



livraison
n°9

revue d'art contemporain
printemps / spring 2008

Faire comme si tout allait bien

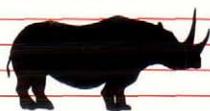
As if all were well

livraison n°9

SKOL

Centre des arts
actuels Skol
Montréal, QC — Canada

+



rhinocéros,
art contemporain, etc.
Strasbourg — France

- Ken Lum 6
Lexique / Lexicon 15
Patrice Loubier / Nikki Middlemiss 18
Anne Bertrand 29
Pierre Yerro 35
Au travail / At Work 36
Warren Nilsson & Ed Janzen 45
Hoang Pham 51
Jeremy Drummond 52
Philippe Paret 58
Lisa Ndejuru, Devora Neumark,
Pauline Ngirumpatse, Susannah Wesley 62
Mazen Kerbaj 81
Esther Bourdages / Dejode & Lacombe 88
Françoise Belu 101
Lucie Lanzini 111
Mélanie Boucher 114
André-Louis Paré / Cooke-Sasseville 128
Bernard Schütze 143
Via 159
Louise Lachapelle 160
Sylvie Cotton 173
Martha Rosler 175
Stephen Wright 178
The Yes Men 197
Hervé Roelants 204
Unregistered 221

Faire comme si tout allait bien

Un bref tour d'horizon des mondes de l'art contemporains suffit pour s'en convaincre : l'art et surtout le discours « critique » qu'il engendre traversent une crise épistémologique, axiologique et même ontologique d'une profondeur comparable à celle qu'ils connurent à la Renaissance. Qu'on l'écarte comme passagère ou qu'on la subisse comme déboussolante, force est bien de reconnaître l'ampleur de cette crise devant laquelle la critique demeure singulièrement mal outillée pour réagir. Que fait-elle donc ? Elle fait comme si tout allait bien ! Or cette publication – à l'instar de la programmation de l'année 2006-2007 de Skol dont elle reprend le titre, tout en se gardant d'en devenir le catalogue raisonné – entend donner une autre résonance à cette formule éminemment ambivalente : faire comme si tout allait bien. Autrement dit, au lieu de déplorer un cruel manque de repères, ou de se rallier au cynisme dominant, cet ouvrage collectif – fidèle à l'esprit du programme skolien – postule que cette crise est joyeuse et riche en puissance.

Faire comme si tout allait bien était conçu à l'occasion des vingt ans de Skol – vingt années à travers lesquelles l'art a changé de fond en comble. Tout en se penchant sur les projets dans leur diversité qui s'y sont déroulés en 2006, cette publication est davantage qu'un almanach de plus. C'est un ouvrage délibérément hétérodoxe, destiné à un lectorat plus large que les seuls usagers de Skol, expérimental dans sa composition collective ainsi que dans le vocabulaire conceptuel qu'il se propose d'employer.

Au fond, cet ouvrage cherche à ouvrir des pistes lexicales, conceptuelles et pratiques pour repenser nos usages de l'art. Que nous soyons artistes, spectateurs, amateurs, auteurs, participants, producteurs ou récepteurs, nous sommes avant tout des usagers de l'art, et il est peut-être temps – face à une culture de l'expertise qui dicte les conventions – de contester cette division du travail, fondée sur les binaires, qui entrave le libre développement de l'art. Non pas en les contestant frontalement, mais encore une fois, en changeant légèrement mais stratégiquement leur usage.

Un leitmotiv de *Faire comme si tout allait bien* était la volonté d'interroger un éventuel nouveau collectivisme dans l'art. Or au lieu de se contenter d'évoquer le mantra de la collaboration, cet ouvrage active celle-ci, la met en œuvre et la réfléchit. N'est-on pas d'abord frappé par la *fragilité* de toute

initiative collective, par la place de l'art dans une société obsédée par la rentabilité, l'efficacité comptable ? Mais ce sentiment, bien palpable, de fragilité ne doit pas être prétexte à la prudence théorique ou pratique (de toutes les formes de prudence, celle dans la création est peut-être la plus fatale à l'avènement de nouvelles manières de sentir et d'être ensemble). Bien au contraire, et sans paradoxe aucun, elle doit être source d'audace. De la fragilité, le philosophe Miguel Benasayag écrit qu'elle est « la condition de l'existence : nous ne sommes pas convoqués au lien, ni avec les autres, ni avec l'environnement, nous sommes liés, ontologiquement liés. »

Trois axes ont caractérisé le projet et sont sous-jacents de l'art aujourd'hui dans son ensemble : une forte aspiration vers le *dehors* ; un persistant désir de réinventer le *dedans* ; une intuition que l'art est à l'affût de nouveaux usages et *usagers*. L'art ne convoque-t-il pas toujours un dehors, car la perception œuvrée qu'il présente au regard est toujours comme en dehors de lui-même ? Or, notre époque ne souffre-t-elle pas, précisément, d'un manque de dehors ? Il nous faut donc désormais réinterroger toutes les catégories qui ont servi à définir les usages de l'art afin de répondre à ces questions : qu'est-il arrivé à l'art lorsque le Capital s'est substitué à Dieu et à l'État ?

La publication lie à un contexte très concret une réflexion spéculative, mettant l'un à l'épreuve de l'autre, interrogeant l'un à la lumière de l'autre. Il s'agit tout à la fois de documenter l'ensemble, la complexité et la singularité des activités du centre d'artistes, de dégager de ces expériences ce qui paraît emblématique et de les soumettre à une analyse conceptuelle. Le nomadisme et la collaboration caractéristiques de tant de pratiques contemporaines ont-ils une dimension critique comme on le suppose souvent ou sont-ils plutôt mimétiques d'une certaine logique économique à l'époque du capitalisme globalisé ? Ou encore, comment envisager des formes de collaboration en dehors du monde de l'art en évitant les écueils de l'art relationnel vers la fin du siècle dernier, qui s'est obstiné à ne pas tenir compte des disparités de capital symbolique entre « artistes » et « participants » ? Comment réunir savoirs, expériences et compétences voire incompétences artistiques et non-artistiques en dehors du cadre et des conventions de l'art ? Comment contester le régime d'immanence sans dehors aucun que construit le capitalisme néolibéral de l'hyperspectacle ? Quel art, et au-delà quelle politique seraient capables d'y nuire ? Ce sont de telles questions qui restent sous-jacentes à la publication, qui lui confèrent une certaine urgence...

Stephen Wright

As if all were well

Even the most cursory inspection of our contemporary artworlds provides unassailable evidence: art, and what is somewhat brazenly referred to as art-“critical” discourse, are in the throes of an epistemological, axiological and ultimately ontological crisis the likes of which they had not undergone since the Renaissance. Whether one cares to dismiss it as ephemeral or to suffer it as disorienting, there is no getting around the depth and breadth of the crisis which current critical theory finds itself particularly ill-equipped to analyse or even acknowledge. So what does it do? It continues on as if all were well... This issue of *Livraison* on the other hand – taking its cue and title from Skol’s 2006-07 programming, while avoiding becoming its catalogue raisonné – seeks to give a more tonic resonance to that eminently ambivalent jibe. In other words, instead of futilely deploring a cruel disorientation or jumping on the cynical bandwagon, the following pages – in keeping with the spirit of Skol’s programme – take the position that the crisis is one of joy, and rich in potential.

As if all were well was conceived to commemorate Skol’s twenty years of existence – two decades in the course of which art has changed through and through. Even as it takes a closer look at the projects, in their diversity, which took place at Skol in 2006, this publication is more than just another almanac. It is a deliberately heterodox assemblage of essays and images, an exhibition of ideas aiming at a broader readership than the Skol’s usership alone, experimental both in the conceptual vocabulary that it seeks to use and to define.

Ultimately, this issue hopes to open up lexical, conceptual and practical avenues for rethinking how we use art – on the understanding that there exists a substantive form usage irreducible to its instrumental variant. Whether we see ourselves primarily as artists, viewers, enthusiasts, authors, participants, producers or receptors, we are all art users, and it is perhaps time – indeed high time, in the face of the expert-led culture that dictates convention – to challenge this division of intellectual labour, based on binaries, that hinders the free development of art. Not by confronting it head-on, but once again by shifting, gently yet strategically, its usage.

One leitmotiv of *As if all were well* has been the desire to consider the eventuality of a renewed interest in collectivism in art. But instead of merely evoking the mantra of collaboration, this publication performs it, both implementing and questioning its different forms. Is there not something quite striking about the *fragility* of any collective initiative, just as there is about art’s place in a society hell-bent on cost-benefit analysis and profit-driven efficiency? Yet this feeling

of fragility, however palpable and widespread, must never become an alibi for caution or prudence in either theory or practice (of all forms of caution, that which pertains to creation is perhaps the most fatal to the advent of new ways of feeling and being together). On the contrary, and without any paradox whatsoever, fragility must be a source of audacity. Of fragility, the philosopher Miguel Benasayag has written that it is "the very condition of existence: we are not summoned to establish a bond either with other people or with the environment, we are bonded together – ontologically bonded."

Three broad underlying concerns underpin this issue as they characterize art today as a whole: a strong and irrepressible desire for an *outside*; a persistent desire to reinvent the *inside*; and the intuition that art is on the lookout for new uses and *users*. Does art not always summon an outside inasmuch as the operative, work-embodied perception that it offers up to the gaze is always somehow outside of itself? Yet do our times not suffer, perhaps more than anything else, from a lack of outside? We need to re-examine all the categories that have contributed to defining the uses of art if we are even to begin to address this one unavoidable question: What happened to art when Capital took over from God and the State?

The publication brings speculative reflection to bear on a highly specific context, testing the rigour of the former against the singularity of the latter. The point is at once to document the activities of an artist-run centre in their complexity, singularity and as a whole, and to identify those experiences and experiments which appear emblematic and to subject them to conceptual analysis. Do the nomadism and collaboration characteristic of so many contemporary practices have an inherently critical dimension as is so often supposed, or are they rather merely mimetic of the dominant economic logic in the era of global capitalism? Or again, how can forms of collaboration be envisaged beyond the confines of the artworld (if it can still be said to have confines) that avoid the pitfalls of "relational" art, which, during its short-lived moment of glory towards the end of the past century, steadfastly refused to pay adequate heed to the disparities in symbolic capital between "artists" and "participants"? How can forms of artistic and non-artistic knowledge, experience, competence and, most valuably of all, incompetence be brought into a single equation outside the framework and conventions of art? Is there any way at all to challenge the regime of immanence without any hint of an outside engendered by the neoliberal capitalism of hyperspectacle? What art, and beyond that, what politics, might prove capable of damaging its uncontested reign? There is a certain despair, and a very definite joy in even raising questions such as these, which are the very basis of this issue, giving it a degree of urgency...

Stephen Wright

6

Ken Lum



Beaded

is BAZZ

ss

supplies

ବିଦେଶୀ ଚିତ୍ର

FOREIGNERS



ଓଫୋ



SURRUS

KEEP

KEEP

गुरु-करा/कर-करु



हस०१५३



S'YEMONEY'S



ARE



POOP

DESU & USED

0121-2-1510

RAER NI GNG IN REAR



真功夫真

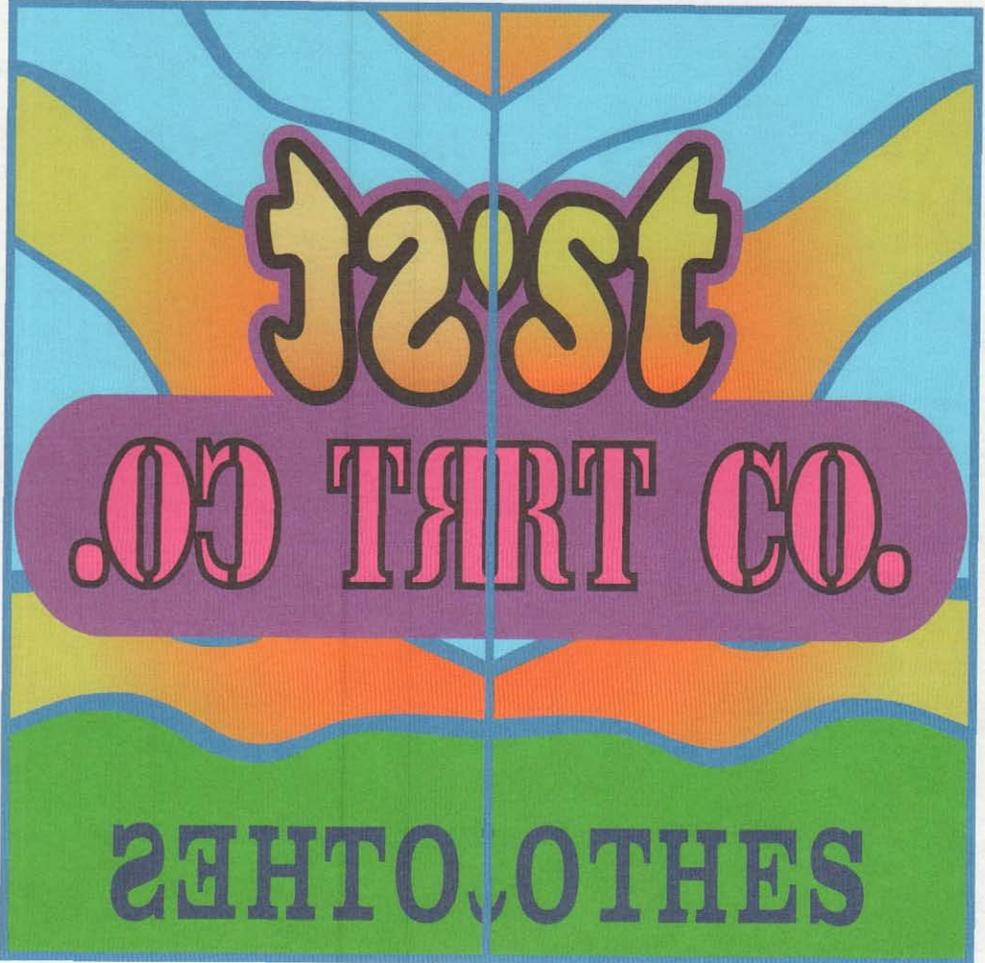


CHINESE
TREAT FAST FOOD

紫 翠 批

JEWELRY
ANTIQUA
SWISS

271 SP92 172



Just

.OJ TART CO.

