement de la complexité de la société actuelle, il faut également que le travail plastique soit complexe. Ou alors on produit des images Made in Toscani ou du documentaire «pur et dur». Le document a ses propres vertus et puissances, mais son attestation du fait de manière frontale et quasiment univoque fait de lui un instrument de délivrance du sens immédiat, ce qui est à l'opposé de ce que propose l'art qui tend au contraire à créer du sens qui résiste. En cela, l'approche de Gursky consiste à dialectiser des formes et des significations en opposant une résistance à ce qui est par des images fictives, mais dont la source est pourtant ce qui existe. Ses images ne sont pas fictives au point de refuser les événements du monde. Toutefois, le dispositif électronico-photographique est à la fois une manière de mettre à distance la supposée réalité d'un monde perçu en soi et de révéler certaines caractéristiques, et principalement, ainsi que l'affirme Gursky, le «fétichisme de notre monde matériel[5]».

C'est à ce stade qu'il faut faire preuve d'esprit dialectique pour ne pas réduire le travail de Gursky au vide, au nihilisme, au néant et à la destruction causés par une adhésion aveugle à la croissance et aux bénéfices du Grand Capital, car si, en effet, l'on peut y discerner des formes d'anéantissement, il ne faut pas omettre de parler de la posture *ex machina* de l'homme qui, au lieu d'être une apparition pour un heureux dénouement comme au théâtre, surgit pour alimenter son propre enfer par l'inhumanité de ses actes, lesquels ne sont pas totalement, et là est toute la question, hors de son humanité. Il ne s'agit aucunement d'affirmer que puisque «l'enfer est pavé de bonnes intentions» et que nous sommes tous embarqués dans la même galère, il faut laisser s'accomplir le destin, laisser se poursuivre le cours des choses avec un «*anything goes*» satisfait. Aussi, les images de Gursky n'enregistrent pas ce genre de constat, mais conçoivent un regard second, mé-

"better," "beautiful," or "poetic" life, or the "truth" about all things. If we wish to use art to speak about the complexity of contemporary society, the work's form must also be complex. Otherwise, we end up producing "Made in Toscani" images or "Voice of God" documentaries. The document has its own virtues and strengths, but its frontal and almost unequivocal testimony makes it an instrument for the delivery of immediate meaning, unlike the project of a work of art, which tends, on the contrary, to create meaning that offers resistance. In this way Gursky's approach consists of rendering form and content dialectical by offering resistance to existing reality through the use of fictive images whose source, nevertheless, is in that reality. His images are not fictive to the point of refusing world events. Just the same, the electronic-photographic device is a way of both distancing the supposed reality of a world, apprehended in its own form, and revealing some of its characteristics – principally, according to Gursky, the "fetishism of our material world."[5]

It is at this stage that we must demonstrate a dialectical spirit in order not to reduce Gursky's work to the void, to nihilism, to the nothingness and destruction brought on by a blind adhesion to the benefits of Big Business. Because if indeed it is possible to discern in Gursky's work forms of annihilation, we must not neglect to speak of the *ex machina* posture of humankind which, rather than being an apparition for a happy ending like it is in the theatre, arises in order to stoke the flames of its own hell through the inhumanity of its actions. These actions, and here is the nub of the matter, are not completely outside its own humanity. It is not at all a case of claiming, with a contented, "anything goes" attitude, that "since hell is paved with good intentions, and since we're all in the same boat, we must give destiny a free hand, we have to let things develop on their own." Gursky's images do not project this kind of attitude, but conceive rather a second gaze, a mediated and invented gaze that is not duplicitous with naked reality. We know that *99 Cent*, for example, is not an advertising image for an unrivalled price in an unrivalled life in an unrivalled society, which seeks equality through the homogenization of consumption and consumers. The most worrisome thing is that such an idea could take root in the minds of the "suits," not that Gursky took a picture of it. When he does

*Untitled III*, 1996, photographie couleur_c-print, 1,85 x 2,23 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York.



diatisé, inventé et non duplice sur la réalité brute. On comprend que *99 Cent*, par exemple, n'est pas une image de propagande pour le prix unique dans une vie unique à l'intérieur d'une société unique qui viserait l'égalité par l'homogénéisation des consommations et des consommateurs. Le plus inquiétant est qu'une telle idée ait pu germer dans l'esprit des commerciaux et non que Gursky en tire une image. Lorsqu'il le fait, ce que nous voyons est bien plutôt la déshumanisation en acte d'une société qui fétichise le monde matériel au point d'en faire sa seconde nature, de faire de la vie administrée, réifiée, intrumentalisée, la nouvelle valeur de l'homme par un étrange retournement qui n'est rien moins qu'humain, ce qu'autrefois La Boétie nommait « la servitude volontaire ».

Peu après la Seconde Guerre mondiale, dans *La Dialectique de la raison*[6], Adorno et Horkheimer avaient violemment attaqué cette raison humaine qui produit de l'irrationnel, de la barbarie, de l'inhumain, diagnostic repris récemment par nombre d'auteurs qui stigmatisent cette déréliction par une « perte du sens » généralisée. Et, comme par hasard – mais ce serait là un autre débat, pourtant rattaché au précédent –, l'art contemporain est le premier visé, car il serait l'un des producteurs de ces nihilismes de tous bords qui, de Duchamp à Damian Hirst, de dada à Warhol ou à Andres Serrano, et à tant d'autres artistes où, selon cette pseudo-logique du pire, il faudrait bien évidemment placer Andreas Gursky, désensibilise, déculturalise, détruit le sens de l'existence et de la société, bref, nous maintient dans l'état de barbarie[7]. On peut s'interroger sur cette dernière notion, et se demander si elle doit être comprise en termes de moment(s) historique(s) ou bien comme étant une partie constitutive de l'homme, autrement dit, son inhumanité ferait partie intégrante de son humanité[8]. Cela depuis toujours et à jamais. Selon cette dernière hypothèse, ou constat, si l'essence de l'homme n'était, n'est et ne peut être qu'un mélange d'humanité et de barbarie, le nihilisme est alors inéluctable, et l'on peut s'étonner d'un tel fatalisme, puisque les nouveaux barbares sont alors ceux-là mêmes qui accusent *La* société d'être barbare. À quoi bon lutter en ce cas ? Nostalgiques de la belle apparence perdue, ils évoquent l'« éclaircie de l'être », le métier, la figure humaine, la Vie, le dissentiment du sublime, et même la beauté – tout ce qu'abhorrait d'ailleurs Adorno. Si, avec tout ce qu'a connu le XX^e^ siècle et ce que l'on

so, what we see instead is the dehumanization of a society in action that fetishizes the material world to the point it becomes second nature, to the point of making administered, reified and instrumentalized life the new merit of humanity, through a strange reversal that is nothing but human – what, in an earlier age, Étienne de la Boétie called "volunteered slavery."

Shortly after World War II, in *Dialectic of Enlightenment*,[6] Theodor Adorno and Max Horkheimer violently attacked the human reason that produces the irrational, barbarism and inhumanity. Their diagnosis has been taken up in recent years by numerous authors, who brand this dereliction a generalized "loss of sense." And, as if by chance – but this would be another discussion, although one tied to these recent arguments – their major target was contemporary art, because it is one of the things that produces this nihilism on all sides. A nihilism which, from Duchamp to Damian Hirst, from Dada to Warhol to Andres Serrano and so many other artists (and among whom, according to this pseudo-logic of the worst, we would have to include Andreas Gursky), desensitizes, deculturates and destroys the meaning of life and society; in short, which keeps us in a state of barbarism.[7] We might wonder about this latter notion and ask ourselves if it should be understood in terms of historic moment(s) or as a constituent element of humankind – in other words, if our inhumanity is an integral part of our humanity.[8] And this since the beginning of time and forever to come. According to this last hypothesis, or observation, if the essence of humankind has been, is, and can only be a mixture of humanity and barbarism, then nihilism is inescapable. And we might well be astonished at such a fatalism, since the new barbarians are the very same people who accuse society itself of being barbaric. What is the point in struggling in such a situation? Nostalgic for a lost beauty of appearances, they reminisce about the "lightness of being," about the human figure, Life, the dissent of the sublime, and even beauty – everything that Adorno, moreover, abhorred. If, after everything that was seen by the twentieth century and which we continue to experience today, these are the only horizons they can offer us, then there really is no doubt about it, it really is a case of nihilism and barbarism.

Now, Gursky's work is not triumphant, or defeatist, it is not nostalgic or dehumanizing, it does

continue encore à subir, ce sont là les seuls horizons que l'on peut nous offrir, alors il n'y a plus de doute: il s'agit bien de nihilisme et de barbarie.

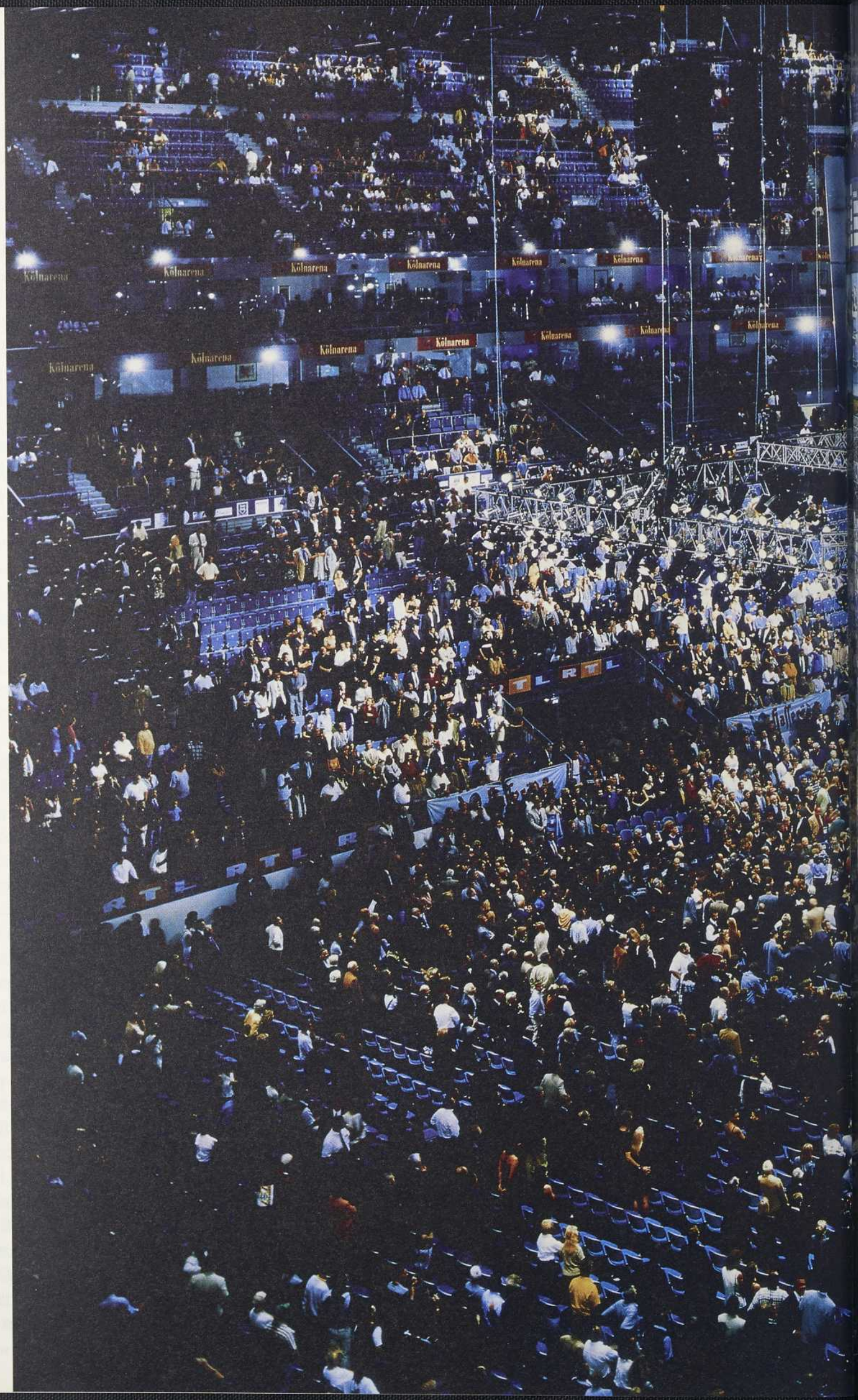
Or, le travail d'Andreas Gursky ne relève pas du triomphalisme, du défaitisme, de la nostalgie, d'une déshumanisation ou d'un regard dépassionné sur le monde. Ce qui pourrait s'apparenter à un regard clinique porté sur la réalité est en fait la volonté de maintenir une distance salutaire autant psychique que plastique avec la polysémie des images et ce à quoi elles peuvent renvoyer. Risquons une banalité en soulignant que Gursky ne nous montre pas le monde mais une image du monde. Ce que l'on voit n'*est pas* la réalité. C'est pire: c'est ce qui fait advenir la réalité. Car ce n'est pas l'enfer qui nous est directement montré mais, pour ainsi dire, ses causes et ses moteurs, au premier rang desquels l'économie capitaliste. Contre toute attente, et malgré ce que refusent de voir ses contempteurs par une sorte de dénégation, c'est cet «état existentiel des choses» que nous montre Gursky sous la couche des apparences et non quelque «triomphe de la volonté» contemporain. Un monde à notre image, un monde à la fois humain et inhumain. Ce qui ne le légitime ni ne le justifie en rien. Car même avec peu de connaissances quant aux enjeux économiques de la mondialisation, nous savons tous que les places financières que nous voyons dans ses images *gèrent* une très grande partie du monde, bien entendu pour leur plus grand profit, et que la plupart des produits, des actions, des objets, des temps et des espaces que nous voyons dans ces images existent grâce à l'appauvrissement de ceux qui sont toujours plus pauvres. Ces faits existent *réellement*, mais existent-ils avec le même statut une fois repris et retravaillés dans les images de Gursky? Le plus troublant de ces images fictives est qu'elles ne déréalisent pas le monde par leurs constituants inventés, mais mettent au jour l'imaginaire délirant des habitants de l'enfer. Car c'est en montrant cette propension de l'homme à produire de l'inhumain que l'on montre la genèse de l'enfer du monde.

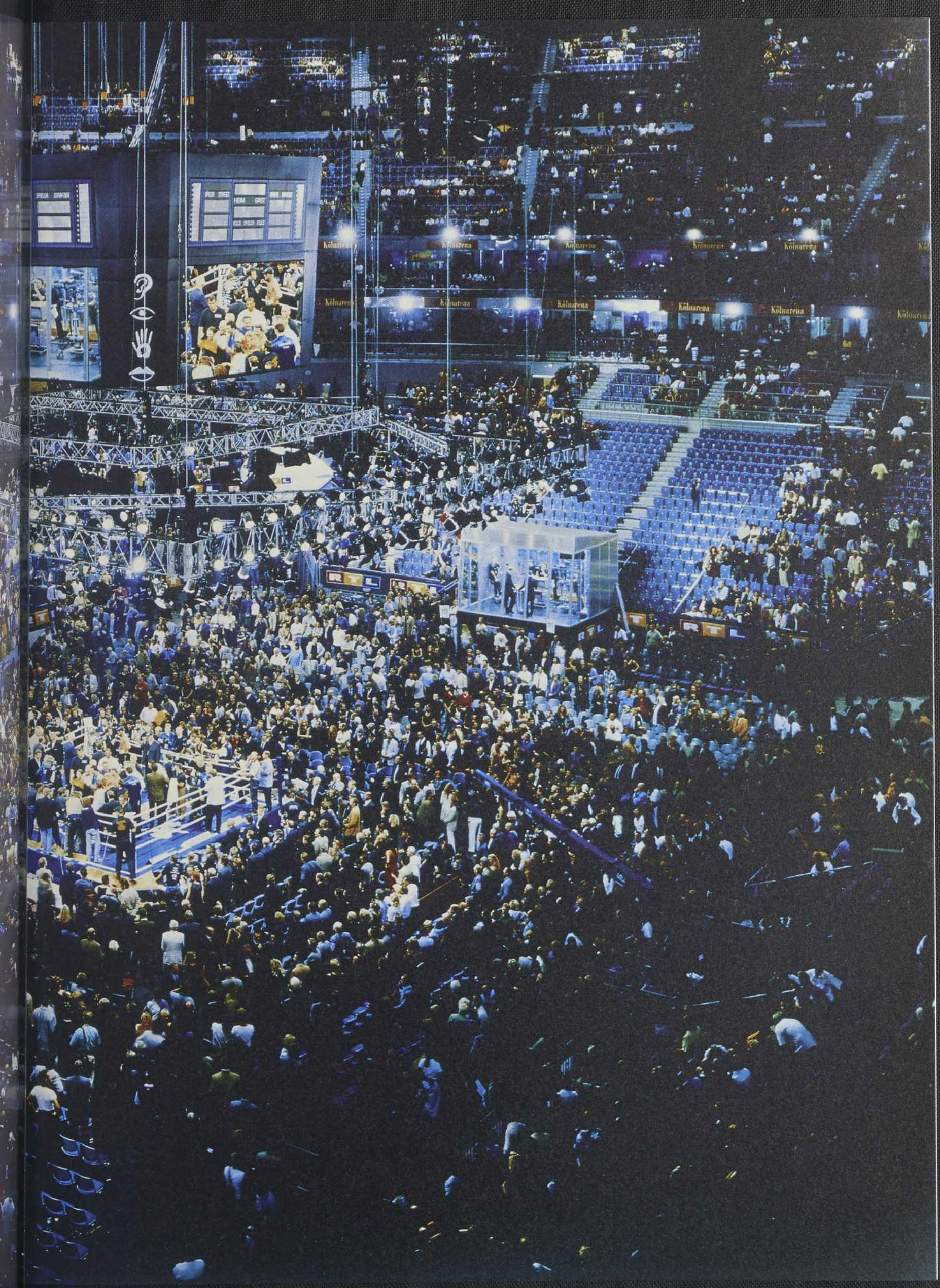
Les images de Gursky opèrent ici un retournement, car si elles sont fictives et non pas réalistes ou documentaires, si elles opposent la photogénie à l'authenticité, ce qu'elles montrent d'un certain état du monde n'est évidemment pas neutre. La vie administrée et réifiée que nous percevons dans les images n'est présente que dans la mesure où le photographe a monté ensemble différentes réalités

not cast a dispassionate gaze on the world. What might appear to be a clinical examination of reality is in fact a desire to maintain a healthy distance, both psychic and plastic, from the polysemy of images and to what they may refer. I will risk banality by emphasizing that Gursky does not show us the world, he shows us an image of the world. What we see *is not* reality. It's worse: it's what reality has brought about. Because it is not hell that is shown to us directly but rather, in a manner of speaking, its causes and the things that propel it, foremost among them the capitalist economy. Against every expectation, and despite what those who scorn him refuse to see, through a kind of denial, what Gursky shows us is the "existential state of things" that lies under the film of appearances, and not some contemporary "triumph of the will." None of this legitimates or justifies it in the least. Because even with little knowledge of the economic issues around globalization, we all know that the financial sites we see in his images *manage* a large part of the globe, for their own greatest profit of course, and that most of the products, actions, objects, temporalities and spaces we see in these images exist thanks to the impoverishment of those who are always the poorest. These things exist in *reality*, but do they exist in the same sense once they are taken and reworked in Gursky's pictures? The most troubling thing about these fictive images is that their invented elements do not make the world any less real. Rather, they reveal the delirious imaginary world of hell's inhabitants. Because it is by showing the human propensity to produce inhumanity that Gursky reveals the genesis of this hellish world.

Here Gursky's images effect a reversal. For, if they are fictive and not realist or documentary, if they contrast photogenicness and authenticity, it is because they demonstrate that the state of the world is not a neutral thing. The administered and reified life we observe in these images is only present to the extent that the photographer has brought different realities together in order to lift the veil on the machinery which, backstage, makes the entire system work. This machinery, the most important and coldest part of which is called "the economy," is itself operated by living people. What at first glance appears, in Gursky's pictures, to be serene, innovative, high-tech, and spotless is, in the final analysis, nothing but forms of power and finance, the places where the fate of millions of other people is

*Klitschko*, 1999, photographie couleur_c-print, 2,07 x 2,61 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York. >


Kölnarena
RTL


Kölnarena
RTL




pour lever le voile sur les machineries qui, en coulisses, font actionner l'ensemble du système. Ces machineries, dont la plus puissante et la plus froide se nomme «économie», sont elles-mêmes actionnées par des hommes. Et ce qui, dans les images de Gursky, au premier regard paraît paisible, innovant, magnifique, high-tech, sans tache, n'est en dernière instance que les formes du pouvoir et de la finance, les lieux où l'on décide du sort de milliards d'autres personnes, les instances dans lesquelles «on» décide de les précipiter dans des cercles d'où l'on revient rarement. Montrer cela n'est pas inefficace ni plastiquement, ni esthétiquement, ni politi-

decided, the levels where decisions "are made" to hurl these people into circles from which they rarely return. To show this is not ineffectual – not from a plastic, æsthetic or political perspective, even if the viewer has to carry out a certain amount of ratiocination. After all, and this has been said often enough, Gursky makes pictures which problematize questions arising out of the history of photography, of cinema, of painting, even of architecture and sculpture, and to want to create an accomplished and æsthetically rich body of work has always been with us. But the bizarre separation some people stubbornly insist on making in Gursky's work be-

*99 Cent*, 1999, photographie couleur_c-print, 2,07 x 3,36 m; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Matthew Marks Gallery, New York.

quement, même si le spectateur doit accomplir quelques efforts de ratiocination. Après tout, et cela a été suffisamment dit, Andreas Gursky réalise des images qui problématisent des questions issues de l'histoire de la photographie, du cinéma, de la peinture, voire de l'architecture ou de la sculpture, et vouloir accomplir une œuvre réussie et riche esthétiquement est toujours d'actualité. Mais l'étrange séparation que l'on s'obstine à faire entre un supposé formalisme plastique et des « prises de position claires » dans l'œuvre de Gursky ne rend pas justice à l'un de ses principaux enjeux qui est de dialectiser, précisément, les *relations* entre inhumanité et humanité. Ce qui est « inhumain » est inacceptable et ne saurait faire l'objet de quelque négociation avec l'humain. Mais avant de parvenir à distinguer les deux instances, il faut sans doute procéder avec précaution si l'on ne veut pas se fourvoyer dans quelque raisonnement qui marque tout autant un projet artistique qu'un projet de responsabilité. En se situant aux marges ou aux seuils de ces relations entre inhumanité et humanité, le travail de Gursky évite un excès d'aveuglement politique qui asservirait l'art à des fins qui lui sont étrangères et une pure pratique de l'art pour l'art où l'état existentiel des choses et des êtres n'aurait plus de place.

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

tween a supposed plastic formalism and "clearly taking sides" does not do justice to one of his principal projects, which is to make dialectical, precisely, the *relationship* between humanity and inhumanity. What is "inhuman" is objectionable and can never be the object of some sort of negotiation with the human. But before we arrive at distinguishing between these two things, we must undoubtedly proceed with caution if we do not want to become lost in a reasoning which lacks both an artistic project and a project of responsibility. By situating itself on the margins and on the thresholds of these relationships between humanity and inhumanity, Gursky's work avoids an excess of political blindness that would reduce art to ends that are alien to it, and to a pure practice of art for art's sake in which the existential state of things and beings would no longer have a place.

The author is an art critic who lives in Paris. He teaches the history of art and æsthetics at the École des Beaux-Arts du Mans and at the Université de Paris-I. He has recently collaborated on a monograph on the work of Gary Hill (Paris: Éditions du regard, 2001).

Translated by Timothy Barnard

NOTES

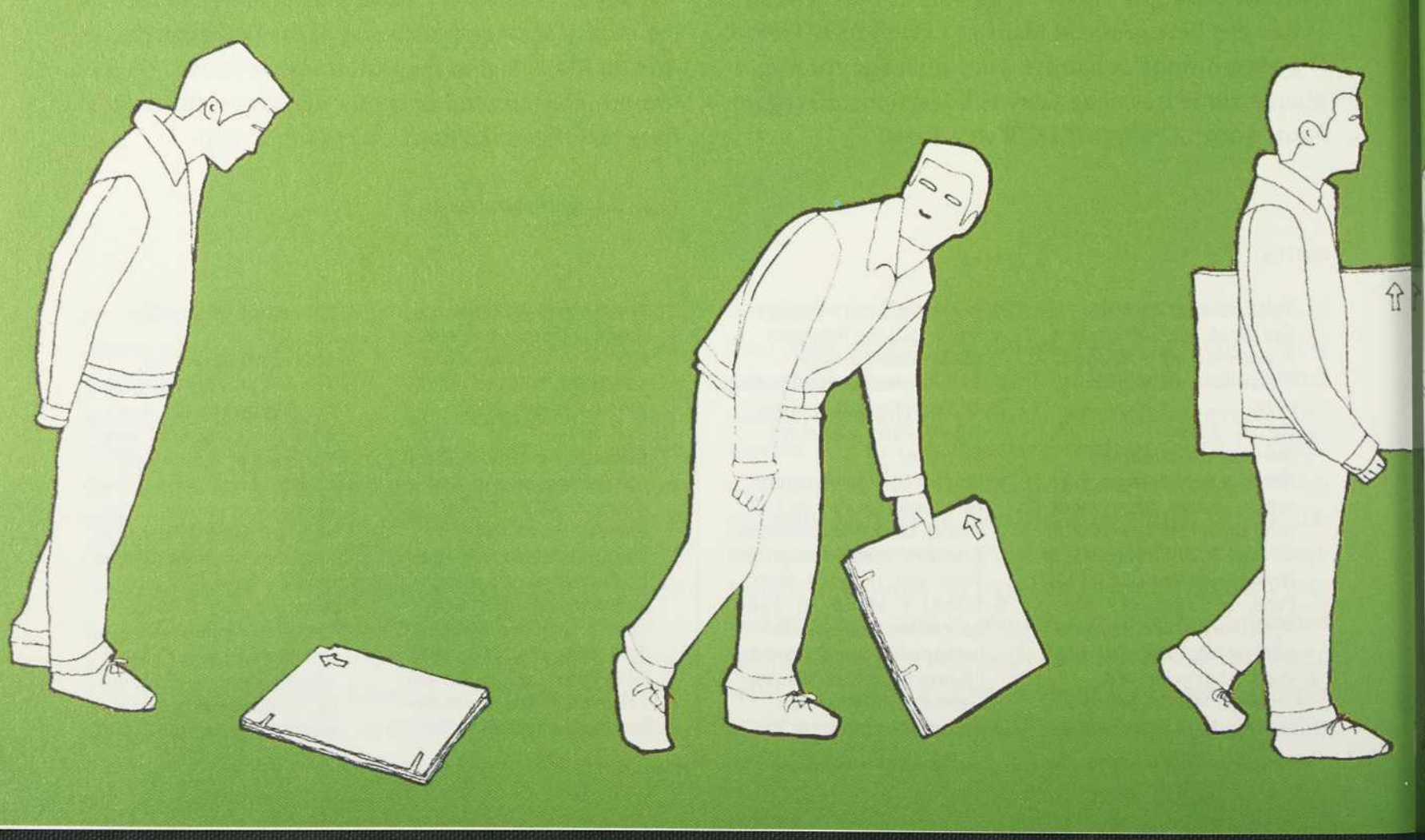
1. Voir l'échange entre A. Gursky et Veit Görner, dans *Andreas Gursky, 1984-1998*, Kunstmuseum, Wolfsburg, p. IX.
2. *Op. cit.*, p. VII.
3. Bien que de nombreux débats soient engagés sur cette question, notamment celui entre Hans Jonas et K. O. Apel. Voir Hans Jonas, *Le Principe responsabilité* (1979), Paris, Cerf, 1990, et K. O. Apel, *Discussion et responsabilité* (1988), Paris, Cerf, 1998.
4. Voir l'échange entre A. Gursky et Veit Görner, *op. cit.*, p. VIII : « [...] I describe the existential state of things ».
5. *Ibid.* : « [...] the fetishism of our material world ».
6. T. W. Adorno/M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (1947), Paris, Gallimard, Tel, 1983.
7. Voir le réquisitoire contre l'art contemporain de J.-F. Mattéi, *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, nouv. éd. 2001.
8. Selon J.-F. Mattéi : « [...] ce qui revient à dire que la barbarie est constitutive de l'humanité, ou, en d'autres termes, qu'elle lui est *intérieure* », *op. cit.*, p. 41.

1. See the exchange between Andreas Gursky and Veit Görner in *Andreas Gursky, 1984-1998*, Wolfsburg: Kunstmuseum, p. IX.
2. *Ibid.*, p. VII.
3. Although there are numerous discussions around this question. Of particular interest is that between Hans Jonas and K.O. Apel in Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, Paris: Cerf, 1990 (1979), and in K.O. Apel, *Discussion et responsabilité*, Paris: Cerf, 1998 (1988).
4. See the discussion between Andreas Gursky and Viet Görner, *op. cit.*, p. VIII.
5. *Ibid.*
6. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, New York: Continuum, 1982 (1947).
7. See J.-F. Mattéi's indictment of contemporary art in his book *La Barbarie intérieure: Essai sur l'immonde moderne*, rev. ed., Paris: PUF, 2001.
8. According to J.-F. Mattéi: "which is the same as saying that barbarism is a constituent element of humanity; in other words, that it is found within it." *Ibid.*, p. 41.

# TOROLAB : Interventions collectives dans un nouvel ordre économique

Magali Arriola et_and Mario García Torres

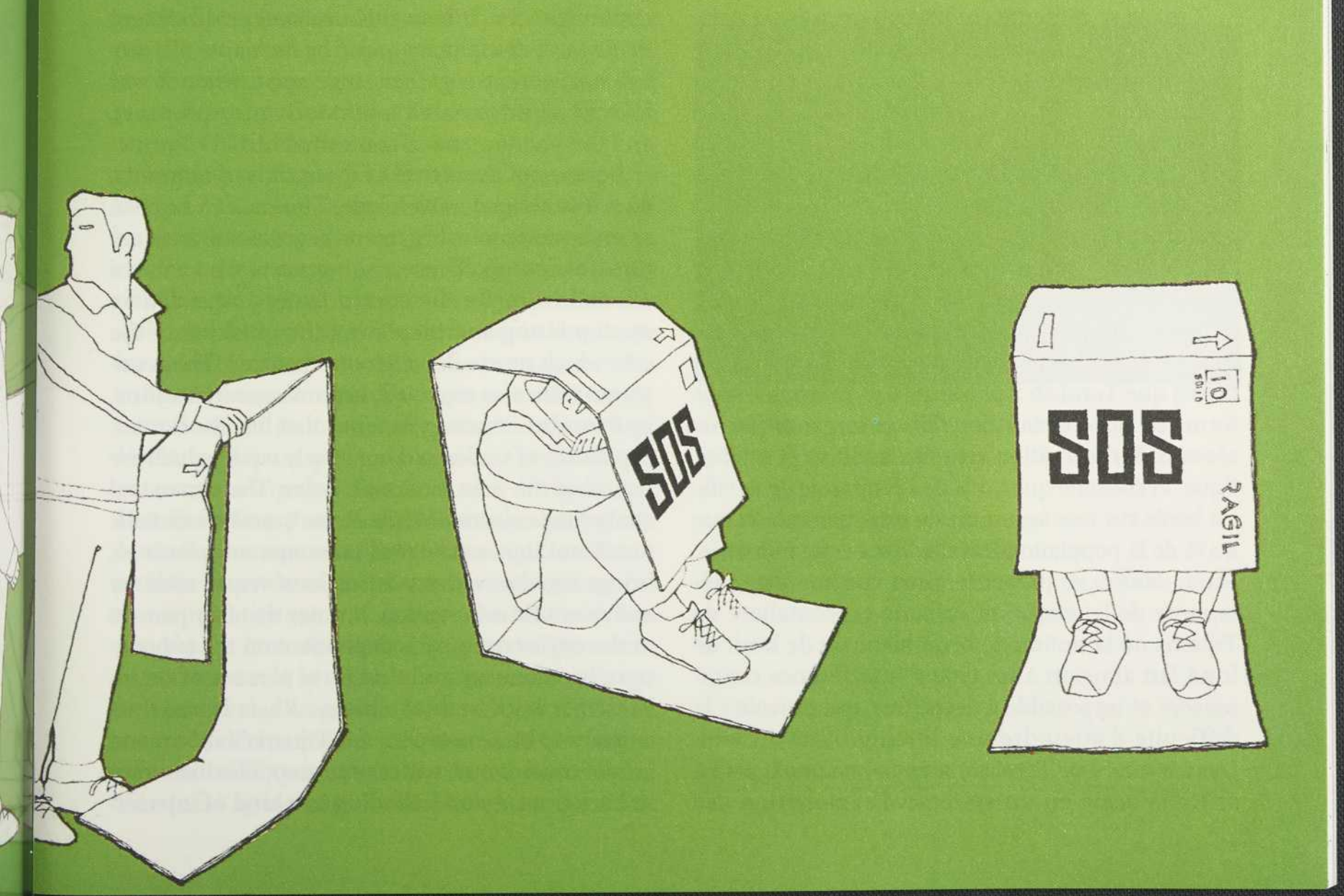
Raúl Cárdenas Osuna (ToroLab), *Sequencia sos*, 2002; toutes les photos de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission des artistes_ all photos in this article courtesy the artists.



