PER
P-255
BNQ

démocratie_democracy



PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

7 71766 00013 8
11

démocratie_democracy

07_08_09 = PARACHUTE

6 DÉMOCRATIE_DEMOCRACY
par_by Chantal Pontbriand

12 JANA STERBAK
Lutte et vertige de la démocratie
JANA STERBAK: Democracy's Dizzying Struggle
par_by Marie Fraser

28 DEMOCRACY, HOPE, AND *BLAH, BLAH, BLAH*
LA DÉMOCRATIE, L'ESPOIR,
ET *BLAH, BLAH, BLAH*
by_par Monica Kin Gagnon

40 ARCHI MEDIA,
VOYAGES EN EXTRÊME DÉMOCRATIE
ARCHI MEDIA:
TRAVELS IN EXTREME DEMOCRACY
par_by Vanessa Morisset

52 "WORKING THINGS OUT TOGETHER":
The Joys of Bootlegging, Bartering and Collectivity
by Catherine Grant and Tahani Nadim

58 THOMAS HIRSCHHORN
ET LA *DÉMOCRATIE RADICALE*
THOMAS HIRSCHHORN
AND *RADICAL DEMOCRACY*
par_by Jean-Philippe Uzel

Couverture_Cover: Jana Sterbak, *Declaration / Déclaration (version Jacobsen)*, 1993, installation;
photo : Richard Max-Tremblay, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and Musée d'art contemporain de Montréal.

72 RENCONTRES AVEC L'AUTRE
Entretien avec Maurício Dias et Walter Riedweg
ENCOUNTERS WITH THE OTHER:
An Interview with Maurício Dias and Walter Riedweg
par_by Glória Ferreira

89 WITNESS THIS: ART, MEMORY, DEMOCRACY
by David Dibosa

99 THE INVENTION OF LINE:
Nadia Myre's *Indian Act*
L'INVENTION DE LA LIGNE.
L'*Indian Act* de Nadia Myre
by_par David Capell

112 HARUN FAROCKI: STRATÉGIES CRITIQUES
HARUN FAROCKI: CRITICAL STRATEGIES
par_by Christa Blümlinger

126 WHAT IS TO BE UNDONE
by Victor Tupitsyn

132 DÉMOCRATISER L'ART?
par Joëlle Zask

Echoes and Shifts_Échos et mouvances

144 ON PUBLIC SERVICE IN THE AGE
OF CULTURAL CONSUMPTION
by Jorge Ribalta

156 LE DÉPAYSEMENT
(un hommage à Charles Gagnon 1934-2003)
par Olivier Asselin

160 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Michael Davidge, Terence Dick, Elitza Dulguerova,
Corinna Ghaznavi, Sarah-Jane Lewis, André-Louis Paré.

[www.parachute.ca]

démocratie_democracy

Ce noble mot qui est le propos de ce numéro se décline aujourd'hui sur toutes les lèvres. Politiciens, activistes, médias, tous sont à l'affût des vertus démocratiques qui servent d'idéal aussi bien que de prétexte à moult offensives.

L'idée nous est venue d'en traiter en rapport avec les pratiques récentes en art contemporain à l'occasion de la présence de Jana Sterbak au Pavillon du Canada à la Biennale de Venise cette année. Une œuvre nous est apparue comme emblématique d'un parcours qui traite du corps, qui traite aussi de différences, autant que du sensible, et de l'intelligence partagée que nous pouvons avoir du monde à travers un sensible qui nous est à la fois propre et commun. Il s'agit de *Déclaration (version Jacobsen)* (1993). Cette œuvre a été le déclencheur de ce numéro où sont recensées et exposées nombre de pratiques signifiantes en regard de cette notion moderne et combien actuelle de la démocratie.

Déclaration est une installation qui met en scène un téléviseur sur lequel est diffusée une bande vidéo d'un bègue qui lit les articles de la «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen». Deux fauteuils de Jacobsen sont placés devant le moniteur, invitant le spectateur et le passant à y prendre place, à écouter, à tendre l'oreille. Le geste qui est appelé en est un d'attention, de pose, de stase même, dans un monde hypersollicitant, excitant tous les sens à la fois. Ici, l'attention et la concentration sont convoquées pour cette déclaration faisant état des principes de la

This noble word, the subject of this issue, is heard today on everyone's lips. Politicians, activists, the media, everyone is on the look-out for democratic virtues, which serve as an ideal and a pretext for countless offensives.

The idea of discussing democracy in relation to recent practices in contemporary art came to us on the occasion of Jana Sterbak's presence this year in the Canadian Pavilion at the Venice Biennale. One work seemed to be emblematic of a project that deals with the body and also with difference and the sentient, with the shared understanding that we can have of the world through a sentience that is both unique to each of us and shared. This work is *Declaration (Jacobsen Version)* (1993). *Declaration* served as the catalyst for this issue, in which a number of significant practices related to this modern, and so current, notion of democracy are taken stock of and set forth.

Declaration is an installation which features a television set playing a videotape of a stutterer reading the "The Declaration of the Rights of Man and the Citizen." Two Jacobsen chairs are placed in front of the screen, inviting the viewer and passerby to take a seat, to listen, to lend an ear. The gesture called forth is one of attention, of a pose, and even of stasis in a hyper-solicitous world in which all the senses are aroused at once. Here, attention and concentration are summoned for this declaration that records the very principle of democracy. The declaration of principles is delivered in a

« La multitude postmoderne est un ensemble de singularités dont l'outil de vie est le cerveau et dont la force productive est la coopération. En d'autres termes : si les singularités qui constituent la multitude sont plurielles, la manière dont elles entrent en relation est coopérative. »

Antonio Negri, *Kairos, Alma Venus, multitude. Neuf leçons en forme d'exercices.*

démocratie même. La déclaration de principes nous est livrée de manière trouble et hachurée à travers les lèvres de ce bègue, dont la différence en tant qu'humain s'affiche à tout moment de la prestation, imprimant sa différence sur celle du spectateur dans un moment de partage, dans un moment de communauté de corps et d'esprit. La prestation se prête à de multiples interprétations, alors que le discours est tenu en continu, malgré la difficulté, malgré l'ambiguïté de la situation aussi où l'artiste place le spectateur, récepteur et participant de cet acte grave qu'est la livraison et l'énonciation même de la déclaration.

Que ce soit les artistes activistes The blah blah blah Collective, Peter Wintonick et Katerina Cizek, ou les architectes virtuels archi media, les contrebandiers du cyberespace Anne-Marie Schleiner, Anna Tjan, Miranda July, Emma Hedditch, ou encore Thomas Hirschhorn, Dias et Riedweg, Shimon Attie, Jochen Gerz, Rachel Whiteread, Georgina Evans, Virginia Nimarkoh, Nadia Myre, ou Harun Farocki, tous s'investissent dans le réel en investiguant le lien social. Il s'agit d'autant d'artistes qui questionnent l'idée de démocratie, non seulement la réflexion sur la démocratie elle-même, cette délicate négociation du lien commun, mais qui réinventent aussi les pratiques de l'art et leur dissémination dans le monde. Comme il se doit !

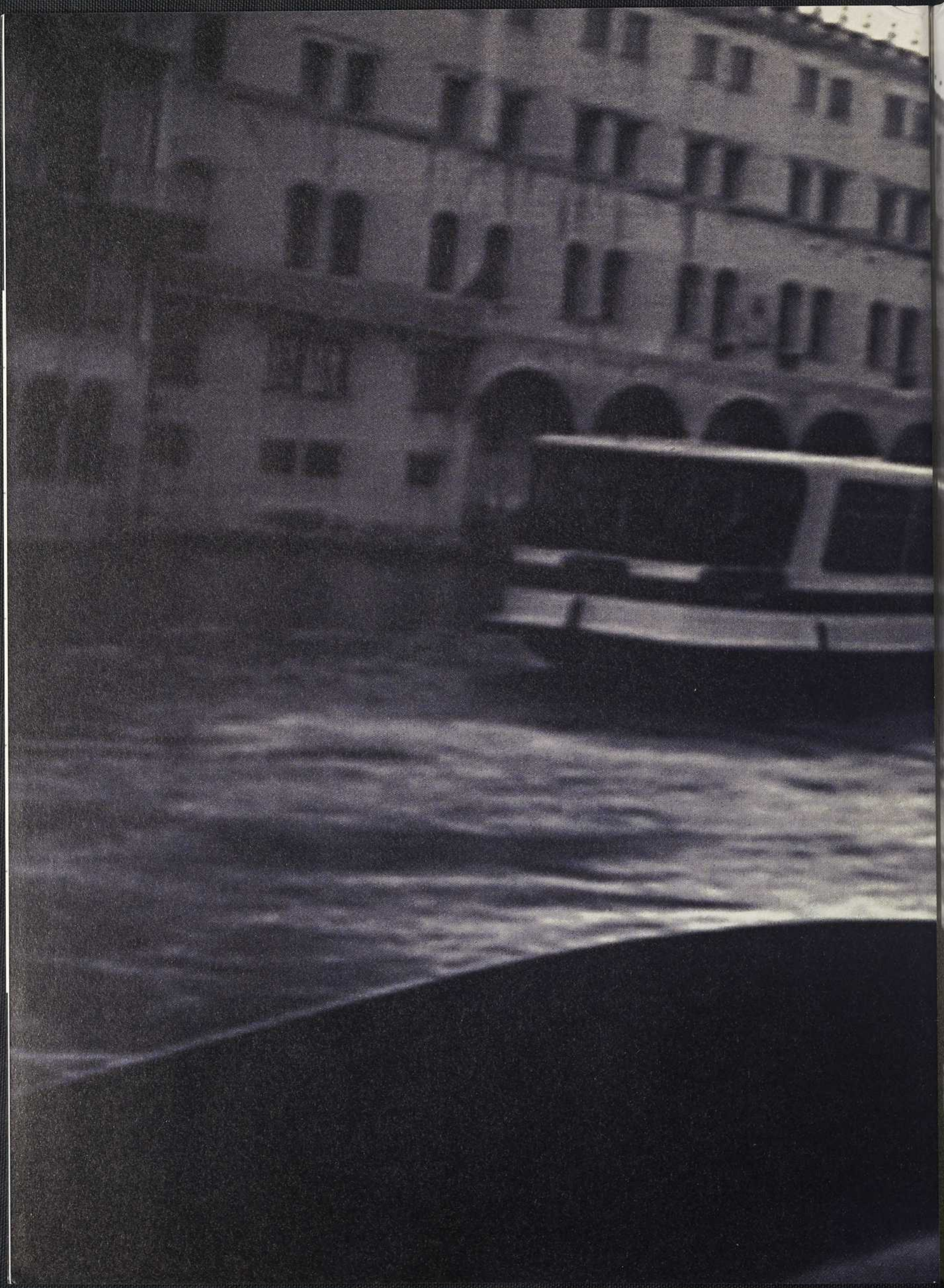
Chantal Pontbriand

disordered and hatched manner in the mouth of this stutterer, whose human difference is visible throughout the reading, imprinting his difference upon that of the viewer in a moment of sharing, a moment of communion between mind and body. The reading is open to various interpretations, while the speech continues uninterrupted, despite the difficulty and ambiguity of the situation in which the artist places the viewer, recipient and participant in this solemn act, the very delivery and utterance of the declaration.

Whether it be the activist artists The blah blah blah Collective, Peter Wintonick and Katerina Cizek, the hyper-media virtual architects and cyberspace bootleggers Anne-Marie Schleiner, Anna Tjan, Miranda July and Emma Hedditch, or Thomas Hirschhorn, Dias and Riedweg, Shimon Attie, Jochen Gerz, Rachel Whiteread, Georgina Evans, Virginia Nimarkoh, Nadia Myre, or Harun Farocki: all these artists, in different ways, address reality in their investigation of social bonds. So many artists who are inquiring into the idea of democracy and who are reinventing not only thinking about democracy itself, that delicate negotiation of a common place, but who are also reinventing artistic practices and their dissemination in the world. Which is how it should be!

Chantal Pontbriand

Translated by Timothy Barnard









Jana Sterbak
Lutte et vertige de la démocratie

Marie Fraser

→ Je veux que tu éprouves ce que je ressens: ma tête est enveloppée de fil barbelé et ma peau frotte contre ma chair de l'intérieur. Comment peux-tu être aussi à l'aise quand tu n'es qu'à 5 pouces à ma gauche? Je ne veux pas m'entendre penser, me sentir bouger. Je ne veux pas être engourdie, je veux me glisser sous ta peau: j'écouterai ce que tu entendras, je me nourrirai de ta pensée, je porterai tes vêtements.
J'ai maintenant ton attitude et tu as perdu ton assurance. En les faisant tiennes, tu m'as libérée de mes opinions, de mes habitudes, de mes impulsions. Je devrais être reconnaissante et pourtant... tu commences à m'irriter: je ne veux pas vivre avec moi-même dans ton corps, et je préférerais m'exercer à être différente avec quelqu'un d'autre.

↓

I want you to feel the way I do: There's barbed wire wrapped all around my head and my skin grates on my flesh from the inside. How can you be so comfortable only 5" to the left of me? I don't want to hear myself think, feel myself move. It's not that I want to be numb, I want to slip under your skin: I will listen, for the sound you hear, feed on your thought, wear your clothes.
Now I have your attitude and you're not comfortable anymore. Making them yours you relieved me of my opinions, habits, impulses. I should be grateful but instead... you're beginning to irritate me: I am not going to live with myself inside your body, and I would rather practice being new on someone else. – Jana Sterbak

<< *From Here to There* (Venise, Italie), 2003, vidéo_video; toutes les photos de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_ all photos in this article courtesy the artist et_and Musée d'art contemporain de Montréal.

< *From Here to There* (région du Bas-du-Fleuve au Québec, Canada), 2003, vidéo_video.



Declaration / Déclaration (version Jacobsen), 1993, installation.

Ce sont là les mots de Jana Sterbak qui figurent projetés au mur à proximité de la robe électrique, *I Want You to Feel the Way I Do... (the Dress)/Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)* (1984-1985), et qui décrivent admirablement bien notre expérience de l'œuvre. Au moment où nous approchons l'objet, notre sentiment d'attraction se voit aussitôt freiné par un sentiment de répulsion. Entouré d'un fil de nichrome chauffant, le vêtement grillagé s'active à l'approche d'un corps, une chaleur se diffuse alors dans l'espace qui se trouve désormais habité par des forces hostiles. Cette tension entre désir et peur est reprise d'un des récits les plus tragiques d'Euripide qui raconte que la sorcière Médée, envahie par un sentiment violent de jalousie, fait parvenir à sa rivale, Créüse, une tunique empoisonnée. Interpellant physiquement notre présence, la robe électrique recrée en quelque sorte cette atmosphère de lutte et de rivalité. C'est comme si le vêtement cherchait à produire ce que les mots décrivent comme une relation d'empathie dans un espace quasi schizophrène qui ne peut supporter la proximité et même l'envahissement d'un autre corps. Cette interaction «électrique» est typique des œuvres de Jana Sterbak. S'exprimant très souvent par l'absurde ou à l'intérieur d'une dualité, elle génère des paradoxes et des dynamiques complexes d'échange et de réverbération qui traduisent des relations de force, de lutte, de résistance. Donnant lieu à des situations parfois vertigineuses, les expériences aussi inconfortables qu'aporétiques dans lesquelles Jana Sterbak plonge les corps ne sont pas sans traduire une anxiété contemporaine. Mais l'enjeu est peut-être moins le corps que les réseaux de relations qui affectent l'individu, la conscience de son rapport à la réalité, au monde et au politique, dont témoigne avec une éloquence paradoxale l'œuvre *Declaration/Déclaration* (1993), consacrée non sans ironie toutefois à la démocratie.

Déjà les premières «expérimentations» autour du vêtement mettaient en évidence cet aspect en travaillant la double couche d'intimité et de social qui rend possible l'expérience de l'autre et la conscience de notre présence au monde. Tout comme *Je veux que tu éprouves ce que je ressens*, plusieurs «robes» réalisées par Jana Sterbak sont conçues de manière à ce que les corps qu'elles habillent se déplacent dans un mouvement constant de soi vers l'autre, de l'intimité vers le social. Ce processus n'apparaît jamais comme une conciliation ou comme allant de

JANA STERBAK: DEMOCRACY'S DIZZYING STRUGGLE

These are Jana Sterbak's words, projected onto the wall beside her electric dress, *I Want You to Feel the Way I Do* (1984-85). They admirably describe our experience of the work. From the moment we approach the object, our feeling of attraction is immediately restrained by a feeling of repulsion. Surrounded by a nichrome heating wire, the latticework dress is activated by the approach of a body and heat is given off in the space, which is now inhabited by hostile forces. This tension between desire and fear is taken from one of the most tragic of Euripides' stories, which relates that the sorcerer Medea, overcome by a violent fit of jealousy, sends her rival Creusa a poisoned tunic. Physically calling forth our presence, the electric dress recreates, in a sense, this atmosphere of struggle and rivalry. It's as if the dress wanted to produce what words describe as a relationship of empathy in an almost schizophrenic space in which the proximity and even encroachment of another body is unbearable. This "electric" interaction is typical of Sterbak's work. It expresses an absurdity from within a duality, it generates complex paradoxes and dynamics of exchange and reverberation that convey relations of power, struggle and resistance. The experiences into which Sterbak plunges the body, which are as uncomfortable as they are aporetic, give rise to sometimes vertiginous situations and are not without an element of conveying a contemporary anxiety. But what is at stake here, perhaps, is not so much the body as it is the networks of relations that affect the individual and the individual's consciousness of his or her relationship to reality, to the world, and to politics. This relationship is illustrated with paradoxical eloquence by the work *Declaration* (1993), which is dedicated, but not without irony, to democracy.

Already, these early "experiments" with clothing reveal this aspect of Sterbak's work by employing a dual layer of the intimate and the social, which makes possible our experience of the other and our consciousness of our own presence in the world. Like *I Want You to Feel the Way I Do*, many of Sterbak's "dresses" are conceived in such a way

soi, au contraire, la médiation de soi vers l'autre se traduit toujours par une intensité provoquée par l'action de forces contradictoires, telle que l'exprime la robe électrique. Cette résistance affecte physiquement l'espace entre les corps jusqu'à représenter potentiellement une menace. Elle vient chercher directement notre empathie, mais nous oblige à négocier autant les proximités que les distances, les attractions que les répulsions. C'est aussi le cas des crinolines motorisées (*Remote Control / Télécommande*, 1989) qui ressemblent à des cages et à des automates modernes mettant en œuvre un jeu complexe et antinomique, à la fois amusant et menaçant, entre liberté et confinement, entre contrôle et dépendance[1]. Lorsqu'un corps investit l'objet, il en transforme la dynamique. Une fois coincé et suspendu au-dessus du sol à l'intérieur de la structure métallique des crinolines, il abandonne sa liberté de mouvement, sa mobilité et ses déplacements étant dorénavant et uniquement gérés à distance par une télécommande. Les effets libérateurs de la machine et encore plus ceux de la technologie qui permettent d'opérer et de surveiller à distance, sans doute aujourd'hui le mythe le plus trivial de la modernité, sont explorés ici comme une troublante illusion et deviennent synonymes de contrôle et d'abdication du corps.

Rendre visibles ces états antinomiques génère d'étranges dynamiques et permet de montrer l'inconfortable réalité des systèmes de normalisation de plus en plus présents dans la vie contemporaine. Lorsque, par exemple, le vêtement est perçu comme le symbole d'une individualité ou comme un pouvoir de séduction, il exprime autant la conformité qu'il lutte contre les attraits de la consommation. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic/Vanitas. Robe de chair pour albinos anorexique* (1987) est une des œuvres de Jana Sterbak qui traduit le mieux cette tension autant par son apparence et sa matérialité que par la polémique qu'a soulevée son exposition au Musée des beaux-arts du Canada[2]. L'anorexique détourne l'usage de la nourriture comme le fait la robe. Son refus de nourriture est un geste dirigé contre la consommation, une forme de résistance au rôle social du corps. Pour s'arracher aux normes de la consommation et aux fonctions organiques et sociales, la *Robe de chair* retourne un à un les arguments de la consommation. La séduction y rencontre une certaine cruauté, le désir débouche sur la répulsion, le temps se heurte au processus du vieillisse-

that the bodies she clads shift constantly between the self and the other, the intimate and the social. This process never appears as a conciliation or as something quite natural; on the contrary, the mediation of the self towards the other is always conveyed by an intensity provoked by the action of contradictory forces, like those in the electric dress. This resistance physically affects the space between bodies to the point of representing a potential threat. It directly seeks out our empathy, but obliges us to negotiate both proximity and distance, attraction and repulsion. This is also the case with the motorized crinolines (*Remote Control/Télécommande*, 1989), which resemble cages and modern automatons that set in motion a complex and antinomic play of freedom and confinement, control and dependence, which is both amusing and threatening.[1] When a body puts the object on, it transforms its dynamic. Once it is bound in and suspended above the ground in a metallic crinoline structure, the body loses its freedom of movement and its mobility and its movements henceforth become subject solely to remote control. The machine's liberating effects, and even more so those of the technology that makes it possible to operate and monitor it from a distance, which is today undoubtedly the most trivial myth of modernity, are explored here as a troubling illusion and become synonyms for the control and abdication of the body.

Rendering these antinomic states visible generates strange dynamics and makes it possible to reveal the uncomfortable reality of the systems of standardization that are increasingly present in modern life. When, for example, clothing is seen as a symbol of individuality or as a means of seduction, it expresses the conformity of consumption, even as it struggles against its appeal. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) is one of Sterbak's works which best conveys this tension, through its appearance and materiality, and through the controversy that accompanied its exhibition at the National Gallery of Canada.[2] The anorexic subverts the use of food, just like the dress. Her refusal of food is a gesture against consumption, a form of resistance to the body's social role. In order to free itself from the norms of consumption and from social and organic functions, *Flesh Dress* turns the arguments for consumption inside out, one by one. Here, seduction encounters a sort of cruelty, desire comes out upon repulsion, and time

[...] l'enjeu est peut-être moins le corps que les réseaux de relations qui affectent l'individu [...]

ment et de détérioration. Cette idée fait également surface dans *Generic Man/L'Homme générique* (1987). La photographie montre un homme dépossédé de son identité par son identification à un système de normalisation et de contrôle. Vu de dos, un code barres est mis bien en évidence sur sa nuque. Cette identification énonce une forme d'anonymat typique de la conformité qui annule les singularités au profit d'un caractère générique, comme le suggère d'emblée le titre. L'identité se banalise encore plus lorsqu'elle est contrôlée par la technologie et qu'elle est envahie par un système qui l'engloutit. C'est le cas, comme l'expose cette photographie, où elle se confond avec l'identification et au rôle d'un produit destiné à la consommation, au système de la marchandise qui applique des normes pour mieux contrôler la disparité. *L'Homme générique* au crâne rasé montre que par l'hétérogénéité on peut finir par exprimer l'homogénéité, la conformité, la normalisation des singularités ramenées au modèle commun du monde public.

Dans ces situations de retournement et de paradoxe, la liberté et le pouvoir sont des forces en constante négociation. Dans *Déclaration*, en proposant à un bègue de lire à haute voix la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » rédigée par l'Assemblée nationale française en 1789, Jana Sterbak fait subir le même traitement au texte fondateur de la démocratie moderne. Même si l'installation s'élabore autour d'un texte dont l'autorité du message politique est évidente, même si elle est considérée pour cette raison comme l'œuvre la plus explicitement politique de l'artiste[3], la lecture par un bègue renferme de nombreuses subtilités. Elle n'est plus de l'ordre rhétorique d'une proclamation, elle a tout l'air d'une absurdité, elle présente des hésitations, elle devient plus ambiguë que la déclaration elle-même. Cette œuvre montre plus qu'elle ne dit, comme l'a souligné avec justesse Yves Michaud[4] dans une formulation énigmatique (mais philosophique) à laquelle il est tentant de prêter quelques intentions ironiques.

C'est dans un décor minimal où siègent deux fauteuils de style moderniste, *Swan* et *Egg* dessinés par Arne Jacobsen en 1957-1958, que nous sommes

runs up against aging and deterioration. This idea is also present in *Generic Man* (1987). A photograph shows a man dispossessed of his identity by means of a standardization and monitoring system. Seen from behind, a bar code is clearly visible on the nape of his neck. This identification articulates a form of anonymity typical of the conformity that annuls individuality in favour of a generic character, as the title suggests from the outset. Identity becomes even more ordinary when it is controlled by technology and is overrun by a system that swallows it up. Such is the case, as this photograph demonstrates, when its role is identical to that of a consumer product, of a system of goods that applies its standards in order to better control disparity. *Generic Man*, with his shaved head, reveals that through heterogeneity we can end up expressing the homogeneity, conformity and standardization of individualities, restored to the common model of the public sphere.

In these situations of reversal and paradox, freedom and power are in constant negotiation. In *Declaration (Jacobsen Version)*, Sterbak submitted the foundational text of modern democracy to the same treatment by having a stutterer read aloud the French National Assembly's 1789 "The Declaration of the Rights of Man and the Citizen." Although the installation is based on a text with an obviously authoritative political message, and although, for this reason, it is considered one of Sterbak's most explicitly political works,[3] the stutterer's reading of the text raises a number of subtle issues. This reading is no longer on the level of a proclamation; rather, it has the appearance of an absurdity. It includes hesitations and becomes more ambiguous than the Declaration itself. As Yves Michaud has pointed out,[4] this work reveals more than it states, in an enigmatic (yet philosophical) formulation to which it is tempting to ascribe ironic intent.

We observe the man's performance in a minimal decor containing two modernist-style chairs, *Swan* and *Egg*, designed by Arne Jacobsen in 1957-58. In the style of a news bulletin, he reads the entire text to the television camera, breaking it up with his numerous hesitations and beginning at the end, thereby reversing the order of priority of the Decla-



conviés à assister à la performance de l'homme. À la manière d'un bulletin d'information, il récite à la télévision le texte intégral en le fragmentant de ses nombreuses hésitations et en commençant par la fin, inversant ainsi l'ordre de priorité des dix-sept articles. Au fil de sa déclaration, on découvre à quel point sa lecture est une lutte constante contre la langue et une lutte ardente contre le texte lui-même. Par ce côté absurde et incongru, le bègue invite à saisir les ambiguïtés du texte plutôt que ses promesses. Au lieu de contribuer à élucider ses principes, il provoque plutôt une confrontation entre l'exigence de la démocratie comme finalité absolue et l'impossibilité de la satisfaire. De sa performance, on ne retiendra ni le message politique, ni sa portée universelle, ni l'idéalisme de la Déclaration des droits et libertés, mais son acharnement à surmonter le mutisme de la parole. L'homme ne possède ni ne maîtrise le langage, il est un « étranger jusque dans sa propre langue », pour reprendre la superbe expression de Gilles Deleuze sur le bégaiement dans

ration's seventeen articles. At the end of his recital, we realize to what extent his reading was a constant struggle against language, a passionate struggle against the text itself. By means of this absurdity and incongruity, the stutterer invites us to perceive the text's ambiguities instead of its promises. Rather than contributing to elucidating its principles, he provokes instead a confrontation between the demands of democracy as an absolute end in itself and the impossibility of satisfying these demands. We retain from the Declaration's performance neither its political message, nor its universality, nor its idealism, but rather the relentlessness with which it attempts to overcome the mutism of the spoken word. The man neither possesses nor masters the language; he is a "stranger even in his own language," to adopt Gilles Deleuze's superb description of stuttering in his book *Dialogues*.[5] Sterbak, moreover, was in France when she had the idea of asking a stutterer to read the Declaration, as she herself was once confronted with the experience of stuttering.

Remote Control II / Télécommande II, 1989, aluminium, roues motorisées et piles_aluminum, motorized wheels and batteries, 150 cm x 495 cm.

Déclaration permet de tracer cette différence entre l'idée de démocratie et une volonté de démocratisation.

Dialogues[5]. Jana Sterbak était d'ailleurs en France lorsque cette idée lui est venue de faire appel à un homme qui bégaye pour lire la Déclaration, confrontée elle-même à cette expérience du bégaiement.

Assez curieusement, les efforts déployés par l'homme arrivent à inverser sa position de vulnérabilité par rapport à l'autorité du texte. « Étranger dans sa propre langue », le bègue pose déjà un défi à la notion universelle de citoyen qui est déterminante pour l'ensemble des principes d'égalité, de droit et de liberté. Il problématise ainsi la conception de la démocratie énoncée à partir d'une forme unifiée de l'identité, à partir de ce que les individus ont en commun plutôt qu'à partir de leur différence et de leur singularité. Plusieurs auteurs contemporains, dont Chantal Mouffe[6] notamment, tentent de sortir de cette vision moderne, universelle et idéaliste implicite à la Déclaration de 1789. Sans pour autant abandonner ses fondements, la démocratie est redéfinie non pas comme une norme mais comme un processus où les individus se constituent de façon intersubjective par leur interaction sociale et leur participation à la vie politique. Partant d'une conception du sujet « multiple » déterminée par le fait que chaque individu peut assumer plusieurs positions, différentes, contradictoires, transitoires ou même en mutation, l'identité ne peut pas être un concept immuable, fixe et stable. L'individu n'est pas pour autant complètement dispersé, il se construit sa propre cohérence. S'élaborant autour du principe qu'aucune position ne représente un privilège *a priori*, la démocratie se trouve fondée sur des rapports de force où chaque individu par sa participation à la vie politique engage son rapport au monde, entendu dans toute sa multiplicité en termes de sexe, de culture, de communauté, d'ethnicité, de croyance, de géographie, de classes sociales et économiques, etc. De là, il ne peut y avoir de perspective commune à partir de laquelle le monde est regardé, vécu, compris ou même déclaré. En dehors de ce fondement démocratique, la liberté est non seulement inaccessible, elle est impensable.

Curiously enough, the man's efforts manage to reverse his vulnerable position in relation to the authority of the text. A "stranger in his own language," the stutterer poses from the outset a challenge to the universal concept of the citizen, a concept that plays a decisive role in the principles of equality, law and freedom. He thus problematizes the conception of democracy as it is articulated out of a unified form of identity, out of what individuals have in common rather than out of their difference and singularity. Numerous contemporary authors, including Chantal Mouffe in particular,[6] have tried to break free of this modern, universal and idealist vision implicit in the 1789 Declaration. Without abandoning its fundamental principles, democracy is redefined not as a norm but as a process through which individuals gather in an intersubjective manner by means of their social interaction and participation in political life. Taking as its starting point a conception of the subject as "multiple," a conception that is determined by the fact that every individual can assume a variety of positions – different, contradictory, transitory, even in a process of mutation – this position does not view identity as an unalterable, fixed or stable concept. At the same time, the individual is not completely dispersed; he or she creates a unique coherence. In this view, democracy, basing itself upon the principle that no one position is, a priori, privileged, finds itself founded upon power relations. Here every individual, by virtue of his or her participation in political life, enters into a relationship with the world – with relationship understood here in terms of sex, culture, community, ethnicity, religion, geography, social and economic class, etc. There can thus be no common perspective from which the world is seen, experienced, understood or even proclaimed. Beyond this democratic foundation, freedom is not only inaccessible, it is unthinkable.

At the centre of the piece, the television's presence and the electronic transmission of the Declaration are no more innocuous than the stutterer's reading

Rather than encouraging participation in public life, the media propagate the illusion that finding happiness is more a question of domestic calm and comfort than a philosophical question of principles of freedom which determine rights.

Au centre de la pièce, la présence de la télévision et la retransmission électronique de la Déclaration ne sont pas plus un événement anodin que la lecture du bègue. Se donnant comme paradigme de la communication, la télévision est souvent perçue comme l'instrument et le nouvel espace public de la démocratie qui, non sans soulever nombre de problèmes, partage le même espace-temps que le divertissement et la consommation[7], participant ainsi de très près au développement des sociétés et des mentalités capitalistes. Le décor évoque d'ailleurs la fin des années 50, qui représente les derniers moments de l'idéalisme moderniste et les premiers instants de l'introduction massive de la télévision à l'intérieur des foyers. La retransmission de la Déclaration par la voie électronique de la télévision condense en quelque sorte ces deux moments et rend compte d'une forme de domestification de ses principes. Lorsque les images du monde extérieur et les savoirs publics commencent à infiltrer l'univers domestique, ce n'est pas sans se confondre avec la vie privée.

C'est dans cette atmosphère que le bègue énonce les principes de la démocratie en s'adressant à l'individu dans sa vie privée et sa solitude surtout, non dans son activité politique qui se déroule, traditionnellement du moins, à l'intérieur de la communauté et de la sphère publique. Même si la télévision permet à un plus grand nombre d'individus d'être informés, elle déplace et transforme les savoirs publics et rend problématique du même coup la participation de chacun à leurs élaborations. Elle intervertit l'activité politique à l'intérieur d'un espace électronique clos et idéologiquement construit qui provoque l'isolement et le contrôle, une forme d'anomie politique, voire une dé-démocratisation. L'enjeu est de rendre accessible l'information à une plus grande masse d'individus plutôt que de proposer une véritable réflexion sur le sens de la démocratie. *Déclaration* permet de tracer cette différence entre l'idée de démocratie et une volonté de démocratisation. Au lieu d'encourager la participation à la vie publique, of it. Television, which professes to be the paradigm of communication, is often seen as democracy's agent and new public space. It shares, and not without raising numerous problems, the same space-time as entertainment and consumption,[7] and thus participates to a large extent in the development of capitalist societies and mentalities. Moreover, the decor evokes the period of the late 1950s, which represent the final moments of modernist idealism and the beginnings of television's massive introduction into the home. The Declaration's electronic transmission by means of television condenses, in a sense, these two moments, and attests to a form of domesticating its principles. When images of the outside world and public knowledge begin to infiltrate the domestic universe, the effect is not without a degree of confusion with private life.

It is in this atmosphere that the stutterer declares the principles of democracy – above all by addressing the individual in his or her private space and not in his or her political activity, which takes place, traditionally at least, within the community and the public sphere. Even though television makes it possible for a large number of individuals to be informed, it shifts and transforms public knowledge and, at the same time, problematizes each individual's participation in its development. Television transposes political activity to the interior of an enclosed and ideologically constructed electronic space, one that gives rise to isolation and control, to a form of political anomie, even to a sort of de-democratization. What is taking place is that information is being made accessible to a greater number of people, not that a true reflection on the meaning of democracy is being provided. *Declaration* allows us to trace this difference between the idea of democracy and the desire to democratize. Rather than encouraging participation in public life, the media propagate the illusion that finding happiness is more a question of domestic calm and comfort than a philosophical question of principles of freedom which determine rights.

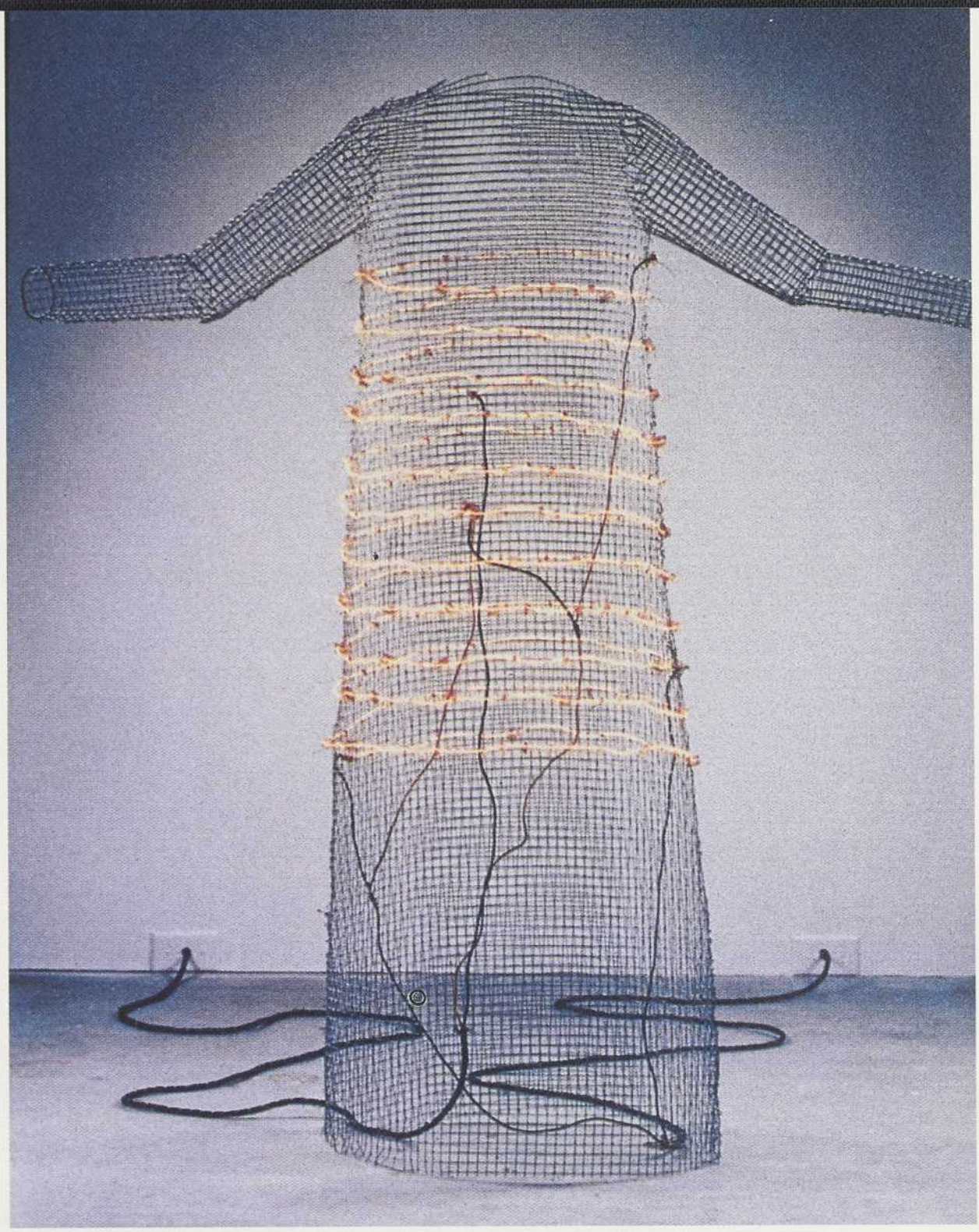
les médias propagent l'illusion que l'accès au bonheur est davantage une question de tranquillité et de confort domestique qu'une question de principe philosophique, de liberté, qui conditionne les droits.

Non sans ironie, le bègue semble faire figure de héros. Il défait subtilement ce que la télévision construit massivement. En brouillant la transmission du « message » par ses bégaiements répétés, il rend inconfortable une situation qui a tout du confort du salon d'un intérieur bourgeois. Non seulement le débit naturel du langage est affecté, mais le flot électronique de la télévision géré par la vitesse et l'instantané est défaillant et inefficace. Le bègue lit la Déclaration avec une lenteur et une intensité qui nécessitent une écoute assidue dont l'aboutissement est sans cesse retardé. Ce n'est qu'au moment où on accepte l'inconfort de son combat, du ralentissement qu'il produit et de la dualité qu'il installe à l'écran, que l'homme apparaît attachant. À la toute fin, on sent la présence de la caméra et, face à l'accomplissement de ses efforts, le bègue sourit et laisse échapper quelques secondes de bonheur qu'il cherche timidement à dissimuler. Dépossédé du langage, le bègue fait l'expérience paradoxale de l'étranger et, comme un intrus, il nous laisse face à un doute profond.

Dans les œuvres de Jana Sterbak, cette lutte absurde peut aussi s'avérer une lutte vertigineuse. Les œuvres regroupées sous les titres *Sisyphus* (1991-1995) et *Condition* (1995) mobilisent les corps dans des situations absurdes et troublantes activées par l'action de forces contradictoires passant de l'état d'immobilité des objets à leurs mouvements perpétuels dont rendent compte des images projetées à proximité. Cette situation conflictuelle de lutte et de vertige ne manifeste pas une absence de sens, elle cherche tout simplement à traduire avec plus d'acuité les dynamiques complexes de notre rapport au monde et à la réalité. *Sysiphe*, qui reprend du mythe grec son nom et sa référence à l'absurde, dont Albert Camus a livré une interprétation moderne, place l'activité de l'individu au centre d'une confrontation avec l'espace où le mouvement représente de façon fort singulière une perte d'équilibre insurmontable. Fixe et stable, une fois activé par l'action d'un corps, l'objet est pris dans un mouvement sans issue, sans commencement ni fin, comme le montre le film projeté en boucle. « Le projet évoque simultanément des sensations d'instabilité et de solidité, de confinement et de lutte pour

Not without irony, the stutterer seems to play the part of a hero. Subtly, he undoes what television massively constructs. By jamming the transmission of the "message" with his repeated stammering, he renders uncomfortable a situation that has all the comfort of the living room of a bourgeois home. Not only is the natural flow of language affected, but television's own electronic flow, ordered by speed and instantaneousness, is weak and ineffective. The stutterer reads the Declaration with a slowness and an intensity that require keen attention, whose culmination is constantly delayed. It is only when we accept the discomfort of the man's struggle, of the slowing down he produces and the duality he installs on the screen, that he becomes engaging. At the very end, we sense the presence of the camera while the stutterer, having accomplished his task, smiles and reveals a few moments of happiness, which he bashfully tries to conceal. Dispossessed of language, the stutterer has the paradoxical experience of a stranger and, like an intruder, leaves us in the face of a profound doubt.

In Jana Sterbak's work, this absurd struggle can also be a dizzying one. The works grouped together under the titles *Sisyphus* (1991-95) and *Condition* (1995) mobilize the body in absurd and troubling situations that are brought into play by contradictory forces, which pass from the immobility of objects to their perpetual movement, as seen in images projected close at hand. This conflict situation of struggle and dizziness does not reveal an absence of meaning, it seeks quite simply to convey more acutely the complex dynamics of our relationship to the world and to reality. *Sisyphus*, which borrows its name and its reference to the absurd from the Greek myth, which Albert Camus brought into modern times, places the individual's activity at the centre of a confrontation with space in which movement, in a most singular fashion, represents an insurmountable loss of equilibrium. The fixed and stable object, once it is activated by the action of a body, is caught in an endless movement with neither beginning nor end, as the projected loops of film attest. "The project suggests sensations of both instability and solidity, of both confinement and a struggle for freedom."[8] *Condition* adds to this physical struggle a struggle with time. Once again, the object is placed parallel to its movement, as shown by projected images. A man, dragging behind him a lightweight structure on castors made out of metal wires



la liberté[8].» *Condition* ajoute à cette lutte physique une lutte avec le temps. Encore une fois, l'objet est mis en parallèle avec son mouvement dont témoigne une projection d'images. Traînant à son dos une structure à roulettes, légère et fabriquée de fils de métal (une forme embryonnaire qui ressemble à une cage ou à un asticot), un homme marche rapidement suivant une trajectoire circulaire. L'image projetée au mur est aussi déstabilisante et dérisoire que ce mouvement. Dès les premières secondes du film, avant que l'homme n'apparaisse dans l'image, on entend le son de sa respiration et le grincement des roues. Puis l'homme arrive et se met à tourner en rond. La caméra suit son mouvement circulaire captant vertigineusement le paysage, des anciens hangars abandonnés à proximité d'une vaste piste d'aéroport.

(an embryonic form that resembles a cage or a maggot), walks rapidly in a circular pattern. The image projected on the wall is just as destabilizing and ridiculous as this movement. Right from the film's first few seconds, before the man appears in the image, we hear the sound of his breathing and the creaking of wheels. Then the man arrives and begins turning in circles. The camera follows his circular movement, dizzyingly capturing the landscape of old abandoned hangars beside an immense airport runway.

The humanity of Jana Sterbak's work lies in this dizziness that poetically destabilizes our usual perceptions. Rather than tending to become fixed, objects enter into an endless and unresolved movement and temporality, which resemble the circular atmospheres and resonances that haunt the world of the

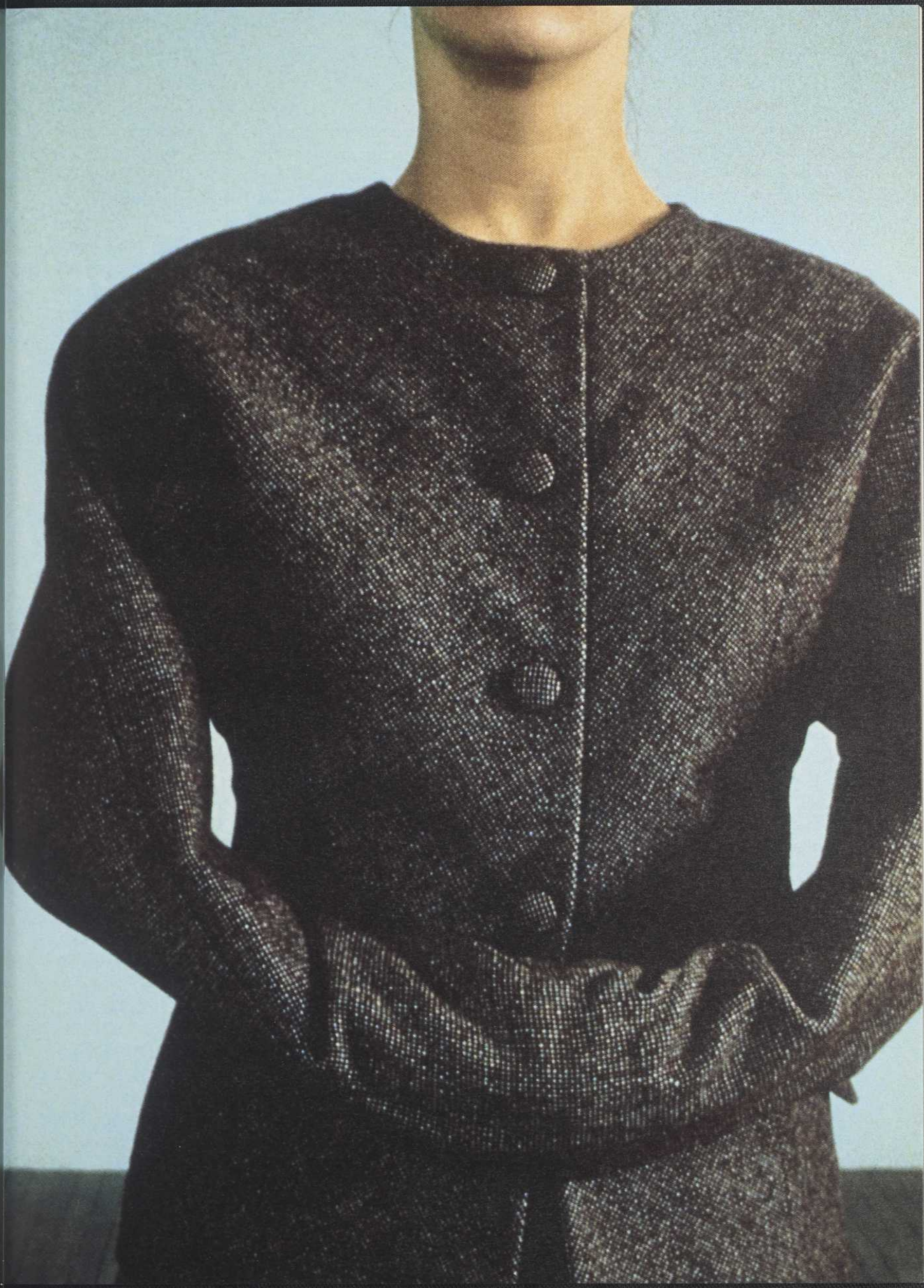
I Want You To Feel the Way I Do... (The Dress) / Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe), 1984-1985, installation.

L'humanité de l'œuvre de Jana Sterbak tient dans ce vertige qui déstabilise de façon poétique les perceptions reçues. Au lieu de tendre à se fixer, les choses s'inscrivent dans une mouvance et une temporalité sans fin ni résolution proches des atmosphères et des résonances circulaires qui hantent l'univers littéraire de Beckett[9]. *From Here to There*, son projet pour le Pavillon canadien de la 50e Biennale de Venise[10], encore en réalisation au moment où ce texte s'écrit, transforme complètement notre vision en proposant de regarder le monde à travers les yeux d'un chien. Un jeune terrier du nom de Stanley porte une caméra fixée à sa tête. Au gré de ses promenades à travers les rues étroites et les canaux de Venise aux paysages gelés du Bas-Saint-Laurent, l'hiver, il a capté de façon remarquablement instable à une trentaine de centimètres du sol des images saugrenues de ces lieux, pourtant historiques et majestueux. Projetées simultanément sur plusieurs écrans, les images brouillent encore davantage l'étrangeté de la vision et l'instabilité déjà très particulière. Elles bougent constamment et de façon bizarre, dépendantes des multiples curiosités et soubresauts du chien qui s'agite sans cesse en trottant à quatre pattes. On suit son errance pas à pas, on est contraint par sa temporalité, on est assujetti à ses humeurs, ses désirs, son intérêt pour l'eau et pour d'autres animaux, sa fascination pour les odeurs. Ce déplacement de la vision au ras du sol affecte plusieurs aspects de la perception : les distances et les proximités ne sont plus les mêmes, les dimensions, les proportions et l'échelle des choses et des environs semblent par moments rendre la réalité informe, amplifiée, intensifiée. Le centre du champ visuel est désorienté par les sensations de l'animal attiré par des odeurs et désaxé vers les aspects anodins de sa vie, complètement banals à nos yeux. Mais la question ne semble pas être ici de dévoiler une manière de voir autrement en montrant des lieux inaccessibles, car à la limite nous pourrions très bien nous prêter au jeu et marcher à quatre pattes. *From Here to There* crée quelque chose de beaucoup plus fort. En offrant un point de vue incongru des lieux, malgré son apparente absurdité, ce regard donne de la réalité une vision plus incisive, plus mordante. C'est comme si au ras du sol le monde apparaissait soudainement instable et chaotique mais peut-être aussi plus palpable.

writer Samuel Beckett.[9] *From Here to There*, her project for the Canadian Pavilion at the fiftieth Venice Biennale,[10] which was still in preparation when this article was being written, completely transforms our vision by suggesting we view the world through the eyes of a dog. A young terrier named Stanley carries a camera attached to his head. From his walks among the narrow streets and canals of Venice and the frozen landscapes of the lower St. Lawrence River in winter, he captures, in a remarkably unstable manner and from a height of about thirty centimetres off the ground, absurd images of these locations, which are, nevertheless, historic and majestic sites. When simultaneously projected onto several screens, the images jumble up even more the strangeness of the view and the very peculiar instability. They move constantly in a bizarre manner, dependent on the dog's many curiosities and sudden starts, his constant motion as he trots along on all four paws. We follow his wanderings step by step, we are constrained by his temporality, we are subjected to his moods, his desires, his interest in the water and in other animals, his fascination with smells. This displacement of our vision to ground level affects numerous aspects of our perception: distances and proximities are no longer the same and the dimensions, proportions and scale of things and the surroundings seem at times to amplify and intensify reality and render it shapeless. The centre of the visual field is destabilized by the dog's sensations as he is attracted by smells and thrown off balance by innocuous aspects of life which, to our eyes, are completely ordinary. But what is at issue here does not seem to be the revelation of another way of seeing by showing us inaccessible places, because if it came down to it we too could play the game and walk about on all fours. *From Here to There* initiates something much stronger than that. Despite its apparent absurdity, this gaze, by offering an incongruous perspective on places, provides a more incisive and mordant vision of reality. It's as if, at ground level, the world suddenly appeared to be unstable and chaotic but also, perhaps, more palpable.

Not without a dash of derision, and by means of an audacious reversal, this "dispossessed" vision is deliberate. In Sterbak's view, the city of the Doges is a real challenge to film. As the Russian poet Joseph Brodsky so aptly commented in *Watermark*, his book about Venice, "the goal of everything here is

Distraction (détail_detail), 1992-1996, vêtement en tweed_tweed garment.



Non sans un brin de dérision et par un audacieux renversement, cette vision «dépossédée» est délibérée. Aux yeux de l'artiste, la Cité des Doges représente un véritable défi à filmer. Comme le dit si bien le poète russe Joseph Brodsky dans son livre *Aqua alta* qu'il consacre à Venise: «le but de toute chose ici est d'être vue[11]», passage auquel Jana Sterbak semble répliquer d'une manière plus cruellement banale en partant de l'idée «que tout a été vu». Ainsi, les images captées par le chien ne montrent pas une vue cliché des lieux qui répondrait à nos attentes ou qui viendrait confirmer une réalité déjà fabriquée, déjà familière. Vu à travers les sensations de l'animal et ses comportements pour nous étranges et inhabituels, chaque territoire conserve son particularisme. Les contrastes entre les deux géographies, l'Amérique, d'un côté, et Venise, de l'autre, sont même amplifiés bien qu'ils transpercent les images d'une manière insolite. Car le chien réagit différemment aux sons, au toucher et aux odeurs, selon qu'il renifle ici ou là-bas. Son regard se substitue au nôtre, non qu'il le transforme, il crée une autre réalité distincte.

À moins que ce ne soit encore plus éminemment poétique. Que par un fonctionnement magique ou schizophrénique, nous prenions possession de ce corps animal pour regarder et éprouver sa réalité qu'il projette sur le monde à travers ses sensations et son regard. C'est là un thème de la littérature et des légendes qu'on retrouve admirablement décrit dans le récit d'Atlájala, dans *La vallée circulaire* de Paul Bowles[12], qui parasite un après l'autre le corps et l'esprit de tous les habitants de la vallée, humains et animaux. Cette expérience tourmentée d'envahissement par l'autre et de dépossession de soi traverse subrepticement toute l'œuvre de Jana Sterbak. Depuis la robe électrique aux références mythologiques, la sorcière Médée puis Sisyphe, à l'assujettissement de l'individu à la machine, la dépersonnalisation par la normalisation et l'anonymat, le vertige de la circularité où s'engouffrent les repères, le bègue comme un étranger et un dépossédé du langage. Avec *From Here to There*, habiter le regard du petit Stanley permet de voir autrement mais aussi de ressentir ses sensations jusqu'à éprouver ses désirs et ses peurs. Si *Déclaration* invitait à réfléchir sur un possible rapprochement entre le processus éthique de l'art et celui de la démocratie, ce n'est pas le seul endroit où cette rencontre a lieu. En nous plongeant dans des paradoxes générés par des rapto be seen."[11] Jana Sterbak seems to be replying to this comment in a more cruelly banal manner, taking as her starting point that "everything's been seen." Thus the images captured by the dog show not a single clichéd view of the place that would meet our expectations or confirm an already fabricated and familiar reality. Seen through the dog's sensations and behaviour, which for us are strange and unusual, each territory preserves its particularity. The contrasts between the two geographies, with the Americas on the one hand and Venice on the other, are even amplified, although these contrasts run through the images in a peculiar way. For the dog reacts differently to sounds, to touch and to smells, depending on whether he is sniffing about over here or over there. His gaze takes the place of our own, without transforming it, and he creates another, distinct reality.

Unless it is even more eminently poetic. That, by means of some magical or schizophrenic procedure, we take possession of this dog's body in order to see and experience its reality, which it projects onto the world through its sensations and its gaze. This is the theme of the literature and legends admirably described in Paul Bowles' short story "The Circular Valley,"[12] in the narrative of Atlajala, who becomes a parasite to the bodies and minds of all the valley's inhabitants, human and animal, one after the other. This tormented experience of being taken over by the other and dispossessed of the self runs surreptitiously through Jana Sterbak's entire body of work: from the electric robe to references to the mythological figures Medea and Sisyphus, from the subjugation of the individual to the machine to depersonalization through standardization and anonymity, from the dizziness of the circularity in which our bearings are lost to sight to the stutterer as a stranger to and dispossessed of language. With *From Here to There*, by inhabiting little Stanley's gaze we are able to see differently, but we are also able to experience his feelings, including his desires and fears. While *Declaration* invited us to reflect on the possible link between the ethical processes of art and democracy, this is not the only work in which this encounter takes place. By plunging us into paradoxes generated out of power relations and "electric" dynamics, Jana Sterbak's work is able to engage us, "body" and "soul," in the production of these different realities by means of the poetic and critical gaze they cast upon the world.

From Here To There (région du Bas-du-Fleuve au Québec, Canada), 2003, vidéo_video.
From Here to There (Venise, Italie), 2003, vidéo_video.



ports de force et des dynamiques «électriques», les œuvres de Jana Sterbak ont la capacité de nous engager, «corps» et «âme», dans la production de ces réalités distinctes à travers le regard poétique et critique qu'elles jettent sur le monde.

Marie Fraser est historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle termine une thèse de doctorat sur la narrativité et les récits dans l'art contemporain. Elle vit à Montréal.

Marie Fraser is an art historian and independent curator. Her doctoral thesis addressed narrativity in contemporary art. She lives in Montréal.

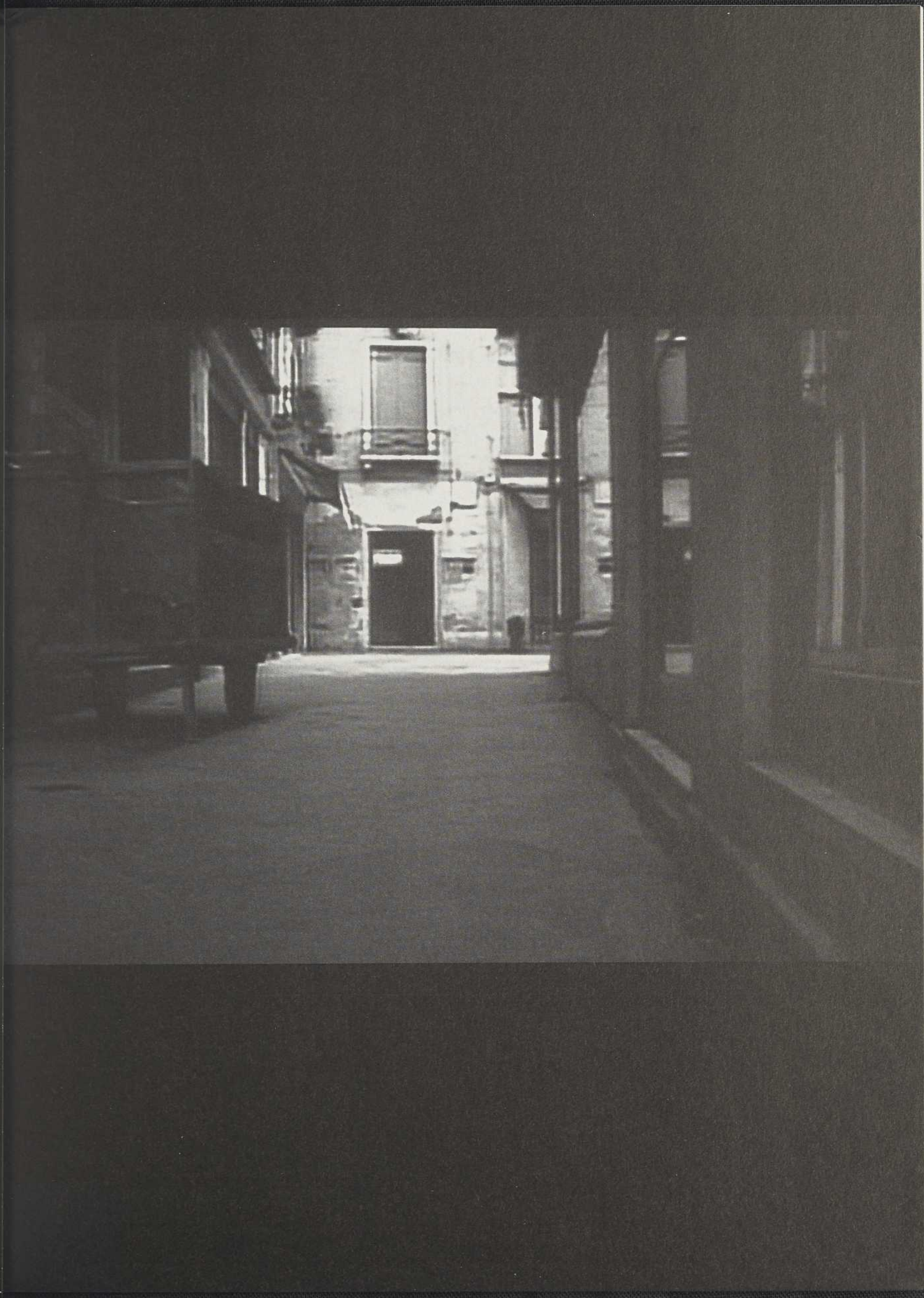
Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. C'est en partie l'argument de Diana Nemiroff, dans *Jana Sterbak. Corps à corps / State of Being*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 32.
2. Pour les détails de cette polémique, voir Johanne Lamoureux, «Felix Holtmann contre Jana Sterbak: une guerre d'expertise», dans *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusion. Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Optica, Montréal, 2001, p. 165-177.
3. Voir Amada Cruz, «Sterbak's Dilemma», dans *Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1998, p. 3.
4. Yves Michaud, «Déclaration?», dans *Jana Sterbak. Déclaration*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 3 décembre 1994 au 20 février 1995, non paginé.
5. Gilles Deleuze dans *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1966.
6. Voir de Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, Londres, Verso, 1993; et «Democratic Citizenship and the Political Community», dans Chantal Mouffe (dir.), *Dimensions of Radical Democracy*, Verso, Londres, 1992.
7. Les ouvrages sur la culture et la politique des médias qui abordent la télévision comme nouvelle sphère publique et nouvel espace de la démocratie se multiplient depuis les années 1980-1990. Pour un survol de ces approches théoriques, voir notamment John Corner, *Critical Ideas in Television Studies*, Clarendon Press, Oxford, 1999; et Peter Dahlgren, *Television and the Public Sphere. Citizenship, Democracy and the Media*, SAGE Publications, Londres et New Delhi, 1995.
8. Irena Zantovska Murray, «Domesticité et disjonction: Poétique de l'espace dans l'œuvre de Jana Sterbak», *Velleitas. Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Fundació Antonio Tápies; Musée d'Art Moderne Saint-Étienne, 1995, p. 33.
9. Michèle Thériault a proposé des rapprochements entre les œuvres de Samuel Beckett et de Jana Sterbak, voir le catalogue de l'exposition *Daprèslesdépeupleurs / Afterthelostones*, galerie d'art de l'UQAM, Montréal, 2002.
10. L'organisation a été confiée cette année au Musée d'art contemporain de Montréal et à son conservateur Gilles Godmer, que je souhaite remercier ici pour avoir accepté généreusement de partager sa vision et ses réflexions sur l'œuvre *From Here to There* que Jana Sterbak prépare pour Venise.
11. Joseph Brodsky, *Aqua alta*, Gallimard, Paris, 1992. Cet ouvrage représente une référence dans les premiers moments de l'élaboration de *From Here to There*.
12. J'ai lu le récit «La Vallée circulaire» de Paul Bowles dans le catalogue *Velleitas*. C'est Jana Sterbak qui avait alors choisi de le publier en complément à ses œuvres. Figurent également le texte de la Déclaration de 1789, un extrait *d'Histoire d'un idiot racontée par lui-même: Ou la recherche du bonheur*, de Félix de Azúa et «Un Roi à l'écoute» d'Italo Calvino.

1. This in part is Diana Nemiroff's argument in *Jana Sterbak: Corps à corps/ State of Being*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1991, p. 32.
2. For the details concerning this polemic, see Johanne Lamoureux, "Felix Holtmann contra Jana Sterbak: une guerre d'expertise," *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain/Creative Confusion: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montreal: Optica, 2001, pp. 165-77.
3. See Amada Cruz, "Sterbak's Dilemma," *Jana Sterbak*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 3.
4. Yves Michaud, "Déclaration?," *Jana Sterbak: Déclaration*, Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994, n.p.
5. Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, New York: Columbia University Press, 1987.
6. See Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London: Verso, 1993, and Chantal Mouffe, ed., *Dimensions of Radical Democracy*, London: Verso, 1992.
7. Since the 1980s and 90s, there have been many cultural and political studies of television as a new public sphere and new democratic space. For an overview of theoretical approaches, see John Corner, *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1999 and Peter Dahlgren, *Television and the Public Sphere: Citizenship, Democracy and the Media*, London and New Delhi: SAGE Publications, 1995.
8. Irena Zantovska Murray, "Domesticity and Diremption: Poetics of Space in the Work of Jana Sterbak" in *Velleitas: Jana Sterbak*, Barcelona: Fundació Antonio Tápies/Musée d'Art Moderne Saint-Étienne, 1995, p. 33.
9. Michèle Thériault has proposed the connection between the work of Jana Sterbak and Samuel Beckett; see the exhibition catalogue *Daprèslesdépeupleurs/Afterthelostones*, Montreal: Galerie d'art de l'UQAM, 2002.
10. The Musée d'art contemporain de Montréal and its curator Gilles Godmer are responsible for the organization of this event this year, and I would like to thank Gilles Godmer for generously agreeing to share his views on Jana Sterbak's work *From Here to There*, which she is preparing for Venice.
11. Joseph Brodsky, *Watermark*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1992. This work was a reference point for the early work on *From Here to There*.
12. I read Paul Bowles' short story "The Circular Valley" in the *Velleitas* catalogue. It was Jana Sterbak's decision to publish this story as a complement to her work. Also present in this catalogue are the 1789 Declaration, a passage from Félix de Azúa's *Historia de un idiota contada por él mismo, o, El Contenido de la felicidad*, Madrid: Espasa Calpe, 1993, and Italo Calvino's short story "A King Listens."

From Here to There (Venise, Italie), 2003, vidéo_video.



Democracy, Hope, and *Blah, Blah, Blah*

Monika Kin Gagnon

LA DÉMOCRATIE, L'ESPOIR ET *BLAH, BLAH, BLAH*

→ Démocratie [demɔkrasi] n.f. • Forme de gouvernement dans laquelle la souveraineté appartient au peuple; État ainsi gouverné. *Être en démocratie. Démocratie libérale. Démocratie directe; parlementaire.* – *Démocratie populaire*, régime socialiste, à parti unique (communiste)... *Démocratique* adj. 2. Libéral. *Esprit démocratique.* – Qui laisse à tous la liberté d'opinions, d'expression. – *Le Robert Micro*

Le sens du mot *démocratie* est aujourd'hui tellement multiple, tellement chargé de poids idéologique, tellement indéterminé en raison de sa position au confluent de paradigmes différents et souvent incompatibles – démocratie libérale, démocratie participative, démocratie populaire – qu'il est pratiquement inutilisable. Il est si instable qu'il peut rarement soutenir un dialogue signifiant, à tel point qu'on se demande s'il est encore « utile pour penser ». De plus en plus vidé de contenu réel, à mesure que le fossé se creuse entre le réel et l'idéal, il est progressivement alourdi par la plénitude de ses promesses non tenues. Il est à la fois trop vide et trop plein. – Stuart Hall[1]

↓

Democracy [a. F. *démocratie* (si), (Oresme 14th c.), a. med.L. *democratia* (in 13th c. L. transl. of Aristotle, attrib. to William of Moerbeke), a. Gr. popular government, f. the commons, the people + - in comb. = rule, sway, authority. The latinized form is frequent in early writers, and democratie, -craty, in 16-17th c.] 1. Government by the people; that form of government in which the sovereign power resides in the people as a whole, and is exercised either directly by them (as in the small republics of antiquity) or by officers elected by them. In mod. use often more vaguely denoting a social state in which all have equal rights, without hereditary or arbitrary differences of rank or privilege. – *Oxford English Dictionary* (Online)

The meaning of the word *democracy* is now so proliferated, so loaded down with ideological freight, so indeterminate where it stands at the nexus on different, often mutually exclusive paradigms – liberal democracy, participatory democracy, popular democracy – that it is virtually useless. So unstable that it often cannot sustain meaningful dialogue, so that it is questionable whether it is any longer "good to think with." Increasingly emptied of real content, as the gap between real and ideal widens, it is progressively weighed down by the plenitude of its unfulfilled promises. It is simultaneously too empty and too full. – Stuart Hall[1]

CHARLES OFFICER, *VOCAL DEMONSTRATION*, 2001, VIDÉO_VIDEO; TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_ ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTISTS.



La réflexion de Stuart Hall sur le mot démocratie ouvre le recueil *Democracy Unrealized* (La démocratie non réalisée) comprenant vingt-six essais tirés des actes du colloque de 2001 portant le même nom, alias Documenta11 Platform1. Dans cette première des cinq «plateformes» qui formaient la structure de l'exposition d'envergure internationale Documenta11 l'an dernier, l'expression «non réalisée» visait à mettre en avant «ce que promet la démocratie libérale, sans faire le travail[2]». L'élargissement de l'exposition traditionnelle de la Documenta de Kassel par l'adjonction de ces «plateformes» de colloques et de visionnements (situées à Vienne, Berlin, New Delhi, Sainte-Lucie et Lagos) tentait de développer «une interdisciplinarité critique [...] la manifestation d'une préoccupation centrale [...] à savoir que l'espace de l'art contemporain et les mécanismes qui le font accéder à un domaine public plus large requièrent d'être repensés et élargis de façon radicale[3]». Cette interdisciplinarité critique se composait d'autoréflexions conceptuelles et de défis pratiques à la construction eurocentrique des esthétiques, pratiques artistiques et discours sur l'art à l'«international». Avec la participation marquante de plusieurs artistes africains, indiens et latino-américains, avec l'inclusion du cinéma documentaire et du photojournalisme, de même que des collectifs et des collaborations, plutôt que des seuls artistes individuels, la Documenta11 entreprenait aussi une forme de «greffage» des discours social et politique sur ceux qui appartiennent traditionnellement aux domaines proprement culturel ou artistique. Un tel greffage était manifeste dans le remarquable essai du directeur de la Documenta11, Okwui Enwezor, intitulé «The Short Century: Pan-African Liberation Movements, 1945–1994», qui nourrissait, il faut le dire, une interdisciplinarité plus radicale que celle qui animait Documenta11. «The Short Century» situait l'art moderne et contemporain dans ses recoupements avec d'autres pratiques de représentation – la littérature et le théâtre, l'architecture, le photojournalisme, le cinéma documentaire et les actualités filmées, la musique et les enregistrements sonores – évoquant le complexe de langages hétérogènes crucial pour les mouvements africains de libération et de décolonisation au XX^e siècle.

Il y a beaucoup à dire sur la Documenta11, son interdisciplinarité critique, sa structure et ses sites de plateformes, l'exposition et les œuvres elles-mêmes. Il y a aussi beaucoup à dire sur la notion



CHARLES OFFICER, *VOCAL DEMONSTRATION*, 2001, VIDÉO_VIDEO.

Stuart Hall's reflection on the word democracy introduces *Democracy Unrealized*, the collection of twenty-six essays assembled from the proceedings of the 2001 conference of the same name, a.k.a. Documenta11 Platform1. In this first of five "platforms" that structured last year's international blockbuster, Documenta11, the term "unrealized" endeavoured to foreground "what liberal democracy promises but fails to deliver."[2] The enlargement of Documenta's traditional exhibition in Kassel with the addition of these "platform" conferences and screenings (located in Vienna and Berlin, New Delhi, St. Lucia, and Lagos), attempted to develop "a critical interdisciplinarity...a manifestation of a central concern...that the space of contemporary art, and the mechanisms that bring it to a wider public domain, require radical rethinking and enlargement."[3] This critical interdisciplinarity would consist of conceptual self-reflections and practical challenges to the Eurocentric construction of æsthetics, arts practices and discourses of the "international." With the notable participation of many African, Indian and Latin American artists, with the inclusion of documentary film and photo-journalism, as well as collectives and collaborations rather than individual artists alone, Documenta11 would also undertake a certain "grafting" of social and political discourses with those traditionally belonging to the more strictly



GISÈLE GORDON, *GIRLS WITH OPINIONS*, 2001, VIDÉO_VIDEO.