SEHTO, OTHES

I5

Lexique / Lexicon

Faire comme si tout allait bien: Is this what the end of the world should look like? A silent collapse of dead desires, broken community and failed signatures? And the whole list of what comes with it? Then maybe it is time for another audit, time to check out a few features. It's over – as we are likely to know. But we can still go on, as if all were well.

Autre: Hétérogène. Différent. Déviant. Indéfini.

Braconnage: Tactique utilisée pour déjouer les stratégies du pouvoir. **Poaching:** The basic difference between poaching and hunting is that poaching is illegal. Comparing poaching to art means that art should be illegal – or at least that it should test its limits by playing slightly against the rules. But what limits? And what rules? Art has always been something like unregistered hunting, or official poaching. The category of art socially allows the artist's privilege that his occasional 4 letter words may be somewhat tolerated, if confined, within the conventional discourse of global culture. In fact, the real issue – that remains unanswered – is: are we really poaching for survival, or is it just for fun?

Décadrage: Si cadrer permet de désigner quelque chose – à l'exclusion, évidemment, de tout le reste - décadrer permet de désigner autre chose, une autre chose absente, exclue du cadre précédent. Pour autant – et quel que soit le décadrage opéré – un cadre est toujours là, avec sa fermeture totalitaire. Sa légitimité de principe n'est pas remise en cause dans l'opération de décadrage, simplement elle change de sujet. Le décadrage ne suffira donc pas: pour sortir du cadre, il faudra – au minimum – désencadrer.

Dissensus: Désaccord fructueux – du moins potentiellement utile – par opposition à la soupe consensuelle.

Communauté: 1. Lobby occasionnel 2. Groupe crispé sur une identité fantasmagique et exclusive 3. Tous les humains? 4. Groupe informel provisoirement réuni autour d'un projet commun, mais mouvant 5. Existences partagées / Overlapping lives 6. http://en.wikipedia.org/wiki/Peer_jury_process 7. Reference Group (ref. Bryan K. Murphy) The reference group, by sharing the struggle of reflection and action, lends its moral and intellectual support, thereby relieving the lonely and often alienating character of our individual practice... A reference group helps us to refocus on the intrinsic essence of motivation and health. 8. health = acceptance of permanent psychic discomfort (John Ralston Saul).

Immanence: Ce que l'on pense être inébranlable mais qui est une construction sociale interiorisée.

Implication: Forme d'engagement qui préserve un certain degré d'autonomie, de distance salutaire.

Lambda: Ordinaire et quotidien.

Modéliser:



Myopie: Inadéquation entre les désirs et les besoins.

Outside: There is an artworld – and it has an outside. This is an old story, made of inclusions and exclusions, of contradictory definitions of what kind of objects, sayings, people, practices or places belong to the category of art – and who and what does not. It also is an old story about cultural confinement and access. Typically, art reduces its outside to mere subject matter – using it as a negative – but meanwhile, in the real world... If art is to reach outside of itself, to its blind side, it might well have to disappear as a self-standing category, vanishing into reality.

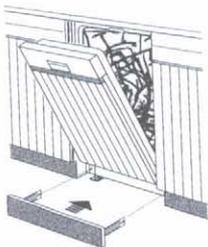
Relancer: c'est d'abord « lancer de nouveau, lancer à son tour (une chose reçue) » ; c'est « remettre en marche, en route » ; et c'est, du point de vue du jeu, « mettre un enjeu supérieur à celui de l'adversaire » (*Petit Robert I*, édition de 1988). Relancer, c'est donc tout à la fois répliquer, réactiver et renchérir. Ce serait aussi « faire comme si tout allait bien » en misant davantage, c'est-à-dire en affichant la confiance de risquer gros, voire plus que ce qu'on a (donc de bluffer), face à l'éventualité du péril, de la perte

ou de l'échec. Mais c'est aussi peut-être faire tout simplement que quelque chose se passe, justement en remettant en branle, en redonnant de l'impulsion et du mouvement – en remobilisant.

Ruser: Feindre la naïveté. Mais les naïfs aussi, peuvent avoir un agenda caché.

Signature: La signature marque un réarrangement de l'ordre des choses ou de l'économie des signes : quoi que je fasse, ma signature indique que je l'assume, c'est à dire que j'en accepte la responsabilité. Il ne peut y avoir de parti-pris sans signature qui la valide. Mais ça, c'est dans le meilleur des mondes. En pratique, un aspect moins avouable de la signature tend à dominer : celui d'un drapeau planté dans une portion du visible/discible, visant à délimiter un territoire symbolique et à revendiquer sa possession. C'est à moi... et que les autres aillent voir ailleurs. At best, signature is a commitment attached to any production of meaning. It states that a so-called author is willing to stand for – or take the blame for – whatever the consequences might be. But in fact, signature is usually used to assess copyright. Meaning is requalified a symbolic capital, and authorship turns to ownership: this is mine; praise me and I might let you quote it. But we still can try to go for the best – or pretend to. An 'us' signature is just as territorial as an 'I' signature if the collective is not fully invested in sharing the risk of producing new meaning. "We" can imply a wider conquest bringing with it the far reaching rewards of greater notoriety. Creating shared meaning should therefore involve looking into values typically associated with the production of notoriety.

Usager: pour éviter les distinctions entre personnes qui font usage de l'art (artiste, auteur, amateur, participant, commissaire, collectionneur, galeriste, étudiant, non-initié, politique, producteur, critique, théoricien, praticien, signataire, lambda, autre...).



I8

Patrice Loubier

The Candidates de Nikki Middlemiss

Durant les élections fédérales et provinciales du milieu des années 2000 (en 2003, 2004 et 2006), Nikki Middlemiss a photographié les multiples graffitis dont les affiches électorales étaient la cible dans quelques quartiers de Montréal. De ces visages de candidats affublés de taches, de cernes, de giclures, de tags ou de barbouillages en tout genre, Middlemiss a tiré des affiches qu'elle a, dans le cas de l'élection de 2004, diffusées dans leurs circonscriptions d'origine une année après ce scrutin. Et comme pour mieux mettre l'accent sur la dimension strictement graphique et visuelle de ces interventions, l'artiste a alors supprimé tout slogan, tout nom propre et tout signe d'affiliation politique : les candidats éponymes se sont retrouvés aussi anonymes que les traces dont leur image avait été l'objet.

À constater l'intensité, la virulence jubilatoire de ces assauts à l'endroit du visage – siège, rappelons-le, de la physionomie et de l'identité personnelle, scène de l'expression faciale mais aussi couronnement de la parure et du masque social que constitue la *persona* –, il est tentant de voir dans ces interventions anonymes et clandestines une version contemporaine de l'infamie ancienne, cette peine qui consistait en une « flétrissure sociale ou légale faite à la réputation de quelqu'un » (*Petit Robert*). Cette peine, ici, n'est certes pas administrée par la justice et ne résulte évidemment pas d'un procès : c'est chaque fois un particulier – qui plus est un particulier anonyme –, qui l'impose de son propre chef, en posant un geste qui se confond d'ailleurs avec la commission d'un acte illicite : la détérioration d'un bien. À la différence du jugement et de l'acte juridique qui acquiert force de loi, le geste de barrer une affiche est aussi anémique : il n'engage à la rigueur que celui qui le commet, et ne prend le regard de la collectivité qu'à témoin d'un acte qui est d'abord individuel : expression d'un désaccord, d'une indignation, d'un mécontentement, voire d'une émotion toute passagère.

Mais que le geste du graffiteur soit impromptu ou réfléchi, rageur ou amusé, qu'il découle d'une dissidence réfléchie ou réponde à un dévouement purement

spontané, la trace qui en résulte, elle, oscille entre l'agression du vandalisme et la réquisition d'une surface détournée à des fins expressives. Pour anodine qu'elle puisse sembler, cette marque qui attaque le visage et en dépare l'autorité joue comme une volonté d'agresser, ou à tout le moins de répliquer à l'image.

On peut à cet égard y voir – entre autres pistes d'interprétation – une réponse du citoyen à l'occupation publicitaire du territoire (de son territoire) et à l'imposture de la parole politicienne. Comme si la quotidienneté (au sens de Maffesoli) répliquait par la tactique improvisée et le dévouement impromptu à la machinerie bien huilée du marketing et de la politique, comme si le « moléculaire » répondait au molaire de l'organisation partisane et institutionnelle, qui feint de s'adresser à lui, de chercher son concours.

La chose n'a rien de surprenant. Dans nos sociétés policées par la langue de bois et l'emprise du génie publicitaire, il règne un scepticisme acerbe face au représentant politique, face aux figures de l'autorité consensuelle, une indignation sourde aussi par rapport à l'artifice et à la compromission, arts toujours aussi expertement pratiqués. Les artistes, aujourd'hui comme naguère, canalisent depuis belle lurette cette rage et cette désillusion envers la gent politique : nul besoin de remonter aux photomontages dadaïstes, souvenons-nous des affiches électorales que Giorgia Volpe récupérerait pour en faire une installation pénétrable lors de la *Manif d'art 3*, ou encore de ces photos de presse de Patrice Duchesne qui, une fois pliées et rephotographiées, métamorphosent la bouille familière de nos politiciens en une monstruosité aberrante.

La particularité du projet de Nikki Middlemiss est précisément de recueillir et de nous donner à voir les manifestations de ce désaveu (ou de cette indifférence envers la chose publique...) telles qu'elles émanent, à proprement parler, de l'homme de la rue. Au-delà de sa dimension anthologique et documentaire, l'intérêt du projet de Middlemiss réside aussi dans le fait de réactualiser ces images en les « redonnant » à la rue et au voisinage qui les a fait naître. Car *The Candidates*, on le sait, s'est déployé dans le temps selon trois phases.

L'artiste collecte d'abord en photo les marques d'altération des affiches électorales qu'elle observe au fil de ses activités journalistiques ; elle crée ensuite des affiches, ne conservant que le visage et les marques visuelles ; enfin, cette collecte est suivie, un an plus tard par une opération d'immixtion : avec l'aide de quelques complices, Middlemiss redistribue ses affiches dans leur circonscription d'origine. (À ces trois phases on pourrait ajouter la diffusion web de certaines de ces images sur le site consacré au vingtième anniversaire de Skol, en 2006-2007, sous le titre éponyme *The Candidates*.) Cette démarche recoupe deux modalités de la pratique photographique : la photographie est d'abord l'exercice d'un regard, d'une observation du monde, qui s'effectue notamment par le cadrage et la sélection de détails ; la photographie, c'est ensuite l'image ainsi créée par cette captation du réel (avec son éclairage, son point de vue, sa légende, son format).

Dans le projet de Middlemiss, cet objet qu'est l'image donne lieu à une seconde action : les photos des affiches électorales sont elles-mêmes reproduites et placardées pour saturer un territoire donné. La ville n'est pas simplement l'objet d'une observation, elle est à son tour travaillée et investie par l'artiste ; ainsi le reportage photo débouche-t-il sur l'art d'intervention.

Deux écarts interviennent alors par rapport à l'affiche initiale comme élément auparavant familier et omniprésent de la campagne électorale : la distance temporelle et le recadrage qu'opère l'artiste. Parce que Middlemiss se concentre sur le visage du candidat en effaçant toute mention de son identité et de son affiliation politique, l'affiche reproduite est en même temps désamarrée du discours politique, pourrions-nous dire, privée de sa légende et comme rendue silencieuse.

Ces deux écarts, topique et temporel, rendent par contraste plus prégnant le retour in situ de l'image : retour non seulement inattendu, mais décalé et partiel, comme si l'affiche reproduite réapparaissait telle une image rémanente d'elle-même, tel un souvenir imprécis, incomplet, et devant laquelle l'observateur incident ne trouvait plus sa réponse – son indifférence, sa lassitude... – habituelle. Mais un autre écart se produit aussi : ce qui est reproduit et diffusé un peu partout dans tel ou tel quartier par Middlemiss, ce n'est pas l'affiche électorale du candidat en tant que multiple, c'est chaque fois une affiche singulière en tant qu'elle a été particularisée et rendue unique par telle trace ou tel graffiti. Le geste unique, spontané et impromptu d'un anonyme se voit donc pérenniser et amplifié par ce « devenir-affiche » : l'altération de l'affiche (l'attaque au visage, de l'image) est redonnée à voir comme motif d'observation esthétique. La « sauvagerie » du geste initial est à la fois accentuée par la reprise et atténuée par la soustraction de tout élément discursif : comme si la prégnance de la survenue anarchique du graffiti s'en trouvait amoindrie, comme si l'affiche reproduite tendait à s'imposer comme composition visuelle.