Dans son livre *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), Henry Lefebvre, qui collabora de près avec L'Internationale Situationniste, affirmait que l'espace urbain devrait être l'œuvre de ses usagers. Il cherchait à renverser la formule qui, dans une économie capitaliste avancée, incorpore les systèmes d'organisation sociale aux cycles de production et de consommation. Lefebvre refusait ainsi la vie programmée par la division du travail et la force du marché caractéristique de la modernité, où se consolide la prépondérance de la valeur d'échange sur la valeur d'usage.

## TOROLAB: COLLECTIVE SOCIAL ACTION IN A NEW ECONOMIC ORDER

In his book *Everyday Life in the Modern World* (1968), Henri Lefebvre, a close collaborator of the Situationist International, maintained that urban space should be produced by the people who use it. He sought to reverse the formula whereby, in advanced capitalist economies, systems of social



Tijuana, jeune ville frontière située au nord du Mexique, semble opposer une résistance naturelle à la structuration de la vie publique par l'échange et l'accumulation de capital, et démontre par là même l'échec de l'imposition de modèles politiques qui ne correspondent pas aux possibilités réelles de sa condition : l'élasticité de sa trame urbaine répond moins à une fragmentation utilitaire et rationnelle de l'espace qu'à l'évolution des conditions socio-économiques de ses habitants. C'est dans cet environnement particulier que collabore depuis 1995 un groupe multidisciplinaire sous le nom de ToroLab, formé comme « un laboratoire de recherche sur l'espace, l'art et les phénomènes de la vie contextuelle ».

Tijuana se présente comme un organisme autonome qui se transforme de façon continue en raison de l'arrivage de milliers d'immigrants qu'elle est obligée d'accueillir. Il s'agit d'une population qui a failli partir vers les États-Unis, qui a fini par s'installer et s'approprier les terrains limitrophes de la ville – le plus souvent non urbanisés –, et qui s'est vu également attirée, depuis les années quatre-vingt, par l'installation d'usines de sous-traitance tout le long de la frontière, source de travail sous-payée mais garantie, caractéristique d'un nouvel ordre économique. L'étude contextuelle *Ruido blanco* (Bruit blanc) que ToroLab a plusieurs fois présentée sous forme de vidéo-installation fait converger différents réseaux d'information visuelle, auditive et scientifique, et constate que 50 % de l'économie de la ville est basée sur une économie de sous-traitance et que 40 % de la population travaille dans cette industrie. *Ruido blanco* se présente ainsi comme une métaphore de la condition urbaine et frontalière de Tijuana où la notion de bruit blanc ou de bruit de fond fait allusion à un type d'interférence omniprésent et impossible à déchiffrer, qui renvoie à la difficulté d'atteindre une intelligibilité du réel. Dans le travail de ToroLab, cette même intelligibilité se transforme en un système d'exploitation des

organization are incorporated into production and consumption cycles. Lefebvre thus rejected a life, typical of modernity, which is programmed by the division of labour and market forces and in which the preponderance of exchange value over use value is consolidated.

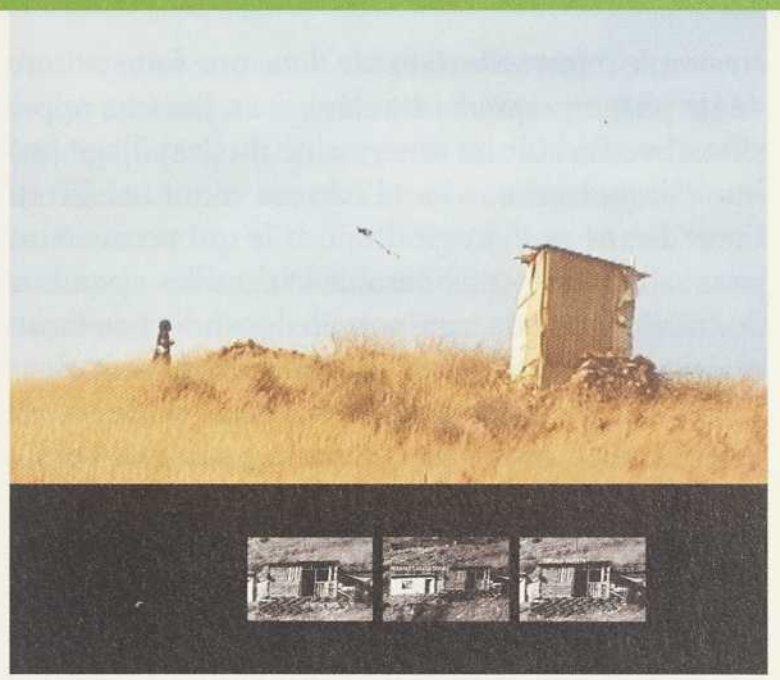
Tijuana, a young border town in northern Mexico, seems to offer natural resistance to the structuring of public life by capital exchange and accumulation. Through this resistance, it places an obstacle to the imposition of political models which do not correspond to the real possibilities of its circumstances: the elasticity of its urban fabric is less a reflection of a utilitarian and rational parcelling up of space than it is the outgrowth of its inhabitants' socio-economic circumstances. It is in this unusual environment that a multidisciplinary group by the name of ToroLab has worked together since 1995, when it was formed as a "research laboratory into space, art, and the phenomena of contextual life."

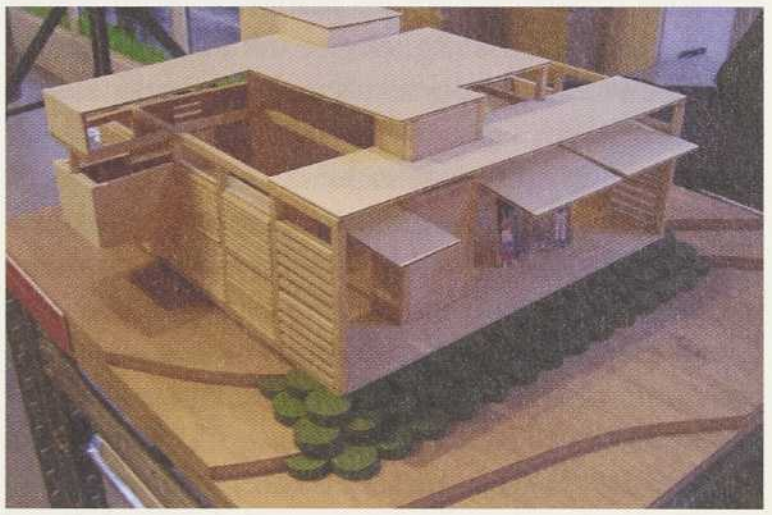
Because of the arrival of thousands of migrants, who it is obliged to welcome, Tijuana can be seen as an autonomous organism in a state of constant transformation. These are migrants who missed out on leaving for the United States and ended up appropriating and inhabiting the outskirts of the city, which most often are not urbanized. These migrants were also attracted, beginning in the 1980s, by the subcontracting factories that line the border, the source of underpaid but steady work, which are typical of the new economic order. The contextual study *Ruido blanco* ("White Noise"), a video installation ToroLab has presented on numerous occasions, brings together various networks of visual, auditory and scientific information. It notes that fifty percent of the city's economy is dependent on the subcontracting economy and that forty percent of its inhabitants work in this industry. *Ruido blanco* thus appears to be a metaphor for Tijuana's urban and border town status, with the concept of white noise or background noise alluding to a kind of interfer-

*Ruido blanco* se présente ainsi comme une métaphore de la condition urbaine et frontalière de Tijuana où la notion de bruit blanc ou de bruit de fond fait allusion à un type d'interférence omniprésent et impossible à déchiffrer [...]

nombreuses énergies qui traversent la ville. Les différentes versions de cette étude que le collectif a réalisée incorporent les diverses disciplines dont se sert ToroLab (architecture, musique, vidéo, design...), et se présentent moins comme un corps homogène que comme la collection de fragments et de situations qui révèlent différentes intersections entre les espaces sociaux qui forment la ville. *Ruido blanco* se compose de quatre réseaux qui se réfèrent à autant de possibilités à exploiter face à cette crise résultant de l'instauration d'un ordre économique et, au sein duquel, la population impose ses modes de fonctionnement pour faire face aux insuffisances des politiques d'État. Cette étude reconnaît ce que ToroLab identifie à des possibilités niées, des possibilités perdues, des possibilités engendrées par une nécessité, et des possibilités humaines, ces dernières étant les plus importantes pour eux puisqu'elles révèlent les relations entre individus comme chaîne de transmission.

ToroLab se dit particulièrement concerné par le fait que l'austérité de la frontière tend à desserrer les liens entre les personnes et leur environnement, et cherche à instaurer de nouveaux modèles de sociabilité qui puissent permettre de capitaliser les systèmes d'organisation spontanée de la ville de façon à élever le niveau de vie de ses usagers. S'intéressant aux relations-décalages entre les conditions de vie et de survie, ce consortium d'artistes développe depuis quelques années le projet *Arquitectura de emergencia* (Architecture d'urgence) – dont *Ruido blanco* est un outil de soutien qui permet de révéler les *espaces de possibilités* – qui consiste à accroître le potentiel des alternatives architecturales d'une précarité extrême que génère la population suburbaine. Une des caractéristiques de l'économie de survivance de la région consiste en un échange de valeurs qui, d'un côté de la frontière (San Diego), sont considérées comme détritus, alors qu'elles représentent à Tijuana une forme de commerce établi, bien qu'il s'agisse souvent d'initiatives surgies d'une





*Casita*, extrait de_detail of *Ruido Blanco*, 2001 et_and *Casa Carmen*, *Housing Unit of the Architecture Project* (vue de l'exposition_exhibition view); photo: Gonzalo Mouesca.

économie informelle. Il existe donc une forte culture de recyclage propre à cette région en franche opposition avec la culture américaine du gaspillage (*valeur d'usage* contre *valeur d'échange*, dirait Lefebvre). Étant donné qu'il s'agit d'une ville qui possède un parc véhiculaire considérable et dont les systèmes de circulation et de transport en dépendent de façon majeure (les statistiques de *Ruido blanco* signalent 1,2 voiture par personne), la récupération de pièces joue un rôle important dans la prolifération de *yonkes*, mot qui trouve son origine dans le vocable américain *junk*, et qui se réfère aux décharges de déchets automobiles qui sont revendues, au recyclage de pneus usagés qui servent postérieurement à ériger des structures de soutènement pour les maisons construites sur les pentes de terrains irréguliers à grand risque, et encore à l'importation des États-Unis de portes de garage inutilisables qui, du côté de Tijuana, servent à élever des murs pour ces mêmes habitations.

ToroLab perçoit l'architecture comme une intervention à échelle humaine et développe un système de construction qui vise à une meilleure compréhension de l'espace social à travers une symbiose avec l'entourage. Ils travaillent actuellement en collaboration avec la famille Salinas[1] à l'élaboration d'un prototype de logement à coût réduit, en utilisant les mêmes matériaux que les populations suburbaines emploient mais leur assurant une plus grande solidité. Rendant permanent ce qui est éphémère, il semble que ToroLab récupère un des préceptes de l'architecture moderniste en proposant un modèle efficace qui puisse rendre fonctionnels certains aspects de la vie quotidienne. Il ne s'agit pas cependant d'imposer un modèle unique d'urbanisation qui résulterait dans la création d'un appareil de nivellement idéologique, mais d'imaginer de nouvelles options qui s'adaptent, d'un point de vue individuel et particulier, aux réalités socio-économiques préexistantes.

ence that is omnipresent and impossible to decipher, a result of the difficulty of making reality intelligible. In ToroLab's work, this very intelligibility is transformed into a system for deploying the numerous kinds of energy that traverse the city. The different versions of this study produced by the collective draw upon the diverse disciplines that ToroLab works with (architecture, music, video, design, etc.) and appear to be less a homogeneous body of work than a collection of fragments and situations which reveal how the social spaces which make up the city intersect in different ways. *Ruido blanco* is made up of four networks, which refer to the same number of ways of deploying it in the face of the crisis that has resulted from the setting up of an economic order and within which, given the government's inadequate policies, the residents impose their own ways of functioning. The study recognizes what ToroLab describes as negated possibilities, lost possibilities, possibilities that are engendered by need, and human possibilities. These latter are the most important for the group because they reveal the relationships among individuals to be the drive chain for the whole.

ToroLab relates that is particularly concerned with the fact that the austerity of the border region tends to lessen people's ties to their environment, and that it seeks to introduce new models of sociability that would make it possible to capitalize on the city's spontaneous systems of organization in order to improve its inhabitants' quality of life. ToroLab is also interested in the relationships and discrepancies between living and survival conditions and, for the past several years, has been working on its *Arquitectura de emergencia* ("Emergency Architecture") project, within which *Ruido blanco* is a support tool for revealing *spaces of possibilities*. *Arquitectura de emergencia* consists of increasing the potential of the alternative forms of architecture, with their extreme precariousness, that the suburban residents



*Survival Unit 2* (vue de l'installation_installation view), 2002;
photo: Gonzalo Mouesca et_and
*Survival Unit 7.01* (vue de l'installation_installation view), 2002;
photo: (Guy L'Heureux), ciac.



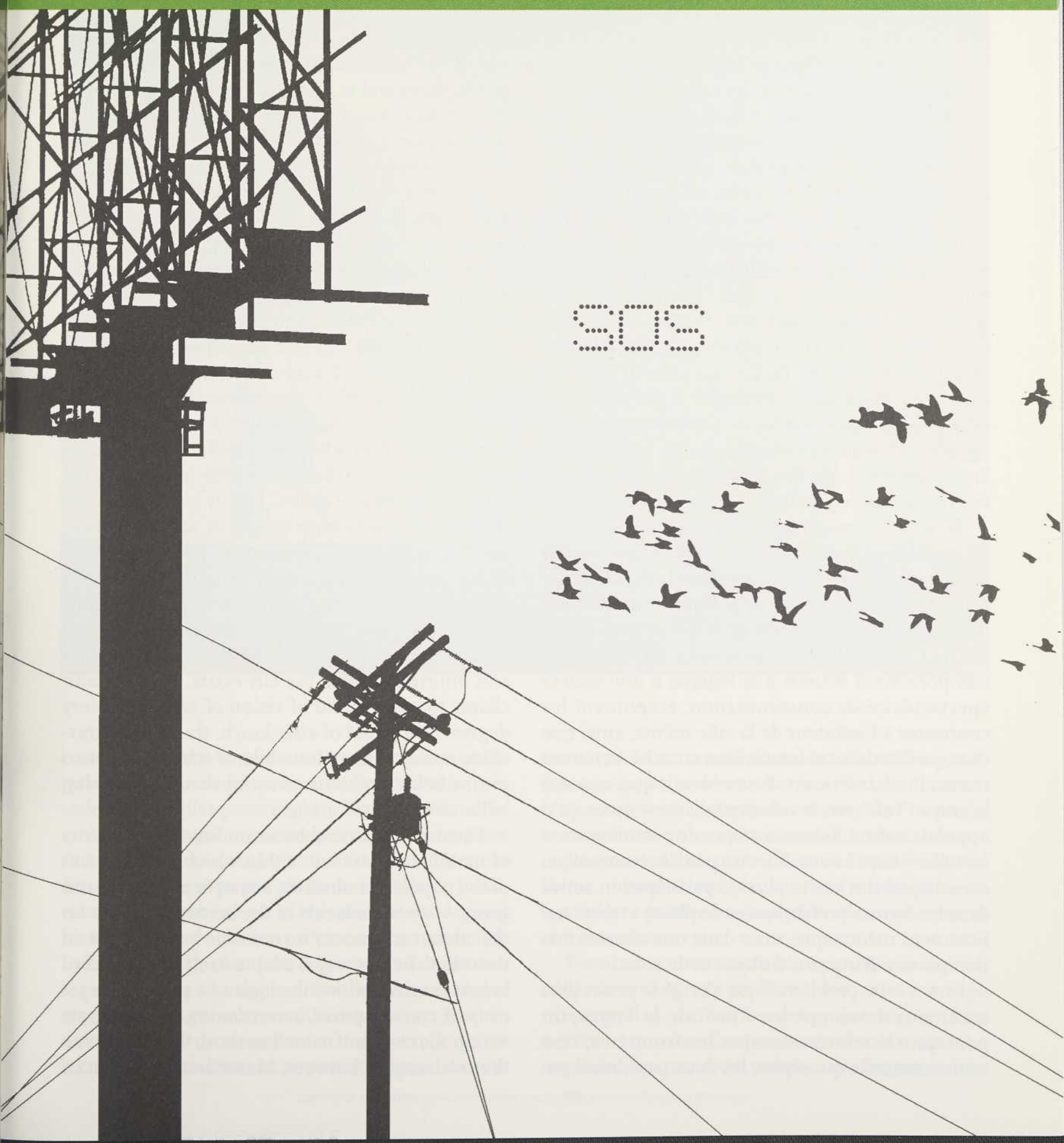
Parallèlement, ToroLab développe une stratégie de résistance à la privatisation croissante de l'espace public et met en marche une sorte de parasitage de la ville au sein de laquelle l'idée de camouflage joue un rôle prépondérant: elle représente non seulement une mesure de protection et de survie, mais fonctionne aussi comme symbiose dans un contexte urbain souvent hostile. Ceci les a entraînés à imaginer un deuxième prototype d'habitation destinée particulièrement aux indigents, qui prend son origine dans les conditions d'appauvrissement auxquelles Tijuana doit faire face (et qui surviennent à une échelle très différente de celles de sa ville voi-

develop. One aspect of the region's survival economy is the exchange of goods which, on one side of the border (San Diego), are seen as rubbish, whereas in Tijuana they represent an established form of business, even if this often consists of activities within the informal economy. The area is thus home to a strong culture of recycling, in open opposition to an American culture of waste (*use value* vs. *exchange value*, Lefebvre would say). Given that this is a city with a large number of automobiles, which form an important part of its traffic and transportation systems (*Ruido blanco* gives the figure 1.2 cars per person), the salvaging of parts plays an important role in the proliferation of *yonkes*, a word whose origins lie in the English word "junk" and which refers to salvage yards where discarded auto parts are sold – from the recycling of old tires, which are used to build foundations for houses erected, at great risk, on uneven, sloping ground, to the importation from the United States of unusable garage doors which, in Tijuana, serve as walls for these same houses.

ToroLab sees architecture as a form of social action on a human scale and has developed a construction system that seeks to better understand social space through symbiosis with the surroundings. They are presently working with the Salinas family[1] to develop a prototype for a low-cost building that would use the same materials as those used by the suburban residents but which would provide these materials with greater stability. ToroLab, by rendering the ephemeral permanent, appears to rehabilitate one of the precepts of modernist architecture by proposing an effective model for rendering certain aspects of daily life functional. It is not, however, a case of imposing a single model of urbanization, which would result in a form of ideological levelling, but rather one of devising new options which are then adapted, in an individual and specific manner, to pre-existing socio-economic realities.




Raúl Cárdenas Osuna (ToroLab), *Espectacular pour_for ToroVestimenta*, 2002 et_and *sos-2*, 2002.


SOS

ToroLab is developing a strategy of resistance to the growing privatization of public space and is putting in place a sort of interference with the city within which the idea of camouflage plays a preponderant role [...]

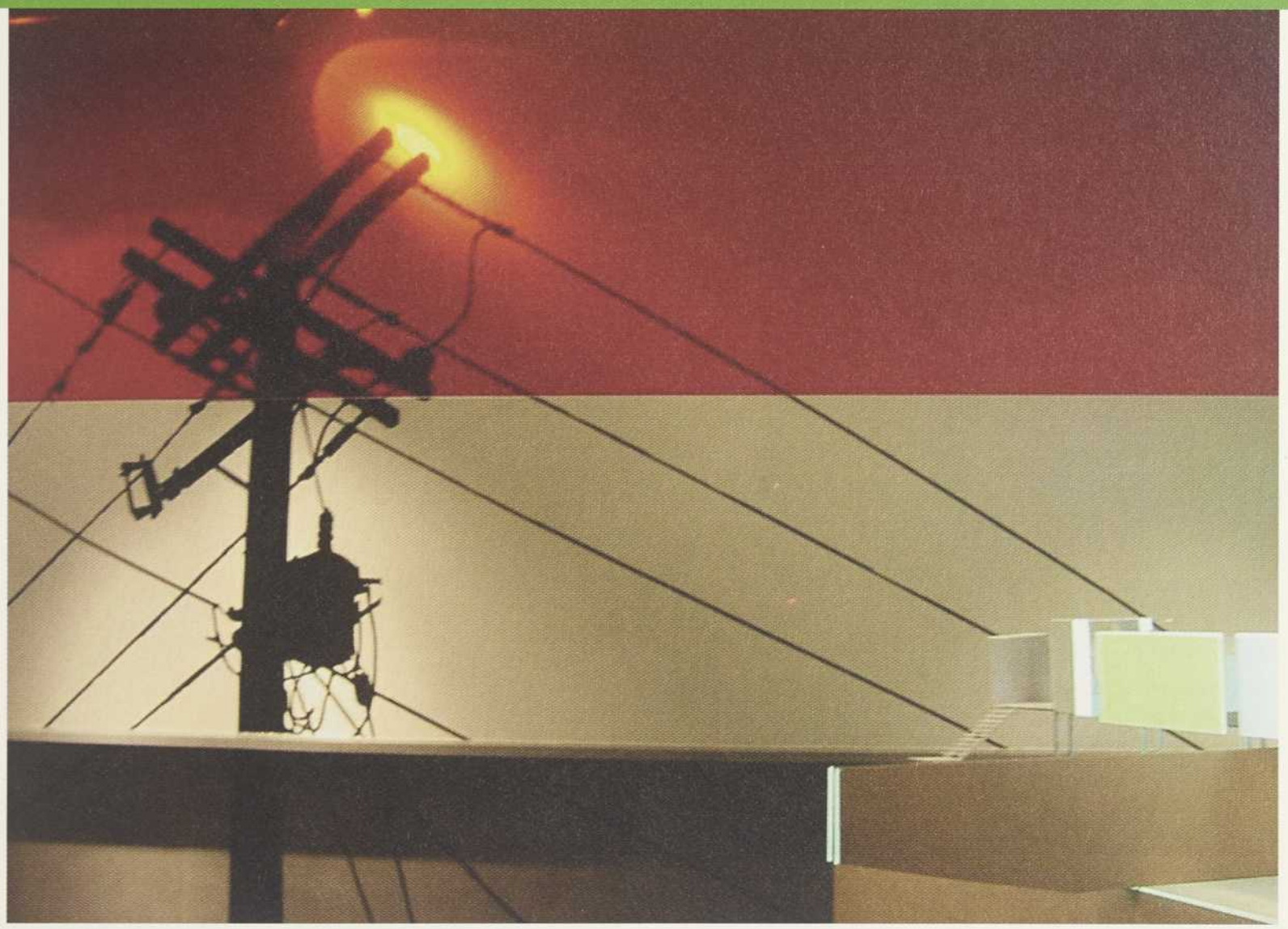
sine, San Diego). *L'unité individuelle de survie (SOS)* est une unité d'habitation contenue dans un sac à dos démontable qui offre les conditions élémentaires de survivance; une fois déployée, elle reproduit les dimensions d'un panneau publicitaire de façon à se fondre avec le paysage urbain. La structure résultante se situe alors à 1 m 20 du sol, hauteur moyenne d'une voiture qui, dans une ville comme Tijuana, conditionne la perception de l'entourage, et contient un registre visuel et auditif des trajectoires et interactions auxquelles nous sommes soumis de façon quotidienne. Partant du fait que c'est dans ce nuage de communication et d'information que la ville existe, l'unité *SOS* prétend offrir un champ de vision de 0 à 70 degrés à une vitesse de 60 km/h, vitesse moyenne de déplacement des automobiles à laquelle l'image urbaine se perd dans la séquence visuelle des panneaux publicitaires et des panneaux de circulation.

Tijuana, cité voisine de San Diego, est une ville de mobilité et de transit dans laquelle une couche de la population suit une méthodologie de déplacements – vivre d'un côté de la frontière et travailler de l'autre, gagner d'un côté de la frontière et dépenser de l'autre. Elle s'adapte ainsi à un modèle de comportement soumis à la logique d'une société spectaculaire de consommation, accentuant les contrastes à l'intérieur de la ville même, ainsi que ceux qui déterminent les relations entre les territoires mexicain et américain. Il semblerait que, comme le croyait Lefebvre, le néo-capitalisme – ou ce qu'il appelait *société bureaucratique de consommation contrôlée* – tient à consolider un modèle économique dans lequel il n'existe plus de participation active dans les formes préfabriquées de plaisir et de divertissement médiatique, mais dans une consommation passive d'images, d'objets et de sons.

Face à cette problématique s'érige le projet plus ambitieux développé par ToroLab, le *Vertex*, un pont qui cherche à estomper les frontières, non seulement celle qui sépare les deux pays, mais en-

At the same time, ToroLab is developing a strategy of resistance to the growing privatization of public space and is putting in place a sort of interference with the city within which the idea of camouflage plays a preponderant role: this camouflage offers not only a degree of protection and survival but also functions in symbiosis with the often hostile urban setting. This has led them to devise a second housing prototype designed especially with the poor in mind, a prototype whose origins lie in the impoverished conditions Tijuana must deal with (and which arise on quite a different scale than those of its neighbouring city San Diego). *The Individual Survival Unit (SOS)* is a housing unit contained in a portable knapsack that provides elementary survival conditions. Once it is set up, it replicates the dimensions of an advertising billboard in order to melt into the urban landscape. The resulting structure is situated one metre, twenty centimetres off the ground, the average height of an automobile, which in a city like Tijuana orders one's perception of the surroundings. It also contains a visual and auditory register of the trajectories and interactions we are submitted to on a daily basis. Starting from the fact that it is within this cloud of communication and information that the city exists, the *SOS* unit claims to offer a field of vision of zero to seventy degrees at a speed of sixty km/h, the average travelling speed of an automobile, at which the urban picture is lost in the visual succession of advertising billboards and traffic signs.

Tijuana, which neighbours on San Diego, is a city of mobility and transit within which one segment of the population observes a system of coming and going – live on one side of the border and work on the other, earn money on one side and spend it on the other. In this way it adapts itself to a model of behaviour that follows the logic of a spectacular society of consumption, accentuating the contrasts within the city itself as well as those that determine the relationship between Mexican and American



core les divisions implicites dans la fragmentation technocratique de l'espace et de l'organisation sociale. Le postulat principal du *Vertex* est de créer « un nouveau système de communication à travers l'art entre ces deux régions sous forme de frontière démontable » qui puisse réaffirmer le rôle de l'individu comme générateur et transformateur de *bruit blanc* au sein des enjeux d'une collectivité. Initialement conçu pour être érigé du côté de la mer, le pont, de par sa simple situation géographique, suppose déjà une relation différente à l'expérience administrative de traverser la frontière telle qu'on la connaît aujourd'hui : en se situant perpendiculaire-

territory. Here it would seem, as Lefebvre believed, that neo-capitalism – or what he called the "bureaucratic society of controlled consumption" – works to consolidate an economic model in which there is no longer any active participation in its pre-fabricated forms of mediatized pleasure and entertainment, but rather a passive consumption of images, objects and sounds.

ToroLab's most ambitious project, *Vertex*, addresses this very problem. *Vertex* is a bridge whose goal is to efface borders – not only the border that separates the two countries, but also the implicit divisions in the technocratic fragmentation

SOS-3 (VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW), 2002; PHOTO : GONZALO MOUESCA.

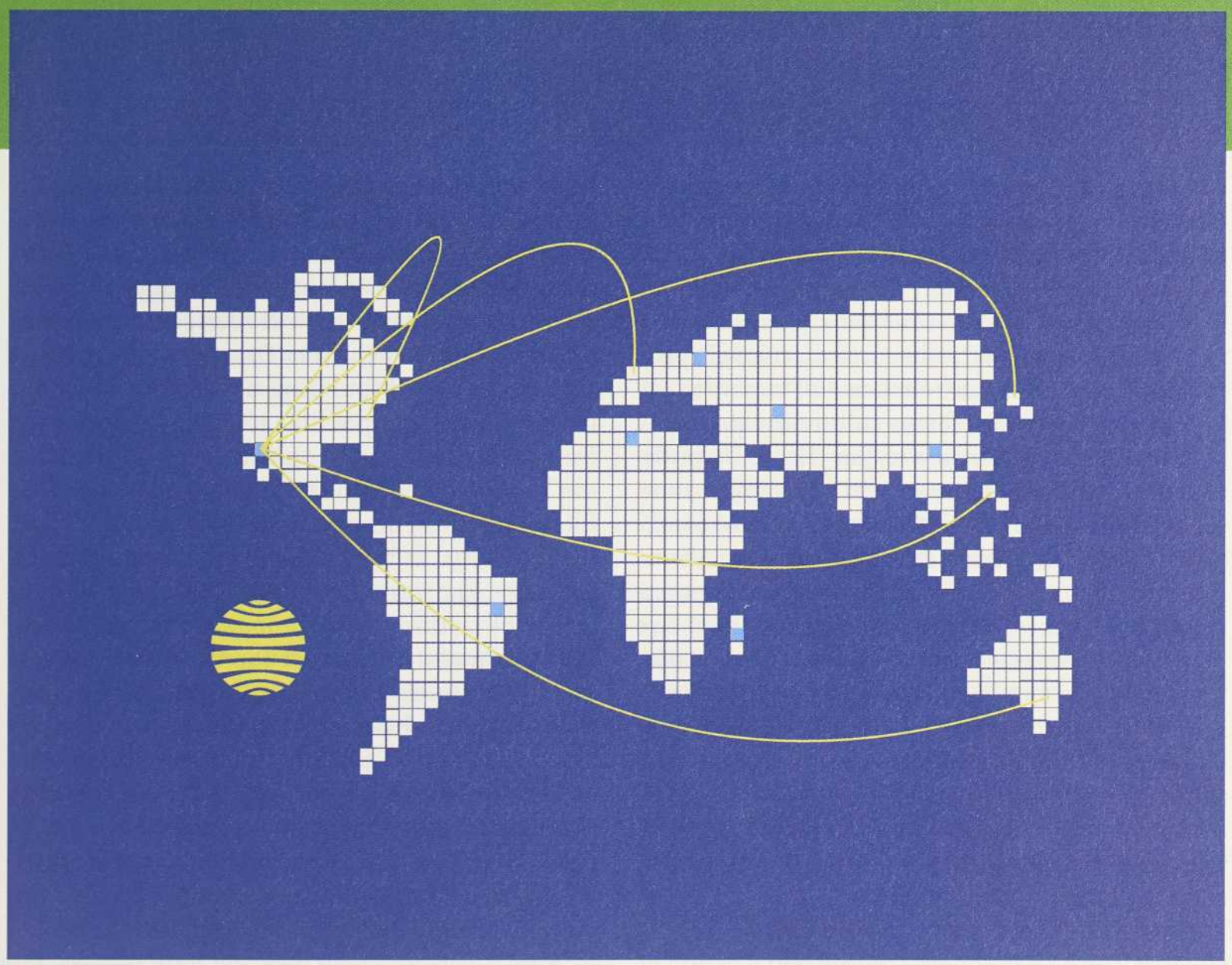
*Torovestimenta* renouvelle une approche du corps où celui-ci apparaît comme emblème de résistance à l'*identity thinking* caractéristique des forces culturelles qui opposent les régions de Tijuana et San Diego.



ment à l'actuelle ligne de démarcation, le *Vertex* se proposerait comme un espace de circulation fluide et organique qui ne tiendrait plus à souligner la limite qui sépare les deux pays, mais à en faire une expérience immersive et personnelle pour le piéton. Comme s'ils cherchaient à substituer les annonces publicitaires des maisons de change qui qualifient et déterminent de façon singulière le passage de la frontière, ToroLab travaille à la création de nouvelles ambiances en invitant des artistes de différentes latitudes comme Jonathan Hernández, Arcángel Constantini, ou le groupe danois Superflex, à collaborer à ce projet par le biais d'interventions multidisciplinaires telles des projections, des photographies, de la musique, des installations[2].

of space and social organization. *Vertex*'s principal postulate is to create, "through art, a new system for communicating between these two regions, in the form of a portable border" that will reaffirm the individual's role as a generator and transformer of *white noise* within the issues at stake in the community. Initially conceived to be erected by the sea, the bridge, by virtue of its mere geographic position, already supposes a different relationship to the administrative experience of crossing the border as we know it today: *Vertex* will be situated perpendicularly to the actual line of demarcation and offer up a space for a fluid and organic circulation that no longer emphasizes the boundary between the two countries but instead transforms it, for the

Raúl Cárdenas Osuna (ToroLab), *Ballena* et_and *Buso* pour_for *ToroVestimenta*, 2002.