DAVID BEST, *MY WEEKEND IN QUÉBEC*, 2001, VIDÉO_VIDEO.

de démocratie dans l'anthologie tirée du colloque de la « plateforme 1[4] ». C'est cependant sur une autre question que j'aimerais réfléchir, c'est-à-dire les remarques de Hall sur le *potentiel* non réalisé de la démocratie, et sur la nécessité d'éprouver l'*impossibilité* de la démocratie, cette *impossibilité* qui est à la fois son « point faible » et ce qui la « rachète ». J'aimerais penser à cette impossibilité alors qu'elle se manifeste ou se joue par le biais d'un médium qui s'attaque à la politique récente : le film documentaire *Seeing is Believing* (2002), réalisé en collaboration par **Peter Wintonick** et **Katerina Cizek**, et *blah blah blah (re)viewing Québec* (2001), une compilation de treize courts films et vidéos par des réalisateurs torontois, en réponse au Sommet des Amériques tenu à Québec en avril 2001[5].

La notion de « jeu » sert à souligner comment ces œuvres médiatiques parviennent à révéler certaines tensions et affinités entre l'esthétique et le politique. Dans *Seeing is Believing*, le traitement documentaire apparemment direct des utilisations politiques du caméscope vidéo et du téléphone cellulaire conduit à des questions d'interprétation esthétique compliquées. Dans *blah blah blah*, une variété d'interprétations esthétiques des manifestations politiques conduit à des questions idéologiques sur les politiques de la représentation. Ce sens du jeu est également important en rapport à l'opinion voulant que

cultural or artistic domains. Such grafting was evident in Documenta11 director Okwui Enwezor's remarkable "The Short Century: Pan-African Liberation Movements, 1945–1994," which animated, arguably, a more radical interdisciplinarity than that which grounded Documenta11. "The Short Century" situated modern and contemporary art as overlapping with other representational practices – literature and theatre, architecture, photojournalism, documentary film and newsreel, music and recorded sound – suggesting the heteroglossic complex crucial to African freedom movements and decolonization in the twentieth century.

There is much in Documenta11, its critical interdisciplinarity, its platform structure and locations, the exhibition, and the artworks themselves to be elaborated on. There is also much concerning democracy in Platform1's conference anthology to be engaged.[4] However, it is elsewhere that I would like to myself ruminate: It is to reflect on Hall's remarks on democracy's unrealized *potential*, and the necessity of encountering democracy's *impossibility*, that very *impossibility* that is at once its "down-side," but also its "saving grace." I want to think of this impossibility as manifesting, or as *playing itself out* in some media that contend with recent politics: the documentary film, *Seeing is Believing* (2002), co-directed by **Peter Wintonick** and **Katerina Cizek**,

les « pratiques » médiatiques elles-mêmes soient perçues comme étant l'expression ou le prolongement de la démocratie. Cette conviction est on ne peut plus claire dans la contribution du cinéaste **Ali Kazimi** à *blah blah blah*, « Documenting Dissent », qui se penche sur le contrôle de la couverture du Sommet par les médias indépendants. La déclaration défensive de Kazimi, « I'm a filmmaker, I'm a filmmaker » (« Je suis un cinéaste, je suis un cinéaste »), habite une image au ralenti présentant des militaires en uniforme qui sortent de deux camionnettes, pour se précipiter vers la caméra de Kazimi pendant que d'autres sont rassemblés près de lui. Un texte défile et raconte : « I am told to listen carefully/If you turn your camera on you will be arrested... » (« On me dit d'écouter attentivement/Si tu allumes ta caméra, on va t'arrêter... »). C'est comme si l'articulation des médias (et des réalisateurs) indépendants eux-mêmes représentait la liberté d'expression garantie par la démocratie. Leur suppression devient alors l'évidence de la violation de la démocratie, comme si on avait le droit démocratique d'allumer une caméra à volonté, sans être menacé d'emprisonnement ou par les forces de l'ordre.

Si la réduction de la liberté d'expression des médias laisse croire à une crise de la démocratie, il y a, dans le même ordre, une autre relation apparemment « naturelle » entre les technologies médiatiques/de communication et la démocratie (que les pratiques démocratiques soient envisagées comme un accès accru à la production, l'accès à un public élargi, ou un contexte radicalisé), un rapport généralement incontesté. Historiquement, on cite souvent l'essai de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique » (*résumé* : la reproductivité multiple et les capacités élargies de diffusion vont détruire l'aura de l'œuvre d'art bourgeoise) et celui de Bertolt Brecht, « La radio, appareil de communication. Discours sur la fonction de la radio (Allemagne, 1930) » (*résumé* : chaque récepteur radio est un émetteur potentiel), qui ont tous deux accueilli le potentiel d'émancipation des technologies et leur ont attribué des processus sociaux transformés découlant de leur utilisation radicale. Dans le contexte canadien, Nancy Shaw commente les « tentatives de faire progresser la démocratie participative grâce à la vidéo », citant le programme de la Société nouvelle de l'Office national du film, mais aussi des initiatives communautaires plus locales, telles que Vidéographe à Montréal, ou Inter-



KEVIN MCMAHON, *GOONEY TUNES*, 2001, VIDÉO_VIDEO.

and *blah blah blah (re)viewing Québec* (2001), a compilation of thirteen short films and videos by Toronto mediamakers, responding to the Summit of the Americas held in Québec City in April 2001.[5]

The notion of "playing out" emphasizes how these media works unfold to reveal certain tensions and affinities between æsthetics and politics. In *Seeing is Believing*, the seemingly straightforward documentary treatment of the political uses of video camcorders and cell phones leads to complicated æsthetic questions of interpretation. In *blah blah blah*, various æsthetic interpretations of political protest lead to ideological questions about the politics of representation. This sense of playing out is also important to the sense of how media "practices" themselves are somehow thought to be expressions or extensions of democracy. Nowhere is this belief more clear than in filmmaker **Ali Kazimi**'s contribution to *blah blah blah*, "Documenting Dissent," which investigates the policing of independent media coverage of the Summit. Kazimi's defensive declaration, "I'm a filmmaker, I'm a filmmaker," haunts a slowed-down image of uniformed military emerging from two vans, swarming toward Kazimi's camera, and others gathered nearby him. A rolling text recounts: "I am told to listen carefully/If you turn your camera on you will be arrested..." It is as if the articulations of independent media (makers)



JOHN GREYSON, *PACKIN'*, 2001, VIDÉO_VIDEO.



JODY SHAPIRO, *10 SECONDS OF PROTEST*, 2001, VIDÉO_VIDEO.

media et Metro Media à Vancouver, pendant les années 60 et 70[6]. Selon Shaw, la déclaration par Pierre Trudeau de la Loi des mesures de guerre en 1970 « indiquait une crise de la démocratie libérale canadienne, qui avait été jusqu'alors soutenue par des promesses de progrès et de prospérité », appuyée en partie par des visées instrumentales sur la culture promues par la politique culturelle et les subventions fédérales[7]. Les célébrations récentes de l'activisme par caméscope et les possibilités de réseautage de l'Internet continuent de reformuler ces spéculations utopiques bien connues en regard des technologies médiatiques plus récentes. De telles spéculations sont affirmées sans ambages dans *Seeing is Believing* de Wintonick et Cizek, qui déclarent que « la technologie vidéo est en train de changer le monde ». Citant la documentation vidéo sur les atrocités contre les droits de la personne captées par des caméscopes d'amateurs, entre autres au Congo, en ex-Yougoslavie et aux Philippines (où de violentes disputes territoriales constituent le principal sujet de ce documentaire), le film soutient que les gens « prennent leurs caméscopes pour montrer au monde que voir, c'est croire ». L'utilisation novatrice de la messagerie textuelle du téléphone cellulaire ainsi que sa capacité de mettre en réseau et d'unir des gens mobiles semblent également souligner l'accent porté par ce documentaire sur la manière de susciter des actions

themselves represented the freedom of expression guaranteed under democracy. Their suppression, then, serves as evidence of democracy's violation, as if one had the democratic right to turn on a camera at will without being threatened with incarceration and the force of law.

If the curtailing of the freedom of (media) expression suggests a crisis in democracy, in a related manner, there is another, seemingly "natural" relationship created between media/communication technologies and democracy as well (whether democratic practices are conceived as increased access to production, expanded audience access, or radicalized content), a relation that is frequently left unquestioned. Historically oft-cited are Walter Benjamin's "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" (*précis*: multiple reproducibility and expanded distributive capacities will rupture the aura of the bourgeois artwork) and Bertolt Brecht's "Radio as a Means of Communication: A Talk of the Function of Radio (Germany, 1930)" (*précis*: every radio receiver is a potential transmitter), both of which embraced technologies as emancipatory and ascribed altered social processes resulting from their radical usage. In the Canadian context, Nancy Shaw remarks upon the "attempts to advance participatory democracy through video," noting the National Film Board's Challenge for Change program, but

démocratiques par le biais des technologies médiatiques. Le sociologue Alex Magno explique cette relation dans une interview:

Depuis environ deux décennies, la plupart des perturbations politiques ont un lien réel avec les technologies de communication. La révolution iranienne était étroitement liée à la cassette audio[8]. Le premier soulèvement aux Philippines était très étroitement lié au photocopieur, alors on l'a nommé la révolution Xérox. Tianan men, le soulèvement manqué, a été appelé la révolution par télécopieur, parce que le reste du monde était mieux informé que le voisinage. Le soulèvement de janvier aux Philippines représente une convergence de courrier électronique et de messagerie textuelle, qui lui a conféré ses caractéristiques propres.

Seeing is Believing suggère que la documentation par caméscope de l'agression brutale de Rodney King par la police de Los Angeles en 1991 constitue un moment inaugural dans lequel des séquences de caméscope allaient pouvoir opérer de manière décisive en faveur de la «justice», en capturant sur vidéo l'agression flagrante de la police. (Les témoignages répétés d'Afro-Américains de Los Angeles sur les pratiques racistes du département de police de Los Angeles contre les civils noirs sont demeurés quant à eux sans effet.) Et pourtant, comme Alan Tieger, le représentant de la partie plaignante contre le département de police de Los Angeles, le raconte dans le film:

La vidéo ne parle pas nécessairement d'elle-même. Quand les gens ont vu la vidéo pour la première fois, ils ont réagi très fortement. Mais la défense a réussi à se servir de la vidéo. Ils l'ont ralentie et découpée en segments isolés, pour l'utiliser comme plateforme pour argumenter que la conduite des policiers était en fait appropriée et en accord avec leur formation. En ce sens, la vidéo était un outil neutre[9].

Une autre scène montre l'ex-président yougoslave Slobodan Milosevic lors de son procès pour crimes contre l'humanité et pour génocide à La Haye, en 2001. (L'avocat Alan Tieger a aussi contribué à représenter la partie plaignante dans cette affaire.) Agitant par défi une bande vidéo devant le Tribunal pénal international pour contester les quantités volumineuses de séquences vidéo utilisées tout au long de son procès en vue de le condamner, Milosevic déclare: «Je suis désolé de ne pas être en mesure de montrer cette cassette, moi aussi», suggérant que ses images pourraient faire naître des doutes au sujet des affirmations de la cour quant à sa culpabilité. Alors que certains moments précédents du film semblent indiquer les capacités de démocrati-

also more local, community-based initiatives such as Montréal's Vidéographe, and Vancouver's Intermedia and Metro Media in the 1960s and 1970s.[6] For Shaw, Pierre Trudeau's declaration of the War Measures Act in 1970 "signaled a crisis in Canadian liberal democracy, which had until then been sustained by promises of progress and prosperity," sustained in part, by instrumentalist views of culture promoted through federal cultural policy and funding.[7] Recent celebrations of handicam activism and the networking capacities of the Internet continue to rework these familiar utopian speculations in relation to newer media technologies. Such speculations are starkly asserted in Wintonick and Cizek's *Seeing is Believing*, which declares that "video technology is changing the world." Citing the video documentation of human rights atrocities captured by amateur users on camcorders in (amongst other places) the Congo, former Yugoslavia and Philippines (whose violent land claim disputes comprise the principal focus of this documentary), the film maintains that people are "picking up handicams to show the world that seeing is believing." The innovative use of cell phone text messaging and its ability to network and unite people who are mobile also seems to underline the documentary's emphasis on how media technology can enable democratic actions. An interview with sociologist Alex Magno elaborates this relation:

In the last two decades or so most of the political upheavals had some distinct link to communications technology. The Iranian Revolution was closely linked to the audio cassette.[8] The first uprising in the Philippines was very closely linked with the photocopy machine, and so we called it the Xerox Revolution. Tiananmen, the uprising that failed was called the fax revolution because the rest of the world was better informed than the rest of the neighbourhood. The January Uprising in the Philippines represents a convergence of electronic mail and text messaging that gave the uprising its specific characteristics.

Seeing is Believing proposes that the camcorder documentation of Rodney King's brutal beating by Los Angeles police in 1991 occupies an inaugural moment in which handicam footage would potentially operate decisively in support of "justice," in its capturing of blatant police aggression on videotape. (Repeated testimonies by African American Los Angelenos attesting to the LAPD's racist practices against black civilians were themselves ineffectual.) Yet as prosecution attorney against the LAPD, Alan

sation de certaines technologies médiatiques, ces scènes semblent contester la notion même que voir, c'est croire, et le fait évident que les images de caméscope ou de documentaire sont capables, d'une manière ou d'une autre, de parler pour elles-mêmes.

Pourtant, la compilation *blah blah blah* semble en partie dépendre, précisément, de la conviction qu'il y a de la transparence dans le cinéma et la vidéo, et elle remet moins en question qu'elle ne s'investit dans la véracité de l'image (de caméscope). On voit plusieurs interprétations de la clôture de 3,8 km entourant le Saint des Saints de Québec où les dirigeants du Sommet des « Amériques » étaient réunis (avec des bannières et des messages dénonçant la clôture, ou harnachée de soutiens-gorge, comme dans la contribution ludique de **Gisèle Gordon**, « Girls with Opinions »). On voit également des milliers de manifestants parmi les quelque 50 000 et plus aux prises avec certaines des 6 700 unités des troupes tactiques en tenues antiémeute; on voit des hélicoptères qui survolent les lieux, et simplement, de manière générale (comme dans le film de Kazimi), le vagabondage et la restriction des droits civils de ceux qui s'étaient rassemblés pour exprimer leur objection au programme de libre-échange et au pouvoir des dirigeants. Le fait que ces images – la clôture, les manifestants et la police tactique – en viennent à représenter une atteinte à la démocratie mérite d'être sérieusement pris en considération, au moment où les images mêmes de la manifestation deviennent en quelque sorte un signe de démocratie participative. Comme le proclamaient le président américain George W. Bush et la conseillère Condeleeza Rice au début des manifestations aux États-Unis contre la guerre en Irak, ils étaient heureux de vivre dans un pays où les civils étaient libres de manifester, ceci étant le signe d'une saine démocratie. Plusieurs des films et vidéos de *blah blah blah* ne nous mènent guère plus loin que cette affirmation, construite à partir de séquences tournées au milieu des foules de protestataires, célébrant les bons manifestants qui scandent, jouent et dansent. Les manifestations peuvent être poétiques, comme dans « Ten Seconds of Protest » de **Jody Shapiro**, qui étire les dix premières secondes de la réaction policière face à la protestation des civils, pour les transformer en abstractions noir et blanc, au ralenti. Les protestataires peuvent être amusants et même très drôles, comme dans « Like a Nice Tieger, recounts in the film:

> The video doesn't necessarily speak for itself. When people first saw the video, they reacted very powerfully to it. But the defense was able to use the video themselves. [T]hey slowed it down and broke it down into discrete segments and used it as a platform from which to argue that the conduct of the officers was in fact, appropriate and consistent with their training. The video was in that sense, a neutral tool.[9]

An ensuing scene shows former Yugoslavian President Slobodan Milosevic on trial for crimes against humanity and genocide at The Hague in 2001. (Lawyer Alan Tieger also assisted in prosecuting this case.) Defiantly waving a videotape at the international criminal tribunal to contest the voluminous video footage used throughout the trial to condemn him, Milosevic declares: "I'm sorry that I am not in a position to show this cassette, too," suggesting that his images might raise doubt about the court's assertions of his guilt. While earlier moments in the film seem to point toward the democratizing capacities of some media technologies, these scenes seem to challenge the very notion that seeing is believing, and the apparent fact that handicam or documentary images are somehow able to speak for themselves.

Yet, *blah blah blah* seems in part to depend exactly on a belief that there is a transparency to film and video, and is less challenging of, than invested in, the veracity of the (handicam) image. What we see: repeated renditions of the 3.8 km of fence that surrounded the inner sanctum of Québec City where "Americas" Summit leaders assembled (with banners and notes denouncing the fence, or else with bras strapped across it, as in **Gisèle Gordon**'s spritely "Girls with Opinions"). We also see thousands of the 50,000+ protestors encountering some of the 6,700 tactical troops dressed in riot gear, flying helicopters overhead, and just generally (as in Kazimi's film), roaming and restricting the civil liberties of those who had gathered to express their objections to the leaders' free trade and governance agenda. That the ultimate equation of these images – the fence, the protestors and tactical police – become representative of a breach of democracy is worth seriously considering, as images of the protest itself are somehow made to become a sign of participatory democracy. As U.S. President George W. Bush and advisor Condeleeza Rice proclaimed at the start of anti-war protests in the U.S., they

Rubber Gas Mask», dans le cadre duquel **Malcolm Rogg** interviewe les manifestants sur leur singulier «mode de résistance» et leur «habillement de défense», tels que les «chapeaux» protecteurs faits de passoires, les nez de clown et les casques de gladiateurs rétro fabriqués à partir de brosses à balais.

Au cœur de *blah blah blah* se trouvent les remarques désobligeantes du premier ministre Jean Chrétien à propos des manifestants «antimondialisation» qui ont envahi Québec, citées dans le quotidien montréalais *Le Devoir* (14 avril 2001): «Ils se disent, "On va aller passer une fin de semaine à Québec. On va avoir du fun. On va protester et bla, bla, bla."» Chrétien voulait clairement dire «blablabla» dans le sens dédaigneux et péjoratif de la définition du *Grand Larousse* (1990): «discours dédaigneux et mensonger destiné à éblouir».

D'un côté de la clôture au sens propre, on trouve des manifestations à grande échelle contre le commerce revitalisé à travers les Amériques et contre les violations présumées de la démocratie par le Sommet, à cause de l'érection de la clôture de «sécurité» (le Sommet s'était donné le thème paradoxal de «Renforcer la démocratie»). De l'autre côté de la clôture, on s'indigne à cause de la *trahison* indisciplinée de la démocratie par les protestations violentes de certains manifestants qui ont relancé des bombes lacrymogènes aux unités antiémeute, esquivé les canons à eau et abattu la clôture sacrée plus facilement que prévu, en l'escaladant tout simplement. La frontière symbolique allait soi-disant changer dans cet affrontement. L'utilisation de 4700 bombes lacrymogènes et de masques à gaz pour se protéger pourrait être comprise comme un ensemble de barrières en mouvement: par l'empiètement des gaz sur l'oxygène public et la fonction prophylactique des masques qui filtraient leurs toxines incapacitantes. L'utilisation de boucliers translucides par la police antiémeute devenait une autre barrière, tandis que les murailles de sons et de musiques perturbateurs créés par les manifestants formaient un autre front invisible mais puissant.

La vidéo de **David Best**, «The Weekend in Québec», joue efficacement avec ces caprices d'interprétation et s'approprie certaines images des médias traditionnels, comme quelques autres films et vidéos de *blah blah blah*. Si les séquences de manifestations semblent parler pour elles-mêmes (celles de Best, par exemple, montrent à quel point

were glad to live in a country where civilians were free to demonstrate, this being a sign of healthy democracy. Many of *blah blah blah*'s films and videos will take us no further than this assertion, constructed with footage shot from within protesting crowds, celebrating righteous demonstrators chanting, performing, dancing. Demonstrations can be poetic, as in **Jody Shapiro**'s "Ten Seconds of Protest," which elongates the first ten seconds of police response to civilian protest and transforms it into black-and-white, slo-mo abstractions. And protestors are funny, even hilarious, as in "Like a Nice Rubber Gas Mask," in which **Malcolm Rogg** interviews protestors about their idiosyncratic "fashion of resistance" and "defence apparel," such as protective colander "hats," clown noses, and retro gladiator helmets constructed from broom brushes.

At the heart of *blah blah blah* is Prime Minister Jean Chrétien's disparaging remarks about the "anti-globalization" protesters that descended upon Québec City, quoted in the Montréal daily *Le Devoir* (April 14, 2001): "They say to themselves, 'Let's go spend the weekend in Québec City, we'll have fun, we'll protest and blah, blah, blah.'" Chrétien clearly meant "blah, blah, blah" in the dismissive and pejorative way the *Oxford English Dictionary* (Online) defines:

> Blah n. & adj. Meaningless, insincere, or pretentious talk or writing; nonsense, bunkum. Also used as a derisive interjection. Freq. reduplicated. Hence blah, blah-blah *v. intr.*, to talk or write "blah." 1924 "W. FABIAN" *Sailors' Wives* iv. 56, I was just blahing to hear myself blah. 1942 "G. ORWELL" *Diary* 18 Apr. in *Coll. Ess.* (1968) II. 419, The tactless utterances of Americans who for years have been blahing about "Indian freedom" and British imperialism.

On one side of the literal fence: massive demonstrations against invigorated economic trade across the Americas, and the Summit's alleged violations of democracy in the erection of the "security" fence (the Summit was itself perversely themed "Strengthening Democracy"). On the other side of the fence: outrage at the unruly *betrayal* of democracy through the violent protest of some demonstrators who lobbed tear-gas canisters back to riot police, dodged water cannons, and more easily than foreseen, downed the sacred fence by merely climbing it. In this confrontation, the symbolic boundary would ostensibly shift. The use of 4,700 canisters of tear gas and the gas masks used to repel it might be thought of as moving barriers: by the gases' en-

la clôture est tombée facilement), le tourbillon médiatique exhibe ses capacités de persuasion et d'interprétation, apportant un ensemble plus complexe d'information, d'interprétation et d'idéologie. Dans la version traditionnelle, les protestataires déterminés deviennent violents et perturbateurs, tandis que les unités antiémeute se protègent et protègent les chefs d'État de l'assaut des rondelles de hockey et du vacarme des manifestants. Débutant par la phrase « All I know about the Québec Summit is what I learned on television » (Tout ce que je sais du Sommet de Québec, je l'ai appris à la télévision), « Gooney Tunes » de **Kevin McMahon** et **Christopher Donaldson** reproduit l'effet surréaliste du reportage télévisuel, en contrastant facétieusement les séances de photos des politiciens élégants, raffinés et modernes lors des actualités de fin de soirée, avec les protestataires déguisés en clowns, « contrariants, chaotiques et dépassés ». Passant à des publicités de pommes de terre Smiles de McCain en forme de sourire, de stores et de filtres à huile, suivies de petites phrases des politiciens à propos du Sommet, le présentateur de nouvelles américain Peter Jennings facilite la transition depuis le reportage de Québec en nous transportant dans des paysages vivement colorés de fleurs sauvages du Texas. « Gooney Tunes » (et la compilation *blah blah blah*) se termine sur une question :

[À] la fin du Sommet, je n'ai pas pensé que ma connaissance pourrait être incomplète. Je me suis demandé : si la plupart des gens sont principalement exposés à la politique par le biais de la télévision, et si la violence est nécessaire pour attirer l'attention de la télévision, quelles horreurs nous attendent sur cette scène brutale ?

Dans son essai intitulé « Democracy De-realized », Homi K. Bhabha suggère que « Formuler la crise de la démocratie en termes de ses *idéaux* non réalisés ne met pas adéquatement en question l'échec de ses promesses ». La « faillite » est nécessaire au discours démocratique afin de mettre de l'avant sa dimension utopique, alors que la dialectique entre le « non réalisé » et l'« utopique » devient une consolation morale[10]. Il propose plutôt la *démocratie dé-réalisée*, s'appuyant sur la notion brechtienne de la distanciation et sur la « déréalisation » surréaliste[11]. Bhabha écrit dans la foulée du 11 septembre 2001 et déclare : « En ces temps difficiles d'intransigeance mondiale et de guerre, on reconnaît à quel point la démocratie est une chose fragile, pleine de restrictions et de contradictions. » (Que pense-t-il de

croachment on public domain oxygen, and the prophylactic function of the masks that would filter its disabling toxins. The riot cops' use of translucent shields became another barrier, while walls of disruptive sound and music created by the demonstrators produced another invisible but potent front.

David Best's video, "The Weekend in Québec," effectively plays with these whimsies of interpretation, and as with a handful of other *blah blah blah* films and videos, grabs some of its imagery from the mainstream media. If the footage of the protests seemingly speaks for itself (Best's, for instance, shows how easily the fence toppled), the media spin exhibits its persuasive interpretive skills, introducing a more a complex matrix of information, interpretation and ideology. In its mainstream version, the empowered protesters become violent and disruptive, and it is the riot police who protect themselves and government leaders against the assault of hockey pucks and incessant clanging by demonstrators. Prefaced with "All I know about the Québec Summit is what I learned on television," **Kevin McMahon** and **Christopher Donaldson**'s "Gooney Tunes" reproduces the surreal effect of TV coverage, as they facetiously counterpoint photo opportunities with elegant, mannered and modern politicians of the nightly news against clown-outfitted, "contrary, chaotic and old-fashioned" protesters. Cutting to commercials of happy-faced McCain potato Smiles, window blinds and oil filters, followed by sound-bites about the Summit, American news anchor Peter Jennings eases the transition out of the Québec coverage by transporting us into colourful landscapes of Texas wildflowers. "Gooney Tunes" (and the *blah blah blah* compilation) concludes with a question:

[B]y the end of the Summit, it did occur to me that my knowledge might be incomplete. And I wondered: If most people get most of their politics from television, and if it takes violence to compel the interest of television, then what horrors must await their turn on this brutal stage?

In his essay "Democracy De-realized," Homi K. Bhabha suggests that "To pose the crisis of democracy in terms of its unrealized *Ideals* does not adequately challenge the failures of its promise." "Falling short" is necessary to democratic discourse in propelling its utopian dimension, as the dialectic between "unrealized" and "utopian" becomes a moral consolation.[10] Instead, he proposes *democracy de-realized*, drawing from Brecht's notion of distanciation, as well as surrealist "déréalisation."[11]

ce moment-ci, ce 19e jour de la guerre menée contre l'Irak par les États-Unis, une guerre menée *au nom* de la démocratie ?). Bhabha poursuit :

À son meilleur, le pouvoir de la démocratie réside dans sa capacité d'autoquestionnement et dans son caractère traduisible à travers les traditions au cours de l'ère moderne. Si l'on tente de dé-réaliser la démocratie en retranchant l'aspect familier de son contexte historique et de son projet politique, on reconnaît non pas son échec, mais sa *fragilité*, ses *contours et ses limites précaires* qui imposent leur volonté d'inclusion et d'exclusion sur ceux et celles qui sont jugés – pour des motifs de race, de culture, de genre ou de classe – indignes du processus démocratique[12].

La contribution de **Charles Officer** à *blah blah blah*, « Vocal Demonstration », présente un phénomène de « bâillonnement » à multiples facettes, imposé en partie par le Sommet et sa clôture, bien que ressenti plus globalement comme une constellation de « coupures » et de ségrégations, d'inclusions et d'exclusions. Sa caméra parcourt les espaces publics occupés par les manifestants, et la blancheur de la foule s'accentue lorsque des protestataires noirs occupent la majeure partie de l'écran, et qu'un groupe porte une bannière revendiquant la libération du journaliste Mumia Abu-Jamal, emprisonné à tort. Officer décrit cette œuvre comme « une réflexion personnelle après avoir été témoin de la représentation très limitée des gens de couleur lors des manifestations entourant le Sommet des Amériques[13] ».

Il est possible que les manifestations et les discours des minorités soient de plus en plus perçus comme du simple « blablabla ». Ironiquement, la phrase désobligeante de Chrétien s'est incarnée de manière fructueuse dans un ensemble de films et de vidéos indépendants qui ont commenté et interprété les manifestations. Ainsi, le « blablabla » de Chrétien pourrait être compris comme la mesure de cet événement et mouvement politique *innommable* qui brise le discours néo-libéral sur le « démocratique », ce qui rend manifestes ses contours précaires et la grande ironie de la clôture.

Monika Kin Gagnon est auteure, critique, enseignante et commissaire. Parmi ses ouvrages récents, on trouve *Other Conundrums: Race, Culture and Canadian Art* (Arsenal/Artspeak/Kamloops Art Gallery, 2000) et *13 Conversations About Art and Cultural Race Politics* (Artexte, 2002), publié en collaboration avec le vidéaste torontois Richard Fung. Elle est professeure associée en communication à l'Université Concordia. Elle vit à Montréal.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

Writing in the shadow of 9/11, Bhabha professes, "In these dire times of global intransigence and war we recognize what a fragile thing democracy is, how fraught with limitations and contradictions." (What might he think of *this* moment, this nineteenth day into the U.S.-led war on Iraq, a war led *in the name of* democracy?) Bhabha continues:

The power of democracy, at its best, lies in its capacity for self-interrogation, and its translatability across traditions in the modern age. If we attempt to De-realize Democracy, by defamiliarizing its historical context and its political project, we recognize not its failure, but its *frailty*, its *fraying edges or limits* that impose their will of inclusion and exclusion on those who are considered – on the grounds of their race, culture, gender, or class – unworthy of the democratic process.[12]

Charles Officer's contribution to *blah blah blah*, "Vocal Demonstration," delineates a multi-faceted "muting," imposed in part by the Summit and its fence, but more broadly pervasive as a galaxy of "divides" and segregations, inclusions and exclusions. His camera moves into the public spaces of the demonstrators, and the crowd's whiteness heightens as black protesters prominently occupy the screen and a group dons a banner proclaiming freedom for wrongly-jailed journalist Mumia Abu-Jamal. This work is, Officer describes, "a personal reflection, after witnessing an incredibly minute representation of people of colour at the summit of the Americas demonstration."[13]

Perhaps the incidents are increasing in which protests and minority discourses in general are heard simply as "blah, blah, blah." Ironically, Chrétien's dismissive phrase has been productively incarnated into independent films and videos responding to and restaging the protests. Chrétien's "blah, blah, blah" might thus be understood as marking off this *unnameable* political movement and event that ruptures the neo-liberal discourse of the "democratic," that which makes apparent its fraying edges, and the very deep irony of the fence.

Monika Kin Gagnon is a Montréal writer, critic, teacher and curator. Her recent books include *Other Conundrums: Race, Culture and Canadian Art* (Arsenal/Artspeak/Kamloops Art Gallery, 2000) and *13 Conversations About Art and Cultural Race Politics* (Artexte, 2002), co-authored with Toronto video artist Richard Fung. She is Associate Professor of Communication Studies at Concordia University.

NOTES

1. Stuart Hall, «Democracy, Globalization, and Difference», *Democracy Unrealized*, Okwui Enwezor *et al.* (dir.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, Allemagne, 2002, p. 21. [Notre traduction.]
2. Okwui Enwezor *et al.*, «Introduction», *ibid.*, p. 10. [Notre traduction.]
3. *Ibid.*, p. 13.
4. Parmi la gamme des contributions à *Democracy Unrealized*, on trouve la chronologie des pratiques démocratiques européenne par Immanuel Wallerstein, l'essai de Chantal Mouffe intitulé «For an Agonistic Public Sphere», les attaques fougueuses de Slavoj Žižek sur les hypocrisies politiques des études sur la culture aux États-Unis dans «The Prospects of Radical Politics Today», et les réflexions de Homi K. Bhabha sur les attaques du 11 septembre 2001. On retrouve également les perspectives de plusieurs praticiens, dont celle de l'architecte Stefano Boeri, «An Eclectic Atlas of Urban Europe» (représentant le collectif italien Multiplicity), et celle du cinéaste et activiste médiatique Florian Schneider, «New Rules of the New Actonomy 3.0» (représentant le réseau «*kein mensch ist illegal*» [personne n'est illégal]).
5. *Seeing is Believing*, réalisé en collaboration par Peter Wintonick et Katerina Cizek, Canada, 2002, Necessary Illusions, Inc. Voir également www.seeingisbelievingblah blah blah (re)viewing Québec, Canada, 2002, 58 min, vidéo, distribuée par Vtape.
6. Nancy Shaw, «Cultural Democracy and Institutionalized Difference», *Semiotext(e) Canadas*, Semiotext(e) et Marginal Editions, Peterborough, 1994, p. 244. [Notre traduction.]
7. *Ibid.*, p. 239.
8. L'essai d'Annabelle Sreberny-Mohammadi et Ali Mohammadi, «Small Media and Revolutionary Change», paru dans *Media and Cultural Context*, A. Sreberny-Mohammadi *et al.*, (dir.), Arnold, New York, 1997, traite brillamment de l'utilisation des médias alternatifs durant la révolution iranienne, incluant l'utilisation des cassettes audio et des télécopieurs.
9. L'essai de Kimberlé Crenshaw et Gary Peller, «Reel Time/Real Justice», publié dans *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising*, Robert Gooding-Williams (dir.), Routledge, New York, 1993, fait l'examen rigoureux de l'analyse «sémiotique» systématique pratiquée par la défense du département de police de Los Angeles, une analyse suffisamment convaincante, étonnamment, pour conduire à l'acquittement des policiers, qui a donné lieu aux soulèvements de Los Angeles.
10. Homi K. Bhabha, «Democracy De-realized», *Democracy Unrealized*, *op. cit.*, p. 349. Toutes les références ultérieures à Bhabha sont également tirées de la p. 349. [Notre traduction.]
11. Bhabha développe ici sa référence à la notion brechtienne de la distanciation comme «une "distance" ou une aliénation critique dévoilée dans la formation même de l'expérience démocratique et de ses expressions de l'égalité.» La «déréalisation» surréaliste est ce qui place «un objet, une idée ou une image dans un contexte *qui n'est pas celui de sa formation*, de manière à leur enlever leur côté familier, à déjouer leur "référence" naturaliste et normative, et voir quel est le potentiel de *traduction* de cette idée ou perspective – une traduction par-delà le genre et la géopolitique, le territoire et la temporalité.» [Notre traduction.]
12. Notre traduction.
13. Charles Officer, cité sur le site web de *blah blah blah*, <www.urbannation.com/blah.htm>. [Notre traduction.]

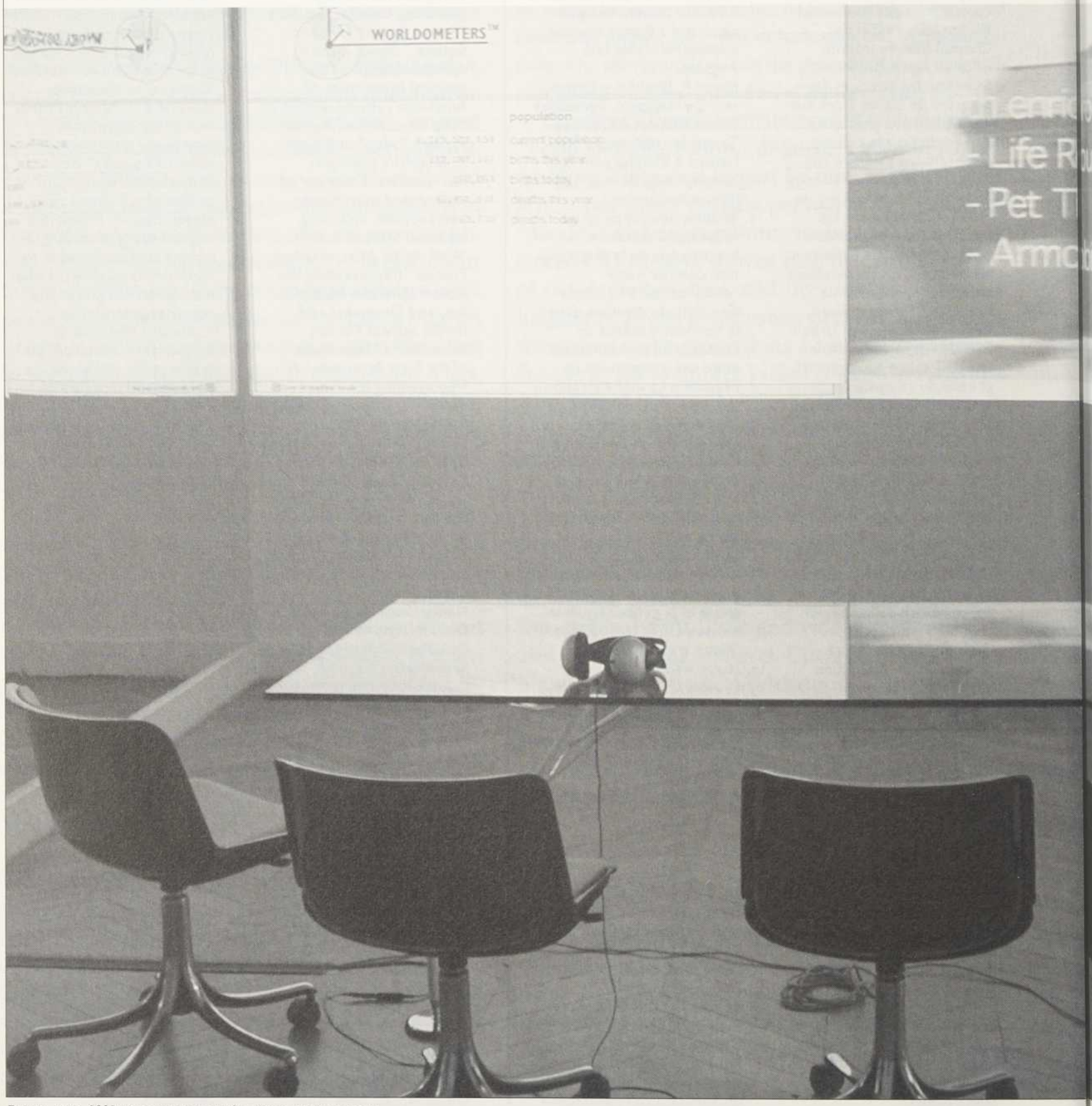
Tous les profits réalisés par les œuvres de blah blah blah (re)Viewing Québec Collective sont versés à Libertas (Québec Legal Defence Fund) afin de couvrir les frais légaux des manifestants arrêtés au Sommet des Amériques. Pour plus d'information, s.v.p. consultez <www.urbannation.com/blah.htm>.

1. Stuart Hall, "Democracy, Globalization, and Difference," in *Democracy Unrealized*, Okwui Enwezor, *et al.*, eds., Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz, 2002, p. 21.
2. Okwui Enwezor, et al., "Introduction," in *ibid.*, p. 10.
3. *Ibid.*, p. 13.
4. Amongst the range of contributions to *Democracy Unrealized* are Immanuel Wallerstein's chronology of European democracy's practices, Chantal Mouffe's "For an Agonistic Public Sphere," Slavoj Žizek's spirited attacks on the political hypocrisies of American cultural studies in "The Prospects of Radical Politics Today," and Homi K. Bhabha's post-9/11 ruminations. There are as well several practitioner perspectives, including architect Stefano Boeri's "An Eclectic Atlas of Urban Europe" (representing the Italian collective Multiplicity), and filmmaker and media activist Florian Schneider's "New Rules of the New Actonomy 3.0" (representing the "*kein mensch ist illegal*" [no one is illegal] network).
5. *Seeing is Believing*, co-directed by Peter Wintonick and Katerina Cizek, Canada, 2002, Necessary Illusions, Inc. See also www.seeing isbelieving. *blah blah blah (re)viewing Québec*, Canada, 2002, video, 58', Vtape distribution.
6. Nancy Shaw, "Cultural Democracy and Institutionalized Difference," in *Semiotext(e) Canadas*, Peterborough: Semiotext(e) and Marginal Editions, 1994, p. 244.
7. *Ibid.*, p. 239.
8. Annabelle Sreberny-Mohammadi and Ali Mohammadi, "Small Media and Revolutionary Change," in *Media and Cultural Context*, A. Sreberny-Mohammadi, *et al.*, eds., New York: Arnold, 1997, effectively discusses the use of alternative media during the Iranian revolution, including the use of audio cassettes and fax machines.
9. Kimberlé Crenshaw and Gary Peller's "Reel Time/Real Justice," in *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising*, Robert Gooding-Williams, ed., New York: Routledge, 1993, rigourously examines the systematic "semiotic" analysis performed in the courtroom by the LAPD defence, an analysis astonishingly convincing enough to lead to the policemen's acquittal, which incited the Los Angeles uprisings.
10. Homi K. Bhabha, "Democracy De-realized," in *Democracy Unrealized*, *op. cit.*, p. 349. All subsequent references to Bhabha are also from p. 349.
11. Here, Bhabha elaborates his reference to Brecht's notion of distanciation as "a critical 'distance' or alienation disclosed in the very formation of the democratic experience and its expressions of Equality." And surrealist "déréalisation" as that which places "an object, idea, or image in a context *not of its making*, in order to defamiliarize it, to frustrate its naturalistic and normative 'reference' and see what potential for *translation* that idea or insight has – a translation across genre and geopolitics, territory and temporality."
12. *Ibid.*
13. Charles Officer, quoted from the *blah blah blah* website, <www.urbannation.com/blah.htm>.

All proceeds from the works made as part of The blah blah blah (re)Viewing Québec Collective are donated to Libertas (Québec Legal Defence Fund) to help cover legal costs of protesters arrested at the Summit of the Americas. For more information, please see <www.urbannation.com/blah.htm>.

archi media, voyages en extrême démocratie

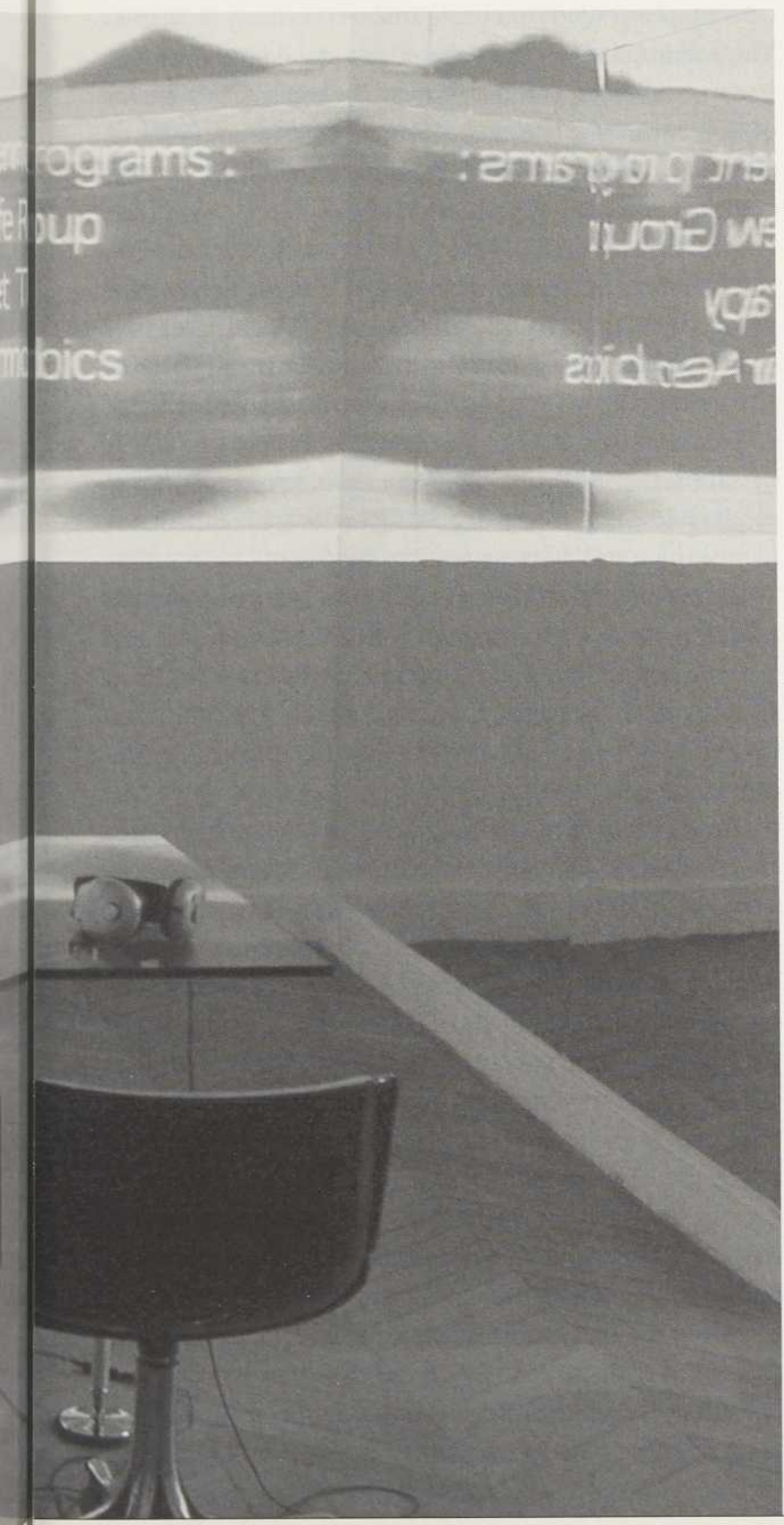
Vanessa Morisset



Fabula rasa, 2002, installation vidéo_video installation;
toutes les photos de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission des artistes_all photos in this article courtesy the artists.

→ Le terme «démocratie», tel qu'il est couramment employé aujourd'hui, recouvre une ambiguïté qu'il est urgent de lever. On peut lui appliquer les remarques de Jean-François Kervégan[1], comme il y invite lui-même, à propos des droits de l'homme.

Les droits de l'homme, comme la démocratie, ont récemment accédé au statut de norme universelle reconnue; il n'est aujourd'hui personne pour les contester en principe, comme ce fut le cas tout au long du siècle dernier et même encore durant le nôtre. On doit s'en féliciter, pour autant que cette



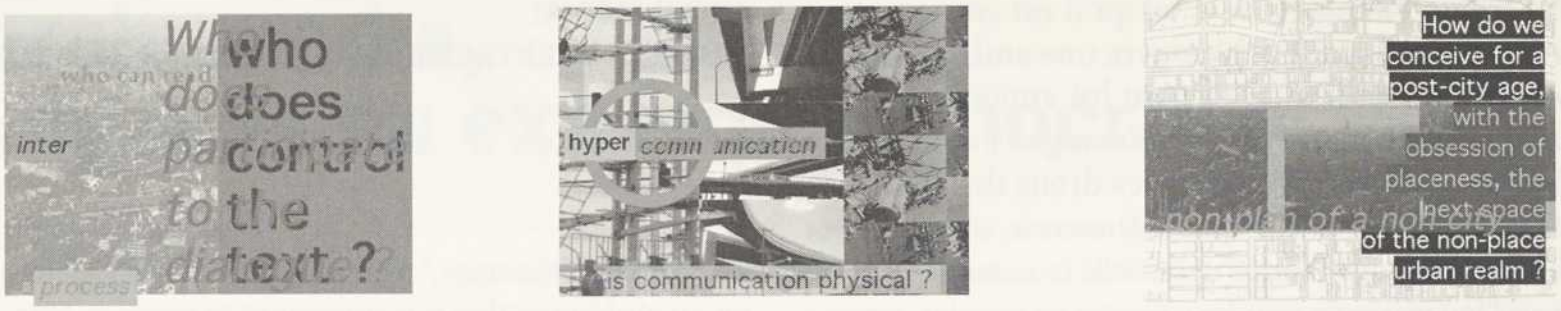
ARCHI MEDIA: TRAVELS IN EXTREME DEMOCRACY

↓

The term "democracy," as it is currently used, covers up an ambiguity that it is important to remove. Jean-François Kervégan's remarks on human rights are, as he himself suggests, relevant in this regard:

Human rights, like democracy, have recently attained the status of a universal norm; no one today would contest them in principle, as they were contested throughout the last century and even to some extent in our own. Inasmuch as this situation expresses "progress in the awareness of freedom" as Hegel put it, we have the right to be satisfied. But there is an obverse side as far as theory is concerned: in the absence of declared adversaries, human rights run the risk of having no other support than the sentiment of their self-evidence.[1]

Deprived of a critical approach that precisely defines its content, the theme of human rights "might be nothing more than a respectable ideology," which even those who transgress those rights use to disguise their purposes. As such, does not democracy, understood as a collective value, tend to become an abstraction devoid of practical content, a political imperative used to judge the actions of others rather than one's own, a principle invoked to obfuscate reality? Numerous political theories warrant such questions. Montesquieu, in his definition of the possible conditions of democracy as a form of government, insisted on the love of the state, which he identified as political virtue and an equal dedication of the citizens on its behalf. Democracy is made possible by a love of equality that "limits ambition to the sole desire, to the sole happiness, of doing greater services to our country than the rest of our fellow-citizens" and if "they cannot all render her equal services...they ought to serve her with equal alacrity."[2] We could not, without being naive, identify the present adherence to democracy with this virtuous love of the state. And in a pessimistic diagnosis, Montesquieu condemns the loss of this virtue and deduces from it the inevitable degeneration of a regime, in which case the democracy or republic exists in name only:



Dérive, la ville comme un hypertexte, 1995, vidéo numérique_digital video, 10 min.

situation traduit un « progrès dans la conscience de la liberté » comme eut dit Hegel. Mais elle a une contrepartie sur le plan théorique : faute d'adversaires déclarés, les droits de l'homme encourent le risque de n'avoir d'autre support que le sentiment de leur évidence.

Privée d'un examen critique argumenté qui définisse précisément son contenu, la thématique des droits de l'homme « pourrait n'être rien de plus qu'une idéologie respectable », dont s'emparent même ceux qui la transgressent, pour masquer leurs pratiques. De même, la démocratie, comprise comme valeur consensuelle, ne tend-elle pas à devenir une abstraction qui se détache de sa mise en œuvre concrète, un impératif politique pour juger de la légitimité de l'action d'autrui plutôt que des siennes propres, voire un principe convoqué pour faire écran à la réalité ? De nombreuses théories politiques motivent ces interrogations. Montesquieu, dans sa définition des conditions de possibilité de la démocratie comme forme de gouvernement, insistait sur l'attachement à la chose publique, qu'il identifie à la vertu politique et à l'égal dévouement des citoyens à son égard. La démocratie est rendue possible par un amour pour l'égalité qui « borne l'ambition au seul désir, au seul bonheur de rendre à sa patrie de plus grands services que les autres citoyens » et s'« ils ne peuvent pas lui rendre tous des services égaux », « ils doivent tous également lui en rendre[2] ». On ne pourrait, sans naïveté, identifier l'attachement actuel à la démocratie à cet amour vertueux de la chose publique. Or, dans un diagnostic pessimiste, Montesquieu stigmatise la perte de cette vertu et en déduit la dégénérescence inéluctable d'un régime qui, de la démocratie ou de la république, ne conserve que le nom :

Les politiques grecs, qui vivaient dans le gouvernement populaire, ne reconnaissaient d'autres forces qui put les soutenir que celle de la vertu. Ceux d'aujourd'hui ne nous

The politic Greeks, who lived under a popular government, knew no other support than virtue. The modern inhabitants of that country are entirely taken up with manufacture, commerce, finances, opulence, and luxury. When virtue is banished...the state is certainly undone.[3]

Thus, under cover of a term that appeals to everyone, but which becomes an empty cipher, democracy as a political form silently decays. The ambiguity that threatens it is derived from this possibility of imperceptibly dying, as Tocqueville also observed:

Absolute monarchies had dishonored despotism; let us beware lest democratic republics should reinstate it and render it less odious and degrading in the eyes of the many by making it still more onerous to the few.[4]

Democracy can be reduced to an assumed principle, to a more or less comforting discourse, which may be suspected of camouflaging practices opposed to the public interest. It contains within itself this perverse possibility, depriving the claims of the principle of all credibility.

This is why the strategy adopted by archi media (Fiona Meadows and Frédéric Nantois), which proposes to observe, as close to the daily reality as possible, the way in which life choices become manifest and are inscribed in a space – as much at the level of urban planning as at the domestic level of interior design – seems relevant. Their examination of spatial forms, as the expression of a certain way of living together, can be interpreted as a means of setting aside the discourse on the abstract value of democracy in favour of an expressive description of places. Because the way in which one organizes a living space is a faithful materialization of the structure of one's desires, architecture and urban planning can be revealing indices of political and social evolution, even predicting, by virtue of an inherent dialectical determinism, the future of our society.

parlent que de manufactures, de commerces, de finances, de richesses et de luxe même. Lorsque cette vertu cesse... la République est une dépouille[3].

Ainsi, sous couvert d'un terme que tous affectionnent mais qui devient une enveloppe vide, la démocratie comme forme politique se corrompt sans bruit. Toute l'ambiguïté qui la menace tient dans cette possibilité de mourir insensiblement, comme le remarquait aussi Tocqueville:

Les monarchies absolues avaient déshonoré le despotisme; prenons garde que les républiques démocratiques ne le réhabilitent, et qu'en le rendant plus lourd pour quelques-uns, elles ne lui ôtent, aux yeux du plus grand nombre, son aspect odieux et son caractère avilissant[4].

La démocratie peut être réduite à un principe revendiqué, au sein d'un discours plus ou moins lénifiant, dont on peut soupçonner qu'il masque des pratiques opposées à l'intérêt public. Elle contient en elle cet effet pervers qui prive les pétitions de principe de toute crédibilité.

C'est pourquoi la stratégie adoptée par archi media (Fiona Meadows et Frédéric Nantois) qui propose d'observer, au plus près de la réalité quotidienne, la manière dont les choix de vie se manifestent et s'inscrivent dans l'espace, tant à l'échelle urbaine de l'aménagement du territoire qu'à l'échelle domestique de l'agencement intérieur des maisons, apparaît pertinente. Son examen des formes spatiales comme traduction d'une certaine manière de vouloir vivre ensemble peut être interprété comme un moyen de mettre entre parenthèses le discours sur la valeur abstraite de la démocratie au profit d'un état des lieux éloquent. Parce que la manière dont on organise son espace de vie est une fidèle matérialisation de la structure de ses désirs, l'architecture et l'urbanisme peuvent être interprétés comme des indices révélateurs de l'évolution politique et sociale, annonçant même en retour, en vertu d'un déterminisme dialectique sur les comportements, l'avenir de notre société.

Des espaces illisibles

Tous deux architectes de formation, Fiona Meadows (née en 1967) et Frédéric Nantois (né en 1965) créent l'association archi media en 1992 pour développer leurs réalisations communes, des projets architecturaux, mais aussi des installations artistiques et des vidéos, en liaison avec une recherche théorique sur la fonction de l'architecture aujour-

Illegible Spaces

Fiona Meadows (born in 1967) and Frédéric Nantois (born in 1965), architects by training, created the partnership archi media in 1992 to develop their ideas – architectural projects, artistic installations and videos – in conjunction with a theoretical research into the function of architecture today. They question in particular the disruptions in the representation of space provoked by information and communication technologies.

One of their first cooperative works, *Dérive, la ville comme un hypertexte* ("Dérive, the Village as Hypertext," 1995), introduces the idea of a rapprochement between the subjective experience of the city and the "system of weaving ideas"[5] belonging to the theory of writing in hypertext that, according to its inventor Ted Nelson, no longer organizes the semantic elements in a linear way, but as a network, leaving the readers free to recompose the discursive flow as they please. The possibility of creating one's own line of thought in the text is transposed onto the real space of the city, in a continuation of the theory of situationist psychogeography[6] to which the video constantly refers. In *Dérive, la ville comme un hypertexte*, a constellation of urban landscapes, of key words such as "communication," "sign," "inter," "trans," "memory," and of questions such as "who can read this book," or "who can write this city," is accompanied by spoken extracts from texts of the Situationist International which explain how the method of the *dérive* allows one to sketch a new emotional geography. "A transient passage through varied ambiances," the *dérive* "entails playful-constructive behavior and awareness of effects," leading people who practise it to "drop their usual motives for movement and action, their relations, their work and leisure activities, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there."[7] Archi media borrows from and in a sense updates this idea of psychogeography by applying to it Nelson's practice of hypertext in order to deal with the intrusion of the information and communication technologies into the urban space. The *dérive* thus traverses not only the space that the situationists identify as a physical geography, but also the space as representation that the new technologies create, a space that obeys increasingly invisible determinants, like the protagonist in a Calvino story haunted by the ring-

d'hui. Ils s'interrogent en particulier sur les bouleversements de la représentation de l'espace provoqués par les technologies de l'information et de la communication.

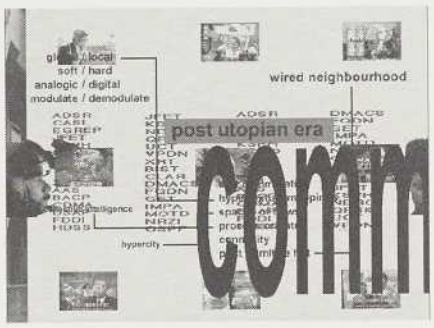
Un de leurs premiers travaux communs, *Dérive, la ville comme un hypertexte* (1995), propose d'établir un rapprochement entre l'expérience subjective de la ville et le «système de tissage d'idées[5]» propre à la théorie de l'écriture en hypertexte qui, selon son inventeur Ted Nelson, organise les éléments sémantiques non plus de manière linéaire mais en réseau, laissant chacun de ses lecteurs libre de recomposer son parcours discursif selon ses désirs. La possibilité de créer son propre cheminement dans le texte qu'offre ce système est transposée à l'espace réel de la ville, dans le prolongement de la théorie de la psychogéographie[6] situationniste à laquelle la vidéo se réfère constamment. Dans *Dérive, la ville comme un hypertexte,* une constellation de paysages urbains, de mots clés tels que «communication», «sign», «inter», «trans», «memory», et d'interrogations, «who can read this book» ou «who can write this city», est accompagnée d'extraits sonores de textes de l'Internationale situationniste qui expliquent comment la méthode de la dérive permet de dessiner une nouvelle géographie affective. «Passage hâtif à travers des ambiances variées», la dérive «est indissolublement liée à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif», conduisant les personnes qui la pratiquent à renoncer «aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent[7]». archi media hérite de cette psychogéographie en lui appliquant la pratique de l'hypertexte de Ted Nelson, comme pour la mettre à jour, afin de tenir compte de l'intrusion des technologies de l'information et de la communication dans l'espace urbain. La dérive chemine alors non seulement à travers l'espace comme géographie physique sur laquelle les situationnistes prenaient appui, mais aussi à travers l'espace comme représentation que créent les nouvelles technologies, obéissant alors de plus en plus à des déterminations invisibles, tel le protagoniste d'une nouvelle de Calvino hanté par les sonneries de tous les téléphones du monde[8]. En faisant ainsi évoluer la théorie de la psychogéographie, archi media portrays a city where the levels of reality are intermingled to such a degree that one loses a sense of orientation. For, in letting oneself be increasingly seduced by the representation of space resulting from the communication and information technologies, is not one led, unconsciously, to renounce one's own desires in order to follow others – those of determinations acting in an insidious way? It is this kind of questioning that *Dérive, la ville comme un hypertexte* encourages, the problematic of which recalls one of Tocqueville's reflections:

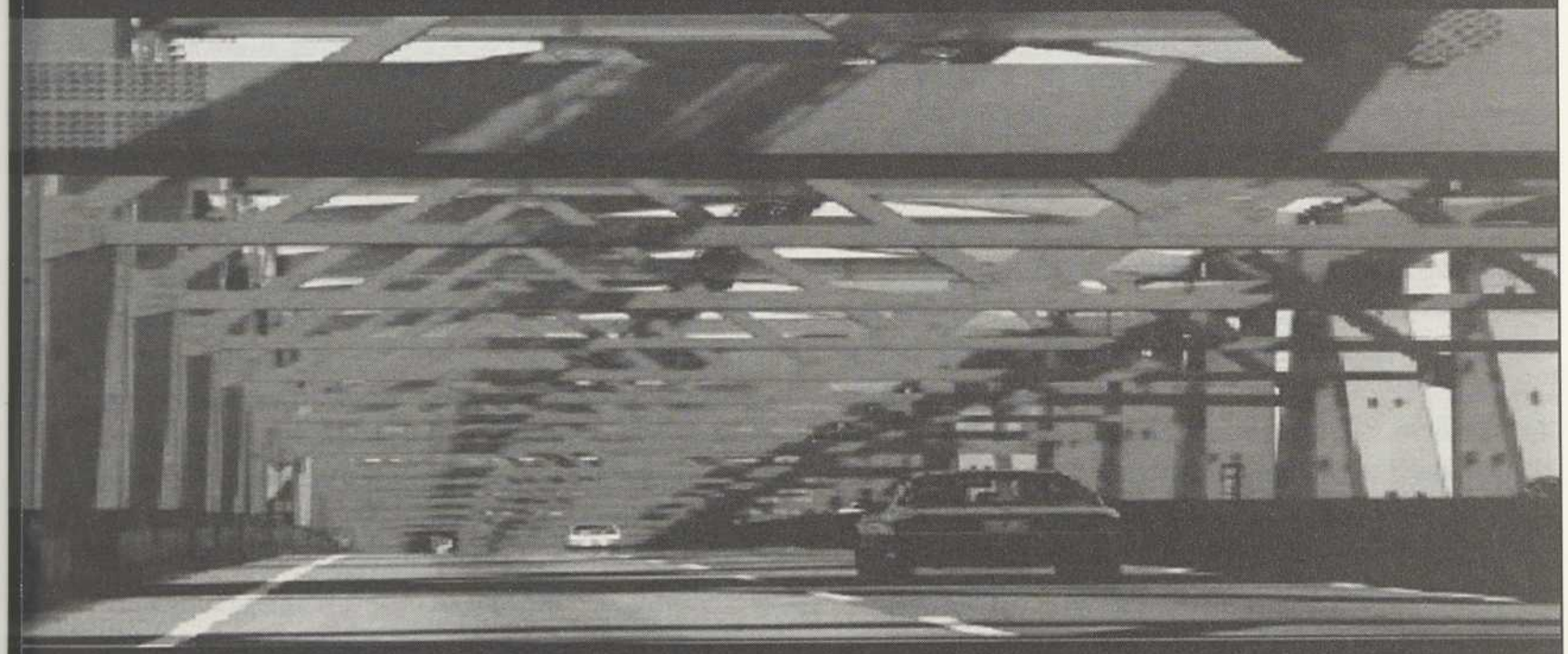
> Fetters and headsmen were the coarse instruments that tyranny formerly employed; but the civilization of our age has perfected despotism itself, though it seemed to have nothing to learn. Monarchs had, so to speak, materialized oppression; the democratic republics of the present day have rendered it as entirely an affair of the mind as the will which it is intended to coerce. [9]

The theme of the illegible city is also the subject of another video, *Spaces of Non-Memory Places* (1997-98), which attacks the inability of the modern city to provide a model of organization for thought. In quoting Merleau-Ponty, who defined space not "as a sort of ether in which all sort things float," nor "as a characteristic that they have in common," but "as the universal power enabling them to be connected,"[10] the authors suggest that space be considered as a primitive condition of thought. But the images that they contrast with this thesis are those of a city gone mad, Osaka, to which they assign a system of absurd reference points, such as the "cyberghetto," "info segregation," "techno apartheid," signs of an anarchic degeneration of urban planning and a collapse of the city as a concrete space. From this point on, is the notion of space to be considered as a simple metaphor referring to another significant model of organization, that of the information network? Could this paradigm become the model for thought that Merleau-Ponty granted to concrete space, as the other quotations brought together in this work suggest? And with what consequences? *Spaces of Non-Memory Places* responds to these questions by quoting the clinical studies of brain pathologies, where the effects lead to lifelong reading disabilities. A relation is thus established, like cause and effect, between the degeneration of the urban space – dematerialized – and that of the organ of thought afflicted with lesions and

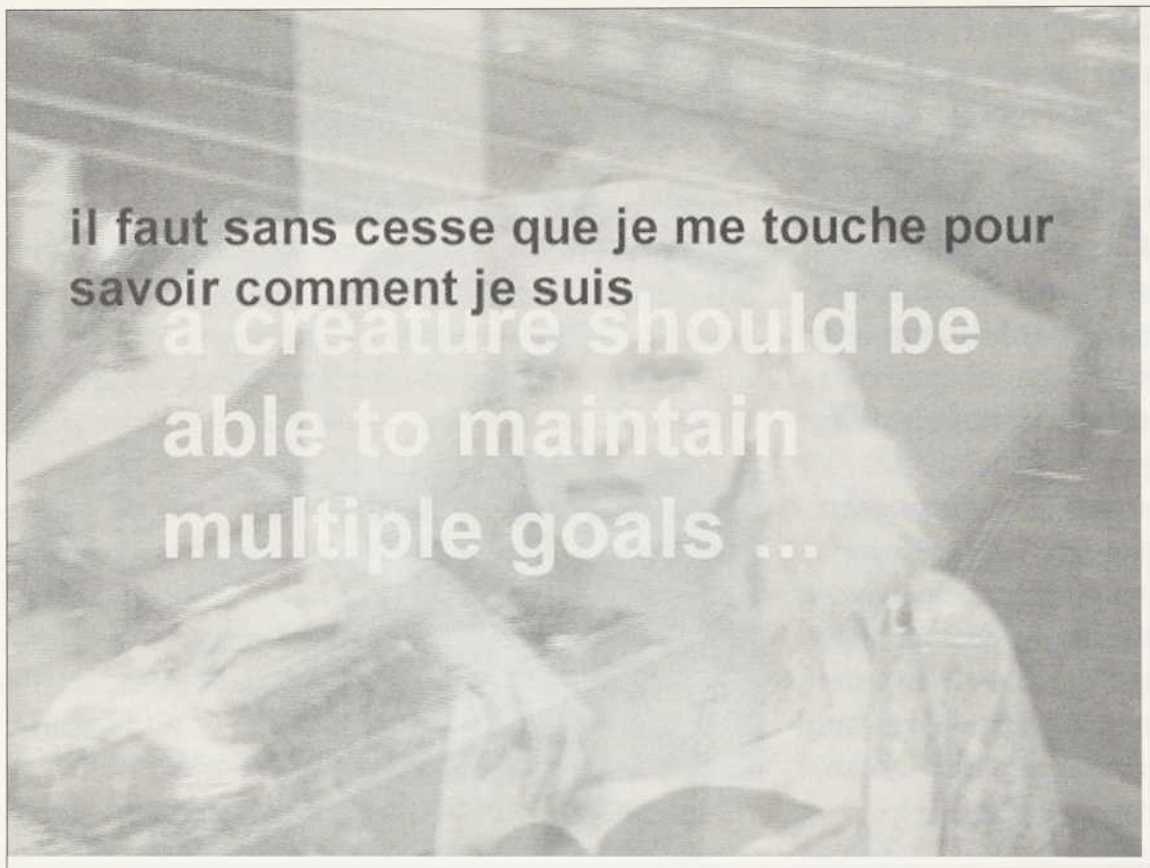
media dresse le portrait d'une ville où les niveaux de réalité se confondent à un tel point qu'on y perd la maîtrise de son orientation. Car, en se laissant de plus en plus séduire par la représentation de l'espace issue des technologies de l'information et de la communication, n'est-on pas conduit, inconsciemment, à renoncer à ses propres désirs pour en suivre d'autres, des déterminations agissant de manière insidieuse? C'est à ce questionnement qu'invite *Dérive, la ville comme un hypertexte*, dont la problématique rappelle une réflexion de Tocqueville:

> Des chaînes et des bourreaux, ce sont là les instruments grossiers qu'employait jadis la tyrannie; mais de nos jours la civilisation a perfectionné jusqu'au despotisme lui-même qui semblait pourtant n'avoir plus rien à apprendre. Les princes avaient pour ainsi dire matérialisé la violence; les républiques démocratiques de nos jours l'ont rendue tout aussi intellectuelle que la volonté humaine qu'elle veut contraindre[9].





Spaces of Non-Memory Places, 1997-1998, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, 20 MIN.





Le thème de la ville illisible est aussi le sujet d'une autre vidéo, *Spaces of Non-Memory Places* (1997-1998), qui dénonce l'incapacité de la ville moderne à fournir un modèle d'organisation pour la pensée. En citant Merleau-Ponty qui définit l'espace non pas «comme une sorte d'éther dans lequel baigne toutes les choses», ni «comme un caractère qui leur soit commun», mais «comme la puissance universelle de leurs connexions[10]», les auteurs suggèrent de considérer l'espace comme une condition primitive de la pensée. Mais les images qu'ils confrontent à cette thèse sont celles d'une ville devenue folle, Osaka, à laquelle ils attribuent un système de repères absurdes, tels que «cyberghetto», «info segregation», «techno apartheid», signes d'une dégénérescence anarchique de l'urbanisme et d'un effondrement de la ville comme espace concret. Faudra-t-il dès lors envisager la notion d'espace comme une simple métaphore pour désigner un autre modèle d'organisation prégnant, celui du réseau informatique? Ce paradigme pourra-t-il assumer le rôle de modèle pour la pensée que Merleau-Ponty attribuait à l'espace concret, comme le suggèrent d'autres citations convoquées dans cette œuvre? Et avec quelles conséquences? *Spaces of Non-Memory Places* répond à ces questions en citant des analyses cliniques de cas de pathologies du cerveau, dont les effets vont

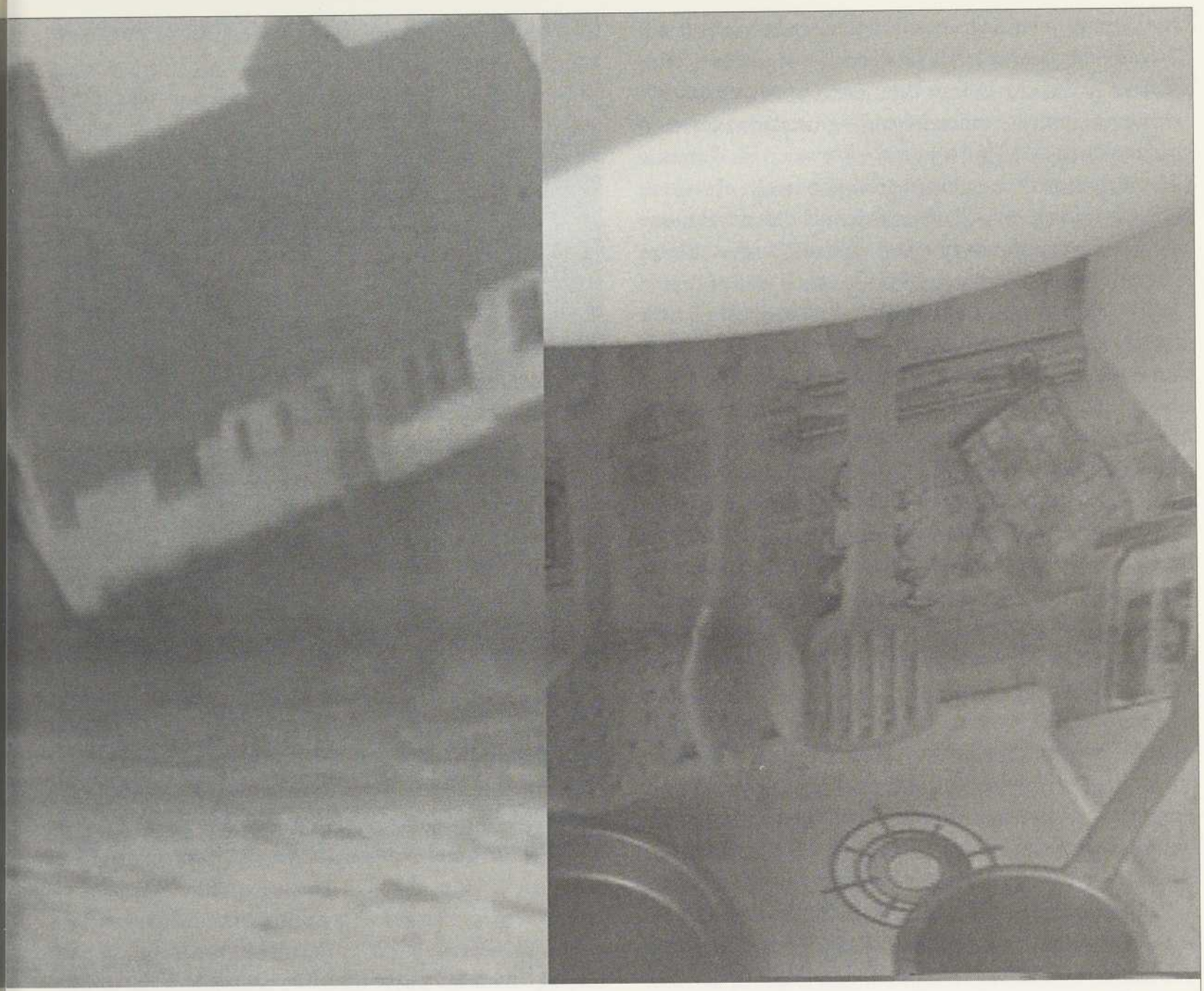
atrophy, demonstrating their mutual influence. In *Spaces of Non-Memory Places*, the city destroys thought by drawing it into its decline.