Ces multiples atteintes à l'image, ainsi décontextualisées, gagnent ainsi en étrangeté et en ambiguïté. Car quelle réponse leur apporter au juste ? De cette indétermination du sens, l'image de la série de Middlemiss qui a été choisie pour orner l'affiche du 20^e anniversaire de Skol témoigne bien. Elle montre d'abord l'ambivalence et la mobilité même du thème de cette programmation spéciale : cette jeune femme souriante et enthousiaste, à l'air tout ce qu'il y a de sympathique fait, en effet, « comme si tout allait bien » : son regard franc et direct, son sourire engageant, semblent ignorer superbement la tache rouge centrale dont son visage est comiquement affublé. Davantage, cette tache vaguement circulaire est elle-même polysémique : posée sur le nez, elle évoque à la fois le nez rouge d'un clown et le sang dégoulinant d'une blessure (comme si on avait « bombé » de la peinture pendant quelques secondes sur l'affiche, les deux coulures de peinture suggèrent un nez enflé et sanguinolent comme après un coup de poing). Comme si la candidate était à la fois ridiculisée par

la moquerie et conviée à la fête et au rire, simultanément assaillie et rendue complice par un signe festif de connivence. Ainsi son image est-elle déparée (car cette marque rouge est d'abord une *tache*) et augmentée, réinterprétée (car cette tache évoque aussi un nez de clown).

Toutes ces expressions spontanées, la manœuvre de Middlemiss qui les documente ne les récupère pas, ne les fétichise donc pas pour autant. En les décontextualisant, elle les prive de leur évidence implicite : les passants qui les observent les reconnaissent bien pour ce qu'elles étaient à l'origine – des instruments de marketing électoral – mais sans plus pouvoir leur associer aussi facilement un nom, un parti, un slogan, c'est-à-dire sans plus pouvoir les lire et les balayer familièrement ; ainsi ce qui était simplement aperçu par le regard est-il maintenant peut-être examiné, interrogé. Par ailleurs, en privilégiant une dissémination elle-même clandestine réalisée avec des complices et des moyens de fortune, l'artiste ne quitte pas la quotidienneté dont proviennent ces images ; l'opération semble ainsi redoubler la tactique inchoative et spontanée du graffiteur anonyme. Par l'économie de moyens et l'échelle locale de la diffusion de ces images, Nikki Middlemiss demeure fidèle à cette quotidienneté éparse et anonyme dont ces interventions trahissent momentanément la rumeur.

Nikki Middlemiss, *The Candidates*, 2006
photo(s) réinsérée(s) dans l'environnement urbain





Patrice Loubier

The Candidates of Nikki Middlemiss

During the federal and provincial elections of 2003, 2004 and 2006, Nikki Middlemiss photographed the various forms of graffiti that electoral posters had been targeted with in several Montréal neighbourhoods. Middlemiss used this collection of candidates' faces, covered with spots, scribbles, splotches, tags and daubs of all description, to produce posters which, in the case of the 2004 election, she subsequently put up in the very ridings where she had originally found them, one year after the vote. And as if to better underscore the strictly graphic and visual dimension of her interventions, the artist eliminated all slogans, names or signs of political affiliation: the eponymous candidates found themselves relegated to the same degree of anonymity as the marks that covered their images.

Going by the intensity, the jubilatory virulence of these assaults on the face – the locus, after all, of physiognomy and personal identity, the stage of facial expression as well as the focal point of the charms and social mask that constitute the *persona* – it is tempting to see in these anonymous and clandestine interventions a contemporary version of antique infamy, a form of punishment defined by the *Petit Robert* dictionary as a "social or legal blemish inflicted on someone's reputation." In this case of course, the punishment is neither meted out by justice nor obviously the outcome of any trial: in each case, it is an individual – and moreover, an anonymous individual – who takes it into their own hands, by means of a gesture that is bound up with committing an illicit act: damage to property. As opposed to a considered judgment or legal act that enjoys the full weight of the law, the gesture of marring or crossing out a poster is anomic: ultimately, it concerns only the person who did it, eliciting the collective gaze only insofar as it invites it to bear witness to what is above all individual: the expression of disagreement, indignation, discontent or simply passing emotion.

Whether the graffiti-maker's gesture was impromptu or planned, angry or bemused, whether it stems from calculated dissidence or purely spontaneous hi-jinks, the resulting trace oscillates between the aggressiveness of vandalism

and the insistent requisition of a surface that has been re-appropriated for expressive purposes. However innocent it may seem, marks of this kind that attack the face, and disfigure its authority, perform something along the lines of a will to commit assault – or, at any event, to strike back against the image.

In this regard, one could see the gesture – amongst other lines of interpretation – as a citizen's response to advertising's occupation of the territory (of his or her territory) and to the imposture of political rhetoric. As if the everyday (in Maffesoli's use of the term) were retaliating with improvised tactics and impromptu outbursts against the finely tuned machinery of political marketing; as if the "molecular" were lashing out against the molar of those partisan and institutional organisations that were feigning to be addressing him or her, seeking his or her support.

Not that such reactions come as much surprise. In our societies, policed by vacuous cant and the stranglehold of advertising guile, bitter scepticism prevails toward political representatives and figures of consensual authority; there is deep-seated and unspoken indignation toward artifice and compromise – arts which are widely and expertly practised. Artists, today as always, have provided conduits for this rage and disillusionment toward the political class: no need to go all the way back to Dadaist photomontages, one need only recall the electoral posters that Giorgio Volpe recuperated for his walk-in installation at *Manif d'art 3*, or of Patrice Duchesne's press photographs, which, once folded and re-photographed, transform the all too familiar pap of our politicians into an utterly aberrant monstrosity.

The particularity of Nikki Middlemiss's project is quite precisely that she gathers together and gives visibility to manifestations of this disavowal (or of indifference toward public affairs) such as they emanate, in the truest sense of the word, from the person in the street. Beyond the anthropological and documentary dimension, the interest of Middlemiss's project also lies in the fact that it gives these images a second lease on life by "returning" them to the streets and the neighbourhoods from whence they came. For in effect, *The Candidates* unfolded in three distinct phases.

The artist first established a collection of photographs of the distorted and defaced electoral posters, which she had noticed in the course of her everyday activities; she then turned those photographs back into posters, keeping only the face and the visual markings defacing it; the collection culminated a year later with an interference operation: along with several accomplices, Middlemiss redistributed her posters in their original ridings. (One might well add to these three phases the dissemination over the web of certain images, on the site devoted to Skol's twentieth anniversary in 2006-07, under the eponymous title *The Candidates*.) This methodology brings together two modalities of photographic practice: photography is firstly the exercise of a gaze, an observation of the world,

carried out through framing and the selection of details; yet photography is also the image thus created through this capture of the real (with its lighting, point of view, caption and format).

In Middlemiss's project, the image becomes an object, leading to a second action: the photographs of the electoral posters are themselves reproduced and put up in order to saturate a given territory. The city is not merely the object of observation but of labour and investment by the artist; it is thus that photo reportage culminates in intervention art.

Two gaps may be observed with respect to the initial posters as initially familiar and omnipresent features of an election campaign: the temporal distance between the initial documentation and the re-postering operation, and the reframing operation carried out by the artist. Because Middlemiss focuses attention on the candidate's face by eliminating any indication of his or her identity and political affiliation, the reproduced poster is at the same time untethered from political discourse as such – stripped of its caption, and relegated to silence.

These two gaps – topical and temporal – shed a more poignant and contrasting light on the site-specific return of the image: not only is this return unexpected, but it is deferred and partial, as if the reproduced poster reappeared like a residual image, an after-image of itself, an imprecise and incomplete memory, before which the incidental observer was unable to gain his or her usual purchase – or indifference, or lassitude. But another gap also opens up: what is reproduced and disseminated here and there in different neighbourhoods by Middlemiss is not the batch-printed electoral poster of a candidate, but in each case *one* singular poster that has been particularised and made unique through a given trace or bit of graffiti. The unique, spontaneous and impromptu gesture of an anonymous individual is thus perpetuated and amplified through this act of "becoming-poster"; the degradation of the poster is reframed as the motif for aesthetic observation (assault on the face, on the image). The "savagery" of the initial gesture is at one and the same time accentuated by being repeated, and attenuated by the elimination of any discursive feature: as if the resonance of the anarchistic appearance of the graffiti were somehow lessened, as if the reproduced poster were liable to impose itself as a visual composition.

These multiple onslaughts on the image, decontextualised in this way, take on still greater strangeness and ambiguity. For how exactly is one to respond to them? The image from Middlemiss's series that was chosen for Skol's twentieth-anniversary poster (and the cover of this issue) provides eloquent testimony to this indetermination of meaning. It shows first of all the very ambivalence and mobility of the theme of the programming: the young woman, all smiles and enthusiasm, seems to embody friendliness – indeed, "as if all were well." Her frank and forward-looking gaze, her winning smile, seem superbly

unconcerned by the central red blotch with which her face is comically daubed. Moreover, this vaguely circular red spot is itself polysemic: sprayed on her nose, it evokes at once the red nose of a clown and blood dripping from a punch in the face (as if the poster had been "spray-bombed" for several seconds, the two trickles of paint giving the impression of a bloodied nose). As if the candidate were at once held up to ridicule and invited to party and laugh, simultaneously assaulted and made into an accomplice through a festive sign of complicity. Thus her image is both disfigured (after all, the red mark is a *spot*) and augmented and reinterpreted (inasmuch as the spot also evokes a clown's nose).

None of these spontaneous expressions, however, are recuperated or fetishized by Middlemiss's manoeuvre that merely documents them. By decontextualising them, it strips them of their implicit evidence: the passers-by who notice them recognise them for what they were originally – instruments of electoral marketing – but without being able to easily associate them with a name, a party, or slogan, that is, without being able to read and scan them in a familiar way; thus, what was simply detected by the gaze is now perhaps examined and questioned. Moreover, by foregrounding a form of dissemination that is itself clandestine and carried out with the help of accomplices and improvised means, the artist remains in the everyday realm where the images were rooted; the operation thus seems to re-enact the inchoate and spontaneous tactics of the anonymous graffiti-maker. With an economy of means and operating on the local scale in the dissemination of the images, Nikki Middlemiss remains faithful to the scattered and anonymous everyday dimension of which her interventions momentarily betray the rumour.

29

Anne Bertrand

Exploiter sans exploitation

C'était ce que je pensais moi aussi quand j'avais ton âge, finit-il par dire. S'il y a qu'une seule sorte de gens, pourquoi n'arrivent-ils pas à s'entendre ? S'ils se ressemblent, pourquoi passent-ils leur temps à se mépriser les uns les autres ? Scout, je crois que je commence à comprendre quelque chose ! Je crois que je commence à comprendre pourquoi Boo Radley est resté enfermé tout ce temps. C'est parce qu'il n'a pas envie de sortir.

Harper Lee, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, 1960
(traduit de l'anglais par Isabelle Stoianov)

The air in here is pretty thin, I think I'll go outside...
(L'air commence à se raréfier, je pense que je vais aller faire un tour...)
The Strangers, *Get a Grip on Yourself*, 1977

Dans le milieu de la culture administrée, il est difficile de remettre en question la loi sur le droit d'auteur, particulièrement lorsqu'elle est présentée comme une proposition raisonnable, conçue pour assurer la protection des artistes et de leurs idées. Est-ce qu'une personne qui remet en question sa pertinence devient du coup l'ennemi des artistes ?

Les taux symboliques actuellement recommandés par le CARFAC (Canadian Artists Representation / Le front des artistes canadiens) vont de 25 \$ pour la reproduction d'une image, à un cachet de 1 700 \$ pour une exposition personnelle de quatre semaines. Malheureusement, comme on l'imagine facilement dans notre modèle bureaucratique, davantage de ressources sont consacrées à la gestion (demandes de financement, rédaction de contrats, tenue de comptes et autres dépenses afférentes) qu'aux artistes. Et lorsqu'une institution n'a pas les fonds requis pour verser les redevances annuelles pour les archives ou la base de données d'un site Web, par exemple, les images sont tout simplement retirées. Au bout du compte, cette pratique peut nuire à la promotion à long terme et à l'évaluation critique du travail des artistes.

Il existe pourtant une autre possibilité, inspirée par les logiciels d'exploitation libre qui sont développés, mis au point et distribués collectivement par leurs usagers. La licence *Creative Commons* est elle aussi basée sur la notion de « propriété » commune des ressources et du partage public des idées en vue d'un avantage culturel mutuel. Gérée et négociée par des pairs, la licence peut offrir trois niveaux de protection allant d'une restriction complète au libre partage du matériel comme ressource pour d'autres artistes.

Cette pratique est de plus en plus courante, et permet de diffuser des œuvres qui seraient sans cela inaccessibles. C'est le cas, notamment, d'*Enthusiasm*¹, une compilation réalisée par Neil Cummings et Marysia Lewandowska de films produits par un mouvement de cinéastes amateurs polonais de l'ère socialiste. En acquérant une licence *Creative Commons*, ils peuvent diffuser « gratuitement » le matériel en ligne pour qu'il soit visionné, mais aussi « exploité » par d'autres cinéastes. Cette approche vise à dissiper la notion que les artistes sont à l'origine de leur production ou qu'ils exercent un contrôle sur la valeur et le sens que l'on attribue à leur pratique. Cette licence est d'ailleurs cohérente avec le nouveau rôle de l'artiste qui délaisse le domaine de la fabrication de biens pour se tourner vers la production de connaissance, de services et d'information.

En limitant le pouvoir du droit d'auteur à transformer la créativité et les idées en propriété privée, on augmente la croyance que les idées et la connaissance se voient enrichies plutôt que sabotées, lorsqu'elles sont librement partagées et retravaillées par d'autres. Toutefois, cette forme d'échange exige que l'on porte plus d'attention et de soins aux interactions entre les créateurs. Dans le même ordre d'idée, les relations interpersonnelles dans une bureaucratie sont généralement supplantées par la politique : chaque fois que quelque chose tourne mal, chaque fois que quelqu'un commet une erreur, on rédige un règlement pour éviter qu'un tel problème se reproduise. Les politiques remplacent les relations et forment un réseau inerte de politiques qu'on s'épuise à gérer, plutôt qu'un riche tissu de relations à approfondir et à explorer, incluant le terrain miné des conflits et du dialogue avec l'« autre ». Toutefois, comparé aux imbroglios juridiques nébuleux souvent associés à la gestion et au respect de la loi sur le droit d'auteur, et à notre dépendance par rapport à un système juridique hors de portée, les négociations entre pairs et usagers semblent d'une certaine façon plus gratifiantes à long terme (et assurément moins honteuses). Considérant la confusion autour du droit d'auteur, et étant donné son risque de limiter la collaboration plutôt que de la stimuler, devrait-il demeurer au centre du financement des arts, même si les sommes versées aux artistes représentent souvent un faible pourcentage du budget d'exploitation d'une institution ?