Cette notion participative d'une collectivité et de son entourage a donné naissance de façon parallèle à une ligne vestimentaire sur laquelle travaille, depuis 1997, Raúl Cárdenas (fondateur de ToroLab) et qui représente « une expérimentation sur l'identité de la frontière ». Pour ce projet, l'idée de frontière se pose comme une métaphore à la création d'un espace flottant, matérialisée dans les déplacements des individus qui portent ces vêtements en instituant un réseau mouvant. Celui-ci établit un système capable d'instaurer de nouveaux modes d'identification qui puissent se démarquer d'une identité culturelle hégémonique. Le fait d'avoir choisi le tee-shirt comme le principal mode d'infiltration représente un stratagème qui pose implici-

pedestrian, into a personal experience of immersion. And, as if the group were seeking to replace the advertising signs of the currency exchange houses that qualify and determine the border crossing in a singular manner, ToroLab is working to create a new ambience by inviting artists from various parts of the world, such as Jonathan Hernández, Arcángel Constantini, and the Danish group Superflex, to collaborate on this project through multidisciplinary work such as projections, photography, music, and installations.[2]

This participatory notion of a community and its surroundings has given birth in like manner to a clothing line that Raúl Cárdenas, the founder of ToroLab, has been working on since 1997 and which

Raúl Cárdenas Osuna (ToroLab), *World pour_for ToroVestimenta*, 2002.

tement l'individu comme support et transmetteur d'un message, sachant qu'il s'agit là du vêtement qui symbolise le mieux les transformations socio-économiques du XX^e siècle, ainsi que les comportements quotidiens qui en sont issus. *Torovestimenta* renouvelle une approche du corps où celui-ci apparaît comme emblème de résistance à l'*identity thinking* caractéristique des forces culturelles qui opposent les régions de Tijuana et San Diego. Un autre vêtement qui se distingue au sein de ce programme est le pantalon transfrontalier, spécialement conçu pour une population qui se déplace de façon continue entre deux pays dans un mouvement régional conditionné par les mesures de contrôle quant aux pièces d'identité et au pouvoir d'achat. Ce pantalon incorpore un certain nombre de poches de sécurité, intérieures et retournables, dont les dimensions s'adaptent à différents formats administratifs: dans le cas où le porteur du pantalon est mexicain, elles peuvent contenir un passeport et un visa laser; si ce dernier est américain, elles permettent de garder la carte de crédit ou d'identité.

Les différentes activités auxquelles se livre le collectif ToroLab prennent comme lieu d'action et d'interaction les espaces d'échange et de circulation de la ville. Interventions qui, doublées de l'instrumentation économique du Nafta et de la réinvention quotidienne de la ville par ses habitants, confirment la dislocation d'un contexte qu'on a souvent voulu rendre homogène[3]. Cependant, comme l'écrivait Arjun Appadurai:

> Aujourd'hui, la modernité est plus le lieu d'une pratique que d'une pédagogie, d'une expérience que d'une contrainte, à la différence des années 1950 et 1960, durant lesquelles les individus (particulièrement ceux qui n'appartenaient pas aux élites nationales) ont expérimenté cette rupture à travers les appareils de propagande mis en place par les tout nouveaux États-nations et leurs grands leaders [...]. Les grands thèmes rhétoriques de la modernisation des pays en voie de développement (la croissance économique, la haute technologie, l'agro-industrie, l'instruction, la militarisation) imprè-

represents "an experiment in border identity." For this project, the idea of the border is presented as a metaphor for the creation of a floating space that materializes in the comings and goings of the individuals who wear these clothes, thereby establishing a mobile network. This network creates a system capable of founding new modes of identification, making it possible to distinguish oneself from a culturally hegemonic identity. The fact that the T-shirt was chosen as the principal mode of infiltration represents a strategy that implicitly poses the individual as the medium and transmitter of a message, knowing that this is a case in which an article of clothing best symbolizes the socio-economic transformations of the twentieth century and the day-to-day behaviour that has arisen from these. This clothing line, *Torovestimenta*, renews an approach to the body in which the body appears as an emblem of the resistance to the "identity thinking" typical of the cultural forces that contrast the Tijuana and San Diego regions. Another noteworthy article of clothing in this program is the cross-border pant, specifically designed for people who are constantly going back and forth between the two countries in a kind of regional circulation that is ordered by security measures relative to ID cards and purchasing power. These pants contain a number of interior, reversible pockets whose size is adaptable to different administrative formats: if the wearer of the pants is Mexican, the pockets can be used to hold a passport and a laser visa; and if the wearer is American, they can hold credit or ID cards.

The ToroLab collective's various activities take as their field of action and interaction the city's spaces of exchange and circulation. These are social actions which, when doubled up with the NAFTA's economic instrumentalization and the city's daily re-invention by its inhabitants, confirm the segmented nature of a setting that has often been depicted as homogeneous.[3] Nevertheless, as Arjun Appadurai has written:

gnent encore de nombreux pays. Mais ils sont souvent traversés, remis en cause, apprivoisés par les microrécits du cinéma, de la télévision, de la musique et d'autres formes d'expression; à travers eux, la modernité est davantage redéfinie comme une globalisation vernaculaire, que comme une concession aux macropolitiques nationales et internationales[4].

Modernity now seems more practical and less pedagogic, more experiential and less disciplinary than in the fifties and sixties, when it was mostly experienced (especially for those outside the national elite) through the propaganda apparatuses of the newly-independent nation states and their great leaders.... The megarhetoric of developmental modernization (economic growth, high technology, agribusiness, schooling, militarization) in many countries is still with us. But it is often punctuated, interrogated, and domesticated by the micronarratives of film, television, music, and other expressive forms, which allow modernity to be rewritten more as a vernacular globalization and less as a concession to large-scale national and international politics.[4]

Magali Arriola est critique d'art et commissaire indépendante. Elle collabore à plusieurs revues dont *Poliester*, *Curare* et *ArtNexus*. Elle vit et travaille à Mexico.
Mario García Torres est artiste; il a présenté son travail, entre autres, au Centre Culturel du Mexique (Paris), au Witte de With (Rotterdam), de même qu'à la Galerie d'art Mexicano (Mexique). Il vit et travaille à Mexico.

Traduit de l'espagnol par Magali Arriola.

Magali Arriola is an art critic and independant curator. She writes for several magazines such as *Poliester*, *Curare* and *Art Nexus*. She lives and works in Mexico City.
Mario García Torres is an artist that has presented his work at the Centre Culturel du Mexique in Paris, the Witte de With in Rotterdam as well as the Mexicano Art Gallery in Mexico. He lives and works in Mexico City.

Translated by Timothy Barnard.

NOTES

Les citations de ToroLab proviennent de leur site (www.torolab.com) et de leur vidéo *Bruit blanc*.

1. Il est important de signaler que la famille de Carmen Salinas, avec laquelle travaille ToroLab, ne présente aucun lien de sang avec celle de l'ex-président du Mexique, Carlos Salinas de Gortari.
2. Les différents projets prévus pour faire partie du *Vertex* devront se concrétiser prochainement dans une publication, en attendant que le pont puisse être construit.
3. Les autorités politiques de Tijuana ont tenté, à plusieurs reprises lors des vingt dernières années, de rendre une image harmonieuse et uniforme de la ville en menant diverses actions qui visaient à rétablir le *salut* de sa structure urbaine. Une des initiatives les plus récentes (1997) a été la formalisation par le gouvernement local d'une marque de registre pour le vocable Tijuana dans le but de «soigner l'image de la ville et de protéger son grand nom».
4. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'américain par Françoise Bouillot, Payot, Paris, 2001, p. 37-38.

Some of ToroLab's quotations come from their website (www.torolab.com) and their video *White Noise*.

1. It is important to note that the family of Carmen Salinas, with whom ToroLab works, is in no way related to the family of the former president of Mexico, Carlos Salinas de Gortari.
2. The various projects that are planned to be a part of *Vertex* will be featured in a forthcoming publication, while the group awaits the opportunity to build the bridge.
3. The Tijuana municipal authorities have, on many occasions over the past twenty years, tried to project a harmonious and uniform image of the city by carrying out various measures in an attempt to re-establish the *health* of its urban infrastructure. One of the most recent initiatives, in 1997, involved copyrighting the word Tijuana with the goal of "caring for the city's image and protecting its good name."
4. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 10.

# Characterizing a New Seriality: MURAKAMI TAKASHI's DOB Project

Marc Steinberg

## VERS UNE NOUVELLE SÉRIALITÉ : LE PROJET DOB DE MURAKAMI TAKASHI

La sérialité, ou production de clones exactement équivalents, a fait place à des modèles qui produisent toutes les formes selon le module des différences. – SMILE[1]

La métamorphose à tout prix. Sans signification, inconsciemment. Avec excès, de façon imprévisible. Le changement continu de la forme, à tout prix. – Murakami Takashi[2]

D'emblée, le phénomène de la sérialité, tel que Baudrillard l'affirme dans *Le système des objets*, est inséparable de l'ère industrielle et de la modernité[3]. La logique de la sérialité est rendue possible par les techniques de reproduction de masse, et soutenue par l'idéologie de la démocratie, qui prétend aplanir les différences sociales – et son corrélatif commercial visant à donner à tous un même accès aux biens de consommation. La série représente l'accessibilité de l'objet convoité (le modèle, auparavant accessible aux seuls aristocrates) pour les masses[4]. Cependant, si du fait de sa production de masse, la série semble

Seriality or the production of exactly equivalent clones has given way to models generative of all forms according to the modulus of differences. – SMILE[1]

At any rate metamorphosis. Without meaning, unconsciously. Excessively, unpredictably. At any rate the continuous changing of form. – Murakami Takashi[2]

Seriality, Baudrillard argues in *The System of Objects*, is a phenomenon inseparable from the onset of the industrial era and modernity itself.[3] The logic of seriality is made possible by techniques of mass-reproduction, and is supported by the ideology of democracy with its purported aim of flattening social differences – and its commercial correlative of providing equal access to goods. The series is the rendering-available of the coveted object (the model, previously accessible only to the aristocrats) for the masses.[4] Yet if through its mass production the series seems to defeat the very purpose of its creation

*Aoi no imi/Blue*, 1998, ACRYLIQUE SUR TOILE_ACRYLIC ON CANVAS;
TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY TOMIO KOYAMA GALLERY, TOKYO.


D
B

aller à l'encontre du but même de sa création – c'est-à-dire conférer à l'acheteur la personnalisation et le prestige procurés par l'objet singulier – cette contradiction est atténuée par l'apport de différences (marginales). La couleur, la forme, le style (mais surtout les couleurs) réinvestissent l'objet sériel d'un certain degré de personnalisation. « Les différences marginales, écrit Baudrillard, sont le moteur de la série[5] ». Tout le monde achète un grille-pain, mais sa couleur et sa forme sont des *choix personnels*, qui représentent une personnalité distincte (et qui, bien sûr, créent cette personnalité). Ces différences sont toutefois limitées et secondaires par rapport au produit; elles sont des qualificatifs en rapport avec la répétition sérielle d'un même objet (un grille-pain « vert »). C'est pourquoi Baudrillard écrit que « *la différence (dans l'uniformité)* est dévolue à la série »; la différence est supplémentaire par rapport à l'objet répété en série[6].

Si l'émergence des séries est inséparable de l'ère industrielle, on ne devrait pas être étonné que la forme prise par cette sérialité ait changé avec notre époque postindustrielle ou capitaliste de l'information. Là où pour Baudrillard, la relation entre les objets – de pair avec les variations de couleur et de forme qui les différenciaient – jouait *au sein* d'un type d'objet (un grille-pain), autrement dit, au sein de la série, désormais, ce sont les liens *entre* les séries qui importent. C'est la création de liens entre la série des aspirateurs et la série des automobiles, la série des crayons et la série des grille-pain, qui définit la transformation des rapports sous le règne du capitalisme de l'information. Bref, nous sommes à l'ère de la marque et de la convergence. Un objet

– that is to bestow upon its purchaser the personalization and prestige that the singular object generates – this contradiction is mitigated by the injection of (marginal) differences. Colour, shape, style (but especially colours) reinvest the serial object with a degree of personalization. "Such marginal differences," Baudrillard writes, "are the motor of the series."[5] Everyone buys a toaster, but the colour and shape of it is of *your choice*, and thus represents your distinctive personality (it also of course generates this personality). These differences are, however, limited, and secondary in relation to the product; they are qualifiers in relation to the serial repetition of the same object (a "green" toaster). Thus Baudrillard writes that "*difference (within uniformity)* has come to characterize the series"; difference is supplementary in relation to the serially repeated object.[6]

If the emergence of series is inseparable from the industrial era, it should come as no surprise that the form this seriality takes has changed with our postindustrial or information-capitalist times. Where for Baudrillard the relation between objects – along with the variation in colour or shape which differentiated them – played out within one object type (a toaster), in other words *within* the series, what is important now is rather the connections *between* series. It is the creation of relations between the vacuum cleaner series and the car series, the pencil series and the toaster series that defines the shift in relations under information-capitalism. In short, it is the age of branding and convergence. An object is no longer characterized by its secondary variation within a uniform series, but by its belonging to a

Seriality is a logic of relation between products, and exists as this relation, and not as the products themselves. In our present age, the function of this relation is the transformation of forms. Ours is the age of the modulative middle.

n'est plus caractérisé par ses variations secondaires au sein d'une série uniforme, mais par son appartenance à une série plus vaste qui le relie à une variété en principe illimitée d'autres objets. Les lignées ne représentent plus la caractéristique de définition des séries (la lignée des grille-pain, la lignée des automobiles, la lignée des shampoings, la lignée des bières); le regroupement des marques subsume plutôt un certain nombre de lignées disparates et précédemment sans liens en une série plus vaste régie par l'image de marque ou l'étiquette[7].

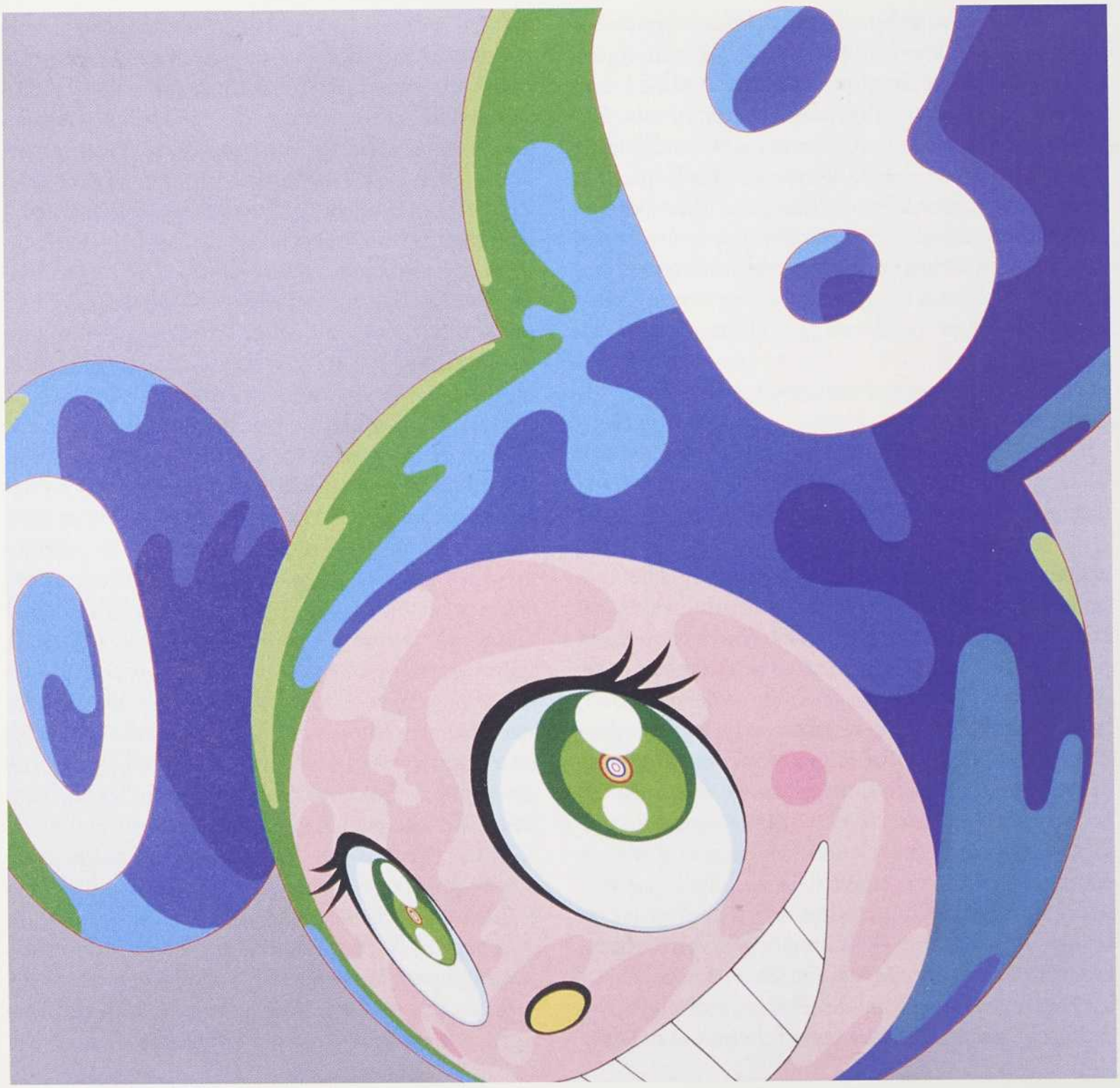
Mais si la série est un concept fondé sur les objets eux-mêmes (les «séries» Nike, WiLL ou Hello Kitty), j'aimerais suggérer que nous pensons à la sérialité même, non pas tant comme une typologie d'objets que comme une typologie des rapports entre les objets. Ce ne sont pas tant les objets eux-mêmes qui ont changé à notre époque que les rapports entre eux (ce sont ces rapports différents qui à leur tour permettent la possibilité de nouveaux produits et de nouvelles modes; le changement de sérialité précède le changement de séries). En effet, le fonctionnement de la sérialité est très voisin de ce que Brian Massumi a désigné comme «une logique de relation»; il s'agit d'un entre-deux qui «n'est pas un moyen terme, mais plutôt le terme du milieu – le terme d'une relation». En tant que telle, la relation – dans le cas présent, la sérialité – possède «un statut ontologique indépendant des termes de la relation[8]». La série est un regroupement d'objets; la sérialité constitue la logique de leur relation. La sérialité est une logique de relation entre des produits; elle existe à travers cette relation, et non par

greater series within which it is connected with a potentially unlimited variety of other objects. Lineages are no longer the defining characteristic of series (the toaster lineage, the automobile lineage, the shampoo lineage, the beer lineage), rather the brand grouping subsumes a number of disparate and previously unrelated lineages into a larger series governed by the brand image or label.[7]

Yet if the series is a concept that has its grounding in the objects themselves (the Nike, WiLL or Hello Kitty "series"), I would like to suggest that we think of seriality itself not so much as a typology of objects as a typology of the relations between objects. It is not the objects themselves that have changed in our era as much as it is the relations between them that have changed (it is these changed relations that in turn allow for the possibility of new products, and new trends; the change in seriality precedes the change in series). Seriality indeed operates much like what Brian Massumi has called "a logic of relation"; it is an in-between that "is not a middling being but rather the being *of* the middle – the being of a relation." As such, the relation – in this case seriality – has "an ontological status separate from the terms of the relation."[8] The series is a grouping of objects; seriality is the logic of their relation. Seriality is a logic of relation between products, and exists as this relation, and not as the products themselves. In our present age, the function of this relation is the transformation of forms. Ours is the age of the modulative middle.

Greg Lynn, in his discussion of motion in topological architecture, distinguishes between two types of seriality: a discrete, or repetitive series and

*Melting dob A*, 1999, acrylique sur toile_acrylic on canvas, 100 x 100 cm et_and
*Melting dob D*, 2001, acrylique sur toile_acrylic on canvas mounted on board, 100 x 100 cm. >>





## [...] nous sommes à l'ère de la marque et de la convergence.

le biais des produits eux-mêmes. À notre époque, la fonction de cette relation est la transformation des formes. Notre époque est celle du milieu modulateur.

Greg Lynn, dans son analyse du mouvement en architecture topologique, distingue deux types de sérialités: une série discrète ou répétitive, et une série continue ou itérative:

Dans une série continue ou itérative, la différence entre chaque objet de la séquence est critique et propre à chaque répétition. Si la différence est le produit de trois variables ou plus, et si ces trois variables sont sans rapport, le changement entre chaque itération sera de structure non linéaire, et donc difficile à prévoir avec une précision absolue. Chaque étape dépend de la position précise de chacune des trois variables ou plus, ce qui signifie que la position future de la série itérative ne peut être calculée en dehors de la série elle-même. Dans une série incrémentielle ou discrète, les différences accompagnant chaque répétition sont linéaires et réductibles. La totalité de l'ensemble infini des futurs possibles de la série peut être calculée à l'avance au moyen d'une simple équation mathématique. Dans le cas de la série continue, de telles définitions exactes sont impossibles à déterminer dès le début, puisque le début n'est pas une origine, mais un simple point de départ[9].

Cette distinction entre le discret et le continu se rapporte à la nature même de la répétition et de la différence, faisant écho à la différenciation de Gilles Deleuze entre une répétition statique – qui «renvoie à un même concept, qui ne laisse subsister qu'une différence extérieure entre les exemplaires ordinaires d'une figure» – et une répétition dynamique – qui «est la répétition d'une différence interne qu'elle comprend dans chacun de ses mo-

a continuous or iterative series:

In a continuous or iterative series, the difference between each object in the sequence is critical and individual to each repetition. If the difference is the product of three or more variables, and if those three variables are unrelated, then the change between each iteration will be nonlinear in its structure and it will therefore be difficult to predict with absolute precision. Each step is thus dependent on the precise position of each of three or more variables; meaning that the future position of the iterative series cannot be calculated outside of the series itself. In an incremental, discrete series, the differences that accompany each repetition are linear and reducible. The entire infinite set of possible futures of the series can be calculated in advance with a simple mathematical equation. In the case of the continuous series such exact definitions are impossible to determine at the beginning, as the beginning is not an origin but merely a point of departure.[9]

This distinction between the discrete and the continuous concerns the nature of repetition and difference itself, and thus echoes Gilles Deleuze's differentiation between a static repetition – which "refers back to a single concept, which leaves only an external difference between the ordinary instances of a figure" – and a dynamic repetition – which "is the repetition of an internal difference which it incorporates in each of its moments, and carries from one distinctive point to another."[10] The discrete-static corresponds with the industrial mode of commodity seriality, being a commodity that modulates through the variation of an essentially static model. The continuous-dynamic on the other hand corresponds to the information-capitalist model of seriality – what I will refer to as the "new seriality" – which has no

*Melting dob E*, 2001, acrylique sur toile_acrylic on canvas, 100 x 100 cm.



ments, et qu'elle transporte d'un point remarquable à un autre[10]». Le discret-statique correspond au mode industriel de sérialité des produits, étant un produit modulé par les variations d'un modèle essentiellement statique. Pour sa part, le continu-dynamique correspond au modèle du capitalisme de l'information – ce à quoi je référerai comme la «nouvelle sérialité» – qui n'a pas d'origine et qui prolifère par métamorphose et par traduction[11].

Au cœur de cette différence entre le discret-statique et le continu-dynamique, se trouve le fait que ces derniers expliquent non seulement la structure des rapports de consommation, mais aussi l'esthétique qui leur correspond. Ou plus précisément, l'effet de chaque logique de relation sur l'esthétique d'une époque. Le but de cet article est l'élaboration de cet «effet-esthétique» de la nouvelle sérialité des produits par une lecture du projet DOB de Murakami Takashi.

### Peindre le milieu

Le travail de Warhol offre un excellent exemple de l'absorption ou de la réflexion sur l'esthétique de sérialité discrète-statique par la répétition avec des variations de couleur. Que ce soit en répétant sans fin de bouteilles de coca, des boîtes de soupe Campbell ou des accidents de voiture, l'esthétique de Warhol nécessite la répétition du modèle avec des différences extérieures. De plus, Warhol est un représentant particulièrement adéquat de la culture de consommation, du fait qu'il s'est situé à un niveau immanent à la circulation des produits; son art et sa pratique étaient marqués par sa conviction que «les

origin and proliferates through metamorphosis and translation.[11]

Essential to this difference between discrete-static and continuous-dynamic is the fact that the two explain not only the structure of commodity relations, but also their corresponding æsthetic. Or, more accurately, the effect each logic of relation has on the æsthetics of the period. The aim of this article is the elaboration of this "æsthetic-effect" of the new seriality of commodities through a reading of Murakami Takashi's DOB project.

### Painting the Middle

Warhol's work presents an excellent example of the incorporation or reflection of the æsthetic of discrete-static seriality: repetition with colour variation. Be it the endlessly repeating coke bottles, Campbell soup cans or car crashes, Warhol's æsthetic entails the repetition of the model with external difference. Warhol is, moreover, a particularly trustworthy representative of commodity culture in that he positioned himself on a level immanent to commodity flows; both his art and his practive was informed by his belief that "good business is the best art."[12] "Pop comes from the outside,"[13] Warhol wrote elsewhere, and it is this field of exteriority constituted by the flows of commodities that he portrayed in his works, as a form of "commodity realism."

In attempting to run his art as a business, and in his interest in incorporating and reproducing the logic of commodity culture into the art world, Murakami Takashi is indeed an artist within the

*Four Monks Sleeping*, 1998, acrylique sur toile_acrylic on canvas, 65 x 50 cm.



bonnes affaires sont le plus beau des arts[12]» «le Pop vient de l'extérieur[13]», Warhol a-t-il écrit ailleurs, et c'est ce champ d'extériorité constitué par la circulation des produits qu'il a dépeint dans ses œuvres, comme une forme de «réalisme de consommation».

Par sa tentative de diriger son art comme une entreprise, et son intérêt pour l'absorption et la reproduction de la logique de la culture de consommation au sein du monde de l'art, Murakami Takashi est certainement un artiste de la lignée warholienne d'immanence de l'art par rapport au commerce. Il est significatif que la différence soit que la logique et l'esthétique de consommation dont s'inspire Murakami dans la production de son art et dans la direction de son entreprise sont marquées non pas par la logique de sérialité discrète-statique qui caractérise le travail de Warhol, mais bien par celle de la sérialité continue-dynamique qui anime la culture contemporaine de consommation. Toutefois, l'intérêt du travail de Murakami ne réside pas seulement dans sa présentation des transformations de la logique contemporaine de la consommation – ceci peut se retrouver tout aussi bien en dehors du domaine de l'art, autrement dit dans les produits eux-mêmes –, mais dans sa manière de révéler l'effet-esthétique de cette logique à partir d'une position d'immanence par rapport à cette dernière.

Malgré les affirmations de certains critiques voulant que le travail de Murakami propose une critique de la culture de consommation, il est clair que, d'après les commentaires de l'artiste et son travail, le fait de le situer ainsi équivaudrait non seulement à mal comprendre son art, mais aussi à ignorer sa plus importante fonction[14]. C'est-à-dire

lineage of Warholian immanence of art to commerce. The difference is, significantly, that the commodity logic and æsthetic that guides Murakami in both the production of his art and the running of his business is informed not by the logic of discrete-static seriality that characterizes Warhol's work, but rather by that of continuous-dynamic seriality that animates contemporary consumer culture. However, the interest of Murakami's work lies not only in its presentation of transformations in contemporary commodity logic – we can find this just as easily outside the realm of art, in other words in commodities themselves – but in the way it unfolds the æsthetic-effect of this logic from a position of immanence to it.

Despite the assertions of some critics that Murakami's work presents a critique of commodity culture, it is clear from both the artist's comments and his work that to situate it thus would not only be to misunderstand his art, but to ignore its most important function.[14] That is, the significance of Murakami's work, as I have suggested above, lies not in its critique of commodity culture – with the position of transcendence vis-à-vis the object which the notion of critique often implies – but in its exploration of its logic from a position immanent to it. This is especially evident in Murakami's DOB project, which consists of the creation and marketing of a character. The character, as animated-image or figure, is the quintessential commodity manifestation of what I have been calling the new seriality: it has a distinctive shape that can be translated into any commodity form or type; in a sense it exists only through this translation. It has no originary

que la portée du travail de Murakami, tel que je l'ai suggéré plus haut, ne réside pas dans sa critique de la culture de consommation – avec la position de transcendance vis-à-vis l'objet, fréquemment sous-entendue par la notion de critique –, mais dans l'exploration de sa logique selon une position immanente à celle-ci. Ceci est particulièrement évident dans le projet DOB de Murakami, qui consiste à créer un personnage et à le commercialiser. Le personnage, en tant qu'image-animée ou figure, est la manifestation de consommation par excellence de ce que j'ai appelé la nouvelle sérialité: il possède une forme caractéristique pouvant être traduite dans n'importe quelle forme ou type de marchandise; dans une certaine mesure, il n'existe que grâce à cette traduction. Il n'a pas de forme originaire et n'existe que comme série proliférante, constamment soumise au morphing, unie par la standardisation de son caractère de marque. Enfin, il suscite un mode de consommation qui est lui-même sériel: un personnage est consommé sous ses multiples formes d'objet comme autant de fragments de l'univers en expansion constante de Kitty, ou de Mickey, ou dans le cas de Murakami, de DOB.

Murakami a créé DOB – une sorte de croisement entre Mickey Mouse et Sonic the Hedgehog – en 1993, et n'a cessé de le peindre depuis ce temps. Mais DOB n'apparaît pas seulement sous forme de peintures: des porte-clefs, des tee-shirts, des montres, des affiches, des tasses et des poupées arborent aussi l'image de DOB, et font partie intégrante du projet DOB[15]. Tel que l'écrit Murakami, DOB est «une recherche sur le "secret de survie sur le marché", ou l'"universalité" des personnages comme Mickey

form but exists only as a proliferating and constantly morphing series, united by the commonality of its brand-character. Finally, it generates a mode of consumption which is itself serial: a character is consumed in its many object forms, as pieces of a constantly expanding universe of Kitty, or Mickey, or, in Murakami's case, DOB.