Between Love and the Garbage Chute

In *La Maison du divorce* ("House of Divorce," 1999-2000), a series of three videos arranged as a triptych – *Per-Ac*, *(me Dia)na*, and *Homesick* – the same relation is analyzed at the domestic level of the home. These works focus in particular on the psychological consequences of a certain ideal of modern life, already stigmatized by the situationists as a tyranny of comfort:

> A mental illness has invaded the planet: banality. Everyone is hypnotized by production and comfort – by the sewer main, the elevator, the bathroom, the washing machine. This state of affairs, which started as a protest against misery, has far surpassed its goal – the liberation of humankind from material concerns – to become an obsessive image in the immediate. Between love and the automatic garbage chute, the youth of all countries has made its choice and prefers the garbage chute.[11]

By superimposing images of Gena Rowland's face, taken from *A Woman Under the Influence*, onto views of houses, accompanied by commentaries read by a synthetic voice, *Per-Ac* (perception-action) encourages one to imagine the degradation of the



des troubles de la lecture jusqu'à la mort. Un rapport est ainsi établi, comme de cause à effet, entre la dégénérescence de l'espace urbain, dématérialisé, et celle de l'organe de la pensée frappé de lésions et d'atrophies, démontrant leur évolution parallèle. Dans *Spaces of Non-Memory Places*, la ville détruit la pensée en l'entraînant dans sa déchéance.

Entre l'amour et le vide-ordures

Dans « La Maison du divorce » (1999-2000), série de trois vidéos organisées en triptyque, *Per-Ac*, *(me Dia)na* et *Homesick*, la même relation est analysée à l'échelle domestique de la maison.

Ces œuvres se concentrent en particulier sur les conséquences psychologiques d'un certain idéal de vie moderne déjà stigmatisé par les situationnistes comme une tyrannie du confort :

woman's condition as a counterpoint to the development of the machine, and specifically of the domestic robot at the centre of research on artificial intelligence. The video concludes with the images of the robotic prototype "Cog," an intelligent machine that seems to deliver the fruit of its reflections, "My brain has done very well, it has come up with some neat ideas."

This study is followed by *(me Dia)na*, where the figure of the Princess Diana is submitted to the analysis of myth according to Roland Barthes.[12] In the same way that history is naturalized by myth in being integrated to the quotidian, the life of the princess becomes part of domestic life through the intermediary of objects made in her image – the key chains, T-shirts, and junky pendants that, far from liberating women, lock them into a fantasy at the price of their real existence. Transformed by the

« La maison du divorce », *Per-Ac*, *(me Dia)na*, *Homesick* (triptyque_triptych), 1999-2000, vidéo numérique_digital video, 30 min.

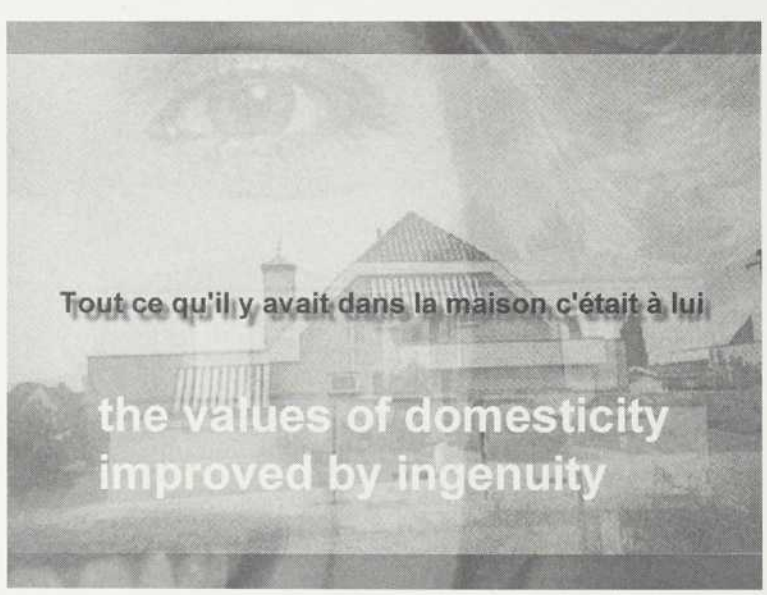
Une maladie mentale a envahi la planète: la banalisation. Chacun est hypnotisé par la production et le confort – tout-à-l'égout, ascenseur, salle de bain, machine à laver. Cet état de fait qui a pris naissance dans une protestation contre la misère dépasse son but lointain – libération de l'homme des soucis matériels – pour devenir une image obsédante dans l'immédiat. Entre l'amour et le vide-ordures automatique, la jeunesse de tous les pays a fait son choix et préfère le vide-ordures[11].

En superposant des images du visage de Gena Rowlands, extraites d'*Une femme sous influence*, à des vues de maisons, accompagnées de commentaires lus par une voix de synthèse, *Per-Ac* (perception-action), invite à penser la dégradation de la condition de la femme comme une contrepartie du développement de la machine, et en particulier du robot domestique au cœur des recherches sur l'intelligence artificielle. La vidéo se termine par des images du prototype de robot « Cog », machine intelligente qui semble livrer le fruit de ses réflexions, « My brain has done very well, it has come up with some neat ideas ».

L'enquête se poursuit avec *(me Dia) na* où la figure de la princesse Diana est confrontée à l'analyse du mythe selon Roland Barthes[12]. De même que l'histoire est naturalisée par le mythe en étant intégrée au quotidien, la vie de la princesse est entrée dans la vie domestique par l'intermédiaire d'objets à son effigie, les porte-clés, les t-shirts, les pendentifs de pacotille qui, loin de libérer les femmes, les enferment dans un fantasme aux dépens de leur véritable existence. Transformée par les médias en héroïne de conte de fées, Diana est à la fois un idéal lointain qui fait rêver, elle était, disent-ils, « destinée à être différente » et une présence si proche et dérisoire, elle était la « princesse du peuple » selon une inscription sur une assiette, réduisant toute conscience politique à néant.

En écho à l'image de la princesse, la dernière vidéo du triptyque, *Homesick*, propose une visite de la maison de Barbie, intérieur présentant tous les symboles du luxe, où la figure de la poupée-star exhibe son narcissisme. De la télévision aux photos sur le réfrigérateur, l'image de Barbie est omniprésente, offrant un modèle comportemental féminin inquiétant. À côté de ces images, défilent celles de cataclysmes, tempêtes et ouragans qui détruisent les constructions réelles comme s'il s'agissait de maisons de poupée, insistant sur la fragilité de ce centre de vie, d'échange et d'union qu'est la maison,





media into a fairy-tale heroine, Diana is at once the distant ideal of which dreams are made (she was, they say, "destined to be different") and a familiar and ridiculous presence (the "princess of the people" according to an inscription on a plate) reducing all political awareness to naught.

Mirroring the image of the princess, the last video of the triptych, *Homesick*, offers a visit to the home of Barbie, an interior dressed in all the symbols of luxury, where the figure of the doll-star exhibits her narcissism. From the television to the photos on the refrigerator, the image of Barbie is omnipresent, providing a disturbing model of feminine behaviour. Beside these images flow scenes of the cataclysms, storms and hurricanes that demolish actual buildings as though they are dollhouses, emphasizing the fragility of the house as a centre of life, exchange, and union – a place of comfort that can quickly be transformed into a place of conflict, a house of divorce, as the objects that fill it testify.

« La maison du divorce », *Per-Ac*, *(me Dia)na*, *Homesick* (triptyque_triptych), 1999-2000, vidéo numérique_digital video, 30 min.

lieu de confort qui peut vite se transformer en lieu de conflit, en maison du divorce, comme le font pressentir les objets qui l'occupent.

«Bonjour chez vous!»

L'analyse des formes spatiales comme indices de l'évolution politique et sociale que mène archi media est encore à l'origine de deux pièces récentes, rassemblées sous le terme de *Fabula rasa* (2002), consacrées au phénomène encore isolé, mais qui tend à se développer, des «Sun Cities». Ces villes nouvelles agencées sous forme de lotissements résidentiels présentent la particularité de privilégier un idéal communautaire, toute différence étant envisagée sur le mode de l'inconvénient. Les deux installations diffusent, l'une sous la forme de projection sur une maquette, l'autre sur un écran en confrontation avec d'autres données, une vidéo promotionnelle de Sun City Grand[13] en Arizona, dont les slogans reflètent parfaitement les caractéristiques de ces villes nouvelles. Elle énonce, par exemple, «dix-sept bonnes raisons» d'y vivre:

C'est pratique, c'est une communauté, c'est sûr, c'est confortable, c'est propre, c'est facile, c'est calme, c'est varié, c'est économique, c'est récréatif, c'est drôle, c'est individuel, c'est fonctionnel, c'est amical, c'est facile à trouver... il y a tout, et la sécurité.

Ce discours, vantant les mérites de la ville, accompagne les images d'une visite virtuelle, laissant découvrir une pauvreté esthétique en décalage par rapport aux arguments invoqués. Comme le disait Calvino, «la ville telle qu'on en parle possède en abondance ce qu'il faut pour exister, tandis qu'existe beaucoup moins la ville qui existe à sa place[14]». Au sein de l'une des installations, cette vidéo est projetée face à l'écran d'un site Internet qui calcule en temps réel des statistiques socio-économiques mondiales, sur la maladie ou l'alimentation, comme si la ville avait été conçue précisément pour répondre à ces problèmes, comme si l'urbanisme aujourd'hui, comme le suggère un architecte tel que Rem Koolhaas, ne devait être qu'une application du calcul des statistiques. Sun City Grand apparaît comme un emblème de cette conception utilitariste: toutes les activités de la vie sont planifiées en vue d'une bonne organisation, tout est prévu pour devancer le moindre besoin, et prévenir le moindre tracas. Par exemple, dans une autre de ces villes, Celebration[15], construite par Disney Company en Floride, l'un

"Be Seeing You!"

The analysis conducted by archi media of spatial forms as clues to political and social developments is also behind two recent works, brought together under the title of *Fabula rasa* (2002), and again devoted to isolated phenomena, but ones that tend to spread, the "Sun Cities." These newly founded cities, in the form of residential lots, have the distinctive feature of cultivating a community ideal, the antithesis of which is the "inconvenient." The two installations broadcast – one as a projection on a mock-up, the other as a projection on a screen with contrasting information – a promotional video of Sun City Grand in Arizona. The promotional slogans perfectly reflect the characteristics of these new cities. They offer "seventeen good reasons" to live there:

It's practical, it's a community, it's safe, it's comfortable, it's clean, it's accessible, it's calm, it's diverse, it's economical, it's recreational, it's fun, it's individual, it's functional, it's friendly, it's easy to find...it has everything, and there is security. [13]

This delivery, extolling the merits of the city, accompanies the images of a virtual visit, allowing one to discover the æsthetic poverty in striking contrast with the arguments presented. As Calvino put it, "the city that they speak of has much of what is needed to live, whereas the city that exists on its site, exists less."[14] In one of the installations, the video is projected in front of a screen of an Internet site that calculates in real time the global socio-economic statistics on sickness or food distribution, as though the city had been conceived specifically as a response to these problems, as though today's urban planning, as an architect like Rem Koolhaas suggests, should simply be based on statistical calculations. Sun City Grand seems like a symbol of this utilitarian conception: all the activities of life are planned in terms of good organization, in order to anticipate the least need and avoid the slightest difficulty. For example, in another of these cities, Celebration,[15] built by Disney Company in Florida, one of the advertising arguments used to attract customers offers a unique education package, from kindergarten to university, in order to reassure parents about "the social pressure" that torments their children when they have to change class or school and encounter new friends: they won't experience this pressure because they will

des arguments publicitaires pour attirer la clientèle consiste à proposer un système scolaire unique, de la maternelle à l'université, afin de rassurer les parents quant à « la pression sociale » qui tourmente leurs enfants lorsqu'ils doivent changer de classe ou d'école et rencontrer de nouveaux amis : ils ne subiront pas cette pression, car ils verront toujours les mêmes enseignants et les mêmes camarades[16]. De même, tous les problèmes quotidiens sont évacués grâce à un mode de vie qui parvient à concilier la « convivialité des villages d'autrefois » et les « facilités de la technologie moderne ». On aboutit ainsi à des villes sans Histoire, comme l'évoque le titre de l'œuvre *Fabula rasa*, puisqu'au sens hégélien le progrès ne peut naître que dans la confrontation, face à l'altérité. Isolées du temps, elles sont aussi isolées dans l'espace, construites *ex-nihilo* dans des lieux désertiques, fermées au sens propre et au figuré, comme en écho à *L'Utopie* de Thomas More, dont on retrouve le même souci du bonheur à tout prix et le même conformisme. Cependant, comme le montre Louis Marin dans l'une de ses études sur la notion d'utopie[17], si la ville imaginée par More est une construction intellectuelle vouée à la critique de l'idéologie naissante du monde capitaliste (le texte est rédigé en 1516), dans la construction réelle de ces cités utopiques d'aujourd'hui, l'idéologie est précisément ce qu'il s'agit d'inculquer. Comme il l'écrit à propos de Disneyland, la « dégénérescence utopique... est saisie par l'idéologie en ce qu'elle est la représentation du rapport imaginaire que la classe dominante de la société américaine entretient avec ses conditions réelles d'existence et plus précisément avec l'histoire réelle des États-Unis et avec l'espace extérieur », avec pour fonction « d'aliéner le visiteur dans une représentation de la vie quotidienne, dans une image du passé et du futur, de l'étranger et du familier; confort, bien-être, consommation, progrès technique et scientifique indéfini, toute-puissance et bonne conscience, telles sont les valeurs de la violence et de l'exploitation qui s'exposent sous les espèces visibles de la loi et de l'ordre[18] ». Cette analyse peut s'appliquer telle quelle à la ville dont traite *Fabula rasa*, une ville enfermée dans son idéologie, une nouvelle forme de totalitarisme.

Vanessa Morisset est critique d'art et collabore notamment aux Cahiers du Musée d'Art Moderne. Elle vit à Paris.

always see the same teachers and the same companions.[16] In this way, all the daily problems are eliminated thanks to a way of life that manages to reconcile the "friendliness of village life of past ages" with the "capacities of modern technology." We end up in cities without history, as the title of the work *Fabula rasa* suggests, since in the Hegelian interpretation progress can only be born in confrontation, when faced with alterity. Isolated from the times, they are also isolated in space, constructed ex nihilo in desert locations, "closed" in both the normal and figurative sense, mirroring Thomas More's *Utopia*, where we find the same concern for happiness at any price and the same conformism. However, as Louis Marin shows in one of his studies on the idea of utopia,[17] if the city imagined by More is an intellectual construction aimed at a critique of the emerging ideology of the capitalist world (the text was written in 1516), in the actual construction of today's utopic cities, that very ideology is now what the architecture is supposed to inculcate. As Marin wrote in respect to Disneyland: [The] utopic degeneration...is caught up in ideology in that it is the representation of the imaginary relationship that the dominant groups of American society maintain with their real conditions of existence, with the real history of the United States, and with the space outside of its borders [with the purpose] of alienating the visitor through a distorted representation of daily life, with a fascinating image of the past and future, with what is estranged and what is familiar; comfort, welfare, consumption, unlimited technical and scientific progress, superpower, and morality. These are the values of violence and exploitation that are exposed under the visible forms of law and order.[18]

This same analysis can be applied to the city treated by *Fabula rasa*, a city locked into its ideology, a new form of totalitarianism.

Vanessa Morisset is an art critic and contributor to *Cahiers du Musée d'Art Moderne* among other journals. She lives in Paris.

Translated by Mark Heffernan

NOTES

1. Jean-François Kervégan, «Les droits de l'homme», *Notions de philosophie*, vol. II, Gallimard, Paris, 1995, p. 638.
2. Montesquieu, «Ce que c'est que l'amour de la république dans la démocratie», *L'Esprit des lois*, Tome II, Gallimard, Paris, 1951, p. 275.
3. Montesquieu, «Du principe de la démocratie», *Ibid.*, p. 252.
4. Tocqueville, «Du pouvoir qu'exerce la majorité en Amérique sur la pensée», *De la Démocratie en Amérique*, Gallimard, Paris, 1961, p. 383.
5. Ted Nelson, *Literary Machines 90.1*, Mindful Press, Sausalito, 1980.
6. Psychogéographie: «Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus», Guy Debord, «Définitions», *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.
7. Guy Debord, «Théorie de la dérive», *Internationale situationniste*, n°2, décembre 1958.
8. Italo Calvino, «Dans un réseau de lignes entrelacées», *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
9. Tocqueville, *ibid.*, p. 382.
10. Maurice Merleau-Ponty, «L'Espace», *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 281.
11. Gilles Ivain, «Formulaire pour un urbanisme nouveau», *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.
12. Roland Barthes, «Le Mythe aujourd'hui», *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.
13. Pour une visite virtuelle des Sun Cities sur Internet: www.azretirement.com/sun_cities.htm
14. Italo Calvino, «La ville et le nom. 1», *Les villes invisibles*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 82-83.
15. On peut voir cette ville dans le film *The Truman Show*, Peter Weir, 1998, auquel elle a servi de décor.
16. www.celebrationfl.com
17. Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.
18. Louis Marin, *Ibid.*, chapitre XII.

1. Jean-François Kervégan, "Les droits de l'homme," *Notions de philosophie*, vol. II, Paris: Gallimard, 1995, p. 683. [This and other translations in this article by M.H. unless otherwise noted.]
2. Charles Montesquieu, "What is Meant by a Love of the Republic in a Democracy," in *The Spirit of the Laws*, Book V, Chapter III, trans. Thomas Nugent, New York & London: Hafner Publishing Co., 1966 (1748), p. 41.
3. *Ibid.*, "Of the Principle of Democracy," Book III, Chapter 3, p. 21, 20.
4. Alexis de Tocqueville, "Unlimited Power of the Majority in the United States, and Its Consequences," in *Democracy in America*, Chapter XV, trans. Henry Reeve, New York: Alfred A. Knopf, 1945.
5. Ted Nelson, *Literary Machines 90.1*, Sausalito: Mindful Press, 1980.
6. Psychogeography: "The study of the specific effects of a geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals," Guy Debord, "Definitions" (1958), in *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1977, p. 45.
7. Debord, "Theory of the Dérive" (1958), in *ibid.*, p. 50.
8. Italo Calvino, "In a Network of Lines that Enlace," in *If on Winter's Night a Traveller*, trans. William Weaver, New York: Knopf, 1979.
9. Tocqueville, *op. cit.*, p. 264.
10. Maurice Merleau-Ponty, "Space," in *Phenomenology of Perception*, Part II, Chapter II, New York and London: Routledge & Kegan Paul, 1962 (1945), p. 243.
11. Gilles Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau," *Internationale situationniste*, no. 1, June 1958, pp. 17-18.
12. Roland Barthes, "Myth Today," in *Mythologies*, trans. Annette Lavers, New York: Hill & Wang, 1984 (1957).
13. For a virtual visit to Sun Cities, see <www.azretirement.com/sun_cities.htm>.
14. Italo Calvino, "The City and the Name. 1," in *Invisible Cities*, trans. William Weaver, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
15. This city can be seen in Peter Weir's film *The Truman Show* (1998) for which it served as the setting.
16. See <www.celebrationfl.com>.
17. Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris: Minuit, 1973.
18. *Ibid.*, chapter 12.

"Working Things Out Together": The Joys of Bootlegging, Bartering and Collectivity

Catherine Grant and Tahani Nadim

→ BOOTLEG 1: To make, sell or transport (alcoholic drink) illegally, especially in times of prohibition, 2: To make or deal in (illicit goods such as unofficial recordings of copyright music).

Is it possible to be a bootlegger of art? What would that mean anyway? The relationship between art and money usually functions through the well-oiled system of galleries, publicity, dealers, critics and collectors, with the aura of art barely veiling the commercial transaction. Art as commerce is a cliché of the 1980s, with critiques of the museum and the commodification of the object beating a well-worn path through art history. The purist response – art for free – is conceptually allied with "alternative" culture, with the merest whiff of money or celebrity translating into that most despised of creatures – the sell-out. In the middle ground between the ideologically impossible and the materially tainted, the bootlegger cuts a rakish figure, trading whatever possible in the search for community and information. There is something appealingly romantic about this way of creating, sharing and exchanging, and while it is a highly æstheticized position, this practice is far from utopian detachment. First, it is about social relations – their creativity, capacity and potentialities rather than their reduction and relegation to relations of commercial production, Second, in the facilitation of these social relations this practice simultaneously generates the subjectivity of its participants. It tears down the capitalist dualism of the individual on the one side and the collective necessarily on the other. Operating through word of mouth, photocopied flyers, and that most amorphous of community pinboards – the Internet – the artists and activists interviewed here provide models of interaction that are practical, political and idealistic.

The network of bootlegging is a way of relating to collaborators, audiences and guests that is as constitutive of the participants as it is a means to distribute artwork. Drawing attention to the importance of the means of organization and institution at the heart of cultural production, the theorists Josephine Berry and Howard Slater argue that such a bringing together of experience and knowledge can even defy the dominant form of ownership:

> It is often the case that groupings institutionalise around a practical activity and by doing so they thus create a context for that activity, create a means of expression, a mode of relating, that can, in its wider political ramification of giving voice, create other channels of power in culture that resist and form alternatives to the use of culture as an alibi, as a motor of the economy.[1]



ANNE-MARIE SCHLEINER, *VELVET STRIKE "HEART" SPRAY*, 2002, INTERVENTION GRAPHIQUE SUR JEU INFORMATIQUE_ COMPUTER GAME GRAPHIC INTERVENTION.

TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTISTS.



BRODY CONDON, *VELVET STRIKE "LOVE" SPRAY*, 2002, INTERVENTION GRAPHIQUE SUR JEU INFORMATIQUE_ COMPUTER GAME GRAPHIC INTERVENTION.

New communication and information technologies have amplified the possibilities for such collaborative environments. The coming of community amidst the dawn of the Internet was as liberating as it was inevitable for early commentators. Popularly epitomized by Howard Rheingold's *The Virtual Community*[2] and duly perpetuated by *Wired*, the Internet became the eternal last frontier, a lawless land of opportunity and spirit. Simultaneously, voices of caution and doubt appeared bearing a hefty Foucauldian undertone. Together with the steady increase of self-appointed regulatory bodies (*e.g.*, ICANN) this represented an altogether different picture: the Internet as heavily commercialized, surveilled and ultimately controlled territory.

But these assertions suggest that the Internet exists autonomously, suspended in time and space, ready to be colonized and populated. Between Rheingold's vision and the Foucauldian trappings, a space of contestation and dissidence has emerged that allows for cooperation and mutual influence, governed through the experiences and activities of the users themselves.

The artist, curator and cyborg anthropologist **Anne-Marie Schleiner** set up her website opensorcery.net in the late 1990s as a collaborative database, multiple open source topology and "shared liminal game world space." The structural basis of games, their "coding," is usually a tightly kept and profitable secret which the open source culture attempts to undermine by either breaking codes or making them transparent. Schleiner, together with her collaborators, offers people the chance to alter game programmes and create their own space and identity within game environments. Her *Velvet-Strike* project allows interventions in the otherwise violent landscape of the popular anti-terrorist shooter game, *Counter-Strike*, by providing instructions on how to insert peaceful slogans and graffiti into the scenery. Asked how these interventions related to work as an artist, she says that for her the roles of artist, curator, designer and organizer have become increasingly blurred, especially with *Velvet-Strike*:

> It feels more as if I and a few other artists were the directors of a large collaborative public artwork although it contains the work of many other artists. You might see us, the three originators, as some kind of curators.

Her work on the unofficial development of and intervention in video games and their social and cultural implications is as pioneering as it is relevant, with some projects generating disapproval (flamers) from the traditional gaming community. The gaming industry is a vast yet bland plane with little space for creative, let alone subversive activity. Schleiner created her website to broaden the possibilities for local gamers to share responsibility in the development of games. She describes her activities as operating as a "filter feeder," with her online digital art curation focusing on "information architecture and data sculpting," further blurring the line between

The network of bootlegging is a way of relating to collaborators, audiences and guests that is as constitutive of the participants as it is a means to distribute artwork.



REBECCA CANNON, *VELVET STRIKE "KITTY" SPRAY*, 2002, INTERVENTION GRAPHIQUE SUR JEU INFORMATIQUE_ COMPUTER GAME GRAPHIC INTERVENTION.

MIRANDA JULY, *THE AMATEURIST*, 1998, VIDÉO_VIDEO.



artist and curator by sometimes curating her own fake artist personas such as Cracking the Maze and Snow Blossom House. Schleiner sees opensocerery.net as the result of "digital scavenging," with curiosities dug up from various corners of the Web alongside attempts to open up new ways of thinking about creating artwork and games, new ways to approach digital artmaking, and new ways to think about digital culture and gender. Through the website, the ideal scenario of the Internet as democratic community can be realized, particularly in relation to the presentation of artworks. Schleiner also points out that the open access nature of her online galleries provides a financial dilemma for the starving Net artist, but does offer one compensation:

> [T]he advantage of exhibiting work online is that you can reach audiences who appreciate your artwork far beyond an elite art going public. For example, many people visit opensorcery.net who are into games or digital erotica and have not been to art school or educated to appreciate art.

Schleiner defines her community as one that engages "digital folk art cultures" with "the writer also being the reader, the artist also being the art appreciator and the game designer also being the player."

While Schleiner is part of a relatively small community, bootleg music, recorded at concerts and exchanged on mini-disc, provides a more developed network of subversive activity, using the Internet as an organizational tool. Most prominently operating through dedicated websites such as tapetrader.com and countless mailing lists, these exchanges provide a model for other (arty) kinds of trading and community. The aim, in the words of bootlegger and artist **Anna Tjan**, is "to spread great music." For her, "it's about sharing, it's not about being exclusive, anyone can join in." That bootleg trading functions without the exchange of money is very important: these networks are not about carrying commodities but something much more fundamental that can neither be quantified nor priced. Crucially, Tjan seeks to establish a continuous relationship with other traders, keeping each other up-to-date, discussing new additions to their respective lists and generally exchanging recommendations, thoughts and, yes, passionate songs of praise to their favourite artist. The Internet bootleg community demonstrates another alternative strategy to create dynamic communities, with the structural metaphor being the tree:

> Once you have an original recording you can choose to set one up yourself and become a "tree administrator." This involves passing on the recording to your "branches" who are usually organized by geographic location to minimize postage costs. The "branches" then forward the recording to their "leaves," the end user. This flow is continuously inverted, so that leaves pass on recordings which they got from a different "tree." An alternative metaphor is the "weed" which works on a freebie basis. There is no trade involved, it's simply a gesture of generosity by the weeder and a good way to start



JANINE ROSTRON, *PLANNING TO ROCK*, 2001, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, TIRÉE DE LA CHAÎNE DE LETTRES VIDÉO_FROM THE LEARNING TO LOVE YOU MORE VIDEO CHAIN LETTER, AND I WILL DO.

collecting if you haven't got much to trade in the beginning or no means to burn copies.

For Tjan, bootlegging is a way of forming a collective that is structured, flexible and cooperative, something she relates to her own artistic practice, which she defines as being about collecting, archiving and creating systems that challenge the traditional notions of the art object. Alongside the bonus of getting new music nearly every day, as well as a whole new network of friends, Tjan has embraced the non-exclusivity of bootlegging (in its location, presentation, intellectual accessibility, and interactivity) using it as a model for artistic endeavours and interactions.

In a more traditional art context, the video distribution networks Joanie 4 Jackie and And I Will Do have taken up a similar structure, relying on self-organization and a desire to create community. **Miranda July** is an artist based in Portland, Oregon, whose work encompasses video and performance, and who was included in the Whitney Biennial last year. In 1995 she started Big Miss Moviola (renamed Joanie 4 Jackie after lawsuit threats), a chain letter for women making videos. The concept was simple: to get women to send in a videotape, and in return they would receive a chain letter tape containing films by themselves and nine other contributors, as July explains:

I was 21 and had just moved to a new town [Portland, Oregon] and had never made a movie. Everyone I knew was in a band and producing their own records, and I wished that I had a similar network to propel me into movie-making. I also had an idea that most of the movies I wanted to see were not being made and that I should help create a thirst for them, an outline of these missing movies.

One of July's aims was to encourage people who had never used a video camera before, and did not necessarily consider themselves artists. Now run through the website joanie4jackie.com, July originally publicized the project through more low-fi means, printing pamphlets and getting magazine coverage.

Before starting And I Will Do, artist and curator **Emma Hedditch** had been inviting different women artists to make their art work in her bedroom. Set up in 1994, this was Hedditch's way of offering a platform for the artists around her that did not seem to have any way into the traditional gallery circuit. She had been in contact with July after hearing about Big Miss Moviola, and had become pen pals. They discussed setting up a video distribution network in Europe but it wasn't until 2001, when Hedditch was invited to exhibit at the Copenhagen Free University, that And I Will Do was finally established. A sister project to Joanie 4 Jackie, And I Will Do is run through the website andiwilldo.net, with a similar chain letter scheme for women. (The title of this article, "Working Things Out Together," is borrowed from an And I Will Do chain letter). Her tapes include video artists and filmmakers, and



CHARLOTTE PRODGER, *THE GHOST OF DOCTOR GRETEL HARP*, 2001, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, TIRÉE DE LA CHAÎNE DE LETTRES VIDÉO_FROM THE LEARNING TO LOVE YOU MORE VIDEO CHAIN LETTER, AND I WILL DO.





MARIT LINDBERG, *VAMPIRE AND SKELETON*, 2000, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, TIRÉE DE LA CHAÎNE DE LETTRES VIDÉO_FROM THE LEARNING TO LOVE YOU MORE VIDEO CHAIN LETTER, AND I WILL DO.

CHARLOTTE PRODGER, *THE GHOST OF DOCTOR GRETEL HARP*, 2001, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, TIRÉE DE LA CHAÎNE DE LETTRES VIDÉO_FROM THE LEARNING TO LOVE YOU MORE VIDEO CHAIN LETTER, AND I WILL DO.

expand upon her curatorial work through the bedroom gallery. The tapes become mini video galleries, something that July has also encouraged through her Co-Star Tapes, which are curated by invited women. Though both video distribution networks sell versions of the chain letter and compilation tapes, the focus for both July and Hedditch is the community that the chain letter format generates, allowing people to make and exchange work that would otherwise never be shown, or in some cases, even made.

July and Hedditch are passionate about their projects, saying that the strength lies in the simplicity of the idea and its availability to anyone who wants to contribute. Rather than seeing the not-for-profit aspect of the networks as a downside, July sees this as a powerful aspect in the building of communities and exchanges between the participants. Hedditch is clear on the importance of the videotape as a democratic platform:

> Video is a basic structure for communication that is so perfect, you can copy it several times, it's fairly cheap, you can send it, transmit it, you can reuse the tape. What could be better than that?

Talking about the ability to create new communities, she says that "it is good to see and hear about women making videos or films, sort of like a channel on television that you have just invented."

Both July and Hedditch draw on their video networks in their own work. Currently they have been giving out shot lists, lists of things that people are to shoot, which they then make into compilation films – a complete breakdown of the curator/artist division:

> I [July] gradually realized that curating was similar to editing a video, picking and choosing movies instead of scenes. I now have it so that people can just do the shots in front of webcams all over the world, and can record them using a webcam VCR on my computer. They don't even have to have a camera they can just use the security one at the airport or whatever.

The use of webcams is part of www.learningtoloveyoumore.com – a project July runs with Harrell Fletcher. On the website there are various tasks that anyone can choose to realize, with the resulting imagery being presented on the website, a kind of virtual community art workshop.

Hedditch draws inspiration for her own work (which often looks like found footage) from the videos that she receives, and finds that it is very liberating to be able to operate as an artist without having to rely on the gallery system. Through her community-based video projects she encourages an interaction with ideas of art and creativity in a way that is echoed in Schleiner's and July's Web-based projects:

> I am constantly surprised that it was possible to create an alternative condition to work from and that other people would feel comfortable with that, it is good to experience that sensation, I would encourage anyone to try it.

This sentiment is becoming a reality with July preparing to hand over Joanie 4 Jackie to a new organizer, as she feels that it is time to move on to new



MELISSA CASTEGNETTO, *I BEG YOUR PARDON*, 2001, VIDÉO NUMÉRIQUE_DIGITAL VIDEO, TIRÉE DE LA CHAÎNE DE LETTRES VIDÉO_FROM THE LEARNING TO LOVE YOU MORE VIDEO CHAIN LETTER, AND I WILL DO.



57. MIRANDA JULY, COUVERTURE DE_ COVER OF *JOANIE4JACKIE FOREVER*, CHAÎNE DE LETTRE VIDÉO_VIDEO CHAIN LETTER, 1998.

projects. July says that Joanie 4 Jackie "was the network that made me feel safe enough to take the risks I had to take to become a self-supporting artist. It's the perfect thing for young women to operate."

All of these self-organized networks show how it is possible to create community and coalition through shared passions and interests rather than an a priori identity. There can never be an essential unity because it denies our very specificity and heterogeneity. But this of course does not preclude collectivity, it just means to recognize and build on our differences because, as Donna Haraway put it, "in difference is the irretrievable loss of the illusion of the one."[3] To create community through affinity and not identity can produce very potent forms of creativity and activism. With such sentiments as these, it creates hope that art really can have the power to create communities outside of the commercial system, whether through trees, tapes or digital folk art.

Catherine Grant and Tahani Nadim are writers based in London, and both work at Black Dog Publishing. They began to work collaboratively after meeting at MAKE, the organization for women in the arts, where they worked on the organization's magazine, website and archive. Grant is currently working on her Ph.D. at the Courtauld Institute, looking at the performance space in contemporary photographic art, and Nadim is finishing her M.A. at Goldsmiths College on culture, science and technology.

Dans cet article qui fait le constat du réseau des artistes professionnels, l'auteur soulève une question provocante: est-ce possible d'être un contrebandier de l'art? Les technologies de l'information et de la communication ont encouragé les espaces de collaboration. En interviewant des artistes dont les pratiques exploitent l'art postal, la vidéo et Internet, les auteurs font voir des moyens alternatifs par lesquels les œuvres d'art peuvent être distribuées à l'extérieur du cadre institutionnel et commercial.

NOTES

All quotes in this article are from conversations between the authors and the artists.

1. Josephine Berry and Howard Slater, *Ourganisation, An Open Letter of Invitation*, pamphlet produced for the exhibition "Convulsive Initiatives" at the Century Gallery, London, October 2002, <mhtml:mid://00000010/#_ftnref1>.
2. Howard Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, London: Secker and Warburg, 1994.
3. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991.

Websites consulted
Emma Hedditch: <andiwilldo.net> and <www.copenhagenfreeuniversity.dk>
Miranda July: <Joanie4jackie.com> and <mirandajuly.com>
Miranda July and Harrell Fletcher: <learningtoloveyoumore.com>
Anne-Marie Schleiner: <opensorcery.net>
Anna Tjan: <earworms.tripod.com>

To create community through affinity and not identity can produce very potent forms of creativity and activism.

Thomas Hirschhorn et la *démocratie radicale*

Jean-Philippe Uzel

Les Grecs considéraient la démocratie comme la forme la plus achevée du politique. Aujourd'hui la *démocratie radicale* marque la fin du *politikos*, de cette capacité des citoyens à décider ensemble des affaires communes. La *démocratie radicale* caractérise, selon Habermas, l'état des « sociétés hautement différenciées avec une diversité sans transparence d'intérêts [dans lesquelles] les citoyens affectés ou concernés au premier chef défendent eux-mêmes leurs revendications dans le débat public[1] ». De prime

THOMAS HIRSCHHORN AND *RADICAL DEMOCRACY*

The Greeks considered democracy the most perfect of political forms. Today *radical democracy* signals the end of the *politikos*, of that ability of citizens to decide together their common interest. According to Habermas, *radical democracy* is characterized by

TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTIST ET_AND GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.



abord, cette conception de la démocratie, qui accorde une large place à l'autonomie civique, semble renouer avec l'idéal grec de l'espace public politique, cet espace de la cité « proprement humain où les citoyens délibèrent et décident eux-mêmes de leurs affaires communes[2] ». C'est paradoxalement l'inverse qui est vrai. Tous ont accès au débat public, mais chacun intervient en son nom propre et suivant ses propres intérêts. Le domaine privé de l'économique (*oïkos*) régule désormais le domaine public

the condition of "highly differentiated societies, with a diversity but not an accountability of interests [in which] the affected or involved citizens defend above all their own demands in the public debate."[1] At first sight, this conception of democracy, which grants a wide berth to civic autonomy, seems to rekindle the Greek ideal of the public political sphere, that civic space which is "truly human, where the citizens deliberate and decide their common interest."[2] Paradoxically, the reverse is true. Everyone

THOMAS HIRSCHHORN, *SPINOZA MONUMENT*, 1999, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS.

du politique (*polis*). La *pensée élargie* dont parlait Kant, ce mode de pensée proprement politique, qui consiste à juger en se mettant à la place des autres, semble avoir totalement déserté l'*agora*. La *démocratie radicale* n'a pas épargné la sphère de l'art et de la culture où elle est venue renforcer les effets démagogiques de la culture de masse[3]. Il suffit qu'une opinion esthétique, la plus éclairée comme

has access to the public debate, but each intervenes on his or her own behalf, pursuing his or her own interests. The private ownership of economic forces (*oikos*) controls, from that point on, the public domain of politics (*polis*). The wider thought Kant spoke of, a truly political way of thinking that consists in making judgments by putting oneself in the place of others, seems to have completely



la plus obscure, s'exprime pour qu'elle devienne immédiatement légitime. Les citoyens sont libres de choisir l'activité «culturelle» de leur choix: un spectacle de rock, une exposition au musée, un match de football... Le remplacement progressif du *cultivé* par le *culturel* rend les politiques de démocratisation culturelle de plus en plus dérisoires.

Le travail de Thomas Hirschhorn soutient une position singulière dans ce débat entre démocratie et culture. En extrapolant à peine, on pourrait dire que cet artiste suisse, qui vit depuis vingt ans à Paris, reprend le projet de démocratisation culturelle là

disappeared from the *agora*. Nor did *radical democracy* spare the realms of art and culture, where it has come to reinforce the demagogic effects of mass culture.[3] It is enough for an æsthetic opinion – from the most enlightened to the most obscure – to be expressed, for it to become immediately legitimate. The citizens are free to select the "cultural" activity of their choice: a rock concert, a museum exhibition, a football game. The progressive replacement of the *cultured* by the *cultural* renders the politics of cultural democratization increasingly meaningless.

Time to Go, 1997, matériaux mixtes_mixed media, environ_about 120 m².

Pour Hirschhorn, ce n'est pas le citoyen qui doit aller vers l'œuvre, c'est l'œuvre qui doit aller vers le citoyen, là où il se trouve [...]



où les responsables politiques l'ont laissé. Mais contrairement à ces derniers, il ne cherche pas à lutter contre les effets racoleurs et débilitants de la culture de masse en se faisant l'avocat de la grande culture. Au contraire, il entend défendre celle-ci en utilisant à plein les effets de séduction de celle-là. Pour Hirschhorn, ce n'est pas le citoyen qui doit aller vers l'œuvre, c'est l'œuvre qui doit aller vers le citoyen, là où il se trouve (dans la rue, dans les cages d'escaliers, dans les fast-foods...). Mais surtout l'œuvre doit descendre de son piédestal et rompre définitivement avec l'*aura* dont elle est nimbée de-

The work of Thomas Hirschhorn holds a unique position in the debate between democracy and culture. It can be said without exaggeration that this Swiss artist, who has lived in Paris for the past twenty years, takes up the project of cultural democratization where the political thinkers left off. But unlike the latter, he does not struggle against the sensationalist and discouraging effects of mass culture by making himself the champion of high culture. On the contrary, he wants to defend the latter by using the full seductive power of the former. For Hirschhorn, it is not the citizen who is

Raymond Carver Altar, 1998, matériaux mixtes_mixed media, dimensions variables_variable dimensions.

puis deux siècles. Il est évident que pour Hirschhorn la *valeur cultuelle* de l'œuvre doit laisser place à sa *valeur d'exposition*, à cette capacité de l'œuvre, selon Walter Benjamin, à se rapprocher du public[4]. Loin du chef-d'œuvre invisible défendu par les romantiques, qui avait l'insigne avantage d'« échapper à l'imperfection dont souffrait nécessairement toute œuvre réelle[5] », Hirschhorn propose des œuvres volontairement imparfaites, des œuvres faites de matériaux pauvres et éphémères (bois aggloméré, sacs de poubelle, rubans adhésifs, papier d'aluminium...) qui brisent l'effet de sidération de l'œuvre d'art.

Être bête!

À une personne qui dans un colloque lui reprochait de donner au public « des petits bouts de papiers misérables... », Hirschhorn a fait cette réponse : « Je crois à l'utilisation de matériaux susceptibles d'être tout de suite compris par les gens. Je ne fais pas de l'arte povera, mais le ruban adhésif, le plastique ou le papier d'aluminium sont des matériaux qui pour moi peuvent être beaux...[6] ». Il n'y a nulle ironie dans cette déclaration. L'artiste croit au pouvoir de séduction des matériaux les plus ordinaires, comme il avoue trouver belles les images publicitaires et la typographie des logotypes commerciaux. Dans la publication *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (Centre genevois de gravure contemporaine, 1995), le logo de Chanel est reproduit dans un collage accompagné de la phrase écrite au stylo : « Je trouve ça beau, que faire ? ». Celui qui a commencé sa carrière comme designer graphique n'a jamais oublié la force et l'impact que peut avoir une image ou une typographie bien conçue. D'ailleurs, il n'hésite pas à recycler les signes et les symboles de la culture de masse, tout particulièrement ceux qui sont prisés dans les milieux dits « populaires ». Il reproduit en papier doré une chaîne avec le logo CNN à l'instar de celles que portent les chanteurs de rap (*CNN*, 2002), il fabrique à plusieurs dizaines d'exemplaires des montres Rolex gigantesques (*Time to go*, 1997) qui ne sont pas sans évoquer l'engouement des jeunes des banlieues françaises pour les marques de luxe. Ses *Autels* sont également pleins de bibelots et de colifichets que l'on retrouve dans la culture populaire : des photos-souvenirs, des bougies, des figurines en peluche, des bouquets de

supposed to seek out the work, but the work that should move towards the citizen – to the streets, the elevators, the fast-food restaurants where he or she is found. But above all the work must come down from its pedestal and make a definitive break with the *aura* that has surrounded it for the past two centuries. It is clear that for Hirschhorn the *cultural value* of the work should give way to its *exhibition value*, to the ability of the work to reach, in Walter Benjamin's terms, the public.[4] Far from the esoteric masterpiece defended by the romantics, which had the conspicuous advantage of "escaping the imperfection that necessarily afflicts all real works,"[5] Hirschhorn voluntarily offers imperfect works made from cheap and ephemeral materials (pressboard, garbage bags, adhesive tape, aluminum foil) that annul the stupefying effects of the work of art.

To Be Ignorant!

To someone who criticized him in a seminar for giving the public "scraps of useless paper," Hirschhorn replied, "I believe in the use of materials that can be immediately understood by people. I do not make *arte povera*; for me adhesive tape, plastic, or aluminum foil are potentially beautiful materials."[6] There is no irony in this statement. The artist believes in the seductive power of the most ordinary materials, admitting that he finds advertising images and the typeset of commercial logos beautiful. In his book *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (Centre Genevois de Gravure Contemporaine, 1995), the Chanel logo was reproduced in a collage accompanied by the handwritten phrase, "I find this beautiful, what can be done?" He who started his career as a graphic designer never forgot the power and impact that a well-conceived image or typeface can have. Moreover, he does not hesitate to recycle the signs and symbols of mass culture, particularly those that are valued in what are called the "popular" milieu. He reproduced a chain on gold paper with the logo CNN, following the example of those worn by rap singers (*CNN*, 2002). He also made several dozen copies of gigantic Rolex watches (*Time to Go*, 1997), which are not without allusion to the fascination of suburban French youth for brand name luxury items. His *Autels* ("altars") are also full of the trinkets and knick-

Sculpture directe, 1999, matériaux mixtes_mixed media, 3,60 x 7,10 x 6,60 cm.

fleurs (*Otto Freundlich Altar*, 1998; *Altar to Raymond Carver*, 2000, etc.). L'ultime hommage au goût populaire – que l'on appelle dans les milieux cultivés le «mauvais goût» – a sûrement été atteint avec la reproduction à la galerie Chantal Crousel de l'autel que les passants ont élevé spontanément à la mémoire de Lady D. autour de la flamme du pont de l'Alma (*Sculpture directe*, 1999).

knacks found in popular culture: the souvenir photos, the candles, the stuffed animals, the flower bouquets (*Otto Freundlich Altar*, 1998; *Altar to Raymond Carver*, 2000, etc.). The ultimate tribute to popular taste – what is called in cultivated circles "bad taste" – was surely reached with the reproduction at the Chantal Crousel Gallery of the altar that passersby spontaneously raised to the mem-



Il y a ici une part de naïveté qui reproduit la spontanéité et la simplicité du goût populaire. Mais cette naïveté est tellement déconcertante qu'elle finit par revêtir une dimension critique. Dans l'entrevue que Hirschhorn a donnée à Alison Gingeras à l'occasion de l'exposition « Premises » en 1998 au Guggenheim SoHo, il s'explique en détail sur sa démarche:

Comment peut-on lutter aujourd'hui? Grâce à la bêtise! Nous ne serons jamais plus malins que le capital. C'est futile. Je ne veux être ni intelligent, ni habile, je m'efforce d'être bête. [...] Mes Rolex ne valent pas les vraies; mes produits sont inférieurs. C'est pour moi une situation intéressante[7].

Autrement dit, en recyclant les images de la culture de masse, Hirschhorn n'est pas dans une démarche parodique. Il entre au contraire dans une sorte de surenchère avec la culture commerciale, mais une surenchère par le bas où la marchandise joue contre la marchandise – ce qui le distingue radicalement des artistes du Pop Art où le côté « fini » des œuvres était primordial. Son œuvre, nous dit-il, fonctionne comme un miroir: « la seule possibilité, c'est de m'emparer de choses que j'observe, puis de les renvoyer[8] ». Mais de les renvoyer au centuple car le côté « inférieur » de ses objets est compensé par la surabondance de ces assemblages, par cet aspect à la fois anarchique et généreux qui singularise son travail.

Tout comme il brouille les niveaux de culture (culture populaire, culture cultivée, culture de masse...) jusqu'à les rendre indiscernables, Hirschhorn pousse la logique de la reproductibilité au point où le mode d'existence de l'œuvre commence à bégayer. La publication *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* reproduisait une série de collages et de dessins sur carton dans leur taille et leur couleur réelles, avec la volonté très précise que l'original disparaisse au profit des fac-similés. L'exposition au Centre de gravure contemporaine de Genève, en marge de la publication, consistait en un grand *display*, surmonté de l'inscription « s.v.p. Achetez la publication » – contenant des exemplaires du document, une vidéo de promotion, les épreuves pour la photogravure, etc. – et dont la seule fonction semblait être la promotion du livre. Le même procédé de reproduction a été repris à l'occasion de la parution du dossier que la revue zurichoise *Parkett* a consacré à Hirschhorn dans son numéro 57 (1999), pour lequel l'artiste a assuré lui-même l'illustration visuelle des articles à l'aide de cartons composés de photographies d'expositions, de dessins et de collages. Pour l'« Edition for

ory of Lady Diana around the flame of the Pont de l'Alma (*Sculpture directe*, 1999).

These works contain an element of naivety that reflects the spontaneity and simplicity of popular taste. But this naivety is so disconcerting that it ends by taking on a critical dimension. In an interview granted by Hirschhorn to Alison Gingeras on the occasion of the "Premises" exhibition at the Guggenheim SoHo, he explained in detail his approach:

How can we struggle today? With stupidity! We cannot be more clever than Capital. That is futile. I don't want to be clever, I strive to be stupid. [...] My Rolexes are not as good as the real thing; my products are inferior. This is the interesting position for me.[7]

In other words, in recycling the images of mass culture, Hirschhorn is not taking a parodic approach. On the contrary, he enters a kind of bidding game with commercial culture, one that works from below, where commodity plays against commodity – something that radically distinguishes his work from Pop Art, where the "perfected" side of the works is essential. His sculptural displays, he tells us, function like a mirror: "The only possibility is to capture things as I observe them and then throw them back out."[8] But to throw them back a hundredfold, for the "inferior" aspect of these objects is compensated for by the abundance of detail, by this element at once anarchic and generous that distinguishes his work.

Just as he blurs the lines between cultural categories (popular culture, high culture, mass culture) until they can no longer be distinguished, Hirschhorn pushes the logic of reproducibility to the point where the identity of the work begins to unravel. His book *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* reproduced a series of collages and drawings on cardboard in their original size and colour, with the obvious intention that the copies would replace the originals. The exhibition at the Centre Genevois de Gravure Contemporaine, in addition to the publication, consisted of a large display, topped by the inscription, "Please buy the book" – containing copies of the document, a promotional video, the photoengraving proofs, etc. – whose sole function seemed to be the promotion of the book. The same process of reproduction appeared in a special section devoted to him in the Zurich magazine *Parkett*, issue 57 (1999), for which the artist himself provided the visual illustration of the articles by using sheets

Hirschhorn, unlike many artists who believe that art only takes on political significance when it is displayed outside of museum institutions, never made vague distinctions between urban space and the political public sphere. For him, the debate around "subsidized subversive art" is irrelevant; a work is as political inside as it is outside the institution.

Parkett» – une tradition de la revue – Hirschhorn a proposé cinquante exemplaires de ses montres Rolex (*Twist Made*, 1999), numérotés et signés, tout en profitant de l'occasion pour pousser à sa limite la réversibilité de la valeur artistique et de la valeur publicitaire de l'image: le collage présentant les montres (p. 126-127) fonctionnait en même temps comme sa propre publicité en affichant sur le mode ostentatoire des dépliants promotionnels le prix de chaque exemplaire («990 Fr. S ou 660 $»).

Investir l'espace public

Les interventions de Hirschhorn dans l'espace urbain (par le biais de ses *Autels*, de ses *Displays* et de ses *Monuments*) relèvent de la même ambiguïté que son rapport à la culture de masse: elles semblent à la fois aggraver et contrer les dérives de la *démocratie radicale*. Mais il faut d'abord préciser que Hirschhorn, contrairement à beaucoup d'artistes qui croient que l'art revêt immédiatement une dimension politique lorsqu'il est exposé à l'extérieur de l'institution muséale, n'a jamais confondu l'espace urbain et l'espace public politique. Selon lui, le débat autour de l'«art subversif subventionné» n'a pas lieu d'être; une œuvre est aussi politique à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'institution. Aux gens qui lui reprochaient sa collusion avec l'institution, après sa participation à l'exposition «Invitations» au Jeu de Paume en 1994, il répondait «que c'était excellent, au contraire: des milliers de personnes ont vu les œuvres – y compris des touristes japonais! Pourquoi être exclusif[9]?». Ici encore, c'est le souci de la communication qui prime: que signifie, en effet, une œuvre dite «subversive» qui est vue par seulement quelques dizaines de personnes?

En fait, le travail de Hirschhorn, loin de se réduire à la problématique de la subversion des néo-avant-gardes, nous oblige à remonter aux origines de la relation entre l'art et la démocratie, c'est-à-dire à Platon – *Cavemanman* présenté à la galerie Barbara

composed of photographs of the exhibition, with drawings and collages. For the "Edition for *Parkett*" – a magazine tradition – Hirschhorn presented fifty copies of his Rolex watches (*Twist Made*, 1999), numbered and signed. He took full advantage of the opportunity to push the interchangeability of the artistic value and the advertising value of the image to its limit: the collages presenting the watches (pp. 126-127) doubled as his own advertisement by displaying in the ostentatious style of promotional brochures the price of each copy ("990 Fr. S or $660.00").

Besieging the Public Sphere

Hirschhorn's interventions in urban life (by means of his *Autels*, his *Displays*, and his *Monuments*) emerge from the same ambiguity as his relation to mass culture: they seem to both exacerbate and counter the inclination of *radical democracy*. But it must first be made clear that Hirschhorn, unlike many artists who believe that art only takes on political significance when it is displayed outside of museum institutions, never made vague distinctions between urban space and the political public sphere. For him, the debate around "subsidized subversive art" is irrelevant; a work is as political inside as it is outside the institution. To those who criticized him for his collusion with institutions after his participation in the "Invitations" exhibition at the Jeu de Paume in 1994, he replied that "so much the better – there are thousands of people that see the work and, even better, Japanese tourists! Why be exclusive?"[9]

Here again, it is the question of communication that counts: what, in effect, does it mean for a work called "subversive" to be seen by only a few dozen people?

The work of Hirschhorn, far from being reducible to the problematic of neo-avant-garde subversion, obliges us to return to the origins of the relation

Gladstone en août 2002 évoquait explicitement la fameuse allégorie de la caverne du livre VII de *La République*. Sur les traces de Nietzsche – auquel Hirschhorn a rendu hommage à plusieurs reprises –, l'artiste semble inverser systématiquement les positions platoniciennes. Mais là encore sa critique n'est pas frontale mais paroxystique: Hirschhorn incarne très exactement le portrait de l'artiste que Platon donne au début du livre X de *La République*. Selon le philosophe, l'artiste est un bon à rien, un ignorant qui se contente d'imiter, sans les comprendre, les choses qu'il voit. D'ailleurs fabriquer des images, affirme Platon, est à la portée du premier venu, il suffit de prendre un *miroir* et de le tourner en tout sens. La conclusion de *La République* est sans appel: il faut bannir les artistes de la *cité idéale* et confier l'éducation des citoyens aux philosophes. Si Hirschhorn fait l'éloge de la bêtise et affirme que son œuvre n'est que le *reflet* de son environnement, il n'a pas pour autant l'intention de déserter l'espace public, mais cherche au contraire à redonner au *dêmos* le pouvoir de participer aux affaires de la cité. Hirschhorn, qui se décrit comme un artiste engagé, s'en prend de façon virulente à la mondialisation qui permet aux pouvoirs économiques et aux instances étatiques de confisquer toujours un peu plus le pouvoir. Dans *Flugplatz Welt/World Airport*, présenté à la Biennale de Venise de 1999, il reproduit un immense aéroport avec des maquettes d'avions représentant des compagnies aériennes du monde entier. Cette plate-forme était entourée de centaines de documents écrits (les livres de Gramsci en consultation libre, des panneaux en carton reproduisant des articles de journaux...) qui invitaient le public à s'informer sur les méfaits de la mondialisation et du capitalisme avancé. Dans *Nations Unies – Miniature*, présentée dans le cadre de la Biennale de Lyon en 2000, une immense maquette mettait en scène des véhicules des Nations Unies sur des terrains calcinés, comme pour souligner le fiasco des interventions des *Peace Keepers*. Là encore des dizaines de livres sur les conflits en ex-Yougoslavie, au Rwanda, etc., étaient exposés en consultation libre. La profusion d'informations à caractère politique et social de ces assemblages semble répondre à un état d'urgence: l'artiste doit tout nous dire, tout de suite, car le temps presse, il faut réagir immédiatement.

À côté de ces ensembles monumentaux, on trouve un autre type de travaux qui ressort plus du domaine

between art and democracy, in other words to Plato: *Cavemanman*, presented at the Barbara Gladstone Gallery in August 2002, explicitly alluded to the famous allegory of the cave from Book VII of *The Republic*. Like Nietzsche – to whom Hirschhorn several times paid tribute – the artist seems to systematically invert the Platonic position. But here again his critique is not frontal, but works by exacerbation: Hirschhorn incarnates very precisely the portrait of the artist given by Plato at the beginning of Book X of *The Republic*. According to Plato, the artist is a good-for-nothing, an ignorant person who is content to imitate the things he sees without understanding them. The creation of images, asserts Plato, is within anybody's reach: it suffices to take a *mirror* and turn it in any direction. The conclusion of *The Republic* is unequivocal: artists must be banned from the *ideal city* and the education of the citizens entrusted to the philosophers. If Hirschhorn vaunts the merits of ignorance in asserting that his work is only a *reflection* of the environment, it is not with the intention of abandoning the public sphere; he seeks on the contrary to return to the *dêmos* the power to participate in the affairs of state. Hirschhorn, who describes himself as a politically committed artist, aggressively attacks the globalization that allows economic concerns and state authority to appropriate ever more power. In *Flugplatz Welt/World Airport*, presented at the Venice Biennale in 1999, he reproduced an immense airport with airplane models representing worldwide airline companies. This platform was surrounded with hundreds of written documents (Gramsci's books open to viewing and placards of newspaper articles) that invited the public to learn about the misdeeds of globalization and advanced capitalism. In *Nations Unies – Miniature*, presented at the Lyon Biennale in 2000, an enormous maquette showed United Nations vehicles on charred earth, as though to underscore the fiasco of the peacekeepers' involvement. Here again dozens of books on the conflicts in former Yugoslavia, in Rwanda, etc., were displayed for viewing. The profusion of political and social information in these productions appears to respond to a state of emergency: the artist has to tell us everything right now, for time is short and one must react immediately.

Parallel to these monumental projects, there is another type of work that is more directly interventionist. By means of his *Monuments* – which are



de l'intervention. À travers ses *Monuments* – qui se caractérisent par leur aspect non monumental et précaire... – Hirschhorn intervient directement dans des quartiers « chauds » comme le *Red Light-District* d'Amsterdam (*Spinoza Monument*, 1999) ou dans des quartiers populaires (*Deleuze Monument*, 2000; *Bataille Monument*, 2002) dans lesquels il crée, à travers différentes stations animées par les habitants de la cité, une forme d'espace civique. Le *Bataille Monument*, présenté dans le cadre de la Documenta 11, était situé au cœur d'un quartier ouvrier de Kassel, dont la grande majorité des habitants sont des immigrés turcs. Hirschhorn, qui avait emménagé dans la cité plusieurs mois avant l'ouverture de la Documenta, avait conçu un ensemble de quatre pavillons (une bibliothèque, un bar, une exposition et un studio de télévision) et une sculpture publique. Cet hommage au philosophe français avait à la fois l'objectif de faire connaître sa pensée et de créer des lieux de rencontre et de distraction par le biais de la télévision communautaire.

characterized by a non-monumental and precarious aspect – Hirschhorn intervenes directly in the "hot" districts such as Amsterdam's red-light district (*Spinoza Monument*, 1999) or in the popular districts (*Deleuze Monument*, 2000; *Bataille Monument*, 2002) in which he created, through various stations animated by the inhabitants of the city, a form of civic space. The *Bataille Monument*, presented in the context of Documenta 11, was placed at the heart of a worker's district in Kassel, where the large majority of residents are Turkish immigrants. Hirschhorn, who had moved into the city several months before the opening of Documenta, designed a group of four pavilions (a library, a bar, an exhibition room and a television studio) and a public sculpture. This tribute to the French philosopher had the goal of both making Bataille's ideas known and of creating a meeting place and entertainment venue by means of community television, a refreshment stand, etc. Unlike the critics who regret that "the distinction between culture and entertainment

Flugplatz Welt / World Airport, 1999, matériaux mixtes_mixed media, environ_about 500 m².

taire, de la buvette, etc. Contrairement aux esprits chagrins qui déplorent que « la frontière entre la culture et le divertissement s'étant estompée, il n'y a plus de lieux pour accueillir [les œuvres] et pour leur donner sens[10] », Hirschhorn nous montre au contraire que la culture de masse et la culture cultivée peuvent cœxister. Il s'agit avant tout pour lui de lutter contre le cynisme ambiant, même si c'est avec naïveté – il déclare, par exemple, aimer la philosophie même s'il ne comprend pas le tiers des livres qu'il lit...

L'ascendance de Beuys

Si certains critiques ont affirmé que la sculpture de Hirschhorn synthétise et renouvelle la sculpture contemporaine des trente dernières années[11], sa fonction politique se situe très certainement dans le prolongement de l'œuvre de Joseph Beuys. L'ombre du fondateur de *l'Organisation pour la démocratie directe et le référendum d'initiative populaire* has been blurred, that there is no longer a [cultural] space to receive [the works] and make sense of them,"[10] Hirschhorn shows us that mass culture and high culture can co-exist. For him it is a matter of struggling against widespread cynicism, even if it is with naivety – he declares for example to love philosophy even though he doesn't understand a third of the books he reads.

The Influence of Beuys

While some critics have said that Hirschhorn's work synthesizes and renews contemporary sculpture of the last thirty years,[11] its political function can very definitely be placed within the context of a continuation of the work of Joseph Beuys. The influence of the founder of the *Organization for Direct Democracy Through Referendum (Die Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung)* was felt in relation to the *Bataille Monument*, given that *7000 Eichen*, an action undertaken on the occasion



(Die Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung) flottait sur le *Bataille Monument* puisque *7000 Eichen*, action réalisée à l'occasion de la Documenta VII (1982), a d'ailleurs durablement modifié le paysage urbain de Kassel. Hirschhorn n'a d'ailleurs jamais caché son admiration pour l'artiste allemand et le rôle important qu'il a joué dans son œuvre: « Beuys a libéré la sculpture des volumes esthétiques. Il a su redonner tout son potentiel à la notion de sculpture, en ne limitant pas la pratique à l'utilisation de matériaux dits nobles[12].» Il y a en effet chez Beuys comme chez Hirschhorn la volonté de ne pas faire un art politique, mais d'utiliser l'art politiquement. Les deux artistes posent en des termes similaires la question de la démocratie et tout particulièrement le lien fondamental entre éducation et politique: il s'agit dans les deux cas de transformer le corps social par le travail de la parole et de la pensée, de proposer des liens qui éveillent l'imagination critique. C'est précisément le rôle que jouent les guirlandes en papier d'étain qui relient les livres, les images et les photographies dans les assemblages de Hirschhorn; les guirlandes sont devenues un des éléments constitutifs de son œuvre. L'artiste leur donne d'ailleurs une importance politique de premier degré dans ces

of Documenta VII (1982), permanently changed the urban landscape of Kassel. Hirschhorn has never tried to hide his admiration for the German artist and the important role he has played in his work: "Beuys liberates the term 'sculpture' from æsthetic volumes. He is able to give back to the word 'sculpture' its potential. He removes it from a practice fixed on so-called noble materials."[12] Beuys and Hirschhorn want to use art politically, rather than make political art. The two artists raise similar questions about democracy and especially the important link between education and politics: in both cases it is a matter of transforming the social body through the action of word and thought, of suggesting connections that awaken the critical imagination. This is exactly the role that the garlands of tin foil play that tie together the books, images and photographic portraits in Hirschhorn's assemblages; the garlands have become one of the constituent elements of his work. The artist grants moreover a political importance of the first degree to these intricate



< *Bataille Monument*, 2002, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS.

Deleuze Monument, 2000, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA.



pier d'étain qui relient les livres, les images, les portraits photographiques... dans les assemblages de Hirschhorn et qui sont devenues un des éléments constitutifs de son travail. L'artiste accorde d'ailleurs une importance politique de premier ordre à ces structures réticulaires: «Mon travail d'artiste, en opposition à celui du scientifique ou du philosophe, consiste à établir de tels liens ou relations. C'est au plus haut point politique...[13]».

Bien entendu, il existe des différences importantes entre les deux artistes: les actions de Beuys avaient pour ambition de réformer les institutions artistiques et politiques de l'Allemagne de l'après-guerre. Hirschhorn, pour sa part, intervient dans le cadre de la *démocratie radicale* marquée par la mondialisation. C'est d'ailleurs là que se situe l'originalité de sa position politique puisqu'il souhaite s'adresser à tous les sous-groupes qui forment aujourd'hui l'espace public en conciliant les effets de la démocratie radicale et de la démocratisation culturelle:

Si l'espace public, ça doit être une chambre d'hôtel au milieu d'un quartier où en plus les artistes sont venus habiter, si l'espace public, c'est de coller des affiches sur les murs

structures: "My work as an artist, as opposed to the work of a scientist or a philosopher, is to make such links or connections. It is deeply political."[13]

Of course, there are important differences between the two artists: the actions of Beuys had the ambition of reforming the artistic and political institutions in postwar Germany. Hirschhorn, for his part, intervenes in the context of *radical democracy* as it is affected by globalization. It is here that the originality of his political position lies, since he hopes to address all the sub-groups that today form the public sphere by reconciling the effects of radical democracy and cultural democratization:

If the public sphere must be a hotel room in a district where, what's more, the artists have moved into; if a public sphere is gluing posters on the walls of the district or hanging photos in neighbouring stores, then I think this fails to work on the problem and in the final analysis, it's like scoring a goal on one's own team; because *if I really want art to address, and believe it must address, interested and informed people, while in fact it addresses people uninterested and ill-informed,* this type of lukewarm and feeble project can only exclude rather than include, it implodes rather than explodes.[14]

United Nations Miniature, 2000, matériaux mixtes_mixed media, environ_about 120 m².

du quartier ou d'accrocher des photos dans les boutiques alentour, je trouve que ça manque sérieusement de travail sur la problématique et en définitive, c'est comme marquer un but dans son propre camp; car *si je veux réellement que l'art s'adresse et doive s'adresser aux gens intéressés et informés, et qu'en même temps il s'adresse aux gens non intéressés et non informés,* ce type de projets tièdes et débiles ne peut qu'exclure au lieu d'intégrer, ils implosent au lieu d'exploser[14].

Cette *explosion* passe avant tout chez Hirschhorn par un travail sur l'objet, puisque les matériaux pauvres et éphémères de ses assemblages jouent un rôle primordial dans cette quête qui cherche à rendre l'œuvre accessible au plus grand nombre. Ils soulignent en même temps le caractère fragile de la *politeia*, de cet être-en-commun des citoyens qui est à l'origine de la démocratie.

Jean-Philippe Uzel détient un doctorat en science politique de l'Université de Grenoble. Il est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Il participe aux travaux de l'équipe de recherche *Le Soi et l'Autre*.

NOTES

1. Jürgen Habermas, «Sur le droit et la démocratie», *Le Débat*, n° 97, novembre-décembre 1997, p. 47.
2. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La découverte, Paris, 1985, p. 240.
3. Voir Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Puf, Paris, 1997, p. 222-225.
4. Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), trad. M. de Gandillac, dans *Œuvres III*, Gallimard (folio/essais), Paris, p. 284-285.
5. Hans Belting, «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre», dans *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, Gallimard, Paris, p. 51.
6. Propos rapportés par Jean-Luc Chalumeau, «Sur art et politique», *Verso arts et lettres*, n° 21, janvier 2001, p. 2.
7. Thomas Hirschhorn (interviewé par Alison Gingeras), «Grâce à la bêtise!», *Art press*, n° 239, octobre 1998, p. 22.
8. *Ibid.*, p. 24.
9. *Ibid.*, p. 22.
10. Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987, p. 143.
11. Benjamin H.D. Buchloh, «Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn», *Oxford Art Journal*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 41-56.
12. Thomas Hirschhorn (interviewé par Alison Gingeras), «Grâce à la bêtise!», *loc.cit.*, p. 21.
13. *Ibid.*, p. 22.
14. Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument (a document)*, trad. W. Fruhtrunk, p. 8. Ce journal de huit pages a été conçu dans le cadre du n° 23 (octobre 2001) de la revue électronique française *Point d'Ironie*. Fait à partir de facsimilés de collages de textes et de photographies documentant le *Spinoza Monument*, le journal a été tiré à 300 000 exemplaires et distribué dans le cadre de la Documenta 11. Les traductions des textes sont disponibles sur le site de la revue: www.pointdironie.com/in/24/francais.html.

For Hirschhorn, this *explosion* passes through the work onto the object, because the cheap and ephemeral materials of its parts play a primary role in this quest to make the work accessible to the greatest number. At the same time, they underline the fragile character of the *politeia*, of this being-together of citizens that stands at the beginning of democracy.

Jean-Philippe Uzel holds a doctorate in Political Science from the University of Grenoble. He is a professor of Art History at the Université du Québec à Montréal. He participates in the work of the research team *Le Soi et l'Autre*.

Translated by Mark Heffernan

1. Jürgen Habermas, "Sur le droit et la démocratie," *Le Débat*, no. 97, November/December 1997, p. 47. This and other translations by M.H. unless otherwise specified.
2. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: La découverte, 1985, p. 240.
3. See Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris: Puf, 1997, pp. 222-225.
4. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 3, Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds., Cambridge: Harvard University Press, 2002.
5. Hans Belting, "L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre," in *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, Paris: Gallimard, p. 51.
6. Quoted by Jean-Luc Chalumeau, "Sur art et politique," *Verso arts et lettres*, no. 21, January 2001, p. 2.
7. Thomas Hirschhorn, interviewed by Alison Gingeras, "Striving to be Stupid," *Art Press*, no. 239, October 1998, p. 24.
8. *Ibid.*, p. 25.
9. *Ibid.*, p. 24.
10. Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris: Gallimard, 1987, p. 143.
11. Benjamin H.D. Buchloh, "Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn," *Oxford Art Journal*, vol. 24, no. 2, 2001, pp. 41-56.
12. Hirschhorn, *op. cit.*, p. 22.
13. *Ibid.*, p. 25.
14. Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument (a document)*. An eight-page insert was conceived for the October, 2001 (no. 23) issue of the electronic journal *Point d'Ironie*. Made from reproductions of the collages of texts and photographs documenting *Spinoza Monument*, 300,000 copies of the insert were printed and distributed at Documenta 11. [This translation by M. H. from the French on the journal website: <www.pointdironie.com/in/24/francais.html>.]

Rencontres avec l'autre

Entretien avec Maurício Dias et Walter Riedweg

Glória Ferreira



Dias et Riedweg, *Beau c'est aussi ce qui n'a pas été vu / Beautiful is Also That Which is Unseen*, 2002, projet d'art public et installation vidéo_public art project and video installation; toutes les photos de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission des artistes_all photos in this article courtesy the artists.

ENCOUNTERS WITH THE OTHER: AN INTERVIEW WITH MAURÍCIO DIAS AND WALTER RIEDWEG

Glória Ferreira: La visualisation des tensions collectives caractérise le travail que vous développez dans des situations, avec des collectivités. Quelle serait, selon vous, la différence par rapport au *site specific*?