1/ Neil Cummings et Marysia Lewandowska, *Enthusiasm*, Whitechapel Gallery, Londres (2005), Fundacio Antoni Tapies, Barcelone (2006) et le KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2005).

Dans la situation actuelle, les institutions fournissent des avantages considérables aux artistes et améliorent leur situation. Elles offrent un cadre professionnel sécurisant (une distance critique) pour explorer le soi, l'identité et la mutualité, ainsi que pour présenter le travail artistique dans la poursuite d'une « vie créative – une authentique paternité de l'être et de la réalité, en harmonie avec sa propre façon d'envisager ce qui serait possible »². Face à l'éventualité d'une économie ancrée dans l'interdépendance salutaire d'usagers de l'art autonomes, certains pourraient se demander s'il y va du meilleur intérêt des artistes de continuer à soutenir le marché dominant des pratiques commerciales restreintes.

Il est facile d'exploiter l'enthousiasme des artistes étant donné la motivation, la souplesse et l'intuition manifestées par la plupart d'entre eux. En outre, en s'appuyant sur la longue tradition du mouvement ouvrier au Québec, qui a mené en partie à son émancipation de la culture catholique dominante dans les années 1950, les artistes ne devraient-ils pas militer pour obtenir un salaire – des prestations « de bien-être » de l'État ou un fonds de subventions de l'industrie privée destiné aux mouvements artistiques d'avant-garde en vue d'attirer du capital de création – plutôt que de défendre une loi sur le droit d'auteur plus restrictive ? Les artistes ne devraient-ils pas tenter d'obtenir un revenu qui tiendrait compte de leur fonction qui s'éloigne lentement de la fabrication d'objets destinés aux lieux d'exposition à celle de facilitateurs de « services » ou à celle de post-producteur et interprète de matériaux librement accessibles tout en préservant l'esprit des luttes chèrement gagnées au long de notre histoire, et qui ont permis la libération graduelle de la classe créative ? Si on les compare à la loi sur le droit d'auteur, les lois sur les normes du travail, grâce à leurs conditions qui évoluent, semblent être plus claires pour ce qui est des attentes, des rôles, des revenus et des avantages. Pour assurer leur développement économique à plus long terme, les artistes non commerciaux et les organismes sans but lucratif pourraient envisager de s'engager dans cette voie.

32

Anne Bertrand

Exploiting without Exploitation

"That's what I thought, too," he said at last, "when I was your age. If there's just one kind of folks, why can't they get along with each other? If they're all alike, why do they go out of their way to despise each other? Scout, I think I'm beginning to understand something. I think I'm beginning to understand why Boo Radley's stayed shut up in the house all this time... It's because he wants to stay inside."
Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, 1960

"The air in here is pretty thin, I think I'll go outside..."
The Stranglers, *Get a Grip on Yourself*, 1977

Copyright law is not easily challenged from within cultural administration circles especially when it is professed to be a reasonable proposition crafted to ensure the protection of artists and their ideas. Does questioning its application make one the enemy of artists?

The current symbolic rates prescribed by CARFAC (Canadian Artists Representation / Le front des artistes canadiens) and now supported by a recent coalition of artists' representation bodies and museum associations, range from \$25, for the reproduction of an image, to a recommended fee of \$1700 for a four-week solo exhibition. Sadly, as one can easily imagine in our bureaucratic model, more resources go to managing the fees (funding applications, contracts, bookkeeping, and other related expenses) than to the artists. And when funds are not available for the yearly payment of fees, let's say for a website archive or database, the images are pulled. This ultimately does not benefit the artist in terms of ongoing promotion or critical evaluation of their work.

It just so happens that there exists an alternative to copyright. Inspired by 'open source' software which is developed, refined and distributed collaboratively amongst users, the *creative commons* licence is also based in an idea of common "ownership" of resources and the public sharing of ideas for mutual cultural

benefit. The licence is managed and negotiated amongst peers and can provide three levels of protection ranging from full restriction of use, to open sharing of the material as a resource for future artists.

This approach is gaining ground and is enabling the dissemination of work that would otherwise remain hidden from view. This is the case for *Enthusiasm*¹, a compilation of films produced by Poland's amateur film movement from the Socialist era, curated by Neil Cummings and Marysia Lewandowska. Their use of the creative commons licence enables the 'free' dissemination of material on line not only to view, but to be used as a material by other filmmakers. This serves to dispel the notion that artists' originate the products they make, or have control over the values and meanings attributed to their practice. This is coherent with artists' moving away from the production of goods to the production of knowledge, services and information.

Limiting the power of copyright to transform creativity and ideas into private property enforces the belief that ideas and knowledge are enriched, rather than depleted, when widely shared and reworked by others. However, this form of exchange requires that more energy and care be devoted to the interactions amongst peer cultural producers. As a parallel observation, in a bureaucracy, relationships are usually superseded by policy. Each time something goes wrong, every time someone makes a mistake, a policy is created to prevent that particular upset from ever happening again. Policies replace relations forming a lifeless network of impossibly difficult policies to manage, instead of a rich web of relationships to deepen and explore, including venturing into the minefield of conflict/dialogue with "others". But, in comparison to the nebulous, legal imbroglis often associated with managing and upholding copyright law, and our dependence on an out-of-reach legal system, negotiations amongst peers and users feels somewhat more rewarding over the long term (certainly less shaming). In view of copyright's nebulosity, and in view of its potential to limit, rather than encourage collaboration, should copyright remain at the core of arts funding even though the amounts paid out to artists often represent a small percentage of the overall operating budget of the institution?

Institutionalization as it stands today does provide many improvements and advantages for artists. It provides a safe, yet open, professional framework (a critical distance) for the exploration of ego, identity, and mutuality, as well as for the presentation of art in the pursuit of a "creative life – authentic authorship of self and reality, in harmony with one's vision of what might be possible"². Invoking the possibility of an economy that might be grounded in the healthy interdependence of a loose-knit community of autonomous art users, with their ever changing and evolving desires, might leave some wondering

1/ Neil Cummings and Marysia Lewandowska, *Enthusiasm*, Whitechapel Gallery, London (2005), Fundacio Antoni Tapies, Barcelona (2006) and KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2005).

if it's in the best interest of artists to continue to support the market dominance of restricted and commercial practices.

Considering how most artists are self-motivated, intuitive, flexible, their enthusiasm is easy to exploit. And given the strong tradition of Labour activism in Québec, which partly led to the province's emancipation from the pervasive Catholic culture back in the 1950's, should artists advocate wages - state 'welfare' for artists or a grant fund from private industry for the cultural underground to attract creative capital - rather than tougher copyright? Should artists lobby for wages that would acknowledge the slow shift away from producers of objects destined for the gallery space, to that of facilitators of 'services', or curators of freely available material to actively reconfigure and interpret, all the while preserving the spirit of the hard won battles of our history that led to the progressive enfranchising of the creative class? Compared to copyright law, the Labour Act, together with its evolving standards, does seem to provide more clarity of expectations, roles, wages, and benefits. Longer term economic development of non-commercial artists and non-profit organisations might want to consider going in that direction.

35

Pierre Yerro

Faire comme si tout allait bien / As if all were well

P
R
E i
E

36

Au travail / At Work

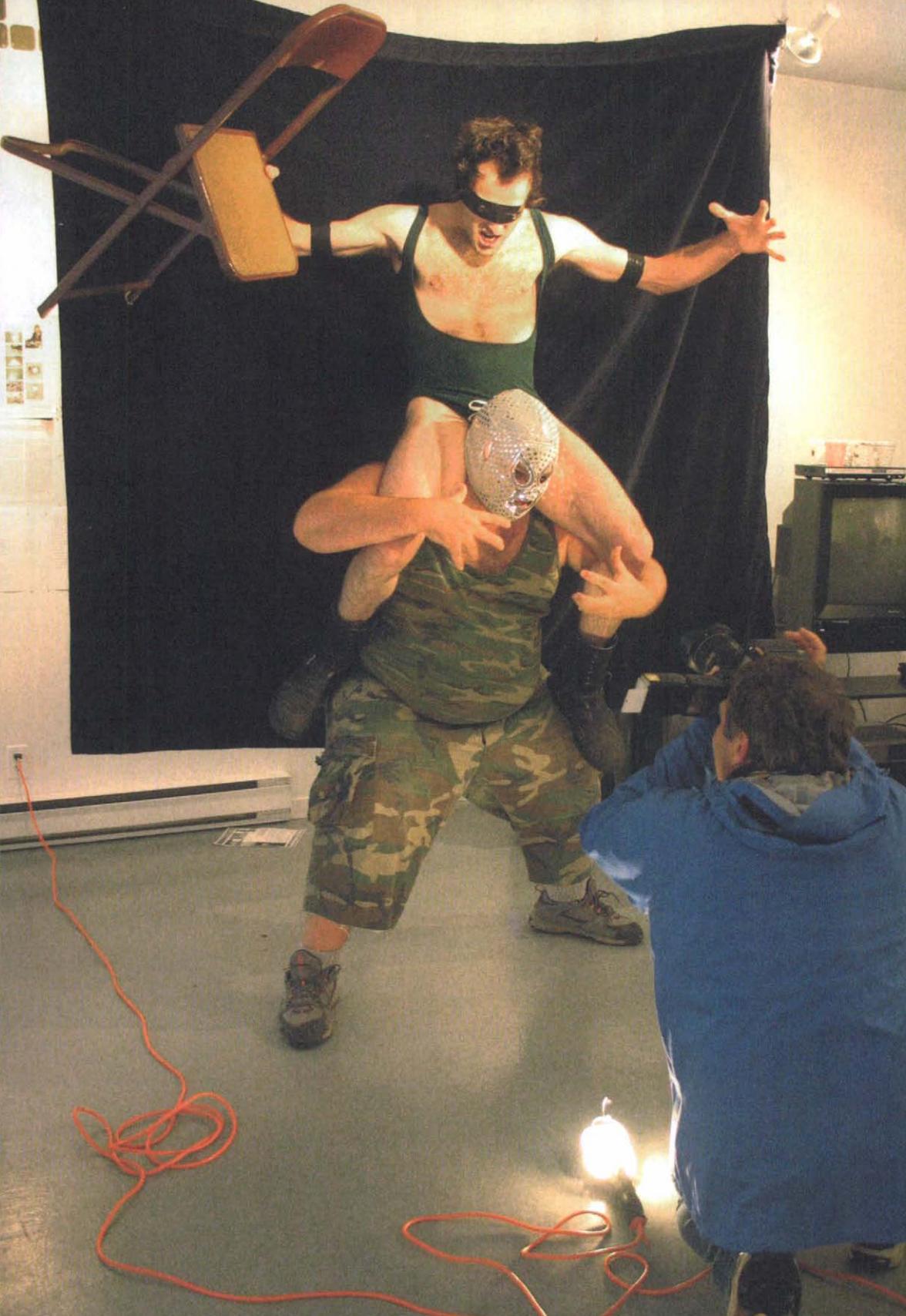
Au travail / At Work (www.autravailatwork.org) est un appel de collaboration ouvert et libre à tous. Ce projet expérimental propose aux artistes et aux travailleurs de considérer leurs lieux de travail comme un lieu de résidence de création.

Dans tous les cas, le lieu de réflexion, de réalisation ou d'intervention devient celui de l'employeur. Les membres du collectif s'approprient la culture du travail au sein même de leurs cadres de vie et se produisent eux-mêmes en utilisant, détournant ou pliant à leurs propres fins les moyens culturels et technologiques dont ils disposent au travail. Le milieu de travail est considéré comme un champ d'expérimentation et de découverte où se jouent les rapports conflictuels entre utopies privées, nécessités collectives et réalités économiques. Les membres du collectif capitalisent sur le droit individuel des employés à l'autogestion de leurs temps libres et refusent certaines conditions par la réappropriation et l'auto valorisation de ce temps. Le collectif Au travail / At Work offre à ses membres un réseau de relations, des modes de partage et organise des expositions qui assurent la diffusion et la mise en commun de leurs idées, actions et réalisations. Immergé dans divers secteurs de l'économie, ce collectif dessine les figures possibles d'une nouvelle forme d'engagement.

Ce travail d'appropriation et de subjectivation du monde du travail, accompli sur la base d'un fond culturel commun, agit sur notre capacité à développer des idées. La mission des membres est de produire ce qui n'est pas réductible à une valeur d'échange calculable. L'objectif du collectif est de reconnaître ces richesses, de les rassembler et de les rendre librement accessibles à tous.

Le mouvement fut initié au mois de février 2005 dans le but d'explorer et d'amalgamer des actions multidisciplinaires dans le contexte de la déclaration incessante du nouvel ordre mondial et de sa domination sur toutes les économies. Cet acte de résistance au pouvoir de la rationalisation économique néolibérale consiste essentiellement à enrichir des capacités d'action, de communication, de création et de réflexion chez les membres du collectif.

Le collectif Au travail / At Work permet à chacun d'arbitrer en permanence entre la valeur d'usage de son temps et sa valeur d'échange : c'est-à-dire entre



les « utilités » qu'il peut acheter en vendant du temps de travail et celles qu'il peut produire indépendamment par l'auto valorisation de ce temps.