Murakami created DOB – which is something of a cross between Mickey Mouse and Sonic the Hedgehog – in 1993, and has been painting it ever since. But paintings are not the only medium in which DOB appears: key chains, T-shirts, watches, posters, mugs and dolls are also the bearers of the DOB image, and are an integral part of the DOB project.[15] DOB is "an inquiry," Murakami writes, "into the 'secret of market survival', or the 'universality' of characters like Mickey Mouse, Sonic the Hedgehog, Doræmon, Miffy, Hello Kitty."[16] The DOB project, in other words, consists in the creation of a series, a brand to be serialized, licensed and sold in the same manner as Mickey Mouse or Hello Kitty. As such it is about consumption as much as production. The DOB paintings themselves, moreover, are neither primary nor originary in relation to the commodities; all are part of the same circle of branding or character-commerce whose reproduction is the aim of the DOB project. Finally commercial success is an essential aspect of this project: one of Murakami's aims is to "have a company that can generate merchandising profits just like Disney or Lucas' *Star Wars* series."[17] DOB is the flagship of Murakami's (future) merchandising empire.

[DOB] generates a mode of consumption which is itself serial:
a character is consumed in its many object forms, as pieces of a constantly expanding universe [...]

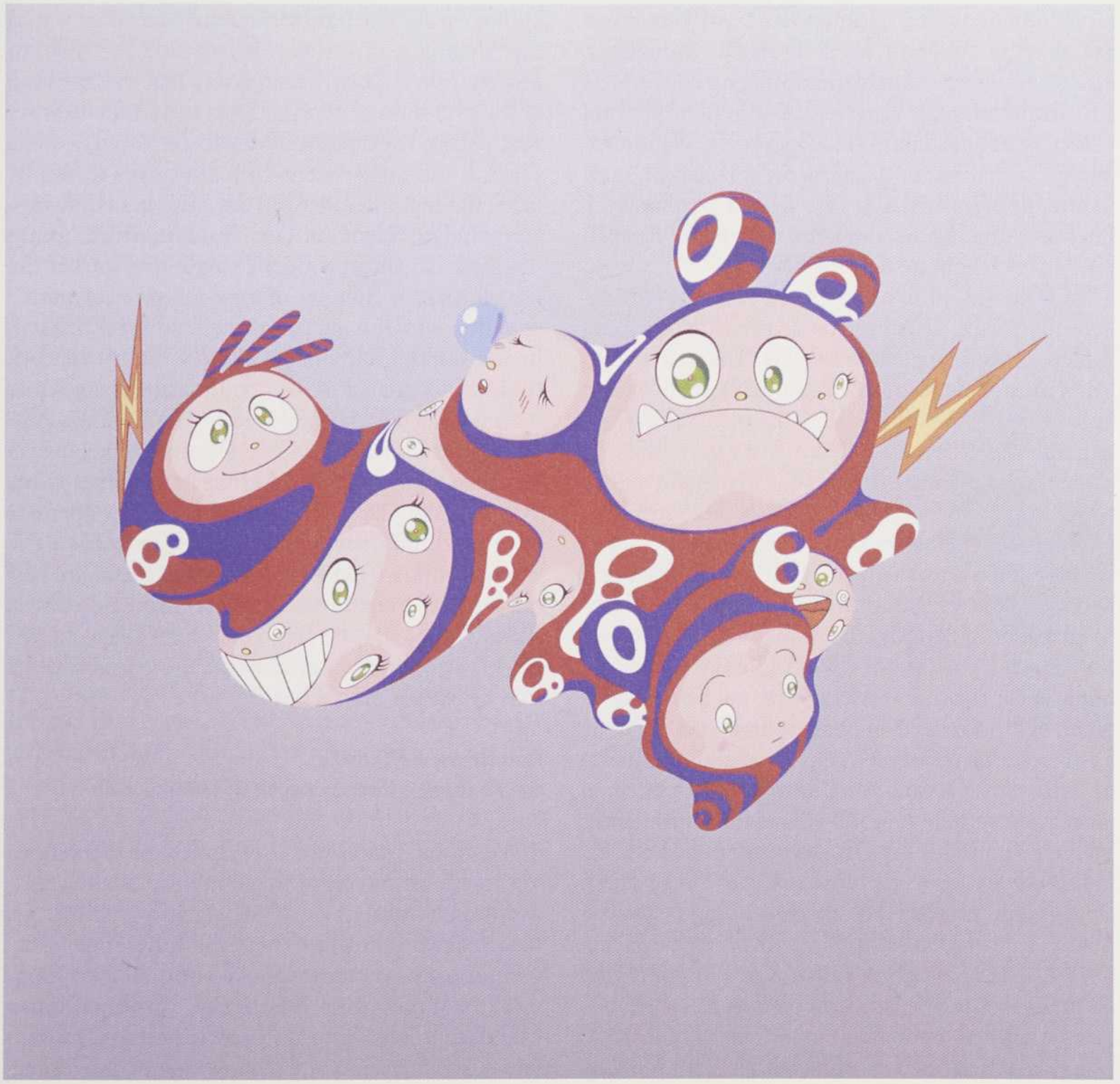
Mouse, Sonic the Hedgehog, Doræmon, Miffy, Hello Kitty[16] ». En d'autres mots, le projet DOB consiste en la création d'une série, d'une marque sérialisée, placée sous licence et vendue de la même manière que Mickey Mouse ou Hello Kitty. À ce titre, le projet traite autant de la consommation que de la production. De plus, les peintures DOB ne sont ni primordiales ni originaires par rapport aux produits; tous font partie du même réseau de marque et de mise en marché d'un personnage dont la reproduction représente le but du projet DOB. Enfin, le succès commercial est un aspect essentiel de ce projet: un des buts de Murakami est de « posséder une compagnie pouvant générer des profits de marchandisage tout comme Disney ou la série *Star Wars* de Lucas[17] ». DOB est le produit phare du (futur) empire de marchandisage de Murakami.

Cependant, même lorsqu'il importe d'envisager les peintures DOB dans leur rapport sériel, et non pas comme étant primordiales par rapport aux autres produits de la série DOB, on sent nettement qu'elles dépassent le fonctionnement des autres produits. Les peintures DOB sont tout autant caractérisées par une métamorphose interne (une transformation *au sein* des œuvres) que par une métamorphose sérielle (une transformation *entre* les œuvres). Comme nous l'avons vu, la métamorphose sérielle caractérise le développement et la prolifération d'objets au sein de la série de marque (de la montre DOB, au tee-shirt DOB, à la peinture DOB). Pour sa part, la métamorphose au sein des œuvres est porteuse de sens dans la mesure où elle exprime la logique même de la sérialité continue-dynamique. Alors que la logique de la sérialité et son effet-esthétique ne peuvent ha-

However, even as we must think of the DOB paintings as serially related, and thus not primary to the other commodities in the DOB series, there is a definite sense in which they exceed the functioning of the other commodities. The DOB paintings are characterized by internal metamorphosis (transformation *within* the works) as much as they are by serial metamorphosis (transformation *between* the works). Serial metamorphosis is, as we have seen, characteristic of the unfolding and proliferation of objects within the brand series (from DOB watch to DOB shirt to DOB painting). Metamorphosis within the works, on the other hand, is significant in that it expresses the logic of the continuous-dynamic seriality itself. While the logic of the seriality, and its æsthetic-effect, can usually only be inferred from the transformations of the objects themselves, Murakami's paintings, in subsuming the transformations between objects into a single plane of experience – the picture plane – become sites where the logic of the relation, as an ontologically consistent yet usually invisible in-between, attains expression. And are thus sites from which the æsthetic-effect of this relation can be explored.

The *Melting* DOB series is a particularly pointed example of the logic of continuous-dynamic seriality operating both within and across Murakami's paintings. In stark contrast to Warhol's repetitive series, characterized by repetition with colour variation, the paintings in this series highlight qualitative change and transformation. Their primary attributes are maximal (and unpredictable) metamorphosis combined with minimal, yet necessary, cohesion (it is this cohesion that guarantees the recognizability

*Mollusc*, 1998, ACRYLIQUE SUR TOILE_ACRYLIC ON CANVAS, 40 x 40 CM.



bituellement qu'être déduites des transformations des objets eux-mêmes, les peintures de Murakami, en ramenant les transformations entre les objets sur un même plan expérientiel – le plan pictural – deviennent des lieux où la logique de relation, en tant qu'entre-deux ontologiquement cohérent, mais habituellement invisible, parvient à l'expression. Elles deviennent ainsi des lieux permettant d'explorer l'effet-esthétique de cette relation.

La série « Melting DOB » est un exemple particulièrement riche de la logique de sérialité continue-dynamique qui fonctionne à la fois dans, et à travers, les peintures de Murakami. Contrastant vivement avec les séries répétitives de Warhol, caractérisées par une répétition accompagnée de variations de couleurs, les peintures de cette série mettent en évidence la transformation qualitative. Leurs attributs premiers sont la métamorphose maximale (et imprévisible) alliée à une cohésion minimale, bien que nécessaire (cette cohésion garantit le caractère reconnaissable de la marque). Les transformations survenues au cours de la série « Melting DOB » (de « Melting DOB A », 1999 à « Melting DOB E », 2001) cartographient très concrètement l'évolution des produits à l'intérieur de la nouvelle sérialité, depuis leur point de départ jusque dans leurs formes variées et spontanées : les yeux se multiplient, les traits prolifèrent jusqu'à ce que les oreilles deviennent des entités indépendantes. Les peintures DOB sont l'intégration, au sein d'un même médium, des énergies transformatrices de la sérialité continue-dynamique, caractérisée, telle que l'affirme Lynn, par l'impossibilité de prédire et par l'expansion continue au-delà des limites, tout en maintenant une certaine cohésion[18]. Dans le contexte de la nouvelle sérialité, les produits

of the brand). The transformations that occur across the *Melting* DOB series (*Melting* DOB *A*, 1999, to *Melting* DOB *E*, 2001) are in a very real way the map of the evolution of commodities within the new seriality from their point of departure through their various and auto-emergent forms: eyes multiply, facial traits proliferate until the ears themselves become independent entities. The DOB paintings are the internalization within a single medium of the transformative energies of the continuous-dynamic seriality, which is characterized, as Lynn argued, by the impossibility of prediction and by the continuous expansion across boundaries, even while maintaining a certain cohesion.[18] Commodities under the new seriality are not defined by the borders they operate within but rather the borders they cross. The boundary between objects in a series operates "less as a limit than an immanent threshold."[19] The DOB paintings straddle this threshold, and are portraits of the transformations this threshold effects. As such they are the stage on which the æsthetic-effects of the new seriality on the commodities they relate are played out.

### Deforming the Cute, or, the Æsthetic-effect of the New Seriality

The defining characteristic of characters is cuteness. Yet the deformation of this cuteness is the fundamental characteristic of Murakami's paintings. Murakami's paintings show the inherence of deformation in metamorphosis, and enact a monstration of the formerly cute DOB, turning it into a fanged-monster, a multi-eyed creature, a horror-show. So what, as many commentators have asked,

ne sont pas définis par les limites au sein desquelles ils opèrent, mais par les limites qu'ils traversent. La frontière entre les objets d'une série agit « moins comme une limite que comme un seuil immanent[19] ». Les peintures DOB chevauchent un tel seuil, et sont des portraits des transformations effectuées par ce seuil. Elles sont la scène où se jouent les effets-esthétiques de la nouvelle sérialité sur les produits qu'elles mettent en relation.

### La déformation du mignon, ou l'effet-esthétique de la nouvelle sérialité

La caractéristique qui définit les personnages est leur côté mignon. Or, la déformation de ce côté mignon constitue la caractéristique fondamentale des peintures de Murakami. Les peintures de Murakami montrent l'inhérence de la déformation dans la métamorphose, et donnent lieu à une monstration du DOB précédemment mignon, le transformant en un monstre muni de crocs, une créature aux yeux multiples, une vision d'épouvante. Plusieurs commentateurs se sont demandé quel rapport monstrueux-mignon était actualisé dans les peintures de Murakami. Si ses peintures sont en rapport sériel avec ses produits – de la même manière qu'elles sont elles-mêmes des produits – pourquoi faire dans l'anti-mignon ? Comment le monstrueux se rapporte-t-il au mignon et au désir chez Murakami de créer des peintures « dont le contenu applique la même logique que le développement de nouveaux produits[20] ? ».

Dans son analyse du rapport entre le mignon et le grotesque dans l'œuvre de Murakami, Dominick Chen affirme que le mignon ou *kawaii* est associé

is the relation between the monstrous and the cute that gets played out in Murakami's paintings? If his paintings are in serial relation with his commodities – indeed as they are commodities in themselves – why the decidedly non-cute? How does the monstrous relate to the cute, and to Murakami's desire to create paintings whose "contents apply the same logic as the development of new products"?[20]

In considering the relation between the cute and the grotesque in Murakami's work, Dominick Chen argues that the cute or *kawaii* is associated with the existence of deathlessness, while the scary or *kowai* is associated with the existence of death; their co-existence in Murakami's paintings constitutes a kind of realism.[21] While I agree with Chen that Murakami's presentation of both the cute and the grotesque constitutes a form of "realism," I would suggest that the grotesque is not separate from the cute, but rather inheres in it under the new seriality, insofar as the cute æsthetic is itself dependent on the new seriality for its proliferation. Murakami's paintings display this inherence through the presentation within a single media of the transformations that normally occur across media. In other words, the "monstration" of the cute in Murakami's work is directly related to the logic of continuous-dynamic seriality; it is in fact its very æsthetic-effect. That is, the grotesque is not the opposite pole of the cute, but is rather its internal limit; yet it is only under the logic of the continuous-dynamic seriality and the incessant metamorphosis that this regime effects that the cute and the monstrous are bound together in this way. The monstration of the cute is the manifestation in the realm of æsthetics of the deformative logic of the continuous-dynamic seriality. DOB

[...] le grotesque n'est pas le pôle opposé du mignon, mais plutôt sa limite interne [...]

à l'existence de l'immortalité, alors que l'effrayant ou *kowai* est associé à l'existence de la mort; leur cœxistence dans les peintures de Murakami représente une sorte de réalisme[21]. Bien que je reconnaisse avec Chen que la présentation simultanée du mignon et du grotesque par Murakami représente une forme de « réalisme », je voudrais suggérer que le grotesque n'est pas séparé du mignon, mais qu'il y est inhérent dans le contexte de la nouvelle sérialité, dans la mesure où l'esthétique du mignon est elle-même dépendante de la nouvelle sérialité pour sa prolifération. Les peintures de Murakami exposent cette inhérence par la présentation, au sein d'un seul médium, des transformations qui se produisent normalement d'un médium à l'autre. Autrement dit, la « monstration » du mignon dans le travail de Murakami est directement liée à la logique de la sérialité continue-dynamique; il s'agit en fait de son effet-esthétique. C'est-à-dire que le grotesque n'est pas le pôle opposé du mignon, mais plutôt sa limite interne; pourtant, c'est seulement sous la logique de la sérialité continue-dynamique et la métamorphose incessante que ce régime parvient à unir ainsi le mignon et le monstrueux. La monstration du mignon est la manifestation, dans le domaine de l'esthétique, de la logique déformatrice de la sérialité continue-dynamique. DOB rend visible le caractère inséparable du mignon et du monstrueux au sein de la dynamique contemporaine des rapports de consommation. Alors que le « côté mignon » ne représente pas nécessairement l'esthétique de la série continue-dynamique, la paire mignon-monstrueux et la transformation mitoyenne qui les unit sont effectivement inséparables de la logique

renders visible the inseparability of the cute from the monstrous within the contemporary dynamic of commodity relations. While "cuteness" is not necessarily the æsthetic of the continuous-dynamic series, the cute-monstrous pair and the middling transformation that holds them together is indeed inseparable from the ontologically consistent logic of transformation that is the new seriality. The wedding of cuteness and monstrosity through commodity metamorphosis across boundaries is the æsthetic-effect of the relationality of the continuous-dynamic series.

With his renunciation of critical distance, his adoption of a logic of immanence to commodity flows, and his exploration of the logic of the new seriality, Murakami's work does not, in the end, give up the project of painting as inquiry but, rather, extends it. If the central problematic of his paintings revolves around the question of seriality, it is perhaps because seriality, in its present continuous-dynamic form, constitutes the very logic of our era. As such, this seriality affects not only commodities and their æsthetic, but is the in-between that relates æsthetics to technology to commodities to power. Indeed, Deleuze describes the logic of power in what he has called "societies of control" in terms that can equally describe Murakami's paintings: "the corporation, the educational system, the armed services" are, he argues, "metastable states coexisting in one and the same modulation, like a universal system of deformation."[22] And it is in building upon Deleuze that Massumi has described the logic of information-capitalism as one of the threshold, or an "encompassing."[23]

de transformation ontologiquement cohérente que constitue la nouvelle sérialité. Le mariage du côté mignon et de la monstruosité par la métamorphose des produits au-delà des limites représente l'effet-esthétique du caractère relationnel de la série continue-dynamique.

Par sa renonciation à la distance critique, son choix d'une logique de l'immanence à la circulation des produits, et son exploration de la logique de la nouvelle sérialité, le travail de Murakami n'abandonne pas, en fin de compte, le projet de la peinture comme recherche, mais le pousse plus loin, au contraire. Si la problématique centrale de ses peintures s'articule autour de la question de la sérialité, c'est peut-être parce que la sérialité, dans son actuelle forme continue-dynamique, constitue la logique même de notre époque. En tant que telle, cette sérialité affecte non seulement les produits et leur esthétique, mais représente l'entre-deux qui relie l'esthétique, la technologie, les produits et le pouvoir. En fait, Deleuze décrit la logique du pouvoir dans ce qu'il a appelé les « sociétés de contrôle », en des termes qui peuvent tout aussi bien décrire les peintures de Murakami : « l'entreprise, la formation, le service », affirme-t-il, sont « les états métastables et cœxistants d'une même modulation, comme d'un déformateur universel[22] ». Et c'est en s'appuyant sur Deleuze que Massumi a décrit la logique du capitalisme de l'information comme étant celle du seuil, ou de l'« englobement[23] ».

Ceci nous amène à la dernière problématique soulevée par Murakami dans sa présentation de l'effet-esthétique de la nouvelle sérialité, et dans sa logique de transformation continue qui fait émerger

Which brings us to the last problematic raised by Murakami in his presentation of the æsthetic-effect of the new seriality, and its logic of continuous transformation that sees the grotesque grow out of the cute: if the threshold replaces the boundary in æsthetics as in politics as in the economy, what happens to difference itself? If the cute and grotesque are no longer external to each other but rather continuous and within a single logic of deformation, is æsthetic difference, we might ask, lost in the translation? Is, contrary to some theorists' suggestions, the sublime – as an æsthetic of absolute difference – fully at odds with the logic of the threshold that characterizes information-capitalism? Is ours an age where the beautiful and the decorative – with their logic of levelling or "encompassing" – reign? Might we say that the decorative, as an encompassing which relates differences, is the emergent æsthetic category of the new seriality? As we witness DOB morphing into ever more colourful and stylized shapes and forms, it is this relation between the new seriality and the decorative that demands our attention.

the grotesque is not separate from the cute,
but rather inheres in it under the new seriality, insofar as the cute æsthetic is itself dependent on the new seriality for its proliferation.

le grotesque du mignon : si le seuil remplace la limite en esthétique comme en économie, qu'advient-il de la différence ? Si le mignon et le grotesque ne sont plus extérieurs l'un à l'autre, mais plutôt continus et soumis à une même logique de déformation, on est en droit de se demander si la différence esthétique perd à la traduction. Contrairement aux suggestions de certains théoriciens, le sublime – en tant qu'esthétique de la différence absolue – est-il complètement à l'opposé de la logique du seuil qui caractérise le capitalisme de l'information ? Notre époque correspond-t-elle au règne du beau et du décoratif, avec leur logique de nivellement ou d'« englobement » ? Pourrait-on dire que le décoratif, cet englobement qui relie les différences, est la catégorie esthétique émergente de la nouvelle sérialité ? Alors que nous voyons DOB se morpher en des formes toujours plus colorées et stylisées, c'est ce rapport entre la nouvelle sérialité et le décoratif qui réclame notre attention.

L'auteur, écrivain et critique d'art, travaille présentement sur l'animation et l'art japonais contemporains. Il est diplômé de l'Université McGill. Il vit au Japon.

The author is a writer and critic residing in Japan, where he is researching contemporary Japanese art and animation. He is a graduate of McGill University.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

NOTES

1. Voir <http://www.thing.de/projekte/7:9%23/berndt_smile7_seriality.html >. [Traduit de l'anglais.]
2. DOBSF: *Fushigi no mori no DOB-kun. Bijutsu shuppan-sha*, Tokyo, 1999, n.p. [Traduit de l'anglais.]
3. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, 1982 (1re édition, 1968), p. 192.
4. Tel que l'écrit Baudrillard : « Ce courant qui traverse toute la société, portant la série vers le modèle et faisant continuellement se diffuser le modèle dans la série » repose sur « une idéologie démocratique; il se veut la dimension d'un

1. See <http://www.thing.de/projekte/7:9%23/berndt_smile7_seriality.html>.
2. DOBSF: *Fushigi no mori no DOB-kun*, Tokyo: Bijutsu shuppan-sha, 1999, n.p.
3. Jean Baudrillard, *The System of Objects*, trans. James Benedict, New York: Verso, 1996, p. 137.
4. As Baudrillard writes, the "socially immanent tendency whereby the series hews ever more narrowly to the model, while the model is continually being diffused into the series" reposes upon "an ideology of democracy; it claims to be an aspect of social progress

progrès social: possibilité pour tous d'accéder peu à peu aux modèles, ascendance sociologique qui porterait, l'une après l'autre, les couches de la société vers plus de luxe matériel.» *Ibid.*, p. 194, 215.
5. *Ibid.*, p. 200.
6. *Ibid.*, p. 208.
7. L'expérience japonaise de marquage faite en collaboration, intitulée WiLL, est probablement une des plus extrêmes réalisations en matière de convergence de marques. Dans sa vaste gamme de produits, WiLL inclut des automobiles, des bicyclettes, des vitamines, des autocuiseurs pour le riz, de la bière, des PC, aussi bien que des services tels que des voyages organisés à Okinawa ou à Tokyo. Voir <http://www.willshop.com/>.
8. Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002, p. 70. [Traduit de l'anglais.]
9. Greg Lynn, *Animate Form*, Princeton University Press, New York, 1999, p. 33-34. [Traduit de l'anglais.]
10. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 32.
11. Ceci ne veut pas dire que le produit et la marque sont l'actualisation du statique et du dynamique, mais plutôt que le statique et le dynamique représentent des pôles utiles permettant de relier le produit et la marque. Ces derniers ne constituent en aucune manière l'incarnation des deux formes de répétition-série.
12. Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, trad. Marianne Véron, Flammarion, Paris, 1977, p. 79.
13. Andy Warhol et Pat Hackett, *Popism*, Harcourt, New York, 1980, p. 16. [Traduit de l'anglais.]
14. Je pense ici tout particulièrement à l'argument de Michael Darling dans «Present+Past=Future», *Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, Kaikaikiki, Tokyo, 2001.
15. Pour des renseignements et des échantillons de produits DOB, consulter les sites Web suivants: <http://www.kaikaikiki.co.jp/goodss/index.html> et <http://www.narakami.com/data/index_shop.html>.
16. Murakami Takashi, «Life as a Creator», *Summon Monsters?*, *op. cit.*, p. 131-132. [Traduit de l'anglais.]
17. Ichige Yuichiro, «Design», *op. cit.*, p. 115. [Traduit de l'anglais.]
18. Il est bon de noter que les pièces DOB ont d'abord été créées avec Adobe Illustrator en utilisant les mêmes courbes Bezier associées à la «tache» ou à l'architecture topologique analysées par Lynn dans son étude, et qui constitue une des bases de sa théorisation de la série discrète-continue.
19. Brian Massumi, «Everywhere You Want to Be: Introduction to Fear», Brian Massumi (dir.), *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, disponible en ligne à <http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/feareverywhere.htm>. [Traduit de l'anglais.]
20. Murakami Takashi, «Murakami Takashi Supesharu», *Bijutsu Techo* (mai 1999), p. 134. [Traduit de l'anglais.]
21. Dominic Chen, «Kyokuchisei kara sekai gengo e mukete», *Bijutsu Techo* (novembre 2001), p. 96. [Traduit de l'anglais.]
22. Gilles Deleuze, «Postscriptum sur les sociétés de contrôle», *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 243.
23. Brian Massumi, «Everywhere», *op. cit.*, p. 87. [Traduit de l'anglais.]

– to be what makes it possible for all gradually to gain access to models by virtue of a continual sociological upward movement which is carrying each stratum of society in turn to greater material luxury." *Ibid.*, pp. 139, 153.
5. *Ibid.*, p. 143.
6. *Ibid.*, p. 149.
7. The Japanese collaborative branding experiment, WiLL, is probably one of the most extreme implementations of branding-convergence. WiLL includes in its vast array of products: automobiles, bicycles, vitamins, rice cookers, beer, PCs, as well as services such as package tours to Okinawa or Tokyo. See <http://www.willshop.com/>.
8. Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002, p. 70.
9. Greg Lynn, *Animate Form*, New York: Princeton University Press, 1999, pp. 33-4.
10. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, p. 20.
11. This is not to say that the product and the brand are the actualization of the static and the dynamic, but rather that the static and the dynamic constitute useful poles in relation to which the product and the brand can be related. The two are in no way the embodiment of the two forms of repetition-series.
12. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York: Harcourt, 1975, p. 92.
13. Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism*, New York: Harcourt, 1980, p. 16.
14. I am thinking here especially of Michael Darling's argument in "Present+Past=Future," in *Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, Tokyo: Kaikaikiki, 2001.
15. For information about and samples of DOB goods, see the following websites: <http://www.kaikaikiki.co.jp/goodss/index.html> and <http://www.narakami.com/data/index_shop.html>.
16. Murakami Takashi, "Life as a Creator" in *Summon Monsters?*, *op. cit.*, pp. 131-2.
17. Ichige Yuichiro, "Design" in *Summon Monsters?*, *ibid.*, p. 115.
18. It is worth noting that the DOB pieces were originally created in Adobe Illustrator, using the same Bezier curves that are associated with the "blob" or topological architecture that Lynn discusses in his paper, and which is in part the basis of his theorization of the discrete-continuous series.
19. Brian Massumi, "Everywhere You Want to Be: Introduction to Fear," from Massumi, ed., *The Politics of Everyday Fear*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, available online at <http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/feareverywhere.htm>.
20. Murakami Takashi, "Murakami Takashi Supesharu," *Bijutsu Techo*, May 1999, p. 134.
21. Dominic Chen, "Kyokuchisei kara sekai gengo e mukete," *Bijutsu Techo*, November 2001, p. 96.
22. Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October* 59, Winter 1992, p. 5.
23. Massumi, "Everywhere," *op. cit.*, p. 87.

# ART AND ECONOMY

Nina Möntmann

## ART ET ÉCONOMIE

L'économie des années quatre-vingt-dix semblait connaître une révolution en disant adieu à l'ancien capitalisme, et en faisant son entrée dans le capitalisme mondial avec ses structures flexibles. Cette nouvelle économie prometteuse a paru être moins dominée par les taux de profit croissants que par la

The economy of the nineties appeared to have undergone a revolution in its farewell to old capitalism and its entry into global capitalism with flexible structures. Growing profit rates were less in the front line of this new economy of promise than immaterial labour and the cultural cataclysms that accompanied it. The promise did not hold for long. The time for an assessment has already come, since we are now facing the consequences of the "New Economy." With the Nemax, the new market

main-d'œuvre immatérielle et les cataclysmes culturels qui l'ont accompagnée. La promesse n'a pas été tenue longtemps. Il est déjà temps d'évaluer la situation, puisque nous nous trouvons maintenant devant les conséquences de la « nouvelle économie ». Avec le nouvel indice boursier Nemax qui stagne lamentablement dans le domaine des trois chiffres, la faillite d'un « point.com » après l'autre et le licenciement de ses employés réduits au chômage, il semble que l'effondrement de la nouvelle économie est une affaire classée. Bien sûr, on peut se demander si la structure économique virtuelle et immatérielle de la nouvelle économie n'était qu'un spectre. Après tout, les valeurs boursières ont grimpé et chuté en accord avec des émotions comme la crainte et l'espoir, de même que l'appréhension de crises présumées, qui se sont produites seulement à cause de la réaction à cette appréhension. Cela avait peu de chose à voir avec les vrais rapports de production.

Sur cet arrière-plan, la contribution de **Maria Eichhorn** à la Documenta 11 paraît presque malveillante. En collaboration avec Okwui Enwezor, elle a fondé une société boursière dont l'objectif est de ne pas faire de profit. Du point de vue économique, il s'agit d'une absurdité. Les documents notariés, les manuscrits et les photos de l'acte de fondation étaient présentés dans le cadre de l'exposition. Une pile de billets de plus de 50,000 euros repose – comme les joyaux de la couronne – dans une vitrine à l'épreuve des balles, ce qui constitue bien sûr une autre absurdité, à l'ère de la Bourse virtuelle. La particularité du projet réside dans le fait que les fonds demeurent inchangés et qu'ils ne sont pas destinés à croître, comme c'est habituellement le cas des sociétés boursières. Une constante fondamentale de la Bourse est donc faussée. Eichhorn accomplit cela en transférant d'importantes quantités d'actions à la société elle-même. Par conséquent, la société n'appartient plus aux actionnaires mais à elle-même, autrement dit, à personne. Ainsi les fonds n'ont plus de propriétaires, ce qui élimine

stock index, stagnating miserably in the three-digit domain, the insolvency of one dot.com after another and the consequent dismissal of their workers into unemployment, it seems that the collapse of the new market is a settled matter. Of course, one can ask oneself: was the new economy's virtual and immaterial economic structure only a spectre? After all, the stock market values rose and fell based on emotions such as fear and hope, and the anticipation of alleged crises, that only took place because of the reaction to this anticipation. This had little to do with the real relations of production.

Against this background **Maria Eichhorn**'s contribution to Documenta 11 appears almost malicious. In collaboration with Okwui Enwezor she founded a stock corporation whose objective was to not make a profit. Viewed from an economic perspective this is an absurdity. The notarial documents, manuscripts and photos of the founding action were put on display in the exhibition. A stack of over €50,000 in cash rests – like the crown jewels – behind bullet-proof glass, which is, of course, also an absurdity in the era of virtual stock trading. The particularity of the project is that the funds remain unaltered, and are not intended to grow, as is usually the case for stock corporations. A fundamental constant of the stock market is thus perverted. Eichhorn accomplishes this by transferring entire stocks to the company itself. Consequently the company no longer belongs to the stockholders, but to itself, or in other words nobody. The funds thus have no owners, which eliminates any interest in having the money grow. In this process Eichhorn employs the mechanisms of the contemporary virtual economy to produce a case that remains within the confines of the art domain. From an economic point of view the typical expression of the non-profit clause here leads to an absurd result, something that did not go unnoticed by observers from the professional legal field. On its website, the German Federal Notarial Chamber reacted with a strong commentary:

tout intérêt pour la croissance boursière. Dans ce processus, Eichhorn utilise les mécanismes de l'économie virtuelle contemporaine afin de générer une situation à l'intérieur des limites du domaine artistique. Du point de vue économique, l'expression typique de la clause à but non lucratif mène ici à un résultat absurde, ce qui n'est pas passé inaperçu chez les observateurs du milieu légal professionnel. Sur son site Web, la Chambre fédérale allemande des notaires a réagi par un commentaire affirmé:

Jusqu'à présent, seuls les notaires étaient conscients que la préparation d'un document notarié était non seulement une procédure légale sérieuse, mais aussi du grand art. Avec ceci, le document notarié a fait une percée réussie dans le monde de l'art international[1]!