Maurício Dias: Le *site specific*, le minithéâtre, la pratique qui dispose des éléments sur les voies publiques sont des politiques culturelles pour créer l'accessibilité à l'art sans impliquer une préoccupation avec l'artiste, les personnes qui paient, produisent, présentent et commissionnent l'art. Toute recherche artistique possède ces deux aspects, à savoir celui de l'approfondir chaque fois davantage et de la rendre pratique, plus accessible à l'autre. Ces pratiques représentent des moments différents de l'histoire de l'accessibilité de l'art et de ce que l'on a finalement nommé «art public». Quand nous parlons d'«interterritorialité», nous voulons dire «faire le processus dans un lieu et l'amener à l'autre». Il ne s'agit pas de *community art*, lequel favorise la ghettoïsation, mais d'une stratégie plus contemporaine. Par exemple, en Afrique du Sud au lieu d'exhiber notre travail dans une galerie d'art, nous l'avons présenté au milieu d'un vrai ghetto, sur le toit d'un bar de Noirs, dans le territoire le plus *black*, dans la rue la plus dangereuse de la ville. Tout le milieu de l'art est venu, car les médias spécialisés avaient annoncé l'événement.

La pièce présentée, *Mon nom dans ta bouche* (2000), parlait aussi de cette territorialisation en évoquant l'histoire, la mémoire de l'amour et de la sexualité. La vidéo montre des lèvres qui, comme dans une superposition et, selon la scène, mélange blanc et noir. C'est visuellement sexuel. Et tout cela sur le toit de ce ghetto noir qui rassemblait deux cents Blancs et mille cinq cents Noirs. Ainsi, il s'agissait d'une tactique pour mélanger les territoires. Avec *Devotionalia* (1994-1997), le contraire s'est produit car mille cinq cents favelados, qui n'étaient jamais allés au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, sont venus au vernissage de l'exposition. Les artistes qui font des recherches sont chaque fois davantage préoccupés par l'accessibilité de l'art et, de fait développent des stratégies, des pratiques, enfin, des *insights* comme l'a été le *site specific*.

Glória Ferreira: Your work is characterized by the development of collective tensions within situations and collectivities. What, in your view, is the difference between your work and site-specific art?

Maurício Dias: Site-specific art, mini-theatre, and the practice of setting out a work's components in the public domain are cultural approaches designed to create accessibility to art but which do not involve a concern with the artist, with the people who pay for, produce, exhibit and commission art. All artistic inquiry contains these two aspects, that of exploring more deeply the question at hand and that of rendering it more useful and accessible to the other. These practices represent different moments in the history of art's accessibility and of what eventually came to be known as "public art." When we speak of "interterritoriality," what we mean is to "carry out the process on-site and take it to the other." It's not a question of community art, which promotes ghettoization. It's a more contemporary strategy. In South Africa, for example, rather than exhibiting our work in an art gallery, we showed it in the middle of a real ghetto, on the roof of a black bar, in the most "black" area of the city, on the most dangerous street in the city. The entire artworld came out to see the event, because the specialized media had announced it.

The work we showed there, *My Name on Your Lips* (2000), also spoke of this territorialization in the way it evoked the history and memory of love and sexuality. The video shows lips which, like in a superimposition and according to the scene, mix black and white. Visually, it's sexual. And all that on a rooftop in the black ghetto, where two hundred whites and five thousand blacks gathered. In this way, it was a tactic for mixing territories. The opposite was true with *Devotionalia* (1994-1997). With this work, fifteen-hundred slum dwellers, who had never been to the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, attended the exhibition's opening. Artists who explore their medium are becoming increasingly concerned with art's accessibility and, as a result, are developing strategies and practices – insights, in short – as in the case of site-specific art.

GF: Votre travail touche à des questions collectives, à des situations sociales, sans pour autant être une activité sociale.

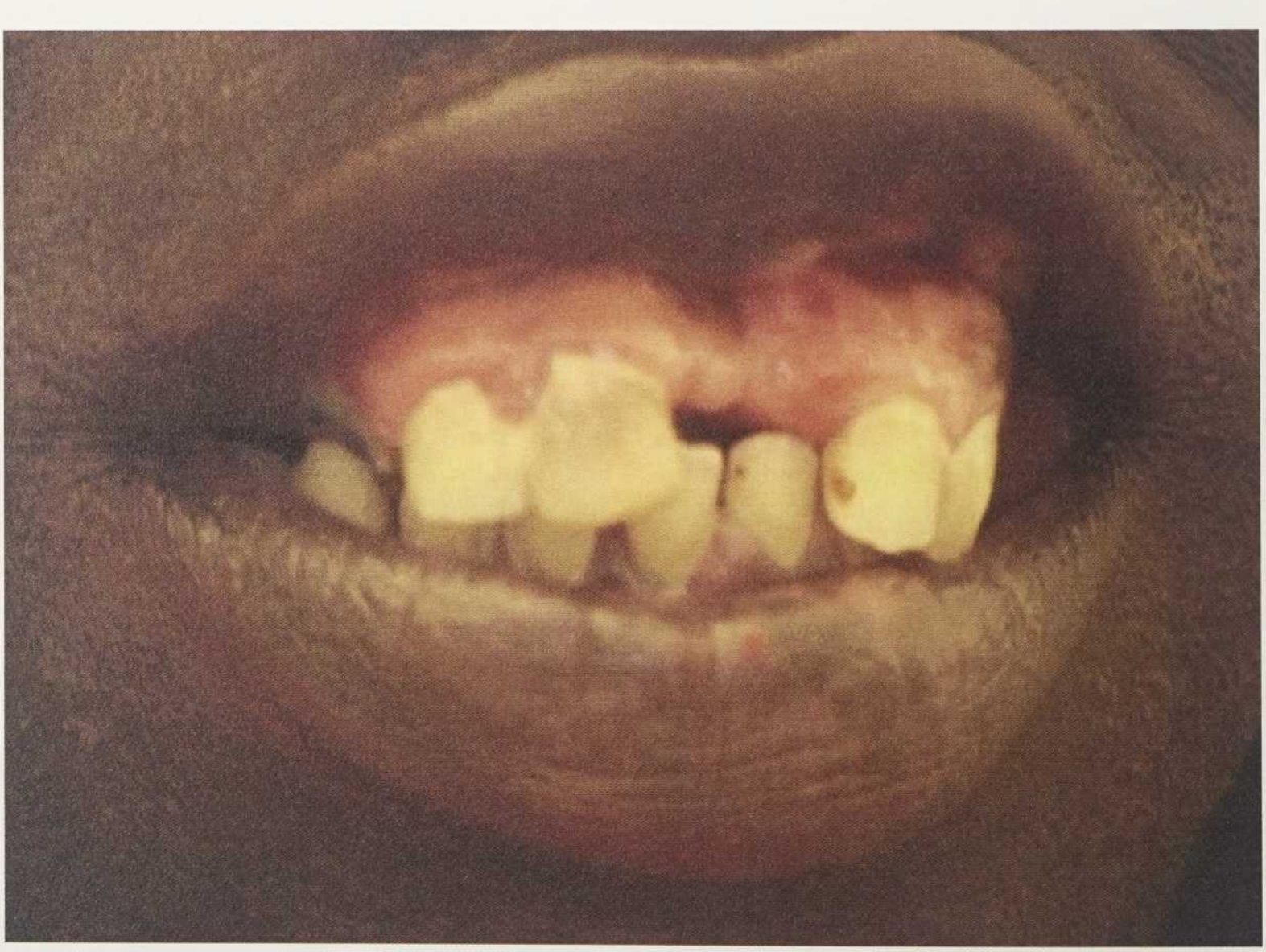
MD: En général, quand quelqu'un nous demande si nous faisons du *site specific,* nous répondons que nous faisons du *context specific*. Nous travaillons avec des contextes spécifiques et, d'une certaine manière, nous avons la prétention d'insérer des contextes spécifiques dans un discours global. Nous tentons de mettre en rapport, dans leur diversité, la question du «menino de rua» (enfant de la rue), du prisonnier, de l'aveugle, ou de la mémoire de l'amour (qui ne cesse d'être spécifique), dans la complexité de la ville, de la vie publique et de l'individu en tant que composante publique.

Walter Riedweg: La perception de chacun varie avec les jours. Jamais personne ne peut dire, avec certitude, que la parole qu'il a utilisée hier sera répétée à nouveau. Les médias le font pourtant. Or, tout le monde sait qu'il est complexe de parler sur un certain sujet, car il s'agit toujours d'une conquête. Notre travail pourrait ainsi être défini comme un contexte en exercice.

GF: Your work addresses collective issues and social situations without, at the same time, being a social activity.

MD: In general, when someone asks us if our art is site-specific, we reply that it is situation-specific. We work with specific situations and, in a sense, we claim to insert specific situations into a global discourse. We attempt to relate, in their diversity, the situations of the *menino de rua* ("street kid"), of the prisoner, of the blind, or of the memory of love (which is ceaselessly specific) to the complexity of the city, of public life, and of the individual as a component of public life.

Walter Riedweg: Everyone's perception varies from one day to the next. No one can say with certainty that the word he or she used yesterday will be repeated today. And yet the media do this. Now, everyone knows that speaking about one subject or another is a complex business, because it is always a question of conquest. In this sense, our work could be defined as putting situations into practice.



Mon nom dans ta bouche /_My Name On Your Lips, 2000, projet d'art public et installation vidéo_public art project and video installation.

GF: D*evotionalia*, le premier travail que vous avez fait ensemble, impliquait une évidente dimension politique, en incluant la classe politique elle-même. Quelle serait la dimension politique de votre travail?

WR: Pour moi, il s'agit d'un choix. Je me refuse au discours simpliste, même s'il est difficile, voire impossible de tenir un discours complexe. Aucun parti politique n'essaie de le faire et c'est ainsi que fonctionne le pouvoir. Je ne m'intéresse pas au pouvoir, mais à la conversation. Dans ce sens, c'est une question politique, qui n'a rien à voir avec la politique de tous les jours, mais avec la manière de s'inscrire dans le monde.

MD: Il n'y a pas de façon de voir ou de penser en formes d'art sans politique. Un de nos amis emploie une métaphore pour partager les hommes en deux: ceux qui font pipi avec du bruit et ceux qui n'en font pas. Or, qu'il fasse du bruit ou non, l'homme exerce un intérêt quelconque. C'est politique. Il existe, cependant, des formes d'art qui sont liées davantage à l'activisme, à un idéal. *Devotionalia* l'a été de façon évidente. De tous nos travaux, il est plus idéaliste, le plus utopique, le plus complexe,

GF: *Devotionalia*, your first work together, involved an obvious political dimension by including the political class itself. What is the political dimension of your work?

WR: For me, it's a question of choosing. I refuse to allow myself a simplistic discourse, even if it is difficult, or even impossible, to maintain a complex discourse. No political party attempts such a thing, and this is how power functions. I'm not interested in power, but in conversation. In this sense, it is a political question, one that has nothing to do with everyday politics but rather with the way we establish our presence in the world.

MD: There is no way of looking at art or of thinking about forms of art without politics. A friend of ours uses a metaphor to divide the world into two: those who pee loudly and those who don't. Now, whether someone makes noise or not, human beings pursue interests of some sort. That's political. There are, nevertheless, forms of art which are more closely related to activism, to an ideal. *Devotionalia* was clearly one of these. Of all our work, it is the most idealist, the most utopian, the



Devotionalia, 1994-1997, PROJET D'ART PUBLIC ET INSTALLATION VIDÉO_PUBLIC ART PROJECT AND VIDEO INSTALLATION.

car il conjugue poésie, intentions et erreurs. Échelonné sur trois ans, il a impliqué trois mille personnes. Notre rôle a donc surtout consisté à administrer les divers intérêts en jeu et la manutention du contenu poétique. Nous avons travaillé avec un groupe extrêmement stigmatisé, les «meninos de rua», mais aussi avec les personnes qui travaillent avec eux, des assistants sociaux et des politiciens, ce qui a contribué à complexifier la tâche. Et la forme du travail consistait justement à se détacher peu à peu du champ artistique. Le projet a tour à tour occupé la favela, le musée d'art contemporain, le Parlement, à Brasília, où il a été exposé pour la dernière fois et, finalement, Internet. Notre préoccupation n'était pas d'occuper, mais de présenter le projet dans les divers territoires qui faisaient partie de son discours, pour maintenir la complexité dans la forme même de sa présentation.

most complex, because it combines poetry, intentions and mistakes. It involved three thousand people and was carried out over a three-year period. Our role thus consisted above all in administering the various interests at stake and in managing the poetic content. We worked with an extremely stigmatized group, the *meninos de rua*, but also with the people who work with them, the social workers and politicians. This made the task more complex. And our manner of working consisted precisely of detaching ourselves, little by little, from the artistic field. The project occupied first the *favela* (the slums of Rio de Janeiro), then the contemporary art museum, and finally the Congress in Brasília before becoming available on the Internet. We weren't concerned with occupying the different territories that make up the project's discourse but with exhibiting the work in these territories in order to maintain the complexity of the work in the very form of its exhibition.



Mama & Vicious Rituals, 2000, projet d'art public et installations vidéo_public art project and pair of video installations.

GF: Quelles ont été les questions que vous vous êtes posées par rapport à l'art qui vous ont amenés à *Devotionalia*? Comment ces questions politiques, utopiques entretenaient-elles des rapports avec les considérations que vous élaboriez, à ce moment-là, sur le milieu de l'art, le circuit, etc.?

WR: Je travaillais dans le contexte du théâtre, de la musique et j'avais pas mal de doutes sur l'utilisation du temps, de mon temps et le temps de ceux qui participaient au groupe. Je ne croyais plus à cette rencontre, tout s'était transformé en une chose très ringarde. Cela m'a amené à tout remettre en question, à essayer de me situer dans le monde et dans le monde de l'art. Des stratégies diverses se sont imposées à travers cette remise en question sur la manière de traiter avec quelqu'un, avec le temps et le lieu. Par exemple, j'ai voulu explorer une autre façon de faire une pièce de théâtre en faisant participer la population de Sursee, une toute petite ville en Suisse; pour l'occasion, la ville était la scène et le

GF: What artistic questions did you ask yourselves to lead you to *Devotionalia*? What sort of relationship did these political and utopian questions have to the ideas you were developing, at that time, about the artworld, the art circuit, etc.?

WR: I was working in theatre and music and I had quite a few doubts about the use of time – my time and the time of the people participating in the group. I didn't believe in this encounter any more, everything had become old hat. This led me to question everything, to try to locate myself in the world and the artworld. Various strategies imposed themselves through this process of questioning the way of dealing with people, of dealing with time and space. For example, I wanted to explore another way of creating theatre by involving the people of Sursee, a small village in Switzerland. For the occasion, the village became the stage and the audience had to walk through the streets to follow the play. The theatre, however, was only a point of departure, be-



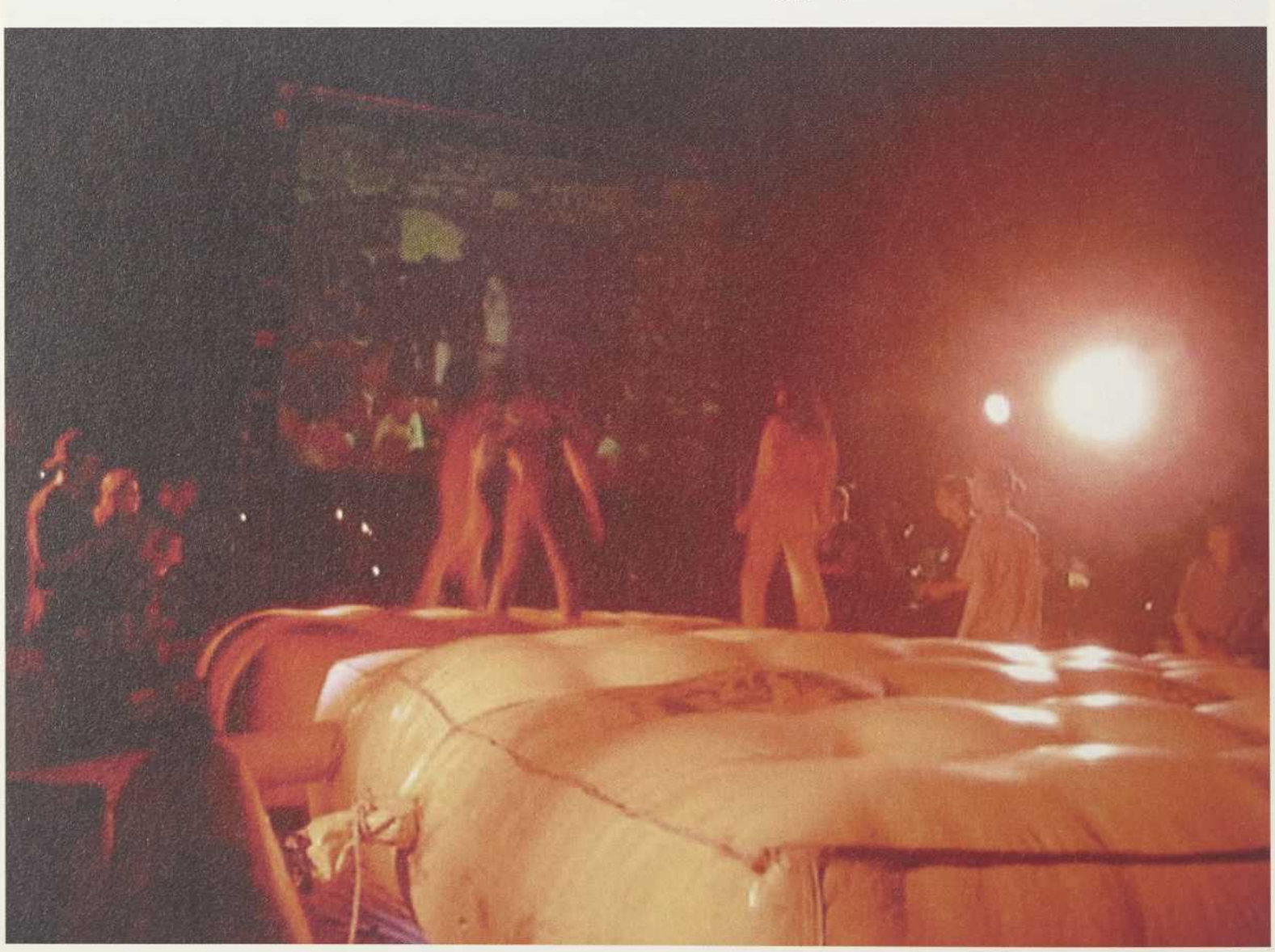
Tutti Veneziani, 1999, PROJET D'ART PUBLIC ET INSTALLATION VIDÉO_PUBLIC ART PROJECT AND VIDEO INSTALLATION.

public devait marcher dans les rues pour suivre la pièce. Le théâtre, cependant, n'a été que le point de départ, car Maurício a commencé à interférer dans ce projet, à poser des questions et à faire des propositions, pour finalement faire corps avec mon travail.

MD: Notre travail en commun a émergé à travers les doutes que nous partagions quant au système de l'art plutôt qu'à partir d'affinités formelles. Les doutes perdurent et nous essayons d'y répondre, de faire face aux divergences que nous avons vis-à-vis du système de l'art et inscrire notre travail en tant qu'alternative. Nous n'avons jamais tourné le dos au monde artistique, mais nous tentons, machiavéliquement, de le remettre en question, en interrogeant, par exemple, la pertinence d'une exposition. Nous ne croyons pas qu'elle sert à décorer ou à satisfaire un sponsor, ni qu'elle est imposée par l'artiste. Il s'agit plutôt d'un dialogue avec la société, tel un exercice permanent. Quand je peignais, je travaillais avec des galeries suisses, j'allais à des dîners, je rencontrais des collectionneurs, etc. Je suffoquais dans ce système et lorsque j'ai rencontré Walter, nous avons commencé à briser ce

cause Mauricio began to interfere with this project, to ask questions and make proposals, and in the end he became part of my work.

MD: Our work together emerged out of the doubts we shared about the art system, rather than out of any formal affinities. The doubts persist, and we are trying to respond to them, to confront our differences of opinion about the art system and to establish our work as an alternative. We have never turned our back on the artworld, but we try, in Machiavellian fashion, to call it into question, by inquiring, for example, into the relevance of exhibitions. We don't believe that exhibitions are decor or that they satisfy the sponsor, nor that they are imposed by the artist. Rather, they are a dialogue with society, a permanent exercise. When I painted, I worked with Swiss galleries, I went to dinners, I met collectors, etc. I was suffocating in that system, and when I met Walter we began to break that schema. And so we began work on *Devotionalia*, without knowing where we were going. We became passionately interested in the process, in encountering people outside culture and art and yet



Parce que je pourrais perdre / Because I Might Lose, 2002, installation vidéo et intervention urbaine_video installation and urban intervention.

schéma-là. Nous avons alors commencé *Devotionalia* sans savoir où nous allions. Nous nous sommes passionnés pour le processus, pour la rencontre avec des personnes étrangères à la culture, à l'art, mais qui, curieusement, avaient beaucoup à dire sur la fonction et la nécessité de l'art et des musées. Et, paradoxalement, c'est justement à ce moment-là que nous sommes entrés dans ce que l'on appelle le marché de l'art international. Nous avons eu beaucoup de chance d'avoir travaillé avec des commissaires importants qui ont projeté notre travail de façon éloquente.

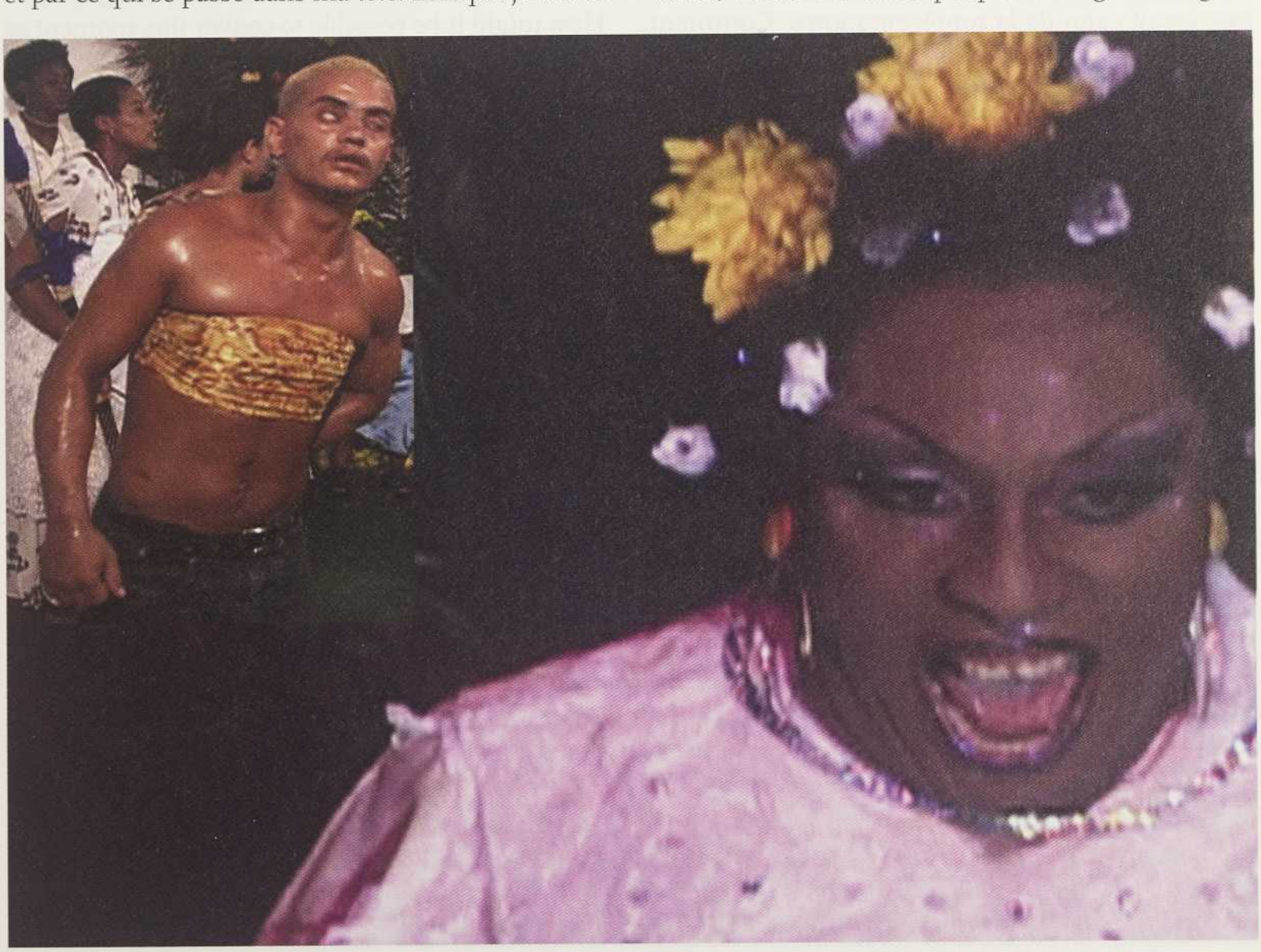
GF: La mémoire, même en tant que dimension politique, semble une donnée extrêmement importante dans votre travail.

WR: Sans aucun doute, mais la mémoire est aussi polémique. Il y a des mémoires très spécifiques, très personnelles et donc, jamais objectives. Parfois, cependant, la mémoire apparaît aussi comme une chose pure, comme le monde intérieur de l'autre. Je suis fasciné par ma subjectivité et par ce qui se passe dans ma tête. Lorsque je ferme

who, curiously enough, had a lot to say about the need for art and museums and how they function. And, paradoxically, it was precisely at that moment that we entered into what is known as the international art market. We've been very lucky in being able to work with major curators who have projected our work in an eloquent manner.

GF: Memory, even as a political dimension, seems to be a very important element in your work.

WR: Without a doubt. But memory is also polemical. There are memories which are very specific and very personal and which, therefore, are never objective. Sometimes, however, memory also appears as something pure, as the inner world of the other. I'm fascinated by my subjectivity and by what goes on inside my head. When I close my eyes, I travel, I listen to other people talking. What goes



Dieu est bouche / God's Lips, 2002, INSTALLATION VIDÉO_VIDEO INSTALLATION.

les yeux, je voyage, j'écoute d'autres personnes en train de parler. Ce qui se passe dans les têtes des autres est un mélange d'imagination et de mémoire. La mémoire répond souvent à des questions très spécifiques, bien qu'il y ait aussi celle qui a à voir avec les conventions.

MD: La mémoire en soi est un atout de la résistance, de cette bataille éternelle du monde intérieur avec le monde extérieur. Peut-être est-ce là la politique? La mémoire accompagne la problématique de l'inscription de soi dans le monde et, en cela, se rapporte à notre travail. Dans tous nos travaux, la partie documentaire est justement du registre de la mémoire, tel un «coffret» dans lequel on puise à volonté. L'autonomie de l'art, dont le cube blanc est emblématique, nous a toujours beaucoup gênés. Nous cherchons, au contraire, à faire de l'art dans les lieux sales, tumultueux, contaminés. Nous croyons que la contamination est une forme d'art et qu'elle est synonyme de négociation; elle ne peut être évitée.

GF: Vous parlez tous deux du «moment fort que serait celui de la représentation». Comment pourrait-on traduire ce moment en tant qu'expérience esthétique vécue par la communauté? Que lui lègue ce travail? En circulant dans le milieu de l'art, n'y aurait-il pas le risque de perdre un peu de cette mémoire?

MD: Notre travail est extrêmement éphémère et nous pose plusieurs problèmes quant à sa dissémination et à sa documentation. Il y a le côté expérimental, mais surtout il y a une pratique, un exercice esthétique collectif. On cherche à ne pas parler de fonction sociale, mais de la rencontre avec l'autre, de la rencontre avec la sensibilité collective. Les représentations sont en fait comme des arrêts sur image d'une pratique, d'un projet déterminé. Notre travail se dirige chaque fois davantage vers cela, en laissant de côté la pratique plus activiste, en adoptant la pratique de l'investigation de la relation à l'altérité. L'exposition au Centre Culturel Banque du Brésil (CCBB), dont Catherine David était la commissaire, s'intitulait «L'autre commence où nos sens rencontrent le monde». C'est un titre imposant, mais nous les aimons ainsi. Il s'agit d'une présentation de plusieurs travaux, installations vidéo pour la plupart, qui résultent ou font partie de processus interactifs, de *Devotionalia* jusqu'au projet plus récent, *Dieu est bouche* (2002). Enfin, divers de nos travaux

on inside the other's head is a mixture of imagination and memory. Memory often responds to very specific questions, even if there may also be the memory that has to do with conventions.

MD: Memory, in itself, is an asset to resistance, to the never-ending battle between the inner world and the world outside. Perhaps this is what politics is? Memory accompanies the question of establishing one's presence in the world and, in this sense, it relates to our work. In all our work, the documentary aspect is precisely the record of memory, like a "tool box" you can dip into whenever you like. The autonomy of art, of which the white cube is emblematic, has always bothered us a lot. We, on the contrary, try to make art in dirty, tumultuous, contaminated places. We believe that contamination is a form of art and that it is a synonym for negotiation. It cannot be avoided.

GF: Both of you speak of "exhibition as a high point." How might it be possible to convey this moment as a community's æsthetic experience? What does this work bequeath to the community? By circulating in the artworld, don't you risk losing this memory somewhat?

MD: Our work is highly ephemeral and presents us with numerous problems with regard to its dissemination and documentation. There is the experimental side, but there is, above all, a method, a collective æsthetic exercise. We try to speak not of social function but of an encounter with the other, an encounter with a collective sensibility. Exhibition, in fact, is a sort of freeze-frame on the image of a method, of a particular project. Our work now tends more and more in this direction, leaving behind the more activist side and adopting the method of inquiring into the relationship to alterity. The exhibition at the Bank of Brazil Cultural Centre (BBCC), which Catherine David curated, was entitled "The Other Begins Where our Senses Encounter the World." This was a rather grand title, but that's the way we like them. This exhibition included numerous works, most of them video installations, which arose out of or were part of an interactive process, from *Devotionalia* to *God's Lips* (2002). In short, several of our works were juxtaposed, taking into account their specific situations, in order to

étaient juxtaposés en tenant compte du contexte spécifique pour les unifier en un lieu. D'où cette étude, cette investigation esthétique, que nous développons entre nous et l'autre et que nous désignons par «sensibilité collective» plutôt que par «travail social». Paulo Herkenhoff traduit notre angoisse, notre désir lorsqu'il affirme: «Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi[1]». Notre regard va beaucoup dans ce sens, car tout ce que nous ne comprenons pas, ce que nous n'avons pas, ce que nous ne sommes pas, nous poussent à vouloir trouver, rencontrer.

GF: Il y a, aujourd'hui, une critique assez répandue du rôle des commissaires d'exposition. Vous faites, cependant, des références à une relation productive avec les commissaires. Quelle a été votre expérience avec Mary Jane Jacob, par exemple, qui a lancé, à Atlanta, une discussion sur la collaboration avec les artistes?

MD: Nous ne sommes pas d'accord avec cette vision critique. Mary Jane a été fondamentale dans notre formation et nous avons négocié avec elle de

bring them together in one place. This is the source of the study, the æsthetic investigation, that we are developing between ourselves and the other and which we call "collective sensibility" rather than "social work." Paulo Herkenhoff conveys our anguish and our desire when he says: "The only things that interest me are those that aren't mine."[1] Our gaze tends greatly in this direction, because everything we don't understand, everything we don't have or aren't, pushes us to want to find it and encounter it.

GF: Today there is widespread criticism of the role of exhibition curators. You refer however to productive relationships with curators. What was your experience with Mary Jane Jacob, for example, who initiated a discussion in Atlanta on the collaboration between curators and artists?

MD: We don't agree with this critical view. Mary Jane was fundamental to our development, and we negotiated with her the same way we negotiated with the prison in Atlanta. With the Fundão (the



Le festin de Mustafa / Mustafa's Feast, 1999, INSTALLATION VIDÉO_VIDEO INSTALLATION.

la même façon que nous avons négocié avec la prison d'Atlanta. Ce rapport a duré plus de quatre ans avec le Fundão (École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro). Chaque débat avec elle était enrichissant. Or, la rencontre avec ces commissaires a été une façon pour nous de comprendre ce que l'on faisait, ce que l'on voulait, et d'approfondir ces aspects avec des personnes qui partageaient nos doutes. En fait, il est contradictoire d'affirmer que «l'art public» est celui qui reste en dehors du musée.

WR: Mais c'est intéressant, car la situation de l'individu dans la société, ainsi que les structures de cette société, changent si vite que les règles d'accès à tout ce qui était restreint à une classe sont en train d'être remises en question. Même si ce n'est pas très violent, les conséquences sont importantes et risquent de retenir notre attention dans le futur. Tout dépend de l'accès non pas seulement aux territoires, mais aussi aux discours, lesquels sont orientés vers une éducation domestiquée, académique. Or, la sensibilité est une autre chose et il y a encore moult façons de faire qui n'ont pas de place dans ce discours. Aussi, le grand défi sera d'inclure ces sensibilités contemporaines qui sont des plus variées. Dans cette perspective, le commissaire apporte beaucoup s'il ouvre un espace où peut se développer un travail. *Devotionalia* était une initiative qui n'émanait que de nous deux. Comme il n'y avait pas de commissaire, il nous a fallu quatre ans, dont un pour trouver une partie de l'argent qui nous a permis de commencer. D'où l'importance de l'appui d'un commissaire, car il ouvre un espace pour survivre et travailler sans toute cette pression.

GF: Qu'en est-il des artistes avec lesquels vous avez des affinités, Beuys, par exemple?

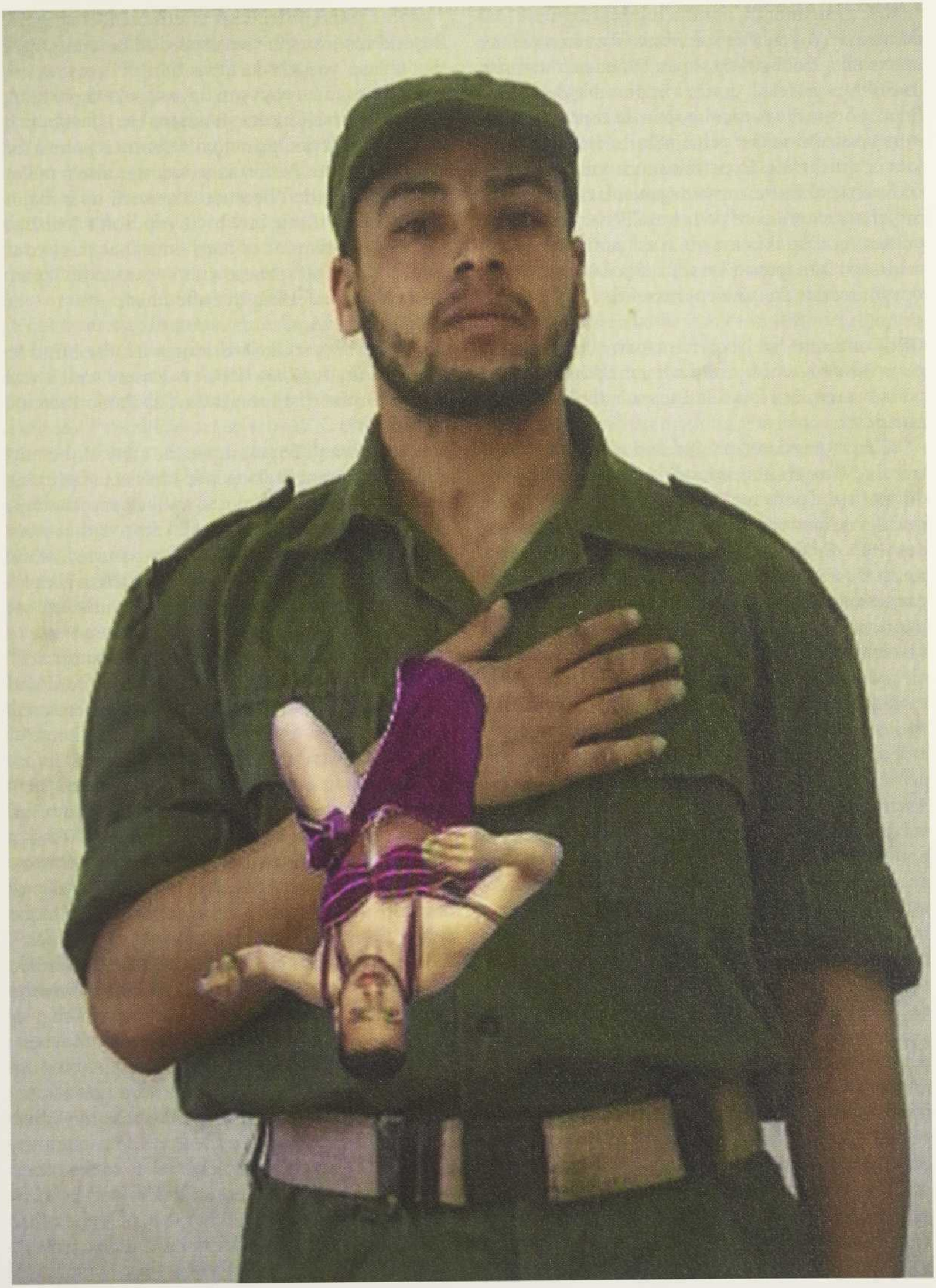
MD: En plus du travail de Mary Jane Jacob, de Catherine David et d'Hélio Oiticica, celui de Beuys est une référence indéniable. Bien qu'il soit avec celui de Lygia Clark des références répandues au Brésil, je les ai connues à l'étranger. Nous avons beaucoup emprunté à l'œuvre de Beuys; le respect pour le processus, la souveraineté de la recherche sur le produit final, l'affirmation du processus, l'idée derrière le processus; les secondes intentions qui en fait sont les premières. J'aime beaucoup également le travail de Rosânagela Rennó, ou celui de Krzysztof Wodiczko.

School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro), this relationship has lasted more than four years. All of our discussions with her have been enriching. Now, the encounter with these curators was one way for us to understand what we were doing, what we wanted, and to explore these questions in depth with people who share our doubts. In fact, it is contradictory to declare that "public art" is an art that remains outside the museum.

WR: But it's interesting, because the individual's situation in society, as well as that society's structures, are changing so fast that the rules for gaining access to everything that had once been the preserve of one class are in the process of being called into question. Even if this process isn't very violent, it has major consequences that are likely to hold our attention in the future. Everything depends on having access, not only to territories, but also to discourses, which are aimed at a domesticated, academic education. Now, sensibility is something else again, and there are still many ways to do things that have no place in this discourse. As a result, the great challenge will be to incorporate these contemporary sensibilities, of which there is a great variety. In this sense, the curator brings a lot to the artist's work if he or she opens up a space in which work can take place. *Devotionalia* was an initiative of we two alone. Since there was no curator, it took us four years, including one year to find part of the money with which to begin work. Here lies the importance of a curator's support, because he or she opens a space in which to survive and work without all that pressure.

GF: What about some of the artists with whom you share affinities – Beuys, for example?

MD: In addition to the work of Mary Jane Jacob, Catherine David, and Hélio Oiticica, Beuys' work has been very valuable to us. Even though he and Lygia Clark are important figures in Brazil, I met them abroad. We have borrowed a lot from Beuys' work: his respect for the process, the supremacy of experimental inquiry over the final product, asserting the process, the idea behind the process – the secondary processes which are, in fact, the primary ones. I also like very much the work of Rosânagela Rennó and Krzysztof Wodiczko.



Ceci n'est pas l'Égypte / This is not Egypt, 1999, INSTALLATION VIDÉO_VIDEO INSTALLATION.

WR: Pour moi, la figure de John Cage est fondamentale. Au-delà de son ironie, il a réussi à faire un travail qui oblige à se situer; quand on interprète une de ses pièces, il devient impossible de se fuir, il faut se situer, s'articuler dans le contexte. Il est sans doute l'une des principales références pour tout ce que je fais. La performance a aussi été une découverte majeure, un soulagement, car un espace important s'est ouvert pour travailler sans se sentir prisonnier d'un schéma qui n'est pas le sien. C'est comme si un Japonais ne voulait pas être Japonais, sentiment que j'ai souvent ressenti.

GF: Comment fut l'expérience avec les aveugles pour *Beau c'est aussi ce qui n'a pas été vu*, présenté pour la première fois à la Biennale de São Paulo, en 2002?

MD: Impressionnant! Par exemple, l'histoire du miroir. Nous avions apporté de petites boîtes avec des parfums pour qu'ils puissent les sentir, pour réveiller des associations, provoquer des descriptions, des récits qui fonctionnent comme des dessins, des images qu'ils perçoivent. En effet, s'ils ne voient pas le monde extérieur, ils entrevoient le monde intérieur. Dans une de ces boîtes, nous avions mis un dentifrice. Avec leur odorat aiguisé, l'un d'eux a dit: «C'est du dentifrice à la menthe». Immédiatement, un autre a «vu» une salle de bain et a commencé à la décrire: le carrelage, la température... et il a dit: «En face de moi il y a un miroir». J'ai pensé: «Qu'est-ce qu'un miroir pour un aveugle?». Avant même que je ne pose la question, il a poursuivi: «Les gens pensent que le miroir n'est rien pour l'aveugle, mais c'est un tas de choses». Un débat s'est engagé entre eux sur l'importance du miroir, pas seulement en tant qu'élément de contrôle ou paramètre visuel, mais aussi en tant que moment de culte de soi-même, de conscience de son reflet. Walter et moi avons pensé à Peter Sloterdijk, de l'École de Francfort, pour qui, l'amour, avant l'invention du miroir, était la manière par laquelle les personnes se rencontraient, se voyaient. L'on suit toujours ce principe avec l'autre, en y cherchant un reflet de soi-même, de notre existence, de notre vie avec l'autre. Dans notre travail, nous explorons ces deux dimensions, ces deux axes de mise en relation avec l'autre: le subjectif, le désir, la réflexion psychologique sur l'autre, mais aussi, de l'autre qui a besoin de respect pour exister, pour cœxister.

WR: For me, John Cage is a tremendous figure. Beyond his irony, he succeeded in creating work that obliges you to take a position. It becomes impossible to run away: you have to take a position, to place yourself in the situation. He is, without a doubt, one of the principal reference points for everything I do. Performance art was also a major discovery, a relief, because it opened up a major space for working in which you don't feel like you're the prisoner of a schema that isn't your own. It's as if a Japanese didn't want to be Japanese, which is a feeling I've often had.

GF: What was it like working with the blind in *Beautiful is Also That Which is Unseen* which was shown for the first time at the São Paulo Biennial in 2002?

MD: Moving! For example, the story of the mirror. We had brought along little canisters of perfume for them to smell in order to awaken associations, to give rise to descriptions and stories that work like drawings, like images they see. Indeed, while they don't see the outside world, they catch a glimpse of the inner world. In one of these canisters, we had put some toothpaste. With their keen sense of smell, one of them said: "that's mint toothpaste." Immediately, another one "saw" a bathroom and began to describe it: the tile floor, the temperature... and he said "In front of me there's a mirror." I thought: "What's a mirror to a blind man?" Before I could even ask the question, he continued: "People think mirrors don't mean anything to blind people, but for us they're a lot of things." Then a discussion ensued amongst them about the importance of mirrors, not only as a means of surveillance or as a visual parameter, but also as a moment in the cult of the self, in the consciousness of the self's reflection. Walter and I thought of Peter Sloterdijk, of the Frankfurt School, for whom love, before the invention of the mirror, was the way in which people encountered themselves, the way they saw themselves. We carry on this principle with the other, looking in the other for a reflection of ourselves, of our existence, of our life with the other. In our work, we explore these two dimensions, these two axes along which we relate to the other: the subjective dimension, of desire and psychological reflection on the other, but also the other who needs respect in order to exist and co-exist.

GF: Et sur le circuit international de l'art lui-même? Il y a, aujourd'hui, certains réseaux qui n'ont pas de centres délimités ou de tendances aussi nettement hégémoniques qu'auparavant. Face à l'actuel poids politique, économique et social de l'art, n'y aurait-il pas un certain épuisement de la spécialisation et de la propre possibilité d'universalité?

WR: J'ai vu un jour une interview de Buñuel dans laquelle il disait: «Celui qui a le meilleur art est celui qui a la plus grande force de frappe, celui qui domine son moyen de production». Dans tous les voyages que nous avons faits, les adolescents m'ont beaucoup impressionné. En Afrique du Sud, en Égypte, en Suisse, en Hollande, en France ou au Brésil, il y a une conversation du corps, par exemple, du mouvement, de la musique, du rythme. L'Afrique a envahi le monde dans ce sens-là. C'est très intéressant, très fort en tant que contexte pour une spéculation artistique sur n'importe quel genre d'échange entre les personnes. La question du pouvoir a changé, elle est désormais plus ouverte, ce qui irrite pas mal de gens qui regrettent le «chef-d'œuvre». Il n'y a plus de chef-d'œuvre. Il n'y a plus de credo, il n'y a plus de pape qui parle de ce qui est correct ou de ce qui ne l'est pas. Ainsi, d'autres discours et d'autres langages s'affirment.

MD: Nous devons encore traiter avec l'idée moderniste de l'art en tant que chose pure, mais le contexte dans lequel nous vivons est, pour tout le monde, complexe. Depuis une dizaine d'années, avec la mondialisation, il y a eu une grande médiatisation des images. Quand on arrive en Afrique, on a déjà une idée de l'Afrique. La cœxistence de ces mondes est extrêmement difficile et complexe, mais ils existent. Par exemple, Catherine David, commissaire de l'exposition «L'État des choses» (Kunst-Werke, Berlin, 2000) a présenté des artistes provenant de différentes cultures dont le discours régional était extrêmement fort dans l'œuvre. Cependant, tous habitaient ou avaient habité hors de ces lieux pendant très longtemps, pour regarder ce contexte de façon critique. L'art a aujourd'hui cette forte dimension de recherche qui induit à l'affrontement de cette médiatisation de l'art, des images, des concepts, et à l'utiliser, à l'incorporer d'une façon ou d'une autre. Le chef-d'œuvre, aujourd'hui, est le nec plus ultra de la contamination. La bonne œuvre d'art est celle qui porte en soi une complexité telle qu'elle met en jeu cette idée de pureté, de formalisme pur. La médiatisation et l'absorption, puis

GF: And what about the art circuit itself? Today there are networks which don't have clearly delineated centres or whose tendencies are not as distinctly hegemonic as before. Given the political, economic, and social importance of art today, isn't there a degree of exhaustion within specialization and the inherent possibility of universality?

WR: I once saw an interview with Buñuel in which he said: "The best artist is the one with the greatest striking force, the one who dominates the means of production." In all our travels, teenagers have impressed me a lot. In South Africa, Egypt, Switzerland, Holland, France and Brazil, there is a conversation about the body, for example, about movement, music and rhythm. Africa has taken over the world in this respect. This is a very interesting and very powerful situation for artistic speculation on any manner of exchanges between people. The question of power has changed; now it is more open, which annoys a lot of people who regret the passing of the "masterpiece." There are no more masterpieces, there are no more creeds, no more popes to talk about what is right and what isn't. In this way, other discourses and other languages are asserting themselves.

MD: We still have to deal with the modernist idea of art as something pure, but the situation in which we are living is, for all of us, complex. Over the past ten years, with globalization, there has been a great mediatization of images. When you arrive in Africa, you already have an idea of Africa. The co-existence of these worlds is extremely difficult and complex, but they exist. Catherine David, for example, the curator of the exhibition "The State of Things" (Kunst-Werke, Berlin, 2000), presented artists from different cultures in whose work a regional discourse is very strong. Nevertheless, all of these artists live or have lived outside these areas for a long time, in order to examine their situation in a critical manner. Today, art has this powerful dimension of experimental inquiry, which leads to a confrontation with the mediatization of art, images and concepts, and to the incorporation of this mediatization in one way or another. The masterpiece, today, is the last word of contamination. The good work of art is the one which carries within it sufficient complexity to bring this idea of purity, of pure formalism, into play. Mediatization and absorption and, finally, the confrontation of mediatized images with the artistic practices of a few contemporary

enfin, la confrontation des images médiatisées avec la pratique artistique de certains artistes contemporains ne sont pas seulement inévitables, elles ouvrent aussi à des champs d'exercices plus démocratiques pour la pratique artistique. Le grand tournant de ces dernières années, c'est qu'on ne discute pas seulement de questions formelles, mais qu'on discute de la dimension publique dans l'art. Cela, les artistes l'affrontent et travaillent avec les choses de la vie pratique. Des choses que les critiques modernistes auraient qualifiées peut-être de mondaines, de non artistiques, de non universelles alors, qu'en vérité, ce sont les questions universelles d'aujourd'hui. L'accès est ainsi donné à des personnes ignorantes en matière d'art, qui ne connaissent pas tous les -ismes.

GF: Et l'homogénéisation, ne serait-ce pas un risque?

MD: Je ne crois pas. Il existe un risque de massification, mais ce n'est pas de la faute de l'art, bien au contraire, car l'art est une pièce de résistance à ce système. C'est là où il diffère de la télévision, de la publicité, des choses médiatisées aux intérêts spécifiques, liées, dans la majorité des cas, à des intérêts économiques.

WR: Ce qui se passe est presque organique. Tout ce qui est numérique, tout ce qui est sonore, toutes ces images numérisées, médiatisées, sont à la disposition de tout le monde. Quand je produis quelque chose, je suis certain que quelqu'un d'autre va se l'approprier. C'est très bien, car cela permet à l'organique et à l'éphémère de prendre place: les choses sont plus flottantes, mon image peut parcourir le monde à mon insu. Ainsi, un potentiel plus grand d'échange est en train de bourgeonner. Bien que beaucoup de gens regrettent le pouvoir qui leur était rattaché, le contrôle réactionnaire et la notion de beauté sont affaiblis. J'ai beaucoup de doutes quant au fait qu'une œuvre ne soit qu'un fragment de quelque chose, qu'elle ne soit vraiment finie ou qu'elle ne soit encore vivante. La manière dont quelqu'un décrit une œuvre m'intéresse ainsi que les défauts pointés, car je peux nouer des relations avec ce qui n'est pas propre, avec ce qui n'est pas parfait.

MD: Dans notre travail, nous ne voulons pas que l'œuvre réponde à des questions, nous voulons qu'elle les pose. Il est évident que l'homogénéisation est un risque, mais je crois que ce risque a toujours existé, il n'est pas plus grand qu'auparavant. On court le risque de voir des intentions pas

artists are not only inevitable, they also open the way to more democratic fields for carrying out artistic practices. The great turning point these past few years is that now not only formal issues are discussed, but also art's public dimension. This is something that artists are confronting, they're working with things from practical life. Things that modernist critics might have labelled as everyday, as non-artistic, as non-universal, but in fact these are the universal questions of our time. In this way, access is granted to people who know nothing about art, who don't know all the isms.

GF: Isn't there a risk of homogenization?

MD: I don't think so. There is a risk of massification, but this isn't the fault of art, quite the contrary, because art is a form of resistance against this system. This is how it differs from television or advertising – things that are mediatized for specific interests which, in most cases, are usually tied to economic interests.

WR: What's happening is practically organic. Everything that is digital, all sounds, all these digitalized and mediatized images are available to everyone. When I produce something, I'm sure that someone else is going to appropriate it. That's fine, because that makes it possible for the organic and the ephemeral to occur: things float about more, my image can travel around the world without my knowledge. A greater potential for exchange is thus in the process of sprouting up. Although many people regret losing the power that has been taken from them, reactionary control and the concept of beauty have been weakened. I have a lot of doubts as to whether a work of art might be a fragment of something, whether it is truly complete or still living. The way someone describes a work interests me, as well as the defects identified in it, because this allows me to establish relations with what isn't a part of the work, with what is not perfect about it.

MD: In our work, we don't want the work of art to answer questions, we want it to ask questions. Clearly, homogenization is a risk, but I think this risk has always existed, it's no greater than before. There is a risk of seeing intentions that are no different in a work created in South Africa and another created in Brazil. This risk, however, is much lesser

tellement différentes dans un travail réalisé en Afrique du Sud et un autre au Brésil. Ce risque, cependant, est bien moindre qu'au moment où l'on peignait à la manière cubiste au Brésil ou en Afrique dans les années 1940, 1950. Il y a eu une révolution dans l'information et la planète a changé. Les personnes sont informées et veulent un art informé. L'art est une catégorie de création, un territoire spécial dédié à la liberté d'expression, ce qui pourrait lui assurer sa dimension politique. Là où il y a espace de la mémoire, sensibilité collective, individualité dans la collectivité, c'est où tout cela s'épanouit. L'art continue d'être une catégorie qui a trait à l'autonomie, mais sans l'être totalement.

WR: La déclaration de Beuys «chacun est un artiste» a beaucoup à voir avec cela. Les artistes d'aujourd'hui remettent en question le statut d'individu qui a longtemps reposé sur une série d'exclusions; l'homme, le génie, le roi pouvaient se prévaloir de ce statut, mais pas les autres.

MD: Dans le texte pour l'exposition au CCBB, il y a une phrase très pertinente à ce propos: «Une des choses qui forme la base de la dignité est que personne ne voit le monde tel que je le vois». Personne ne voit le monde de la même manière que toi tu le vois. Cette chose, qui semble si béotienne, c'est en fait une découverte récente. Les personnes sont en train de se rendre compte que la perception du monde est absolument singulière, propre à soi. À l'instar de la déclaration de Beuys, ce constat est fondamental.

Glória Ferreira est professeure en histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Brésil. Elle est également coéditrice de la revue *Arte&Ensaios* et commissaire indépendante. Elle a présenté, entre autres, «Lygia Clark et Hélio Oiticica» (1986), «Luciano Fabro» (1997), «Hélio Oiticica et la Scène Américaine» (1998) et «Situaçoes Arte Brasileiros anos 70» (2000). Elle vit à Rio de Janeiro et Paris.

than when people painted in a Cubist style in Brazil or Africa in the 1940s and 1950s. There has been an information revolution, and the planet has changed. People are informed and they want an informed art. Art is a category of the creative process, a special region devoted to the freedom of expression, which can ensure its political dimension. Wherever there is a space for memory, collective sensibility and individuality in the collectivity will bloom. Art is a category which continues to be related to autonomy without being completely autonomous.

WR: Beuys' declaration that "everyone is an artist" is very much a part of this. Artists today are questioning the status of the individual, which for a long time rested on a series of exclusions: men, geniuses and kings could prevail themselves of this status, but not the others.

MD: In the text for the exhibition at the BBCC, there is a very relevant phrase in this regard: "One of the things that forms the basis of dignity is that no one sees the world the way I see it." No one sees the world the way you see it. This is something which, although it seems quite Boeotian, is in fact a recent discovery. People are in the process of realizing that our perception of the world is absolutely unique, that it is something all our own. Like Beuys' declaration, this is a fundamental realization.

Glória Ferreira is a professor of modern and contemporary art at the Federal University of Rio de Janeiro in Brazil. She is also co-editor of the journal *Arte & Ensaios* and an independent curator. Among the work she has presented are "Lygia Clark and Hélio Oiticica" (1986), "Luciano Fabro" (1997), "Hélio Oiticica and the American Scene" (1998) and "Situaçoes Arte Brasileiros anos 70" (2000). She lives in Rio de Janeiro and Paris.

Translated by Timothy Barnard

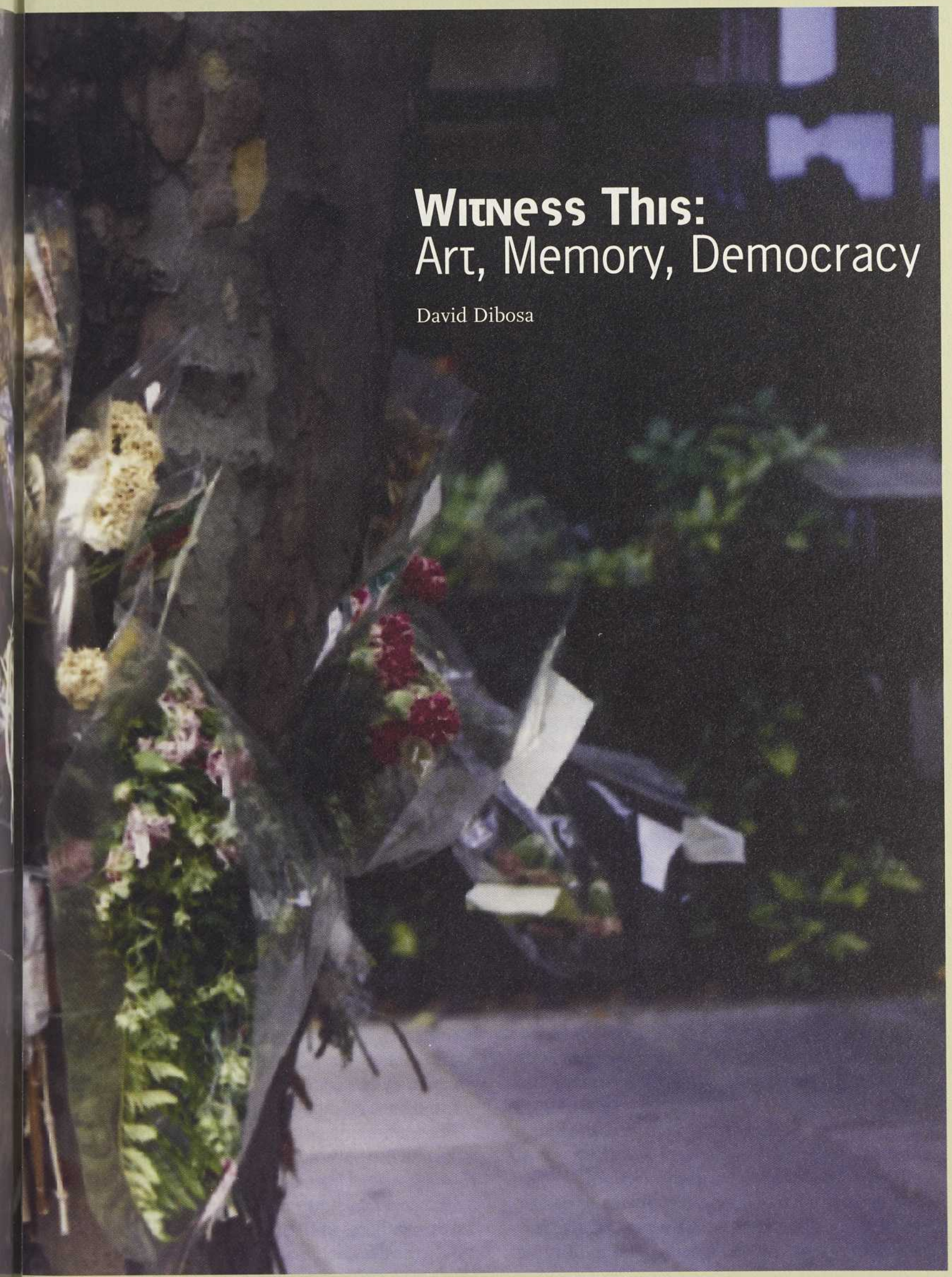
NOTE

1. Dans «General Introduction: XXIV Bienal de São Paulo», <www.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/txt_ingl_herk.htm>.
Voir aussi Osmalde de Andrade, «Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi: loi de l'homme, loi de l'anthropophage», *Manifeste anthropophage*, 1928, dans *Anthropophagies*, Flammarion, 1982.

1. Paulo Herkenhoff, "General Introduction: XXIV Bienal de São Paulo," <www.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/txt_ingl_herk.htm>.
See also Oswald de Andrade, "Cannibalist Manifesto," trans. Leslie Barry, *Latin American Literary Review*, vol. 19, no. 38, 1991 (1928), pp. 38-47: "The only things that interest me one those that aren't mine. Law of man. Law of the anthropophagite."



Virginia Nimarkoh, *Flowers*, 1998, vue de l'installation_installation view; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.



Witness This:
Art, Memory, Democracy

David Dibosa

Despite the problems of low voter turn-out, poor registration and dimpled chads, the democratically-elected leaders of the free world insist on championing democracy in places it has not yet reached. As recently as February 26, 2003, President George W. Bush shared his vision of a democratic Iraq in a comment he purportedly told the American Enterprise Institute in Washington, D.C.:

> There was a time when many said that the cultures of Japan and Germany were incapable of sustaining democratic values. Well, they were wrong. Some say the same of Iraq today. They are mistaken. The nation of Iraq...is fully capable of moving towards democracy.[1]

This is not the first time that the panacea of democracy has been used to justify military intervention. Promises of democracy legitimated militaristic responses to the problems of Afghanistan and Kosovo. With the cost of establishing free and fair elections in such places being measured in terms of hundreds if not thousands of lives, one might ask: what is it about democracy that makes it worth dying for?

The ethical concerns that issue from imperatives to install democratic institutions go beyond obvious matters such as popular representation and constitutional arrangements. One needs also to ask: How can democracy be made meaningful in people's everyday lives? The sociologist Stanley Cohen has suggested that a whole series of public endeavours should form part of a citizen's responsibility in democratic countries.[2] Cohen's comments focus on the "duty to rescue" laws in continental Europe, which impose on citizens the duty to intervene when they witness situations where life is at stake. Cohen takes up this point to discuss whether as well as a duty to rescue, one might think in terms of a duty to know about suffering and atrocities. Such possibilities might be expanded. Consider, for instance, duties to alert public authorities to suspicious behaviour or duties to report unlawful activities – these might also be counted as ways in which citizens should act to preserve democratic societies. Citizens would thereby become the active guarantors of democracy rather than the passive recipients of a democratic legacy.

Further issues arise, however, when one tries to extend the repertoire of democratic obligations. An imposition of duties to act in the wider interests of a democratic state might turn citizens of democracies into petty spies and informers on the scale witnessed in Eastern Europe under communist regimes. The distinction between duties decreed by democratic authorities and those dictated by totalitarian regimes needs to take account of factors other than the legitimacy of the institutions that proscribe them. Consider, for instance, the premium placed on cultural memory. A duty to forget featured in communist Europe through activities such as the policy of erasure in Stalinist Russia. As David King demonstrated in his book, *The Commissar Vanishes*, the doctoring of official photographs to remove victims of Stalin's purges found its echo in the demand for ordinary people to forget those who had been purged.[3] Incitements to forget under totalitarian regimes find their equal in incitements to remember that circulate in democratic societies. Calls for silence to mark the remembrance of the victims of 9/11 were disseminated and acted upon in democratic countries across the globe. From remembering the dead in the two World Wars to remembering the tragedy of 9/11, cultural memory can be seen as an issue as much at stake in democratic societies as it is totalitarian ones.

Cultural memory occupies a pivotal position in democracies recovering from a turbulent past. Both the Second World War and the Nazi Holocaust inscribe mourning into the foundations of postwar democracy in Europe. Cultural historian Adrian Gregory contributes to an understanding of mourning as central to postwar European democracies. He emphasizes mourning as a cultural phenomenon. Indeed, he stresses the distinction between grief, as an emotional response to death, and mourning, as acts expressive of grief.[4] In these terms, mourning can be understood as a set of expressive acts responding to death. One might argue that it is incumbent on citizens to recognize acts of mourning. Indeed, Stanley Cohen has suggested that in former totalitarian states, such as Germany, where death formed part of an avowed state policy, such acknowledgment can be seen as part of the hallmark of any newly-founded democratic sensibility.[5] In addition to such comments, one might suggest that nation-states with a long democratic tradition also retain a duty to respect acts of mourning. The democracy of such states receives its guarantee through the willingness of democratic governments to sponsor death. Through wars of liberation, international conflict and civil strife, one feature remains common to nation-states: death lies at their foundation whether they call themselves democratic or not.

In a recent work, visual culture theorist Irit Rogoff discussed the attempts by contemporary Germany to negotiate the memory of the Nazi death program. Rogoff, through an exploration of Daniel Liebeskind's Holocaust Museum in Berlin, re-articulated the problems surrounding democratic Germany's attempts to recognize its own traumatic history.[6] Difficulties arise, for Rogoff, when the need to mark a moment of historical witnessing produces objects that attempt but can only fail to compensate for a lack. At the heart of Rogoff's arguments lies the problem that a monument, a museum, an artwork, provide material objects that can only fail to offset the disappearance – the literal dematerialization – of European Jews.

The critical elaborations of James E. Young share some of the concerns raised by Rogoff. Indeed, Young's work, *At Memory's Edge*, cites Adorno's warning against redeeming the horror of Auschwitz with æsthetic pleasures.[7] The imperative to avoid artistic strategies that either redeem or compensate for atrocities has led Young to champion art practices that re-conceptualize the role of Holocaust memorials. Shimon Attie, Jochen Gerz and Rachel Whiteread prove to be artists who, according to Young, have avoided the pitfalls that emerge with Holocaust memorialization. The æsthetic strategies deployed by Attie, Gerz and Whiteread shift the emphasis in remembrance from the monument to the spectator. This move is achieved through a privileging of absence and ephemerality in the artwork, thereby leaving the spectator to shoulder the burden of remembrance.

Shimon Attie's work from the early 1990s, *The Writing on the Wall*, provoked intense debate about the way Germany should engage with its cultural memory of the Holocaust. Staged in contemporary Berlin, Attie's artwork consisted of a series of projections of scenes of Jewish Berliner life from the 1920s. The scenes in *The Writing on the Wall* were projected onto buildings and various sites around the city. Most of the sites projected onto were the same locations from which the images had originally been drawn. The work achieved critical acclaim because of its spectral qualities, intensified by the ephemerality of each installation, which lasted for only one or two nights. Attie's artwork unsettled Berlin. Images of a people and a way of life, which had not simply disappeared but had been wiped out, returned to haunt the city.

The urge to re-awaken images that sit uneasily in cultural memory can be seen at work in Jochen Gerz's art practices. *The Disappearing Monument* (1986-93), undertaken in collaboration with Esther Shalev-Gerz, consisted of a forty-foot-high lead-covered aluminium pillar that was sunk into the ground over a period of seven years. This slow withdrawal of the monument aimed to inveigle spectators in the memorialization process. As Gerz has said, "If you create a lack, you draw people into making art themselves."[8] A philosophy around public monuments underlies Gerz's thinking on memorialization. He has suggested that monuments provide opportunities for re-negotiating cultural memory because they offer a public space, as opposed to a private space, for the elaboration of remembrance. The public memories that result become part of a history that is less compromised than private memory. For Gerz, private memory was the primary site for the corruption of the meaning of events that took place in totalitarian Europe. "Private memory," said Gerz, "is a taboo because it was part of what had to be seen to be dragged out of oblivion and denial."[9]

Rachel Whiteread's *Holocaust Memorial* (2000) at Judenplatz, Vienna, shares Gerz's drive to radicalize monumental commemoration. With an engaging nuance, the "inside-out" technique that has come to characterize Whiteread's œuvre re-emerges in *Holocaust Memorial*. The image of the Jews as "people of the book" is reissued through the use of the book as a central theme in the work. *Holocaust Memorial* is a concrete cast of the space occupied by a room full of books roughly ten by seven metres square and three metres high. On the long side of the monument, ten columns of books are stacked eleven shelves high. On the short side, seven columns are stacked eleven shelves high. Whiteread's technique involves the casting of spaces the eye would never see. It is used in a dissembling way in this piece. Rather than casting the negative space – the space between books or under shelves, as she has in many of her pieces – Whiteread has used the negative space to make her mould. She removes the outer layers of the room – the walls, the doors, the door frames – and then she removes her mould to reveal an inner space that would normally be invisible. The room appears to us as if we could see through the walls. The outside edges of books become apparent. The spines are hidden.

What would normally be exposed within a library space has been occluded. What would normally be occluded has been exposed. Whiteread has created an *unheimlich* space in a city that lays claim to the memory of Freud. The play on visibility can be read as an invitation to rework memory in relation to the Holocaust. One is asked to occlude what is normally exposed in narratives of Holocaust memorialization while exposing what is normally occluded. This involves taking possession of history. History thus ceases to be someone else's time; the Judenplatz – a public square – ceases to be someone else's space; commemoration ceases to be someone else's responsibility.

The artwork of Whiteread, alongside that of Attie and Gerz, has been placed in the tradition of what Young has termed "the counter-monument." Such artwork gains it impact from its re-interpretation of the role of monumental tropes. Responses to mass-death, witnessed in Holocaust memorialization, seem to have demanded an engagement with images on a monumental scale. Where the required response relates to lone death rather than to mass-death, one might ask whether the use of monuments, radicalized or not, should be re-considered. Monuments generate the overwhelming problem that people become compelled to acknowledge them because of their occupation of public space. This problem gets exacerbated where memorialization arises in response to lone death rather than to mass-death. Reactions to lone deaths lack the legitimating narratives that make monumental commemoration of mass-death not only possible but also, perhaps, necessary. Reasons can be disseminated as to why monuments to the Holocaust, for instance, should exist. Without such reasons, one is left only with the unresolved disturbance of public space caused by acts of memorialization.

Georgina Evans confronts the issue of how to handle public acts of memorialization that relate to lone deaths. She presented *Protection*, a public performance artwork, in 1998, following the sudden death of her younger sister. The work involved the artist surrounding herself with a series of concentric circles of tulip-petals while she knelt in a public garden in Bergen, Norway. In an associated performance artwork, *Prayer* (1998), which was also made as a response to her sister's death, Evans used tulip petals to create sculptural forms in the shape of prayer mats. The performance involved Evans not only making prayer-mats but also using them. She knelt in contemplation. As she did so, members of the public joined her. The artist commented on this, describing how members of the public "came and knelt and drifted off into their own thoughts."[10] A moment of association in public space was made possible by Evans' act of memorialization. Public space ceased to be the guarantor of anonymity between strangers. Evans' performance artwork, thereby, provided a catalyst for the cementing of social bonds.

The reasons for the success of Evans' *Prayer* might lie in its avoidance of the materials associated with monumental commemoration – stone, lead, aluminum, cement, buildings – in favour of more everyday materials: tulips. The artist stressed the importance of flowers in her work, "I was interested in the withered beauty of the flowers,"[11] she said in a recent interview. Evans also emphasized the perishability of the tulips she used: "I was interested in their age, in their shrivelling and dying,"[12] a feature not shared by materials deployed in acts of memorialization by Attie, Whiteread and Gerz. Although works such as *The Disappearing Monument* and *The Holocaust Memorial* relied on ephemerality, the materials used did not decompose with the subtle effects that Evans recognized in dying tulips. Indeed, she discussed how the mortality of the tulips resonated with her explorations of memory and death:

> The petals had fallen. I could understand that meaning. The chaos was the loss of a sibling. That didn't have meaning. The work was about gathering something up lovingly, something that had perished...[13]

Virginia Nimarkoh's artwork comments on the way that acts of memorialization allow social bonds to be formed while, at the same time, disturbing one's experience of public encounters. In her artist's book project, *Flowers* (1998), Nimarkoh installed numerous copies of a pale green A5 paper-bound book of colour photographs in a Unitarian Chapel in Manchester, England. The photographs documented roadside shrines and floral tributes that had been created spontaneously by members of the public in response to sudden deaths. The artist discussed the bonds that became possible because of the way that she appeared to be obsessed by the need to repeatedly photograph shrines. It seemed to Nimarkoh that her willingness to witness shrines



Georgina Evans, *Prayer*, 1998, vue de l'installation_installation view; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

through her photographic practice facilitated intimate yet momentary connections between strangers. She described the way in which people felt able to interact with her: "I was at a site and someone told me the story behind it."[14] Nimarkoh speculated on the motivations behind this: "I think people gave me the information," she said, "in the hope of keeping the memory alive."[15]

As well as offering opportunities for intimacy, the making of *Flowers* also depended on Nimarkoh's ability to handle intense and, at times, turbulent emotions. The artist described the impact of a floral display commemorating the death of a young man murdered on a public high street in London:

> This shrine had a life of its own. It wasn't a gesture of acceptance; it felt aggressive, like part of the street was being colonized. The desperation in the grief was so, it was too intimate.[16]

Nimarkoh's comments suggest a need to explore how acts of memorialization, such as roadside shrines, have an impact on the public. If a recognition of death, through acts of memorialization, proves to have a function in democratic societies, one might need to ask how a public might be prepared for such moments of recognition. Shrines and floral tributes can evoke premonitions and fears of one's own death. The need to bear witness to the possibility of death forms part of a shrine's role. Nimarkoh has discussed this role in terms of rupture. The rupture of death finds its echo in the rupture of public space provoked by the appearance of a floral tribute or shrine:

> Whenever I approached shrines, it would be with some trepidation. The shrines have a way of punctuating public space; they create a rupture in the everyday. I would read them like a warning of my own mortality.[17]

The spectacle of a roadside shrine can stage passersby as the most peripheral of witnesses to a death and, therefore, as those who might effect closure. Nimarkoh's artwork demands that we reappraise this burden on passersby. What happens when citizens are forced to confront markers of death without warning? A range of mechanisms protect us from memorializations of mass-death. One might think of the distancing mechanisms of history that frame memorialization of historical mass-death, such as the Holocaust or world war. One might also consider the political discourse that surrounds recent mass-deaths, such as 9/11 or Ethiopian famine. The circulation of news and information prepares the public for acts of memorialization attributed to such events. An encounter with a roadside shrine presents an event for which one cannot prepare. It acts like a sudden call to duty. One is called upon in that moment to respond to demanding questions: what does it mean to witness another's suffering? How far must one respond to another's mourning?