Une section anarchiste du collectif se donne comme objectif d'abandonner totalement la conception marchande-utilitaire-économiste du travail et considère le développement des capacités humaines d'imagination et de résilience comme des fins en elles-mêmes. Les membres de la section anarchiste acceptent n'importe quel travail à n'importe quelle condition et s'affranchissent des contraintes reliées à celui-ci. La victoire du nouveau capitalisme devient totale et précisément pour cela, la résistance à son emprise sur nos vies devient de plus en plus éloquente.

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

The job market just got hotter.

Au travail / At Work (www.autravailatwork.org) is a project based on a call for collaboration which is open to all. This experimental project urges artists and workers to consider their workplace as a site of creative residence. In all cases, the space of reflection, production, or intervention becomes the space of the employer. The members of the collective appropriate the culture of work within the very framework of their daily lives and, ultimately, they produce themselves by making use of, subverting, or undermining the cultural and technological means that are available to them in the workplace. The workplace is considered as a field for experimentation and discovery wherein are deployed the conflictual relations arising between private Utopias, collective necessities, and economic realities. The members of the collective capitalize on the individual worker's right to manage his or her own free time, and they sometimes refuse certain conditions by means of the re-appropriation and self-valorisation of such time. The Au travail / At Work collective offers its members a network of relations as well as methods for sharing, and it organizes exhibitions that ensure the dissemination of their ideas, actions, and accomplishments. Immersed in diverse economic sectors, this collective sketches the possible figures of a new form of commitment.

Such work, which entails the appropriation and subjectivization of the world of labour, and which is accomplished on the basis of a common cultural background, acts on our capacity to develop ideas. The mission of our members is to produce that which is not reducible to a calculable exchange value. The objective of the collective is to recognize such wealth, to assemble it, and to make it accessible to all.

The movement was initiated in February 2005 with the aims of exploring and amalgamating multidisciplinary actions in the context of an incessant declaration of a new world order and its dominion over all economies. This act of resistance in the face of the power of neo-liberal economic rationality essentially seeks to enrich members of the collective by means of capacities for action, communication, creation, and reflection.

The Au travail / At Work collective allows each member to become the permanent arbiter of the use value of his time versus its exchange value. In other words, he judges between the "utilities" he may purchase by selling work time, and those he may produce independently by means of the selfvalorisation of such time.

An anarchical faction of the collective seeks completely to abandon the merchant-utilitarian-economic conception of labour, and considers the pursuit of human capacities for imagination and resilience as an end in itself. The members of the anarchical faction accept any form of work under any conditions whatsoever, and they overcome the limitations such work imposes. The victory of the new form of capitalism becomes total, and it is precisely for this reason that resisting capitalism's grip on our lives becomes increasingly eloquent.

Various corporations have been infiltrated and thereby included in a territorial network, which is itself interconnected with other trans-territorial networks. The job market just got hotter.

Ne travaillez jamais ?

Nous appartenons depuis plusieurs siècles à des sociétés fondées sur le travail. Nions-le ou pas, le travail, reconnu comme tel par la société, c'est-à-dire rémunéré, est devenu le principal moyen d'acquisition des revenus permettant aux individus de vivre, et est aussi un rapport social fondamental, un fait social total.

L'homme est-il devenu un robot pour l'homme ?

Qui exerce aujourd'hui, dans nos pays hautement technologiques, la fonction critique ? Avec l'aide de quels engrais se développent les idées politiques ou les théories qui périodiquement sont reprises par toute une partie de la classe dirigeante puis diffusées dans l'ensemble du corps social ? Un certain nombre de salariés possèdent des talents et des forces particulières mais n'y font généralement pas appel pour exercer leur tâche quotidienne.



Dans nos sociétés de plus en plus technologiques, l'instinct, l'esprit de meute, la défense du territoire et l'agressivité propre au loup ont disparu au profit de raisonnements binaires et de logiques de réseau. Contrairement au loup, le robot est manufacturé, programmé et ne fait preuve d'aucune nuance. Il ne pense pas à faire l'amour sur son lieu de travail, ne philosophe pas, ne vole pas, ne crée rien. Ensemble, les robots ne se réjouissent pas. Ni plus ni moins, ils exécutent des tâches sans connaître les objectifs de leurs programmeurs. Le robot n'est pas intéressé.

Rest in Peace. André Gorz (1923-2007)

Plusieurs auteurs contemporains ont développé une analyse ambitieuse visant à replacer le travail dans l'histoire des idées, des représentations et des civilisations, et ce sont interrogés sur la signification du travail dans nos sociétés modernes. Gorz fait le constat que la compréhension exacte du rôle que joue le travail dans nos sociétés nécessite non seulement une approche multidisciplinaire, capable de saisir la cohérence d'ensemble de ses diverses manifestations, mais aussi, et surtout le réveil et l'intervention de la plus généraliste et de la plus réflexive de toutes les sciences, la création.

Oui on peut !!!

L'objectif de notre collectif n'est ni de présenter une nouvelle théorie de l'art ou du travail censée régler les problèmes que connaissent aujourd'hui, à des degrés divers, les pays industrialisés, ni d'enrichir, justifier ou définir galeries, musées, biennales ou périodiques. Il est bien plutôt de ramener à la surface – et donc de rendre disponible pour le débat public – un certain nombre de réflexions critiques sur le travail.

Pour l'artiste, le travailleur ou le membre de notre collectif contraint à travailler hors de ses champs d'activité, cela consiste à trouver une seconde motivation à aller au travail qui serait personnelle et même secrète. Dans la plupart des cas,

Ligne de conduite / Conduct line

Employés fonction publique, Corse / Public workers, Corse

Transporteur d'œuvres d'art / Art work Transporter

X traverse l'Amérique toutes les semaines avec son camion. X transporte des œuvres d'art célèbres d'un musée à un autre. Sur sa route, X subtilise temporairement certaines œuvres et les expose, le temps d'un diner au « truck stop » dans les urinoirs publics ou sur l'accotement de l'autoroute. Il prend une photo de la situation et remplace l'œuvre délicatement dans le camion. Sa collection de photos inclut des artistes comme : Chuck Close, Andy Warhol et Roy Lichtenstein. X écrit aussi un journal, futuriste, sur l'Amérique. Il préserve son anonymat pour éviter les poursuites judiciaires.

X crosses North America every week in his truck, moving famous artwork from one museum to the next. En route, X subtly alters the register of the work by exposing them to truck stop diners, public urinals and the side lanes on the highway. X takes a picture of the situation and delicately replaces the artwork back into the truck. His personal collection of photographs include artists such as Chuck Close, Andy Warhol and Roy Lichtenstein. X writes a futurist diary about America and preserves his anonymity in order to avoid legal trouble.

l'employeur ne saura pas qu'il est notre hôte. Et pour conserver autonomie et cohérence, le collectif déjoue les institutions officielles de l'art, en recrutant de nouveaux membres parmi celles-ci (ne sont-ils pas salariés eux aussi ?), plutôt que d'accepter passivement la visibilité offerte.

Jamais aucune exclusion ou ne pas recourir au suicide ; l'idée de notre collectif n'est pas liée à son originalité, mais à sa capacité à être reprise, appropriée.

L'art s'est aujourd'hui enfermé dans la contemplation et l'élaboration toujours recommencée de son histoire. Les responsables des institutions gèrent la machine en se gardant bien d'attribuer à son mouvement des fins autres que sa pure reproduction. Il ne s'agit pas de dire que les artistes et intellectuels ont disparu ou que les responsables publics n'ont aucune idée. Au contraire, tous ont leur petite idée, mais se gardent de la divulguer, car elle relève de la conviction intime et n'entre pas dans leurs prérogatives officielles. Notre collectif intervient alors en leur offrant une plate-forme et protège parfois leurs identités pour qu'ils bénéficient d'une plus grande liberté d'action.

« Dans le duel entre le monde et toi, assiste le monde. » Franz Kafka, 1917

Lorsque nous ne pouvons pas résoudre un problème à l'échelle globale, le bon sens nous dit de le ramener à une proportion raisonnable. Les salariés traitent alors le problème à l'échelle de leurs vies. Mais les solutions individuelles à ces problèmes renforcent l'individualisme. La reconstruction de sens et d'intérêt est locale alors que la fonction devrait être globale. Le pont entre le local et le global devient ainsi politique. Mais le politique ne peut initier ce mouvement s'il n'y a pas déjà un peu de sens dans nos vies, et c'est ce à quoi nous nous efforçons dans notre collectif.

« Lâche pas la patate » Zachary Richard

À cet ensemble d'incertitudes bien réelles, une seule réponse peut-être apportée : notre capacité à activer d'autres espaces que celui de la production marchande. En formulant cette réponse, nous n'en appelons ni à une nouvelle utopie ni à un « retour aux sources ». Nous espérons plutôt le développement, à côté du travail assigné, d'autres activités, collectives ou individuelles, de manière à ce que chacun devienne multi actif.

Ces activités supposent des rapports différents au temps, et particulièrement au temps autonome, c'est-à-dire au temps libre, au sens aristotélicien : libre pour de « belles » actions, source de richesses au même titre que la production générale. Sans doute, est-ce un nouveau rapport au temps, valeur individuelle et collective majeure, que le contournement de la contrainte du travail devrait permettre pour l'ensemble des individus, un temps dont la maîtrise et l'organisation redeviendraient, après plusieurs temps, un art essentiel. Un vrai diamant noir.

Don't ever work?

For several centuries, we have been part of societies based on work. Like it or not, work recognised as such by society, that is to say paid for, has become the main way to gain the income that allows individuals to live, and also is a fundamental social relationship, a total social fact.

Did man turn into a robot for man?

Today, in our highly technological countries, who holds the critical function? What manure is there for the developpement of political ideas, or theories that are repeatedly taken over by whole sections of the ruling class, and then dispatched into the whole social body? A number of wage workers have talents and peculiar forces, but usually do not use them on their everyday task.

In our ever more technologized societies, instinct, wolf pack spirit, the defense of territory, and the aggressivity of the wolf have disappeared in front of binary lines of thought and network logics. As opposed to the wolf, the robot is manufactured and programmed, and never displays any nuance. He does not think of making love on his workplace, does not philosophize, does not steal, does not create anything. Together, robots do not rejoyce. They just carry out tasks without knowing the werabouts of their programmers. Robots are not interested.

Rest in Peace. André Gorz (1923-2007)

Several contemporary authors have developped an ambitious analysis aiming to replace work in the history of ideas, representations, and civilizations, and have wondered about the meaning of work in our modern societies.

Gorz notices that the precise understanding of how work acts in our societies asks not only for a multidisciplinary approach in order to grasp the global coherence of its various expressions, but also – and mainly – for the awakening and intervention of the most general and reflexive of all science: creation.

Yes we can!!!

The aim of our collective is not to present another new theory about art or work that would settle all the problems that today's industrialised countries are facing to various degrees, nor to improve the weath, justify, or define galleries, museums, biennals, or journals. Instead, it is to bring forth – and hence to make available for public discussion – a number of critical thoughts about work.

For artists, workers, or members of our collective who are forced to work outside of their fields of activity, this means finding a second motivation – that would be personal or even secret – to go to work. In most cases, the job provider will not even know he is our host.

And in order to keep its autonomy and coherence, the collective dodges the official institutions of art by recruiting new members among them (are they not wage workers too?), instead of passively accepting the offered visibility. Never any exclusion or any resort to suicide; the idea of our collective is not in its originality, but in its capacity of being taken over and appropriated.

Today, art has locked itself into the contemplation and the ever resumed elaboration of its history. The people in charge of the institutions manage the machine, and avoid giving it any other ends but its mere reproduction. This does not mean that artists and intellectuals have disappeared, or that public rulers do not have any idea. In fact, they all have their little idea, but they refrain making it public, because it belongs to intimate belief, and does not fit into their official prerogatives. That is where our collective steps in by providing a platform, and sometimes protects their identities so that they may enjoy a larger freedom for action.

« In the duel between you and the world, assist the world » Franz Kafka, 1917

When unable to solve a problem on a global scale, it makes sense to bring it back to a reasonable proportion. Wage workers treat the issue at the scale of their lives. But individual solutions to those issues comfort individualism. The rebuilding of meaning and interest is local, whereas the function should be global. The bridge between local and global becomes political. But politics cannot originate this movement if there is not a little meaning already there in our lives, and that is what we try to do in our collective.

« Lâche pas la patate » Zachary Richard

Facing this set of very real doubts, only one answer may be brought: our capacity of activating other spaces than that of merchant production. By wording this answer, we are not calling for a new utopia, nor for a "return to origins". Instead, we hope for the development, besides assigned work, of other collective or individual activities so that everyone may become multiactive.

These activities suggest different relationships with time, and especially with autonomous time, that is to say free time, in the Aristotelian sense: free for "beautiful" actions, source of wealth, just as general production is. This likely is a new relationship to time, a major individual and collective value, that the bypass of work constraint should provide to all individuals. Control and organization of that time would then become, in time, a fundamental art. A real dark diamond.

45

Warren Nilsson & Ed Janzen

L'organisation expressive

Les associations et leur façon de fonctionner sont importantes pour nous en tant qu'artistes parcequ'il en sort des expériences sociales et personnelles. Des choses comme la capacité de vivre une vie qui ait un sens, de créer de l'art, ou de vivre dans une ville créative, sont liées pour nous tous à ces organisations.

La plupart des associations sont motivées par l'idée de rendre le monde meilleur et, dans le domaine de l'art, de le rendre plus artistique. Mais bien qu'elles prennent généralement leur mission au sérieux, beaucoup d'associations marquent le pas, et se trouvent prises dans la routine. Malgré des moments de fulgurance, ces lieux de travail ne sont tout simplement pas les lieux de vie, d'engagement, d'excitation, de créativité – ou de réelle efficacité – qu'ils pourraient être.