Une telle déclaration exige bien sûr un correctif avec expertise légale:

L'avocat connaisseur d'art est ravi du fait que les événements actuels reflètent une connaissance des enseignements légaux sur la nature des sociétés boursières. Cependant, il regrette aussitôt que cette œuvre pourrait connaître une fin hâtive (il garde toutefois ceci pour lui-même, afin de ne pas gâcher l'appréciation artistique des autres spectateurs)[2].

Cela est suivi par de méticuleuses élucidations légalistes sur les fondements judiciaires de la création de la société, dont l'information voulant que toutes les actions seront retirées après trois ans si quatre-vingt-dix pour cent d'entre elles n'ont pas été rendues publiques – ce qui sera le cas, puisque Eichhorn's Inc. ne se vend pas. Le raisonnement, offert avec la bénédiction des professionnels, veut que nous ayons affaire à «une œuvre qui pourrait se transformer jusqu'au point de s'autodétruire». Toutefois, ceci correspond exactement au but explicite de l'œuvre visant à imaginer une «société boursière anticapitaliste». Pour parvenir à cette fin, Eichhorn utilise les espaces libres offerts par le marché de l'art comme champ expérimental, dans lequel il est possible de transférer, sans restrictions, les conséquences politiques actuelles en un modèle exemplaire de pensée critique et subversive.

Eichhorn prend l'économie pour thème, en ce sens qu'elle adapte une entreprise économique et met en scène une œuvre sur la base d'un processus boursier reconnu. Elle emploie ainsi les mécanismes d'affaires de l'économie afin de produire une œuvre d'art. L'utilisation thématique de l'économie est devenue un mode courant d'opération depuis les années quatre-vingt-dix – en démontrant par exemple le chevauchement de l'art et de l'écono-

The realization that the drafting of a notarial document is not only a sober legal procedure, but also high art has until now been common currency only among notaries. The notarial document has herewith made a succesful breakthrough in the international artworld![1]

Such a statement naturally calls for a corrective intervention with legal expertise:

The art savvy lawyer is delighted that the unfolding events reflect a knowledge of legal teachings on the nature of stock corporations. However, he immediately regrets that the work will potentially be granted an early demise (this, though, he keeps to himself in order not to spoil the art appreciation of fellow onlookers).[2]

This is followed by meticulous legalist elucidations on the judicial background of the company's establishment, including the information that all the stocks will be pulled after three years if ninety percent of them have not been made public – which will be the case since Eichhorn's Inc. does not sell. The line of argument, given with the blessing of professionals, is that we are dealing with "a work that will potentially transform to the point of self-destruction." This, however, corresponds accurately with the work's explicit goal to imagine an "anticapitalist stock corporation." To achieve this end Eichhorn uses the free spaces offered by the art market as an experimental field in which to unrestrictedly transpose actual political consequences into an exemplary model of critical and subversive thought.

Eichhorn takes economy as a theme in that she adapts an economic undertaking and stages the work based on an accepted stock market process. She thus employs the business mechanisms of the economy to produce an artistic work. The thematic use of the economy in art has become a common operating mode since the nineties – for instance, one demonstrates the overlap of art and economy, or approaches art as an economic factor. In comparison, Eichhorn's critical perversion of economic legalities is far more convincing than, for example, Eva Grubinger's simple documentation of the transfer of 30,000 DM to the Deutsche Bank – *Wirtschaftsvisionen: Fischer, Grubinger, Radomski* ("Economic Visions: Fischer, Grubinger, Radomski, 2001/2002) – only to receive the same sum back in Euros; or Plamen Dejanov's use of his artistic identity to provide advertising space for luxury goods. These are continuous and affirmative strategies, which smack of a clever chess move in which one



Maria Eichhorn, *Aktiengesellschaft* (vue de l'installation_installation view), 2002;
photo: (Werner Maschmann) reproduite avec l'aimable permission_courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin.

mie, ou en abordant l'art comme un facteur économique. Par comparaison, la perversion critique de la légalité économique chez Eichhorn est beaucoup plus convaincante, disons, que la simple documentation par Eva Grubinger du transfert de 30,000 DM à la Deutsche Bank – *Wirtschaftsvisionen: Fischer, Grubinger, Radomski* (« Visions économiques : Fischer, Grubinger, Radomski ») 2001-2002 – dans le seul but de recevoir la même somme en euros, ou l'utilisation par Plamen Dejanov de son identité

makes use of the economy's own methods to set a trap, and to then make a profit (with peanuts). Eichhorn on the contrary consciously pushes an economic principal *ad absurdum* and takes responsibility for the mockery that her work is benevolently labeled as primarily an "ars notarii."[3] At the same time the work of art's value is maintained at an unprofitable level which underscores the recklessness of both pricing practices in the art market and speculation on the stock market.

artistique dans le but de fournir de l'espace publicitaire pour des marchandises de luxe. Ces stratégies continues et affirmatives s'apparentent à un coup réussi aux échecs, par lequel les méthodes mêmes de l'économie sont utilisées pour lui tendre un piège, puis pour faire un profit (avec trois fois rien). Eichhorn, au contraire, pousse délibérément un principe économique *ad absurdum* et assume la responsabilité de la moquerie voulant que son travail soit catalogué avec bienveillance comme étant essentiellement un « ars notarii[3] ». Au même moment, la valeur de l'œuvre d'art est maintenue à un niveau peu rentable qui souligne autant l'imprudence des pratiques de détermination des prix au sein du marché de l'art que celle de la spéculation boursière.

Une autre stratégie éculée du traitement de l'économie en art consiste à produire un art lié aux rapports économiques. Dans ce cas-ci, l'attention est habituellement portée sur un champ thématique précis dans un contexte spécifique, comme le contexte national. Une telle approche explicite des questions économiques a été reprise par une seule œuvre de la Documenta 11 – l'importante série de dessins d'**Andreas Siekmann**, *Aus Gesellschaft mit beschränkter Haftung* (« D'une compagnie incorporée ») 1996-2002. Le « D' » du titre renvoie au fait qu'il s'agit d'un travail en cours. Jusqu'à présent, l'œuvre comprend environ 230 dessins sur des feuilles A-4 DIN de grand format, présentées comme une série d'histoires illustrées. Les illustrations simples, réalisées à l'aquarelle, au feutre et au crayon à retouches, ressemblent beaucoup à des bandes dessinées. Elles traitent des stratégies et des conséquences des politiques d'emploi en référant concrètement à la situation allemande, et plus particulièrement à la façon dont les rapports de force économiques s'expriment dans l'espace public urbain. La série de dessins est disposée spatialement sur de longs bureaux, et sous forme de carrefours se chevauchant diagonalement le long des murs. Les chaises de bureau, sur lesquelles on peut rouler le long de rues sinueuses « dessinées », correspondent au thème du travail et permettent une participation minimale, ou à tout le moins, la possibilité de prendre place dans un environnement de bureau d'usage courant et adéquat. Les dessins sont répartis en seize chapitres portant des titres tels que *Commodity – Person – Commodity*, le slogan situationniste *Ne travaillez jamais*, ou en guise d'hom-

Another well-worn strategy to treat the economic in art is to have art deal with economic relations. In this case the focus is usually a determined thematic field in terms of a specific context, for instance, the national context. Such an explicit tackling of economic issues was taken up in only one Documenta 11 work – **Andreas Siekmann**'s comprehensive drawing series *Aus Gesellschaft mit beschränkter Haftung* ("Out of Incorporated Company," 1996-2002). The "out" of the title refers to the fact that this is a part of a work-in-progress. To date the work consists of approximately 230 drawings in DIN A4-broadsheet, which are arranged as a series of picture stories. The straightforward illustrations, executed in watercolours, felt-tip pen and touch-up stick, bear a close resemblance to comic strips. They tell of the strategies and consequences of employment policies with concrete references to the German situation, and more specifically to the way economic power relations have played themselves out in public urban space. The serial arrangement of the drawing series is spatially installed on long desks, and as diagonally overlapping intersections along the walls. The office chairs, on which one may roll past the meandering "drawing" streets, correspond to the theme of work and allow for minimal participation, or at least the opportunity to take a seat in an adequate everyday office life environment. The drawings are divided into sixteen chapters, bearing titles such as *Commodity – Person – Commodity*, the situationist slogan *Ne travaillez jamais*, or in the guise of an homage to the twenties socialist artist collective the Kölner Progressiven (the Cologne Progressives), *For Arntz, Neurath, Seiwert, et. al., 1919-1929-1933*. Siekmann's intervention can be compared with a labour process analysis. His viewpoint is primarily directed at subjects caught in the realities and pressures of post-Fordism. The main character of the picture stories is a pair of empty blue jeans that appears at least once in each drawing. In correspondence with the changing image of jeans, from working man's gear to fashionable designer apparel, with the associated whiff of youth, leisure and freedom, the pair of jeans stands for the "flexible human" in the "contemporary culture of new capitalism."[4] In this critical turnaround it represents both the victims of flexible economy: the underdog, the outsider, the unemployed, who receive nothing from the great capitalist consumer pie, and those who nonetheless take to the streets




ANDREAS SIEKMANN, *AUS: GESELLSCHAFT MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG, 1999-2002* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), FRANKFURT, 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN.

mage au collectif d'artistes socialistes des années vingt, le Kölner Progressiven (les Progressistes de Cologne), *For Arntz, Neurath, Seiwert, et al., 1919-1929-1933*. On peut comparer l'intervention de Siekmann à une analyse des processus du travail. Son point de vue s'adresse d'abord à des sujets aux prises avec les réalités et les pressions du post-fordisme. Le personnage principal des histoires illustrées est une paire de jeans apparaissant au moins une fois dans chaque dessin. En correspondance avec l'image changeante du jeans, du vête-

as revolutionaries to protest against unemployment and demand "existence money." One of the consequences of this, and also a confirmation of post-Fordism's exclusion of irreconcilable existences, can be seen in the series (*Logic of Apparatuses*) where jeans at a demonstration are subjected to all sorts of mistreatment by riot-clubs and water cannons. It is the revolutionary potential of the proletariat, its creative, socially transformative force that Siekmann's picture stories point to. This is the old marxist idea, which re-emerges in Antonio Negri's and Michael

ment de travailleur à l'article de designer à la mode, avec l'aura de jeunesse, de loisir et de liberté qu'on lui associe, la paire de jeans évoque «l'humain flexible» dans la «culture contemporaine du nouveau capitalisme[4]». Dans cette volte-face critique, elle représente autant les victimes de l'économie flexible – l'opprimé, l'étranger, le chômeur, qui ne reçoivent pas leur part du grand gâteau de la consommation capitaliste – que ceux qui descendent malgré tout dans la rue en tant que révolutionnaires, pour protester contre le chômage et exiger des «allocations de survie». Une des conséquences de cela, de même qu'une confirmation de l'exclusion post-fordienne des existences inconciliables, se trouve dans la série (*Logic of Apparatuses*), où des jeans présents à une manifestation sont soumis à toutes sortes de mauvais traitements à coups de matraques et de canons à eau. Les histoires illustrées de Siekmann attirent l'attention sur le potentiel révolutionnaire du prolétariat, sa force créatrice et transformatrice sur le plan social. C'est la vieille idée marxiste qui refait surface dans la définition par Antonio Negri et Michael Hardt de la «multitude» comme bannière d'espoir contemporaine:

Les forces créatrices de la multitude qui soutiennent l'empire sont également capables de construire de façon autonome un contre-empire, une organisation politique alternative de flux et d'échanges mondiaux[5].

Dans *Commodity – Person – Commodity*, on voit les jeans à différents stades de production: sur la chaîne de montage, entre les mains méticuleuses des couturières qui travaillent sous une gigantesque horloge, ou empilés dans des conteneurs. Cette production «juste à temps» des jeans est mise en parallèle avec la force de travail flexible du nouveau capitalisme. Le travail devient de plus en plus une forme d'exploitation volontaire, dans laquelle les loisirs sont au service de la forme physique et du style de vie. On voit également les jeans dans un centre de conditionnement physique, où ils pédalent frénétiquement pour correspondre aux normes du corps parfait. Plus loin, des jeans au chômage regardent avec envie un espace de bureau à aire ouverte, où des travailleurs identiques et sans visage sont rangés derrière leurs ordinateurs. Les personnes qui travaillent forment une masse normative; les chômeurs sont traités comme des articles soldés.

Au-delà du contenu de ses histoires illustrées, le travail de Siekmann a également contribué de manière directe à la dissémination des images dans les espaces urbains, grâce à la présentation de ses dessins sur des colonnes d'affichage et des



ANDREAS SIEKMANN, *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1999-2002* (VUE DE L'INSTALLATION PUBLICITAIRE_BILLBOARD INSTALLATION VIEW), FRANKFURT, 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN.

Hardt's definition of the "multitude" as a contemporary banner of hope:

The creative forces of the multitude that sustain Empire are also capable of autonomously constructing a counter-Empire an alternative political organization of global flows and exchanges.[5]

In *Commodity – Person – Commodity* one sees the jeans in various production stages: on the assembly line, in the meticulous hands of seamstresses working by the piece under a gigantic clock, or stacked up in containers. This "just-in-time" production of the jeans is placed alongside new capitalism's flexible work force. Work increasingly becomes a form of voluntary exploitation, in which leisure is at the service of fitness and lifestyle. One also sees the jeans in a fitness gym where they frantically peddle in order to correspond to the norms of the perfect body. Further on unemployed jeans enviously peek into an open-plan office space where faceless, identical workers are lined up in rows behind their computers. The working person becomes a normative mass; the unemployed is treated like an item on sale.

Beyond the content of the picture stories, Siekmann's work also participated directly in the transfer of images to urban spaces through his display of drawings on advertising pillars and billboards in Kassel. The motives from the series *ABMaschine* carry the following slogan "Work with us or get lost."[6] These words are written on the hands of those waiting at the employment bureau. The slogan suggests the often exploitive and forced nature of the so-called social ABM job placements.

*Zustand and Ausnahme* ("Condition and Exception"), created specifically for Documenta, covers the contemporary themes of internal security, exclusion and expulsion with their fear-producing effects on the population. Though Siekmann's viewpoint is primarily concerned with the German situation, something that is underscored by his use of signs such as the logo of the German employment bureau,



ANDREAS SIEKMANN, *Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1999-2002* (DÉTAIL_DETAIL PORTIKUS), FRANKFURT AM MAIN, 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN.

panneaux publicitaires à Kassel. Les motifs tirés de la série *ABMaschine* arborent le slogan « Bosse avec nous ou reste dans le trou[6] ». Ces mots sont inscrits sur les mains de ceux qui attendent au bureau d'emploi. Le slogan fait référence à la nature souvent exploitante et forcée des programmes d'emploi soi-disant sociaux d'ABM.

*Zustand and Ausnahme* (« Condition et exception »), créée tout spécialement pour la Documenta, traite des thèmes actuels de la sécurité interne, de l'exclusion et de l'expulsion, avec la peur qu'ils suscitent. Ils peuvent être transposés au capitalisme global. Comme le montre avec force le film de Michael Moore *Bowling for Columbine*, cette politique de la peur est aussi, ou plutôt avant tout, une préoccupation pour la population américaine.

**Thomas Hirschhorn**'s work can be viewed as a direct reaction to the reproduction of economic relations presented at Documenta. His work, *Bataille Monument* (2002), appears to have reversed the economy of art business, of which Documenta, that gigantic and most popular exhibition of the

THOMAS HIRSCHHORN, *BATAILLE MONUMENT*, IMBISS, 2002; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK.



citent parmi la population. Bien que le point de vue de Siekmann se rapporte essentiellement à la situation allemande – un fait souligné par son utilisation de signes tels que le logo de l'agence allemande d'emploi –, on peut l'appliquer au capitalisme mondial dans son ensemble. Tel que montré d'une manière poignante par le film de Michael Moore, *Bowling for Columbine*, cette politique de la peur est également, ou plutôt surtout, une préoccupation de la population américaine.

contemporary artworld, is the example par excellence. Down in Kassel, *Platform 5* (2002) was equipped with state-of-the-art display electronics. Entrance fees to the site were astronomical and merchandising abounded. In contrast, in the working class neighbourhood of the Friedrich-Wöhler-Siedlung on top of the mountain in northern Kassel, Hirschhorn built a provisional ensemble of wood shacks made up of a snack bar, a library, a Bataille exhibition with explicit graphic material, a TV studio and a wooden






THOMAS HIRSCHHORN, *BATAILLE MONUMENT*, SCULPTURE ET_AND NAVETTE_SHUTTLE SERVICE, 2002; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK.

Le travail de **Thomas Hirschhorn** peut être envisagé comme une réaction directe contre la reproduction des rapports économiques présentés à la Documenta. Son œuvre, *Monument à Bataille* (2002), semble avoir renversé l'économie du marché de l'art, dont Documenta, cette exposition gigantesque et très populaire dans le monde de l'art contemporain, est l'exemple par excellence. Au centre de Kassel, *Platform 5* (2002) était équipée de systèmes électroniques de visualisation dernier cri. Les droits

sculpture in the likeness of a tree. All parts of the work were functional and intended for use. The local inhabitants were involved in the organization and use of the work. They frequented the installations, made their own films, used the library and participated in a small and autonomous economy: for example at the end of Documenta 11 the Turkish snack vendor emerged from the *Bataille Monument*'s snack bar shack with a profit of several hundred euros. The function and effect of Hirschhorn's work

d'entrée au site étaient astronomiques et le marchandisage battait son plein. Par contraste, dans le quartier ouvrier de Friedrich-Wöhler-Siedlung sur la montagne au nord de Kassel, Hirschhorn a construit un ensemble temporaire de baraques en bois abritant un snack-bar, une bibliothèque, une exposition Bataille comportant du matériel crûment explicite, un studio de télé et une sculpture en bois qui ressemblait à un arbre. Toutes les parties de l'œuvre étaient fonctionnelles et destinées à être utilisées. Les habitants du coin s'étaient engagés dans l'organisation et l'utilisation de l'œuvre. Ils fréquentaient les installations, faisaient leurs propres films, consultaient la bibliothèque et prenaient part à une petite économie autonome: par exemple, à la fin de la Documenta 11, le vendeur turc a quitté le snack-bar du *Monument à Bataille* avec un profit de plusieurs centaines d'euros. La fonction et l'effet de l'œuvre de Hirschhorn attirent ainsi l'attention sur l'économie fantôme qui s'est développée dans les interstices de la mondialisation riche en capitaux, comme les marchés noirs d'Europe de l'Est. À cet égard, il devient également évident que cette œuvre n'a rien à voir avec la «création d'emplois» ou un quelconque événement de divertissement communautaire, mais qu'il s'agit plutôt d'une situation au sein de laquelle les gens se rassemblent et interagissent. Ceci n'est pas non utilitaire pour autant, mais comporte en fait des points de référence thématiques qui dépassent le méga-événement, vers un contexte où ce qui est faisable individuellement est accompli dans un système créé et soutenu par ses propres moyens.

À la Documenta, au-delà des œuvres mentionnées ici, les références aux économies (mondiales) étaient pour la plupart implicites; par exemple, des œuvres mettant en lumière des économies d'exploitation, telles que le film de **Steve McQueen**, *Western Deep* (2002), traitant d'une mine d'or en Afrique du Sud. Étant donné le son assourdi qui semble régner dans les profondeurs de la mine, McQueen axe le film sur le visuel. Le film était présenté dans une boîte noire qui excluait l'environnement immédiat et facilitait le voyage dans les profondes entrailles de la mine. Le trajet dans les puits de mine sans fin, étouffants et sans lumière, devient comme une descente aux enfers. Dans l'une des plus profondes mines du monde, des travailleurs risquent leur vie et leur santé, pendant que des sociétés multinationales récoltent les profits. Le film montre que les directives de l'OCDE ont peu de poids légal. Ces

thus calls attention to the shadow economy that has developed in the interstices of capital-rich globalization, such as the black markets in Eastern Europe. In this regard it also becomes clear that this work has nothing to do with "workfare" or a communal entertainment event, but is rather a situation in which people come together and interact. This is by no means non-utilitarian, in fact it has thematic reference points that reach beyond the mega-event to a context where what is individually doable is realized within a system that is created and supported by its own means.

At Documenta, beyond the works mentioned here, references to (global) economies were for the most part implicit; for example works that highlighted economies of exploitation such as **Steve McQueen**'s film *Western Deep* (2002), whose subject is work in a South African gold mine. Given the peculiar deafness that appears to reign in the depths of the mine, McQueen concentrates the film on the visual. The film was presented in a black box that shut out the immediate surroundings and facilitated the journey into the distant underworld of the mine. The trip down the endless, dark and hot mineshafts becomes a hell ride. In one of the deepest mines in the world workers put their life and health on the line while multinational corporations reap the profits. The film shows that the OECD guidelines have little legal weight. These guidelines include among other things the respect of human rights in the regions where a multinational operates, as well as forbidding discrimination based on race, skin colour and gender. The workers in the gold mine are all black.

It was conspicuous that only occidental artists explicitly dealt with the economic thematic at Documenta 11. Furthermore, only occidental artists had been invited to treat this thematic. Siekmann and Eichhorn focused on the failure of new capitalism, stock market speculation and the flexible labour market. McQueen showed work exploitation as the lowest rung of global relations of production, and Hirschhorn created an autonomous economic system. In fact, from the perspective of the marginalized groups and individuals caught in the globalized world order, the opportunity to take a part in the economy's profits and lifestyle in this sense does not exist. The postcapitalist economy calls itself global, but is in reality an elitist undertaking. The popular definition of globalization therefore

directives comprennent notamment le respect des droits de la personne dans les régions d'opération des multinationales, et interdisent la discrimination fondée sur la race, la couleur de la peau et le sexe. Tous les travailleurs de la mine sont noirs.

Il était notable que seuls les artistes occidentaux ont abordé explicitement la thématique économique à la Documenta 11. En outre, seuls des artistes occidentaux ont été invités à traiter de cette thématique. Siekmann et Eichhorn ont porté leur attention sur l'échec du nouveau capitalisme, la spéculation boursière et le marché du travail flexible. McQueen a présenté l'exploitation au travail comme étant l'échelon le plus bas des rapports de production mondialisée, et Hirschhorn a créé un système économique autonome. En fait, selon la perspective des groupes et des individus marginalisés pris dans le système de la mondialisation, la possibilité de prendre part aux profits et au style de vie de l'économie n'existe tout simplement pas en ce sens. L'économie post-capitaliste se décrit comme étant mondiale, mais en réalité, c'est une entreprise élitiste. Par conséquent, la définition populaire de la mondialisation correspond aux fantasmes expansionnistes des compagnies actives sur le plan mondial. Au contraire, les concepts de mondialisation présentés à la Documenta 11 n'avaient rien à voir avec les politiques de l'expansionnisme des entreprises; ils montraient plutôt le revers de la médaille: comment les politiques de ces acteurs mondiaux produisent un impact sur les conditions de vie existentielles de ceux qui ne peuvent prendre part au jeu, ou de ceux qui sont poussés vers une fonction exploitante du type d'un convoyeur. La force de cette Documenta résidait dans les images en provenance des pays en développement, ce qui a également mené à une repolitisation de l'image dans un monde de l'art influencé principalement par l'Occident.

L'auteure est historienne de l'art et vit à Hambourg. Sa thèse de doctorat, *Kunst als soziar Raum* (« L'Art comme espace social »), a été récemment publiée par Verlag der Buchhandlung Walther König à Cologne. Elle collabore régulièrement à la revue *Artforum* et a été commissaire d'expositions telles que « Minimalisms » à l'Akademie der Künste, à Berlin (1998), « Sound a.k.a. Space », section de « Aussendienst, » (« Services extérieurs ») à Hambourg (2000), et « Eigene Systeme » (« Systèmes autonomes ») à Harburger Kunstverein (2002).

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

corresponds to the expansionist fantasies of globally active companies. On the contrary, the globalization concepts put forward at Documenta 11 had nothing to do with the politics of corporate expansionism; rather they showed the other side of the coin: how the politics of these global players are impacting on the existential living conditions of those who cannot take part in the game, or those that are pushed into an exploitive conveyor belt function. The strength of this Documenta resided in images hailing from developing countries, something that also led to a re-politicization of the image in a predominantly Western influenced artworld.

Nina Möntmann is an art historian based in Hamburg. Her Ph.D. thesis, "Kunst als sozialer Raum" ("Art as Social Space"), was recently published by Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne. She is a regular contributor to *Artforum* and has curated a range of exhibitions including "Minimalisms" at the Akademie der Künste, Berlin (1998), "Sound a.k.a. Space," part of "Aussendienst," ("Field Service") Hamburg (2000), and "Eigene Systeme" ("Autonomous Systems") at Harburger Kunstverein (2002).

Translated from the German by Bernard Schütze.

NOTES

1. Voir <http://www.bnotk.de/BNOTKINT/2002/BNotK-Intern_2002_5_06.htm>. [Notre traduction.]
2. *Ibid.* [Notre traduction.]
3. *Ibid.* [Notre traduction.]
4. Richard Sennett, *The Corrosion of Character*, Norton, New York, 1998. [Notre traduction.]
5. Antonio Negri et Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. xv. [Notre traduction.]
6. « ABM » est l'abréviation du mot allemand *Arbeitsbeschaffungmassnahme*, qui signifie littéralement « mesure d'obtention de travail », un programme officiel dans le cadre duquel les chômeurs doivent accepter des emplois peu rémunérés de services à la communauté. Ce programme est à peu près comparable au programme de création d'emplois pour chômeurs aux États-Unis. [Notre traduction.]

1. See <http://www.bnotk.de/BNOTKINT/2002/BNotK-Intern_2002_5_06.htm>.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Richard Sennett, *The Corrosion of Character*, New York: Norton, 1998.
5. Antonio Negri and Michael Hardt, *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, p. xv.
6. "ABM" is an abbreviation for the German word *Arbeitsbeschaffungmassnahme*, literally "work procurement measure," an official program in which the unemployed are required to take on low paying community-service jobs. It can be roughly compared to workfare in the U.S. – Trans.

## EN HOMMAGE À RAINER ROCHLITZ (1946-2002)

### La théorie critique au banc d'essai

Stephen Wright

Dans l'histoire des idées, il y a des penseurs qui, par leur capacité de synthèse, leur rôle de « passeur », acquièrent une importance bien au-delà de leurs seules publications; à leur insu, parfois, leur pensée a un effet de catalyseur incommensurable avec les ouvrages qu'ils réussissent à publier. C'est certainement le cas du philosophe Rainer Rochlitz, disparu brutalement au mois de décembre dernier à l'âge de 56 ans. Émigré allemand en France dont il est devenu citoyen, il était un intermédiaire clé entre les philosophies allemande et française contemporaines (traduisant Jürgen Habermas, Walter Benjamin et tant d'autres). Pour toute une génération d'étudiants et de chercheurs attirée par la poursuite de la théorie critique, les séminaires de Rochlitz – longtemps menés conjointement avec son proche collaborateur Christian Bouchindhomme – étaient pendant les années 80 et 90 un haut lieu de la vie intellectuelle parisienne; un lieu de vif débat, de confrontation et de synthèse de la philosophie allemande, française et anglo-saxonne contemporaine; un « banc d'essai » aussi, pour paraphraser un des titres de Rochlitz, pour l'exercice de la critique à plusieurs voix, lors de nombreuses séances consacrées à l'analyse des romans de Thomas Bernhard, Thomas Pynchon, Don DeLillo ou Jean Echenoz ou des œuvres plastiques de **Jeff Wall** ou de **Gerhard Richter**, des films de **Peter Greenaway**...

Rainer Rochlitz n'a jamais signé d'article dans *Parachute*; mais l'influence de sa pensée se fait sentir sous une forme ou une autre dans pratiquement chaque numéro depuis une douzaine d'années, bon nombre de collaborateurs parisiens ayant été formés – et même s'étant rencontrés – dans son séminaire d'esthétique. L'impact de la pensée de Rainer Rochlitz fut d'autant plus considérable que, depuis des années, il menait de front deux séminaires dans le cadre de l'Université européenne de la recherche – une idée dotée d'une raison sociale plus qu'une véritable institution, n'attirant que des auditeurs libres, car sanctionnée par aucun diplôme universitaire –, l'un axé sur les enjeux de la philosophie pratique (la théorie de la démocratie et ses soubassements), l'autre consacré à la refonte de la philosophie esthétique. Car au fond, l'ambition de Rochlitz était de repenser de fond en comble la valeur heuristique de l'art aussi bien au sein de la philosophie qu'au sein de la démocratie elle-même: l'art fait ce qu'il peut, mais que peut-il faire au juste? Pour mener à bien ce projet, il lui a fallu revigorer la pensée esthétique, lui assignant sa juste place au sein de la philosophie, sans la minorer (comme chez un Habermas) et sans tomber dans le piège des esthétiques exorbitantes, symptomatiques de la modernité tardive, qui ont trouvé leur apothéose chez un Adorno. Pour Rochlitz, il s'agissait de

reconstruire la pensée esthétique à partir de la théorie de la rationalité intersubjective de Habermas, tout en évitant que l'esthétique ne devienne un simple addenda à une théorie de la société.

Les deux derniers livres de Rochlitz, sortis peu de temps avant sa mort, témoignent bien de la double orientation, politique et esthétique, de cette approche: *Feu la critique* (La Lettre volée, 2002) est un recueil d'essais sur l'art, où l'auteur s'efforce de pratiquer la sorte de critique différenciée qui lui semblait en voie de disparition; et dans l'ouvrage collectif *Habermas, l'usage public de la raison* (Gallimard, 2002), c'est le sous-titre qui résume parfaitement la préoccupation normative de sa pensée. Il y a certes des usages privés possibles de la raison comme de l'art, mais l'un et l'autre sont définis par leur usage public; la raison n'a de véritable *valeur* d'usage que si elle se déploie dans le cadre du débat public argumenté, lieu de la raison en acte. Déjà dans un article paru dans la revue *Critique* en 1988, « Langage pour un, langage pour tous », qui ponctue un moment charnière dans le parcours de Rochlitz, celui-ci affirmait le caractère nécessairement public de la proposition artistique, qui doit dépasser son particularisme pour se mettre à l'épreuve de l'universel en s'intégrant à un langage commun – garant même du langage pour un – pour acquérir le statut d'œuvre singulière.

Chez bien des penseurs dans la tradition de l'école de Francfort – que l'on pense à Max Horkheimer de la « première » génération, ou à Jürgen Habermas de la seconde –, la théorie critique gagne à la fois en subtilité et en perspicacité lorsqu'elle s'exerce sur la pensée d'autrui, non pas sur le mode de la réfutation mais sur celui de la discussion. À ce titre, Rainer Rochlitz incarnait bien la troisième génération de la théorie critique, étant sans doute son plus incisif représentant en France. Dans la collection qu'il avait fondée chez Armand Colin en 1993, « Théories », Rochlitz a fait traduire et publier des livres des penseurs allemands d'envergure de cette même génération et tradition – dont Christoph Menke et Martin Seel – que personne d'autre à l'époque n'aurait songé à publier en français. La traduction est parfois une tâche ingrate – surtout pour celui, comme Rochlitz, qui s'efforce d'élaborer une œuvre en parallèle –, mais il l'a poursuivie sans arrêt, sinon sans se lasser, moins pour des raisons purement pécuniaires (du moins ces dernières années, à la suite de son entrée tardive au CNRS) qu'afin de faire émerger une nouvelle constellation de pensée esthétique. Ce n'est d'ailleurs pas sûr que les auteurs qu'il a traduits aient toujours mesuré les enjeux du débat qu'il menait et auquel il les faisait participer... En tout cas, son œuvre de traducteur, comme ses séminaires, témoignent

d'une extraordinaire *générosité intellectuelle*; une authentique générosité, sans concession, et sans affect.