If the cost of setting up democracy in countries ruled by non-democratic regimes demands casualties and, in some cases, widespread death, perhaps mourning should be read as part of the political process. Indeed, conventions of memorialization, which sanction the recognition of death in war or national crisis, demonstrate that mourning has become a political tool. Critical work by Irit Rogoff and James E. Young probes the conventions of memorialization that have arisen in relation to the Holocaust. They point towards the problem of providing æsthetic compensation for the material absence of Jews in Europe.

Artwork produced in Europe during the 1990s by Attie, Gerz and Whiteread provides a way of avoiding æsthetic compensation through strategies of ephemerality, inversion and disappearance. These moves, nevertheless, still make use of monumental conventions both in terms of materials and scale. Artwork responding to lone deaths rather than mass deaths departs from devices associated with monumental traditions. Georgina Evans and Virginia Nimarkoh, through their work with flowers, emphasize the importance of an everyday trope. They draw important parallels between the perishability of flowers and human mortality. Their work puts mourning on a human scale. Evans' *Prayer* and Nimarkoh's *Flowers* provoked public engagement not just with their finished artwork but with the process of making art. Moments of contemplation and confession resulted. Wider issues emerge from this body of artwork. These issues stress the importance of everyday encounters with acts that mark mourning. Democratic societies may need to recognize acts of memorialization relating to deaths with historical significance. We must also acknowledge acts devoted to deaths that happen everyday.

David Dibosa writes on issues of shame and cultural memory. He lectures on Postcolonial Visual Culture at Goldsmiths College in the University of London and has curated public art projects in England. He has published widely in venues as varied as *The Times Literary Supplement* and *The Morning Star*.

The author would like to thank Lisa Blackman, Max Carocci and Giovanni Porfido for their kind assistance in writing this article, and Ian Haines and Adam Weitzman for their generous financial support.

L'auteur constate que le deuil marque les nations européennes qui ont dû se remettre des événements turbulents de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Holocauste. Aujourd'hui, les commémorations ne sont pas seulement conventionnelles, mais elles sont aussi un outil politique. Les artistes des années quatre-vingt-dix ont reconnu cette situation et ont commencé à intégrer des stratégies reposant sur l'éphémère, l'inversion et la disparition pour traiter le monument public. À travers le travail de Georgina Evans et Virginia Nimarkoh, l'auteur constate une autre approche critique du monument; leur utilisation de fleurs et de matière périssables ramène le deuil à une échelle humaine et le lie au quotidien.

NOTES

1. "America's Plans for the Middle East: Birth of a Bush Doctrine?," *The Economist*, March 1, 2003, p. 47.
2. Stanley Cohen, *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*, Cambridge, UK: Polity Press, 2001, pp. 270-271.
3. David King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Edinburgh: Canongate Books Ltd, 1997.
4. Adrian Gregory, *The Silence of Memory: Armistice Day 1919-1946*, Oxford: Berg Publishers, 1994, p. 20.
5. Cohen, *op. cit.*, pp. 222-223.
6. Irit Rogoff, "Hit and Run – Museums and Cultural Difference" *Art Journal*, 61:3, Fall 2002, pp. 63-78.
7. James E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Literature*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 6.
8. Jochen Gerz, Artist's Talk, Department of Historical and Cultural Studies, Goldsmiths College, University of London, November 21, 2002.
9. Simon Baker, "Jochen Gerz: Interviewed by Simon Baker, Paris, February 2001," *Oxford Art Journal*, 24: 2, 2001, pp. 25-40.
10. Georgina Evans, interview with the author, London, January 8, 2003.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Virginia Nirmarkoh, interview with the author, London, November 16, 2001.
15. *Ibid.*
16. Virginia Nirmarkoh, letter to the author, London, January 29, 2003.
17. *Ibid.*



Virginia Nimarkoh, *Flowers*, 1998, vue de l'installation_installation view; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.



BACHMANN, PIERRE BAILEY, LORA BAIOCCO, RAIM
FRANÇOISE BERNARDIN, HELEN BEVERTON, BEN BIL
MELINA BONDY, VINCENT BONIN, VALERIE BRAITH
BRUMMELL, MARILYN BURGESS, BRIANNE BURNETT,
VALOIS, DAVID CAPELL, STEPHANIE CARLE, EMELIE C
TARA CHARBONNEAU, HILA CHARSZAN, JULIE CHATEAU
SAMANTHA COMBALLIZIER, MAGALIE COMEAU AUDIGÉ, D
JOHN DAVIS, KATHRYN DELANEY, KAREN DE LUTIS, ERO
IRMELA DMYTRUK, CHERYL DONISON, LALIE DOUGLAS, AM
EBERTS, MARY ELK, REDA ENAN, LAURA ENDACOTT, CHRI
FLEGEL, KAREN FLEMING, NICOLE FOISY, LEAH FO
FROMMER, MARIE-ELENE GALARNEAU WITH ALLAN NEGU
CHLOÉ GERMAIN-THÉRIEN, ROBERTO DI GIACOMANTO
MAGDA GOMBOS, LEYLA GOODARZIFAR, CAROLINE GOYER
LAURA GUAY, MARIE-CLAUDE GUÉRETTE, EDITA HADRAVSKÁ
EMILY HERMANT, VALERIE HEROUX, CARLEY HUMPHREY, MA
JOTHY, ANNA KANARAS, MAÏA KAPRHI, CHRISTINA KARA
KENSETT, PHILIP KITT, SASHA KLEINPLATZ, ELIZABETH KLUN
LA ROCQUE, YAT-CHI LAU, AUDREY LAVALLÉE, JOHN PAUL
CARMEN LEE, ANDRÉE LEDUC, CHANTAL LEGER, E
LEANNE L. HIRONDELLE, JESSICA MACCORMACK, BECC
VALERIO MARQUES, VANESSA MARSATIA, ANNIE MARTI
MEYER, DENNIS MITCHELL, KARINE MONTPETIT, ROSA
MORTON, WILL MOUATT, DUNCAN MURDOCH, NADIA M
PEREZ, RACHELLE PILOTE, SUSANA PONTE, NAOMI PO
RATYCZ, MAGALIE RAYMOND, MARIE-LINE RIOUX, ANN
SAGBO, CHAD SATO, SU SCHNEE, LORI SCHOUELA, KAT
SHEEH, CHERYL SIM, JASPREET SINGH, JODI SMID, MELISSA
SARAH STEEVES, CINDY STELMACKOWICH, NICOLA STE
SUZANNE SWETMAN, KRYSTYNA SZADKOWSKA, SARNI
TIEFENBACH, BARBARA TODD, JESSICA TREMBLAY, RE
CATHERINE VALADE, MARIA VIOLINI, JENNIFER VIVIAN, W.
WALLE, KIM WHITE, KELLY WHITTY, DANIEL WISEBO
HU YAN, MINDY YAN MILLER

The Invention of Line:
Nadia Myre's *Indian Act*

David Capell

L'INVENTION DE LA LIGNE. L'*INDIAN ACT* DE NADIA MYRE

→ La Loi sur les Indiens n'a rien de très démocratique. Ce document colonial de 130 ans est paternaliste, sommaire et même maladroit. Bien que la Loi ait été modifiée à plusieurs reprises – en 1985, le projet de loi C-31, « Une loi visant à modifier la Loi sur les Indiens », était adopté en réponse à une décision de la Cour suprême qui stipulait que la Loi sur les Indiens violait la Charte des droits et libertés –, elle est généralement reconnue comme étant désuète et génératrice de tensions graves[1]. Cette Loi constitue le fondement d'une bonne partie de la législation gouvernementale canadienne qui détermine et régit un segment de la société lui-même défini en termes

↓

There is not much that is democratic about the 130-year-old Indian Act. A colonial document, it is paternalistic, crude, even clumsy. Though repeatedly amended – in 1985 Bill C-31, An Act to Amend the Indian Act, was passed, in response to a Supreme Court ruling that stated the Indian Act was in violation of the Charter of Rights and Freedoms – it is widely recognized to be outdated and remains a site of great tension.[1] The Act forms the foundation of a large body of governmental legislation in Canada which determines and governs a racially defined segment of society. Treaty rights, access to reserve lands, and a number of laws and regulations – the forced attendance at residential schools, through the first half of the twentieth century, is one particularly heinous example – ultimately hinge on the legal definition of "Indian." As defined in section 2, subsection 1: "'Indian' means a

"Cont(r)act" (vue de l'exposition_exhibition view), 2002; photo: Denis Farley. Toutes les photos de cet article sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste et de Rhonda Meier_all photos in this article courtesy the artist and Rhonda Meier.

raciaux. Les droits issus des traités, l'accès à des territoires réservés ainsi que plusieurs lois et règlements – l'obligation d'aller en internat pendant la première moitié du XX[e] siècle en est un exemple particulièrement abominable – s'appuient finalement sur la définition légale d'« Indien ». Dans sa section 2, sous-section 1, la Loi stipule que l'« Indien » est « la personne qui est inscrite à titre d'Indien ou qui a le droit de l'être en vertu de la Loi sur les Indiens ». C'est une langue de bois, la signification renvoyant toujours à une autre section ou sous-section, « en vertu de la Loi ». Et tout ceci concourt à donner une impression de profondeur. En bout de compte, dans un endroit qui demeure imprécis, une définition juridique du terme « Indien » existe.

Établie à Montréal, l'artiste Nadia Myre effectue un travail de perlage sur les pages de la Loi sur les Indiens depuis trois ans, en collaboration avec sa famille, ses amis et des étrangers. Il s'agit presque d'une tentative de fixer la signification établie par la Loi. Intitulé *Indian Act* (*Loi/Action indienne*, 2002), le projet consiste simplement à perler les pages et le texte en rangs horizontaux avec, respectivement, des perles de verre rouges et blanches. C'est la page (21,59 x 27,94 cm, soit 603,22 cm carrés, c'est-à-dire 33 780,32 en tout pour les cinquante-six pages) qui donne sa forme au projet. Les perleurs, qu'ils soient autochtones ou non, sont déjà assujettis à la Loi (en tant qu'« Indiens » ou non), et directement assujettis à la page matérielle. Montées sur une sorte de feutre noir, les feuilles de papier éphémères deviennent merveilleusement lourdes et tactiles; ce sont des sculptures bidimensionnelles (Myre est avant tout sculpteure) qui ont beaucoup à voir avec la surface. Elles étaient encadrées sous verre lors d'une exposition récente, ce qui les contraignait encore davantage au bidimensionnel. Malgré cela, l'aspect tactile des pages demeurait présent, étant peut-être accentué par sa répression temporaire. Tout comme la production des pages demeurait présente. Plusieurs pages étaient en effet exposées alors qu'elles n'avaient pas été complétées, révélant ainsi le processus de perlage. L'échelle même du projet est impressionnante: ce petit geste répété sans relâche, avec des degrés de variation inconcevablement subtils, ce geste habile qui exige l'attention à la fois du perleur et du regardeur – et qui l'obtient. Les regardeurs que j'ai pu observer étaient attentifs: ils regardaient de loin, de près, prenant le temps de lire l'œuvre.

person who pursuant to this Act is registered as an Indian or is entitled to be registered as an Indian." It is slippery language. Meaning is always displaced to another section or subsection – "pursuant to this Act." It all gives the impression of depth. Eventually, somewhere that is never clear, an "Indian" is legally defined.

For the last three years, Montreal-based artist Nadia Myre, in collaboration with family, friends and strangers, has been beading over the pages of the Act. It is almost as if she is trying to pin down the meaning that the Act makes. The project, named *Indian Act* (2000-03), is simply to bead the pages and the text with red and white glass beads, respectively, in horizontal rows. The page (8 1/2 by 11 inches, 93.5 square inches, 5,236 square inches in all fifty-six pages) formally proscribes the project. The beaders, both Native and non-Native, already subject to the law of the Act (as those who are and are not 'Indian'), are made directly subject to the physical page. Mounted on stroud cloth, a kind of black felt, the ephemeral paper pages become wonderfully heavy and tactile; a two-dimensional sculpture (Myre is primarily a sculptor), they are very much about surface. They were recently framed behind glass for exhibition forcing them all the more into two-dimensionality. Even there the tactility of the pages remained present, however, maybe more so for its temporary repression. And so too the production of the pages remains present. Many of the pages were displayed unfinished, showing the ongoing practice of beading. The sheer scale of the project is impressive; a small gesture repeated in inconceivably subtle variations, over and over; a dexterous gesture that demands attention from both the beader and the viewer. And they seem to get it. The viewers I have watched are attentive, they look from a distance, they look very closely, and they take time to read the work.

The beaded pages are, I believe, best described as a "materially intense expression," to quote Deleuze and Guattari.[2] The beads are an expression (not a signification) of the text; and the surface of the page is a kind of index. A language of intensities, not signs, the beads always remain beads. The practice of beading, pushing against and through the page, back and forth, can also be read as an expression of the materiality of the page that is the structure, the support. And beading is a deterritorialization of that page, an attempt to dismantle the forms, the orders

Je crois que la meilleure façon de décrire les pages perlées serait de dire qu'elles constituent «une expression matérielle intense», pour emprunter à Deleuze et à Guattari[2]. Les perles offrent une expression (et non une signification) du texte; et la surface de la page est une sorte d'index. Langage d'intensités, non de signes, les perles demeurent toujours des perles. La pratique du perlage – qui consiste à presser et à transpercer la page, dans un sens puis dans l'autre – peut également être interprétée comme l'expression de la matérialité de la page en tant que structure, support. Et le perlage est la déterritorialisation de cette page, une tentative de démonter les formes et la hiérarchie sémantique qui territorialisent ou régissent la Loi et qui, en retour, régissent ses sujets. Par le perlage, le texte de la Loi toujours présente devient une ligne, un devenir-ligne qui, dans son imitation visuelle du texte, est simultanément un devenir-lettre. Aucune forme conceptuelle ne régit son contenu. La ligne est ainsi toujours instable, toujours en mouvement vers quelque chose, toujours en mutation.

Ici, le perlage n'est pas une écriture lisible. Roland Barthes a écrit que «pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité [...], il faut qu'elle soit illisible[3]», la vérité étant ici la démystification de la lisibilité. Cet ordre conceptuel est la construction même de l'autorité, une autorité qui s'exerce dans une expression comme «qui a le droit d'être inscrite». Autrement dit, l'exercice matériel de l'autorité est fondamentalement réprimé, et l'ordre imposé est ainsi naturalisé. La Loi originale, faut-il le rappeler, constitue un discours particulièrement performatif: le texte exécute la loi qu'il proclame (une définition de l'identité qui est elle-même performative). Cependant, il est de plus en plus autonome dans son autorité. Bien qu'elle soit performative, cette autorité est par le fait même plus investie dans une revendication de «transparence» et de «vérité» de sens. Les perles, un point de contact avec la page, sont également un point de contact avec un exercice normalement dématérialisé, qui se trouve ici à résider à la surface de la page. Et la ligne se trouve à être performative là où la lettre ne l'était pas.

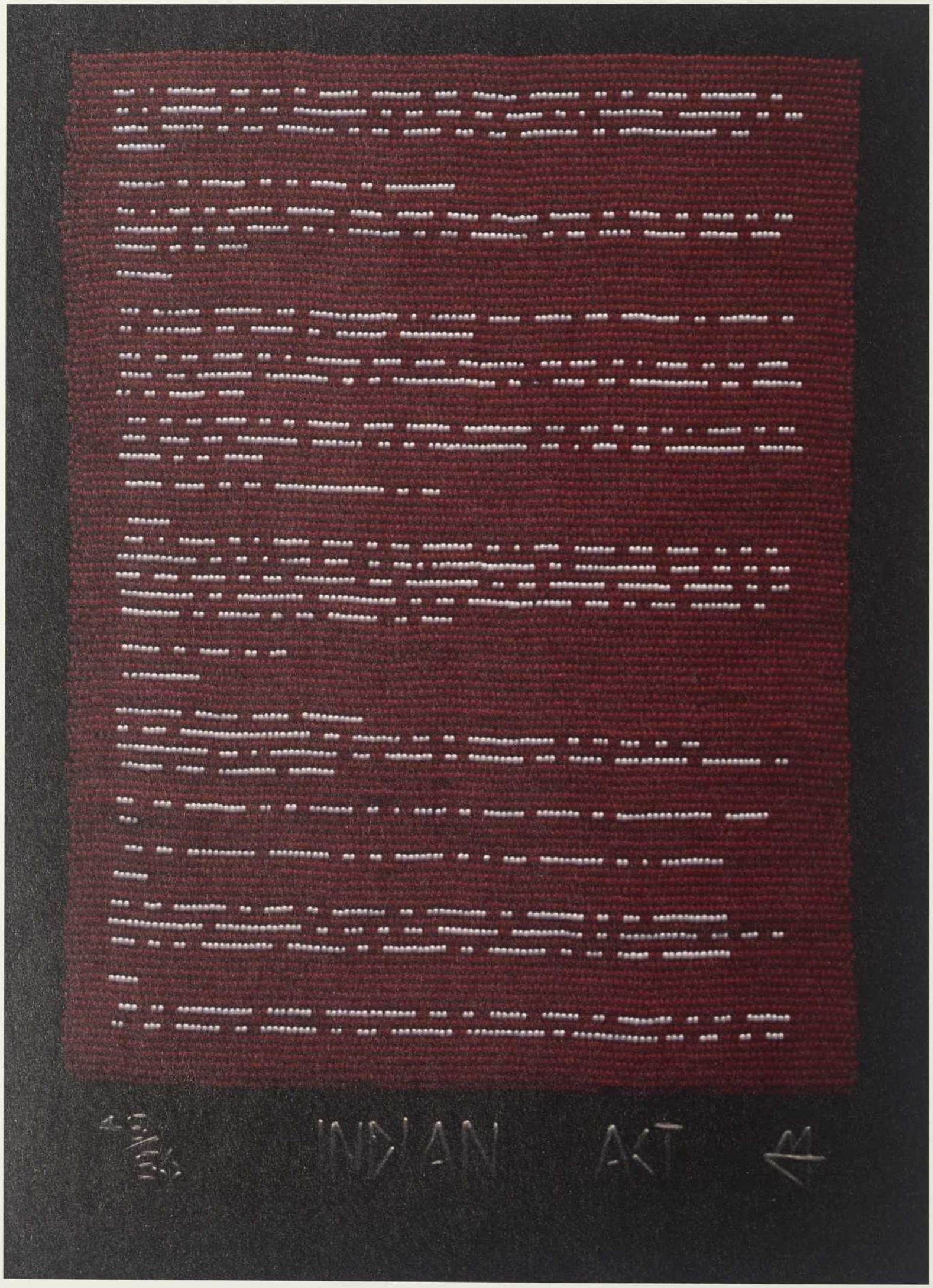
Les pages perlées d'*Indian Act* imitent l'*action* de la Loi, le nom [action] devenant le verbe [to act] qu'elle a réprimé. C'est-à-dire que les pages perlées imitent l'exercice de la Loi et rendent matérielles les formes qui régissent son exercice et, ce faisant, déterritorialisent la Loi. L'intégrité et l'autorité

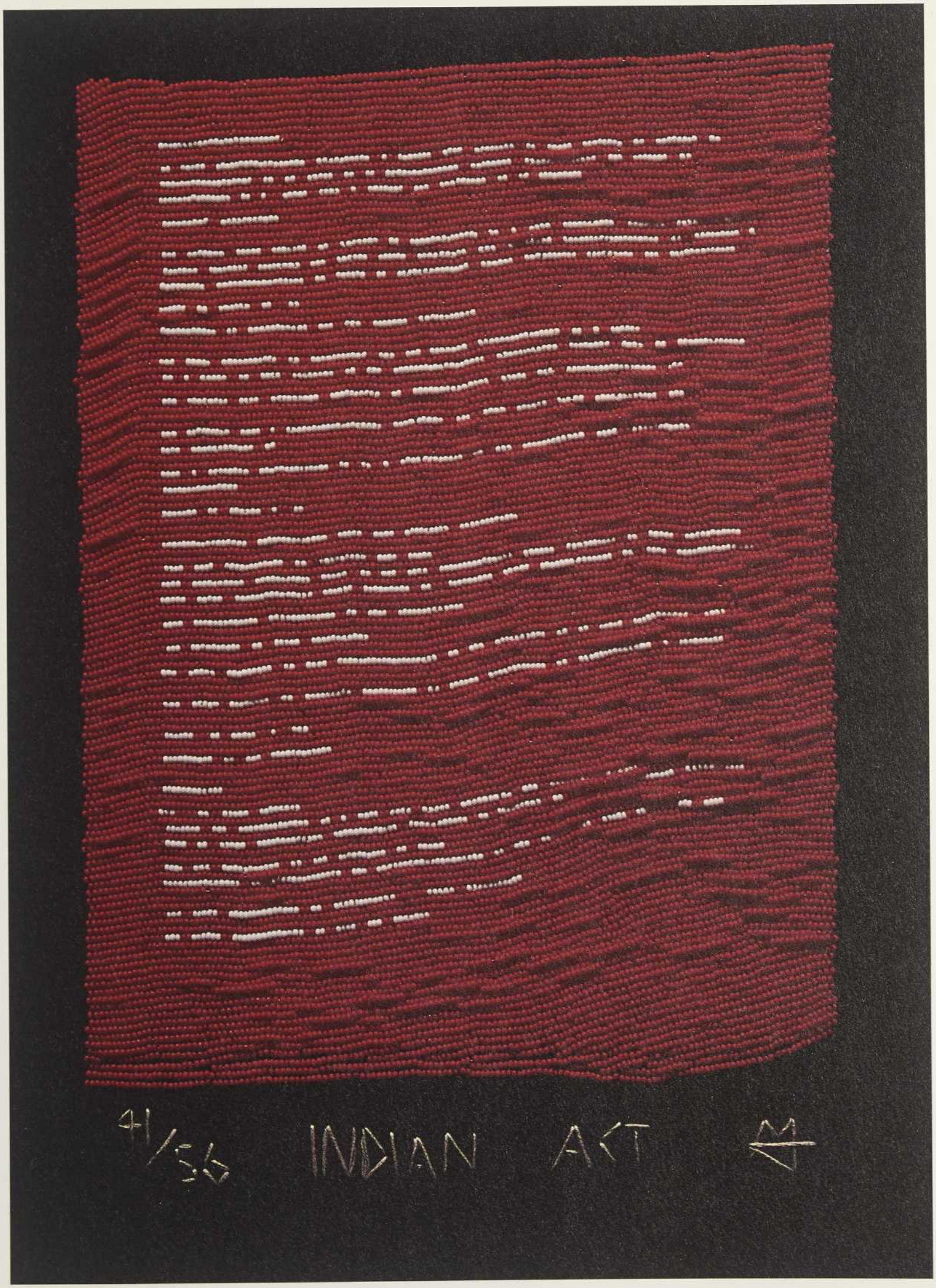
of meaning, which territorialize, or govern, the Act, and in turn govern its subjects. Through beading, the text of the always-present Act becomes a line, a becoming-line that in its visual imitation of text is simultaneously a becoming-letter. It has no single conceptual form that governs its content. The line is always unsettled in this way, always moving toward something, always changing.

Beading, here, is not a legible writing. Roland Barthes wrote that "for writing to be manifest in its truth it must be illegible"[3] – the truth here being the demystification of legibility. This conceptual order is the very construction of authority, the authority that is performed in a phrase like "entitled to be registered." In other words, the material performance of authority is inherently repressed, and so the imposed order is naturalized. The original Act, it must be remembered, is a particularly performative discourse: the text performs the law which it proclaims (a definition of identity which is itself performed). Yet it is increasingly autonomous in its authority. Though it is performative, this authority is, in fact, that much more invested in the claim of "transparency" and "truth" of signification. The beads, a point of contact with the page, are also a point of contact with a usually dematerialized performance, a point of contact with a usually dematerialized authority, here made to reside on the surface of the page. And the line is made to perform where the letter was not.

The beaded pages of *Indian Act* mimic the *action* of the Act – the noun becomes the verb it has repressed. That is, the beaded pages mimic the performance of the Act and make material the forms that govern its performance, and in doing so deterritorialize the Act. The seemingly natural integrity and authority that is mistakenly read in the Act is disrupted by the material practice of beading, a messy, inventive, uncontained practice, as it is disrupted by the becoming-line and the becoming-text of the beads that resist meaning. Reading, too, is disrupted. The viewer can enter the "text" anywhere. It is no longer linear; ordered from one point to the next. The page numbers, beaded below the finished pages, only mimic order (as the lines mimic text). There are no navigational points of meaning, only points on the beaded surface of the page.

The appropriation of the Indian Act, in material and in name, expresses a resistance to the subject-made-passive that the Act defines. Homi K. Bhabha


INDIAN ART



Indian Act, 2002, détail de l'installation_installation detail; photo : Denis Farley.

apparemment naturelles qu'on lit par erreur dans la Loi sont ébranlées par la pratique matérielle du perlage, qui est une pratique désordonnée, inventive et débordante, tout comme elles le sont par le devenir-ligne et le devenir-texte des perles qui résistent au sens. La lecture, elle aussi, est ébranlée. Le regardeur peut entrer dans le « texte » à n'importe quel point. Il n'est plus linéaire, ordonné de part en part. Les numéros de page, perlés au bas des pages complétées, ne font qu'imiter un ordre quelconque (comme les lignes imitent le texte). Il n'existe pas de point de navigation pour retrouver le sens, que des points perlés à la surface de la page.

L'appropriation de la Loi sur les Indiens, sa matière et son nom, exprime une résistance au sujet-rendu-passif défini par la Loi. Homi K. Bhabha décrit ce type d'appropriation comme une « imitation » du discours colonial, une « double articulation » du langage, à la fois celui du colonisateur et celui du colonisé (rendus de plus en plus similaires); le discours dominant devient autre dans la bouche du dominé (comme il l'est, en fait, dans la bouche de tout autre locuteur)[4]. L'acte de perlage imite l'action « indienne » (je ne mets pas en doute sa sincérité, mais je souhaite la problématiser). Myre a dit que sa pratique artistique est une négociation de son identité, alors qu'elle s'« insère dans la culture indienne[5] ». L'« indianité » du perlage (elle ne parle pas d'« Autochtone » ou de « Première Nation ») doit être mise entre guillemets, en suspens. Il s'agit d'une performance, d'une imitation de l'« Indien » défini par la Loi. Et la meilleure façon de négocier la Loi sur les Indiens pourrait bien être de le faire en tant qu'Indien. Il se pourrait que les couleurs rouge et blanche imitent même les « peaux blanches » et les « peaux rouges », voire les couleurs du drapeau canadien – cet autre document qui prétend définir une « nation » (en soi, un devenir-texte). Myre adopte directement la description d'une action « indienne », son *Indian Act*. Bien sûr, le mot « Indian » ne réussit pas à décrire ou à représenter l'action. Son groupe hétérogène de collaborateurs disperse l'autorité de l'action dans de multiples auteurs, qui ne sont pas distinctement des « Indiens ». De toute manière, il n'y a pas d'« Indien », multiplicité d'auteurs ou pas. La définition de l'« Indien » est imitée et tournée en ridicule, menée à l'échec comme représentation d'un « nous » actif et hétérogène, et est donc menée à exécuter sa définition erronée de passivité et d'homogénéité. Ainsi, Myre n'assume pas la position

describes this kind of appropriation as a "mimicry" of colonial discourse, as a "double articulation" of the language of both the colonizer and the colonized (made increasingly similar); the dominant discourse becomes other when spoken by the dominated (as it is, in fact, other to every speaker).[4] The act of beading mimics an "Indian" action (I do not want to deny its sincerity, here, but to complicate it). Myre has said that her artistic practice is a negotiation of her identity, as she "inserts [her]self into Indian culture."[5] The "Indian-ness" of beading (she does not say "Native" or "First Nation"), must be framed in quotation marks, must be suspended. It is a performance, a mimicry of the "Indian" defined by the Act. And the best way to negotiate the Indian Act might well be as an Indian. The red and white colours may even mimic the "red man" and "white man," or the colours of the Canadian flag – that other document that claims to define a "nation" (itself a kind of becoming-text). Myre directly adopts the description of an "Indian" action, her *Indian Act*. Of course "Indian" fails to describe or represent the action. Her heterogeneous body of collaborators disperses the authority for the action through a multiple authoring that is distinctly not "Indian." There is no "Indian," anyway, multiple authors or not. The definition of "Indian" is mimicked and mocked, is made to fail as a representation of an active and heterogeneous "us," and so is made to perform its faulty definition of passivity and homogeneity. In this way Myre does not assume the often-privileged position of exteriority of the "other." And though beading may seem privileged with an authority based in "the traditional," it is only so in a teleological Western evolutionary history, which is not to deny that beading is a traditional Native art form, but rather to complicate its performance.

Collaborative beading as a performance is an important part of the project and is itself a double articulation that is both traditional and non-traditional. The functioning of the project was very much a collaboration between Myre and Rhonda Meier, curator and friend. They held "beading bees" as part of two different performance festivals. And through late 2001 and early 2002 weekly beading bees were held at Oboro Gallery, Concordia University and the Native Friendship Centre of Montréal, always with an open invitation to participate. The names of each beader and the page beaded

d'extériorité, souvent privilégiée, de l'«autre». Et bien que le perlage puisse sembler être privilégié, fort d'une autorité qui s'appuie sur «le traditionnel», il ne l'est que dans une histoire évolutionniste et téléologique occidentale, ce qui ne nie en rien que le perlage soit une forme traditionnelle d'art autochtone, mais s'avère plutôt une tentative d'en problématiser l'exécution.

Le perlage collectif comme performance constitue une part importante du projet et représente lui-même une double articulation qui est à la fois traditionnelle et non traditionnelle. Le fonctionnement du projet résulte en grande partie d'une collaboration entre Nadia Myre et Rhonda Meier, amie et commissaire. Elles organisèrent des «séances de perlage» dans le cadre de deux festivals de performance. Et à la fin de 2001 et au début de 2002, des séances de perlages hebdomadaires se déroulèrent à la galerie Oboro, à l'Université Concordia et au Centre d'amitié autochtone de Montréal, toutes prenant la forme d'invitations ouvertes à la participation. Le nom de chacun des perleurs et la page perlée étaient apposés; il y a maintenant plus de deux cent trente noms. Ils étaient peints directement sur le mur à l'entrée de l'exposition intitulée «Cont(r)act». La liste alphabétique a pris elle-même l'importance d'une œuvre et, d'entrée de jeu, son aspect textuel exigeait du regardeur qu'il devienne lecteur. Le titre de l'exposition, affiché au mur à côté de la liste, encourageait de plus le lecteur à lire le contact qui existe dans un contrat, et vice versa, à lire une responsabilité, un contrat, dans la matérialité d'un contact (la matérialité est partout dans le travail de Myre). Et ainsi le regardeur est un lecteur, tout comme le lecteur est un regardeur. Bien sûr, la liste ne réussit pas, elle non plus, à représenter les collaborateurs, tout comme le titre *Indian Act* ne réussit pas à représenter les Indiens. Que pourraient bien incarner ou représenter les mots «David Capell» quant à ma collaboration au projet? Le travail de Myre abonde en ratés de langage. Les noms deviennent en fait des lignes, le lecteur devient un regardeur.

Ce fut un grand privilège pour moi de participer à ces événements. Comme geste politique, le perlage s'exprime au moyen de la main, la bouche étant libérée de la rhétorique du discours politique, si familière par les temps qui courent. Il s'agissait, dans ce contexte, d'une déterritorialisation de la bouche, de l'expression du langage. Et bien que l'événement

were recorded – there are over two hundred and thirty names now. They were painted directly onto the wall at the entrance to her exhibition "Cont(r)act." The alphabetical list took on the prominence of a work itself, and its textuality asked the viewer to be a reader, right from the start. The title of the exhibition, displayed on the wall next to the list, further encouraged a reader reading for the contact that exists within a contract – and vice-versa, for a responsibility, a contract, within the materiality of contact (the suggestion of materiality is everywhere in Myre's work). And so the viewer is a reader, as the reader is also a viewer. The list, of course, also fails to represent the collaborators, just as the title *Indian Act* fails to represent them. What could "David Capell" possibly embody or represent about my collaboration in the project? Everywhere language fails in Myre's work. The names in fact become lines, the reader becomes a viewer.

It was a great privilege for me to participate in these events. Beading, as a political action, is expressed by the hand while the mouth is freed from the rhetoric of political discourse – so familiar to us these days. It is, in this context, a deterritorialization of the mouth, of the expression of language. And so, though it is a political event, one is unusually free to speak of anything, in any manner. And it is also a deterritorialization of the hand, the hand that also writes and is therefore ordered by rhetoric, now made to produce the æsthetic, to enter that relatively unformed space of judgment, of subtle variations.

Through beading, the Act's political meaning is made to reside in the white line of beads, is made to reside in the indeterminate judgment of aesthetics. It is a deceptively simple gesture. Jean-François Lyotard, in what he saw as a fundamentally political move to reintroduce the figural into the discursive, describes the functioning of the line and the letter:

> [T]he letter is a line alienated from the space where it is inscribed, just as signification transcends the perceptible. The letter is not directed to the body; the line, however, exists only through the echo that it will encounter in the bodies where it will generate itself as...polyphony, scene, texture at palpitating fingertips.[6]

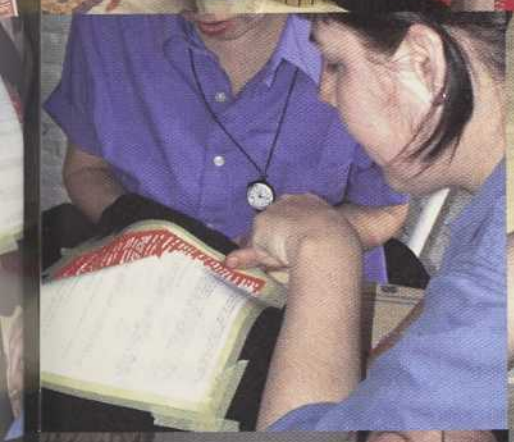
The becoming-line of Myre's *Indian Act* is such a reintroduction of the figural formerly repressed in the Act, a logocentric writing "along whose entire length it is the body which disappears,"[7] as Barthes described it. Beading the Act connects it back to the



Indian Act, 2001, extraits_stills, séance de perlage_beading bees à_at Oboro et à_and at l'Université Concordia_Concordia University; photos : Valerie Walker (Oboro) et_and Rhonda Meier (Concordia).










fût politique, la liberté nous était donnée de parler de n'importe quoi, n'importe comment. Il s'agissait aussi d'une déterritorialisation de la main, celle qui écrit et qui est donc réglementée par la rhétorique, maintenant appelée à produire de l'esthétique, à entrer dans cet espace de jugement relativement informe, fait de variations subtiles.

Par le perlage, le sens politique de la Loi était conduit à résider dans la ligne blanche des perles, conduit à résider dans le jugement indéterminé de l'esthétique. Ce geste crée l'illusion d'être simple. Jean-François Lyotard, considérant la réintroduction du figuratif dans le discursif comme une manœuvre fondamentalement politique, décrit le fonctionnement de la ligne et de la lettre :

> La lettre est une ligne aliénée de l'espace dans lequel elle est inscrite, tout comme la signification transcende le perceptible. La lettre n'est pas dirigée vers le corps; la ligne, cependant, n'existe que comme écho de ce qu'elle rencontrera dans les corps où elle se générera comme [...] polyphonie, scène, texture sous des doigts palpitants[6].

Le devenir-ligne de l'*Indian Act* de Nadia Myre opère une telle réintroduction du figuratif autrefois réprimé dans la Loi, écriture centrée sur le logos « tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît[7] », comme l'a décrit Barthes. Le perlage de la Loi remet celle-ci en contact avec le corps, par un processus de corvée et une réintroduction de la page et de la ligne sous forme matérielle. Le devenir-ligne exprime également une indétermination. Il est ouvert au débat, il ne peut qu'être jugé et le jugement exige une éthique. Le devenir-ligne est un devenir-éthique. Et ce devenir-éthique exprime une lecture singulière dans la spécificité localisée du regardeur unique. Comme l'a avancé Lyotard, « la force extraordinaire de la critique dans l'œuvre d'art, dans la mesure où on a affaire à des présences, [...] provient du fait qu'on soit toujours dans l'ici et le maintenant[8] ». L'ici et maintenant est une matérialité temporelle de la lecture, et sa spécificité indique la reconnaissance d'une hétérogénéité. Le devenir-ligne très présent introduit une spécificité et une hétérogénéité qui constituent un principe démocratique fondamental. Et cette reconnaissance démocratique de l'hétérogénéité est une critique de l'autorité statique et sans équivoque de la représentation et de l'autorité sémantique exprimées par la Loi.

En 1997, dans une réaction fort différente à la Loi, Lawrence Paul Yuxweluptun exécute *An Indian Act: Shooting the Indian Act*, performance dans

body, through its labour intensive process, and by reintroducing the physical page and the line. The becoming-line equally expresses an indeterminacy. It is open to dispute, it can only be judged, and judgment demands an ethic. The becoming-line is a becoming-ethical. And this becoming-ethical line expresses a singular reading in the situated specificity of the unique viewer. As Lyotard argued, "critique's extraordinary force in the work of art, inasmuch as one is dealing with presences...springs from the fact that one is always in the order of the here and now."[8] The here and now is a temporal materiality of reading, and its specificity marks a recognition of a heterogeneity. The very present becoming-line introduces a specificity and a heterogeneity that is a fundamental democratic principle. And this democratic recognition of heterogeneity is a critique of the static and unequivocal authority of representation and the rule of meaning that the Act expresses.

In 1997, in a very different response to the Act, Lawrence Paul Yuxweluptun performed *An Indian Act: Shooting the Indian Act* in which he shot the pages of the Act with a hunting rifle. Though he is also concerned with the physical page, he describes and responds to it in a very rhetorical and singular way. His performance is, as he says, symbolic; he "repealed one political act by another political act."[9] Fundamentally invested in its subsequent meaning, the climactic action (thus ordered) is displaced from the gallery, where the remnants of the performance, bullets, pages and a video, are displayed in a kind of denouement. The event is already interpreted. The documentation of the performance operates as a paraphrase of meaning, one that represses its own construction, where reading is assumed. Meaning is made to seem apparent and elsewhere at the same time. The viewer is left out, is static.

Yuxweluptun's performance is a desperate symbolic reterritorialization that constructs its own exclusionary order of representation, its own rule of meaning, much as the first Act. For as Myre has pointed out, "Native people have a love-hate relationship with [the Act]."[10] Reactions to Minister of Indian Affairs Robert Nault's proposal to amend the Act in the past year have made this very clear – have in many ways made this the issue. The Liberal Government has proposed Bills C-6 (Specific Claims Resolution Act), C-7 (First Nations Governance Act – FNGA) and C-19 (First Nations Fiscal and Statisti-

laquelle il tire sur les pages de la Loi à l'aide d'une carabine de chasse. S'il se préoccupe, lui aussi, de la page comme objet matériel, il la décrit et y réagit d'une manière très rhétorique et singulière. Comme il le dit, sa performance est symbolique: il «annule un geste politique par un autre geste politique[9]». Fondamentalement investi dans sa signification ultérieure, le geste paroxysmique (ainsi ordonné) est déplacé hors de la galerie dans laquelle sont présentés par la suite les vestiges de la performance – balles, pages et vidéo – comme s'il s'agissait d'une sorte de dénouement. L'événement a déjà été interprété. La documentation de la performance opère une paraphrase du sens qui réprime sa propre construction, là où a lieu la lecture. Le sens y semble ainsi à la fois évident et ailleurs. Le regardeur est exclu, statique.

La performance de Yuxweluptun est une reterritorialisation symbolique désespérée qui construit son propre ordre représentationnel, qui est exclusif, et sa propre autorité sémantique, tout comme la première Loi. Comme l'a indiqué Myre, «les Autochtones ont un rapport ambigu avec [la Loi][10]». C'est ce qu'ont démontré les réactions à la proposition du ministre des Affaires indiennes, Robert Nault, d'amender la Loi l'année dernière – ce sont, en fait, ces réactions qui sont devenues l'enjeu. Le gouvernement libéral a proposé les projets de loi C-6 (Loi sur le règlement des revendications particulières), C-7 (Loi sur la gouvernance des Premières Nations – LGPN) et C-19 (Loi sur la gestion financière et statistique des Premières Nations – LGFSPN) pour «remettre les pouvoirs décisionnels entre les mains des Premières Nations[11]». Si le premier projet de loi a vite été adopté, le deuxième a fait l'objet de plusieurs débats. L'Assemblée des Premières Nations (APN) a déclaré qu'il devait être retiré:

Il est fondamentalement imparfait puisqu'il est enraciné dans la Loi sur les Indiens et qu'il ne peut être réparé à l'aide d'amendements. [...] Il tente d'enfoncer les Premières Nations encore davantage dans le régime de la Loi sur les Indiens[12].

Cependant, en opposition avec l'APN, la National Aboriginal Women's Association (NAWA), comme partenaire à part entière du Comité consultatif ministériel conjoint (CMMC) du projet de loi sur la gouvernance des Premières Nations, travaille à «éduquer et à diffuser des renseignements sur les changements proposés à la Loi sur les Indiens avec le projet de loi C-7», ce qui veut dire qu'elle tra-

cal Management Act), as a move to "put decision-making powers back in the hands of First Nations people."[11] While the first Bill was quickly passed, there has been much debate on the second. The Assembly of First Nations (AFN) has stated that it must be withdrawn:

[I]t is fundamentally flawed because it is rooted in the Indian Act and cannot be fixed through amendments.... [It] attempts to sink First Nations further within the Indian Act regime.[12]

However, in opposition to the AFN, the National Aboriginal Women's Association (NAWA), as a full partner at the Joint Ministerial Advisory Committee (JMAC) on the First Nations Governance Act initiative, is working to "educate and disseminate information on the proposed changes to the Indian Act in Bill C-7"; that is, they are working with the Indian Act[13] – the obvious gender division here is important (the AFN are mostly male Chiefs, and represent a governing body largely post-contact, constructed by the colonial powers). Many Nations, it should be recognized, particularly in land claims cases, view the Act as a powerful ally in their negotiations with the Government.

The complicated and heterogeneous responses to the Act are something the unequivocal bullet cannot represent – what can it represent but fear? Yuxweluptun's symbolic act is too self-assured in its own act of representation. It makes a claim as a site of meaning. His symbolic reterritorialization reproduces the same dominating structures of representation that are embedded in the colonial Act.

Richard Hill, writing on Myre's work, recognizes the importance of "new means of expression that can articulate and translate our own experiences, even (or especially) when that experience is estrangement or not understanding."[14] How to express such a "not understanding"? How to express the issues which surround the Act, the strangeness of the colonial? An ordered, meaningful, textual discourse merely makes an object of rational consumption, Yuxweluptun's symbolic discourse, an object of symbolic consumption. The becoming-line of the beaded pages moves toward an expression without the dominating rule of predetermined meaning. Bhabha, in his essay "DissemiNation," has tried to describe such an emergence of a minority discourse in what he calls a liminal movement, a movement of supplementarity, of adding on, between the performative and the pedagogical. The beaded pages

vaille à partir de la Loi sur les Indiens[13]; l'évidente opposition entre les sexes est importante ici (principalement composée d'hommes chefs, l'APN est une entité gouvernante construite après l'arrivée des Blancs, par les pouvoirs coloniaux). Plusieurs Nations, il faut l'admettre, particulièrement en ce qui concerne les revendications territoriales, perçoivent la Loi comme une alliée puissante dans leurs négociations avec le gouvernement.

La balle de fusil non équivoque ne saurait représenter les réactions complexes et hétérogènes à la Loi; que peut-elle représenter sauf la peur? L'action symbolique de Yuxweluptun est trop confiante en elle-même en tant que geste de représentation. Elle fait d'une revendication un lieu de signification. Sa reterritorialisation symbolique reproduit les mêmes structures dominantes de représentation qui sont enchâssées dans la Loi coloniale.

Richard Hill, écrivant sur le travail de Myre, reconnaît l'importance de « nouveaux moyens d'expression qui peuvent articuler et traduire nos propres expériences, même (et surtout) quand cette expérience en est une d'éloignement et d'incompréhension[14] ». Comment exprimer cette « incompréhension »? Comment exprimer les enjeux qui entourent la Loi, l'étrangeté du colonial? Un discours réglé, sérieux, textuel ne fait que transformer un objet de consommation rationnel, le discours symbolique de Yuxweluptun, en un objet de consommation symbolique. Le devenir-ligne des pages perlées est en marche vers une expression, sans l'autorité dominante d'un sens prédéterminé. Dans son essai « DissemiNation », Bhabha a tenté de décrire cette émergence d'un discours minoritaire dans ce qu'il appelle un mouvement liminaire, un mouvement de supplément, d'ajout, entre le performatif et le pédagogique. Les pages perlées construisent cette sorte de mouvement supplémentaire dans leur exécution, dans leur devenir-ligne/devenir-texte constamment instable, dans leur indétermination et leur hétérogénéité. C'est ainsi qu'elles portent l'espoir d'un lieu d'articulation pour la différence culturelle.

Dans l'*Indian Act* de Myre, la lecture de la ligne perlée devient un processus qui permet de créer des liens. C'est une pratique de lecture matérielle du supplément et de la spécificité. Elle résiste à la forme et à l'ordre. Elle résiste au sens. La lecture est ici une invention qui demeure à la surface de la page où il n'y a ni profondeur ni sens. Il n'y a que

construct this kind of supplementary movement in their performance, in their always unsettled becoming-line/becoming-text, in their indeterminacy and heterogeneity. In this way they hold the promise of an articulation of cultural difference.

In Myre's *Indian Act*, reading the beaded line becomes a process of making connections. It is a material practice of reading supplementarity and specificity. It resists form and order. It resists meaning. Reading is, here, an invention that remains on the surface of the page where there is no depth or signification. There is simply the expression of materiality, both of the page, and the beads, and of the viewer as the site of the expression of the line. And so what we are reading is the multiple body that expresses the work. And in this recognition of the multiple and heterogeneous viewer as the site of the work the pages express a fundamentally democratic and ethical space, a space of æsthetic judgment; a long way from the Act's definition of "Indian."

l'expression d'une matérialité, à la fois de la page et de ses perles, et du regardeur comme site d'expression de la ligne. Et, donc, ce que nous lisons, c'est le corps multiple qui exprime l'œuvre. Et dans cette reconnaissance du regardeur multiple et hétérogène comme site de l'œuvre, les pages expriment un espace fondamentalement démocratique et éthique, un espace de jugement esthétique – on est bien loin de la définition de l'« Indien » fournie par la Loi.

David Capell vit à Montréal où il complète une maîtrise sur le fonctionnement du récit et du cinéma en art contemporain.

David Capell lives in Montréal where he is working on his Master's thesis on the functioning of narrative and film in contemporary art.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

NOTES

1. La différence entre « Indien » et l'usage plus récent des mots Autochtone, Première Nation et Aborigène crée une « tension », comme la décrit Edward Said, entre la stase (synchronique) de la domination et de l'identification, et la différenciation (diachronique) de l'histoire, du changement, qui se manifeste dans différents discours – tel que l'expose Homi K. Bhabha dans « Of Mimicry and Men », *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994. Voir Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978, p. 240.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 35.
3. Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 144.
4. Bhabha, *op. cit.*, p. 86.
5. Voir le texte de Myre publié dans le calendrier d'expositions 2002 de la galerie Oboro.
6. Jean-François Lyotard, *Driftworks*, Semiotext(e), New York, 1984, p. 86. [Notre traduction. Ndt: l'essai original français qui est le point de départ de ce texte de Lyotard, soit « La dent, la paume », a été remanié dans sa version anglaise et ne comporte donc pas ses passages.]
7. Barthes, *op. cit.*, p. 144.
8. Lyotard, *op. cit.*, p. 78. [Notre traduction.]
9. Cité par Rosie Millard dans « Cowboys and Indians », *Art Review*, novembre 1997, p. 45. [Notre traduction.]
10. Citée par James Martin dans « Nadia Myre's art project is already at the McCord », *Concordia's Thursday Report*, 6 juin 2002. [Notre traduction.]
11. Cité sur le site Web officiel du gouvernement libéral, ‹http://www.liberal.ca/lpc/initiatives.aspx?site=initiatives&initiatives=265&language=fr›.
12. Cité sur le site Web de l'APN, ‹http://www.afn.ca/position%20statement.htm›. L'APN a déposé son propre plan, « Le plan d'action des Premières Nations », décrit comme étant « un projet pour les Premières Nations et le Canada de travailler ensemble pour un changement positif et progressiste. [...] Une démarche qui va au-delà de la Loi sur les Indiens ». [Notre traduction.]
13. Cité sur le site Web de la NAWA, <http://nationalaboriginalwomen.ca/background2.htm>. [Notre traduction.]
14. Richard William Hill, « The Unreadable Present: Nadia Myre and Kent Monkman », *C Magazine*, automne 2002, n° 75, p. 32. [Notre traduction.]

1. The difference between "Indian" and the more current use of the terms "Native," "First Nation," or "Aboriginal," marks a "tension," as Edward Said describes it, between the (synchronic) stasis of domination and identification, and the (diachronic) differentiation of history, of change, as it is manifested in different discourses – as Homi K. Bhabha describes it in "Of Mimicry and Men," in *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994. See Said's *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978, p. 240. The Act can be viewed at the Government of Canada website: <http://laws.justice.gc.ca/en/I-5/text.html>.
2. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 19.
3. Roland Barthes, "Masson's Semiography," in *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1985, p. 155.
4. Bhabha, *op. cit.*, p. 86.
5. See Myre's artist statement published in Oboro Gallery's 2002 exhibition calendar.
6. Jean-François Lyotard, *Driftworks*, New York: Semiotext(e), 1984, p. 86.
7. Barthes, *op. cit.*, p. 155.
8. Lyotard, *op. cit.*, p. 78.
9. As quoted in Rosie Millard's "Cowboys and Indians," *Art Review*, November 1997, p. 45.
10. As quoted in James Martin's "Nadia Myre's art project is already at the McCord," *Concordia's Thursday Report*, June 6, 2002.
11. Quoted from the official Liberal Government website, <http://www.liberal.ca/lpc/initiatives.aspx?site=initiatives&initiatives=265>.
12. Quoted from the AFN website, <http://www.afn.ca/position%20statement.htm>. The AFN has tabled its own "First Nations Plan," described as "a blueprint for First Nations and Canada to work together for positive and progressive change.... [A]n approach that moves beyond the Indian Act."
13. Quoted from NAWA website, <http://nationalaboriginalwomen.ca/background2.htm>.
14. Richard William Hill, "The Unreadable Present: Nadia Myre and Kent Monkman," *C Magazine*, Fall 2002, No. 75, p. 32.

Harun Farocki: stratégies critiques

Christa Blümlinger



Harun Farocki, *Je croyais voir des prisonniers / I Thought I was Seeing Convicts*, 2000, installation vidéo_video installation; toutes les photos de cet article ont été reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_all photos in this article courtesy the artist.

→ Dans un bilan de sa chronique sur la première guerre du Golfe pour le journal *Libération*, le critique cinéphile Serge Daney tentait une distinction conceptuelle entre ce qui pour lui était du côté du cinéma et donc de l'«image» et ce qui était du côté des médias (la télévision, la publicité, les images technico-militaires), donc du «visuel». Pour expliquer cette distinction, Daney donnait la définition suivante:

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, cette image que nous avons aimée au cinéma jusqu'à l'obscénité, ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, elle est

HARUN FAROCKI: CRITICAL STRATEGIES

↓

In his analysis of media coverage of the first Gulf War for the newspaper *Libération*, French film critic Serge Daney proposed a conceptual distinction between the "image," which he qualified as cinematic, and the "visual," which he attributed to the media (television, advertising, techno-military images). Daney defined this distinction as follows:

The visual, then, is the optical verification that things are functioning on a purely technical level: there are no reverse shots, nothing is missing, everything is sealed in a closed circuit, rather like the pornographic spectacle which is no more than the ecstatic verification that the organs are functioning. The opposite would be true for the image – the image

vouée à témoigner d'une certaine *altérité*, et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*[1].

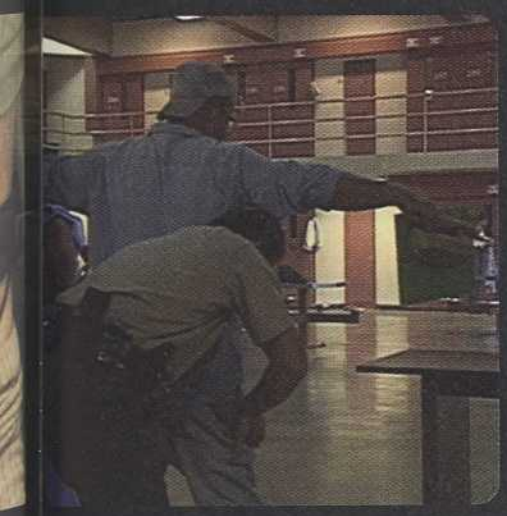
Si on regarde comment Harun Farocki incorpore, au sein de ses essais filmiques et de ses installations, un certain type d'images qu'on pourrait dire du côté du «visuel» (des images de surveillance militaire ou civile, des publicités, des films de propagande), on peut supposer qu'il s'agit justement de les confronter avec la possibilité de l'image, que restitue l'écriture du cinéaste.

Le Berlinois Harun Farocki a toujours été, depuis ses débuts militants à la fin des années 60, un artiste profondément contemporain, capable de saisir ou même d'anticiper les symptômes du malaise dans

that we have adored at the cinema to the point of obscenity. The image always occurs on the border between two force fields; its purpose is to testify to a certain *alterity*, and although the core is always there, something is always missing. The image is always both *more and less than itself*.[1]

If one observes how Harun Farocki incorporates elements that might be considered "visual" (images of civilian or military surveillance, advertisements, propaganda films) into his essay-films and installations, one might conclude that the filmmaker's aim is to confront them with the possibility of the image, which is restored by his writing.

Since his early days as an activist in the late 1960s, Berlin-based Farocki has always been a profoundly contemporary artist, capable of grasping – indeed





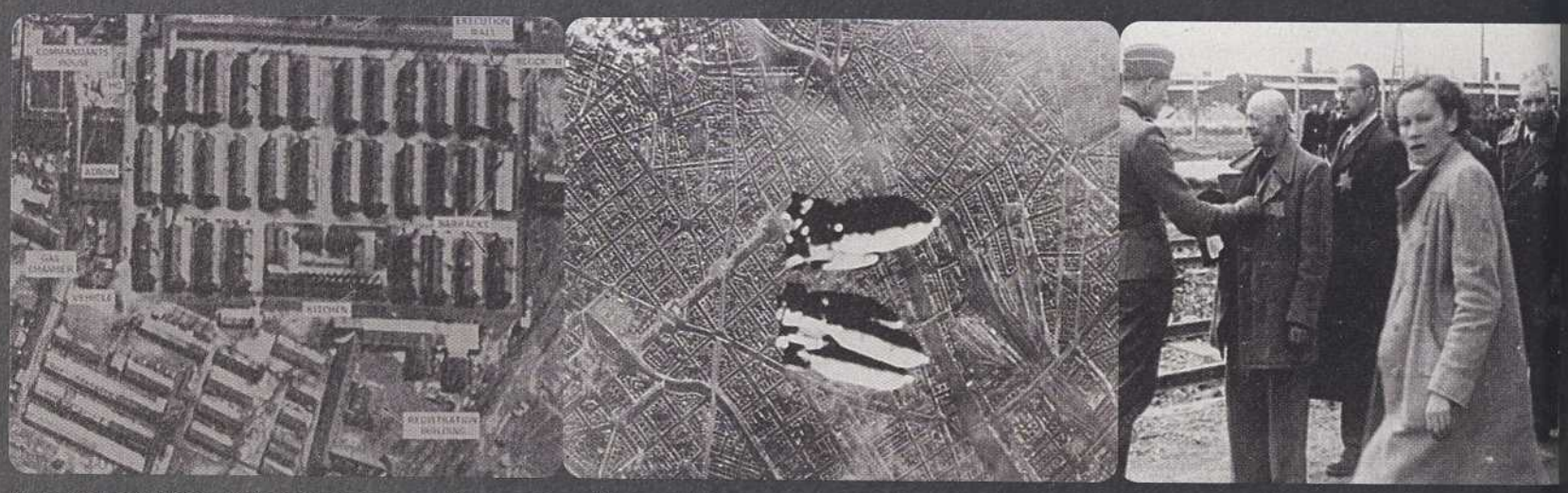
Images du monde et inscription de la guerre / Images of the World and Inscription of War, 1988.

notre civilisation, que ce soit en partant de gestes captés sur le vif, ou en brossant à rebours des images préexistantes. On le voit bien dans l'installation *Je croyais voir des prisonniers* (2000): il y a une différence entre l'enregistrement des gestes répétés par des gardiens en formation, librement observés par le cinéaste, et les modes selon lesquels «le réel» des prisons se présente sur des bandes de surveillance. Cette différence réside dans le régime de regard qui s'installe dans un tel espace de contrôle. La «re-vision» par le cinéaste d'une visite surveillée en prison, qui se termine précipitamment parce que le détenu a trop mal caché son geste affectif, montre le toujours-déjà-là d'un regard sans limites. Le prisonnier quitte la salle sans même se retourner vers la femme en visite; son regard aveuglé par la surveillance a perdu toute adresse.

of anticipating – the symptoms of discontent in civilization, either by capturing on-the-spot action or by reworking existing images. This emerges quite clearly from his installation *I Thought I was Seeing Convicts* (2000): there is a difference between the recording of the gestures repeated by the trainee guards, freely observed by the filmmaker, and the ways in which prison "reality" is presented by the surveillance cameras. The difference lies in the system of observation that is established in a supervised area such as this. The filmmaker's "re-view" of a prison visit (which comes to an abrupt end after the prisoner's unsuccessful attempt to conceal his gesture of affection) demonstrates the omnipresence of a form of observation that knows no bounds. The prisoner leaves the room without so much as a backward glance for his visitor; the surveillance has

Chez Farocki, l'enchaînement de ce type d'images est associé à des intertitres qui précisent: un tel «événement», sorti des archives, constitue l'exception, la raison d'être de la surveillance. Du coup, ce que Farocki a filmé en direct, par exemple l'entraînement des surveillants, se lit dans le même sens: l'événement-accident y est rendu calculable, il fait partie de la logique de l'institution. Pour mieux contrôler, le pouvoir installe des rites qui résident dans la répétition d'une forme au-delà de la communication.

Farocki reprend souvent des images qui ont été destinées à une fin stratégique très circonscrite ou qui circulent dans la sphère publique. De la même façon que ces images font l'objet d'une investigation, le cinéaste a toujours su appliquer une puissance



Images du monde et inscription de la guerre / Images of the World and Inscription of War, 1988.

critique envers sa propre production. Si ses installations et ses films semblent présenter leur propre processus de fabrication, comme une sorte d'œuvre ouverte, ses nombreux écrits évoquent aussi l'articulation comme problème de création. Ainsi, Farocki écrit-il, dans un texte qui expose la salle de montage comme lieu de travail (idée qu'il retravaillera littéralement dans son installation *Section / Interface* (1995):

À la table de montage, du balbutiement émerge la rhétorique. C'est parce que cette articulation rhétorique existe, que le discours sans articulation dans la salle de montage est un balbutiement. Sur le tournage on peut déplacer la caméra ici ou là, une décision qu'on prend à la minute, le sourcil froncé par la réflexion. Dans la salle de montage on tergiverse une semaine, pour savoir où ira se placer cette image d'une minute[2].

blinded him to all else. In Farocki's work, images of this kind are sequenced in conjunction with explanatory subtitles: such an "event," taken from archive footage, is the exception that justifies the surveillance. Consequently, what Farocki has filmed live, such as the guards' training session, can be interpreted in the same way: the chance event becomes calculable, it is part of the logic of the institution. In order to supervise more efficiently, the authorities establish rituals that consist of the repetition of a form beyond communication.

Farocki often uses images which were originally produced with a specific strategic purpose or which circulate in the public sphere. Just as he investigates these images, he has always been capable of studying his own production from a similarly critical standpoint. His installations and films seem to disclose their own production process, like a sort of open work, but his many writings also refer to filmic articulation as one of the problems of the creative process. In a text which describes the editing room as a workplace (an idea he reworked literally with his 1995 installation *Section/Interface*) Farocki writes:

At the editing table, rhetoric emerges from stammering. It's because this rhetorical articulation exists that the unarticulated speech in the editing room is stammering. When you're shooting you can move the camera here or there, frowning in thought as you make on-the-spot decisions. In the editing room you mess about for a week before deciding where to put this minute's worth of image.[2]

For Farocki, any political standpoint is subject to this awareness of author as producer, in the Benjaminian sense.[3] The author must be demythol-

Toute attitude politique passe chez Farocki par cette prise de conscience de l'auteur comme producteur, au sens benjaminien[3]. Toujours, il s'agit de démythologiser l'auteur et de le « socialiser », pour transformer, tout à fait comme le propose Benjamin, « des lecteurs et des spectateurs en participants ». C'est ainsi que l'écriture audiovisuelle du cinéaste se relie à une réflexion sur le montage, pour lequel il trouve des allégories – soit par exemple en montrant ses mains, qui dessinent le cache d'une photographie revisitée, dans *Images du monde et inscription de la guerre* (1988); soit, plus explicitement, dans son autoportrait *Section* (1995), où il reprend en écho sa propre voix issue de l'un de ses tout premiers films; soit au travers des interstices qui font surgir les composantes de l'image, comme dans *Œil / Machine* (2001) ou dans *La vie – RFA* (1990).



Section / Interface, 1995.

On peut tenter de distinguer, au sein de la vaste écriture audiovisuelle de Farocki qui comprend plus de quatre-vingt films, vidéos et installations, deux types d'approches : un cinéma direct et un cinéma de remploi. Parfois, l'approche anthropologique et l'approche de l'archive se rejoignent, comme dans *Images du monde et inscription de la guerre*, où le mouvement du filmage en direct sert à ponctuer les réflexions du commentaire sur les images immobiles (photographies et dessins). De chacune des deux approches découle une analytique de l'image qui ancre la pensée politique dans une réflexion sur la discursivité des images.

On peut aussi tenter de distinguer de grands axes thématiques qui traversent l'œuvre de Farocki.

ogized and "socialized," to transform "readers and viewers into participants," just as Benjamin proposes. Thus the filmmaker's audiovisual writing is connected to reflections on montage, for which he finds allegories – by filming his own hand as it frames an image in *Images of the World and Inscription of War* (1988); or more explicitly, in his self-portrait *Section* (1995), by using his own voice from one of his early films; or through interstices which show up the components of the image, as in *Eye/Machine* (2001) or *How to Live in the FRG* (1990).

Within Farocki's audiovisual *œuvre* (which comprises over eighty films, videos and installations) two types of cinematic approach may be identified: the live and the re-used. Sometimes these anthropological and archival approaches converge, as they do in *Images of the World and Inscription of War*, in which the movement of live filming punctuates the commentary on the still images (photographs and drawings). Each approach gives rise to an analytics of the image, which grounds political thinking in a reflection on the discursivity of images.

Certain major themes can also be perceived in Farocki's work, the first and foremost of which is the filmmaker's reflection on disciplinary institutions as precursors of control societies. Farocki studies the way the latter take over and administer people's lives by managing and supervising them in a variety of ways. The social stakes are perceptible through rituals, games, repetitions and experiences of all kinds. His major film *How to Live in the FRG*, but also a series of short films such as *Indoctrination* (1987) or *The Interview* (1997), show how a service

En premier lieu, sa réflexion sur les institutions disciplinaires comme précurseurs des sociétés de contrôle. Farocki s'intéresse à la façon dont celles-ci s'emparent de la vie et l'administrent, en déployant des formes variées de la gestion et de la surveillance du corps humain. Dans cette approche, les enjeux sociaux se donnent à voir à travers les rites, les jeux, les répétitions et expériences de tout genre. Le film majeur *La vie – RFA*, mais aussi une série de courts-métrages comme *Endoctrinement* (1987) ou *Apprendre à se vendre* (1997) démontrent justement comment dans les lieux d'entraînement d'une société de services on forge des matrices modulables qui garantissent la stabilité. *La vie – RFA* décompte les lieux où une société de services prépare ses agents à la perspective d'accidents possibles.

company's training department devises adjustable matrices that guarantee stability. *How to Live in the FRG* lists the many ways in which such a company prepares its agents for the possibility of accidents. By showing their rehearsals for "D-Day," Farocki captures what is really at stake in contemporary companies undergoing a transformation into a post-industrial system in which the factory symbolically gives way to the business enterprise. We see how businesses set individuals against one another by introducing the principle of rivalry. In *How to Live in the FRG*, two types of image alternate: the automatic functioning of the machines used to test furniture, and the role-plays carried out by bank clerks, midwives or police officers. What is to be sold must be tried and tested, as must whoever sells or



Œil/Machine / Eye/Machine, 2001.

C'est à travers leurs répétitions pour le jour «J» que Farocki saisit l'enjeu actuel des sociétés contemporaines, en pleine transformation vers un système postindustriel, dans lequel l'usine cède symboliquement à l'entreprise. On voit comment l'entreprise oppose les individus entre eux, en introduisant la rivalité comme principe. Dans *La vie – RFA*, deux types d'images alternent: l'automatisme des machines à tester des meubles ponctue les jeux de rôles des employés de banque, des sages-femmes ou des agents de police. Ce qui sera vendu doit être éprouvé, testé, et celui qui vendra ou servira aussi. Un phénomène de substitution se révèle que Gilles Deleuze a si bien nommé: «[...] de même que l'entreprise remplace l'usine, la *formation permanente* tend à remplacer *l'école*, et le contrôle continu remplacer l'examen[4].»

serves. A substitution phenomenon emerges, so aptly described by Gilles Deleuze: "just as the corporation replaces the factory, *perpetual training* tends to replace the *school*, and continuous control to replace the examination."[4]

A few years after *How to Live in the FRG*, Farocki made *The Interview*, which required him to investigate other social "laboratories": training centres for the long-term unemployed. In this film, a young and rather attractive woman role-plays a job interview. She plays her part very well, and the trainer plays his badly. When the video is shown again, the trainer is still unable to compensate for his lack of judgment; he therefore addresses the woman as though she were a young girl, asking her to use her charm. When these scenes are replayed on a television screen (in black and white), punctuated

Quelques années après *La vie – RFA*, pour *Apprendre à se vendre*, Farocki pénètre dans d'autres «laboratoires» de la société: des lieux d'entraînement pour des chômeurs de longue durée. Dans ce film, une jeune et assez belle femme se présente dans un jeu de rôles d'entretien d'embauche. Elle joue très bien sa partie, et l'entraîneur joue mal. Quand la vidéo repasse, le formateur ne sait toujours pas comment suppléer à son manque de jugement; il s'adresse donc à la femme en tant que jeune fille, lui réclamant de faire usage de son charme. La reprise de ces scènes sur écran vidéo (en noir et blanc), ponctuées par la bande sonore de Neil Young (citation mélomane du cinéphile, peut-être, la musique venant de *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch), nous montre la distance entre la

by a Neil Young soundtrack (a musical "quotation" for the cinephile, perhaps, as it comes from Jim Jarmusch's *Dead Man*, 1995), we perceive the distance between this role-play and reality. This very distance also reveals the laws that govern such role-plays when they are enacted in the "real" world. The displacement that has occurred here in this distance from real life is represented by the television monitor, which repeats and re-presents the "role-playing" of the "model-actors" and their trainers. The displacement between reality and its simulation affects the repetition, a key element in Farocki's montage and in the viewer's memory.

Such interest in teaching the way communication operates is clearly a way of controlling and directing the integration of the act of speech. Farocki's obser-



La vie – RFA / How To Live in the RFA, 1990.

réalité et ce jeu, mais par cette distanciation même, elle nous révèle aussi les lois qui régissent ces jeux quand elles s'appliquent dans la réalité sociale. Le déplacement qui s'avère ici par son écart avec la vie réelle est incarné par le moniteur audiovisuel qui répète et re-présente le «jeu» des «acteurs-modèles» et de leur entraîneurs. Le déplacement entre le réel et sa simulation affecte la répétition, élément clé du montage de Farocki et de la mémoire du spectateur.

Un tel intérêt à enseigner l'opérativité de la communication sert visiblement à contrôler et à orienter l'incorporation de l'acte de la parole. C'est là que s'ancrent les observations de Farocki, toujours en retrait, avec une caméra extrêmement précise, qui bouge peu et change parfois de point de vue, mais semble toujours exactement savoir où elle se place par rapport au dispositif du jeu, de la perfor-

vations are centred here, always at a distance, with an extremely precise camera which hardly moves, sometimes changes its viewpoint, but always seems to know exactly where it stands in relation to the role-play, performance or appearance. What matters is to capture moments of performativity, insofar as this concept that belongs to the cultural sciences[5] means not only that something is done but that an action is "realized." This "realization," which always involves repetition and reformulation, is one of the founding aspects of Farocki's work. The architecture of his films and his montage principles correspond to this iterability. In *How to Live in the FRG* for example, the repetition of certain types of psychology or intelligence tests for children points out the normativity of these games, while presenting the "realization" of the film as an act that is based on a language system.

mance ou de l'apparence. Il s'agit de saisir des moments de performativité, au sens où ce concept des sciences culturelles[5] ne signifie pas seulement que quelque chose est fait, mais qu'un acte se «réalise». Cette «réalisation» qui implique toujours aussi la répétition et la reprise dans la différence est un des moments structurants de l'œuvre de Farocki. L'architecture de ses films et ses principes de montage correspondent à cette itérabilité. Dans *La vie – RFA*, par exemple, la répétition de certains types de tests adressés aux enfants (de psychologie ou d'intelligence) met la normativité de ces jeux en avant, pour présenter en même temps la «réalisation» du film comme acte reposant sur un système langagier.