Mais des associations vraiment vivantes existent ; elles sont vivantes dans leur milieu quotidien, et les gens qui en font partie se sentent comme s'ils étaient en vol – partie prenante et engagés dans une aventure. Toutes les expériences de ce type ne sont pas positives, le stress et l'inquiétude existent encore dans ces organisations, mais ce sont des lieux où le développement personnel prend toute sa place et où les missions sont menées avec créativité et dynamisme.

Ces qualités manquent à la plupart des associations parce qu'elles sont coincées dans un modèle organisationnel « instrumental » qui n'a pratiquement pas changé depuis la révolution industrielle. Si le chef d'équipe d'une mine de 1802 entrerait aujourd'hui à Skol, il trouverait beaucoup de choses étranges et étonnantes – mais sa structure organisationnelle lui semblerait sans doute familière. Telle personne est chargée de telle chose, tel département est chargé de telle autre. Les factures arrivent et sont réglées. Des gens sont embauchés, le loyer est payé, et ainsi de suite. Même dans une association artistique du XXI^e siècle, les gens sont globalement organisés comme s'ils étaient des pièces de voitures. Et les gens dans les associations non-lucratives – comme par exemple les associations artistiques – qui se voient comme un soutien aux personnes et aux communautés,

sont souvent prêts à donner plus et plus volontiers d'eux-mêmes à cette chaîne de montage que les ouvriers qui travaillent sur les chaînes des vraies usines.

Est-ce que Skol voit les membres de son personnel comme multidimensionnels dans leur développement ? Est-ce qu'il cherche à former son personnel, à lui procurer un soutien émotionnel et une détente ? Les gens qui sont traités jour après jour de façon instrumentale traiteront naturellement les autres – et se traiteront les uns les autres – de façon instrumentale, même si le mandat de l'association vise des finalités non-instrumentales comme la fête, le développement ou la participation. Ceci génère une discontinuité ou une incohérence dans l'organisation. À Skol, nous tentons de soutenir l'art – mais percevons-nous la vie quotidienne de l'organisation comme artistique ? Pouvons nous créer du lien social ou défendre l'art si nous sommes organisés comme une machine ? Vraisemblablement pas.

Nous sommes inquiets et apeurés quand les choses autour de nous ne sont pas familières et contrôlables. Nous pouvons nous auto-persuader que des conditions « sécurisantes » telles que nous les imaginons – le modèle instrumental – nous sécurisent effectivement, même si ce n'est souvent pas le cas. Finalement, l'insécurité a toujours existé – ça fait partie de la vie.

Mais bien que nous ne le fassions pas habituellement, nous pouvons nous organiser d'une façon qui ne semble pas aussi sécurisante – qui ne soit pas une machine organisationnelle – mais qui est de fait plus sécurisante. On pourrait appeler cela une approche *expressive*. Elle peut ne pas avoir l'air différente en apparence, mais sa différence est dans l'intention, dans le désir des gens qui y travaillent – les dirigeants, les travailleurs eux-mêmes – de réellement créer un environnement dans lequel les gens s'épanouissent. Voici un test : dans les moments de crise, qu'est-ce qu'on sacrifie ? Le culturel, le participatoire ? Ou sommes nous prêts à admettre que les affaires en prennent un coup ? Qu'est ce qui vient en premier ?

Une organisation expressive est celle qui entretient une telle cohérence. Au lieu d'essayer d'être un outil pour accomplir quelque chose, elle vit la chose elle-même : une association sociale qui ne cherche pas à créer de la communauté mais à l'exprimer ; une association éducative qui ne soit pas là pour éduquer, mais pour *être* une éducation de tous ceux qui entrent en contact avec elle ; une association écologique qui n'existe pas pour changer une politique, mais pour *être* une écologie humaine vivante.

Ou encore, une association d'art qui serait elle-même une œuvre d'art, qui gère son entreprise comme une œuvre d'art – qui a une comptabilité d'art, des réunions d'art, qui accueille les gens avec art dès qu'ils passent la porte. Si une telle association se sent artistique, alors elle se sentira aussi vivante et aventureuse.

Que peut signifier le modèle de l'organisation expressive en termes de vie quotidienne ? Une association est un ensemble de relations qui met les énergies artistiques de certains en rapport avec d'autres. La vision et la pratique d'une seule personne n'est pas le fin mot de l'histoire ; l'histoire se construit dans l'interaction des visions et des pratiques de nombreuses personnes. Il n'y a pas une seule personne qui domine et prend les décisions pour tous les autres – tous font partie d'un dialogue. C'est compliqué, et parfois source de conflit – mais certainement pas utopique. Souvent c'est heureux, mais cela peut aussi être tendu, effrayant et stressant. C'est vivant. Et c'est ouvert à de nouvelles relations et de nouveaux contacts avec le monde extérieur.

Quand une association s'engage vraiment dans cette façon d'être, elle devient un lieu très humble, incertain de sa définition de l'art, de la communauté, ou de quoi que ce soit d'autre – elle réfléchit vraiment à ce à quoi elle s'intéresse et devient un espace de confrontation pour les questions de fond, au lieu de les mettre de côté. Elle ne dit plus : « Ici, nous faisons juste de l'art », mais : « Amenez cette part de vous-même qui se demande ce que nous faisons ici, ce qui compte dans la vie. »

Les gens qui font partie des associations sont souvent inquiets ; ils veulent avoir leur petit boulot et ne surtout rien remettre en cause. La structure de leur organisation en est le reflet. L'association est une représentation visible du modèle mental que nous y amenons. La seule façon de changer les choses est de les changer en nous.

Résumé d'une conférence donnée à Skol par Warren Nilsson

48

Warren Nilsson & Ed Janzen

The Expressive Organization

Organizations and how they function are important to us as artists because of what comes out of them: community and personal experiences. Such things are for all of us bound up in organizations: the ability to live a meaningful life, to create art, to live in a creative city, etc.

Most organizations are driven by an idea to make the world a better place – in the realm of art, a more artistic place. But, while certainly taking their missions seriously, many organizations just mark time, “going through the motions.” Despite moments of brilliance, these workplaces simply are not the places of life, engagement, excitement, creativity – or real effectiveness – that they could be.

But really alive organizations do exist; they feel really alive in their day-to-day milieu, and their people feel like they’re in flight – engaged and taking part in an adventure. Not all such experiences are positive, and stress and worry still exist in these organizations, but importantly they are places where personal growth happens and where their missions are carried out with creativity and dynamism.

Most orgs lack these qualities because they’re stuck in an “instrumental” organizational model, which has remained virtually unchanged since the Industrial Revolution. If a mine foreman from 1802 walked into Skol right now, he would find many things strange and startling – but he would likely find the organizational structure quite familiar. This person is in charge of this, that department in charge of that. Bills arrive, bills get paid. People are hired, rent is paid, and so on. Even in a twenty-first century arts organization, people are organized essentially as if they were car parts. And people in non-profits – like arts orgs – who see themselves as helping people and communities, are often ready to give themselves up far more wholeheartedly to this “assembly line” than workers who work on real factory assembly lines.

Does Skol see its staff members as multidimensional in their development? Does it seek to educate its staff, to give them recreational and emotional support? People who are treated instrumentally day in, day out, will naturally treat others – and one another – instrumentally, even if the organization's mission sets out non-instrumentalist social goals like celebration, development, or participation. This creates a great disconnect or incoherence in the organization. At Skol, we're trying to support art – but does Skol's day-to-day organization life feel artistic? Can we create community or nurture art with a machine-like organization? Likely not.

We feel insecure and afraid when things around us aren't familiar and controllable. And we can trick ourselves into thinking that "secure" conditions as we imagine them – the instrumental model – actually make us more secure, even when they often don't. In the end, insecurity has always existed – it's a fact of life.

But, though we usually don't, we can organize ourselves in a way that doesn't seem as secure – that's not an organizational machine – but actually is more secure. This could be called an *expressive* approach. It may not look different on the surface, but its difference lies in intention, the desire of the people who work there – the managers, the workers themselves – to really create an environment where people thrive. Here's a test: In a moment of crisis, what gets sacrificed – the cultural, the participatory? Or are we willing to let the business take a hit? Which is primary?

An expressive organization is one that nurtures such coherence. Instead of trying to be a tool to accomplish something, it lives the thing itself: a community org that doesn't seek to create community, but to express it; an educational organization that's not there to educate, but to *be* an education for everyone that comes into contact with it; environmental org that exists not to change a policy, but to *be* a living, human ecology.

Or an arts organization that is itself a work of art, that conducts its business as a work of art – that does accounting artistically, has meetings artistically, greets people artistically when they walk in through the door. If such an org feels artistic, then it's also going to feel alive and adventurous.

What does the expressive organizational model mean in terms of our daily lives? An organization is a set of relationships, bringing the artistic energy of people into contact with other people. A single person's vision and practice isn't the whole story; the story is the interaction of many such people's visions and practices. No one person dominates and makes decisions for everyone else – they are all part of a dialogue. It's messy, and sometimes a place of conflict – not utopian in any way. It often feels happy, but can also feel tense, scary and stressful. But it feels alive. And it's open to new relationships and new connections to the wider world.

When an organization really commits to this way of being, it becomes a very humble place, unsure about its definition of art, community, or anything else – a place that really thinks about what it cares about, that confronts in itself, not puts aside, the questions that have ultimate meaning. Not “we’re just doing art, here”, but “bring that part of you that wonders why we’re here at all, what matters in life!”

People in organizations are often insecure; they want their little jobs and don’t want to challenge anything, and the structure of their organization will reflect this. The organization is a visible representation of the mental model we carry into it. The only way to change this is to shift these things within ourselves.

Condensed from a presentation to Skol by Warren Nilsson



Centaury — The inability to say 'no'



Walnut — Protection from change & unwanted influences

Stand Your Ground:

1. Centaury 2. Walnut 3. Holly 4. Agrimony



Holly — Hatred, Envy, and jealousy



Agrimony — Mental torture behind a cheerful face.