En 1990, avec Christian Bouchindhomme, Rochlitz a fondé la collection *Procope* (du nom du café philosophique fréquenté par les Lumières) chez Le Cerf, un projet éditorial qui illustre sa volonté de dépasser le cadre monologique de la philosophie hexagonale, et de promouvoir un débat public et philosophique qui faisait défaut. Un premier volume, *«Temps et Récit» de Paul Ricœur en débat*, était une première appréciation critique des acquis comme des limites de ce qui reste l'une des entreprises philosophiques les plus ambitieuses des dernières décennies. S'ensuit en 1992 *L'Art sans compas (redéfinitions de l'esthétique)*, qui réunit une dizaine d'interlocuteurs – de Jean-Marie Schaeffer à Richard Shusterman et Albrecht Wellmer – que Rochlitz tenait pour incontournables et par rapport auxquels il se positionnait dans l'élaboration de sa théorie de la «rationalité esthétique». Dans *L'Esthétique des philosophes*, un ouvrage publié avec Jacques Serrano en 1995 (chez Dis Voir), réunissant les actes d'un colloque, il définissait l'esthétique comme la «reconstruction des principes de la critique» – scindant nettement l'esthétique de la critique –, et affirmait que les œuvres d'art étaient non seulement «critiquables», mais qu'elles exigeaient une évaluation (ce qui ne se réduit nullement à un jugement subjectif) et peuvent à ce titre être l'enjeu d'un débat argumenté.

Parler d'une rationalité esthétique, écrit-il dans *L'Art sans compas*, n'est pas simplement nier de façon provocatrice une tradition nietzschéenne qui tente d'ériger l'art en l'autre de la culture socratique. [...] Sans chercher à réduire l'art dans son ensemble à une forme quelconque de raison, la formule de la «rationalité esthétique» vise plutôt à cerner la caractéristique des œuvres d'art d'exiger une reconnaissance de leur ambition et de leur degré de réussite, d'être susceptible de critique et de justification argumentée.

La référence à Nietzsche n'est nullement fortuite: car tout en s'engageant dans une reconstruction de la raison à l'œuvre dans l'art et dans sa réception, Rochlitz se livrait à une critique de la critique radicale de la raison typique du discours philosophique en France de l'après-guerre, en remontant à ses sources nietzschéennes. Car c'est Nietzsche, et accessoirement Heidegger, qui a non seulement autorisé la méfiance acharnée à l'égard de ce que Rochlitz définissait comme le caractère *subversif* de la raison, mais qui a permis des interprétations abusives des penseurs comme Adorno et Benjamin – dont il était l'un des meilleurs exégètes, proposant une réévaluation pénétrante de sa philosophie dans *Le Désenchantement de l'art* en 1992 (chez Gallimard).

C'est en 1983 qu'est paru *Le jeune Lukács (théorie de la forme et philosophie de l'histoire)*, le premier livre de Rochlitz (chez Payot), un remaniement de sa thèse de doctorat. Il s'agissait d'une lecture immanente des premiers essais du très jeune Lukács (d'avant *Histoire et conscience de classe*), théoricien

des rapports entre forme et expérience vécue, où l'on sent l'identification de l'auteur avec l'esthétisme pessimiste du penseur hongrois.

Tant que la prise de conscience universelle de la réification est irréalisable, conclut Rochlitz d'un ton dont on ne trouvera plus trace dans ses écrits ultérieurs, seule la dialectique négative, l'indispensable correctif de pratiques qu'elle ne peut remplacer, en révélant... le caractère idéologique de toute attitude particulière, même celle dont elle-même demeure prisonnière, peut espérer sauvegarder l'horizon d'une telle universalité.

Le mot «universalité» étant symboliquement le dernier du livre, et en quelque sorte, l'horizon auquel il se mesurait, Rochlitz a dû se débattre contre la contradiction performative dans laquelle la théorie critique s'est systématiquement enfermée, à la suite du lent épuisement des énergies émancipatrices de l'art et de la philosophie des années 70. Il n'était certes pas le seul philosophe à se retrouver tourmenté par ce dilemme, qui se généralisait d'ailleurs au-delà du seul champ philosophique. Or, ce qui est intéressant, c'est que l'issue lui a été fournie, du moins en partie, par l'expérience littéraire; plus précisément, c'est la lecture de l'Autrichien Thomas Bernhard qui l'a aidé à voir clair en venant concrétiser une intuition philosophique préalable. Il s'agissait pour lui de répondre à la question suivante: comment un Thomas Bernhard a-t-il su sortir le roman de l'impasse, à savoir du solipsisme sans trêve et apparemment sans issue dans laquelle un Samuel Beckett l'a si habilement conduit? Considéré par rapport à un roman aussi irrémédiablement monologique que *Corrections*, un roman comme *Le Neveu de Wittgenstein* représente une atténuation radicale de l'opposition jusqu'alors irréconciliable entre expérience intérieure et réel social. Désormais, pour Rochlitz, l'art sera soit un point de départ, soit un point de confirmation d'une expérience subjective, mais en aucun cas un ersatz d'une formalisation conceptuelle, ni surtout un «indispensable correctif de pratiques». Comme il l'écrira dans *Théories esthétiques après Adorno* – titre de l'ouvrage collectif qu'il dirige et publie en 1990 (chez Actes Sud) –, «la recherche de la "logique" de la modernité littéraire peut compléter la théorie de la rationalité esthétique en montrant que la création artistique est loin d'être irrationnelle». La formule va à l'encontre d'une puissante tradition et définit la piste à laquelle il allait se consacrer dans les années à venir, notamment dans *Subversion et Subvention (Art contemporain et argumentation esthétique)*, en 1994 chez Gallimard, et encore récemment dans *Feu la critique*.

L'expression la plus serrée de son système esthétique, *L'Art au banc d'essai*, est parue en 1998, chez Gallimard. Transversal par rapport aux cli-

vages existants dans le champ esthétique aussi bien en France qu'en Allemagne et aux États-Unis – trois traditions conceptuelles dans lesquelles Rochlitz était désormais également à l'aise –, l'ouvrage ne pouvait que se heurter au dialogue de sourds de ceux qui se départageaient le débat de l'époque. Renouant avec une tradition laissée en friche depuis Beardsley, Rochlitz y a redéfini l'esthétique comme une théorie *de la* critique, lui contestant sa prétention à dicter philosophiquement nos jugements en matière d'art. Réduisant son rôle à l'éclaircissement des débats autour des œuvres, l'esthétique ainsi réinventée va à l'encontre de toutes les traditions normatives pour lesquelles le jugement serait logiquement dépendant de la théorie, tandis que la critique serait la poursuite de l'esthétique par d'autres moyens. Or, en même temps, Rochlitz contestait tout aussi vigoureusement une esthétique « libérale » – américaine d'origine, mais très répandue en France à partir des années 90, notamment grâce à Gérard Genette et à Jean-Marie Schaeffer – qui se contentait de prendre acte de l'aspect irréductiblement subjectiviste de nos jugements. Qu'elles soient normatives (comme celle d'Adorno) ou empiristes (comme celle de Goodman et de Danto), ces esthétiques demeurent « monologiques », et à ce titre donnent lieu à des définitions unilatérales de l'art.

L'originalité de la position de Rochlitz dans ce débat tenait donc à son caractère « dialogique » et « reconstructif » – l'intersubjectivité n'était jamais un vain mot chez lui –, tout en rendant compte de ce que l'auteur appelait l'« homologation » effective des œuvres par le débat critique : esthétique et critique se complètent sans que l'une soit première par rapport à l'autre. Le centre de gravité s'étant déplacé du côté du « banc d'essai » qu'est l'exercice critique, la deuxième moitié du livre était – logiquement, et à l'instar des séminaires qu'il menait en parallèle – consacrée aux « analyses didactiques » très approfondies de quelques œuvres contemporaines. Toutefois, en situant la « rationalité esthétique » sur le seul plan de la réception critique, en aval des œuvres elles-mêmes et de leur production, Rochlitz faisait preuve d'une confiance peut-être excessive en la transparence et la perspicacité du débat critique, donc de sa capacité à toujours reconnaître ou faire reconnaître les œuvres.

Redéfinir l'esthétique et l'artistique, c'est pouvoir reconnaître ce qui est propre et exclusif à l'art; c'est préciser ce qui le distingue de toute autre activité ou configuration symbolique. Or, cela nécessite un système suffisamment souple pour inclure tout ce qui relève de l'art, mais suffisamment serré pour distinguer l'art du simple document. Si Rochlitz a renoncé aux « critères » esthétiques qu'il avait pro-

posés dans un premier temps, avec l'élargissement du champ de l'expérience esthétique et la diversification à l'extrême des formes de production de sens, de formes et de connaissance depuis une dizaine d'années dans le domaine des arts plastiques, deux présupposés apparaissent comme problématiques dans l'esthétique rochlitzienne: le relatif classicisme de ses choix artistiques (Wall, Richter...) pose la question de la validité de son système par rapport à l'ensemble de la création artistique actuelle; l'exigence de cohérence l'obligeait à penser l'art nécessairement sous forme d'*œuvres*, catégorie que contestent de nombreux artistes aujourd'hui, dont la production surgit sous des formes diffuses, processuelles, souvent loin du champ de l'art.

L'art contemporain, écrivait-il, n'est pas tout ce qui se produit à l'époque contemporaine. C'est, pourrait-on dire approximativement... tout ce qui fait partie d'un contexte de recherches et de débats artistiques dans lequel il s'agit d'établir un rapport spécifiquement réfléchi aux images, appelé à diriger l'attention des contemporains vers des aspects auxquels ils sont encore aveugles.

L'activité artistique des dix dernières années apporte un démenti ferme à cette définition par trop restrictive de l'art contemporain – définition qui, soit dit en passant, donne une succinct aperçu de l'attente de Rochlitz à l'égard de l'art, singulièrement capable de nous dessiller les yeux sur une «cécité particulière des langages communs». Aujourd'hui, l'art a brisé son carcan disciplinaire et, sans pour autant s'abandonner à l'indiscipline, semble désormais résolument extra-disciplinaire. Cette évolution n'atténue en rien la nécessité de l'élaboration d'une rationalité esthétique; elle nous invite, au contraire, à repenser et poursuivre une piste que Rainer Rochlitz a su entamer avec tant de rigueur et d'intégrité.

L'auteur est critique d'art et commissaire indépendant. Il est rédacteur correspondant en France pour PARACHUTE. Il vit à Paris.

## L'ÉVÉNEMENT LULA

Suely Rolnik

Il semble bien qu'un véritable événement se soit produit tout au long de la campagne électorale de Lula à la Présidence de la République, au-delà du fait concret de sa victoire: on a vu se dégonfler la croyance en la hiérarchie perverse du pouvoir qui distribue les places sociales et les fixe, que ce soit dans le très distingué territoire glamour des subjectivités-luxe, que ce soit dans le vaste territoire égout des subjectivités-déchets, fait de guerre, bidonvilles, trafic de drogue, kidnapping, files d'attente aux portes des hôpitaux, enfants rachitiques, populations sans abri, sans terre, sans chemise, sans papiers... populations «sans». Plus précisément, Lula incarne la dissolution de la subjectivité-déchet et de sa position de victime, qui dans sa version brésilienne est le résultat de 500 ans d'une politique de subjectivation coloniale, esclavagiste, dictatoriale et capitaliste, héritage historique qui a mis le Brésil au premier rang mondial des inégalités sociales.

La figure de la victime appartient à une politique du rapport à la cruauté propre de la vie, qui consiste à la dénier. La cruauté, condition tragique de la vie, s'impose comme une nécessité vitale en fonction d'un paradoxe insoluble entre deux modes de connaissance que la subjectivité établit avec le monde en sa matérialité: comme dessin d'une forme, appréhendé par la perception, qui apporte à la subjectivité l'existence formelle de l'autre, sa représentation; ou comme champ de forces, appréhendé par la sensation, qui lui apporte sa présence vivante. Les expériences neuves produisent des sensations dissonantes par rapport aux formes à travers lesquelles la subjectivité est habituée à se repérer. De telles formes deviennent alors un obstacle à ce que soient intégrées les expériences qui provoquent l'émergence d'un nouvel état sensible, cessant ainsi d'être conductrices de processus, se vidant de leur vitalité. Quand ce paradoxe atteint un certain seuil, la cruauté doit alors s'exercer pour que se défasse un monde qui n'a déjà plus de sens; elle s'exerce à travers la puissance de résistance, la puissance de lutte pour l'expansion de la vie et, cœxtensivement, de la puissance de création qui construit d'autres mondes, sans quoi la résistance ne peut vaincre.

Dans le capitalisme contemporain, la subjectivité tend à être détachée de la réalité vivante du monde en tant que champ de forces. La puissance de création, dissociée de la réalité sensible qui la mobilise, est capturée par le capital et mise au service du marché, se séparant de la puissance de résistance. Limitée à la connaissance du monde comme forme, et donc à la carte des représentations de formes dominantes avec le cortège de ses personnages et de ses conflits d'intérêts, la subjectivité projette sur l'autre l'expérience de la cruauté de la vie. L'affect de résistance est interprété par la matrice dialectique, comme lutte entre des entités opposées – des subjectivités réifiées en identités, dont la lutte a le pouvoir pour unique enjeu. Mais quel qu'en soit le vainqueur, en termes de politique du désir, ce qui l'emporte alors, c'est la force du conservatisme qui défend les formes dominantes et qui, donc, résiste

en sens négatif, ignorant la différence de la cartographie sensible émergente et stoppant la création de toute forme de vie qui puisse lui laisser passage.

Dans cette politique de résistance réactive, la multiplicité des forces en jeu est réduite au silence et subordonnée à sa limitation à deux figures subjectives : la victime ou le bourreau, deux faces d'une même logique. Chez le bourreau, la lutte vise à soumettre l'autre afin que, pris comme objet, il puisse être instrumentalisé au service de la conservation de lui-même et de son expansion en tant que tel. Politique perverse de l'exercice de la résistance dans sa version négative, capturée par la forme de violence et qui s'y confond : de la violence explicite, physique ou morale, à la violence implicite d'une forme « pacifique » qui consiste en un respect de l'autre « politiquement correct », gentiment assaisonné de pitié, qui le fixe à une place identitaire. Si chez le bourreau, la violence est activement assumée, chez la victime en revanche, elle se justifie au titre de la réaction à la violence de l'autre, lequel est confiné dans le personnage de « l'ennemi ». Elle s'exerce soit implicitement sous forme de plainte, ressentiment ou autocommisération mélancolique, qui cherche à saper l'autre en le culpabilisant, soit explicitement, en style rageur, sous la forme vindicative ou paranoïaque. Politiques de résistance de la victime qui répondent en miroir à cela même qu'elles prétendent combattre – la logique de la violence et ses principaux protagonistes, la paire victime/bourreau qu'elles alimentent voluptueusement.

La victime croit aux figures de la subjectivité-luxe et de la subjectivité-déchet et en la valeur supérieure de la première, idéal du moi qui mobilise admiration, identification, envie, ce que la psychanalyse qualifie « d'identification à l'agresseur ». Derrière la revendication pleine de ressentiment, tout autant que de l'attaque vindicative, il y a en fait une demande adressée à la subjectivité-luxe, demande de valorisation sociale, de reconnaissance, d'appartenance – c'est-à-dire une demande d'amour adressée au bourreau.

« L'événement Lula » est la désertion vivante de la figure de la victime. Un corps qui parle depuis le lieu de l'appréhension de la réalité vivante du monde en tant que champ de forces. Produite dans ce lieu autre, la parole de Lula est porteuse de l'exigence et de la liberté de problématiser la réalité dans sa forme actuelle, en fonction des effets de la rencontre avec l'altérité variable du monde. Un type de connaissance qui ne s'apprend pas à l'école, pas même dans la meilleure des universités, mais à partir d'un désir de courir le risque de s'exposer à l'autre en tant que faisceau de forces qui affectent le corps, agitent et convulsionnent la subjectivité, l'obligeant à créer de nouvelles cartographies d'existence, par exemple un projet politique pour un pays. Lula s'évade de la connaissance du monde réduite à ses formes et à ses représentations et, ainsi, échappe à la naturalisation des formes dominantes et à la hiérarchie de valeur sociale et de savoirs qu'elle porte en elle. Dans sa parole, il n'y a plus ni ressentiment plaintif,

ni attaque vindicative: la subjectivité-luxe perd intégralement son pouvoir en tant que référence. D'où la sérénité de la présence de Lula: cela ne doit rien à un marketing destiné à forger une figure du genre *diet* et *peace and love* visant à tranquilliser les élites, comme voulaient le faire croire ses détracteurs. C'est cette qualité de présence qui a peu à peu mobilisé une ample adhésion, car porteuse d'une puissance de contamination de ce même déplacement dans la politique du désir d'une partie significative de la société brésilienne, déplacement qui s'autorise, s'élargit et conduit à la victoire. Ce n'est pas un processus qui commence avec Lula, évidemment, et même si l'on considère que sa figure est une force importante dans la généalogie de ce déplacement historique, celui-ci ne commence pas avec la campagne à la dernière élection présidentielle. On peut en effet tracer trois étapes de ce processus depuis la première candidature de ce personnage sur la scène politique.

De sa première candidature (au gouvernement de l'état de São Paulo, en 1982) jusqu'à sa troisième candidature à la présidence de la République (1998), si pour une petite parcelle de la masse des subjectivités-déchets, la parcelle militante, Lula fonctionne comme figure d'identification pour l'affect de résistance – que ce soit dans sa version victime pleine de ressentiment ou vindicative –, pour la grande majorité, il est vu avec mépris: «crapaud barbu» est le surnom qui, alors, lui avait été accolé. C'est l'époque où domine une acceptation passive et comme naturelle de la place du déchet et l'automépris qui s'ensuit, position qui rend impensable la rupture de la hiérarchie qui veut que l'habitant du cloaque n'ait pas la compétence nécessaire pour occuper une place de commandement à la tête de la nation.

À partir de la campagne qui le porte à la victoire, il s'opère un réel déplacement qui se produit en deux temps, le premier et le second tour. Dès le premier tour, il est admis que Lula puisse briguer cette place et on l'admire même pour avoir rompu les barrières; pourtant, la hiérarchie des lieux sociaux et des savoirs qui leur correspondent se maintient. Le sentiment de la plupart est alors le suivant: «il est comme nous». Il est admirable qu'il en soit arrivé là, mais d'être précisément «comme nous» ne lui permet pas de bénéficier des connaissances nécessaires pour gouverner comme c'est le cas des vieux chefs politiques en place depuis toujours, les «colonels» de l'oligarchie terrienne, les patrons d'entreprise, les banquiers, ou les technocrates. La logique qui sous-tend cet argument est celle de la connaissance du monde comme seule forme: dans ce mode de connaissance, la forme dominante fonctionne comme modèle. On y code comme «naturelle» la hiérarchie selon laquelle en savent plus long ceux qui appartiennent aux salons *glamourisés* d'une subjectivité-luxe, de préférence s'ils ont obtenu un diplôme de type PHD ou MBA et, mieux encore, si l'université qu'ils ont fréquentée est classée parmi les plus prestigieuses. C'est d'ailleurs cet argument que le principal adversaire de Lula, José Serra, a mis en avant dans sa stratégie de séduction de l'électorat.

Au second tour, la force de contagion du mode de présence de Lula déplace encore plus radicalement la scène. Le sentiment de la majorité avance encore d'un pas dans la rupture: «il est comme

nous » et, malgré cela, il a perdu la peur d'être humilié à titre de subjectivité-déchet; il s'autorise une parole immanente aux sensations qui se produisent dans la rencontre vivante de l'altérité et qui connaît sa valeur. Cette politique de subjectivation se propage à travers tout le champ social: la peur se dissout, une parole vivante commence à circuler et une intelligence collective se met en mouvement. Bien que l'adversaire, dans son désespoir devant la menace de l'échec, ait agressivement insisté sur la valeur de la formation universitaire et sur la mobilisation de la peur d'être commandé par quelqu'un qui n'est pas maître de cette connaissance, ces arguments avaient perdu tout pouvoir de séduction.

Si nous considérons que toute société, quelle qu'elle soit, implique des politiques spécifiques du désir et de la subjectivité, nous pouvons envisager que nous nous trouvions devant un passage irréversible d'un monde à l'autre, même si doivent se produire, et ils ne manqueront certainement pas, de nombreux aller-retour. Un moment historique significatif non seulement en raison de la joie de la victoire de la gauche et spécialement parce qu'il s'agit de la victoire d'un candidat qui réunit en lui diverses catégories de subjectivité-déchet: métallo, immigré du pauvre Nordeste Brésilien habitant la périphérie de São Paulo, handicapé physique à qui il manque un doigt avalé par une machine à l'époque où il était tourneur et qui, ô comble!, parle un portugais truffé de « fautes ». Ce n'est là que l'aspect le plus évident de cette joie, pour ne pas dire naïf, voire pire encore, dangereux, car elle peut être confondue avec l'espoir, affect triste qui alimente les messianismes, les populismes et toutes sortes d'idéaux d'un monde fusionnel, sans cruauté, sans résistance, sans création – bref, un monde sans vie. D'une tout autre nature et certainement plus vitale est la joie pour l'effondrement de l'inconscient colonial-esclavagiste-dictatorial-capitaliste qui maintient les Brésiliens otages d'une hiérarchie qui les fixe dans la position de subjectivité-déchet, victimes d'un supposé destin transcendantal.

Si le monde tourne ses regards vers le Brésil en ce moment, c'est parce que la dissolution de la figure de la victime met en jeu une nécessité qui déborde la scène nationale: incarner cette figure est un vice séculaire de la gauche. Et la formule que l'événement Lula apporte au traitement de ce vice néfaste consiste à regarder en face la cruauté inhérente à la vie, libérant la puissance de création de sa capture par le capital et la puissance de résistance de son interprétation par la matrice dialectique. S'ouvre la possibilité d'une politique du désir dans laquelle résistance et création se rencontrent à nouveau, favorisant la vie en son processus infini de différenciation, processus difficile mais d'une immense générosité.

Ne serait-ce pas là la véritable « ouverture », tant attendue, que, dès les années du régime militaire, les Brésiliens ont voulue « démocratique » ?

L'auteur est psychanalyste et professeur à l'Université Catholique de São Paulo. Elle a écrit, entre autres, *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Liberdade, 1989) et, en collaboration avec Félix Guattari, *Micropolítica. Cartografias do desejo*, (Vozes, 1996) dont la version anglaise *Micropolitic. Cartographies of Desire* paraîtra sous peu (Semiotext/MIT).

## Livres et revues_Books and Magazines

### Ouvrages théoriques_Essays

**Madeline Gins and Arakawa, *Architectural Body*, Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 2002, 104 pp., ill. b. & w. & col.**

If architecture is as guilty as philosophy in neglecting the body, or even of reinforcing the notion that the body is the soul's tomb or prison, Arakawa and Gins feel that a more complex or challenging encounter with our increasingly artificial environment – one that bends perception back on itself and casts the percipient organism as the real work of art – will reveal how the body is the only site where dreams of freedom and immortality may become palpable. Their Frankensteinian will to outmaneuver death (in a project dubbed *Reversible Destiny*) may make some uneasy, but in an age of murderousness and defeatism their work enjoins no less than a sublime respect for life. Under the aegis of poetry (*i.e.*, as part of the Modern and Contemporary Poetics series edited by Charles Bernstein and Hank Lazer), their latest book is the fruit of decades of research into the architectural poetics of perception and is a compelling argument for the reality of a phantom-like species named the *architectural body* ("architectural surround + body proper"). Assuming that the world rising up around us is formative of the subject, this body would be a changeable shell, rather a matrix, of "landing-site" stimuli – whether tactile, visual, aural, kinesthetic, proprioceptive, or otherwise. Theirs is an ecology of sensation(s) instead of a chaotic *heap of perceptions*. Having already proposed numerous experimental sites (assembled from multi-labyrinths and sloping terrains designed to unsettle habitual sensorimotor behavior and push the body up against itself), this book launches their hypothesis of a "procedural architecture," one that will not only render the *architectural body* traceable, but ultimately reconfigurable.

> Joel Robinson

**Bernie Miller and Melony Ward (eds.), *Crime and Ornament*, Toronto: YYZ Books, 2002, 292 pp., ill. b. & w.**

Adolf Loos eats roast beef. The early twentieth-century architect, railing against the fine, fancy and festooned, contends that "cultivated people" do not "waste manpower" on ornament (let alone garnished peacock). This collection of seventeen original essays aims to crack open the debate on ornament and crime.

Organized into four sections, the essays address ornament through film, architecture, visual art, literature, sports and fashion. Mike Kelley, who makes a medium of the foul, takes on caricature and the body's essential gestures. Writing on Jeff Wall, Charles Reeve reflects on polyvalent desire at suburban vampire picnics, while Felicity D. Scott outlines the shocking case of architect Daniel Paul Schreber, for whom excess, the nervous system and radical exteriority collide. Elsewhere, Jacques Soulillou sees ornament as a social marker, and finds it to be both inevitable and inescapably cruel.

In other sections, Samir Gandesha projects forward to an improbably clean, Loosian city, free of urban decay (and graffiti). Conflating the novel *Story of O* with *Learning from Las Vegas*, J. Yolande Daniels explores the revealing essence of surfaces (and their scars). Jan Zwicky wants to minimize the binary, ornament-form, and thereby maximize lyrical modes of thought. Brian Pronger critiques the buff male body as a standardized porn script that "dams up desire," while George Hersey, looking at leftover body parts in ritual animal sacrifice, finds the body to be proof of irreducible complexity. In the final essay, Jim Drobnick considers the smell of buildings, what he calls architecture's "volatile effects," as a zone of pollution and possibility. Comparing the white cube to the bathroom, he notes that deodorizing, like de-ornamenting, neutralize sensation through an "æsthetics of elimination" (and here we may be tempted to recall Loos, roast beef, transformed).

Through this collection of discerning essays, we find cause to reexamine ornament – and the body, architecture and the city – as a site of indispensable and inexhaustible excess.
> Jennifer Gabrys

**Antonio Negri (entretiens avec Anne Dufourmantelle), *Du retour. Abécédaire biopolitique*, Calmann-Lévy, Paris, 2002.**

Ce texte constitue une excellente introduction à Antonio Negri, philosophe italien dont la pensée nous apparaît de jour en jour des plus pertinentes. Il se présente sous forme d'un long entretien, lequel a été mené par Anne Dufourmantelle. Comme le fameux abécédaire télévisuel livré jadis par Gilles Deleuze, les propos du philosophe émanent de mots clés qui lui sont suggérés, des mots comme arme, empire, fascisme, globalisation, invention, joie, multitude, monstre, passion, résistance, sensualité, Twin Towers. Déjà, de ceux-ci, émerge un certain portrait du philosophe qui, très engagé (il a fait partie des mouvements de résistance dans l'Italie des années soixante et soixante-dix), témoigne de son sens de l'humain et de la vie dans ce qu'ils ont de plus vibrant.
Negri y explique le pourquoi et le comment de sa décision de retourner en Italie, où il est à nouveau détenu depuis 1997, alors qu'il avait fui en France et y avait séjourné déjà depuis quatorze ans. Sans doute en donne-t-il la meilleure explication quand il dit: « Le seul critère de vérité pour moi, c'est l'action, c'est-à-dire ce qui permet de toucher à la vérité ». Le philosophe est pour lui un être dans l'action, ligne qu'il a tenue intensément jadis dans les mouvements de résistance italiens, ligne qu'il poursuit en tenant aujourd'hui à confronter son propre destin afin de le partager. « La crise des années 70, la longueur de cette crise, sa profondeur, c'est le mouvement révolutionnaire, c'est l'action devenu *Bios*. En Italie, il s'agissait d'un mouvement général qui allait à l'encontre de la marchandisation sociale et préfigurait de nouveaux styles de vie. Nous assistons à l'émergence d'un mouvement de résistance de toutes les cultures minoritaires contre la marchandisation du monde. Agir, c'est à la fois une connaissance et une révolte. »
Et combien d'autres passages inspirants s'y trouvent!
> Chantal Pontbriand

## Catalogues_Catalogues

***Iconoclash: Beyond the Image: Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM/ Center for Art and Media, Karlsruhe, 2002, 704 p., ill. n et b. et coul.**

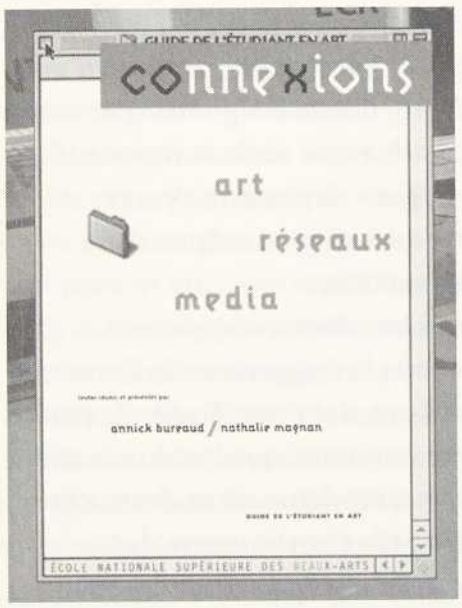
Plutôt que de documenter l'exposition tenue au ZKM en 2002, *Iconoclash* constitue un ouvrage théorique ambitieux dont les soixante-cinq essais, accompagnés de dix fables, se livrent à la discussion animée d'un néologisme. Forgé par Bruno Latour, le terme « iconoclash » désigne ces situations incertaines où détruire une image en génère une autre, où un acte iconophile se révèle iconoclaste. Un paradoxe étendu à l'exposition même: donner des images de la destruction d'images.
S'attaquant à l'interdit biblique de faire des images, le concept d'« iconoclash » prolonge les recherches de Latour sur la nécessité de médiation, et pas d'opposition, entre théorie et pratique, fait et fétiche (*Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, 1996).
Mais le grand mérite du livre est de créer un débat autour de ce concept, de sa pertinence historique (durant la Réforme/Contre-réforme, au XX^e siècle), de son étendue géoculturelle (Égypte, Afghanistan, Birmanie...) et épistémologique (en art, science, religion, musique ou politique). Défiant le genre anthologique, *Iconoclash* surprend par les multiples renvois entre ses textes. Ce parti pris réflexif tisse un réseau d'échanges qui n'exclut pas le différend. Caroline Jones, par exemple, interprète le deuxième Commandement comme un appel à l'abstraction, contrairement à l'interprétation dominante. Plusieurs contributions discutent la typologie latourienne des cinq postures iconoclastes suivant le statut de l'image (substitut de la foi, porteuse d'illusion, objet de possession, véhicule d'une histoire, bidule insignifiant) et son hypothèse que seule la « cascade d'images » dépasse le clivage entre adoration et mépris de la représentation.
Parmi les idées marquantes, retenons la suggestion de Dario Gamboni, dans son étude du vandalisme moderne, que l'intériorisation par l'art moderne de sa destruction potentielle constitue une des raisons de l'effacement de l'auteur dont l'œuvre, de moins en moins faite de la main d'homme, nécessite un spectateur qui la compléterait. L'article de Simon Schaffer montre comment F. Bacon, T. Hobbes ou I. Newton refusent la représentation comme signe de l'imperfection humaine, tout en aspirant aux images idéelles délivrées par la science optique. Seul un rapport plus ritualisé à l'image susciterait moins de conflits, peut-on conclure des exemples du bouddhisme tibétain (Heather Stoddard) ou des Kende au Congo (Z. S. Strother).

L'on regrette cependant que les reproductions ne fassent qu'illustrer les textes; leur agencement produit rarement une «exposition» au sein du livre. C'est le cas de Peter Weibel, dont l'histoire assez radicale de l'art moderne a l'avantage de s'offrir en deux versions (image et texte).
> Elitza Dulguerova

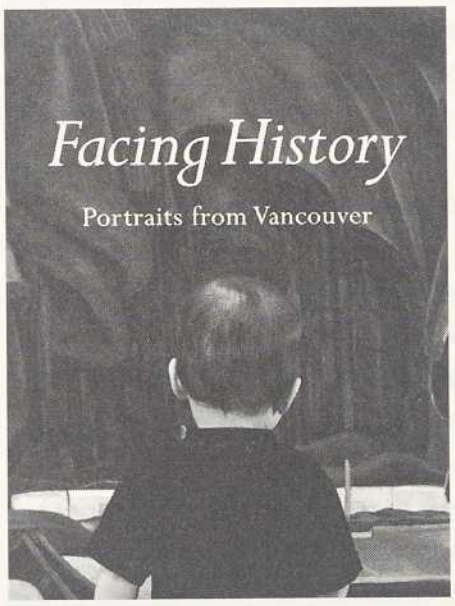
## Ouvrages reçus_Selected Titles

### Ouvrages théoriques_Essays

Annick Bureaud et Nathalie Magnan (éd.), *Connexions art réseau média*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002, 644 p.




Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, 222 p. (CD-ROM).
Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, José Corti, Paris, 2002, 394 p.
*Figures de l'étrange. Actes du colloque*, textes par Michel Klein *et al.*, Ville de Metz et l'École Municipale Supérieure des Beaux-Arts de Metz, Metz, 2002, 40 p., ill. coul.
Françoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, 186 p., ill. n. et b.
Julie Ault (ed.), *Alternative Art New York 1965-1985*, New York and Minneapolis – London: The Drawing Center and University of Minnesota Press, 2002, 396 pp., ill. b & w.
Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley: University of California Press, 2002, 262 pp., ill. b. & w.
Jane R. Goodall, *Performance and Evolution in the Age of Darwin*, New York and London: Routledge, 2002, 274 pp., ill. b. & w.




Karen Love (ed.), *Facing History: Portraits from Vancouver*, North Vancouver: Presentation House Gallery/Arsenal Pulp Press, 2002, 160 pp., ill. b. & w. & col.
Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2002, 264 pp., ill. b. & w.
Radio temporaire (coll.), *Radiotemporaire*, École du Magasin, Grenoble, 2002, 446 p.

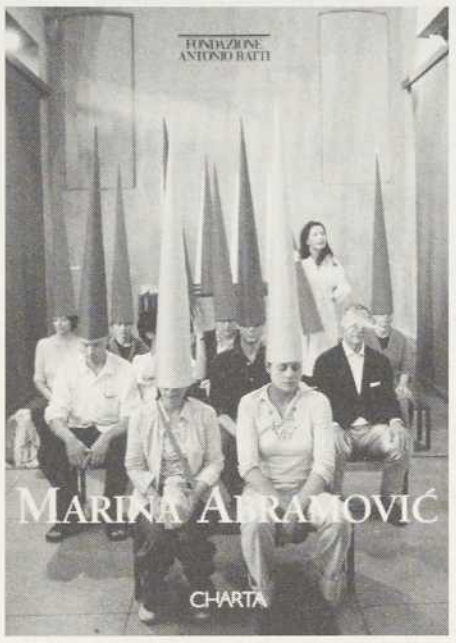
### Monographies_Monographs

*Alex Katz: In Your Face*, textes par Kay Heymer, Jochen Poetter et entrevues avec Alex Katz, Wienand Verlag, Cologne, 2002, 160 p., ill. coul. (texts in German).
*Genii Loci: The Photographic Work of Karen Knorr*, texts by Karen Knorr, Rebecca Comay, Antonio Guzman and David Campany, London: Black Dog Publishing Limited, 2002, 160 pp., ill. col.
*Signes de jour. Photographies 1996-2001. Bertrand Carrière*, texte par Martha Langford, Les 400 coups, Montréal, 2002, 144 p., ill. n. et b. (text also in English).

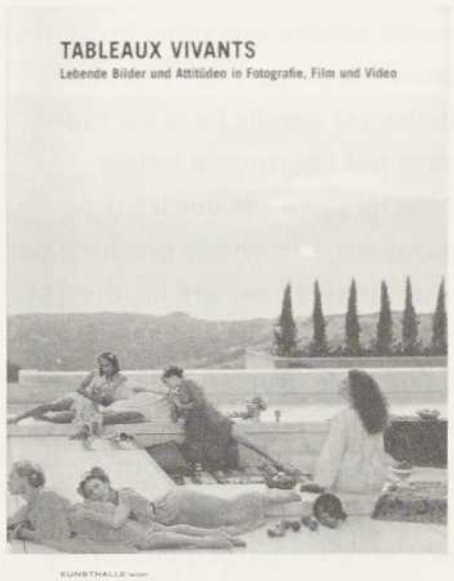
### Catalogues_Catalogues

*Arni Haraldsson La tourette*, textes par Franck Fontaine, Étienne Régent et Arni Haraldsson, Su-cure/Sale, Lyon, 2002, 48 p. ill. coul. (texts also in English).
*Art at the Turn of the rue de la Seine et la rue de l'Échaudé*, Galerie Loevenbruck, Paris, 2002, n.p., ill. coul. (texts also in English and in German).
*Catherine Widgery: Playthings*, text by Carolyn Bell Farrell, Toronto: The Koffler Gallery, 2002, 32 pp., ill. col.
*The Culture of Violence*, texts by Donna Harkavy, Helaine Posner, *et al.*, Massachusetts: University Gallery and University of Massachusetts Amherst, 2002, 102 pp., ill. b. & w. & col.
*Elina Brotherus Suites françaises 2*, textes par Andréa Holzherr et Val Williams, Paris, gb agency, 2002, n. p., ill. coul. (texts also in English).
*Flambant vu. Corps, spectacles*, texte par Sylvain Campeau, Séquence, Ville de Saguenay, 2002, 24 p., ill. coul.
*Jean Noël. La Mécanique des fluides*, textes par Gérard Durozoi, Philippe Cyroulnik et René Viau, Centre Régional d'Art Contemporain Montbéliard et Musée d'art de Joliette, Montbéliard et Joliette, 2002, 136 p., ill. coul. (texts also in English).

*Jérôme Fortin, Ici et là_Here and There*, texte par France Gascon, Musée d'art de Joliette, Joliette, 2002, 50 p., ill. coul. (text also in English).
*Journey*, texts by Aaron Bushkowsky, Marie Clements, Raman Gill and Carmen Rodriguez, Surrey: Surrey Art Gallery, 2002, 112 pp., ill. b. & w.
*Gilbert Boyer. La ficelle de Zadkine*, texte par Paul Ardenne, Les Musées de la ville de Paris/Atelier du Musée Zadkine, Paris, 2002, 36 p., ill. coul., CD-ROM. (text also in English).
*Guillaume Paris/Mixed Blessings*, textes par Cécile Dazord, Jean-Luc Nancy, Stephen Wright et Hughes Marchal, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Strasbourg, 2002, 128 p., ill. coul.
*Heute bis jetzt: Zeitgenössische fotografie aus Düsseldorf. Teil 1*, textes par Rupert Pfab et José Lebrero Stals, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2002, 168 p., ill. coul. (texts in German).
*La Chimie des corps – Body Chemistry*, texte par Andrée Daigle, Vu, Québec, 2002, n. p., ill. coul. (text also in English).
*Le corps gay/The Gay Body*, texte par Karl-Gilbert Murray, Saint-Jérôme, Centre d'exposition du Vieux-Palais, 2002, 58 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).
*Lois Andison: Autobody*, text by Carolyn Bell Farrell, Lethbridge and Toronto: Southern Alberta Art Gallery and The Koffler Gallery, 2002, 32 pp., ill. col.
*Malevich and Film*, texts by Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn and Kasimir Malevich, New Haven and London: Yale University Press in association with the Fundação Centro Cultural de Belém, 2002, 174 pp., ill. b. & w. & col.
*Marina Abramovic*, texts by Marina Abramovic, Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Lóránd Hegyi, Societas Raffaello Sanzio and




Angela Vettese, Milan: Charta, 2002, 150 p. ill. b. & w. & col. (textes aussi en italien).
*Pierre Granche. Architecturer le site: Œuvres, fragments et témoins, 1973-1997*, textes par Jocelyne Connoly et Carl Johnson, Musée régional de Rimouski et Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal et Rimouski, 2002, 64 p., ill. n. et b.
*Point-Bank [Israel]. Photographs of the Recent Time*, texts by Moshe Ninio et Pavel Wolberg, Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2002, n. p., ill. col. (textes aussi en hébreu).
*Reader: Selected Work by Jan Peacock*, texts by Bob Sherrin, Jean Gagnon, Paula Levine, North Vancouver: Presentation House Gallery, 2002, 64 pp., ill. b. & w. & col.
*Roberto Pellegrinuzzi*, texte par Véronique Villeneuve, Séquence, Ville de Saguenay, 2002, 16 p., ill. n. et b.
*Roy Arden: Selected Works 1985-2000*, texts by Marnie Fleming and Shep Steiner, Oakville: Oakville Galleries, 2002, 48 pp., ill. b. & w. & col.
*Soldiers 1994-2000: Adi Nes*, texte par Ami Barak, Dvir Gallery, Tel Aviv, 2002, 58 pp., ill. coul. (text also in English and Hebrew).
*Shudder Rita Mckeough. Carneval (without flesh) Reva Stone*, text by Louise H. Forsyth, Saskatoon: Aka Gallery & The Photographers Gallery, 2002, n. p., ill. n. et b. (texte aussi en français).
*Tableaux Vivants: Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, textes par Sabine Folie, Michael Glasmeier et Mara Reissberger, Kunsthalle Wien, Vienne, 2002, 240 p., ill. n. et b. et coul. (texts in German).




*Tutto normale*, textes par Jérôme Sans, Ludovico Pratesi *et al.*, Académie de France à Rome –Villa Médicis, Rome, 2002, 263 p., ill. n. et b. et coul., (texts also in English and Italian).
*Wanda Koop, Sightlines*, text by Timothy Long, Regina: Mackenzie Art Gallery, 2002, n.p., ill. b. & w. & col.

**Revues_Magazines**

*Brumaria 1. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, Verano 2002, 202 p., ill. n. et b. (textes en italien / texts in Italian).

**Livres d'artiste_Artist's Books**

Eric Cameron, *English Roots*, Lethbridge: University of Lethbridge Art Gallery, 2001, 182 pp., ill. b. & w. & col.
Vera Greenwood, *L'Hôtel SofiCalle. Toute la vérité*, n.p, 2002, 244 p, ill. n. et b. (text also in English).

## Son_Sound

**[The User], *Symphony no. 2 for Dot Matrix Printers*, Asphodel Records (Label: ASP 2007); Thomas Dimuzio, *Mono :: Poly*, Gench Music/Aspholdel Records, (Label: Gench 1001, 2 x CD), San Francisco (USA), 2002.**

L'univers sonore que nous invitent à découvrir la plupart des musiques actuelles est à mille lieux du cadre imposé par l'harmonie tonale. Surtout lorsqu'il est question de musique expérimentale produite par les machines. Et malgré les diverses perspectives offertes et expérimentées depuis le bruitisme de Luigi Russolo et la musique électronique d'Edgar Varèse, on peut tout de même affirmer que ces expérimentations sonores participent toutes de ce que Richard Pinhas a appelé, en référence au philosophe Gilles Deleuze, «la grande Rhizosphère sonore». *Symphony # 2 for Dot Matrix Printers du tandem* [The User] formé des Montréalais Thomas McIntosh et Emmanuel Madan, ainsi que *Mono::poly* du compositeur et artiste du son Thomas Dimuzio de San Francisco en sont de bons exemples.

Sous un angle essentiellement bruitiste, [The User] propose sur ce disque CD-audio une symphonie d'imprimantes matricielles orchestrée par autant de micro-ordinateurs. Le duo MacIntosh – Madan est en effet particulièrement sensible aux produits de notre civilisation industrielle devenus rapidement désuets. On se souviendra que ce collectif avait converti de juin 2000 à juin 2001 un ancien élévateur de grains, le Silo n° 5 situé dans le vieux port de Montréal, en un immense instrument de musique interactif. C'est dans le même esprit de commémoration qu'ils ont voulu donner à des imprimantes désormais inutiles une seconde chance en les transformant le temps d'une symphonie en instruments de musique capables de livrer une musique tout à fait inouïe. Présentée d'abord comme performance, tant en Amérique du Nord qu'en Europe, la symphonie pour imprimantes matricielles est composée des divers bruits produits par douze imprimantes. Ces bruits furent alors orchestrés grâce à des ordinateurs branchés en réseau qui leur prescriront une structure musicale. Désormais enregistrée, la symphonie combine douze pièces dans lesquelles les bruits, à peine oubliés de ces machines, nous reviennent légèrement retravaillés. Ainsi, la répétition des grincements ou du frottement de ces appareils électroniques parfois s'accélère, parfois ralentit, alors que le rythme saccadé s'amplifie, sinon s'arrête pour passer à une autre cadence plutôt étonnante. C'est d'ailleurs dans une intention ludique plus que nostalgique que ces artistes nous donnent ici à entendre le dernier chant de cette technologie de bureau révolue.

Les diverses expériences sonores que nous procure le travail de Thomas Dimuzio sont quelque peu différentes. Son esthétique musicale ne se règle pas sur les technologies rapidement dépassées par les nouveaux moyens de production. Installé depuis 1996 à San Francisco, Dimuzio est reconnu comme l'un des compositeurs de musique les plus inventifs de l'exploration sonore. Ainsi, son art ne se contente pas de recueillir des sons, mais d'en produire par manipulation grâce notamment à des samplers et des processeurs. Son dernier album intitulé *Mono::Poly* comporte deux CD-audio lesquels nous offrent la possibilité d'en éprouver les différentes facettes. Il s'agit en effet d'une anthologie de vingt-cinq pièces composées entre 1997 et 2002. *Mono* présente des pièces solos produites par Dimuzio, alors que *Poly* propose une série de morceaux élaborés en collaboration avec d'autres musiciens de la scène expérimentale new-yorkaise et californienne dont Chris Cutler et Fred Frith, DJ QBert, Scott Arford, Nick Didkovsky, Anna Homler, Scott Jenerik et quelques autres. Ne dépassant jamais sept minutes, chaque pièce forme des petits îlots sonores ayant leur architecture propre. Ces divers environnements sonores produits de machines ou d'instruments acoustiques retravaillés offrent de curieuses orchestrations où les impressions n'ont jamais à voir avec le familier. Il s'agit ici, pourrait-on dire, de rapporter l'impensé du son, sa désorganisation. C'est comme si l'art bruitiste et la musique électronique en libérant le bruit des machines du principe organisateur de la science nous révélaient à leur manière le sens de la terre.

> André-Louis Paré

# PARACHUTE

**conseil d'administration _ board of directors**

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

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnateur à l'administration et à la production _
coordinator (administration and production): ETIENNE PROULX |
adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS |
rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
collaborateurs _ contributors: MAGALI ARRIOLA, MATHIEU BEAUSÉJOUR,
KAIRA M. CABAÑAS, ELITZA DULGUEROVA, JENNIFER GABRYS, JACINTO LAGEIRA,
NINA MÖNTMANN, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, JOEL ROBINSON,
SUELY ROLNIK, MARC STEINBERG, MARIO GARCÍA TORRES, STEPHEN WRIGHT |
traduction _ translation: MAGALI ARRIOLA, TIMOTHY BARNARD,
DENIS LESSARD, BERNARD SCHÜTZE, COLETTE TOUGAS |
réviseurs de la maquette _ copy editors: MARIE-NICOLE CIMON, BERNARD SCHÜTZE |
promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS |
stagiaires _ interns: MARIE-ÈVE CHARRON, DOMITILLE DELÉGLISE, SARAH-JANE LEWIS |
graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

# PARACHUTE

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

tarifs des abonnements _ subscription rates: **un an _ one year › Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 49$ étudiant _ student › 39$ institution › 110$ org. sans but lucratif _ non-profit organization › 66$ |
**hors Canada _ outside Canada** (frais d'envoi compris _ shipping included): individu _ individual › 77$ institution › 138$ |
**deux ans _ two years › Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 89$ étudiant _ student › 69$

**abonnements _ subscription**
**Express Mag Canada:** 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5
**Express Mag USA:** P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA, 12901-0239
(514) 355-3333 Sans frais (au Canada et aux É-U.): 1 800 363-1310 télécopieur_ fax: (514) 355-3332
expsmag@expressmag.com www.expressmag.com

**diffusion _ distribution**
Les Messageries de Presse Internationale Inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) Canada H1J 2L5, (514) 355-5674, télécopieur_ fax: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au CANADA, composez le 1-800-463-3246, et aux ÉTATS-UNIS, le 1-800-263-9661. _ To find the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. FRANCE, EUROPE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire, 75011 Paris, 01 40 24 21 31, télécopieur_ fax: 01 40 24 15 88, <difpop@globenet.org>. ALLEMAGNE _ GERMANY, AUTRICHE _ AUSTRIA: GVA, Postfach 2021, 37010 Göttingen, Germany, 551 487177, télécopieur_ fax: 511 41392, <rabe@gva-verlage.de> ITALIE _ ITALY, EUROPE: Johnson's International News Italia SpA, Via Telesia 17, Milano 20145, 02 43 98 22 63, télécopieur_ fax: 02 48 51 74 18, <piero.monico@johnsons-italia.it>. AUSTRALIE _AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, 9720-9292, télécopieur_ fax: 9720-9177. Pour connaître le point de vente le plus proche en Australie, composez le _ To find the nearest outlet in Australia, dial 02 9371-8866.

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 010**. _ This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 010**.

**PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. _ All rights of reproduction and translation reserved © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans _ is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de _ is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux _ Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. _ PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression _ Printer: Integria. Imprimé au Canada _ Printed in Canada. 2e trimestre 2003 _ 2nd trimester 2003. **PARACHUTE remercie de leur appui financier _ thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada _ The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

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

# Geneviève Cadieux

26 mars - 3 mai 2003

# Guido Molinari

10 mai - 21 juin 2003


## Galerie René Blouin

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



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

# PARACHUTE

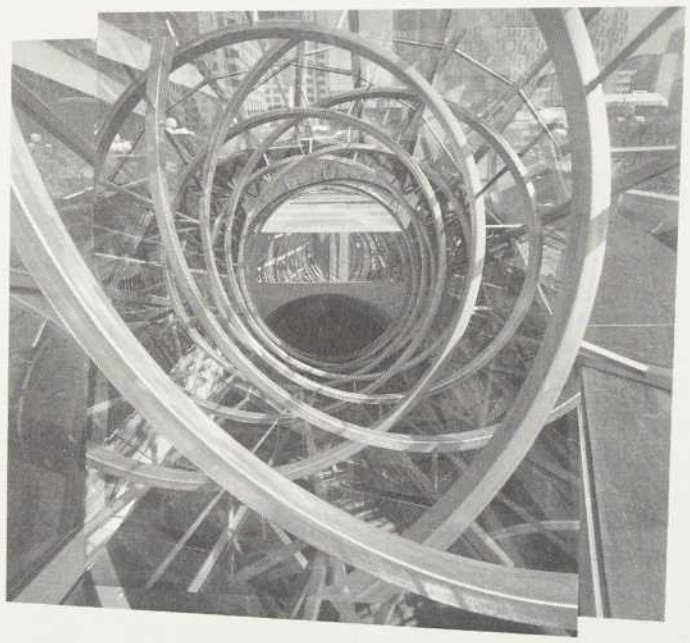
## Abonnez-vous et écomomisez jusqu'à 58%
## Subscribe and save up to 58%

| **Canada** [taxes comprises_taxes included] | 4 NUMÉROS_ISSUES | 8 NUMÉROS_ISSUES |
|---|---|---|
| INDIVIDU_INDIVIDUAL | 49$ | 89$ |
| ÉTUDIANT_STUDENT avec copie de la carte d'étudiant_with student id | 39$ | 69$ |
| INSTITUTION | 110$ | |
| org. sans but lucratif_NON-profit-org. | 66$ | |

| **Hors Canada_Outside Canada** [dollars canadiens_canadian dollars] | 4 NUMÉROS_ISSUES |
|---|---|
| INDIVIDU_INDIVIDUAL | 77$ |
| INSTITUTION | 138$ |

Abonnements_Subscriptions: Express Mag Sans frais au_Toll Free in Canada/US 1-800-363-1310
<expsmag@expressmag.com>

[www.parachute.ca]



# tangente
# alain paiement

**du 23 avril au 9 novembre 2003**

**L'artiste québécois Alain Paiement expose de nouvelles oeuvres, notamment du Palais des Congrès de Montréal, ainsi qu'une sélection de photographies de la collection du CCA, source de son inspiration.**

CCA

**Centre Canadien d'Architecture 1920, rue Baile, Montréal, Québec H3H 2S6 514 939 7026 www.cca.qc.ca**
**Ouvert du mardi au dimanche, 11 h à 18 h; le jeudi, 11 h à 21 h.**

Présentée grâce à la généreuse contribution d'Elise Jaffe et Jeffrey Brown.

RBC Groupe Financier

13 février - 15 mars 2003
Nelson HENRICKS
*Substance*

20 mars - 19 avril 2003
Michel LAGACÉ
*S'envelopper de signes*

24 avril - 24 mai 2003
Serge TOUSIGNANT
*Drapeaux et Boogie-woogies*

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

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

SHEILA SEGAL
*Œuvres récentes*
10 MAI–7 JUIN 2003

EDWARD HILLEL
*Artiste en résidence : Atelier du Québec à New York*
JANVIER–JUILLET 2003

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

Galerie Lilian Rodriguez

372, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 405
MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H3B 1A2
TÉLÉPHONE : (514) 395 2245



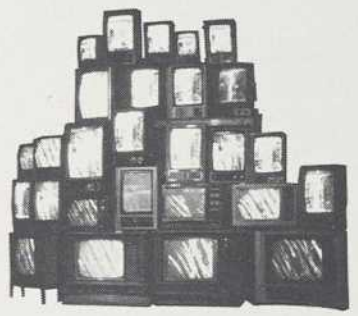
## MICHEL de BROIN

*Chercher l'erreur*

12 mars - 26 avril

L'artiste et la galerie tiennent à remercier la Ville de Montréal de son appui à l'occasion de l'édition 2002 du Prix Pierre-Ayot.

*Modern Phallacious*, 2002



*Chutes*, installation vidéo à 8 canaux, 1995

## ALEXANDRE CASTONGUAY

*Chutes*

10 mai - 21 juiin

A Québec:

**KARILEE FUGLEM et JOHANNES ZITS**

*la Manif d'Art*

1 - 31 mai

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

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

---

## Janieta Eyre

*Natural History Museum*

6 mars au 5 avril 2003

Lors du vernissage, un exposé intitulé *Female Masquerade in Photography* de Penny Cousineau-Levine présentera le travail de l'artiste.

La vidéo *Natural History Museum* sera aussi présentée lors du 21e Festival International du Film sur l'Art qui se tiendra à Montréal du 13 au 23 mars 2003.

## *Porcelaine - Carte grise à Evergon*

## Jennifer Campbell, Leopold Foulem, Eduardo Ralickas, Mackenzie Stroh et Evergon

17 avril au 24 mai 2003

Une publication accompagne l'exposition.

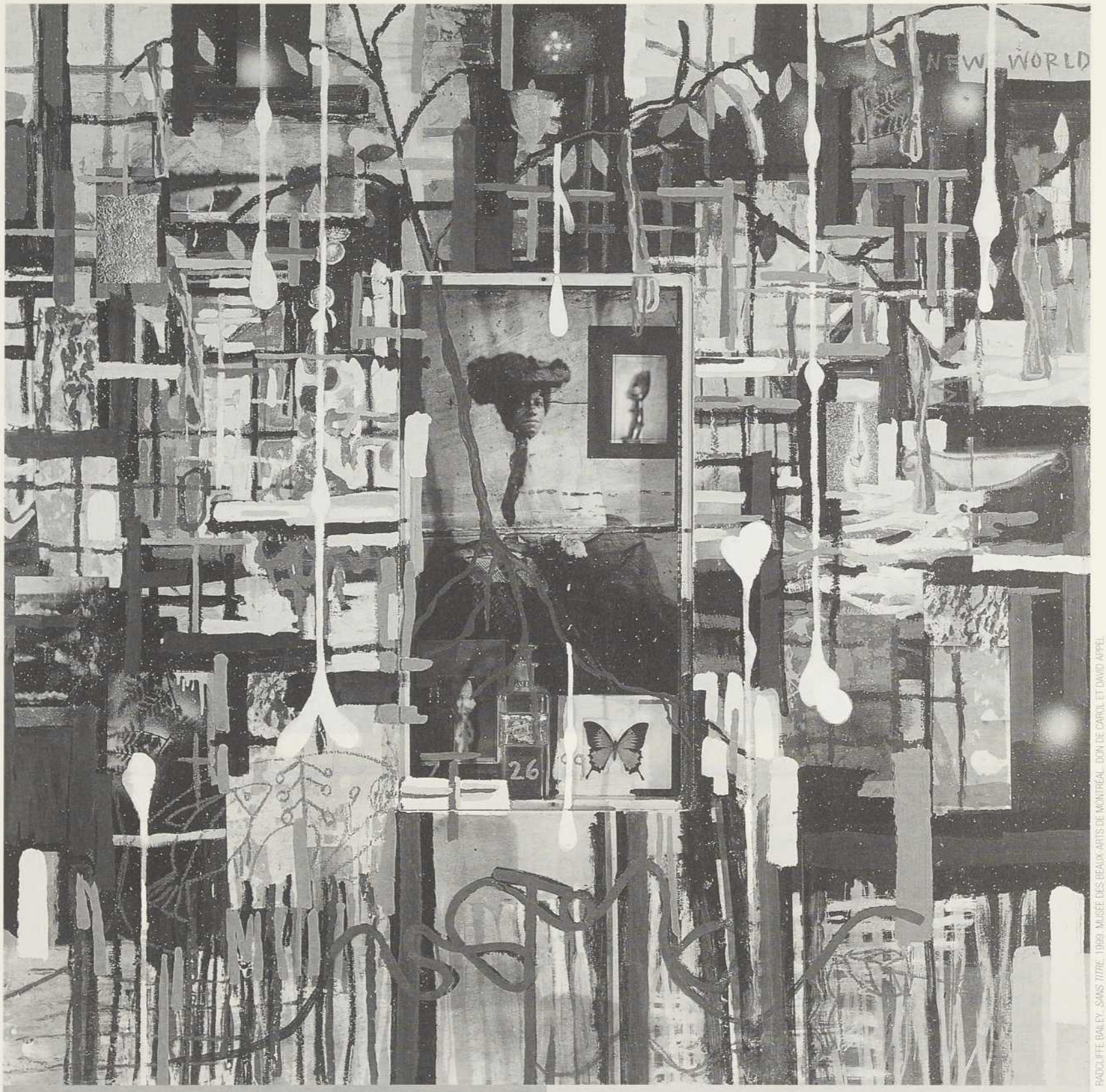
Dazibao, centre de photographies actuelles
4001, rue Berri, espace 202, Montréal (QC), Canada H2L 4H2
téléphone : 514.845.0063, télécopieur : 514.845.6482
dazibao@cam.org, www.dazibao-photo.org

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

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

DAZIBAO

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



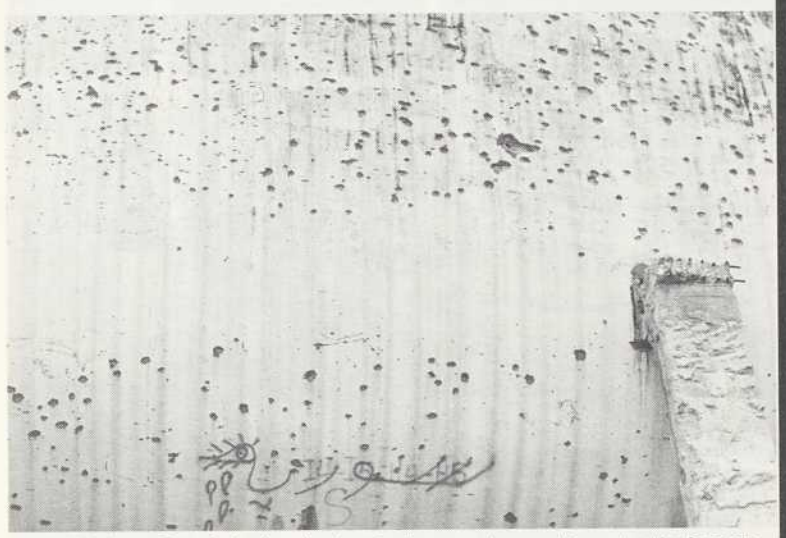

RADCLIFFE BAILEY. *SANS TITRE*. 1999. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. DON DE CAROL ET DAVID APPEL

Sortez du quotidien
Découvrez la collection
d'art contemporain du
Musée des beaux-arts de Montréal,
au niveau S2 et 3
La série «Zone libre», niveau S2

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

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

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



Martin Désilets, Extrait de: *Les Agglomérations -cartes postales et petits formats*, 2002-2003. Photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

## Du 7 mars au 12 avril 2003

GALERIE PRINCIPALE
▷ AYA DORIT CYPIS
▸ Présentation publique: THE DISEMBODIED GAZE
mercredi le 5 mars 2003, de 18h30 à 20h30
1230 de La Montagne # 108, Université Concordia

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE
▷ MARTIN DÉSILETS

## Du 25 avril au 31 mai 2003

GALERIE PRINCIPALE
▷ CORINE LEMIEUX

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE
▷ ADRIENNE SPIER

Lancements de la publication GESTES D'ARTISTES
Sous la direction de Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune

- le 19 mars, OLIVIERI-MUSÉE, Montréal
- au mois d'avril, LE LOBE, Chicoutimi
- au mois de mai, LOWER MANHATTAN CULTURAL COUNCIL, New York

Pour informations contacter la galerie.

*Optica*
UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

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

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

## Suzanne Dubuc
du 29 mars au 26 avril

## Yael Brotman, Gary Clement et Lisa Petrocco
En collaboration avec Loop Gallery
du 3 au 24 mai

## Paul Lacroix et Nicole Jolicœur
du 31 mai au 28 juin

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

**Galerie** Trois Points

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

Avec la participation du ministère de la Culture et des Communications



# Autoportrait-de-femmes

13 mai 2003 - 25 mai 2003

Ouvert de 12 h à 18 h

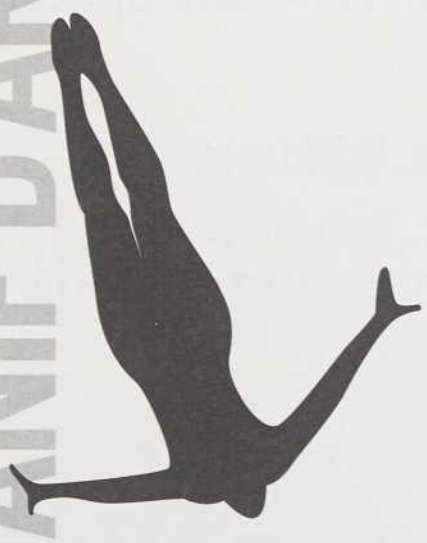
Vernissage 13 mai à 18 h

Édifice Belgo
espace 410

372, Sainte-Catherine Ouest

www.learartist.com

MANIF D'ART 2



Antitube • Avatar • La Rotonde • CKIA FM 88,3 • corresponDanse • École des arts visuels (Université Laval) • Engramme • Folie/Culture • Galerie Rouje • Institut Canadien de Québec • Kinö • La Bande vidéo • La chambre blanche • Le Lieu • l'Œil de Poisson • Les Productions Recto-Verso • Machines • Materia Centre de diffusion en métiers d'art • Musée national des beaux-arts du Québec • Collectif Réparation de poésie • Soirées de Musique Fraîche • VU

Consultez le www.meduse.org/manifestation

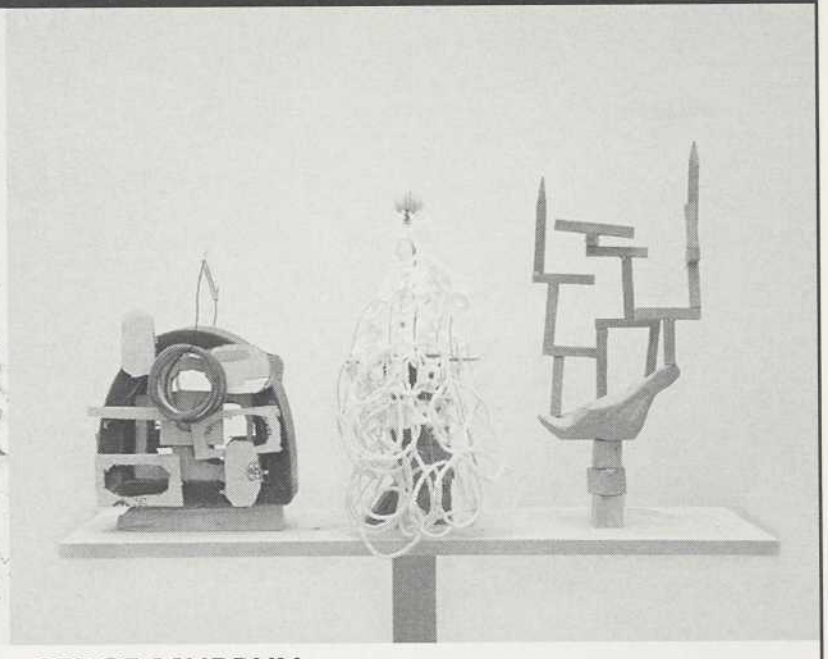
UN ÉVÉNEMENT DE
MANIFESTATION
INTERNATIONALE
D'ART DE QUÉBEC

**PLONGEZ DANS L'ART ACTUEL À QUÉBEC DU 1ER AU 31 MAI 2003**

Québec · Conseil des arts et des lettres · Bureau de la Capitale Nationale · Fonds de lutte contre la pauvreté par la réinsertion au travail · Tourisme Emploi-Québec · Fonds Jeunesse Québec · Patrimoine canadien · Canadian Heritage · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Entente culturel · Œil de poisson

# Musée d'art de Joliette



LOUISE ROBERT
## AU BOUT DES MoTS
16 mars - 17 août 2003

SERGE MURPHY
## ToHU-BOHU
16 mars - 26 octobre 2003

145, rue Wilfrid-Corbeil Joliette (Québec) J6E 4T4 (450) **756-0311**
**www.bw.qc.ca/musee.joliette**

---

Kristi Allik and Robert Mulder
## Fragrances of Time and Space: Block D
**8 FEBRUARY – 11 MAY**

## General Idea Editions
**1 MARCH – 27 APRIL**
curated by Barbara Fischer
organized and circulated by Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga

Supported by The Canada Council for the Arts and the Ontario Arts Council.