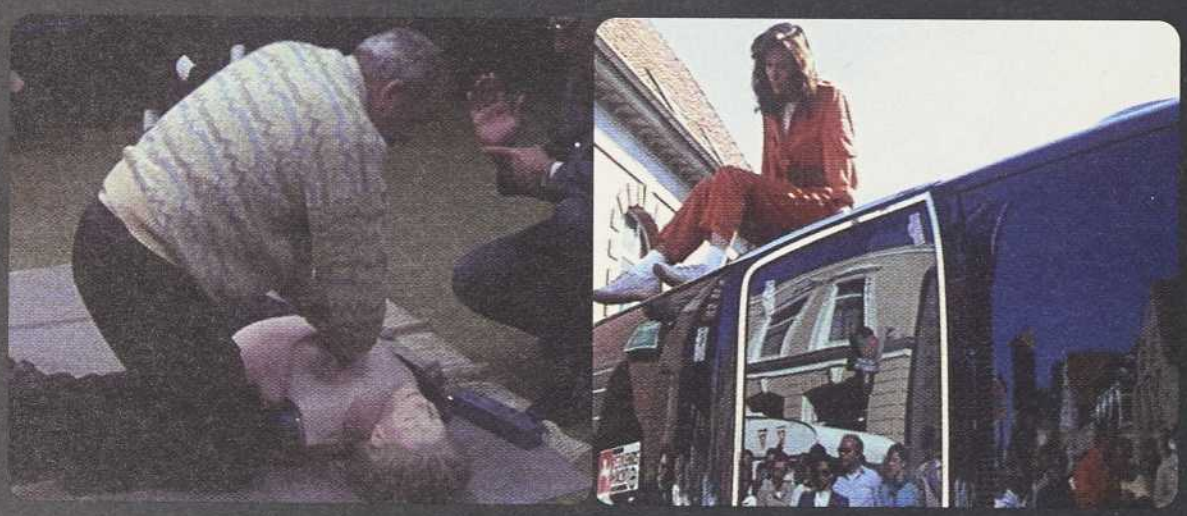
L'image et le *marketing* jouent un rôle central dans ces essais filmiques sur les systèmes de contrôle. En filmant les responsables d'une campagne de relations publiques, Farocki ouvre une lecture de la mythologie des logos et de ce qu'on appelle solennellement «concept» publicitaire: Avec *L'apparence* (1996), il touche à la valeur de culte qu'atteignent les images de marque. Le dialogue entre le représentant d'une équipe d'agents de publicité et les dirigeants d'un consortium optique sur les connotations de la marque «Eyedentity» montre à quel point le produit est subordonné à son image.

Dans l'installation *Je croyais voir des prisonniers*, Farocki donne à voir l'homologie entre les dispositifs de surveillance des prisons et ceux des supermarchés: les deux systèmes de reconnaissance servent de la même façon à l'interprétation d'un geste enregistré. Ce n'est plus dans un espace clos

Marketing and the image play a central role in these essay-films about control systems. By filming the executives in charge of a public relations campaign, Farocki proposes an interpretation of the mythology of the logo and of what we solemnly call the advertising "concept": in *The Appearance* (1996) he deals with the cult status acquired by brand images. The dialogue between the representative of a team of advertising agents and the managers of an optical consortium about the connotations of the "Eyedentity" brand show to what extent the product is subordinate to its image.

With his installation *I Thought I Was Seeing Convicts*, Farocki demonstrates the homology between surveillance systems in prisons and those in supermarkets: both reconnaissance systems serve in the same way to interpret a recorded action. People are no longer targeted within a confined space (such as a prison or factory), but in the places they frequent as consumers or employees. From the same perspective, in Farocki's film about experts who develop sales strategies (*The Creators of the Shopping Worlds*, 2001), the penultimate scene demonstrates, with an almost comic performance, that markets are won not so much by product specialization as by taking control.

In a supermarket, an impressive number of sales and *marketing* experts stop in front of a section of shelving where bread and mass-produced pastries are on display. This long sequence is filmed in general and medium close shots, which show the attitudes and *habitus* of these men, each of whom tries in his own way to fulfill his role (as branch



La vie – RFA / How To Live in the RFA, 1990.

que l'homme est désormais visé (comme dans l'espace carcéral ou à l'usine), mais sur les lieux de passages, où il est consommateur ou au service d'une entreprise. Selon une même perspective, dans le film sur les experts qui développent des stratégies de vente, *Créateurs du monde d'achat* (2001), l'avant-dernière scène fait comprendre par une performance presque comique que les conquêtes de marché se font plus par prise de contrôle que par spécialisation de production.

Dans un supermarché, un nombre impressionnant d'experts en *marketing* et en vente s'arrêtent devant une section d'étagères où sont rangés le pain et les viennoiseries industriels. Cette longue séquence est filmée par des plans d'ensemble et américains qui donnent à voir l'attitude et l'*habitus* manager, *marketing* consultant, store executive). They discuss their strategic viewpoints and evoke the absent consumer with the utmost seriousness and concentration, even imitating the customers' gestures as they handle packets of cake and toast that have obviously been mass-produced for consumers with limited means and (consequently) unsophisticated tastes. From time to time they give figures and market research results. At the beginning of the sequence, Farocki inserts the brand images and logos of the rival companies, with their mythology of the grain and their symbols of nature. He also introduces the debate scene with a diagram and the comments of one of its "creators," which disclose a sort of "semiology of the layout." The cross-shaped diagram demonstrates how choices



Créateurs du monde d'achat / Creators of the Schopping Worlds, 2001.

de ces hommes qui essayent, chacun à sa façon, d'assumer leur rôle (de chef de succursale, de conseiller en *marketing*, de cadre de la chaîne). Avec un grand sérieux et une concentration accentuée, ils discutent de leurs visions stratégiques, en évoquant l'acheteur absent. Ils vont jusqu'à imiter les gestes du client, posent et disposent de petits paquets de gâteau ou de pain grillé, visiblement issus d'une fabrication à grande échelle et destinés à une clientèle que la contrainte économique rend peu distinguée dans ses goûts. De temps en temps, on donne des chiffres, des résultats d'études de marché. Au début de la séquence, Farocki nous montre en insert les images de marque, les logos des firmes en compétition, avec leur mythologie du grain, leurs symboles de la nature. Il introduit aussi la scène du débat à l'aide d'un diagramme are structured according to a logic that directs the customer's attention: when he looks horizontally, he must see the range of products, when vertically, the type of product. Thus we see the control principle that operates on a short-term basis and in quick succession.[6] Farocki demonstrates how merchandising becomes the instrument of social control.

In *How to Live in the FRG*, Farocki presents a "rational" viewpoint, according to which the body is reduced to its function as a medium. An historical dimension is introduced, however, into his other studies on surveillance technologies and on the principle of "reconnaissance and pursuit," a military principle applied to a great part of the social sphere. This constitutes the second major theme in Farocki's work. In his films (from *Between Two Wars* (1978) and *As You See* (1986) to his major work *Images of*

commenté par un des «créateurs» et nous ouvre d'emblée une espèce de sémiologie de la disposition. Par ce schéma en forme de croix, nous comprenons la structure de choix proposée dans cette logique de directivité de l'attention: le regard horizontal du client doit correspondre à la gamme de produits, le regard vertical au genre de produits. Ainsi se donne à voir le principe du contrôle qui se déroule à court terme et à rotation rapide[6]. Farocki nous présente comment le marchandisage devient l'instrument du contrôle social.

S'il s'agit, dans *La vie – RFA*, de présenter une perspective «rationnelle», par laquelle le corps est réduit à sa fonction de médium, Farocki donne une dimension historique à d'autres études sur les technologies de surveillance et sur le principe de

the World and Inscription of War and *Eye/Machine 2*) Farocki outlines an audiovisual history of (post-) industrial civilization and its technologies, in which he positions the convergence of war, economy and politics within the social sphere. If the assemblage of existing images distinguishes Farocki's work, it is because he analyzes this social space by way of the images that circulate within it. *Videograms of a Revolution* (1992), for example, uses Romanian television footage to analyze how the media ideologize an event, and demonstrates that the pathos formulas which developed after the fall of Ceaucescu were quick to acquire symbolic forms comparable to those used by the former regime. This pure compilation of archive material suggests that one must go beyond televisual images, beyond what was called a "tele-



Créateurs du monde d'achat / Creators of the Shopping Worlds, 2001.

«reconnaître et poursuivre», principe militaire étendu à une grande partie du champ social. Un deuxième axe thématique de l'œuvre de Farocki se forme là. Farocki esquisse à travers ses films (de *Entre deux guerres* (1978) et *Tel qu'on le voit* (1986) jusqu'à son film-phare *Images du monde et inscription de la guerre* et *Œil / machine 2*) une histoire audiovisuelle de la civilisation (post-)industrielle et de ses techniques, pour localiser les convergences entre la guerre, l'économie et la politique à l'intérieur de l'espace social. Si l'assemblage d'images préexistantes marque par ailleurs l'œuvre de Farocki, c'est parce qu'il analyse cet espace social à travers les images qui y circulent. *Vidéogramme d'une révolution* (1992) analyse, par exemple, l'idéologie médiatique de l'événement à partir de la télévision roumaine, montrant que les formules de pathos qui se dé-

vised revolution" to outtakes and home movies in order to get back to the beginnings of the revolt, to the public place where history is made by the citizen.

Over the last few years, Farocki has been working on an iconological project with his re-use of images: a sort of catalogue of what he calls "filmic expressions," like a "thesaurus of images"[7] with archives structured according to motif. For Farocki, the Lumière film *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895), for example, represents a symbolic form which is in short supply in the history of cinema but now needs to be tracked down and analyzed. *Workers Leaving the Factory* (1995) begins with the image of the original film, then explores a century of cinema in search of the rare images which show workers leaving the factory. Farocki expresses this idea as follows:

veloppent lors de la chute de Ceaucescu prennent très vite des formes symboliques comparables à celles utilisées par l'ancien pouvoir. Cette pure compilation des matériaux d'archive suggère qu'il faut aller au-delà des images télévisuelles, au-delà de ce qu'on appelait une «révolution médiatique», jusque vers les chutes et les films de famille, pour accéder à l'amorce d'un geste d'insurrection, à la place publique comme lieu historique du citoyen.

Depuis quelques années, Farocki pousse le remploi des images vers un projet iconologique. Il s'agit d'une sorte de catalogage de ce que Farocki appelle une «histoire des expressions filmiques», soit une idée des archives structurées selon des motifs, comme un «vocabulaire d'images[7]». *La sortie des usines* (des frères Lumière 1895), par exemple, se présente pour Farocki comme une forme symbolique qui se raréfie dans l'histoire du cinéma, mais qu'il faut désormais repérer et analyser. *La sortie des usines* (1995) part de l'image du premier film, pour rechercher à travers un siècle de cinéma les trop rares images qui montrent l'ouvrier à la place historique de l'événement. Farocki exprime cette idée de la façon suivante:

Dans l'iconographie du cinéma, l'ouvrier ressemble à l'un des saints peu connus de la tradition picturale chrétienne [...]. Dans la grande ville, le cinéma ne néglige pas la lutte des ouvriers pour le travail et le pain, mais il la transpose de l'usine à la salle des guichets d'une banque. Il en va de même pour la guerre comme telle [...][8].

Quand Farocki analyse, à partir d'un film de Poudovkine de 1933 (*Le Déserteur*), une scène où l'on voit un responsable du piquet de grève face

In the iconography of the cinema, the worker resembles one of the little-known saints of Christian pictorial tradition.... The cinema does not ignore the workers' struggle for jobs and bread in the city, but transposes it from the factory to the bank. Likewise for war as such....[8]

When Farocki analyzes a scene from Pudovkin's *Deserter* (1933), in which a member of the picket line sees jobless men rush to the shipyard gates to take the place of a worker who has just collapsed, what interests him is the representation of faces, the shadows that cross the striker's face, the crowd formations. Farocki's analysis is centred on repetition and the juxtaposition of word and image. Likewise, at the beginning of *The Expression of Hands* (1997), Farocki is interested in a gesture taken from Samuel Fuller's *Pick Up on South Street* (1953).



Entre deux guerres / Between Two Wars, 1978.

The repetition of close-ups that switch from the victim's face to the pickpocket's hands corresponds to an idea evoked by the commentary: that hands and mouths speak different languages. The cinephile Farocki was to demonstrate this idea later using the fragmentation in Bresson's work. Thus, in *The Expression of Hands*, associations are created from the word "seize" as a tactile act and an act of thought. In a way, Farocki's work resembles the Idea of cultural historian Aby Warburg, who worked until his death in 1929 on his great *Mnemosyne Atlas*,[9] assembling the iconographical documents gathered throughout a lifetime's research. Warburg's conviction that the repetition, resumption and metamorphosis of the past encode certain forms of suffering and passion is at the very heart of Farocki's montages.

aux chômeurs qui se précipitent vers l'entrée des installations portuaires pour prendre la place de celui qui vient de tomber, c'est la figuration des visages qui l'intéresse, les ombres qui passent sur la face du gréviste, et les formations des masses. L'analyse de Farocki se joue par la répétition et par une juxtaposition du mot et de l'image. De la même façon, Farocki s'intéresse au début de *L'expression des mains* (1997) à un geste provenant de *Pick up on South Street* (1953) de Samuel Fuller. La répétition des gros plans, alternant entre le visage d'une victime et les mains d'un pickpocket, croise une idée évoquée par le commentaire, précisant que les mains parlent un autre langage que la bouche. Plus tard, Farocki, le cinéphile, va montrer cette idée à partir de la fragmentation chez Bresson. Ainsi, dans

Although there are many stills in Farocki's films (notably in *Images of the World and Inscription of War*), unlike Warburg's they are film images: not only fragments of gestures as in painting, but fragments of images in movement. In a critical commentary on Warburg, Giorgio Agamben asserts not only the æsthetic dimension of cinema but also the basis of its political power in the gesture: "Cinema has the gesture and not the image at its centre, and therefore belongs essentially to the ethical and political order (and not simply to the æsthetic order)." And a little further, he explains: "The gesture consists of exhibiting a mediality, of making a means visible as such. (Consequently, the being within becomes apparent, and the ethical dimension is opened.)"[10]



Entre deux guerres / Between Two Wars, 1978.

L'expression des mains, des associations se créent à partir du mot «saisir» comme acte tactile et acte de pensée. En quelque sorte, ce travail de Farocki s'apparente à l'Idée de l'historien de la culture Aby Warburg travaillant jusqu'à la fin de sa vie en 1929 à son grand projet *Mnémosyne*[9], avec cette idée d'assembler et de rassembler sur une série de grands panneaux les documents iconographiques recueillis au cours d'une vie de recherches. La conviction de Warburg que la répétition, la reprise et la métamorphose du passé s'évaluent à certaines formes de la souffrance et de la passion se rejoue dans la structure même des montages de Farocki.

Même si les images fixes sont nombreuses dans les films de Farocki (notamment dans *Images du monde et inscription de la guerre*), il s'agit, tout d'abord, et à la différence de Warburg, d'images cinéma-

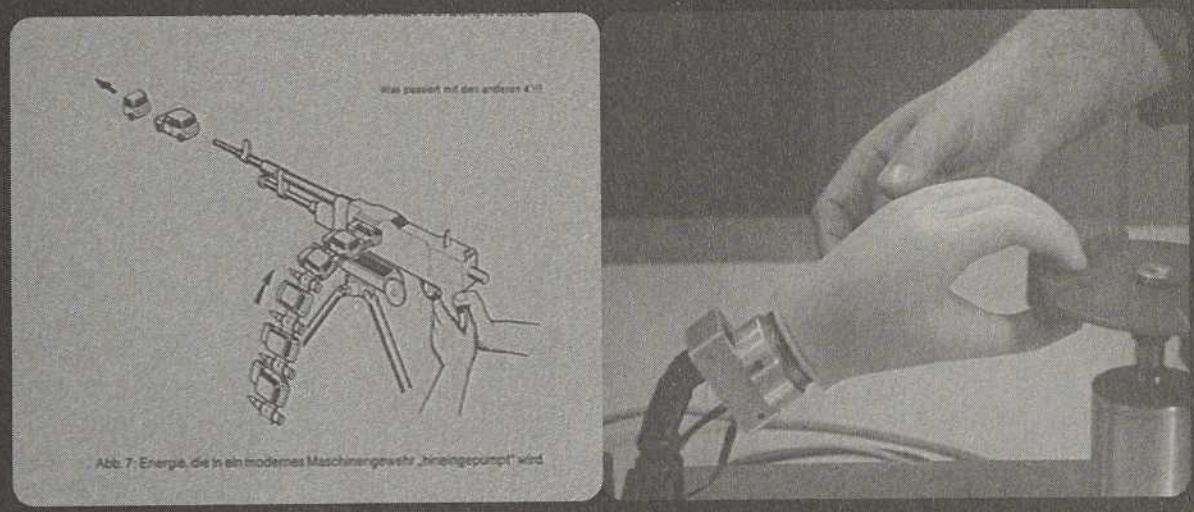
In these re-use films, Farocki shows himself to be more than a cinephile who is able to grasp the Barthesian punctum of a gesture. For his installations *I Thought I Was Seeing Convicts* and *Eye/Machine* (1 and 2) he uses what he calls "operational images,"[11] *i.e.*, images whose purpose is purely technical and functional, thereby taking the visual in Daney's sense into account: single-purpose images, often produced for a specific operation and destined to be erased, such as military surveillance images which verify the efficiency of a bombing raid. These images indicate the lack of alterity to which Daney refers when he designates them as checking images or clichés. Farocki says that he was "sensitive to the 'displaced' nature of all these images, laboriously collected from research institutes, public relations departments, educational film archives

tographiques, donc non seulement des fragments de gestes, comme en peinture, mais d'images elles-mêmes en mouvement. Aussi, Giorgio Agamben, dans un commentaire critique de Warburg, n'affirme-t-il pas seulement la dimension esthétique du cinéma, mais bien le fondement de sa puissance politique dans le geste: «Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique).» Et un peu plus loin, il précise: «Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. (Du coup, l'être dans un milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte)[10].»

Dans ces films de remploi, Farocki ne se montre pas seulement comme cinéphile, capable de saisir le *punctum* barthésien d'un geste. Utilisant pour ses installations *Je croyais voir des prisonniers* et pour *Œil / machine* (1 et 2) des images qu'il appelle «opératoires[11]», c'est-à-dire d'une finalité purement technique et fonctionnelle, Farocki prend en considération le visuel au sens de Daney: des images à usage unique, produites souvent pour une opération précise, destinées à l'effacement, telles les images militaires de surveillance qui vérifient l'efficacité d'un bombardement. Ces images témoignent justement de ce manque d'altérité dont Daney parle, quand il les désigne comme images vérificatrices ou images de cliché. Farocki dit qu'il fut «sensible au caractère "déplacé" de toutes ces images laborieusement collectées parmi les instituts de recherche, les services de relations publiques, les archives de films éducatifs ou autres[12].» On pourrait dire que

and elsewhere."[12] It might be said that the displacement of these specialized, little-known archives into the milieu of art exhibitions[13] or experimental cinema is like an act of "readymade" in itself and represents an awareness of the exhibit value of an image.

In his double-screen installations Farocki confronts images taken from simulations or models with images from a recording of "reality," but he is not only confronting the terms automatic production/manual production, automatic vision/cinema vision, or the relationship between industry and war, but also the closed-circuit effect which ranked the televisual images of the first Gulf War as "visual," in the sense that Daney opposes them to the cinematographic image which he defines as both



Tel qu'on le voit / As You See, 1986.

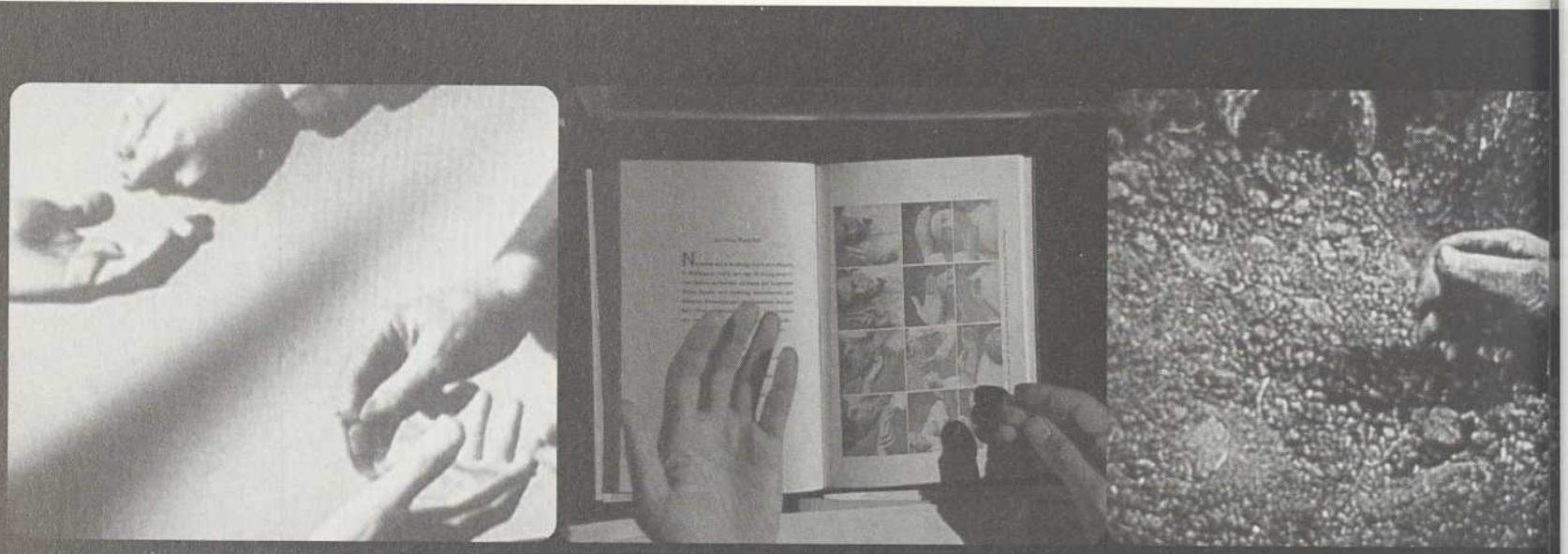
"a lack and a surplus."[14] In Farocki's work, consideration of the symbolic form of the image is just the first step. The real distinction comes with the *montage*, an essential operation between image and image, word and image, sound and image: a process that leads us step by step towards thought. This is where another aspect of Benjamin's idea of the "author as producer" is particularly valid for Farocki: the transcendence of the barriers between writing and image.

le déplacement de ces archives spécialisées et peu connues dans le milieu d'expositions d'art[13] ou le cinéma d'art et d'essai représente en soi une espèce d'acte de ready-made, une prise de conscience de la *valeur d'exposition* d'une image.

Si Farocki confronte, dans ses installations à double écran, des images provenant des simulations ou des modèles avec des images provenant d'un enregistrement du «réel», il ne confronte alors pas seulement les termes production automatique / production manuelle, vision automatique / regard cinématographique, ou encore le rapport entre industrie et guerre, mais aussi l'effet de boucle qui a rangé les images télévisuelles de la première guerre du Golfe du côté du «visuel», au sens où Daney les oppose à l'image cinématographique, définie à la fois comme «un manque et un reste[14]». Chez Farocki, la prise en considération de la forme symbolique de l'image n'est que le premier pas. La distinction sensible intervient par le montage, opération essentielle entre image et image, mot et image, son et image: un processus qui nous mène pas à pas vers la pensée. C'est là qu'un autre aspect de l'idée de «l'auteur comme producteur» de Benjamin vaut essentiellement pour Farocki: la transcendance des barrières entre écriture et image.

Christa Blümlinger is Senior Lecturer at the Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) since 2002 after teaching cinema at the Free University Berlin and the University of Vienna. She also works as a critic and curator. She has co-edited, with Karl Sierek, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Sonderzahl, 2002) and edited in French a selection of texts by Harun Farocki entitled *Reconnaître, poursuivre* (THTY, 2002).

Translated by Sally Laruelle



L'expression des mains / The Expression of Hand, 1997.

Christa Blümlinger est maître de conférence à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) depuis 2002 après avoir enseigné les études de cinéma à l'Université Libre de Berlin et à l'Université de Vienne. Elle a également travaillé comme critique et commissaire de festivals. Elle a publié *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, avec Karl Sierek (codir.), Sonderzahl (2002) et a édité en français un choix de textes d'Harun Farocki: *Reconnaître, poursuivre*, THTY (2002).

NOTES

1. Serge Daney, «Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran» (avril 1991), dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Aléas, Lyon, 1991, p. 163.
2. Harun Farocki: «Qu'est-ce qu'une salle de montage», dans *Reconnaître et poursuivre. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, suivis d'une filmographie commentée*, THTY 2002, p. 33.
3. Voir Walter Benjamin, «L'auteur comme producteur», *Essais sur Brecht*, trad. Paul Laveau, Maspero, Paris, 1969 [1966].
4. Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 243.
5. Voir, par exemple, Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, Routledge, New York, 1992.
6. Deleuze, *op. cit.*, p. 246.
7. «Bilderschatz», Conférence de Harun Farocki (extraits), dans *Farocki*, 2002, p. 93.
8. Harun Farocki, «D'un pas décidé», *Trafic*, n° 14, 1995, p. 24.
9. Warburg explique cette approche comparative de la façon suivante: «L'Atlas Mnémosyne, avec son matériel iconographique, veut illustrer ce processus que l'on pourrait décrire comme une tentative pour assimiler, à travers la représentation du mouvement vivant, un fonds de valeurs expressives préformées». Aby Warburg, «Mnémosyne, introduction», *Trafic*, n° 9, hiver 1994, p. 39.
10. Giorgio Agamben, «Notes sur le geste», *Trafic*, n° 1, p. 34 et 35.
11. Harun Farocki, «Influences transversales», *Trafic*, n° 43, automne 2002, p. 19-24.
12. *Ibid.*, p. 24.
13. Entre autres, les installations et les films de Farocki ont été montrés au musée de Villeneuve d'Ascq à Lille, à la Documenta, à Kassel, au Frankfurter Kunstverein, au ZKM Karlsruhe, à la Generali Foundation à Vienne, au Centre d'art moderne Georges Pompidou. (voir «www.farocki-film.de»)
14. Le catalogue de la *Documenta X*, dirigé par Catherine David, reprend notamment le texte de Daney intitulé «Avant et après l'image», Cantz, 1997, p. 610-620.

1. Serge Daney, "Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran" (April 1991), in *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Lyon: Aléas, 1991, p. 163. Trans. S.L.
2. Harun Farocki, "What is an Editing Room," in *Reconnaissance and Pursuit: Texts Collected and Introduced by Christa Blümlinger, Followed by a Filmography with Comments*, THTY 2002, p. 33.
3. See Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Walter Benjamin; Selected Writings Volume Two (1927-1934)*, Michael W-Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, eds., Cambridge, Harvard University Press, 1999.
4. Gilles Deleuze, "Post-script on the Societies of Control," *October* 59, Winter 1992, p. 5.
5. See, *e.g.*, Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, New York: Routledge, 1992.
6. Deleuze, *op. cit.*, p.s.
7. "Bilderschatz," in Farocki, *op. cit.*, p. 93.
8. Harun Farocki, "With a Decisive Step," *Trafic*, no. 14, 1995, p. 24.
9. Warburg explains this comparative approach as follows: "The Mnemosyne Atlas, with its iconographic material, aims to illustrate the process that might be described as an attempt to assimilate, through the representation of living movement, a stock of preformed expressive values." Aby Warburg, "Mnemosyne, Introduction," *Trafic* no. 9, Winter 1994, p. 39.
10. Giorgio Agamben, "Notes on Gesture," *Trafic*, no. 1, pp. 34, 35.
11. Harun Farocki, "Transversal Influences," *Trafic*, no. 43, Autumn 2002, pp. 19-24.
12. *Ibid.*, p. 24.
13. Farocki's installations and films have been shown, for example, at the Villeneuve d'Ascq museum in Lille, at the Documenta in Kassel, at the Frankfurter Kunstverein, at the ZKM Karlsruhe, at the Generali Foundation in Vienna and at the Centre Georges Pompidou (see <www.farocki-film.de>.
14. The catalogue of *Documenta X*, edited by Catherine David, notably reproduces Daney's text entitled "Before and After the Image," Cantz: Documenta, 1997, pp. 610-620.

What Is To Be Undone

Victor Tupitsyn

I will begin by comparing the socialist *Kulturindustrie* (culture industry) to the capitalist one, thereby exploring the specificity of "aesthetic accessory" in the East and in the West.[1] In "Icons of Iconoclasm" I argued that the portraits of Soviet leaders functioned as mirrors (screens or reflectors) responsible for redirecting the identificatory waves of the communal subject from some image to others; that is, they functioned *de facto* as instruments of synchronicity.[2] The idea of the screen or the reflector also extends to other identificatory schemes related, for example, to the post-revolutionary NEP (New Economic Policy, 1921-1928) in Russia. During the NEP years, posters for Western movies as well as billboards that advertised cookies, cigarettes or household goods used images of attractive women. Beside these commercial advertisements, one could also see propaganda posters and photographic displays that represented images of "model" citizens and their deeds that were worthy of imitation. In such instances, when the consumer's gaze moved from the erotic image to the political one, it still retained (by dint of inertia) its libidinal intensity. As a result, what occurred was a transfer of libidinal interest from one iconographic context to another. The former context turned out to be a screen or a reflector in relation to the latter. In this manner, a consumer optic facilitated eroticization of political imagery. Later, the libidinal economy of socialist realism and of Soviet mass media came to be dominated by two aspects: ideological perception of the body and bodily perception of ideology.[3]

Parallel to the NEP's aim to re-introduce the capitalist commodity to a country swept by communalism, there was yet another process that had been developing on a much larger scale. I am referring to the production of socialist commodities[4] – things that can be characterized as both psychedelic and didactic. These things had nothing to do with the items of everyday use – kitchenware, furniture, clothing, etc. Such items were habitually dismal; they lacked any sense of pleasure, any hope for prestige or comfort. The ways in which the communal psyche connected itself to communal thinghood were completely de-fetishized. The communal Eros was redirected to the sphere of public (read socialist) thinghood which – for the most part – consisted of indexical sign-objects from the inventory of photographic, sculptural or architectural agitprop. These also included "cine-forms" through which one could "perceive a tempestuous and incessant flow of people as an interrupted moving form of never stopping content."[5] Even if it looked tangible, a socialist commodity had a repeatedly postponed presence – an object in its pure potentiality. However elusive, especially as seen through the lens of individual (*i.e.*, noncommunal) optics, the socialist commodity (ob*shchestvennaia veshch*, or "collectively owned," in Aleksei Gan's terminology) has never failed to be perceived as an object. By this I mean the tendency to objectify the indexical and anticipatory nature of the socialist commodity by turning the representation of its presence into the presence of representation. As was mentioned earlier, many

socialist objects functioned as instruments of synchronicity (they were "in charge" of channeling the waves of communal desire in the "proper" direction). The fact that the socialist commodity had a postponed presence was in harmony with the deferral of individual subjectivity. With this double deferral, reintroduction of the capitalist subject/object dichotomy within the socialist context was subjected to the same fate. As a result, the unfledged (or half-fledged) socialist object had finally lost its utilitarian ingredient and ended up being a "trace" – a "deferred object" (in my terminology). Spared from commodity fetishism, people's psychic energy was utilized in the Soviet Union in a rather unprecedented fashion, manifested on many levels including "art" and "democracy." To make this clear, I will compare the socialist culture industry to its capitalist counterpart.

In capitalist societies, identificatory efforts fail to prevent the subject's alienation from its *jouissance*, which – according to Lacan – "belongs to an *other*." Only the hero of visual representation is "blessed" with the opportunity to be exempt from alienation, to hold on to his or her *jouissance* on a permanent basis. Despite the fact that the Marlboro Cowboy died of lung cancer, we can still see him – on corporate billboards or in our memory – experiencing the moment of ecstasy (the ecstasy of smoking). But outside the realm of representation the rules are different. The Real (*le réel*) is manifested in the viewer's impossibility to appropriate *jouissance* through imitation of a hero's experiences without loosing tempo. This hysterogenic factor was subjected to a different treatment in the Soviet Union where the emphasis was placed on "ideological *jouissance*" as opposed to sexual satisfaction, or the enjoyment of high living standards, and/or commodity oriented pleasures.

The treatment, administered to the communal subject in the form of Socialist Realism's mesmerizing narratives – regardless of the technical signifier – aimed at identification without alienation. Communal sight was equipped with the cathartic optics necessary to decrease the distance between the viewer and the hero, whose ideological *jouissance* was supposed to be instantly, without delay, shared by the audience. To those familiar with the communal environment, the preference for ideological over sexual *jouissance* is not accidental. It suffices to remember Zhdanov and Radek's 1934 campaign against sexuality when they made erotically explicit representations unacceptable for Soviet artists. In this respect, Foucault's assessment that sexuality in Victorian times was "so rigorously repressed, because it was incompatible with a general and intensive work imperative,"[6] is applicable to the Soviet case. There was also another motif behind Zhdanov and Radek's discomfort with sexual imagery. The viewer's alienation from the protagonist's libidinal pleasure seemed not to be affected by the cathartic optic as effectively as in cases of ideological *jouissance*.

Although the anti-alienation treatment discussed in the previous paragraph was linked to Socialist

realism's narratives, one may argue that any text – regardless of its nature – describes the indescribable inasmuch as it refers to some elusive textual entity (read "deferred object") that escapes description – a description identical to such an entity. The latter, particularly in relation to Socialist Realism, invokes the notion of "the sublime object of ideology,"[7] whereas in other instances it has been (and still is) misrecognized for something else, such as art or democracy. Any effort to establish a one-to-one correspondence between such "deferred objects" and their descriptions/definitions is what Adorno attributes to identitarian thinking, and Derrida to logocentrism. In this respect negative dialectics and deconstruction are quite in tune with one another.[8] Both would be equally at odds with the possibility of knowing exactly what art is and with claiming that democracy is a fact of life in the United States.

In Adorno's time, "the consumer [was] allowed to project his...mimetic residues on to anything he please[d], including art."[9] Since the 1960s (when *Æsthetic Theory* was written), the relations between "autonomous art" and "culture industry" have entered an entirely new phase – a phase of instant reciprocation. This *mimetic* exchange (inspired by new technologies) has already transformed our visual perception to the degree that we now see the world and ourselves through the lens of the culture industry. Apparently, the "de-reified activity," associated with the autonomous and negative æsthetic vision, and "the universal mediation of life through commodities," can no longer be sequentialized in any orderly fashion. That which Adorno regarded as non-identical to *die Kulturindustrie* turns out to be contaminated by it even before the moment of reification. No longer is anything external to it, and this is why we cannot, for example, call for the protection of theoretical thoughts from the danger of fetishistic reification without simultaneously admitting that all widely published Western thinkers are active players in the culture industry.[10] It is more than a spectacle, it is a carnival...

In Susan Buck-Morss' words, "Global capitalism produces the art world, which constantly tries to escape being absorbed into the culture industry that capitalism knows best."[11] This applies, among other things, to visions of true art and true democracy turned into a privately owned (as opposed to *obshchestvennaia*) *veshch*. Despite the fact that art for art's sake can be interpreted as the trace of a trace, which means a repeatedly deferred object, its elusiveness has never spared it from reification. Quite the contrary – it is still a vein of gold for the culture industry, inimitable in its ability to cash in on logocentrism. But it would be wrong to assume that artists who easily submit their minds and souls to the culture industry are automatically rewarded by it. To corrupt the adversary (not the ally) is global capitalism's top priority. This is why some of its fiercest opponents end up being its most celebrated converts. Here, one may agree (or disagree) with Adorno, for whom "Art works are socially culpable. But the worthy ones among them try to atone for their guilt."[12]

As for art and democracy, they awake the same kind of suspicion once they assume the form of commodities. This suspicion would, indeed, be much more rewarding if it didn't verge on necrophilia.

Given the circumstances, one may either enjoy the *endgame*, or suggest that if art becomes a part of the culture industry before it has even had a chance to be born, then the only justification for it is political activism. But for some of us to be politically engaged means to resist oppressive systems of power, latent or manifest, and to take part in social struggle, including the fight for democracy. The latter is yet another "obscurité" (in addition to art), a blind spot which brings to mind Jacques Derrida's deconstructive reading of the U.S. Declaration of Independence ("Déclarations d'Indépendence") in *Otobiographies*. In this text, the paradox of the democratic power is brought to light, namely the fact that the collective subject does not exist prior to the moment of signing the document: "Due to this incredible retroactive move, signature invents signatory."[13] Hence, the collective subject (known as demos) and the power carried out on its behalf (known as democracy), come into play the moment its birth certificate is signed by the group of representatives ("les signataires"). Seen as a material object, each signature is an imprint of the desire to objectify (in the form of writing) the promise of democracy, if not democracy itself; likewise art – especially when perceived as yet another "commodity-form" of democracy. However regretful, the transformation into the commodity-form does not necessarily mean that art and democracy are already done with (or ready to be undone).

Suffice it to recall Marx's insistence on "the enigmatic character" of the commodity-form, which he referred to as "mystical."[14] Today, our fascination with *it* hints at the possibility that the utopian promise confined in such *form* and suspected of being dead is still breathing – a fate that befell Gogol, the nineteenth-century Russian writer, who was allegedly buried alive. As for art and democracy, they awake the same kind of suspicion once they assume the form of commodities. This suspicion would, indeed, be much more rewarding if it didn't verge on necrophilia.

Another question (analogous to what Derrida's poses in *Otobiographies*) is who signs the declaration for art's independence from the culture industry and when does such an event take place? Does it occur when the artist signs his or her work? Or, when art critics sign their opinions about it? Museum curators when they sign loan forms? Art collectors when they sign the cheques? NEA bureaucrats (the "representatives") when they sign grants and subsidies, or the viewers (demos) when they sign up for the show? Or is this merely a means to define "autonomous" art as something that slips through the mesh in the sieve of signing, something that fails to be graced by the culture industry, but gains from its losses through reaffirming itself as art in a negative way, by the rule of contraries? If this were possible, it would, indeed, be the case of negative objectification – hardly a bargain, considering that the negative double of *die Kulturindustrie* is not any better than the latter itself.

[The] similarity between art and democracy lies in the fact that they are equally unattainable and should be regarded as the process of their endless deferral.

Summarizing my arguments, I would like simultaneously to highlight some of them. Apparently, similarity between art and democracy lies in the fact that they are equally unattainable and should be regarded as the process of their endless deferral. The former becomes absorbed into *die Kulturindustrie* at the very moment of its birth, whereas the latter can only be discussed in terms of "being-towards-democracy." In the U.S., for example, the attempts to reify democracy (to make it present and/or turn it into a "thing") are rife with losing it. The same can be said about art. It seems that both art and democracy are destined to exist in the form of dissent. Both are comparable with the Lacanian *réel* which – although it has neither a "current address" nor a point of origination (*archè*) – "must return to its place even if all the world, all symbolic reality perishes."[15]

To conclude, I will follow up on the theme of endless deferral in relation to art and democracy. Even though their promise (or project) will not be fulfilled, our participation in it is still crucial. One should think twice before disengaging from this process, for the only way to experience art and democracy (especially in consumer society) is to never stop re-inventing them, even if the aforementioned participation is under threat of being fetishized. If art and democracy are meant to exist and survive outside the industry of art and democracy, it is primarily through our interaction with them.[16]

Victor Tupitsyn is an art critic and cultural theorist. His books include *The Other of Art* (1997) and *Communal (Post)Modernism* (1998). He is the editor of the Russian issue of *Third Text* ("Low Budget Theory and Philosophy of Art in the Post-Soviet Russia"), Winter 2003.

En théorisant les relations entre art et démocratie, l'auteur affirme qu'ils sont tous les deux inaccessibles; leur processus est celui de leur ajournement constant. De fait, tenter de les réifier ou de les fétichiser équivaudrait à sacrifier leur valeur essentielle. L'art comme la démocratie ne pourraient en effet exister autrement que sous la forme de la dissidence et de la réinvention perpétuelle. Même si les promesses de l'art et de la démocratie ne peuvent être tenues, l'auteur prétend que la participation est une option cruciale et opérante.

NOTES

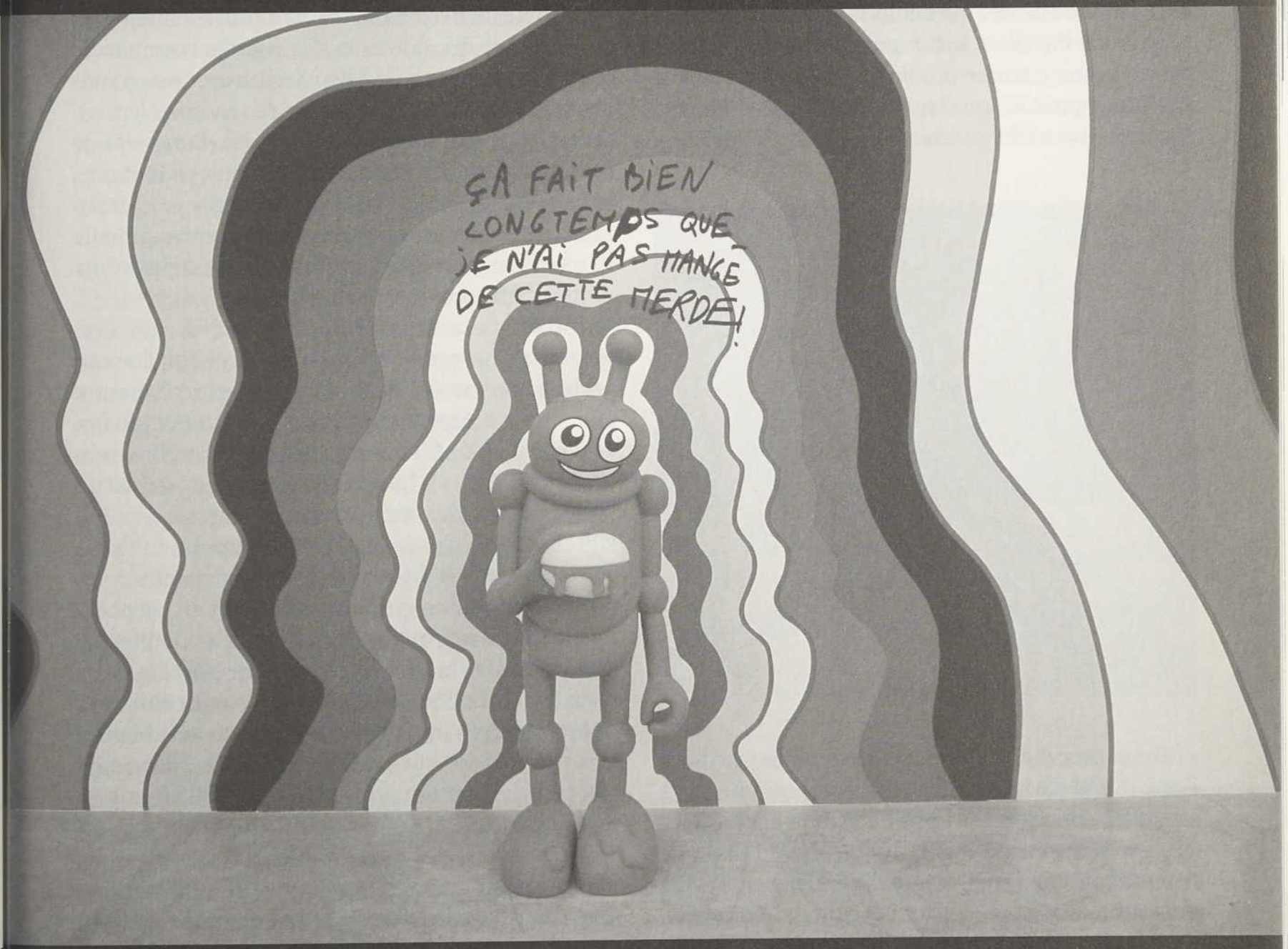
1. The title alludes to Nikolai Chernyshevsky's novel *What Is To Be Done*, 1863.
2. Victor Tupitsyn, "Icons of Iconoclasm," *Parachute*, No. 91, July, 1998.
3. Ideological objectification in the USSR can be regarded as analogous to sexual objectification in the West, taking into account the fact that ideological objectification is generally a prerogative of the communal vision – the vision that allows the individual "I" to look at the world through the lens of "we." Now, it has become exceedingly difficult to draw the line between individual and communal optics, between sexual and ideological objectifications: one can switch from one to another in virtually no time. The aforementioned screens or reflectors have finally made their way from market place and political agitprop into our consciousness so that we can now do it (*i.e.*, identify and objectify) on our own. No one needs to be monitored from the outside, at least on a permanent basis, because the process itself is already internalized. This is the program that updates itself once in a while as the result of our interaction with "reality," reality as we see it on TV or on the Internet – international and local news, fashion and sports events, etc. One can blame various forces (and rightly so) for seducing and corrupting us, but it is also true that we seduce and corrupt ourselves on behalf (or in the name) of these forces.
4. In 1996, Christina Kiaer, who writes on Arvatov, Rodchenko, and early theories of the "Socialist commodity," offered her interpretation of the Constructivist *veshch* (thing). Her analysis is limited to NEP period, the time when capitalist objects were reintroduced within the Socialist context. She also discusses the reverse situation – Rodchenko's construction of his Workers' Club interior in Paris (1925). In other words, she is talking about an object in its transition (and its division) – a dichotomized object, still hesitant to quit its horizontal axis, but already exploring the vertical one. See Christina Kiaer, "Rodchenko in Paris," *October* 75, Winter 1996, pp. 3-35. Socialist objects are also discussed in Margarita Tupitsyn's *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet*, New Haven and London: Yale University Press, 1999. See also Maria Gough, "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde," *October* 101, Summer 2002, pp. 53-83.
5. Aleksei Gan, "Da zdrastvuet demonstratsiia byta!," quoted in Margarita Tupitsyn, *ibid.*, p. 32.
6. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Volume 1, New York: Vintage Books, 1980, p. 6.
7. See for example Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, 1989.
8. Adorno's *Negative Dialektik* was printed in 1966, the same year the term "deconstruction" first appeared. Significantly, his notion of "nonidentity as the secret *telos* of identification" and his belief that "totality is to be opposed by convicting it of nonidentity with itself" come close enough to Derrida.
9. Theodor W. Adorno, "On the Critique of the Culture Industry" in *Æsthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 26.
10. In truth, "the perennial revolt" of art and democracy against themselves is not entirely groundless. Partially because "antinomy of æsthetic reification is...the antinomy between a work's metaphysical claim to being atemporal and its transience; its timelessness in the framework of time." Adorno, "Subject-object" in *ibid.*, p. 251.
11. Susan Buck-Morss/Victor Tupitsyn, *Conversation*, Moscow: Logos, 2002.
12. Adorno, "Culpability" in *Æsthetic Theory*, *op. cit.*, p. 333.
13. Jacques Derrida, "Otobiographies", trans. Avita Rouell in *The Ear of the Other*, ed. Christie McDonald, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1985, pp. 1-38.
14. Karl Marx, *Capital I*, London: Lawrence and Wishart, 1974, pp. 76 and 132.
15. Žižek, *op. cit.*, pp. 162-163.
16. This is what artists such as Hans Haacke and Ilya Kabakov have been advocating for years.

Démocratiser l'art?

Joëlle Zask

« Démocratiser l'art », voilà une expression qui inquiète. C'est qu'on y met des idées décourageantes, pour l'art comme pour la politique; démocratiser signifierait, par exemple, « mettre à la portée des masses », « à leur niveau », ou « rendre accessible » l'Art qui serait naturellement « codé », raffiné, rare, et ne pourrait descendre de son piédestal sans se dénaturer. De là les difficiles questions qui ne manquent pas de surgir: comment élever le niveau général des « masses » afin qu'elles puissent former des jugements esthétiques compétents? Comment montrer l'art de sorte que les publics incultes se sentent concernés? Comment assurer que les appréciations esthétiques ne se confondent avec les mécanismes habituels de la consommation des produits culturels? Le hiatus inexorable entre la culture populaire et la haute culture pourrait-il être comblé?

En France, ce train de questions est devenu récurrent, pour au moins trois raisons: d'une part, l'étape historique de « l'art pour l'art » aurait abouti à des œuvres si coupées des publics que le statut même de l'art serait devenu problématique. D'autre



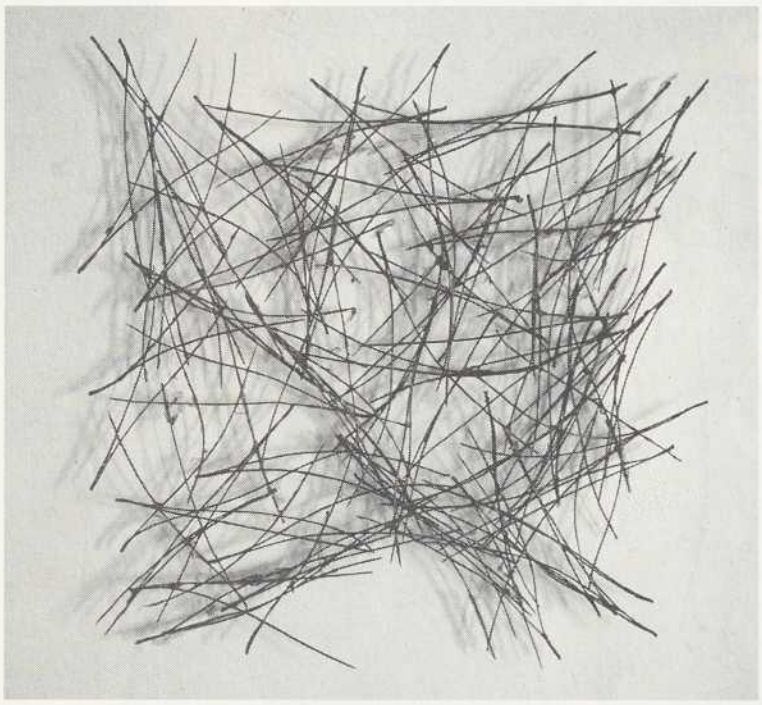
part, si, depuis les années 1980, la politique culturelle assure la promotion nationale de l'art contemporain, il resterait à traiter des relations avec les spectateurs, à tout le moins pour justifier auprès des contribuables les dépenses publiques engagées. Enfin, comme **Alain Séchas** le fait remarquer, les mouvements régionalistes manifestent une préoccupation semblable, et recommandent des formes d'art dans lesquelles les publics locaux puissent reconnaître certains traits de leur identité culturelle.

La réflexion qui suit n'est pas destinée à traiter ces problèmes, mais à indiquer qu'il pourrait être éclairant de les formuler autrement: au lieu de vouloir «rapprocher» l'art des publics ou les publics de l'art, il s'agirait de mettre en cause l'idée d'une antinomie entre art et démocratie, et d'essayer de retrouver, dans les pratiques artistiques, un éclairage possible des convictions constitutives de la démocratie, notamment de ses visées de libération et d'individuation. Au lieu de privilégier le projet d'une

ALAIN SÉCHAS, *LE MARTIEN HAMBURGER*, 2001, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 400 x 600 CM;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

égalisation des conditions sociales de la jouissance de l'art, on tâchera de montrer ce en quoi l'art et la démocratie s'impliquent mutuellement. Pourront alors apparaître quelques-unes des correspondances entre ce que fait l'artiste au matériau qu'il travaille, ce que fait une œuvre d'art au public, et ce que fait – dans l'idéal – le citoyen d'un pays libre.

Je partirai de l'idée suivante: aucun artiste ne peut faire l'économie des questions concernant la réception de son travail, et aucun ne pourrait destiner son travail à une tranche privilégiée de la population. Un artiste produit son œuvre de sorte qu'elle puisse toucher «tous les hommes».



Deux précisions s'imposent d'emblée, qui sont liées: d'une part, cela n'implique pas qu'un artiste *vise* un public (ou tout public), mais seulement, comme le remarque Alain Séchas, qu'il fait partie de la définition d'une œuvre d'art d'être publique. Un artiste ne s'inquiète donc pas tant de la réception de son travail qu'il n'inscrit dans son œuvre la virtualité de sa rencontre avec un public. D'autre part, «tous les hommes» ne signifie pas «la masse des hommes», par exemple en fonction de tel dénominateur commun que tous posséderaient d'emblée (tel un bon goût, une sensibilité). L'universel dont il est question n'implique ni massification, ni transcendance. Pour **Isa Barbier**, «tous les hommes» signifie «n'importe qui», aussi bien tel camionneur qui soufflait doucement sur les plumes de son installation, que les gens du milieu de l'art genevois ou la femme de ménage. Qu'une œuvre soit destinée à tout le monde implique seulement qu'elle n'est pas faite de sorte à ne pouvoir toucher qu'une portion définie de l'humanité. On pourrait illustrer cela de mille manières, en citant, par exemple, les écoles d'art, lieux de *melting pot* social, comme le fait remarquer Bernard Boyer, ou en citant les œuvres de nombreux artistes actuels qui, au lieu de produire de l'art qui ne parle que d'art, revendiquent d'utiliser un vocabulaire ancré dans les habitudes visuelles et l'expérience quotidienne, des figures connues de tout le monde, comme Alain Séchas avec ses grands chats, ou **Sylvie Fanchon** avec ses motifs élémentaires. Pour **Claude Closky**, une visée d'universalité serait irréaliste, contraignante et même déroutante, la valeur d'une œuvre ne se mesurant pas à cela. Mais pour autant, une œuvre d'art dans laquelle s'inscrirait une adresse publique restrictive ne pourrait être validée.

L'analogie avec la démocratie est ici évidente: toute pratique publique qui n'est pas virtuellement partageable par «tout le monde» ne peut être mise au compte d'une démocratie. Ce «tout le monde» est l'égalité (ou, dans les termes de Peirce, la «communauté future»). La démocratie est une association politique dont les membres sont «égaux», ce qui signifie que leurs droits et le traitement qu'ils reçoivent de la part de la collectivité ne dépendent pas de traits humains qui, intrinsèquement, ne pourraient être élargis ou conférés à «tous les hommes». En démocratie, le pouvoir politique ne peut donc être exercé en fonction d'autres critères que celui de la citoyenneté, ni utilisé afin de garantir tels biens à telles personnes qui seraient dotées de telles qualités, comme la propriété aux nobles, ou l'éducation aux riches.

Toutefois, l'égalité juridique, si louable qu'elle soit en principe, achoppe souvent sur les faits. C'est pourquoi les démocraties existantes peuvent se corrompre, et prendre un tour antidémocratique. Par exemple, la citoyenneté de droit peut voisiner avec des inégalités sociales si grandes que l'exercice d'une liberté politique se trouve ruiné à la base. Le régime est alors tronqué, car, comme en témoignent les textes fondateurs des démocraties libérales, la citoyenneté signifie plus qu'une appartenance égale à l'association politique; elle signifie aussi une *participation* égale à la naissance et au devenir de cette association. Il est pourtant fréquent que la première existe sans la seconde. Le régime devient alors consensuel, sans plus être participatif. De là provient

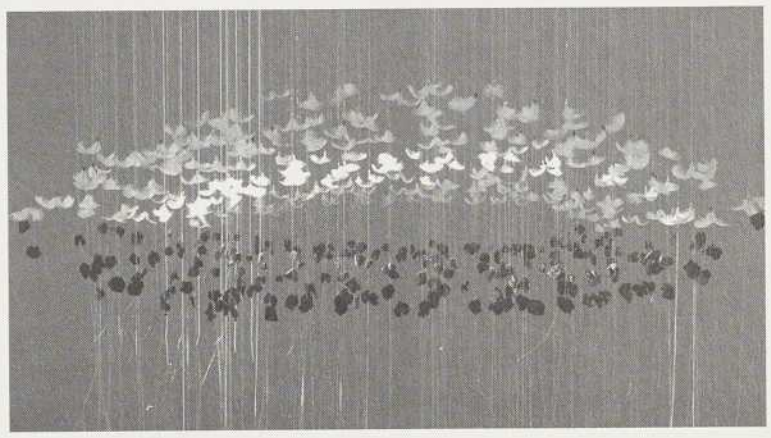
ISA BARBIER, *CARRÉ NOIR*, 2002, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 72 X 72 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

l'idée que démocratiser signifie avant tout «mettre à la portée de tout le monde», garantir l'accès égal aux produits collectifs ou distribuables disponibles. L'égalité de participation est cependant fondamentale. L'égalité de distribution en dépend en grande partie.

Si l'art est éclairant pour la démocratie, c'est parce que sa nature participative ne pourrait être niée sans que l'art (sa production ou son devenir public) le soit aussi. Cette nature participative est double: d'une part, une œuvre est définie par son producteur comme une étape au cours d'une expérience, passée et à venir. Or, toute expérience, au sens véritable, implique la participation d'un sujet à un environnement donné. L'irréductibilité des effets aux causes (ou du présent au passé) est l'expérience. Un «sujet» se constitue en s'appropriant cette part d'irréductibilité. Et d'autre part, il appartient à la définition de l'art qu'une œuvre fasse jouer la liberté de son spectateur, qu'elle l'encourage et la renforce. Avançons donc (ce qu'il faudra montrer) que les œuvres d'art promeuvent la liberté du spectateur tout en constituant un *moment* de l'exercice, par un artiste, de sa propre liberté.

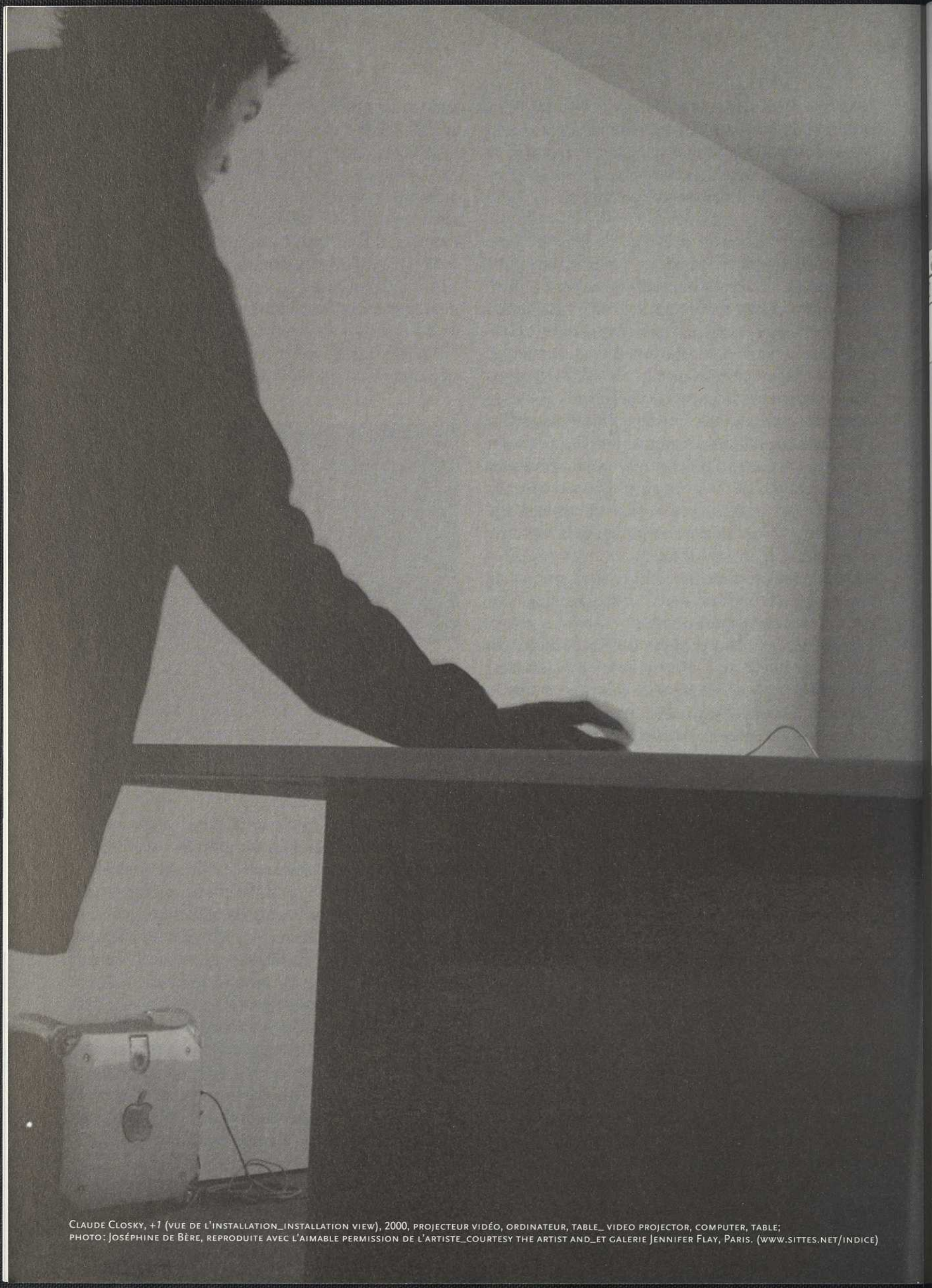
Le terme qui résume bien ces deux attitudes est celui de *proposition*. Même s'il est un peu usé, il semble très explicite, car il pointe vers une continuité créatrice. En effet, contrairement aux idées ontologiques d'autonomie, de perfection ou d'absolu, qui signalent un point final ou hors du temps, une «proposition» est toujours relative à un flux d'expériences, sans origine ni fin. En art, ce flux ou cette continuité pourraient être repérés, par exemple, entre arts populaires et beaux-arts (comme l'ont fait John Dewey, puis Richard Shusterman), entre production et réception, entre l'histoire de l'art et la culture d'un pays, entre privé et public, etc.

Je vais d'abord indiquer en quoi le critère de continuité est d'une grande importance politique et éthique. D'une manière générale, il s'agit d'une qualité de l'expérience humaine, individuelle et sociale. Comme l'a montré Dewey, la continuité des expériences est la condition d'une vie significative, du développement d'une personnalité. L'éducation, la découverte scientifique, l'équilibre psychique et l'art en dépendent. L'individuation de chacun en dépend également: car c'est en vertu d'une série singulière d'expériences que chacun déploie une «histoire de vie» également singulière. Or, la continuité des expériences ne va pas de soi. Toutes sortes d'obstacles peuvent en interrompre le cours. Au plan social, il arrive sans cesse que les activités de certaines personnes entravent celles d'autrui. Une personne dont la continuité d'expériences est menacée ou rompue subit un préjudice, dont la gravité est évidemment très variable, selon qu'il s'agit, par exemple, d'être empoisonné ou de mourir de faim, d'être méprisé, de ne pouvoir pratiquer légalement sa religion, et ainsi de suite. En outre, faire une expérience consiste à produire des effets en agissant sur les conditions d'une situation, comme on fait jaillir une étincelle en frottant des silex. Pour que cela se produise, il faut que l'environnement

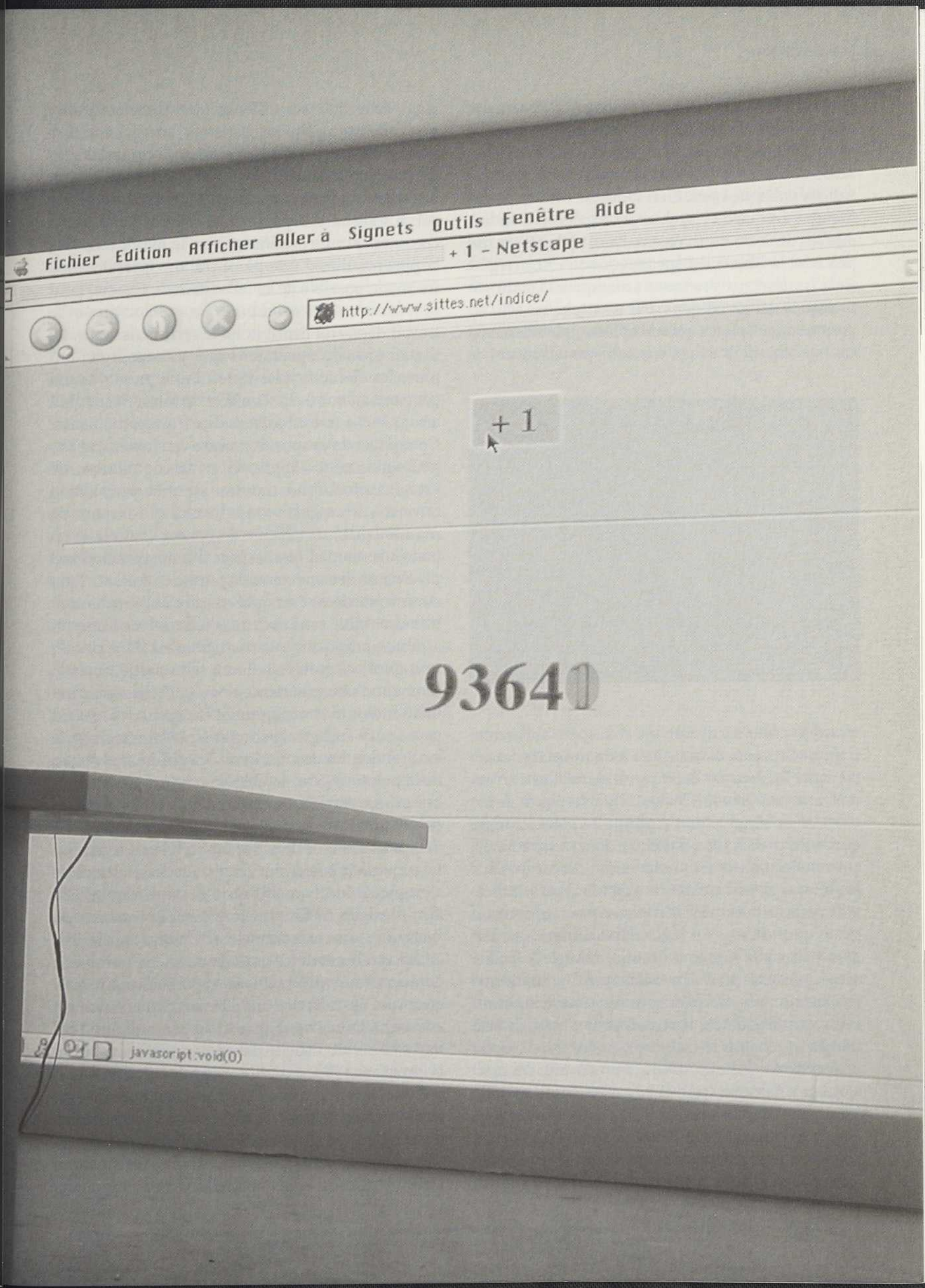


social se prête à l'expérience, qu'il présente certaines ressources utilisables – ce qui est loin d'être automatique, les situations de vie pouvant être tellement rigides et bloquées que l'influence des personnes singulières ne peut plus s'y faire sentir. Il est également requis que les membres de l'association politique puissent se percevoir comme membres distinctifs de l'association. Or, on peut définir la démocratie comme ce régime qui, non seulement, enseigne la valeur de l'individualité, mais aussi qui veille à la continuité des expériences, de sorte que chacun puisse se développer en tant que personne. Le citoyen est la personne qui influe sur les conditions sociales afin de rétablir le flux de ses expériences, flux que les activités d'autrui ont interrompu. En ce sens, la citoyenneté est une instance qui retravaille en permanence la limite entre l'individuel et le social, afin que le social procure aux personnes

ISA BARBIER, *ÉTUI*, 2002, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA, 39 X 135 X 270 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

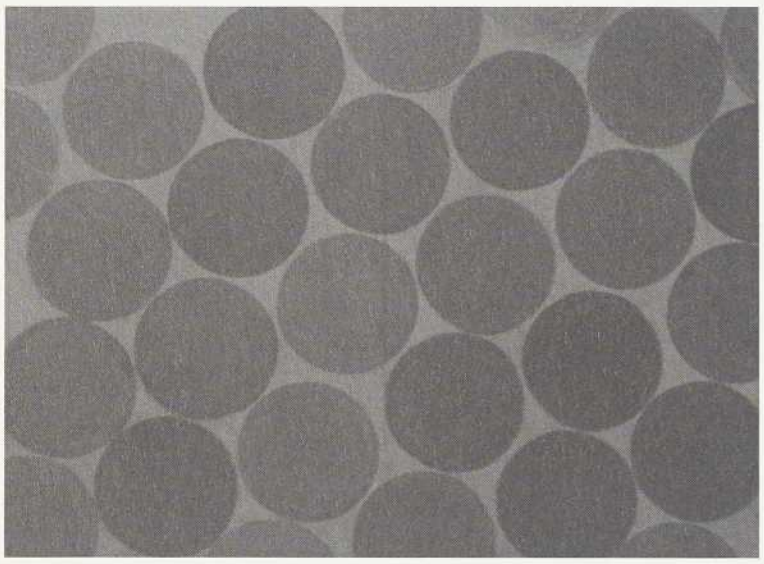


Claude Closky, *+1* (vue de l'installation_installation view), 2000, projecteur vidéo, ordinateur, table_ video projector, computer, table;
photo: Joséphine de Bère, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist and_et galerie Jennifer Flay, Paris. (www.sittes.net/indice)


Fichier Edition Afficher Aller à Signets Outils Fenêtre Aide
+ 1 - Netscape
http://www.sittes.net/indice/
+ 1
93641
javascript:void(0)

singulières les conditions de leur développement, et que ces dernières agissent de sorte que le social se prête continûment à l'expérience de tous.

Ce tableau dépeint un idéal qu'il est difficile de réaliser politiquement. En revanche, c'est une condition de l'art que de pluraliser les expériences individuelles de sorte que, comme l'a mentionné ce qui précède, la liberté du spectateur soit encouragée. Cela confère aux pratiques artistiques le statut de pratiques démocratiques. Par exemple, les artistes proposent des pièces qui recombinent des éléments connus afin qu'ils soient vus autrement, souvent de



manière critique, distanciée et responsabilisante, et puissent ainsi donner lieu à de nouvelles expériences. Tel est, par exemple, le sens d'une « proposition » de **Claude Closky**, *Toutes les façons de fermer une caisse en carton* (1989). On n'en pratique que trois, mais il en existe seize, tout aussi bonnes, comme le montre son installation de cartons sur le sol, quatre fois quatre. Il s'agit là d'un « indicateur pour montrer une différence par rapport à un geste quotidien », un léger déplacement qui fait percevoir aussi bien le conventionnel que la facilité avec laquelle on peut s'en émanciper. L'art n'invente pas ses propres matériaux, mais comme le disent beaucoup d'artistes, il remet en jeu ceux de son temps.

À cette mise en cause du bien connu, on peut ajouter le fait que les œuvres d'art sont faites de telle sorte que leur appréciation résulte d'une participation du spectateur. Elles sont alors analogues aux situations pleines de ressources dont il a été question plus haut. Ici encore, le terme « proposition » joue bien son rôle. De nombreux artistes y ont recours lorsqu'ils insistent sur le caractère partageable, adressé ou offert des pièces qu'ils valident. Pour Claude Closky, une œuvre d'art est tout le contraire d'un monument, qui est érigé pour servir telle cause spécifiée. Son travail consiste à commencer une expérience que le public termine; l'appropriation d'une pièce par un spectateur est un mode possible de sa terminaison. Chacun peut la terminer pour soi-même, en « reconstituant le travail dans son esprit et en le reconnaissant ». La dynamique du spectateur qui, par exemple, fait jouer les éléments plastiques d'une œuvre, ou recompose autour de lui l'univers de sens de celle qu'il a sous les yeux, est toujours de nature participative. Ce rapport de proposition entre œuvres et publics peut également s'appliquer au fait de montrer de l'art. Pour **Joël Yvon**, montrer est une « proposition ouverte », « un geste fondamental qui impose de manière presque violente de penser l'autre ». Il est pour lui essentiel que l'espace d'une exposition soit un lieu où les spectateurs puissent *évoluer*. Tout comme son lieu, l'art qu'il montre invite sans contraindre, initie sans exclure, s'offre sans s'imposer.