Placebo effect

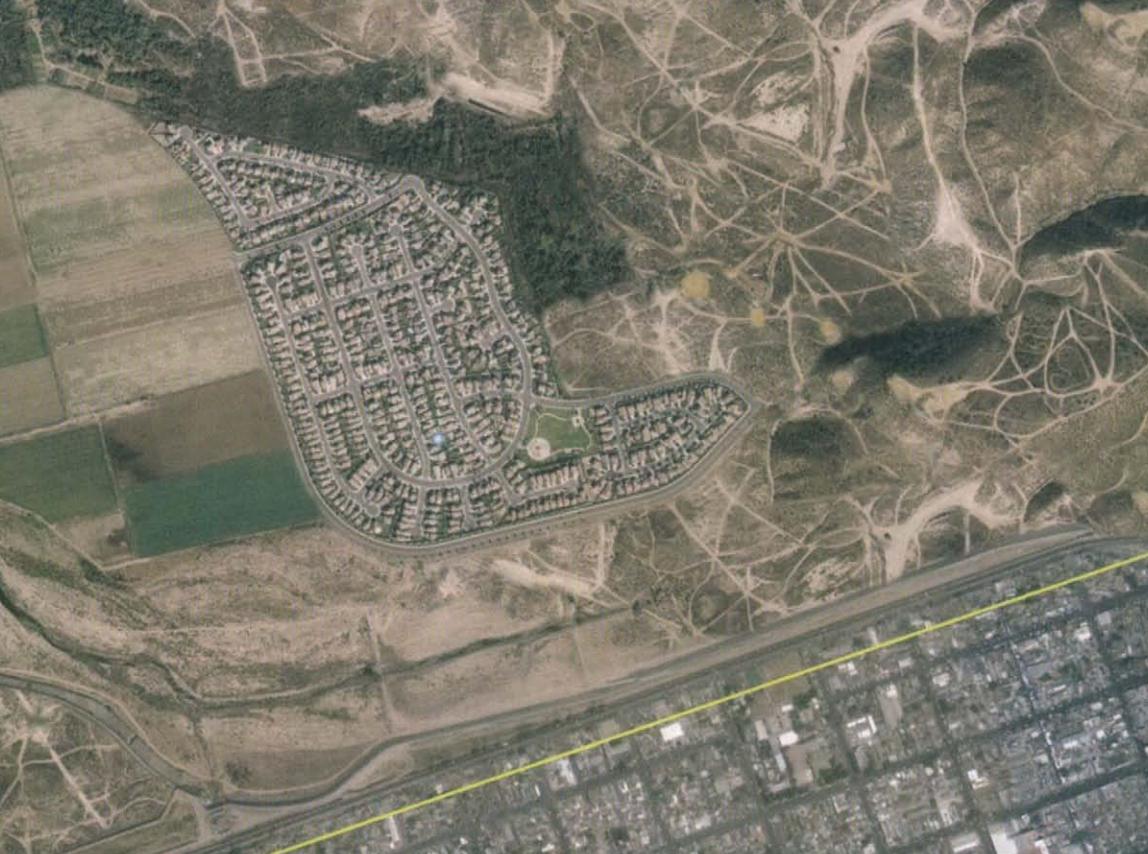
H. Pham 2007

52

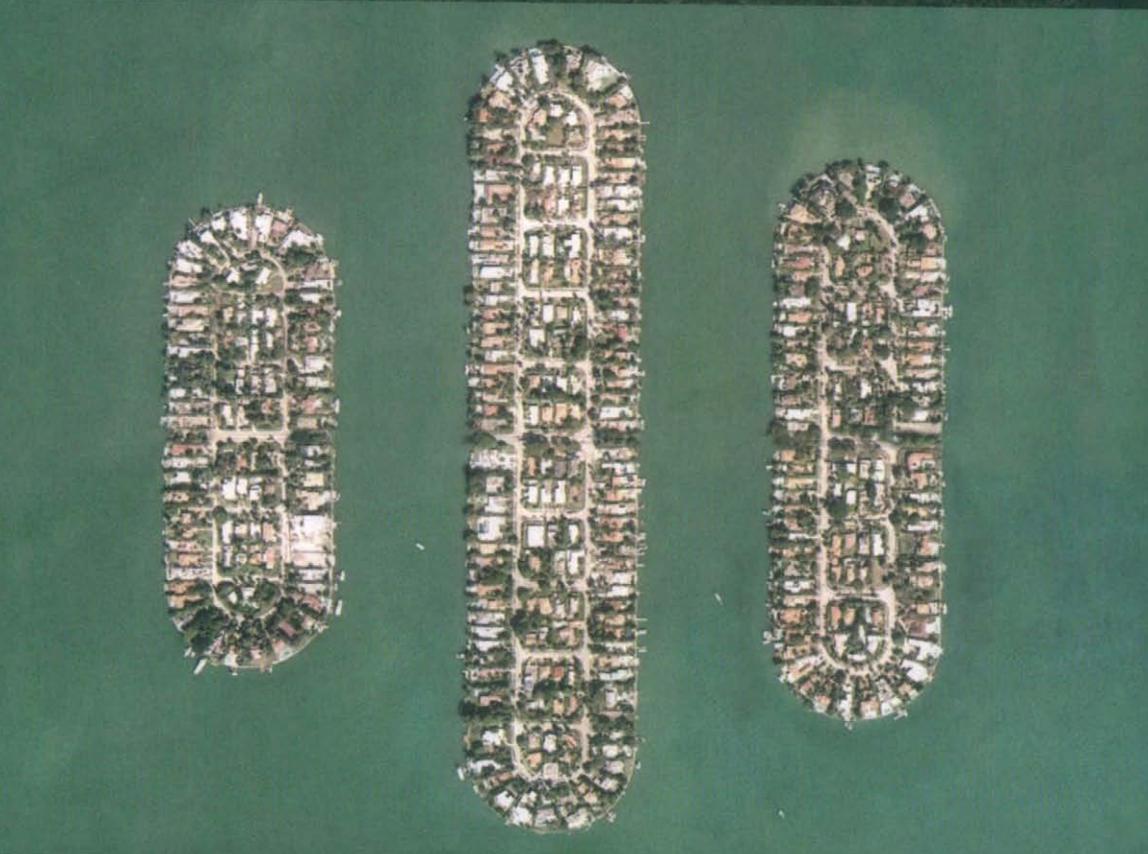
Jeremy Drummond

Point Plan











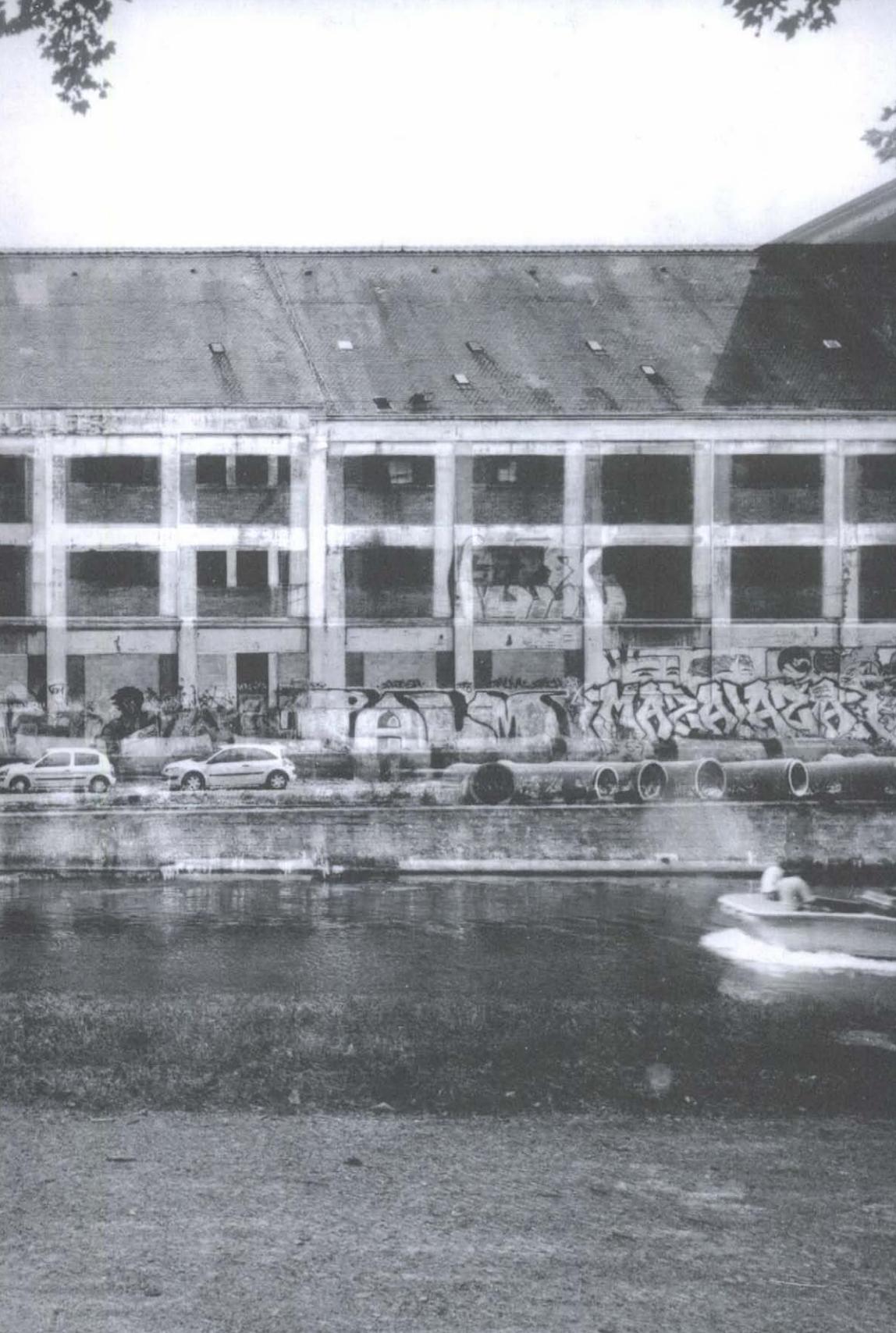
58

Philippe Paret

Faire comme si tout allait bien / As if all were well







62

Lisa Ndejuru, Devora Neumark,
Pauline Ngirumpatse, Susannah Wesley, coéditrices
Le parfum de home beautiful

home beautiful, avec son emphase délibérée sur le bien-être, est un projet de collaboration artistique interdisciplinaire portant sur les questions complexes du *home* (un mot anglais qui n'a pas d'équivalent en français et qui signifie à la fois et entre autres la demeure, le foyer, l'origine et l'appartenance) qui est au centre de l'oppression politique et culturelle, de la coexistence écologique, et de la guérison personnelle et collective. À l'origine, le projet incluait des plans pour la création collaborative d'une unité d'habitation écologiquement responsable à Ville Emard, Montréal. Ce texte se fonde sur la conférence de Devora Neumark, donnée dans le cadre de la programmation *Faire comme si tout allait bien* de Skol. Les idées présentées ici proviennent en partie de l'expérience personnelle de Devora Neumark, de sa recherche et de sa pratique artistique, et pour une autre part se sont formées dans un dialogue avec Lisa Ndejuru et Pauline Ngirumpatse, les deux autres membres au cœur du projet, qui sont citées directement dans le texte.

La toute première fois que j'ai capté le parfum de home beautiful, une possibilité de penser et de parler d'un lieu jusqu'à ce qu'il devienne réel, un lieu véritablement né de nous, une part de moi-même, de nos pensées et de nos expériences, un « nous » dont je fais partie... j'ai pensé que j'avais peut-être trouvé un lieu où vivre, un lieu où me poser, aménager mes choses et autres, mes leçons de vie.¹

Lisa Ndejuru

J'ai atteint le stade où je veux vivre, pas juste survivre.²

Pauline Ngirumpatse

1/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

2/ Tiré d'une conversation au dîner avec Tana Paddock, Lisa, et moi, le 3 novembre 2006.

home beautiful est un projet performatif conceptuel participant de façon critique au développement d'un cadre culturel qui explore les conditions d'une saine coexistence par rapport à la fracture ontologique, émotionnelle et physique du foyer. *home beautiful* est aussi un laboratoire pour l'exploration de ce que signifie une coexistence saine, au-delà de son dispositif théorique. J'ai passé plusieurs de ces dernières années à enquêter sur la possibilité de construire une communauté de cohabitation financièrement abordable et écologiquement responsable sur l'emplacement de ma maison de la rue Cardinal à Montréal.

Lisa, Pauline et moi amenons chacune dans ce projet des expériences très différentes du foyer et du déplacement. Ce que ces expériences signifient et la façon dont nous nous y prenons pour nous situer dans le temps et dans l'espace font partie des questions que nous avons discutées selon des perspectives culturelles, économiques, psychologiques et politiques. Un des éléments les plus significatifs de cette première phase de recherche a été la possibilité pour nous d'apprécier et de nous habituer à nos histoires respectives, et au vocabulaire que nous utilisons pour les raconter. Au fur et à mesure de ce processus, il est devenu évident que beaucoup d'énergie et de temps d'écoute sont nécessaires pour pouvoir donner forme à notre collectivité et rendre possible l'émergence de quelque chose qui puisse satisfaire nos différents besoins, en particulier quand il s'agit d'une question aussi chargée que celle du foyer.

Quand nous nous sommes assises, Devora, Tana, Pauline et moi, nous avons levé notre verre aux commencements, et j'ai dit « ancre ». Non, Pauline a dit « ancre ». Moi, j'ai dit « commencements ». Et c'est lié au fait de poser le pied et de fouler doucement mes rêves. Ici, cela a quelque chose à voir avec le fait que je ne voulais pas atterrir pour ne pas marcher sur les rêves ou les bulles de quelqu'un d'autre... de ne pas vouloir que mes bulles éclatent, mais d'avoir besoin d'être, de pousser, d'arracher, de séparer, de faire un pas et de faire mal, pour pouvoir vivre.³

Lisa Ndejuru

Partir en vrille du Rwanda, ma terre et ma maison natale, un chez-moi qui m'a nourri, qui m'a formée. Un chez-moi qu'une part de moi-même n'accepte pas et refuse de nommer maison, un nom trop beau pour être appliqué à un lieu qui a généré tant de haine... qui a versé tant de sang. Je ne peux pas imaginer être faite de la même argile, contenant aussi de tels sentiments, parce ce n'est pas chez moi, pour moi.⁴

Pauline Ngirumpatse

home beautiful est un projet très personnel qui s'insère dans une analyse sociopolitique plus vaste. Ma propre histoire par rapport au foyer est agitée. La façon dont j'imagine et habite ma maison a été influencée par une oppression culturelle, transmise par le sang, dont découle une maltraitance grave et prolongée

3/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

4/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 6 avril 2007

dans mon enfance, par un incendie criminel volontaire qui a entièrement détruit le loft où habitait ma famille il y a douze ans, par ma propre expulsion forcée d'un immeuble dans le centre de Montréal pour laisser la place à des condos de luxe, et, plus récemment, par la découverte de l'important vice de construction que constitue l'absence de fondations sous la cuisine de la maison que j'ai achetée.

Pourtant mon histoire personnelle n'est pas différente de celles de beaucoup de gens dans le monde, dont les maisons ont été détruites par des actes d'agression individuelle, par la pression économique de l'embourgeoisement sur l'immobilier, et/ou par le domicile⁵. L'oppression culturelle et/ou politique qui provoque la perte des logements prend des formes variées, notamment celle de régimes gouvernementaux fondamentalistes ou diversement oppressifs, ou encore celle de l'exploitation sauvage par les entreprises multinationales des populations de ce que l'on appelle le tiers-monde. L'importance de cette dernière, et la façon dont elle est perpétrée sur les individus et les communautés du monde soi-disant en développement, n'est certainement pas surestimée étant donné la longue liste de désastres écologiques dont sont responsables les grandes entreprises commerciales motivées par le profit à court terme.

Dans l'introduction en 1994 de l'anthologie de ses textes, *Close to Home: Women Re-connect Ecology, Health and Development*, Vandana Shiva déclare : « ...le conflit socio-ethnique, la xénophobie, le fondamentalisme et la montée de nationalismes étroits sont en train de déchirer le tissu social, tout comme la destruction écologique déchire le tissu vivant de la nature. Les conflits ethniques et communautaires, qui sont en partie une réaction à l'homogénéisation culturelle, sont aggravés par les processus de développement qui dépossèdent les gens et leur refusent le contrôle de leurs ressources tout en dégradant leurs écosystèmes. »⁶

Dans sa conception même, *home beautiful* est pensé comme pouvant générer une conscience souple et sans nostalgie de notre propre capacité d'action. Pour autant, cela peut être très difficile à réaliser et à maintenir.

5/ Dans les paragraphes d'introduction de *Domicide: The Global Destruction of Home*, J. Douglas Porteous et Sandra E. Smith écrivent : « Actuellement, aucun mot n'existe pour l'action de détruire les logements des gens et/ou de les expulser de leur terre natale. Nous proposons le néologisme domicile pour désigner la destruction délibérée du foyer, qui provoque la souffrance de ses habitants. Un second terme, « mémoricide », concerne les tentatives délibérées d'expurger la mémoire humaine, principalement en détruisant l'accessoire physique de la mémoire qu'est le paysage culturel (par exemple en Bosnie musulmane, dans les années 90). » Le domicile peut donc être défini comme la destruction volontaire et politiquement motivée des maisons, des foyers, des cultures et des langues. Il est une des principales armes de l'arsenal de l'oppression culturelle, y compris ici, au Canada, où l'habitat des peuples autochtones continue à être détruit.