# Agnes Etherington Art Centre
Queen's University, Kingston, Ontario, Canada K7L 3N6 Tel: 613 533-2190 www.queensu.ca/ageth

**Exposition**

COMMISSAIRE GILLES DAIGNEAULT

# CONTREPOINTS

## Prix Paul-Émile-**Borduas**

Dessins

Lauréats

**1977** **2001**

Le livre :
*CONTREPOINTS. Du côté des prix Paul-Émile-Borduas, le dessin*
Textes de Gilles Daigneault
et Lise Lamarche

DU 18 MARS AU 15 JUIN 2003

Léon Bellefleur
Melvin Charney
Ulysse Comtois
Michel Dallaire
Charles Daudelin
René Derouin
Marcelle Ferron
Charles Gagnon
Roland Giguère
Betty Goodwin
Michel Goulet
Dan S. Hanganu
Julien Hébert
Jacques Hurtubise
Fernand Leduc
Jean McEwen
Guido Molinari
Alfred Pellan
Roland Poulin
Jean-Paul Riopelle
Henry Saxe
Françoise Sullivan
Claude Tousignant
Armand Vaillancourt
Irene F. Whittome

**Centre culturel** Yvonne L. Bombardier
1002, avenue J.-A.-Bombardier, Valcourt, Qc (450) 532-3033

Du 2 au 4 mai 2003
Vernissage: 1er mai 2003 (sur invitation seulement)

**l'Association des galeries d'art contemporain présente**

# Le Salon du Printemps de Montréal

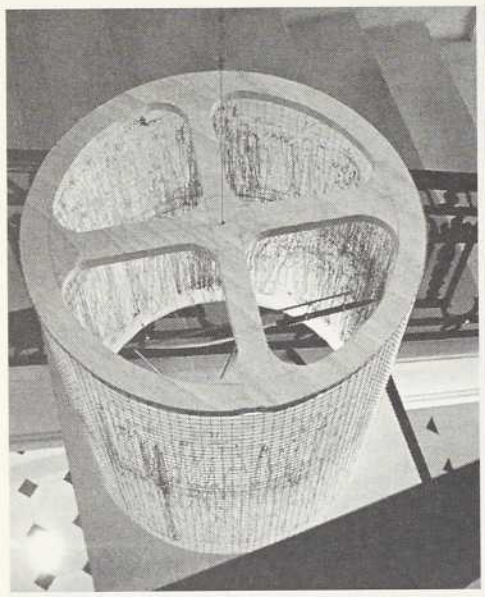
Une foire d'art contemporain dans les chambres
du 4e étage de l'Hôtel Delta au centre-ville de Montréal
475, av. du Président-Kennedy

information
**T** 514 861 2345 **F** 514 861 8007 **C** agac@cam.org

AGAC

DELTA MONTRÉAL
av. du Président-Kennedy

LOTO QUÉBEC



© Alan Storey, *Oiseau dans une cage, écrivant sa propre histoire*, 1999
Installation

ART CONTEMPORAIN ART ACTUEL

expositions ■
animations ■
conférences ■
publications ■
activités satellites ■

**Alan Storey** | 12.04.2003 – 11.05.2003_
*Transaction*
Commissaire : Petra Watson
Vernissage 12 avril – 14 h
Conférence 13 avril – 15 h

***Des infographies d'art créées à l'Atelier d'estampe Sagamie*** | 31.05.2003 – 20.07.2003_
Vernissage 31 mai – 15 h
Conférence 31 mai – 14 h

**Orange** | 29.08.2003 – 12.10.2003_
*L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*

**EXPRESSION**
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe ( Québec ) J2S 5C3
T 450 **773.4209**
F 450 **773.5270**
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca
Depuis 1985

Louise Robert
MARS - AVRIL

Daniel Olson
AVRIL - MAI

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY

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

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

19 AVRIL - 8 JUIN 2003

La méthode et l'extase
RICHARD BAILLARGEON
MICHEL CAMPEAU
BERTRAND CARRIÈRE
COMMISSAIRE: MARTHA LANGFORD

HELGA SCHLITTER
Jardin de cristal

Hommage à
FRANÇOISE LABBÉ
(1933-2001)

LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL
23, RUE AMBROISE-FAFARD
BAIE-SAINT-PAUL (QUÉBEC) G3Z 2J2
T. (418) 435-3681
F. (418) 435-6269
www.centredart-bsp.qc.ca cartbstp@charlevoix.net
Ouvert tous les jours de 10h à 17h
SUBVENTIONNÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS
ET COMMANDITÉ PAR LA VILLE DE BAIE-SAINT-PAUL

Le Salon du printemps des artistes

DU 29 MARS AU 8 JUIN 2003

Normand Achim
John Ballantyne
Catherine Young Bates
Réal Bergeron
Jeannine Carreau
Lucio de Heusch
Michèle Drouin
Pierre Gauvreau
R. E. Goldfinch
Arnaud Gosselin
Claude Lafleur
Chantal Lagacé
Colette Laliberté
Lyne Lapointe
Thérèse Lecompte
Jean LeFébure
Stéphane Lemardelé
Lisette Lemieux
Denis Lessard
Darren Millington
Benoît Saïto

Musée des beaux-arts de Sherbrooke

241, rue Dufferin, Sherbrooke (Québec) J1H 4M3
(819) 821-2115 mbas@interlinx.qc.ca
Du mardi au dimanche de 13 h à 17 h et jusqu'à 21 h le mercredi

Le Musée des beaux-arts de Sherbrooke reçoit une contribution financière du ministère de la Culture et des Communications et de la Ville de Sherbrooke.

MARIK BOUDREAU, KATE CRAIG, JOSÉE DUBEAU, ISABELLE HAYEUR,
DONNA JAMES, MANON LABRECQUE, CAROLINE LANGILL,
LAURA JEANNE LEFAVE, CLAUDETTE LEMAY, CHLOÉ LERICHE, PENNY Mc CANN,
DIANE OBOMSAWIN, JAN PEACOCK, ANDRÉE PRÉFONTAINE,
PHIL ROSE, CATHY SISLER, ERIC WALKER, MICHÈLE WAQUANT

# Mouvements de translation

Sur quelques pratiques de la vidéo canadienne

# Shift and Transfers

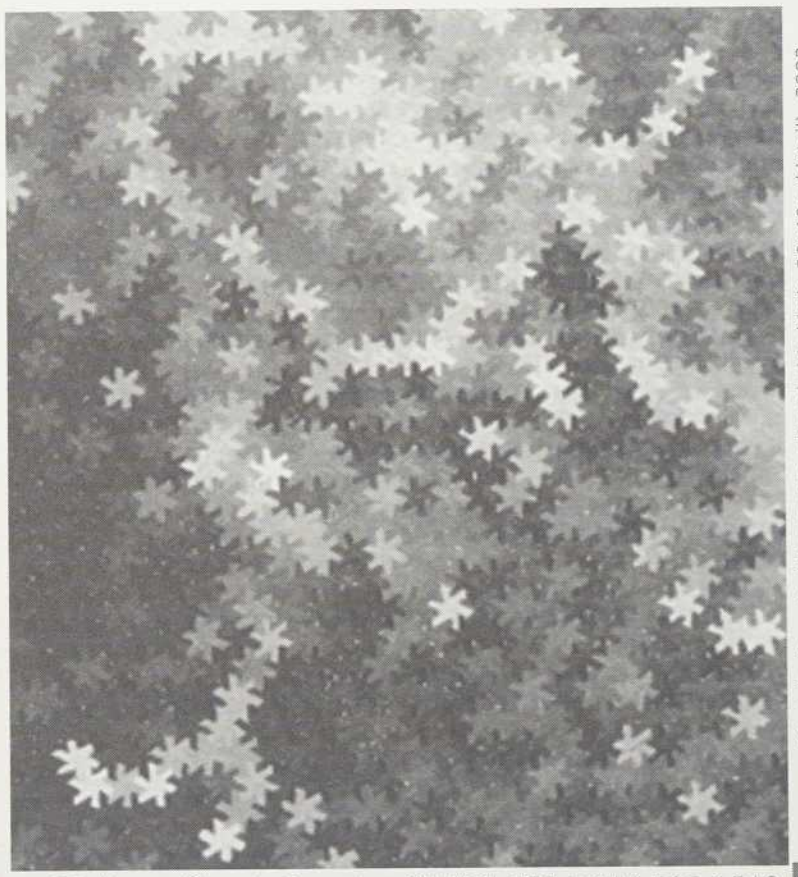
On some tendencies in Canadian Video

28.03.03 – 01.06.03

Commissaire invitée / Guest curator : Nicole Gingras

La Galerie d'art d'Ottawa | The Ottawa Art Gallery
2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2 (613) 233-8699
*fax* (613) 569-7660 www.ottawaartgallery.ca

oag GAO



Michelle Forsyth, *Ultramarine*, oil on baltic birch, 30x40in (detail), 2003

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

**11.04.03 • 17.05.03**

**Push Play**
**Marie de Sousa, Michelle Forsyth,**
**Mara Korkola and Melinda Morey**
**an exhibition curated by Katharine Harvey**
in collaboration with the 16th annual Images Festival

**22.05.03 • 28.06.03**

**kim dawn, Sharon Switzer, Kerry Tribe**
**Jonathan Horowitz and Rebecca Bournigault**
**an exhibition curated by Kim Simon**

Mercer Union

# MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI



PHOTO : O.T.C.R.

## SYMPOSIUM DE CRÉATION IN SITU
LUMIÈRE, RÉFLEXION ET MIROITEMENT DE L'INSONDABLE

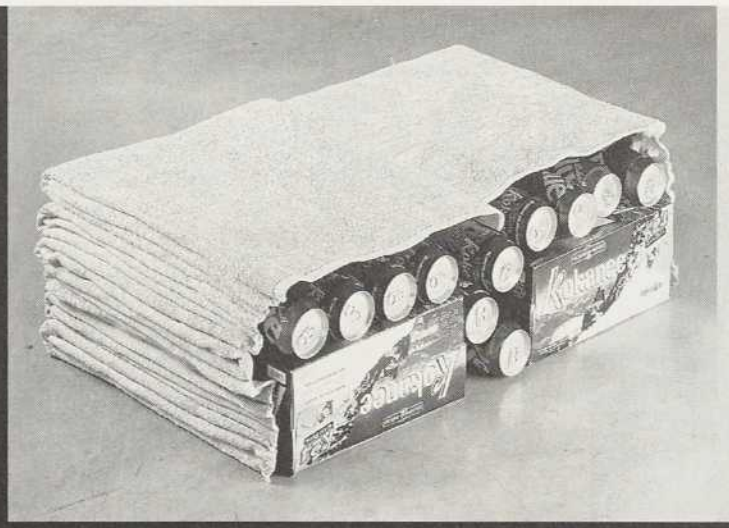
En plein cœur de l'estuaire du Saint-Laurent, venez découvrir les créations d'artistes du Québec et de l'extérieur.

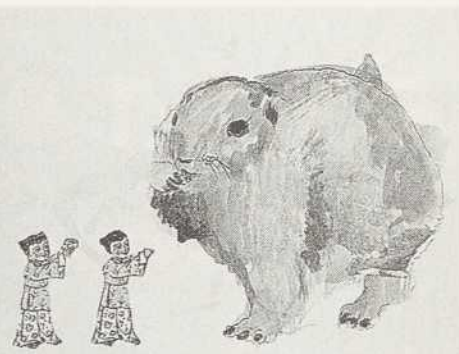
**DU 29 JUIN AU 1er SEPTEMBRE 2003**
SUR L'ÎLE SAINT-BARNABÉ

35, rue Saint-Germain Ouest, Rimouski (Québec) G5L 4B4
Tél. : (418) 724-2272 Téléc. : (418) 725-4433 www.museerimouski.qc.ca

Culture et Communications Québec · Tourisme Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de rimouski







# Guy Maddin
# Liz Magor
# The Royal Art Lodge

22 March – 25 May 2003

**The Power Plant**
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

(416) 973-4949 www.thepowerplant.org

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada · Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario · torontoartscouncil An arm's length body of the City of Toronto

LEFT TO RIGHT: GUY MADDIN, *COWARDS BEND THE KNEE*, 2002. FILM STILL. COURTESY OF THE ARTIST. *DOUBLE CABINET (BLUE)*, 2001. POLYMERIZED GYPSUM, CANS OF BEER. COLLECTION OF CHRISTOS AND SOPHIE DIKEAKOS, VANCOUVER. THE ROYAL ART LODGE, UNTITLED (COLLABORATIVE DRAWING), 2000. MIXED MEDIA ON PAPER. 8.5 INCHES X 11 INCHES. COLLECTION OF THE ROYAL ART LODGE. *LIZ MAGOR* ORGANIZED BY THE POWER PLANT AND THE VANCOUVER ART GALLERY. *THE ROYAL ART LODGE: ASK THE DUST* IS A CO-PRODUCTION OF THE POWER PLANT, TORONTO, THE DRAWING CENTER, NEW YORK, DE VLEESHAL, MIDDELBURG (NL), AND PLUG IN ICA, WINNIPEG.

**The Koffler Gallery**

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

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

Wendy Oberlander

*Translating Esther*

March 20 - May 4, 2003

DIG/DUG

*Isaac Applebaum*
*Adam Brickell*
*Adrian Fish*
*Simon Glass*
*Katherine Knight*
*Arthur Renwick*
*bh yael*

May 15 - July 13, 2003
July 24 - Sept 26, 2003
Curator: Vid Ingelevics

**SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY**

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

Mar 15 - Apr 27

MARK RUWEDEL — Written on the Land
Circulated by Presentation House Gallery, Vancouver
Curated by Karen Love

DANIEL LASKARIN — It Might Not Take That Long
Curated by Joan Stebbins

May 3 - Jun 15

USED VEHICLES — Peter Flemming, Brian McKenna, Robyn Moody, Don Simmons
Curated by David Diviney

Jun 21 - Sep 7

LINES PAINTED IN EARLY SPRING
Gerald Ferguson, Ben Reeves, Carmen Ruschiensky, Francine Savard
Curated by Patrick Mahon

SHARI HATT — Dogs
Curated by Joan Stebbins

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

April 9 – May 24
Opening Wednesday April 9, 7 – 9PM

*And So Departed (Again)*
**Judy Radul**
In conjunction with Charles Street Video and iMAGES

*Still Life*
**Yana Movchan**
Curated by Sophie Hackett

YYZ Window:
*Byte*
**Lyla Rye**

June 11 – July 26
Opening Wednesday June 11, 7 – 9PM

*Cenotaphs*
**Kenneth Hayes**
Curated by Chantal Rousseau

*In & Out*
**Emanuel Licha**

YYZ Window:
*Skipperworld*
**Jared Mitchell**

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

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

YYZ

# oakville galleries

**Jeremy Borsos** ***Then Again***
Curated by Marnie Fleming
April 12 – June 1, 2003 in Gairloch Gardens

***Revealing the Subject***
Selections from Oakville Galleries's permanent collection
Curated by Shannon Anderson
April 17 – June 8, 2003 at Centennial Square

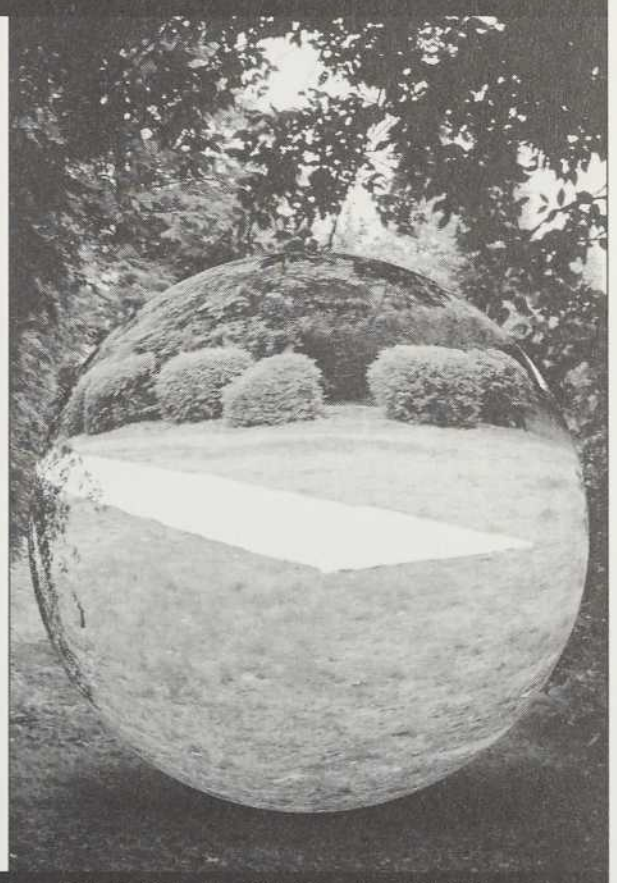
***Walk Ways***
Organized and circulated by Independent Curators International (ICI), New York. Curated by Stuart Horodner.
June 14 – August 20, 2003 in Gairloch Gardens and at Centennial Square

**IN THE GARDENS:**

May – November, 2003

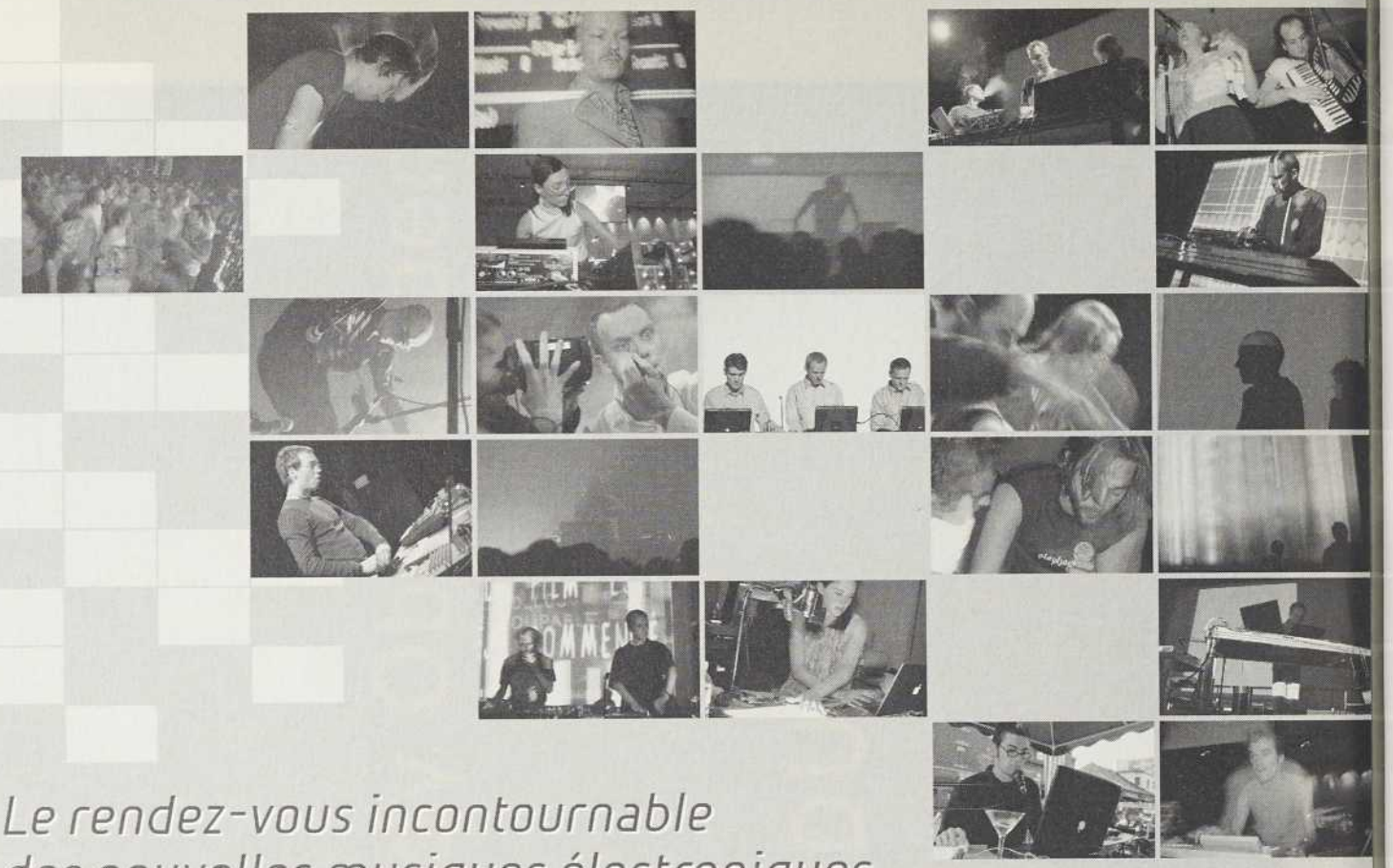
**PLANT** ***A Conversation of Views***
**Ron Benner** ***Trans/mission: African Vectors***
**Janet Cardiff** ***A Large Slow River***
**Fastwürms** ***Giant Beaver Charm***

Image: *Gazing Globe*, PLANT, 2003



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

AGF (DE)
Atom™ (DE)
Bola (UK)
Copacabannark (FR)
Farben (DE)
Felix Kubin (DE)
Luomo (FI)
Stephan Mathieu (DE)
Murcof (MX)
Ben Nevile (CA)
Ghislain Poirier (CA)
Radio Boy (UK)
Janek Schaefer (UK)
Mike Shannon (CA)
SND (UK)
Ricardo Villalobos (CL/DE)
Vromb (CA)
...



*Le rendez-vous incontournable des nouvelles musiques électroniques*

2001

Mitchell Akiyama (CA)
Jonas Bering (FR)
Philippe Cam (FR)
Dettinger (DE)
Dimbiman (DE)
Jacob Fairley (CA)
Goem (NL)
Herbert (UK)
Jetone (CA)
Gustavo Lamas (AR)
Matmos (US)
Process (UK)
Rechenzentrum (DE)
Mikael Stavöstrand (SE)
Ric y Martin (CL/DE)
...

2000

Akufen (CA)
Algorithm (CA)
Thomas Brinkmann (DE)
Byetone (DE)
Kit Clayton (US)
CoH (RU)
Vladislav Delay (FI)
Taylor Deupree (US)
Komet (DE)
Jake Mandell (US)
Noto (DE)
Pole (DE)
Safety Scissors (US)
Sutekh (US)
...

Photos © Caroline Hayeur / Agence Stock Photo

e x Centris
présente

# MUTEK

MUSIQUE, SON ET NOUVELLES TECHNOLOGIES
4E ÉDITION – DU 28 MAI AU 1ER JUIN 2003
MONTRÉAL, CANADA

Performances et concerts
Conférences et ateliers
Programmation internationale
Plus de 50 artistes...

Visitez le WWW.MUTEK.CA et consultez les détails de la programmation, les accréditations, la billetterie, les archives sonores et visuelles des années passées et plus encore...

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Affaires municipales et Métropole Québec
Canadian Heritage Patrimoine canadien
musicaction Fonds de la musique du Canada
Québec www.bonjourquebec.com
Quality
ici Mirror
Parachute

## STÉPHANE LA RUE
## SALLY SPÄTH

February 12 – April 4

MFA THESIS EXHIBITIONS

## P. ROCH SMITH

April 10 - April 24

## MUNYA MADZIMA

April 28 - May 11

Funding for these exhibitions has been provided by the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.

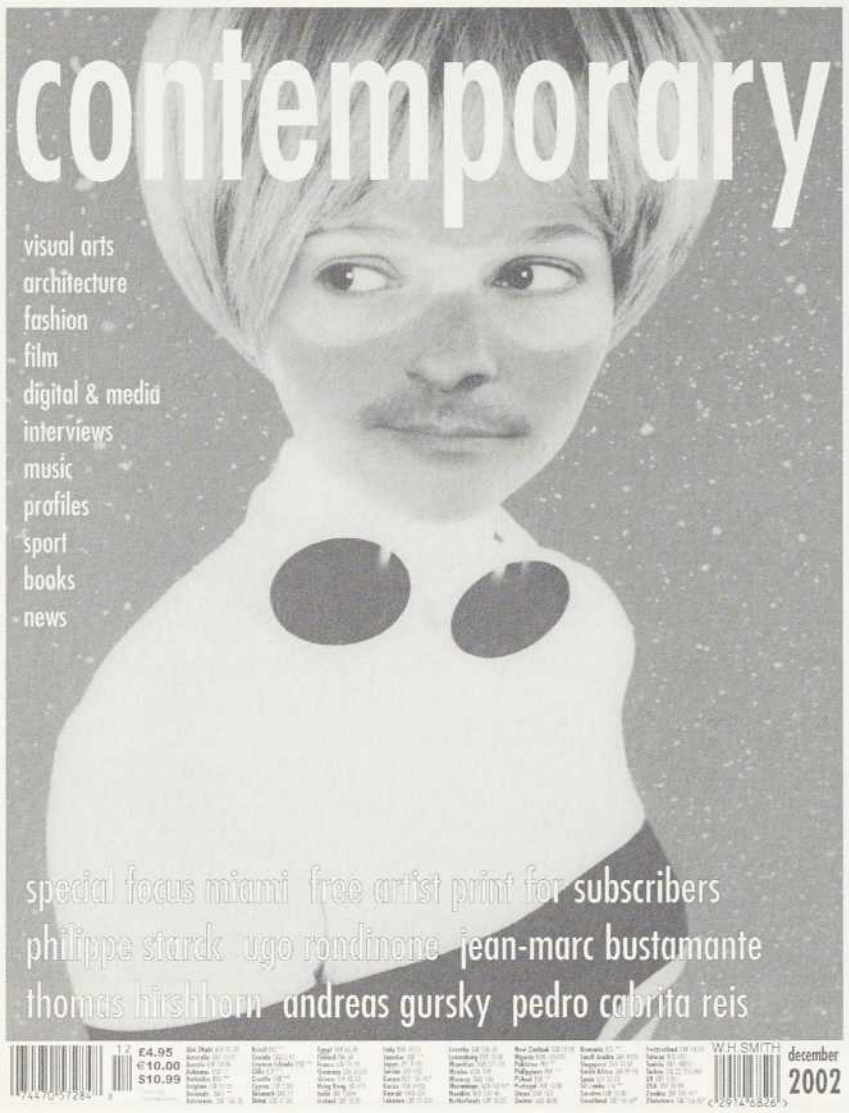
Art Gallery of York University
N145 Ross Building 4700 Keele Street Toronto M3J 1P3 tel 416.736.5169 fax 416.736.5985 www.yorku.ca/agyu

**WEST COAST RESIDENTIAL**
June 21 to August 31, 2003
Opening June 20 at 7:30 pm

**PIERRE KOENIG**
June 13 to July 13. 2003
Opening June 20, 2003 at 7:30 pm
Concourse Gallery

**Charles H. Scott Gallery**
EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN
1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 **P.** 604.844.3809 **F.** 604.844.3801 **W.** http://chscott.eciad.bc.ca

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




**contemporary** is the most exciting monthly arts magazine. With worldwide distribution and readership, its globally acclaimed writers provide the broadest and most incisive coverage of contemporary art and its relationship to today's evolving cultural panorama

## HOW TO SUBSCRIBE

- telephone: +44 (0)20 7740 1704
- email: subscribe@contemporary-magazine.com
- on-line: www.contemporary-magazine.com

CONTEMPORARY
K101 100 Clements Road London SE16 4DG UK
tel +44 (0)20 7740 1704 fax +44 (0)20 7252 3510
info@contemporary-magazine.com www.contemporary-magazine.com

SUBSCRIPTION RATES All payments must be made in Sterling (£). Dollar and Euro prices may fluctuate and are for guidance only.

| UK | | OUTSIDE UK | |
|---|---|---|---|
| Individual | Institution | Individual | Institution |
| £40/10 issues | £45/10 issues | £50/10 issues (US $79, €79 ) | £55/10 issues (US $87, €87) |
| £75/20 issues | £83/20 issues | £95/20 issues (US $150,€ 150) | £105/20 issues (US $166, € 166) |

# Defile

An Art Metropole + YYZ Artists' Outlet Magazine
artmetropole.com + yyzartistsoutlet.org

Ron Terada: The Trading Places Issue
Volume 1 Issue 1 Spring 2003



# Art Chicago 2003

## May 9–12 at Navy Pier

The Eleventh Annual Exposition
of International Galleries Featuring Modern
and Contemporary Art

**Vernissage '03,**
Opening Night Benefit for the Museum of Contemporary Art
Thursday, May 8, 2003

**Show Dates**
May 9–10, 12 noon–8pm
May 11–12, 12 noon–6pm

For more information:

www.artchicago.com

A project of Thomas Blackman Associates, 230 West Huron, Chicago, IL 60610 , phone 312.587.3300, fax 312.587.3304

*L'Université Western Ontario*
*rend hommage à la philanthropie*
*et à la poésie visuelle de*

# JOHN A. SCHWEITZER

*Récipiendaire du Prix Purple & White 2003*

*Musée des beaux-arts de Montréal*
MAI MMIII

Grand Prix Grafika 2003 magazine - périodique
First Prize Grafika 2003 Periodical - Magazine

PARACHUTE 107 électrosons_electrosounds

DOMINIQUE MOUSSEAU design graphique_graphic design



# PARACHUTE 111

Des textes sur le travail de_Texts on the work of :
**Archi Media, Francis Alys, Dias et Rietveg, Éric Dupont, Harun Farocki, Thomas Hirschorn, Craigie Horsfield, Nadia Lauro, Jean-Luc Moulène, Nadia Myre, Jana Sterbak...**

Collaboreront à ce numéro_Contributing to this issue are:
**Alexandra Baudelot, Christa Blümlinger, David Cappell, David Dibosa, Gloria Ferrera, Marie Fraser, Monika Kin Gagnon, Brian Holmes, Cuauhtemoc Medina, Vanessa Morisset, Jean-Pierre Rehm, Jorge Ribalta, Victor Tupitsyn, Jean-Philippe Uzel, Joëlle Zask...**

**+ para-para-**

**En kiosque > On sale > juin 2003_June 2003**

_Democracy

_Démocratie



JANA STERBAK

[www.parachute.ca]