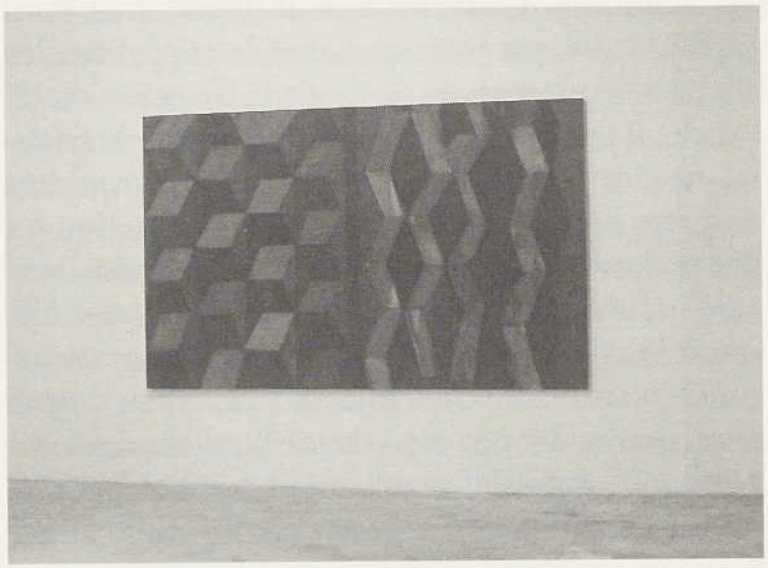
Une « proposition » artistique n'est donc pas un tout dont on prélève telle ou telle partie, mais le moment d'une expérience dont l'objectivation complète inclut le cheminement du spectateur. C'est pourquoi « arrêter » le spectateur (Alain Séchas), le surprendre, lui donner à voir les différentes étapes de la peinture (**Jean Laube**), le mettre à distance de ses propres habitudes (Claude Closky), le piéger (**Jean-Marc Bustamante**) sont autant de stratagèmes destinés non à déclencher en lui tel sentiment ou tel jugement déterminé, mais à le contraindre de s'emparer du dispositif qui lui est présenté. Car afin d'exister, il faut qu'une pièce soit notée, remarquée, prise en compte. Cette obligation de l'art à faire qu'il soit vu (ce qui met en jeu de nombreux critères esthétiques) pousse Alain Séchas à remarquer que si « offerte » qu'elle soit, une œuvre est aussi une présence affirmative et péremptoire. Toutefois, il serait difficile de valider une œuvre dont la puissance d'imposition engloberait son interprétation ou son usage. C'est pourquoi Jean-Marc Bustamante souhaite « faire craquer l'autre, mais dignement », et qu'Alain Séchas dit de ses dispositifs qu'ils exercent une « capture respectueuse ». Une œuvre n'est telle que si elle se prête à une plu-

JEAN LAUBE, *FIÈVRE*, 2002, ACRYLIQUE SUR BOIS_ACRYLIC ON WOOD, 150 X 240 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

ralité d'usages. En outre, du moment qu'elles s'articulent à la prise au sérieux de la présence de la pièce dans un lieu qui a été sélectionné pour cela (et que les artistes contribuent fréquemment à définir), les interprétations des œuvres peuvent varier sans se décrédibiliser. Si un artiste ne peut dicter les interprétations de son travail, du moins exerce-t-il une influence sur la situation à partir de laquelle interpréter et discuter. Beuys, par exemple, a tenté de dominer les conditions du voyage public de ses œuvres.

Cette distinction entre la reconnaissance partagée d'un donné, qui prenne en compte le fait même du donné, et l'interprétation de ce donné est essentielle en démocratie. En effet, la démocratie n'est pas seulement un régime dans lequel on échange des opinions, où l'on discute et argumente. C'est aussi, et peut-être plus fondamentalement, un régime où l'on institue des procédures afin de savoir de quel objet parler, sur quoi se mettre d'accord, quelle est la question qui s'impose, quel est l'objet que la collectivité peut instituer afin de se transmuer en communauté. Par exemple, les violences domestiques ou le harcèlement moral sont devenus des objets de débats publics, ce qu'ils n'étaient pas il y a quelques années. Comme les raisons pour lesquelles la continuité des expériences est interrompue ne cessent de changer, il est important de prêter attention aux nouveaux objets. La dynamique qui accompagne leur émergence consiste en une politisation.

Un dernier point peut être précisé concernant la continuité d'expériences entre art et public, qui découle de tout ce qui précède: l'art est favorable à autrui non seulement parce qu'il promeut égalité et liberté, mais aussi parce qu'il participe aux conditions d'individuation de chacun. De même qu'en ce qui concerne la démocratie, il fait partie des critères de l'art que d'interdire l'exclusion, ou la manipulation. Isa Barbier dit que l'universalité et l'intérêt de l'art viennent de ce qu'il est fait *par* et *pour* une personne singulière. Un artiste s'adresse à «tous les hommes» un par un, de manière distributive, non aux masses ou aux foules, de manière agrégative. À une époque où les choses sont la plupart du temps produites pour des instances impersonnelles, comme des marchés, des pouvoirs en place, la consommation, des logiques économiques, le fait même qu'une œuvre s'adresse aux individus, et ne puisse être appréciée qu'individuellement, est digne d'être remarqué. En outre, alors que, information ou publicité, la plupart des messages émis dans l'espace public sont constitués de manière à présenter une signification unilatérale, le fait que la valeur d'une œuvre puisse aussi se mesurer à la pluralité des points de vue et des expériences individuelles qu'elle fait naître est en soi propre à favoriser la liberté, et analogue à une posture démocratique. Le mode d'action d'une œuvre sur un public est dans l'idéal qu'elle s'offre à une pluralité de points de vue, et qu'elle soit appropriable sur un mode qui varie en fonction des expériences individuelles qu'en font



les spectateurs. Lorsqu'elle peut entrer dans le champ d'expériences des gens de manière variable, une œuvre d'art favorise l'individuation des spectateurs. Seule une chose individualisable peut être appropriable par une personne singulière, et seule l'expérience personnelle favorise l'individuation. À l'inverse, un objet dictant son usage de manière unilatérale produit des conduites identiques et, à la longue, des personnalités identiques. L'unilatéralité dissout l'individualité.

Il reste à mentionner un aspect important concernant la position d'un artiste et l'expérience de continuité qui lui est spécifique. En effet, considérer l'art comme une instance de démocratisation implique, outre les deux points déjà mentionnés (visée du public fondée sur l'égalité, participation libre du public à la réception), que les artistes eux-mêmes approfondissent leur expérience d'artiste au fur et à mesure qu'ils produisent leurs œuvres – que leurs œuvres témoignent également de leur liberté. Cela implique aussi bien la prise en charge de l'histoire

JEAN LAUBE, *SANS TITRE* (DIPTYQUE_DIPTYCH), ACRYLIQUE SUR BOIS_ACRYLIC ON WOOD, 178 X 139 CM, 1997;
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

de l'art que la continuité des œuvres singulières entre elles, au sens où chacune d'elles peut être convertie en matériau pour une expérience consécutive. Or, comme je l'ai dit plus haut, faire une expérience et être libre, cela revient au même. La liberté est la qualité d'une action qui ne se plie pas aux conditions données, mais utilise ces conditions comme des moyens et, ce faisant, les transforme. Il en naît une situation nouvelle, donc de nouvelles contraintes. C'est à cette condition qu'en démocratie, «chacun compte pour un». Une œuvre est une histoire.

C'est pourquoi les artistes contribuent à fixer les conditions d'exercice de leur liberté. Joël Yvon explique que, s'il est impossible de supprimer les contraintes extérieures ou de s'en affranchir, en revanche il fait partie du travail d'un artiste de transformer les contraintes existantes en opportunités de propositions plastiques, de symbolisation ou d'expérimentation. Pour cela, un artiste puise dans son environnement, artistique et social, des éléments qu'il constitue en moyens pour sa pratique. Ainsi naît un cadre contraignant à l'intérieur duquel faire jouer sa liberté: choix de médium, engagement personnel, dispositif visuel, motif, position par rapport aux institutions, etc. L'acte par lequel un artiste se donne des règles et les éprouve est emblématique de la liberté dont la démocratie assure, du moins en principe, la promotion.

Ainsi, l'expérience de liberté que propose une œuvre à un spectateur n'est possible que parce que cette œuvre est elle-même le fruit d'une expérience de liberté. Si un artiste «libère» autrui, ce n'est pas en vertu d'un pouvoir spécial, d'un talent qui le distinguerait des autres, ou du fait que sa position serait surplombante et extérieure aux contraintes sociales ou culturelles du moment; s'il y parvient, c'est uniquement en vertu du fait qu'il présente son travail comme une expérience, et non comme un processus nécessaire, un absolu ou un résultat accompli, devant lequel il faudrait s'incliner, en lequel tous les hommes pourraient communier. Il en va ici comme des sciences: les concevoir dans les termes d'une certitude ou d'une vérité métaphysique bloque la discussion et freine la découverte. Au contraire, les pratiquer en tant qu'expérience conduit à concevoir les énoncés scientifiques comme des hypothèses à tester, des directions à explorer. Le degré de validité d'un énoncé ne dépend plus de son adéquation au réel, mais du nombre de nouvelles possibilités d'expériences qu'il permet d'envisager.

L'idée de «proposition» revient ici au premier plan: une œuvre validée par un artiste se présente comme une étape au cours de sa démarche, comme le témoignage d'une expérience poursuivie dont le public, en la partageant, peut prendre le relais. Seule une chose constituée relativement à une expérience continue peut servir de pivot à l'expérience d'autrui. Par exemple, en disant que ses pièces sont «des choses dont le principe est que le spectateur les reconstitue pour lui-même», Claude Closky implique aussi que ces choses, loin d'équivaloir à des fins ou à des affirmations, sont pour lui-même des formes d'expériences, ou des «tentatives», comportant une part de risque, voire d'erreur. La conviction d'un artiste quant à la justesse maximale de sa pièce (conviction sans laquelle il ne pourrait la valider ou la terminer) n'équivaut pas à une certitude, encore moins à un dogme. La justesse de telle pièce n'est pas en soi, elle est relative à toute la démarche. Or, comme le fait remarquer Isa Barbier, il est inscrit dans le fait même d'une démarche de se prêter à un partage. Par exemple, on peut refaire une expérience si la démarche dont elle procède est déployée. On peut également la reprendre à son compte et la conduire dans une autre direction.

L'appréciation esthétique elle-même dépend en grande partie du partage de la démarche d'un artiste au cours du temps. Le fait même de pouvoir y participer en tant que spectateur procure une intense satisfaction. Isa Barbier explique que ce qui l'émeut en art, et ce qu'elle suppose émouvoir tout le monde, c'est «le poids de vie» qui s'y fait sentir: «la quantité de choses de soi-même qu'on met dans une pratique artistique» (qu'il s'agisse de ratages ou de progressions, d'éléments récurrents ou d'éléments nouveaux) finit par «creuser un sillon»: un mobile se fait jour, un moteur, toujours le même, tourne. Le partage n'est pas seulement celui du visible ou du sensible; c'est aussi celui de la démarche et de l'historicité des œuvres, celui d'un dialogue dont le fait que l'art continu montre qu'il est toujours repris.

Cette forme de persévérance dont témoigne toute œuvre au vrai sens du terme est un critère particulièrement significatif, artistique aussi bien qu'esthétique. Peut-être pourrait-on avancer que si certains publics en France ont refusé (à tort ou à raison) l'art contemporain, et se sont sentis floués ou trahis (c'est n'importe quoi, facile, mon enfant en ferait autant, etc.), c'est pour la raison que la dimension historique

de la persévérance a cessé d'apparaître, soit faute de lieux pour la montrer, soit du fait de son absence.

Finalement, deux lignes de continuité se sont dessinées: l'une qui va d'une œuvre à un public, et l'autre qui va d'œuvre en œuvre. Afin d'éviter un malentendu, précisons que ces deux lignes se rassemblent en un point qui est le présent. Un artiste n'est ni hors du temps, ni contraint de rendre compte du présent. Il est *engagé* dans le présent. Il a toujours été important d'assurer une continuité entre les problèmes spécifiques à l'histoire de l'art, et les problèmes spécifiques aux situations sociales et politiques. Aujourd'hui, et de plus en plus depuis la fin des années 1970 (et des doctrines d'avant-garde), il s'agit d'un enjeu reconnu et revendiqué. Le travail d'Alain Séchas, par exemple, est emblématique de cette préoccupation. Des pièces telles *Professeur Suicide* ou *Les Somnambules* sont clairement relatives à des sujets de société. Elles ne pourraient toutefois être définies par ces sujets. De même, si le motif du chat, dont les courbes sont travaillées durant des heures, témoigne de l'importance du dessin, un questionnement borné au statut des dessins dans l'histoire de l'art serait appauvrissant. Alain Séchas explique que ce qui lui importe le plus est d'«engager le dessin le plus loin possible» et de se demander «quelle est la responsabilité d'un dessin au monde». Faire un dessin d'un côté ou s'exprimer sur un sujet social de l'autre sont des expériences toutes deux insuffisantes. Il s'agit pour lui de «les mettre dans la même barque et de mener la barque le plus loin possible».

Un artiste «doit donc assumer tout le passé de l'art» (Joël Yvon) en même temps que sa contribution est ancrée dans un questionnement concernant son époque et sa société. C'est là un aspect largement reconnu et mis en avant aujourd'hui. Les caisses de Claude Closky, dont il a été question plus haut, sont à la fois une invitation à déroger par rapport aux conventions sociales, et une référence un peu ironique à l'art minimal et conceptuel. De nombreux artistes, chacun à sa manière, se soucient de la continuité entre ce qu'il est donné aux gens de vivre et les formes plastiques qu'en regard de l'histoire de l'art, on peut dire nouvelles. Cette continuité ne va pas de soi. L'art et le social peuvent se perdre l'un dans l'autre (comme dans le cas d'une esthétisation du réel ou d'un asservissement de l'art), ou ils peuvent cesser de communiquer. Alain Séchas situe tout son travail au lieu où s'exerce la tension entre l'art et le social. L'important pour lui est de n'être ni dans l'art, ni en dehors, mais sur la «brèche» que leurs tensions provoquent. Entre l'art pour l'art et l'art militant, on trouve une frontière mouvante qui peut être plus naturelle, plus en phase avec ce qu'est spontanément un art pour une société donnée, une instance privilégiée de libération. L'histoire de l'art n'est pas cette marche progressive vers l'essence du réel ou de l'Art, pas plus qu'elle ne se réduit à l'expression des idées dominantes d'une société donnée. Ce qui l'alimente est le plus souvent le va-et-vient permanent entre un artiste, sa société et ses choix plastiques.

Ainsi s'établit une continuité inclusive. Par exemple, le fonctionnement des dispositifs d'Alain Séchas dépend d'une série d'expériences liées, qui vont d'un geste formel (dessiner) à une réception publique. C'est paradoxalement l'expérience partagée de «l'arrêt» qui permet à cette série de suivre son cours: tel dessin peut apparaître comme une référence classique à l'histoire de l'art, et en même temps comme un pôle où se neutralisent les forces mises en place, où leurs tensions s'adaptent les unes aux autres de sorte que le motif (un chat sur un vélo, par exemple) se mette à fonctionner. En outre, les personnages sont toujours présentés dans une action arrêtée. Parce que le motif (un chat blanc) et l'action (crever un ballon) sont immédiatement appropriables, leur perception provoque un «point de silence», une mise en suspens. Face à une action qui est angoissante du fait même qu'elle est arrêtée, le spectateur s'arrête à son tour. Il peut voir dans le personnage dressé une sorte de métaphore de son propre arrêt. Ce point d'arrêt correspond à un moment de stupeur, tragi-comique, souvent mortifère, après quoi l'humour reprend le dessus, le rire et la parole reviennent, «dissolvant les moments d'angoisse».

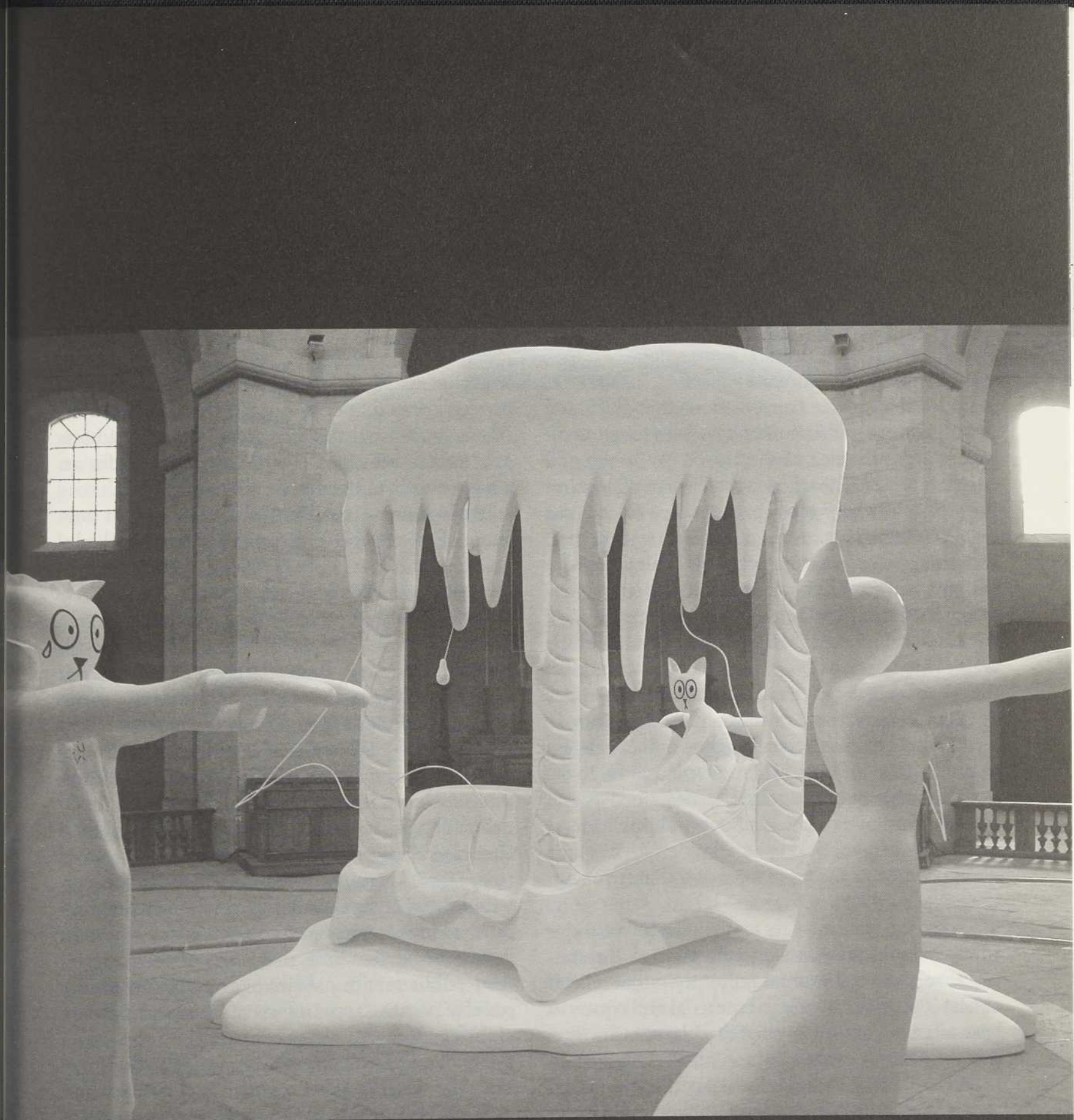
Ainsi, une œuvre est le moment singulier d'un cours d'expériences, et sa justesse dépend de son aptitude à établir une relation nouvelle avec les moments qui la précèdent et la suivent. Ceux qui la précèdent incluent l'histoire connue de l'art, et ceux qui lui succèdent incluent la réception publique, les registres de la reconnaissance, les instances de validation, et ainsi de suite. La continuité dont il a été question signifie qu'une œuvre d'art produit une part d'irréductibilité aussi bien aux intentions de son producteur – ce pour quoi la valider revient à la laisser «échapper» (Claude Closky) – qu'aux

capacités réceptives et aux critères d'appréciation esthétiques des publics. Face à une œuvre nouvelle, il faut un jugement nouveau. Entre les intentions personnelles d'un artiste et les conventions esthétiques propres à une culture déterminée, il existe la même distance que celle qui sépare le privé du collectif. Le commun se distingue aussi bien de l'un que de l'autre. Il apparaît lorsqu'une personne (ou un groupe) se réalise dans une activité dont les conséquences pour autrui sont partageables, et donc individuantes, enrichissantes, libératrices. Les relations interhumaines menant à instituer du commun sont essentielles en art. Elles sont aussi essentielles en démocratie, constituant sa raison d'être, et sa fin.

Joëlle Zask est chercheure dans un laboratoire du CNRS-EHESS à Marseille. Ses travaux portent sur la théorie de la démocratie et sur la philosophie pragmatiste américaine. Elle a publié *L'Opinion publique et son double* (L'Harmattan, 1999) et *Art et démocratie. Peuples de l'art*, PUF, 2003.

This essay questions the antinomy of art and democracy and further, the rupture between art and the public left by the tradition of art for art's sake. According to the author, the reconciliation of art and the public is put forward in the works of Alain Séchas, Isa Barbier and Claude Closky. These works provide experiences that are fundamental to democracy, such as the liberation and the individuation of the artist and the viewer. Thus, the work of art is thought of as an open proposition that solicits the participation of the viewer and lends itself to several different uses by the receiver. This inclusive and pragmatic nature of art valued in Dewey's æsthetics cannot however entirely escape the problems specific to the history of art. Also, between specialization and social concerns, the artist's approach asserts a continuous striving for democracy.

Je remercie Isa Barbier (artiste à Marseille), Claude Closky (artiste à Paris), Alain Séchas (artiste à Paris) et Joël Yvon (artiste et directeur du lieu Red District, à Marseille) qui ont accepté de se prêter aux conversations dont cet article est la résultante. Les autres personnes citées ont été consultées pour un travail antérieur : *Art et Démocratie – Peuples de l'art*, Paris, PUF, mai 2003. Certains points seulement évoqués ici sont plus approfondis dans ce livre.



Alain Séchas, *Les Somnambules*, 2002, matériaux mixtes_mixed media;
photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and galerie Pietro Spartà, Chagny.

ON PUBLIC SERVICE IN THE AGE OF CULTURAL CONSUMPTION

Jorge Ribalta

The book *Servicio Público*,[1] of which I was the editor, included thirty-three conversations that discussed the situation of public funding policies for contemporary art at the end of the 1990s in Europe and North America. The conversations were with about forty people who were representative of most of the different agents involved in the art system, that is, artists, critics, curators, scholars, dealers, administrators and so on. The book aimed at being a contribution, made by an artist, to discussions we were having at that moment in Spain in a context in which artists' associations became somewhat central in the critical debate concerning cultural policies under the new conservative Government. The book arose out of a kind of emergency situation and of a desire to understand an historical moment and try to reflect it – a moment that might be described as one of a growing privatization of cultural public services in the geo-political sphere known as Western liberal democracy. This is a process that is continuing apace.

Today, the book appears to me to be full of shortcomings in its analyses. Since its method, the conversation, was testimonial rather than theoretical, at best it provides unworked material and serves to bear witness. Some of its chief inadequacies are thus precisely theoretical in nature, such as its failure to define some of its fundamental concepts, such as public and public service, and its failure to justify the value it attaches to the autonomy of art and culture in a way that does not take for granted their falsely consensual status as public goods. The book also fails to provide a convincing proposal for an alternative form of cultural mediation.

The following notes are a brief outline for how some of these shortcomings might be remedied.

The Geo-Political Conditions of Cultural Public Services

In historical terms, the administrative framework for culture as we know it today (ministries of culture, arts councils, etc.) appeared between approximately 1945 and 1965. What were the historical conditions of this development? I will discuss in broad terms three such conditions.

The first has to do with the traumatic effects of the Great Depression, following the economic crash of 1929. As Eric Hobsbawm has explained,[2] the profound social and political impact of the Depression in the 1930s planted the idea within Western governments, for the first time, that it was necessary to develop public service policies in order to prevent the possible negative social effects of the ups and downs of the economy.

The second condition is an outgrowth of the first: the welfare state, a political construct that arose out of an understanding between management



Workshop, "Direct Action as One of the Fine Arts," macba, Barcelona, octobre_October 2000; toutes les photos de cet article sont reproduites avec l'aimable permission de_ all photos in this article courtesy macba.

and labour following World War II, in which workers' demands would be met, within the limits of the growth in profits.[3] The consolidation of the welfare state corresponds to an historical moment of prolonged political stability, marked by the co-existence of capitalism and socialism. This co-existence, which was founded on the antagonism between the United States and the Soviet Union during the Cold War, maintained the strategic and political balance of power for an exceptionally long period of time. One result of this antagonistic co-existence was a process of mutual contamination, or, more concretely, the incorporation of socialist ideas into the capitalist system, which gave birth to social democracy. Regulatory principles and social policies were thereby established in the capitalist sphere and, in general, there was gradual and sustained growth in public services, particularly in the 1950s and 60s. Hobsbawm describes this period as capitalism's "golden age," the period of the greatest growth and the greatest social and economic transformation in all of history, which created especially favourable conditions for historically dispossessed classes. The key point about this golden age, as Hobsbawm points out, is that capitalism triumphed because it was not only capitalist.

The third condition is the role of the Cold War in Western cultural policy. The Cold War also had its cultural side, which is to say that in the artworld a battle was fought between the two antagonistic models. The most notorious example of this confrontation was that of U.S. abstract expressionism, through which Western capitalism, in its American variant, promoted a model of modern art based on a principle of individualism proper to a liberal democratic society, against the totalitarian and collectivist model of art in the service of state propaganda. The abstract art that was promoted from within the United States obeyed a sort of "political apoliticism" and marked the historical moment in which the avant-garde shifted from Europe to the United States and became the dominant ideology.[4] This identification of the avant-garde with power was a precondition for what we today understand as cultural policies. The way abstract expressionism was promoted by the United States Information Service and the Museum of Modern Art laid the foundation for the appearance, in the 1960s, of the National Endowment for the Arts – in other words, for the appearance in the United States of public bodies for administering culture.

It is possible to draw an initial conclusion from this enumeration of these three conditions for the development of cultural public services: if policies are indissociable from their historical circumstances and conditions, so too are art and culture. This brings us right to the heart of the problem, to the visible paradox that is inherent in the principles of any cultural policy (within the milieu in which I am writing, that of Western liberal parliamentary democracy): a "disinterested" defence of art (an apolitical or pre-political defence of art) in



"Plotless Stories: The Films of Pere Portabella" (vue de l'exposition_ exhibition view), macba, 2001.

the name of freedom and individuality is by its very nature "interested" (is, therefore, political) in that it is based upon a conception of freedom and artistic autonomy that can only apply in specific historical and political circumstances. Given that there exists no public sphere completely removed from politics, the discourse of art's autonomy, upon which modern Western art is founded, is by its very nature a political construction.

If we accept this formulation, how then can we uphold the democratizing role of the state in culture – in other words, the state as the guarantor of freedom? In my opinion, we can only do so in a self-critical manner, wherein art and culture are seen to fulfil a paradoxical and contradictory role in relation to the state. This role, precisely, is to express and guarantee the democratic, pluralistic order. This paradoxical status is visible in an exemplary manner in the case of art that is critical of institutions; this is an art that was born in the museum and whose objective is to undermine its basis as an institution. From this perspective, such a conflict is both the guarantee of liberal pluralism and the symptom of its limits, in the sense that it highlights the unequal power relations implicit in institutions of learning and high culture, such as the university and the museum, which participate in the reproduction of inequalities in the form of social subordination and the exclusion of the subaltern – which participate, in other words, in reproducing a social milieu that has no power of representation. As John Beverley explains:

[T]he university, written history, the "fine" arts, or literature, are themselves involved in the construction and maintenance of subalternity. The very idea of "studying" the subaltern is characteristic or self-contradictory, in a way that points to a new register of knowledge where the power of the university to understand and represent the world breaks down or reaches a limit. Recognizing the nature of this paradox means learning how to work against the grain of our own interests and prejudices – a process that involves undoing the authority of high culture, the academy, and knowledge center at the same time that we continue to participate fully in them and to deploy their authority as artists, teachers, researchers, planners and/or theorists.... [W]e can approach in our work, personal relations, and politics closer and closer the world of the subaltern...but we can never actually merge with it.... [W]e seek to register instead the way in which the knowledge and practices we construct and impart are structured by the absence, difficulty or impossibility of representation of the subaltern.[5]

The absence Beverley refers to appears to me to be one way of signalling democracy's contingency and the phantasmal status of the public sphere, which Rosalyn Deutsche has described in her essay "Agoraphobia":

[T]he traditional public sphere is a phantom less because it was never fully realized than because the ideal of social coherence, for which the term public has always stood, is itself irredeemably deceptive and, moreover, oppressive. The ideal

of a noncoercive consensus reached through reason is an illusion maintained by repressing differences and particularities.... We might ask if the lost public is constructed to deny that a democratic public sphere must, in some sense, be a phantom.... And what if this peculiarity of the public – that it is not here – is not inimical to, but the condition of, democracy?[6]

Deutsche's argument about the "place of power as an empty space" draws on Claude Lefort's work on democracy, a social form whose singularity resides in a basic fact:

[W]hoever exercises political authority are mere governors and can not appropriate power, can not incorporate it.... We might think that modern democracy has instituted a new pole of identity: the sovereign people. But it would a mistake to see this as re-establishing a fundamental unity. This unity continues to be absent.[7]

We might interpret Gilles Deleuze in the same sense when he comments that "the people no longer exist, or don't yet exist...*the people are missing.*"[8]

The idea and defence of a cultural public service that I took up in my book is thus indissociable from an awareness of the very nature of democracy: "the very space," Deutsche comments, "that to be democratic must remain incomplete."[9] Public service, in my view, thus appears to have developed out of this conception of the public sphere and to want to establish itself within the realm of state institutions. Public service consists of a method and an ethics of working in the cultural sphere. Further on, I will return to this question when I propose a form of cultural mediation based on the experiences of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

The End of an Era

But let's return to our brief history: what is happening today? What are the conditions in which we are living? I would say that we are still living through the consequences of the end of an era – that "golden age" of capitalism I mentioned earlier.

According to Hobsbawm, after the 1973 oil crisis the golden age declined, because the foundations on which it was built had disappeared. This change in economic tendencies also supposes the beginning of a new ideological hegemony, that of neo-liberalism, which in the long run would appear to be the welfare state's principal enemy. Throughout the 1970s there was an erosion and retreat of public services within various spheres of government, a process Pierre Bourdieu has described as the "abdication of the state."[10] Here, collective conversion to neo-liberalism went hand in hand with a "destruction of the idea of public service"[11]:

By making economic liberalism the necessary and sufficient condition of political freedom, they assimilate state intervention to "totalitarianism"...efficiency and modernity [are associated] with private enterprise...[and] with the transfer into the private sector of the most profitable public services.[12]

"Plotless Stories: The Films of Pere Portabella" (vue de l'exposition _exhibition view), MACBA, 2001.



The end of the Cold War, following the definitive collapse of the Soviet bloc in the late 1980s, also meant, for capitalism, the loss of its contrast, socialism, the political camp in opposition to which liberal democracy had been able to define itself. The loss of this opposition implies a risk for democracy, especially for Chantal Mouffe:

On the eve of the twenty-first century, our societies are undergoing a deep process of redefinition of their collective identities and experiencing the establishment of new political frontiers. This is linked to the collapse of Communism and the disappearance of the democracy/totalitarianism opposition that, since the Second World War, had provided the main political frontier enabling discrimination between friend and enemy. This disappearance confronts us with a double situation:

1. In the former Communist bloc, the unity created in the common struggle against Communism has vanished and the friend/enemy frontier is taking a mulitplicity of new forms linked to the resurgence of old antagonisms – ethnic, national, religious and others.

2. In the West, it is the very identity of democracy which is at stake, in so far as it has depended to a large extent on the existence of the Communist "other" that constituted its negation. Now that the enemy has been defeated, the meaning of democracy itself has become blurred and needs to be redefined by the creation of a new frontier.[13]

In the cultural sphere, the effects of neo-liberalism became particularly visible in Western European democracies in the early 1980s, although historically neo-liberalism's position was consolidated in the 1970s, with the weakening and demobilization of the trade unions and the traditional Left in the wake of the economic crises of the early 1970s and the attempted revolutions of 1968. In Europe, the most eloquent example of the development of cultural policy away from politics and towards economics (away from the discourse of public service and towards the discourse of the culture industry) is that of France after the election of the Socialist Party in 1981. Jack Lang, the minister of culture, was the emblem of a new order in Europe, with the Socialists adopting cultural policies, from the 1980s on, that incorporated neo-liberalism and a vaguely social-democratic populism. The parallels between France and Spain in the 1980s appear to be significant in several respects. To begin, in each country socialist parties arrived in power at almost the same time, inaugurating long mandates that stretched into the 1990s. In another sense, both countries, unlike countries in Northern Europe, share a centralist and, shall we say, statist political tradition, in which the state's initiative, broadly speaking, takes precedence over that of civil society.

In analyzing the situation in Spain, we must acknowledge from the start that when cultural policies appeared in the liberal democracies Spain was living under a totalitarian regime. In other words, in Spain the political conditions for the construction of a modern liberal-democratic state did not appear

at the same time (following the Second World War and throughout the golden age of capitalism). This makes it difficult for someone like myself, who would like to reconsider and uphold the sense of public service inherent in the state (in its modern liberal-democratic version), because it makes my argument into something that has never existed (in other words, something that is doubly phantasmal).[14] Nevertheless, I will take on this task here as a process, as a working method, tackling it as a general proposal as a way to conduct cultural affairs.

After Big Government: Towards Other Models of Cultural Mediation

Any cultural policy project today should begin with two observations. First, that of culture's new-found central role. As early as 1984, Fredric Jameson described this centrality in his now-famous theorization of postmodernity:

> [W]hat we have been calling postmodernism is inseparable from, and unthinkable without the hypothesis of, some fundamental mutation of the sphere of culture in the world of late capitalism, which includes a momentous modification of its social function. [T]he dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life...can be said to have become "cultural" in some original and untheorized sense.[15]

More recently, others have contributed to this theorization, such as Antonio Negri and Michael Hardt, whose category of "immaterial labor" corresponds to a post-Fordist stage of the capitalist economy in which services and the tertiary sector occupy the central role that industrial production occupied in capitalism's previous, Fordist stage:

> Since the production of services results in no material and durable good, we define the labor involved in this production as *immaterial labor* – that is, labor that produces an immaterial good, such as a service, a cultural product, knowledge, or communication.[16]

And they discuss, as does Jameson, "the increasing indistinguishability of economic and cultural phenomena."[17]

The second observation to be made is the way in which the privatization of public services, already described in *Servicio Público*, has continued apace as a symptom of the progressive dismantling of the welfare state. Here again, Negri and Hardt refer to this process of privatization as a dynamic inherent to capitalism:

> There has been a continuous movement throughout the moern period to privatize public property.... Capitalism sets in motion a continuous cycle of private reappropriation of public goods: the expropriation of what is common. The



"Agencies," *Dinero Gratis* ("Free Money"), Barcelona, printemps _spring 2001.

rise and fall of the welfare state in the twentieth century is one more cycle in this spiral of public and private appropriations. *[T]he immanent relation between the public and the common is replaced by the transcendent power of private property.*[18]

What is at stake in a context such as this is not so much a nostalgic defence of the supposedly fundamental values of the public sphere that are embodied in an ideal of republican virtue, as finding working methods that will offset the present moment's limitations on democracy and emancipation. As Negri and Hardt proclaim, "It is our turn now to cry out: Big government is over!"[19] For why should this slogan be the exclusive property of conservatives? Lefort underscores this sentiment:

> [We must] resist the temptation to trade the present for the future; we must make the effort, on the contrary, to read in the present the possible paths towards the future, paths which are indicated through the defence of the rights we have acquired and by demanding new ones.[20]

A cultural policy project based on the principles of radical democracy, as it has been defined by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, must abandon any notion of an essentialist universalism and any conception of the public sphere as something that can be reduced to a unified, homogeneous and consensual space. As such, this project is indissociable from the concept of pluralism, in which various collective subjects are in a state of permanent negotiation and conflict, as Laclau and Mouffe comment:

> [T]he experience of democracy should consist of the recognition of the multiplicity of social logics along with the necessity of their articulation. But this articulation should be constantly re-created and renegotiated, and there is no final point at which a balance will be definitively achieved.[21]

The goal of a radical, pluralist democratic project must be to multiply public spaces. Put quite simply, this for me is the meaning of the concept *public service*, that of working within the state apparatus to promote the decentralization of power and the constitution of diverse spaces and moments in which various subjects and social groups might avail themselves of the resources of the state in order to enable their self-education and relative autonomy.

Welfare Museum[22]

I will conclude here with a few concrete examples which might make it possible to imagine that other working methods of cultural mediation are possible today. I will draw on the experiences and concrete work that we have been carrying out at the MACBA over the past three years.

The work of the MACBA has been geared towards constructing a critical memory of the art of the second half of the twentieth century through collections and exhibition and activity programs. The goal of this work is to counteract hegemonic discourses and forces, which tend to mythicize the local/national and bring cultural institutions into play as active agents in the transformation of urban economies



"Agencies," Art Mani dispositifs de protection avec images tels qu'utilisés par Tutti Bianchi lors de la manifestation contre la rencontre de la Banque Mondiale, Barcelone, 24 juin 2001_Art Mani protection devices with pictures as used by Tutti Bianchi in demonstration against the World Bank Meeting, Barcelona, June 24, 2001, photo: Andreu Blanchard.

into tertiary economies. In addition, the MACBA works to develop alternatives to the dominant and inadequate models of the museum. These models, in general, are based on the universalizing myth of the original work of art, or on a conception of the museum as spectacle.[23]

The practices we have put in place at the museum have been inspired, among other sources, by Laclau and Mouffe's project of radical democracy. Thus the notion of pluralism has been transformed into an understanding of the public as being composed of specific, differentiated groups. This is an understanding that is diametrically opposed to the generic notion of the public as something that can be reduced to purely quantitative statistics, like those used in populist cultural policies based on the model of television consumption, wherein the effectiveness of a product is measured in terms of its enormous success – in other words, according to how a product is accepted by an abstract and undifferentiated public. There is no need here to belabour the link between this notion of the public and the principles of private profit, or with the most regressive and alienating cultural products.

This pluralist understanding of the public has consequences for the way the productive functions of the museum and its hierarchies themselves are conceived. The museum is no longer a mere producer of exhibitions; it becomes a provider of different kinds of services for different subjects. Thus exhibitions are one way of obtaining one kind of experience, but there is no reason to privilege them over other experiences. The museum also mounts workshops, lectures, audiovisual programs, publications, on-line projects, etc. All of these activities are directed towards different groups, with their different ways of producing meaning and their different educational and social needs. It is possible to imagine that some people who frequent the museum will only be interested in some of these activities, and this is perfectly legitimate.

This pluralist conception of the museum's public programs also involves a redefinition of museological terminology. Thus *education*, so tied up with connotations of over-institutionalized discipline and with hierarchical relations and the imparting of pre-existing knowledge, does not appear to be the most adequate term for describing a working method based on negotiation. In this sense, we speak of *mediation*, a more neutral term, to define the diverse relations that can be established between the museum and different sectors of the public. These potential relations always maintain a level of indeterminacy and unforeseeableness that must be resolved through forms of negotiation specific to each case. The work dynamic is based on encouraging the establishment of groups which will persist over time. Here, I'll mention a few concrete cases.

The project "Las Agencias" ("Agencies"), which took place in the first half of 2001, developed out of a desire to create a common and de-hierarchized work space for artists and social action groups. The



"Good Vibes: Politics of Resistance and Musical Culture," aire de consultation_reference area, macba, printemps_spring 2002.

project arose out of the museum's inquiry into possibly finding other forms of mediation through a third element or *agency*, an intermediary between the institution and social groups, and it succeeded in creating a climate of relative confidence towards the museum on the part of social sectors which are extremely reticent to become involved with established powers. Here the museum could not conceal its powerful architectural presence in the Raval de Barcelona neighbourhood and its role in transforming the social make-up of that neighbourhood. This role is the result of urban planning policies based on enlisting cultural institutions in the tasks of making the urban environment more elite and gentrified and of promoting the city for tourism, policies devised by the local political authorities in the 1980s. Despite all this, the museum managed, to a certain extent, to create a distinction between these urban planning policies and the museum as such. The Las Agencias project brought together the energies of diverse social action groups in Barcelona at a time of heightened activity, following news of the World Bank's plans to hold a meeting there in June 2001; this meeting was eventually cancelled because of the government's fears over the possible response of social action groups. The central place of anti-capitalism and anti-globalization struggles within social action groups led to the involvement of the Las Agencias project in some of the campaigns that developed around these issues in Barcelona at that time.

"Las Agencias" was an experiment in self-education, an experiment in working dynamics in which the museum did not set itself up as the authority that contributed the content but rather which limited its role to providing the means for social groups to define their own content and establish their own program of activities with relative autonomy, according to their specific interests and needs.[24]

Another project to propose a redefinition of the conventions governing the use of exhibition space and a hybridization of that space with non-traditional approaches to enhancing visibility was organized around the work of Pere Portabella, "Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella" ("Plotless Stories: The Films of Pere Portabella"), which was presented at the museum in early 2001. This event brought together an exhibition, an archive of audiovisual and bibliographic material which viewers could consult on demand, film screenings, and a series of activities that included an audiovisual program, a seminar and a lecture series. This framework, even as it presented an historical discourse that recounted the relevance of Portabella's work in the context of the new cinemas of the 1960s and 70s, left open a space for other ways of engaging with the material, whether through the lecture series (in which the guest speakers suggested other ways of thinking about the work) or through the material available on demand, making it possible for every viewer to create his or her own narrative. This framework made it possible to avoid fetishiz-

ing or mythifying the artist and thereby to avoid fixing his or her historical role through the logic of the homage. Instead, it promoted a reinterpretation of that role and opened the door to other approaches, present and future. We might view the project as an example of how museums can learn from their critics, in this case from the work of its critics as an institution, in order to transform themselves in a manner both relatively transparent and open to interaction. And, in a certain sense, we might view it as an example of how the museum can learn to "de-museify" itself – in other words, how to a certain extent it can free itself from its most rigid, resistant to change, and authoritarian historical baggage.[25]

Finally, the film and video program "Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales" ("Good Vibes: Politics of Resistance and Musical Culture"), presented between February and July 2002, arose out of the idea of taking literally the expression "they came to dance, but they ended up getting an education," which was used in the publicity for the film *Thank God it's Friday*.[26] The program was set up as a sampling of some of the movements or styles of commercial pop music over the past thirty years, with special emphasis on the social and political influences on the development of those styles. "Buen Rollo" was presented in two formats, each with its own way of using it: as a series of screenings and as collection of materials available for consultation on demand.[27]

It is not by chance that "Buen Rollo" targeted the subcultures that have formed around various musical styles. These subcultures constitute a milieu where we can find, in particularly eloquent form, some of the social practices theorized in the radical democracy project. In this way, for example, the various styles represent attempts to create relatively autonomous identities, in response to given situations and using the material culture at hand. Certain punk expressions from the late 1970s, such as "there is no future" and "do it yourself," were already announcing what Laclau has defined as the "spatialization"[28] of politics, as opposed to a "temporal" understanding based on the future projection of a different order. This mode is exemplified in the political forms of direct action, which seek immediate effects in the present. We can also see how the practices associated with raves, which were born in Thatcher's England, have led to new carnivalesque methods of political protest and public expression; today these have become the everyday tools of anti-globalization movements. In another sense, these musical subcultures have been essential terrain for creating communication and distribution networks on the margins of commercial culture's hegemonic circuits. They have also been a propitious milieu for formalizing and expressing transgressive practices around identity, through corporeal practices and customs which subvert the dominant codes of gender identity through the use of clothing, tattoos, or



"Good Vibes: Politics of Resistance and Musical Culture," aire de consultation_reference area, macba, printemps_spring 2002.

drug consumption, in parallel with new theories about the performative and socially articulated nature of gender identities.

Finally, musical subcultures are also a privileged terrain for thinking about the ambivalences and contradictions of culture as a counter-hegemonic space for resistance and transgression in the face of commercial culture's ability to neutralize such forces. All in all, we find in this milieu real examples of new forms of experience which enable us to realize that the growth of new forms of community and relational structures is not simply something imaginable but something that is already taking place.

Postscript

I have attempted here both to present a historical and theoretical perspective on cultural public service and to recount specific activities that link my editing of the book *Servicio Público* with my later experiences at the MACBA. What I have described here is inextricable from my own experiences and I make no claim for it as a model to be followed. It is simply one way of working through these issues, which does not exclude others. What remains to be carried out is a self-criticism of the projects that have been developed at the museum, projects I have referred to here in a necessarily unadorned manner.

Translated from the Spanish by Timothy Barnard

Jorge Ribalta is an artist and Head of Cultural Services at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). He is editor of the book *Servicio Público: Conversaciones sobre financiación y arte contemporáneo* (1998).

NOTES

1. Jorge Ribalta, ed., *Servicio Público: Conversaciones sobre financiación y arte contemporáneo*, Salamanca: Universidad de Salamanca-UAAV, 1998.
2. "The Great Slump forced Western governments to give social considerations priority over economic ones in their state policies." Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century*, 1914-1991, London: Michael Joseph, 1994, p. 95.
3. *Ibid.*, p. 282.
4. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press, 1983. On this same question see also the conversations with George Yúdice and Andrea Fraser in Ribalta, *op. cit.*
5. John Beverley, "Theses on Subalternity, Representation and Politics (in response to Jean-François Chevrier)," in *Subcultura i homogeneitació*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 130-31.
6. Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Chicago/Cambridge: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts/MIT Press, 1996, pp. 320, 321, 324.
7. Claude Lefort, "Democracia y advenimiento de un l*ugar vacío*," in *La invención democrática*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, pp. 190-91. [This and other translations, unless specified, by T.B.]
8. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galatea, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 216.
9. Deutsche, *op. cit.*, p. 326. On this same question see also the conversations with Hans Haacke, Rainer Rochlitz and Daniel Buren and the epilogue in Ribalta, *op. cit.*
10. Pierre Bourdieu, ed., *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 181.

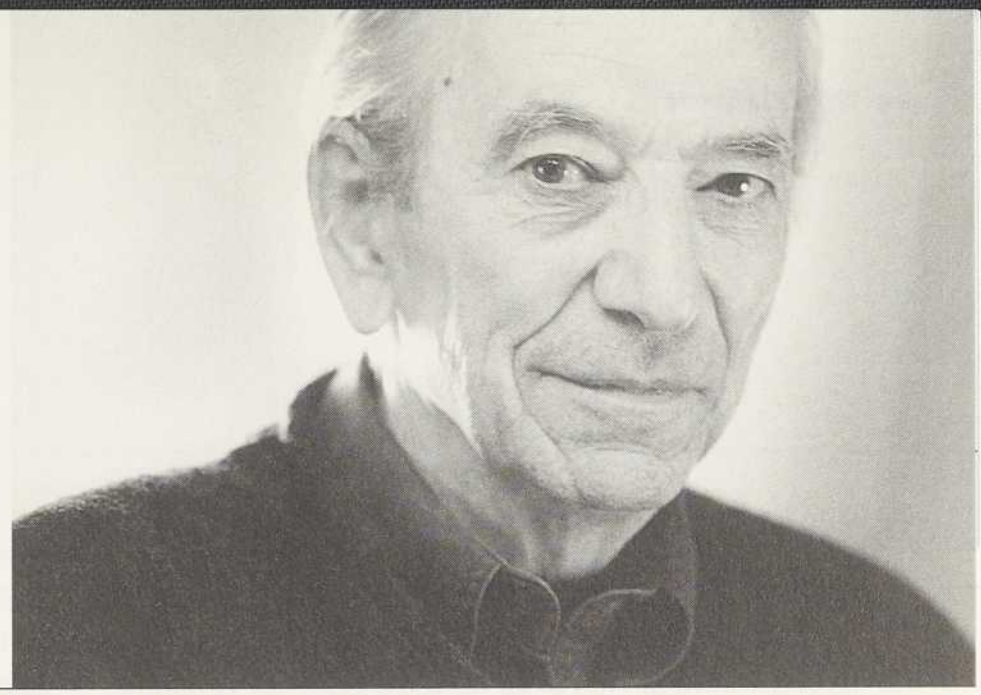
11. *Ibid.*, p. 182.
12. *Ibid.*, pp. 182-3.
13. Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London: Verso, 1993, pp. 3-4.
14. This incomplete modernism is not exclusive to the political and economic history of Spain. Negri and Hardt explain, with reference to the Italian economy of the 1950s, that "relatively backward economies do not simply follow the same stages the dominant regions experience, but evolve through alternative and mixed patterns"; they also speak in such cases of "mixtures of different incomplete economic forms." Antonio Negri and Michael Hardt, *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, p. 288. This is also the situation described by Néstor García Canclini, although he looks at it from a different perspective, when he speaks about "strategies for entering and leaving modernity" in his book *Hybrid Cultures*, trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.
15. Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, pp. 47-8.
16. Negri and Hardt, *op. cit.*, p. 290.
17. *Ibid.*, p. 275.
18. *Ibid.*, pp. 300-1, emphasis in original.
19. *Ibid.*, p. 349.
20. Claude Lefort, *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris: Fayard, 1981, p. 83.
21. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd ed., London: Verso, 2001, p. 188. On the question of multiplying public spaces as a part of the project of radical democracy, see also Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, London: Verso, 1990, pp. XI-XVI.
22. Here I have paraphrased Joan Roca, who speaks about "welfare neighbourhoods" to describe the work of the Instituto Barri Besòs, where he is a professor, in generating new activities around education and beyond, thanks to the collaboration and support of the neighbourhoods it is working in.
23. For more information on the museum's activities consult the material available at <www.macba.es>.
24. For more information on these projects consult <www.lasagencias.net>.
25. For more information see the publication co-ordinated by Marcelo Expósito, *Historias sin argumento: El cine de Pere Portabella*, Valecia/Barcelona: Ediciones de la Mirada/MACBA, 2001.
26. Quoted in Jeremy Gilbert and Ewan Pearson, *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge, 1999, p. 1.
27. For more information consult <www.macba.es/bonrotllo.html>.
28. Laclau, *op. cit.*, p. 41.

LE DÉPAYSEMENT (UN HOMMAGE À CHARLES GAGNON, 1934-2003)

Olivier Asselin

La première fois que j'ai entendu parler de Charles Gagnon, c'était dans un livre intitulé, comme un traité zoologique, *16 peintres québécois dans leur milieu*. Charles s'y trouvait présenté en quelques pages entre un chapitre sur Edmund Alleyn et un autre sur Yves Gaucher. Du texte, je ne me souviens pas du tout, mais les photographies, de Sam Tata, me sont restées. Une photographie en particulier nous révélait un coin de la maison de l'artiste : avec, au mur, un tableau abstrait très gestuel – *The Sound* probablement –, au sol, une collection de petites bouteilles vides, de formes et de dimensions variées, posées sur un tapis de briques, et puis, devant, un lutrin portant des partitions et une flûte traversière. Une autre photographie nous montrait Charles, assis dans son atelier, à méditer devant presque rien : un grand tableau minimal, composé simplement d'un carré dans un carré et brossé de gris et de blanc – une *Cassation*. Aussi convenues qu'elles pourraient sembler aujourd'hui, ces photographies en disaient beaucoup sur l'homme et l'œuvre. Charles paraissait là comme un sage, vivant dans un monde dépouillé, de silence ou de musique choisie. Charles était probablement cela : un sage ou un philosophe. Ce n'était pas un intellectuel : il ne s'intéressait pas aux idées achevées, mais à la réflexion ou mieux à la contemplation. Et il jetait sur le monde un regard étranger – comme si le monde était pour lui une autre planète.

J'ai rencontré ce philosophe pour la première fois à l'Université d'Ottawa, où j'étudiais les arts visuels. Charles y donnait, entre autres, un cours intitulé « Cinéma expérimental ». Au premier cours, pour nous familiariser avec les complexités techniques du film, il nous avait simplement suggéré d'aller lire le cahier d'instructions de la caméra. Ceci fait, il nous parlait des heures entières, de choses et d'autres, qui lui tenaient à cœur, de l'art bien sûr, mais aussi de la science et de la philosophie, du monde contemporain et, souvent, très souvent, de la musique. Il parlait avec passion, humour et gravité, mais toujours avec le même calme, presque un flegme. Charles était exigeant, mais le ton était informel, l'atmosphère était détendue, comme si nous avions l'éternité devant nous. Et nous étions tous et toutes pendus à ses lèvres. Régulièrement, il nous faisait sortir de la salle de cours pour nous emmener à côté, dans la salle de son, une sorte de réduit où se trouvait l'équipement sonore. Là, nous nous entassions tant bien que mal, nous asseyant où nous pouvions, à terre généralement, et Charles nous faisait écouter ses musiques préférées ou ses dernières trouvailles, de John Cage à Robert Ashley. Le cinéma était avant tout pour lui une affaire de musique, comme la peinture d'ailleurs. Après cela, il nous laissait partir, la tête pleine et le cœur gonflé, avec pour seule mission d'exposer un petit rouleau de film pour la semaine suivante.



Charles Gagnon; photo: galerie René Blouin, Montréal.

Beaucoup plus tard, j'ai eu Charles comme collègue à l'Université d'Ottawa. Je l'ai revu souvent aussi après qu'il eut cessé d'enseigner, en particulier à l'occasion de ses expositions pour le Musée du Québec et le Musée d'art contemporain. Pour la première, je devais faire une entrevue avec lui et j'avais préparé une trentaine de questions. Mais, comme vous le savez, Charles était loquace. Après cinq heures de conversation, je n'avais posé que deux questions et nous en étions toujours à l'enfance. Mais évidemment, il m'avait raconté bien des choses et d'autres encore les fois suivantes. Il m'a parlé de son père, beaucoup, de son père marquant sur de grandes cartes avec des épingles le mouvement des troupes pendant la guerre, de ce test de psychologue que le jeune Charles dut passer et qui démontra hors de tout doute qu'il était moins doué pour le travail de bureau que pour les arts, de l'importance de la littérature et de la musique dans la famille, de tous les tableaux de Marc-Aurèle Fortin qui les entouraient, chez sa tante en particulier, de sa sœur qui faisait un peu de peinture, de ses premiers dessins à lui, d'architecture surtout, de sa première photographie, d'un dirigeable dans le ciel d'Atlantic City, prise quasiment accidentellement avec l'appareil de son père, de sa première chambre noire, installée dans un placard, des premiers disques de jazz, de ses études à Stanislas, puis dans le pensionnat jésuite à Loyola (parce que son père pensait qu'il avait besoin de discipline), de son court passage à l'École de préparation scientifique, de ce séjour à New York dont il a beaucoup parlé, de la découverte du surréalisme, de l'expressionnisme abstrait, de Rauschenberg, du cinéma expérimental, et bien sûr de la rencontre, décisive, de Michiko. Il a parlé aussi du retour à Montréal, de la naissance de Monika, à l'occasion de laquelle il avait vendu un petit Borduas qu'il possédait – pour quelque 2000 $ je crois – pour payer quelques comptes. Ses enfants valaient bien tous les Borduas du monde.

Je pense que Charles était un nomade. Ce n'est pas qu'il ait tellement voyagé. Il a bien fait ce long séjour à New York et plusieurs voyages, aux États-Unis surtout, mais en fin de compte, il n'a pas souvent quitté Montréal et ses environs. Il était nomade plus profondément – intellectuellement et affectivement. Jeune, il avait décidé de s'éloigner de son monde, de son milieu, de sa religion, de sa culture, de sa langue même, dans une certaine mesure. Son père le voyait courtier d'assurances, il est devenu artiste. Il pratiquait un art dénué de pathos, une peinture abstraite quasiment minimale et une photographie apparemment objective. Il habitait Montréal, mais il aimait New York, les villes nord-américaines, qui se ressemblent toutes, les grandes routes qui mènent loin et, surtout, le désert. Il avait été plusieurs fois en Arizona. Il semblait avoir trouvé là son paysage. Il voulait toujours y retourner.

Récemment, la vie l'avait obligé à reporter constamment le voyage. Mais de savoir que, finalement, il y fût le mois dernier, et avec Michiko, et qu'il y ait été heureux, est une pensée bien apaisante.

La véritable patrie de ce nomade me semble avoir été sa famille: Michiko, Monica, Erika, Eames et sa petite fille. Il n'est pas de moment plus émouvant dans son œuvre que l'apparition de ses proches sous une forme discrète, parfois même cryptée, toujours pudique: une simple lettre, des formes, des images, dans certains tableaux abstraits, des silhouettes dans ses photographies d'habitude si désertes. Je pense en particulier à cette image d'une promenade en famille sur une plage du Maine à la tombée du jour.

Charles entretenait un rapport singulier avec le paysage, qu'il soit urbain ou naturel. Il n'était pas très religieux (c'est pourquoi il s'intéressait sans doute plus au zen – et à l'art de l'entretien des motocyclettes[1] – qu'aux religions organisées). Mais il était habité. Ou plutôt, il pensait que le paysage était habité. Ce n'était pas pour lui une certitude – je pense qu'il n'aimait pas les certitudes – mais simplement une possibilité. Et la photographie était peut-être pour lui un moyen de témoigner de cela.

Charles était du genre à rester sept à huit heures sans bouger à contempler un jardin de pierres (il l'a fait au temple bouddhiste zen de Ryoan-Ji à Kyoto). «À un moment donné, disait-il, on regarde et puis on fait partie de l'équation. Tout à coup, ta position, ton énergie, les objets et les espaces, et la lumière, tout est coordonné.»

Il était allé aussi près de Red Rock, en Arizona, en territoire navajos, sur un site réputé être le lieu d'une concentration d'énergie terrestre et cosmique. Il était resté là, cinq jours durant, pour éprouver, dans son corps même, cette énergie. Ce ne fut pas un grand succès, semble-t-il. Mais Charles en tira une magnifique photographie d'un énorme rocher massif qui trône au milieu d'un paysage aride et sous un ciel clair où le passage d'un avion a laissé comme d'étranges hiéroglyphes.

Quand il venait enseigner à Ottawa, il descendait toujours au même hôtel et demandait toujours la même chambre, parce que, disait-il, celle-là était bien orientée, le lit bien placé par rapport au réseau électrique, aux murs et aux fenêtres et les murs et les fenêtres par rapport à la terre. Il était sensible aux magnétismes.

«Je ne crois pas à la mort, disait-il. Je ne crois pas nécessairement à la réincarnation, telle qu'on l'entend, mais l'énergie que nous sommes participe au cosmos: elle est toujours là et elle y sera toujours. [...] Et cette énergie aide peut-être à animer toutes les autres consciences du monde. [...] Je ne sais pas trop ce que ça veut dire, mais ça me semble être bien amusant. Pourquoi pas?»

Charles avait peut-être raison de vouloir croire, contre la prose dont on nous abreuve quotidiennement, que le paysage était enchanté. Après tout, si l'on en juge par les images de Charles, le monde est d'une beauté fulgurante, dans son étrangeté même. Quoi qu'il en soit, Charles a certes réussi à animer nos consciences. Son œuvre les animera encore longtemps et bien d'autres encore après nous.

Charles a eu la vie qu'il a voulue.

C'est réconfortant.

Olivier Asselin est professeur au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Récemment, il a collaboré au catalogue de la rétrospective *Charles Gagnon* au Musée d'art contemporain de Montréal (2001), édité (avec Johanne Lamoureux et Chantal Pontbriand) un numéro spécial de la revue *Parachute* sur les fictions autobiographiques (2002) et publié le livre *Dédales. Parcours de l'œuvre de Roland Poulin / Mazes: Readings of the Work of Roland Poulin* (2002). Il a aussi réalisé quelques films et vidéos, dont *La fin de la voix* (2002).

NOTE

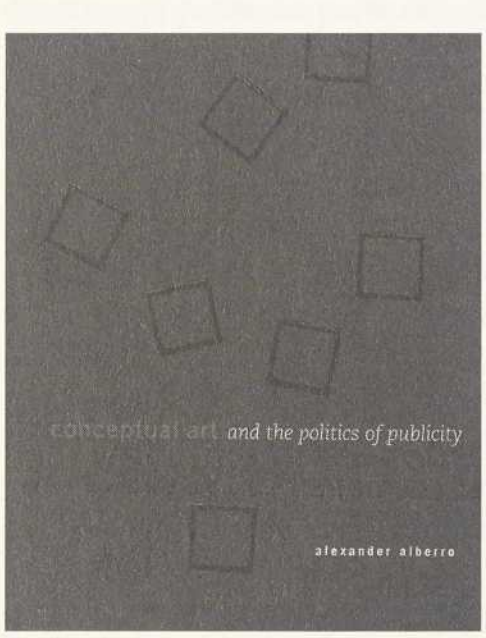
1. Titre du livre de Robert Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Seuil, Paris, 1984.

Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, 236 p., ill. n. et b.

Dans son plus récent ouvrage, Alexander Alberro démystifie les liens entre le développement de l'art conceptuel et le capitalisme.
Ce livre affronte le malaise entourant l'idée qu'un art politisé et



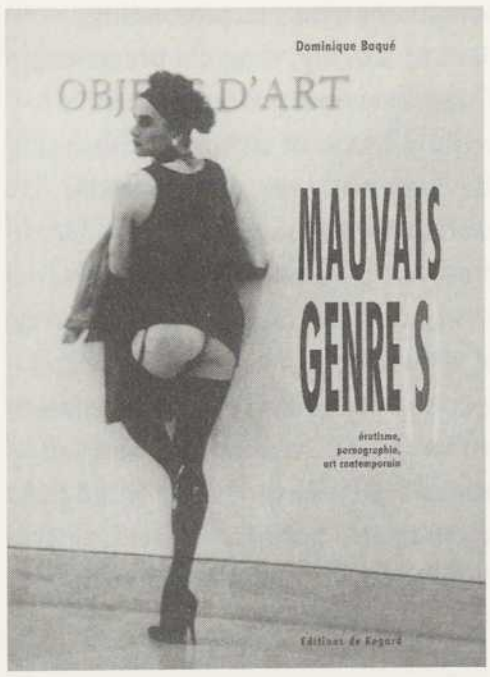
critique puisse connaître un certain succès commercial, devenant dès lors complice des mêmes systèmes desquels il est supposé se distancier. L'originalité du livre d'Alberro est de montrer que, contrairement à la croyance répandue que cet art se voulant plus idéel que matériel ait cherché à se soustraire au marché de l'art et ait échoué (il a effectivement pénétré le marché de l'art, entre autres ayant été représenté par des galeries prestigieuses), l'art conceptuel n'a cessé de chercher de nouveaux moyens de promotion et de mise en marché de sa production, par ses innovations sur le plan de l'exposition et de la diffusion.
Ce livre se concentre surtout sur le noyau conceptuel new-yorkais du milieu des années soixante et met en relief la participation de Seth Siegelaub, son rôle déterminant et parfois ambigu dans la promotion de l'art conceptuel. D'après le portrait qu'en dresse Alberro, ce fascinant personnage incarne en lui-même toute la complexité ainsi que l'aspect paradoxal, parfois contradictoire de l'art conceptuel. Alberro rend compte de son importance cruciale dans la défense des intérêts des artistes et de l'art sur les plans conceptuel (profonde conviction dans les idées et recherches menées par les artistes conceptuels), éthique (son implication dans la *Art Workers Coalition*), voire légal (*Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*), politique (prises de position critique) et économique (stimulation de l'intérêt pour l'art conceptuel).
L'argumentation d'Alberro s'appuie en grande partie sur les nouvelles manières d'utiliser les moyens de communication et de circulation d'information qu'avaient Siegelaub et les artistes conceptuels : technologies, documentation, etc. Il y aurait dans l'art conceptuel distinction, mais interdépendance des frontières entre l'information primaire (idée) et secondaire (information matérielle, matière brute, forme de présentation). L'idée de signification *a priori* (l'idée même d'un art composé à partir d'une idée, d'un concept déjà pensé par l'artiste) soulève, selon Alberro, les questions de substitution et d'échange dans la sphère économique et sociale. L'art conceptuel opérerait selon une valeur de signe, fonctionnant ainsi à la manière de la publicité (par substitution). L'objet de médiation (catalogues, journaux, espaces publicitaires, etc.) remplaçant l'objet tangible (un objet d'art traditionnel), des espaces ou supports normalement réservés à l'information secondaire tiennent lieu d'idées et d'informations primaires, comme seuls produits de démarches artistiques.
Dans la poursuite d'une plus grande ouverture au public, d'une plus grande visibilité, sortant l'art des espaces habituels d'exposition en cherchant de nouveaux espaces largement accessibles pour diffuser les travaux, l'art conceptuel vise l'émancipation des valeurs artistiques traditionnelles dans une fusion des informations primaires et secondaires, brouillant ainsi les frontières entre l'objet d'art et sa publicité.
Mais, de la promotion de l'éphémère et de l'arbitraire des objets produits mécaniquement, reproductibles, l'on passe à la réintroduction de paramètres régissant

des relations entre droit d'auteur (*authorship*) et droit de propriété (*ownership*). Alberro donne l'exemple de la *Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement de Siegelaub* qui, visant à libérer des institutions et façons de faire habituelles, a pour effet de réinsérer et de confiner l'art conceptuel qui se voulait fait d'idées abstraites ou de documents disséminés dans le marché en tant qu'objet de vente d'une manière plutôt conventionnelle, réintroduisant une *aura* (*auratization*) de la signature. Ce livre fait la démonstration de l'actualité d'un examen de l'art conceptuel dans un contexte de commercialisation et de mondialisation accrues. Ayant profondément transformé les pratiques d'exposition, de production, de reproduction et de diffusion de l'art, l'art conceptuel a provoqué des ruptures avec de nombreux principes fondamentaux du monde de l'art dont les répercussions continuent d'être ressenties et dont les questions soulevées se posent encore aujourd'hui.

> Sarah-Jane Lewis

Dominique Baqué. *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002, 199 p., ill. n. et b. et coul.

C'est à la suite de sa fascination pour l'interprétation de l'érotisme par Georges Bataille que Dominique Baqué, philosophe et critique d'art, s'est penchée sur la question du corps dans le domaine de l'art contemporain. En admettant que depuis les années soixante-dix les œuvres d'art ont contribué à mettre en scène «un nouveau corps», elle a voulu interroger, à travers diverses pratiques artistiques, cette «configuration autre du corps, de la chair et du désir», pour finalement en conclure que ces représentations ou expérimentations ne se sont malheureusement pas développées dans le sens d'un érotisme qui, selon l'auteur des *Larmes d'Éros*, devait s'affirmer comme «appropriation de la vie jusque dans la mort».
En exposant le corps sexué dans ses moindres détails, en montrant la chair dans ses plis et replis, jusqu'à parfois flirter avec l'image pornographique, la sexualité mise en scène dans l'art contemporain reléguera au second plan le désir érotique. C'est ce paradoxe qu'analyse en premier lieu l'auteure: à travers l'obscénité des œuvres éminemment sexuées que nous ont proposée les artistes des dernières décennies, c'est aussi à une désublimation et aseptisation de la sexualité que nous avons affaire.



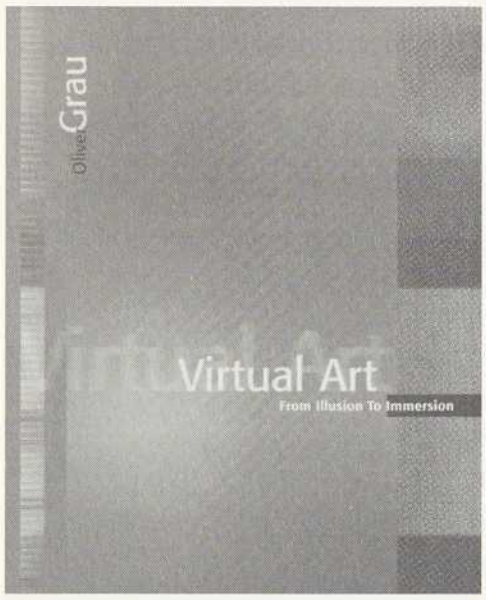
Que ce soit à travers le «documentarisme sexuel» de Nan Goldin et de Larry Clark, ou par la «contamination pornographique» présente dans les œuvres d'Andrès Serrano et de Jeff Koons, le spectacle à chaque fois s'ouvre sur des corps isolés et meurtris, coupés de tout désir excessif. Parfaitement symptomatique de cette froide représentation de la sexualité sera l'exposition collective «L'hiver de l'amour», présentée à Paris en 1994. Les nouveaux développements de l'économie du désir, tels qu'exhibés à travers notamment la cybersexualité et la posthumanité, constituent un semblant d'érotisme où c'est surtout la «glaciation du désir et de la chair» qui se trouve exposée. Mais bien sûr là n'est pas l'unique vision du corps que nous offre l'extrême de l'art contemporain. L'auteure fait également grand cas des pôles de résistances qui tentent de répondre au «formatage des corps et des désirs». Les œuvres de Paul McCarthy et d'Aziz et Cucher sont parmi celles qui questionnent justement le modèle dominant, «hygiéniste et eugénisé». Ainsi, parallèlement aux analyses de Foucault sur le biopouvoir, diverses pratiques artistiques s'emploieront à jeter un regard ironique sur les hantises du modèle normatif de la culture dominante. D'ailleurs, afin d'expérimenter d'autres modalités de l'être et de la sexuation, certains artistes iront jusqu'à reconfigurer leur identité sexuelle. Ce «passage à l'acte», où le corps devient le lieu vital d'une transformation du désir, se manifestera jusqu'à l'extrême avec le masochisme érotique de Bob Flanagan et de Ron Athey.
Bref, malgré les excès de certaines pratiques, l'érotisme tel que développé par Bataille semble rarement au rendez-vous. Avec la fin de l'humanisme et l'avènement du posthumain, le «corps mutant» que nous propose l'art contemporain puise encore trop dans le nihilisme pour montrer la direction du surhumain. Ainsi, le corps travesti ou transformé n'aurait pas atteint l'étape de la «grande santé», le laissant plutôt dans une sorte «d'indécision ontologique». Mais le

«troisième genre» que l'auteure aspire tant à célébrer pouvait-il vraiment se substituer aux «mauvais genres»? Le désir associé à l'horreur peut-il être mis en scène? Comment mettre en représentation un érotisme qui n'oblitère pas les puissances du négatif tout en demeurant au sein d'une expérience esthétique?

> André-Louis Paré

Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, trans. Gloria Custance, Cambridge (MA): MIT Press, 2003, 432 pp., ill. b. & w.

In *Virtual Art*, Oliver Grau claims he is not attempting an art historical legitimization of an incipient art form. Instead, while surveying the



significant changes in the concept of the image effected by the new technological regime, Grau aims to bring an historical understanding to a medium that seems to have emerged ex nihilo.

He achieves this goal by looking at the prehistory of virtual art, which he locates in immersive, ecstatic spaces, from frescoed rooms in the Roman villas of antiquity to Baroque churches and the panoramas of the nineteenth century. Grau shows that virtuality is not new to art by defining it as the creation of a 360° environment of total illusion. Its history, then, is largely a matter of advances in technique. Grau selects paradigmatic works, and behind each artist associated with the work he sketches in the collective body essential for its existence, including the hegemonic power that it, in turn, props up. Parallels between eras are established, although the connections may be more implicit than direct.

His assessment of the transformation of the concept of the image by virtual art finds it fundamentally the same, and still serving the status quo. Though he notes and champions new configurations that blur the roles of artist, artwork and observer, Grau maintains there is a direct link between virtual art and the ancient German concept of the image, *Bild*, which refers less to pictoriality than to a living, magical presence. Those now enraptured by the verisimilitude of virtual worlds he likens to pilgrims, subject to the idolatry of the past.

If anything, Grau's objective is to raise questions about the legitimacy of virtual art and to undermine the techno-evangelism often associated with it. He proves that, as utopian hopes arise when new technologies make others antiquated, critical theory remains as relevant as ever.

> Michael Davidge

Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Liber, Montréal, 2003, 258 p.

De plus en plus de commentaires portant sur l'art contemporain s'intéressent aux relations qu'entretiennent les pratiques artistiques avec les questions éthique et politique. Relier ces questions au domaine de l'esthétique remonte sans doute à Nietzsche, mais aussi à la phénoménologie qui, par son retour aux choses mêmes, rendra possible des discours les assimilant à l'esthétique, comme «partage du sensible». C'est également dans la foulée de ce déplacement, déjà exploré par Blanchot, Nancy, Agamben et Esposito, que les réflexions de Pierre Ouellet, écrivain et professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, pourront se développer.

À la jonction de la philosophie et de la littérature ou encore des arts visuels, le sens de l'autre que l'auteur nous invite à éprouver s'expérimente à partir d'une poétique de l'espace public. Même si plusieurs artistes se risquent aujourd'hui dans cet espace en vue de provoquer de nouvelles relations, Ouellet s'en tient, quant à lui, à une compréhension de l'être-ensemble à partir de «la *fiction* du politique». Mais pourquoi uniquement la fiction?

À la suite de l'épuisement idéologique et de la clôture des grands récits, le monde serait devenu davantage insignifiant. Il nous manque de plus en plus d'espace pour imaginer de nouvelles possibilités d'existence au sein d'un monde à partager. Dans sa dimension posthume, l'humanité après l'Humanité a par conséquent du mal à se réinventer socialement. D'autant que «notre imaginaire politique est moribond» et que la *res publica*, la chose publique, s'est peu à peu chosifiée. Aussi, la politique, qui jadis pouvait encore être une source d'innovation en ce qu'elle offrait des façons de vivre dans la cité, s'est transformée, à l'ère de la mondialisation, en une simple vision administrative du bien public. Ainsi comprise, la politique a perdu, au dire de Ouellet, «le sens de l'autre». Comme *oikos*, le monde

est désormais considéré comme une propriété à posséder. Dans l'optique de cette domestication du monde, la communauté politique se rassemble principalement autour des questions identitaires. Comme lieu du vivre-ensemble, l'espace public disparaît sous des questions d'appropriation du territoire. Dans ces circonstances, où le monde manque de plus en plus, où trouver «le sens de l'autre»?
L'imagination, comme faculté exprimant le «toujours possible», est souvent jugée comme l'antonyme du politique. Pourtant, en redécouvrant les sources virtuelles de la *politeia*, l'imagination offre la chance de réinventer le monde autrement. Comme lieu habitable en commun, le monde n'est pas à posséder, il n'est pas à soi, il est d'abord un «apparaître». Or c'est dans l'avènement de cet apparaître que l'auteur pourra affirmer que «toute esthétique est une éthique». Revirtualiser ce qui s'est actualisé, inventer une nouvelle extériorité, fait partie de la fonction éthique et esthétique de l'art dans l'espace public. Afin de rendre compte de cette capacité *poïétique* de la parole et de l'image, l'auteur convoquera les œuvres littéraires de Novarina, Volodine, Guyotat, Celan, Daive et Ollier ainsi que celles visuelles de Rothko, Golub, Poulin, Morelli et Angelopoulos. Insatisfaits devant le réel tout entier réalisé, les artistes font voir ce qui manque dans ce qui se donne. En tant que passeurs, ils offrent à imaginer autrement. Ainsi, les espaces politiques véritables résident d'abord dans les images habitées ou les paroles hantées. C'est pourquoi Ouellet fait l'hypothèse, «sans doute risquée mais nécessaire» que l'art dessine en arrière-plan une véritable «éthique de l'espace». Et même si l'esthétique que l'on qualifie aujourd'hui de relationnelle semble vouloir pallier la fiction du politique par des pratiques artistiques purement intersubjectives, elle ne saurait se substituer à l'expérience d'une intersubjectivité première qui s'éprouve au sein d'une communauté d'affect ou de sentiment. Ainsi, l'agora comme espace de rencontre est d'abord imaginaire. La «communauté inavouable» est essentiellement une solidarité de paroles et de regards qui se donnent comme des promesses sans fin.

> André-Louis Paré

Jeanne Randolph, *Why Stoics Box: Essays on Art and Society*, ed. Bruce Grenville, Toronto: YYZ Books, 2003, 160 pp., ill. b. & w.

Jeanne Randolph merrily dances through the ages, blithely conversing with friends and colleagues that include Seneca, Marcus Aurelius, Sigmund Freud and Bertrand Russell. In her own words she sees herself "[a]s a writer and a reader, as performer and as audience" (p. 44), and demonstrates this in her engaging, witty, and deeply insightful writing style that never allows theory to become removed from experience. Moving laterally through history, she demonstrates that philosophy and theory are non-linear, relevant and contingent.
In this collection of essays, catalogue texts, and lectures, she places Freud in dialogue with Marshall McLuhan, connects Joseph Conrad's *Heart of Darkness* to Frantz Fanon's postcolonial theory, Donna Haraway's "machines in art" to the famed 1941 boxing match between Billy Conn and Joe Louis, and offers Søren Kierkegaard's "speculation" as a strategy for critical art practice. Underlying all her work is a rigorous psychoanalytic approach rooted especially in D.W. Winnicott, as well as Freud and Melanie Klein. The theory is never inserted in a didactic or foundational way, but rather entered, tested, discussed and positioned appropriately such that the reader must stay on their toes. Typically, in an essay on NFL "dancing in the end zone," the phrase "analyst and analysand" appears suddenly, stopping one short and forcing a re-reading, if only to prove how apt the approach actually is. This, then, is Randolph's strongest point: "that theory may become provisional, spontaneous, that it can be made in a context of accidents and surprises, that it is contingent...and yes, that it can be conjured" (p. 34). Jeanne Randolph clearly proves herself the master conjuror.

> Corinna Ghaznavi

***Malevich and Film*, textes par Margarita Tupitsyn, Victor Tupitsyn et Kazimir Malevich, Yale University Press en association avec Fundação Centro Cultural de Belém, New Haven et Londres, 2002, 174 p., ill. n. et b. et coul.**

À l'exception du scénario inachevé d'un film abstrait, offert à Hans Richter en 1927, Kazimir Malévitch n'a pas fait de film. Il a en revanche consacré entre 1925 et 1929 plusieurs textes au cinéma, dont l'un est traduit dans ce catalogue. Margarita Tupitsyn, auteure de livres sur Lissitzky et sur la photographie soviétique, aborde Malévitch dans une perspective intermédiatique qui non seulement commente la pensée du peintre sur le septième art, mais reconsidère les oppositions abstraction/réalisme et art/machine. Elle y examine également la place du politique dans son œuvre, puis dresse des filiations avec le minima-

lisme et l'art conceptuel russe et occidental en passant, entre autres, par H. Richter. L'approche de Tupitsyn fait émerger un «inconscient cinématographique» dans la peinture de Malévitch, depuis sa préoccupation cubo-futuriste du mouvement, à travers l'agencement dynamique des formes suprématistes, jusqu'aux défis posés au cadre par ses compositions. Mais le cinéma est surtout convoqué pour ses caractéristiques technologiques. Une des hypothèses les plus séduisantes de l'auteure suggère que la récurrence emblématique du *Carré noir sur fond blanc* dans l'œuvre de Malévitch (dessins, lithographies, livres didactiques...) témoignerait indirectement que l'artiste était conscient de son caractère foncièrement reproductible et donc, multipliable à l'infini. Cette conscience du médium en faveur de l'art dissocie Malévitch de ses contemporains constructivistes et productivistes pour qui la machine devait se substituer à l'artiste. Sa conception du réalisme obtient alors un sens politique spécifique. Opposé à la reproduction directe de la vie quotidienne (c'est sa critique envers Eisenstein), Malévitch plaide pour un réalisme fondé sur un langage des formes que le cinéma devrait perfectionner (à l'exemple de Dziga Vertov). Selon Tupitsyn, les œuvres figuratives de la dernière période de Malévitch, tout comme son texte sur la figure de Lénine, relèvent d'un tel réalisme de la résistance. À cette hypothèse répond l'enquête philosophique de Victor Tupitsyn, qui rapproche les concepts de Malévitch de ceux de Husserl.
Si l'essai de Margarita Tupitsyn nuance plusieurs clichés sur un des artistes vedette de l'art moderne, la rigueur historique fait parfois défaut, ce qui compromet la qualité des propositions théoriques. Par exemple, l'idée que les accrochages de Malévitch réitèrent un principe d'agencement cinématographique est défendue à partir d'une image assimilée à l'exposition «0,10» de 1915, alors qu'il s'agit de la rétrospective de Malévitch lors de la 16e Exposition d'État (Moscou, 1920).

> Elitza Dulguerova

Monographie_Monograph

Stan Douglas, *Every Building on 100 West Hastings*, ed. Reid Shier, Vancouver: Contemporary Art Gallery and Arsenal Pulp Press, 2002, 120 pp., ill. b. & w. & col.

For an artist whose work is generated from historical texts, social movements, art criticism, global politics, and media analyses



(among other things), it is not surprising that Stan Douglas's art might itself generate essays on such topics. Douglas operates as a critical historian, visually mapping and documenting secret but crucial changes in modern times. With the quasi-objectivity of a social scientist, he subtly inserts his critique, his "take," on a particularly charged moment. Through video installations or in photographs, he creates an incubator for discourses on social, political, æsthetic and philosophical concerns.
In this book, a fifteen-foot photograph, whose title describes exactly what it depicts, elicits essays that address a range of histories in the same way that a number of perspectives were blended together by computer to create the final portrait of the notorious Vancouver strip. The central subject, as befits any work addressing the changing face of urban centres, is gentrification. The complicity of artists, both as catalysts for and victims of gentrification, makes it a ripe and pressing topic that, like the best of Douglas's work, branches out in fascinating directions.
In the past, Douglas has sometimes participated in the discourse around his practice with statements that allude to the vast amounts of research he conducts in creating a work. He only contributes an image in this case, a small reproduction of which can be found in the inner sleeve of the back cover. The pleasure of tracing the histories that hide in the shadows of his hometown streets is left to the contributing essayists. Jeff Sommers and Nick Blomley provide a social history of the neighbourhood that reveals its longstanding battle with demonization as marginalized masses of different generations, from "Skid Row" to "Crack Alley," ended up on Hastings. Neil Smith and Jeff Derksen use these local conflicts to address the role gentrification plays in contemporary global economics. And Denise Blake Oleksijczuk traces Douglas' roots in photo-conceptualism and examines the role of the photograph as document

while recounting the recent arrest of Robert Pickton for the murder of fifteen Vancouver prostitutes, many of whom lived and worked on West Hastings. None of these are typical catalogue essays and, concerned as it is with a singular work, this is not a typical artist's monograph, but Douglas's practice invites such reflection and the strength of the essays only serve to make his image that much more compelling.
> TERENCE DICK

Ouvrages reçus_Selected Titles

Ouvrages théoriques_Essays

Jill Beaulieu and Mary Roberts (eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham and London: Duke University Press, 2002, 228 pp., ill. b. & w. and col.
Jeroen Boomgaard and Bart Rutten (eds.), *The Magnetic Era*, Rotterdam: NAI Publishers/Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 2003, 192 pp., ill. b. & w. & col.
Joëlle Busca, *Les visages d'Orlan. Pour une relecture du post-humain*, La Lettre volée, Bruxelles, 2003, 76 p., ill. n. et b.
Daniel Grojnowki, *Photographie et langage*, José Corti, Paris, 2002, 394 p., ill. n. et b.
Michel Guérin, *Nihilisme et Modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, 254 p.
Suzanna Héman, Jurrie Poot and Hripsimé Visser (eds.), *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1965-1975*, texts by Carel Blotkamp, Rudi Fuchs and Camiel van Winkel, Amsterdam/Rotterdam: Stedeljik Museum Amsterdam/NAI Publishers Rotterdam, 2002, 198 pp., ill. b. & w.
Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, La Lettre volée, Bruxelles, 2003, 158 p.
Robert S. Nelson and Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History (2nd edition)*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2003, 520 pp., ill. b. & w.
Christophe Viart (dir.), *Le Witz. Figure de l'esprit et formes de l'art*, La Lettre volée, Bruxelles, 2003, 236 p.
Thomas Waugh, *Out/Lines: Underground Gay Graphics From Before Stonewall*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2002, 296 pp., ill. b. & w.

Monographies_Monographs

Le chercheur de trésor. Robert Pelletier – Photographies 1982-1990, textes par Bernard Lamarche et Bertrand Carrière, Les 400 coups, Montréal, 2002, 96 p., ill. n. et b. et coul.

Catalogues_Catalogues

Aernout Mik: Reversal Room, text by Philip Monk, Toronto: The Power Plant, 2002, 52 pp., ill. col.
Alain Paiement. Le monde en chantier, texte par Anne-Marie Ninacs, Galerie de l'UQAM, 2002, 144 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).
Are You Talking to Me? Conversation(s), textes par Louise Déry, Didier Prioul et Marie-Pierre Sirois, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2003, 272 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).
Colette Whiten and Paul Kipps: Over Taking Over, texts by Terence Heath *et al.*, Lethbrigde: Southern Alberta Art Gallery, 2002, 56 pp., ill. b. & w.
Contrepoints, texte par Gilles Daigneault, Les 400 coups/Fondation J. Armand Bombardier, Montréal/Valcourt, 2003, 126 p., ill. coul. (text also in English).
Dias & Riedweg: The Other Begins Where Our Senses Meet the World, texts by Catherine David (curator), Maurício Dias and Walter Riedweg, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, 152 pp., ill. col. (textes aussi en portugais).
Fugitive Site: In Site 2000-2001, Osvaldo Sánchez and Cecilia Garza (eds.), San Diego: Installation Gallery, 2002, ill. coul. (textes aussi en espagnol).
Fred Eerdekens: The Retina Diamond, textes par Florent Bex *et al.*, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, 2002, 78 p., ill. coul. (texts also in English and Dutch).
From Stills to Motion & Back Again, texts by Garalyn Huxley *et al.*, North Vancouver: Presentation House Gallery, 2003, 48 pp., ill. b. & w.
Guy Van Bossche: Withe Out, text by Florent Bex, Antwerpen: Museum van Hedenndaagse Antwerpen, 2002, 170 pp., ill. coul. (textes aussi en néerlandais).
Haunted by Detail, texts by Mai Abu ElDahab, Francesco Bernardelli, Nikola Dietrich, Edit Molnár, Natasa Petresin and Basak Senova, Amsterdam: De Apple Foundation, 2002, 64 pp., ill. col.
Ian Carr-Harris: Works 1992-2002, texts by Philip Monk and Antonio Guzman, Toronto: The Power Plant, 2002, 86 pp., ill. col. (textes aussi en français).
If on a Winter's Night...Roni Horn..., Urs Stahel (ed.), Winterthur: Fotomuseum Winterthur, 2003, 128 pp., ill. col. (textes aussi en allemand).
James Coleman: Drei Filmarbeiten, text by George Baker, Hannover: Spengel Museum Hannover, 2002, 144 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en allemand).

Jean Luc Tartarin, texte par Régis Durand, Conseil général Moselle, Moselle, 2002, n. p., ill. coul. (text also in Dutch).
Jordan Crandall: Drive, ed. Brian Holmes, texts by Peter Weibel and Jordan Crandall, Osfildern-Ruit: Hatje Cantz, 262 pp., ill. b. & w. & col.
Julião Sarmento: Works from the 70's, texts by Pedro Lapa (ed.) and Bartomeu Marí, Lisbon: Museu do Chiado/National Museum of Contemporary Art, 2003, 166 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en portugais).
La parodie du monde selon Myriam Laplante, texte par Louise Déry, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2002, 96 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English and Italian).
Lani Maestro, texte par Renée Baert (commissaire), Galerie de l'UQAM, Montréal, 2003, 102 p., ill. n. et b. et coul.
L'invitation au voyage. L'avant-garde française de Gauguin à Matisse du Musée de l'Ermitage, textes par Kenneth E. Silver *et al.*, Musée des beaux-arts de Montréal/Musée des beaux-arts de l'Ontario/Hazan, Montréal et Toronto, 2002, 224 p., ill. n. et b. et coul.
Liz Magor, texts by Grant Arnold, Philip Monk and Shepherd Steiner, Toronto/Vancouver: The Power Plant/Vancouver Art Gallery, 2002, 96 pp., ill. b. & w. & col.
Louise Robert. Au bout des mots, texte par Gilles Daigneault, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, 102 p. ill. coul. (text also in English).
Museopathy, texts by Jim Drobnick and Jennifer Fisher, Kingston: Agnes Etherington Art Centre/DisplayCult, 2002, 112 pp., ill. b. & w. & col.
Richard Hamilton. Retrospective: Paintings and Drawings 1937-2002, text by Laszlo Glozer, Köln: Buchhandlung Walhter König, 2003, 108 pp., ill. col.
Sarkis Ikones, texte par Henry-Claude Cousseau, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002, 176 p., ill. coul.
Serge Murphy Tohu Bohu, texte de France Gascon, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2003, 50 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).
Sur les toits, texte par Nathalie Côté, La Chambre blanche, Québec, 2002, 24 p., ill. coul.
The Sky is the Limit: 2000 Taipei Biennal, texts by Jérôme Sans and Manray Hsu (curator), Taipei: Taipei Fine Arts Museum, n. p., ill. b. & w.
To Die For: Muntean/Rosenblum, texts by Adam Szymczyk, Amsterdam: De Apple Foundation, 2002, 80 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).
Valérie Jouve, texte par Dean Inkster, Hazan, Paris, 2002, 112 p., ill. coul. (texts also in English and German).
Watershede: The Hudson Valley Art Project, text by Miwon Kwon, New York: Minetta Brook, 2002, 160 pp., ill. b. & w. and col.
Mark Ruwedel: Written on the Land, texts by Barry Lopez *et al.*, North Vancouver: Presentation House Gallery, 2002, 64 pp., ill, b. & w.

Revues_Magazines

Incarner. Pages Paysages, n° 9, novembre 2002, Association Paysage & Diffusion, Versailles, 192 p., ill. n. et b. et coul.
Sans consentement. Crash, numéro spécial, n° 22, 2002, Paris, 144 p., ill. coul.

Livre d'artiste_Artist's Book

Porcelaine. Carte grise à Evergon, texte par Eduardo Ralickas, Montréal, Dazibao, 2003, n.p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

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: OLIVIER ASSELIN, CHRISTA BLÜMLINGER,
DAVID CAPELL, MICHAEL DAVIDGE, DAVID DIBOSA, TERENCE DICK,
ELITZA DULGUEROVA, GLÓRIA FERREIRA, MARIE FRASER, MONIKA KIN GAGNON,
CORINNA GHAZNAVI, CATHERINE GRANT, SARAH-JANE LEWIS, VANESSA MORISSET,
TAHANI NADIM, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, JORGE RIBALTA, VICTOR TUPITSYN,
JEAN-PHILIPPE UZEL, JOËLLE ZASK | traduction _ translation: TIMOTHY BARNARD,
MARK HEFFERNAN, SALLY LARUELLE, DENIS LESSARD, BERNARD SCHÜTZE,
COLETTE TOUGAS | révision de la maquette _ copy editing: TIMOTHY BARNARD,
MARIE-NICOLE CIMON | 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_Toll free (Canada/É.-U._USA): 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>. ROYAUME UNI _ UNITED KINGDOM, SINGAPOUR _ SINGAPORE, SUÈDE _ SWEDEN, CORÉE _ KOREA, NOUVELLE-ZÉLANDE _ NEW ZEALAND, TAIWAN: International Periodical Distributors, Represented by UCS, 674 Via De La Valle, suite 200, Solana Beach, CA 92075, U.S.A., <www.ipd.com>. AUSTRALIE _AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, 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- 011**. _ This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 011**.

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. 3e trimestre 2003 _ 3rd 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

AUX ÉDITIONS PARACHUTE

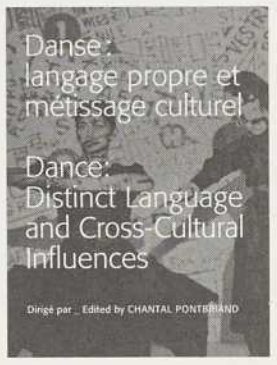


Communauté et Gestes de CHANTAL PONTBRIAND

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

Danse : langage propre et métissage culturel

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





Sur ma manière de travailler

Actes du colloque Art et Psychanalyse II.
Sous la direction d'Hervé Bouchereau et de Chantal Pontbriand
Un recueil des 18 textes de conférences données par des artistes, des critiques d'art et des psychanalystes lors de ce colloque international, organisé par la revue **PARACHUTE** et l'Atelier psychanalytique et présenté au Centre Canadien d'Architecture en1999. 212 p. **Disponible**.

Pour connaître le point de vente ou commander _For nearest outlet or to order
Canada, US <info@parachute.ca> Europe <difpop@globenet.org>
information <www.parachute.ca>

PARACHUTE

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 photocopie 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]

www.bookstorming.com

new >> open

contemporary art bookstore
edition and out-of-print

24, rue de penthievre 75008 paris - france
p/ (33-1) 4720 6730 - f/ (33-1) 4720 6766

Point ... à la ligne

en collaboration avec la Galerie Roger Bellemare

5 juillet - 23 août 2003

Pascal Grandmaison

30 août - 4 octobre 2003

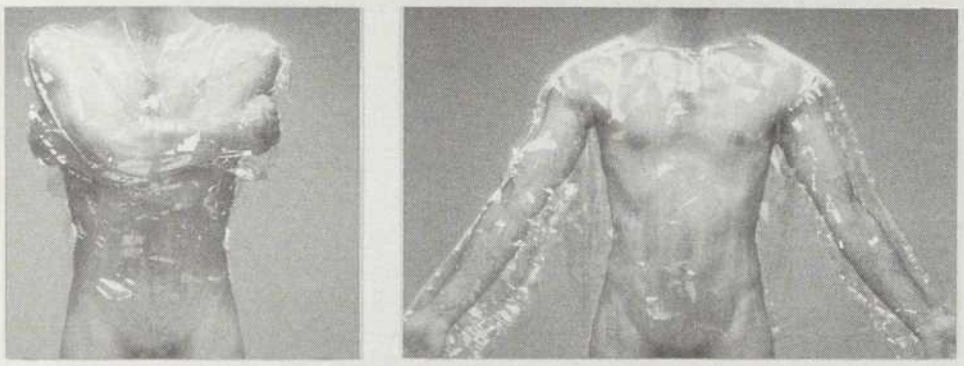
Galerie René Blouin

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



Carl Bouchard. *Qu'arrive-t-il après avoir plu ?*, 1998. Photo-infographie (diptyque), 86 x 222 cm (ensemble).
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec.

REBECCA BELMORE
DOMINIQUE BLAIN
CHRISTIAN BOLTANSKI
CARL BOUCHARD
NANCY ET SHEILA COUTURE
E. V. DAY
AGANETHA DYCK
GOTSCHO
RODNEY GRAHAM
MAJIDA KHATTARI
TANIA KITCHELL
NAOMI LONDON
DEVORA NEUMARK
ORLAN
LUCY ORTA
CORNELIA PARKER
YINKA SHONIBARE
JANA STERBAK
ERWIN WURM

du 19 juin au 12 octobre 2003

doublures

vêtements de l'art contemporain

COMMISSARIAT : JOHANNE LAMOUREUX

Musée
national des beaux-arts
du Québec

Québec

(418) 643-2150
1 866 220-2150
www.mnba.qc.ca

Parc des Champs-de-Bataille, Québec

Le Musée national des beaux-arts du Québec est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

L'exposition est réalisée avec le soutien de :

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

Association Française d'Action Artistique
A F A A
Ministère des Affaires Étrangères

François-Marie Bertrand

AOÛT - SEPTEMBRE

Flutura et Besnik Haxhillari

SEPTEMBRE - OCTOBRE

John A. Schweitzer

OCTOBRE - NOVEMBRE

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



LÉON GOLUB, *MERCENAIRES II*, 1979. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. ACHAT, LEGS HORSLEY ET ANNIE TOWNSEND © LEON GOLUB / VAGA (NEW YORK) / SODART (MONTRÉAL) 2003

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

Shari Hatt

Liberace's Closet

du 23 juillet au 3 août 2003

Michelle Héon

Mois de la Photo

du 6 septembre au 11 octobre 2003

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



Johan Grimonprez, Leila Khaled commandeers TWA Boeing 707 into 7-min detour over occupied homeland, August 1969, Cibachromes, 2000-2002. Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste / Courtesy of the artist.

Du 12 septembre au 18 octobre 2003

LE MOIS DE LA PHOTO

Commissaire général : Vincent Lavoie

▷ GALERIE PRINCIPALE
JOHAN GRIMONPREZ

▷ SALLE MULTIDISCIPLINAIRE
MATHIEU BEAUSÉJOUR

▷ PARUTIONS DES PUBLICATIONS

▸ GESTES D'ARTISTES
Sous la direction de
Marie Fraser + Marie-Josée Lafortune

▸ SOUFFLE
Nicole Gingras

COMMANDES
▽

ABC Livres d'art Canada
372 Ste - Catherine ouest suite 230, Montréal (Québec),H3B 1A2,
T: (514) 871 0606 info@ABCartbookscanada.com www.ABCartbookscanada.com

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

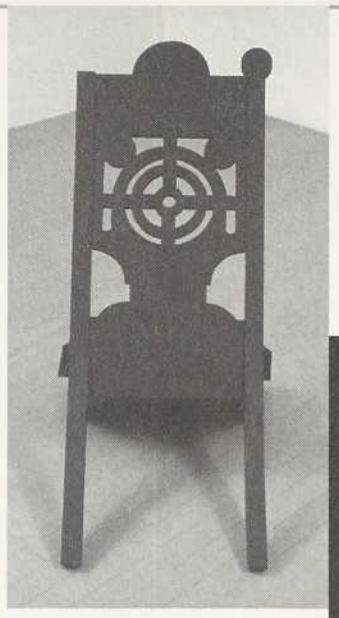
Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec du Conseil des arts de la Ville de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

la Biennale di Venezia
50ESIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Jana Sterbak
From Here To There

LA BIENNALE DI VENEZIA 2003
50e exposition internationale d'Arts visuels | Du 15 juin au 2 novembre
50th International Art Exhibition | From June 15th to November 2nd



Untitled, 2002, chaise en bois, peinture



Portrait de Fred C. (diptyque), 1998, épreuve argentique, (détail)

JOHN LATOUR

Four Corners

5 juillet - 16 août

MARIE-JEANNE MUSIOL

Nouveaux portraits

30 août - 4 octobre

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

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

ESPÈCES D'ESPACES

Jocelyne Alloucherie
Nicolas Baier
Jordi Colomer
Anna Ferrer
Alain Paiement
Perejaume
Xavier Ribas
Claire Savoie

commissaires
Chantal Grande et
Marie-Josée Jean

du 20 juin au 17 août 2003
L'ESPACE VOX, 350 rue Saint-Paul Est, Montréal
Information (514) 390-0382 www.voxphoto.com

du 17 octobre au 14 décembre 2003
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN TINGLADO 2, Tarragone, Espagne

VOX, centre de diffusion de la photographie tient à remercier pour leur soutien le Ministère de la culture et des communications, le Conseil des arts et des lettres du Québec, COPEC, Culture de Catalogne, la Mairie de Tarragona, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le ministère de l'Éducation, le Marché Bonsecours, Contact Image et les Brasseurs RJ.

Perejaume, *El plenairista. Tenda de vellut i sala d'exposicions de gasa*, 2000, vidéo.

FRANÇOISE SULLIVAN

19 JUIN–5 OCTOBRE 2003
Rétrospective, Musée des beaux-arts de Montréal

23 AOÛT–4 OCTOBRE 2003
À la galerie

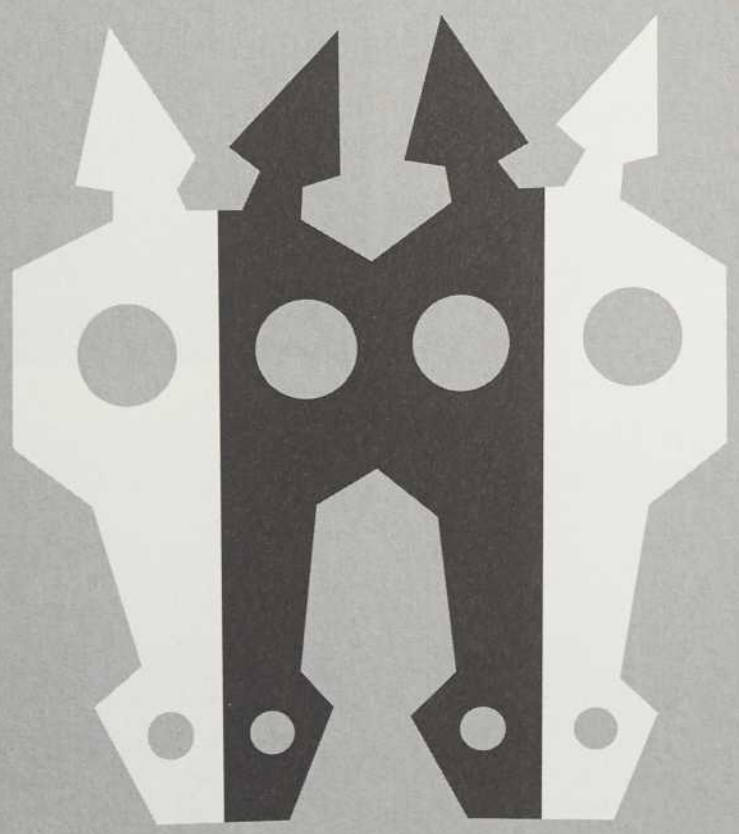
avec l'appui du Ministère de la Culture
et des Communications du Québec

Galerie Lilian Rodriguez

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

TRANSIT

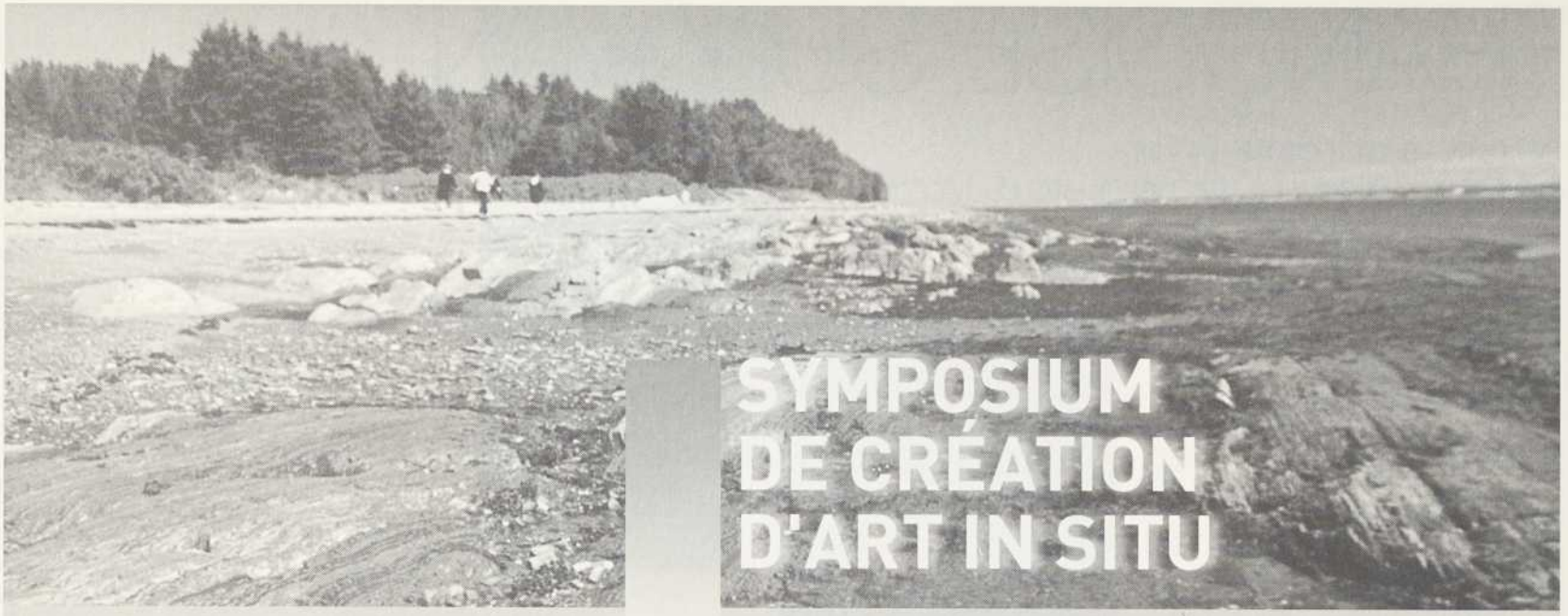
EXPLORATION EN TRANSPORT À L'ÉCOLE DE DESIGN INDUSTRIEL



L'École de design industriel de l'Université de Montréal présente près de 30 ans d'exploration dans la conception d'équipements de transport. Esquisses, rendus, maquettes et prototypes illustrent le processus de conception. Une occasion unique d'apprendre sur les techniques qu'utilisent les designers industriels et de découvrir la singularité de leur vision esthétique. Une exposition à ne pas manquer.

Musée J. Armand Bombardier
1001, avenue J.-A.-Bombardier, Valcourt
1er juillet 2003 au 1er février 2004

Finances, Économie et Recherche Québec
IDÉ Institut de Design Montréal
Centre d'exposition Université de Montréal
Centre des sciences de Montréal
Fondation J. Armand Bombardier
BOMBARDIER PRODUITS RÉCRÉATIFS
Université de Montréal



SYMPOSIUM DE CRÉATION D'ART IN SITU

Du 22 juin au 1er septembre 2003

Lumière, réflexion et miroitement de l'insondable

Événement à caractère international

Île Saint-Barnabé et
Musée régional de Rimouski

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Tourisme Québec

Conseil des arts et des lettres Québec

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

orange

L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe

ART CONTEMPORAIN ART ACTUEL

- expositions ■
- animations ■
- conférences ■
- publications ■
- activités satellites ■

Undo | 31.05.2003 – 20.07.2003_

Infographies d'art produites au centre Sagamie

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

Lancement 28 août

radical : vaguely | 15.11.2003 – 21.12.2003_

Un échange Québec/Bulgarie

Vernissage 15 novembre

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

Du 24 juin au 19 octobre 2003

Femmes artistes
des Cantons-de-l'Est

Perspectives estriennes

Catherine Young Bates
Marie-Claire Blais
Marie Cuerrier-Hébert
Clémence Desrochers
Louisette Gauthier-Mitchell
Caroline George
Mary Martha Guy
Thérèse Lecomte
Jovette Marchessault
Sara Peck Colby
Louise Portal
Hélène Richard

Townships' Perspectives

Women artists from
the Eastern Townships

Commissaires / Commissioners **Annie Boudin, Monique Nadeau-Saumier**

Centre culturel Yvonne L. Bombardier

1002, avenue J.-A.-Bombardier, Valcourt, Qc (450) 532-3033 expo@fjab.qc.ca
http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Perspectives

---

21 juin - 7 septembre 2003

ARTISTES DU 21e SYMPOSIUM 2003

Sélection d'œuvres récentes

Commissaires : Chantal Boulanger et Gaston St-Pierre

MONOPOLY, L'EXPOSITION

Exposition itinérante
de la Galerie d'architecture Monopoli

HELGA SCHLITTER

Jardin de cristal

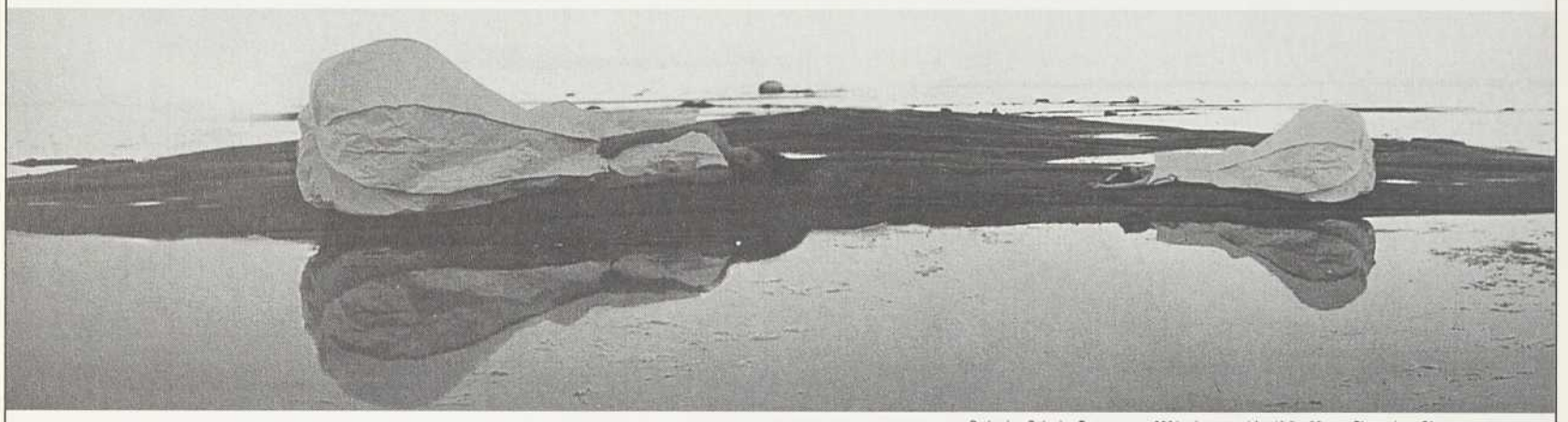
CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL
23, RUE AMBROISE-FAFARD, BAIE-SAINT-PAUL (QUÉBEC) G3Z 2J2
T. : (418) 435-3681 F. : (418) 435-6269
www.centredart-bsp.qc.ca cartbstp@charlevoix.net

Ouvert du mardi
au dimanche de 10h à 17h

SUBVENTIONNÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS

21e SYMPOSIUM international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul

1er août au 1er septembre 2003



Catherine Sylvain, *Femme-mer*, 2001, photographie 42,5 x 88 cm. Photo: Ivan Binet

Yasuko Asada (Japon)
Anne Brégeault (France)
Sylvaine Chassay (France)
Hermémégilde Chiasson (Québec)
Julie Dallaire & Édith Normandeau (Québec)
Sadko Hadzihasanovic (Ontario)
Chris Lloyd (Nouvelle-Écosse)
Christine Major (Québec)
Josée Pellerin (Québec)
Vida Simon (Québec)

Gaston St-Pierre, directeur artistique

FORUM • CONFÉRENCES • SPECTACLES

Le Symposium est subventionné par :

Patrimoine canadien — Conseil des arts et des lettres Québec — Québec

et commandité par : **LOTO-QUÉBEC • ARTV • LE DEVOIR • LE SOLEIL**

Le Centre d'art de Baie-Saint-Paul
23, rue Ambroise-Fafard, Baie-Saint-Paul (Québec) G3Z 2J2 Tél.: (418) 435-3681 - Fax: (418) 435-6269
www.centredart-bsp.qc.ca courriel: cartbstp@charlevoix.net

---

3 : Eliza Griffiths, Frank Shebageget, Alexandre Castonguay
20.06.03 – 31.08.03 Commissaire : Renee Baert

Façade : Faire face au paysage canadien
05.07.03 – 04.01.04 Commissaire : Emily Falvey

Les milles et un visages d'Ottawa
13.09.03 – 23.11.03 Commissaire : Karen Love

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

15 years ans oag GAO

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada — Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario — Ottawa — The Ontario Trillium Foundation / La Fondation Trillium de l'Ontario — Ottawa Citizen — Osler, Hoskin & Harcourt



Kiki Smith, *Sans titre*, 1992; collection de l'artiste. Photo : Sarah Harper Gifford © 2003 Kiki Smith, avec l'aimable autorisation de l'artiste et PaceWildenstein, New York

Découvrez, à partir des sculptures de 16 artistes des plus renommés de notre temps – dont Rodin, Picasso, Giacometti, Louise Bourgeois, Bill Viola et Geneviève Cadieux – comment ceux-ci ont abordé la représentation de la condition humaine par celle du corps humain, entre le réalisme, la métaphore et le symbole.

L'exposition est organisée par le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.
Avec l'appui du ministère du Patrinoire canadien.

Billets : (819) 537-5300

LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA À SHAWINIGAN

RENSEIGNEMENTS
La Cité de l'énergie
1882, rue Cascade
Shawinigan (Québec) G9N 8S1
(819) 537-5300

LE CORPS TRANSFORMÉ

Du 15 juin au 5 octobre 2003

Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada

Canada

1 800 319-ARTS

musee.beaux-arts.ca

PETER BOWYER

May 21 – June 27

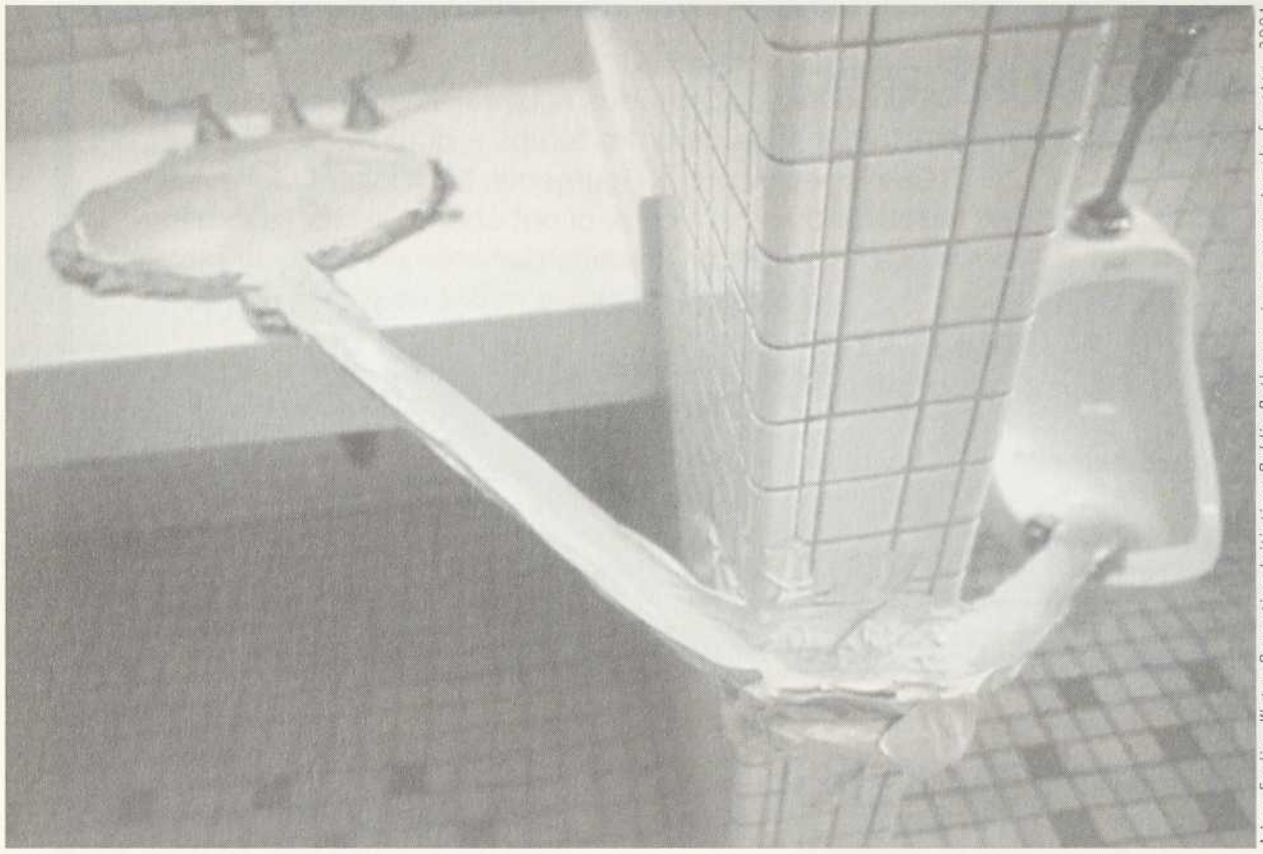
September 2 – 28

OUTDOOR SCULPTURE

Guided tours of York University's outdoor sculpture collection, which includes works by George Rickey, Anthony Caro, Liz Magor, and Susan Schelle, are offered by appointment throughout the summer.

Funding for this exhibition 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



Adam Frelin, *Water Rerouting Initiative: Public Bathroom*, tape, paper towels & water, 2001

03.07.03 • 02.08.03

Pam Lins front
Derek Sullivan back
Adam Frelin platform

11.09.03 • 18.10.03

Massimo Guerrera front
Colin Zaug back
Alisdair MacRae hole

Mercer Union

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

DIG/DUG

Adam Brickell
Simon Glass
bh yael

May 15 - July 13, 2003

Isaac Applebaum
Adrian Fish
Katherine Knight
Arthur Renwick

July 24 - Sept 26, 2003

Curator: Vid Ingelevics

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



OSCAR MUÑOZ, *ALIENTO (BREATH)*, 1999.
10 STEEL DISKS, PHOTOSERIGRAPH WITH GREASE.
COLLECTION OF THE DAROS LATIN AMERICA COLLECTION, ZÜRICH.

20 June – 1 September 2003

Stretch

Americas Beneath the Surface

Curated by Eugenio Valdés Figueroa and Keith Wallace

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

(416) 973-4949 www.thepowerplant.org

C Fonds
Prince Claus Fund for Culture and Development

Daros Latin America Collection, Zürich

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

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
Curated by Leif Harmsen

September 3 - October 18
Opening Wednesday September 3, 7 - 9PM

Psychotopes
An exhibition of Toronto artists curated by
Markus Müller (Germany)

YYZ Windows:
Ana Rewakowicz

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

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

Jun 21 - Sep 7

LINES PAINTED IN EARLY SPRING

Gerald Ferguson, Ben Reeves,
Carmen Ruschiensky, Francine Savard

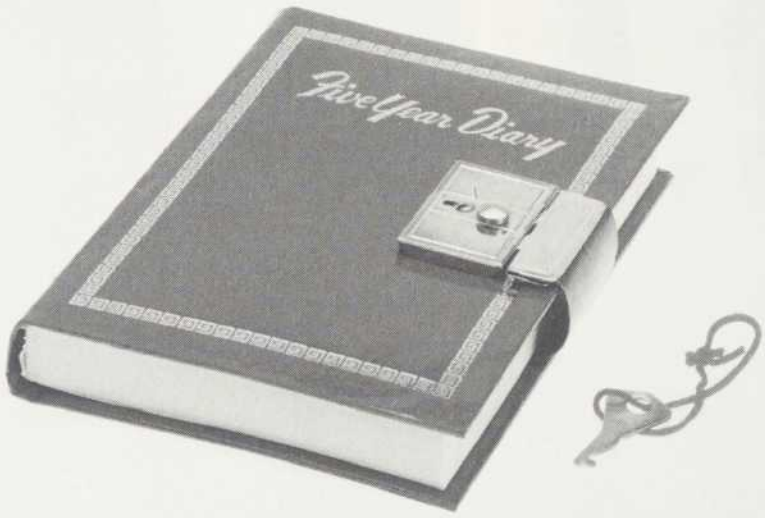
Guest Curator Patrick Mahon

SHARI HATT Dogs

Sep 20 - Nov 9

SUSAN KEALEY Ordinary Marvel [1959-2000]

YYZ and SAAG have jointly produced a publication which documents Susan Kealey's life and work



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

SUSAN KEALEY selection from Synopses 1997

oakville galleries

Walk Ways
Organized and circulated by Independent Curators International (ICI), New York. Curated by Stuart Horodner.
June 14 – August 17, 2003 in Gairloch Gardens and at Centennial Square

Peter MacCallum ***Larus Delawarensis Series***
Curated by Marnie Fleming
August 30 - November 2, 2003 in Gairloch Gardens

Ed Burtynsky ***Landmarks***
Curated by Marnie Fleming
September 6 - November 9, 2003 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***

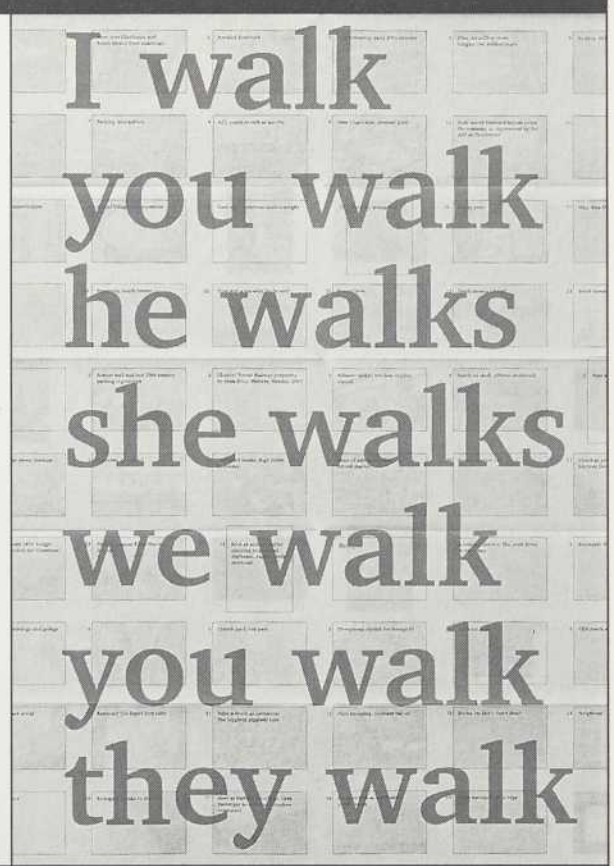


Image: Richard Wentworth, *To Walk* (detail) 2001, Poster, Courtesy Art Project Management, London

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

WEST COAST RESIDENTIAL

June 21 to August 31, 2003

Opening June 20 at 7:30 pm

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

New Publications

Stan Douglas: Every Building on 100 West Hastings
Authors: Denise Blake Oleksijczuk, Jeff Sommers and Nicholas Blomley, Neil Smith and Jeff Derksen
A Co-publication with Arsenal Pulp Press

Isabelle Pauwels: Unfurnished Apartment for Rent
Signed, limited editions also available

James Carl: Plot
Authors: Margrét H. Blöndal, Robin Peck, and Christina Ritchie
A Co-publication with Open Space: Victoria, BC

Geoffrey Farmer
Authors: Peter Culley and Reid Shier

Scott McFarland
Authors: Reid Shier and William Wood

CAG Contemporary Art Gallery

555 Nelson Street
Vancouver BC V6B 6R5

T 604 688 2700
F 604 683 2710

E info@contemporaryartgallery.ca
W www.contemporaryartgallery.ca

Mutations de Riopelle

DU 21 JUIN AU 31 AOÛT 2003

David Sorensen. La Suite pour l'Estrie

DU 14 JUIN AU 14 SEPTEMBRE 2003

Manières et matières.

La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke

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
Du 24 juin au 31 août : à compter de 11 h

Culture et Communications Québec

Ville de Sherbrooke

LE MOIS DE LA PHOTO
À MONTRÉAL

maintenant. images du temps présent.
now. images of present time.

8E ÉDITION. 8TH EDITION. 09/2003.
WWW.MOISDELAPHOTO.COM

Québec

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

Patrimoine canadien Canadian Heritage

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Ville de Montréal

Marché Bonsecours

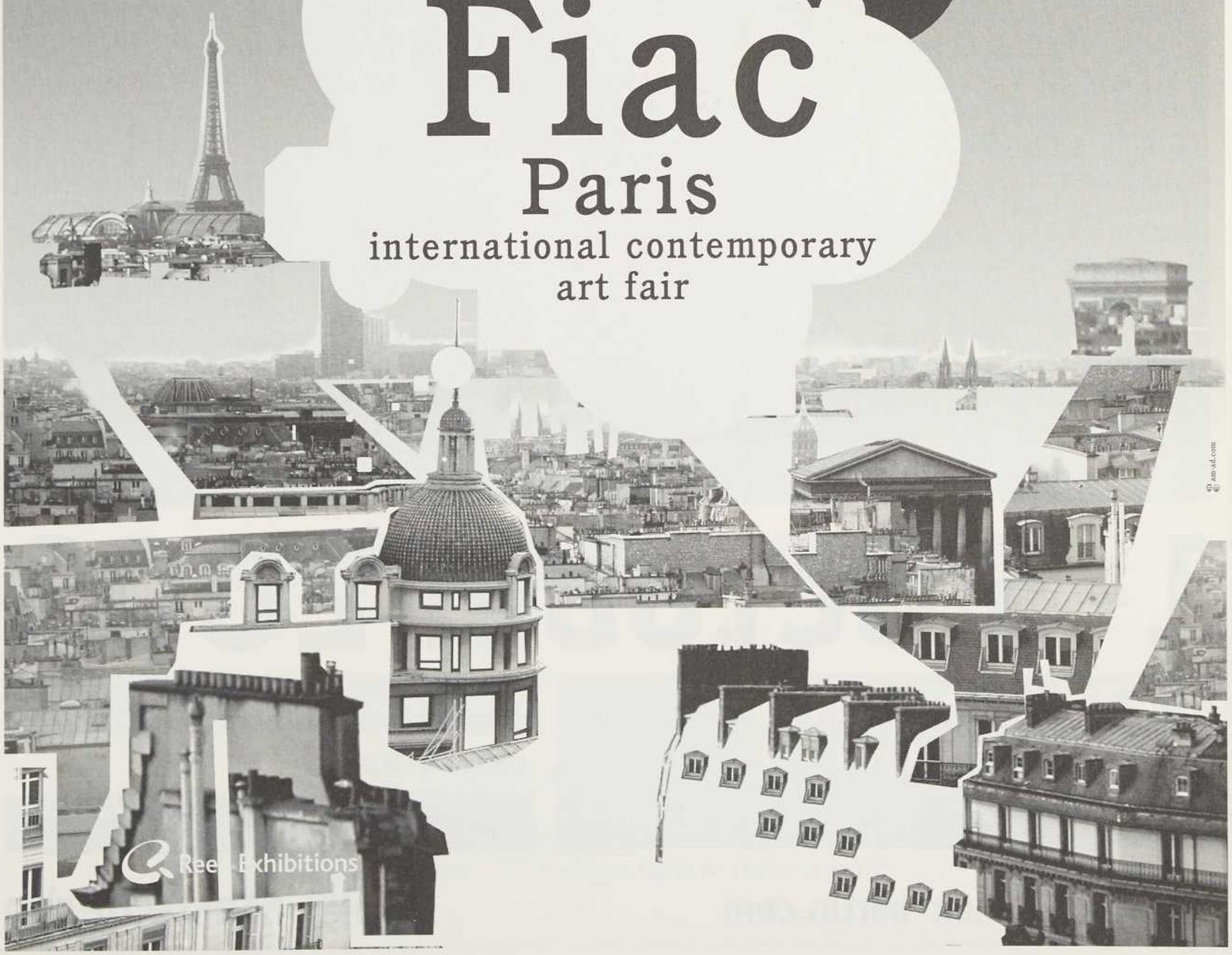
CONTACT IMAGE

Information :
Reed expositions France
11, rue du Colonel-Pierre-Avia
BP 571, 75726 Paris Cedex 15
Tél : +33 (0) 141.90.47.80
Fax : +33 (0) 141.90.47.89
E-mail : fiac@reedexpo.fr

9-13 October 2003
Paris Expo Porte de Versailles
www.fiac-online.com

30
years

Fiac
Paris
international contemporary
art fair



ART FORUM BERLIN

1-5 October 2003

The International Fair for Contemporary Art

Berlin Exhibition Grounds

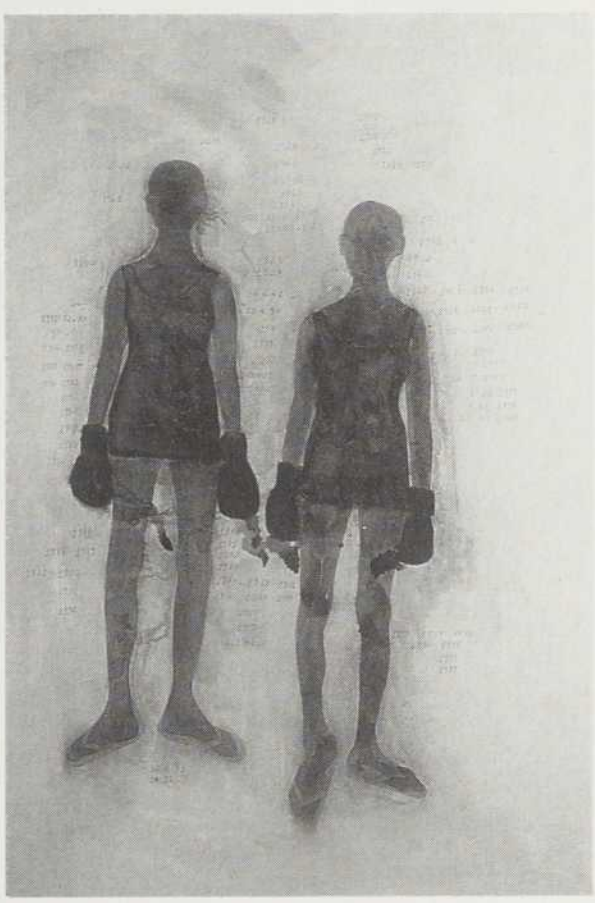
daily 12-8 pm

Preview 30 September 2003, 4-9 pm

www.art-forum-berlin.com

Messe Berlin

M



Ana Patricia Palacios *Coming to Blows II*, 2001. Mixed media on canvas 57 x 45 inches.
Courtesy: Latincollector Art Center, New York

The New York Art World®.com

with national & international correspondence

April 2003 $3.75 U.S.

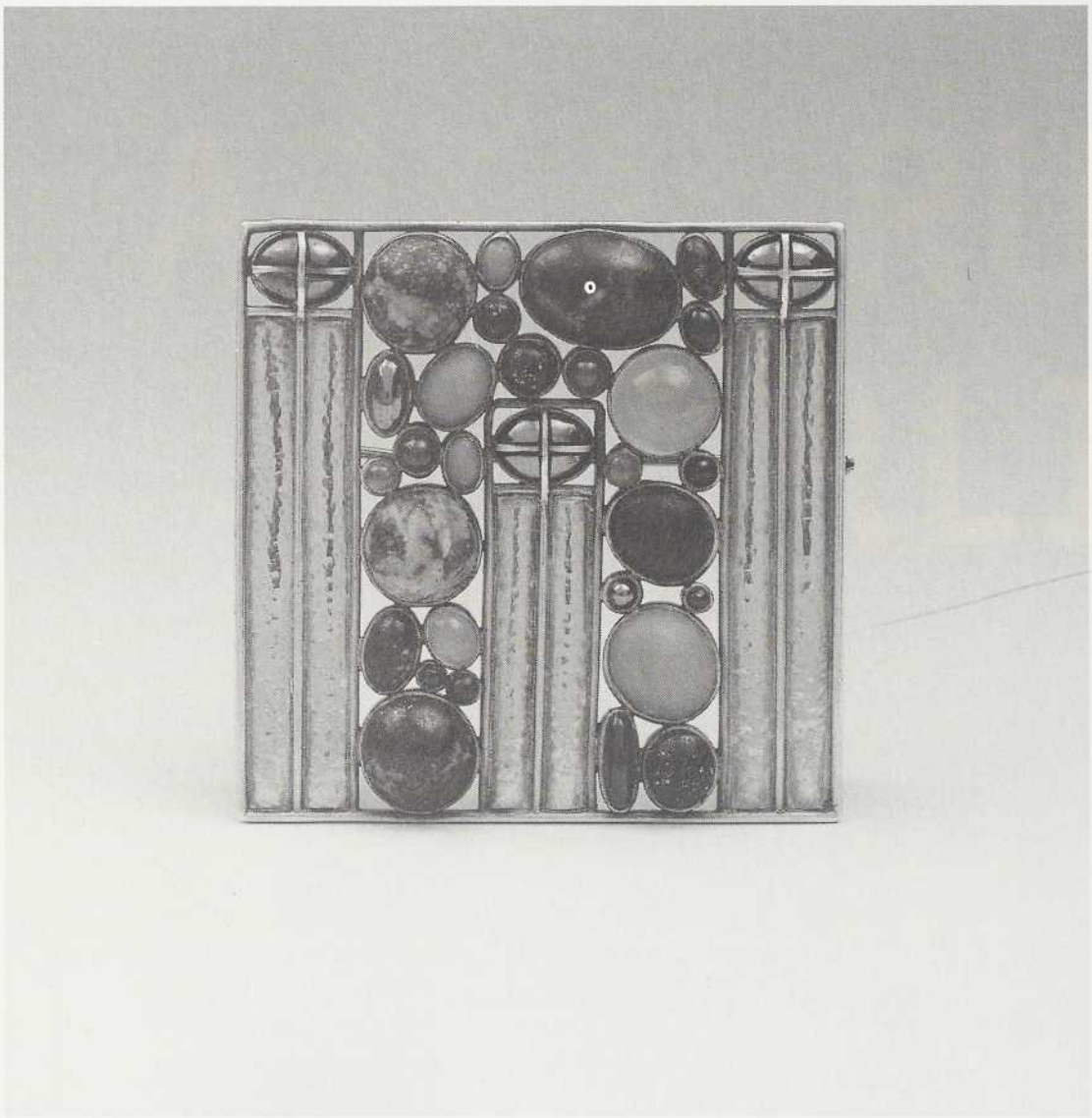
Subscriptions

212.956.0614

www.TheNewYorkArtWorld.com

MBM Publications, 303 West 42nd St., 5th fl., New York, NY 10036
e-mail: mail@TheNewYorkArtWorld.com

JOSEF HOFFMANN



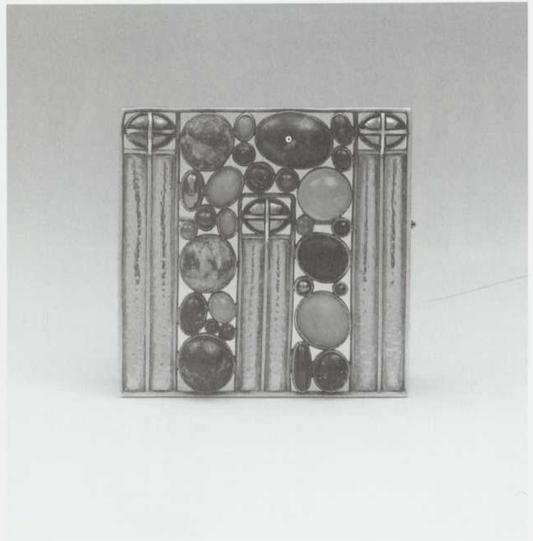
Wiener Werkstätte : 1903-2003

EXPOSITION EN HOMMAGE AU CENTENAIRE DE LA FONDATION DE L'ATELIER
JOSEF HOFFMANN & EUGEN PFLAUMER BROCHE 1905 OR & ARGENT 5 X 5 CM | 2 X 2"
POIRIER · SCHWEITZER C.P. 336 SUCC. WESTMOUNT MONTRÉAL CANADA 514 939 9855

© Poirier · Schweitzer MMIII

Photo : Richard-Max Tremblay

JOSEF HOFFMANN



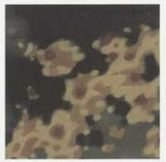
Wiener Werkstätte : 1903-2003

EXPOSITION EN HOMMAGE AU CENTENAIRE DE LA FONDATION DE L'ATELIER
JOSEF HOFFMANN & EUGEN PFLAUMER BROCHE 1905 OR & ARGENT 5 X 5 CM | 2 X 2"
POIRIER - SCHWEITZER C.P. 336 SUCC. WESTMOUNT MONTRÉAL CANADA 514 939 9855

© Poirier - Schweitzer MMIII

Photo : Richard-Max Tremblay








En l'an 2000, pour le 100e numéro de la revue, PARACHUTE a adopté une nouvelle formule et un nouveau format. Depuis, PARACHUTE est de plus en plus lu et connu internationalement et son succès ne cesse de croître. Une série de lancements à Montréal, New York, Berlin, Paris, Londres, Mexico, Zurich et Beyrouth nous a permis de recueillir de merveilleux échos de notre lectorat, plus enthousiaste que jamais.

Nous démarrons dès aujourd'hui une vente d'œuvres d'art sur Internet dans le but de soutenir cette nouvelle aventure. Des œuvres d'artistes reconnus au Canada et à l'étranger sont offertes sur le WEB, où se trouve la Galerie Internet PARACHUTE. Toutes les œuvres ont été généreusement proposées par les artistes. La levée de fonds sera en ligne jusqu'à la fin de l'année 2003.

Profitez-en pour acquérir une œuvre de votre artiste préféré!

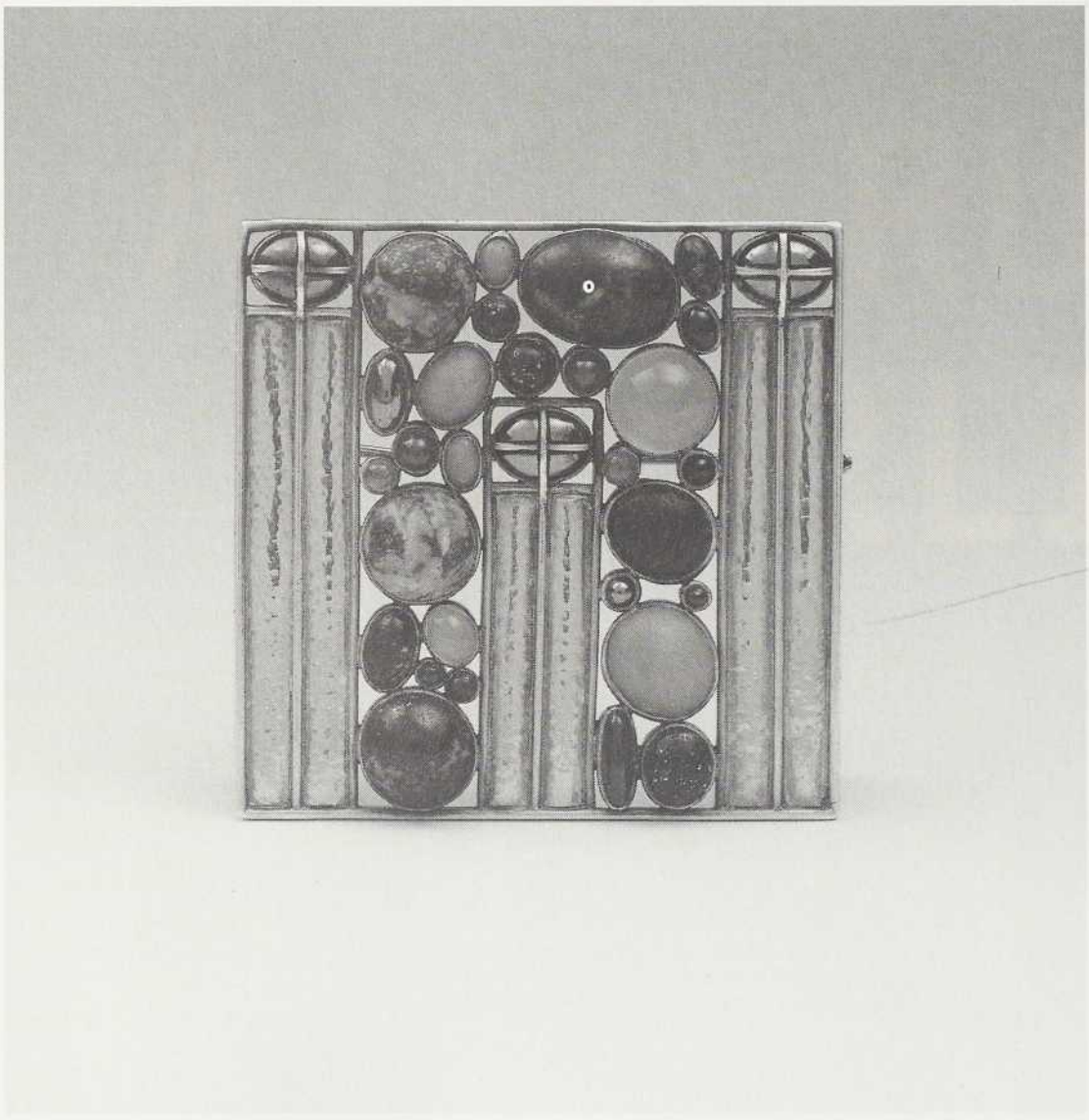
[www.parachute.ca]

In 2000, on the occasion of the 100th issue, PARACHUTE adopted a new editorial policy and a new format. Since that time, PARACHUTE has become more widely known and read internationally and enjoys an ever-increasing success. A series of launches in Montreal, New York, Berlin, Paris, London, Mexico City, Zurich and Beirut have made it possible for us to gather wonderful feedback from our readers, who are more enthusiastic than ever.

Today, with the goal of supporting this new adventure, we are launching a sale of art on the Internet. Works by recognized artists from Canada and abroad are offered for sale on the web at PARACHUTE's Internet Gallery. All these works have been generously provided by the artists themselves. This fund-raising venture will be on-line until the end of 2003.

Take advantage of this opportunity to acquire a work by your favourite artist!

JOSEF HOFFMANN



Wiener Werkstätte : 1903-2003

EXPOSITION EN HOMMAGE AU CENTENAIRE DE LA FONDATION DE L'ATELIER
JOSEF HOFFMANN & EUGEN PFLAUMER BROCHE 1905 OR & ARGENT 5 X 5 CM | 2 X 2"
POIRIER · SCHWEITZER C.P. 336 SUCC. WESTMOUNT MONTRÉAL CANADA 514 939 9855

© Poirier · Schweitzer MMIII

Photo : Richard-Max Tremblay







Des œuvres de_Artworks by:

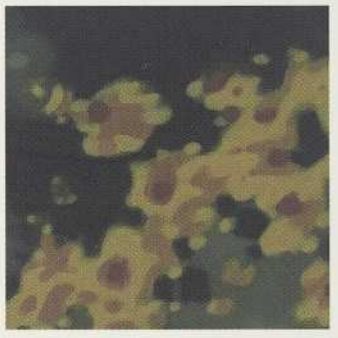
APRIL, RAYMONDE
CADIEUX, GENEVIÈVE
CHARNEY, MELVIN
DORION, PIERRE
GUERRERA, MASSIMO
HASSAN, JAMELIE
MOULÈNE, JEAN-LUC
PELLERIN, GUY
RACINE, ROBER
SARMENTO, JULIÃO
WHITTOME, IRENE F.
...

De nouveaux artistes et de nouvelles œuvres à venir.
New artists, new artworks still to come.

Comment acheter...
How to buy...

[www.parachute.ca]



galerie internet

Offrez-vous une œuvre d'art contemporain.
Soutenez notre revue !

internet gallery

Purchase a contemporary artwork.
Support our magazine!

PARACHUTE