6/ Le chapitre d'introduction de Vandana Shiva est intitulé « Women, Ecology and Health: Rebuilding Connections (Les femmes, l'écologie et la santé : reconstruire des liens) »

Les choses se mettent gentiment en place dans ma tête et dans mon cœur... J'ai fini le mémoire sur la nouvelle politique provinciale contre le racisme et la discrimination. [...] Je n'ai pas cessé de faire des recherches sur les maisons en bottes de paille et les prêts immobiliers — je ne sais pas si les deux vont ensemble : je ne suis pas sûre que la banque financera un logement en paille, mais bon... une chose à la fois... d'autres l'ont fait ! Il y a beaucoup de choses auxquelles il faut penser.⁷

Lisa Ndejuru

Tout à coup, pendant la réunion, a surgi la question de la non-nostalgie. Considérons-nous home beautiful selon un sens nostalgique ou non-nostalgique de la maison ? ...La tête me tourne ...Elle tourne depuis le Rwanda — le premier lieu qui m'a appris à la fois ce qu'est la maison et ce que je ne veux pas que la maison soit — jusqu'à Montréal, le lieu où je veux refaire une nouvelle maison... faire un foyer neuf.⁸

Pauline Ngirumpatse

Concevoir un cadre culturel pour le bien-être en rapport avec la maison est une vaste entreprise. Parfois, Pauline, Lisa et moi sommes très positives en ce qui concerne les perspectives et les développements de *home beautiful*, mais à d'autres moments nous hésitons et sommes submergées par les énormes questions éthiques qui surgissent à chaque instant. Par exemple, parallèlement aux préoccupations concernant le domicile et le droit de la terre, il y a aussi la réalité de la fragilité écologique — si ce n'est du désastre imminent. La question émergente de « l'éco-apartheid », c'est à dire le fait que très peu de gens ont les moyens financiers d'acquérir et de conserver un « style de vie écologique », nous inquiète aussi. La pénurie de nouvelles éco-technologies et de matériaux de construction abordables, et la perte simultanée des connaissances vernaculaires des anciennes méthodes de construction écologiques, ont eu pour conséquence que seul un très petit nombre de personnes privilégiées ont effectivement la possibilité de construire une structure architecturale ou une maison « verte » idéale. Il faut aussi prendre en compte les traumatismes inter-générationnels que chacune d'entre nous porte, et qui ont des conséquences sur le fonctionnement affectif et cognitif, aussi bien au niveau personnel que familial, communautaire, national et international.

Ainsi, *home beautiful* représente en fait un très long processus de pensée concernant des questions extrêmement difficiles, et après plus d'un an de conversations nous en sommes arrivées à nous demander si la maison avait vraiment besoin d'être construite pour que ce projet aboutisse. Et, s'il était nécessaire et faisable de construire cette maison, quelle serait la façon la plus juste pour que le projet soit lisible ?

Nous nous demandions aussi ce que cela signifiait que d'être durable, parce que nous nous rendions compte que *home beautiful* se devait d'être durable non

7/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 30 août 2006

8/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 6 avril 2007

seulement en termes d'engagement écologique, mais aussi en termes d'engagements financiers et communautaires. Des questions aussi élémentaires que « aurons-nous une cuisine commune ? » ou aussi abstraites que « pour pouvoir construire cette maison, sommes-nous complices des forces systémiques de l'exclusion et de l'inégalité ? » sont quelques-unes des problématiques éthiques et pratiques auxquelles nous nous sommes trouvées confrontées.

Lors de l'une de nos réunions, l'architecte Vouli Mamfredis fit le commentaire suivant : « En tant qu'architectes, on ne nous demande jamais de concevoir un foyer ; nous concevons des maisons. » Cette remarque révèle une des problématiques centrales de *home beautiful* : l'exploration des choix que nous faisons, et qui créent les manifestations physiques du sentiment de chez-soi.

La communauté ne peut pas se développer repliée sur elle-même, elle doit maintenir un flux d'énergie qui la traverse pour pouvoir durer et grandir. Ceci nous a mené à la conclusion qu'il fallait qu'il y ait une quatrième et peut-être même une cinquième unité d'habitation sur invitation, qui seraient utilisées par des personnes qui partagent nos préoccupations. Ces unités serviraient à soutenir le financement à long terme du projet sous forme d'entretien de la maison, et serait un espace dialogique ouvert et renouvelable avec des artistes, des activistes, des chercheurs et d'autres.

Me parler de tension créative, d'un inconfort naturel... d'un plaisir — douleur, et pousser et tirer pour grandir et être.⁹

Lisa Ndejuru

*À chaque fois que nous sortons d'une réunion de *home beautiful*, j'ai toujours des sentiments partagés : des sentiments d'excitation et d'enthousiasme à propos de cette grande aventure dans laquelle nous nous embarquons, avec ses promesses et ses inconnues... mais aussi une sensation de lourdeur, et l'inquiétude qui l'accompagne de ne pas savoir si je serai capable de porter le poids physique et émotionnel nécessaire pour mener *home beautiful* à terme par moi-même. Bien que je sache que nous sommes ensemble, après nos réunions, chacune retourne finalement chez elle, à elle-même...¹⁰*

Pauline Ngirumpatse

Une des conditions pour établir un chez-soi, ou pour se sentir bien chez soi, est d'avoir la possibilité d'accéder au processus créatif nécessaire pour prendre conscience d'une capacité d'action qui se révèle, entre autres, dans le fait de déterminer ce qui devient public et ce qui reste privé. Je sais intimement comment les histoires que nous racontons nous servent. Je connais aussi la difficulté qu'il y a à passer de récits qui entretiennent la suspicion, la peur et l'agression, fondés sur l'affirmation et le renforcement du statut de victime,

9/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

10/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 6 avril 2007

à un processus qui puisse déboucher sur une capacité d'action. Je suis convaincue que la responsabilité sociale, culturelle et politique face à la volonté de violence, commence avec la responsabilité personnelle – l'engagement durable et la volonté de risquer de nouvelles paroles, de nouveaux récits et de nouvelles histoires.

*C'est une vieille histoire, aussi vieille et usée que les vêtements d'occasion dont j'ai rempli mon armoire au fil des ans, sans jamais rien jeter mais en me contentant simplement de ne pas les emporter quand je déménage. Je veux aller de l'avant. La honte est nouvelle ; elle s'ajoute au niveau d'inconfort nécessaire pour que je change.*¹¹

Lisa Ndejuru

*Je me rends compte que c'est peut-être pour ça que la matérialisation physique de home beautiful n'a pas encore abouti – parce que nous sommes encore en train de nous tracasser, parce que nous avons encore besoin de faire la lumière sur des vieilles histoires pour pouvoir dégager la beauté de la maison, le magnifique chez-soi.*¹²

Pauline Ngirumpatse

Je vois ce travail comme s'insérant dans une longue chronologie : les divers projets de découpe architecturale de Gordon Matta-Clark, y compris son spectaculaire *Splitting* de 1974 – dans lequel il a pris une maison appartenant au marchand Holly Solomon et l'a littéralement coupée en deux de haut en bas – étaient motivés par son intérêt pour l'exposition et le questionnement de la structure des choses, des espaces et des objets, et jusqu'aux mécanismes sociaux. Alors que le *Homeless Vehicle project* de Krzysztof Wodiczko à New York était un engagement dans l'exploration de ce que signifie symboliquement et pratiquement d'être sans-abri, *House*, l'œuvre de Rachel Whiteread, commandée en 1993 et située jusqu'à sa destruction en 1994 au coin de Grove Road et de Roman Road à Londres, était délibérément inhabitable.

La pratique d'Andrea Zittel interroge et transforme tout ce qui est nécessaire à la vie – comme le fait de manger, de dormir, de se baigner, d'avoir une vie sociale – et elle explore les problématiques de la liberté, de la sécurité et de l'enfermement dans les sphères domestiques et sociales. Dans son œuvre *Seoul home/L.A. Home*, l'artiste d'origine coréenne Do-Ho Suh a reproduit la maison de son enfance en tissu de soie, jusqu'au moindre détail des tuiles du toit ou de la décoration des murs. Il peut ainsi emporter sa maison portable avec lui dans ses voyages et ses enquêtes sur le déplacement et le déplacement d'identités. 24620, de Kyong Park est souvent décrit comme « une maison abandonnée de Detroit à la recherche d'un nouveau foyer. » Selon le site internet du SlowLab Projects, la maison est « une maison en fuite cherchant à s'échapper de la ville de Detroit qui a détruit ou brûlé plus de deux cent logements dans les cinquante

11/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

12/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 7 février 2008

dernières années. » En 2003, sur un thème similaire, mais selon une approche très différente, le projet (*im*)mobility d'Emily Jacir aborde la question du manque d'accès au pays natal palestinien. Le travail théorique de Louise Lachapelle sur l'éthique, la culture et l'habitation a aussi, comme les œuvres des artistes cités, influencé ma façon d'aborder ce projet.¹³

Dans le domaine de l'art, une grande part de ce qui concerne la métaphore et la fonctionnalité de la maison s'est concentré sur son impossibilité – ou du moins son instabilité – en s'appuyant sur (et en renforçant) le constat de son actuel statut précaire à travers le monde. Situé dans cette trajectoire de l'histoire de l'art, *home beautiful* veut explorer ce qui est au croisement de l'art, de la vie, de la souffrance et du domicile, dans ses dimensions réelles, à la fois symboliquement et fonctionnellement. Pourtant, inspiré par le principe qu'énonce Gandhi, « soyez le changement que vous voulez voir dans le monde », *home beautiful* altère l'approche habituelle de la maison par l'art contemporain de façon à se détacher de la victimisation et de son emphase portée sur la maison blessée ou absente.

Il me semble que le thème de la programmation de Skol, *Faire comme si tout allait bien*, implique que si nous voulons aller bien, nous devons agir comme si tout allait bien. En d'autres termes, nous devons changer les conditions du problème si nous voulons trouver une solution, parce que les conditions qui ont fait apparaître le problème ne feront pas apparaître sa solution, comme l'ont fait remarquer Albert Einstein et Mileva Einstein Maric. Plutôt qu'une re-construction, Lisa, Pauline et moi avons discuté de la nécessité d'une relation complètement nouvelle à la maison, et nous luttons pour la concevoir et la vivre. Il me revient en mémoire le livre de Toni Cade Bambara, *The Salt Eaters*, qui commence ainsi : « Es-tu sûre, ma chérie, que tu veux être bien ? ...Juste pour que tu sois sûre, chérie, et prête à être guérie, parce que l'intégrité n'est pas une broutille. »

Je cite souvent l'exemple du fait qu'il y a trente ans, il n'existait pas de refuges pour femmes. Il n'y avait aucun terrain, qu'il soit culturel ou physique, qui aurait pu permettre la prise de conscience de la maltraitance comme n'étant pas seulement le problème d'une seule femme, ou d'un seul homme, ou d'une seule famille. Nous avons donc créé, à la fois littéralement et métaphoriquement, un terrain constitué d'un refuge pour femmes qui travaille à lutter contre cette réalité systémique. En conséquence de quoi nous avons maintenant un cadre culturel pour comprendre l'existence de la maltraitance envers les femmes, et nous pouvons donc développer des ressources pour traiter cette question sociale.

13/ L'actuel projet de recherche de Louise Lachapelle, entamé en 2002, est intitulé *This Should Be Housing: Le temps de la maison est passé*, et se conclura par la publication à venir de *Le coin rouge : l'angle de beauté*. Il intègre parmi ses éléments sa propre expérience du logement, à savoir la rénovation d'une vieille maison en bois à présent profondément retirée dans les bois des Laurentides après avoir été déplacée par son précédent propriétaire d'un terrain exproprié pour laisser place à l'aéroport de Mirabel, au nord de Montréal. *La clôture et la faille*, sa thèse de doctorat de 2001, porte des titres de chapitre tels que *This should be Housing*, ou *Squat This*.

Je crois profondément que le projet *home beautiful* travaille à construire un terrain semblable. Si nous ne changeons pas le cadre culturel dans lequel nous concevons la maison, nous risquons de perpétuer le même système de privilèges acquis et d'attitudes coloniales qui nous a mené dans la situation actuelle. Si nous reconstruisons en utilisant ce que nous avons déjà, cela devient un projet nostalgique et nous serons coincés dans la douleur d'un passé révolu. Il est difficile de créer la possibilité générative du bien-être quand il y a si peu de choses dans notre société qui aillent dans le sens de l'établissement de ces conditions. Quand le processus et le « produit » qui en est issu sont liés de façon aussi inextricable, nous devons faire attention aux coûts cachés et aux sacrifices si nous ne voulons pas courir le risque de perpétuer un déséquilibre dangereux.

La question demeure de savoir si ça vaut la peine de se lever si tout doit retomber de nouveau. Si je dis oui, je me lève et je vis ma vie. Quand je dis non, je me recouche et je tire les couvertures par-dessus ma tête, ou jusqu'au menton, et je flotte entre la conscience et le sommeil.¹⁴
Lisa Ndejuru

Mon grand-père était mon home beautiful. Et si je ne dois pas être nostalgique, je voudrais au moins trouver ça dans mon home beautiful... ce lieu où l'on retourne quand rien d'autre n'a de sens. Ce lieu qui est tellement plein de sens qu'il rend impossible que les choses n'en aient pas.¹⁵
Pauline Ngirumpatse

Je défends l'idée que *home beautiful* existe en tant que projet d'art communautaire précisément parce qu'il agit dans un espace où les critères esthétiques de cette forme d'art sont pertinents, c'est à dire que les expériences et les relations personnelles sont prioritaires par rapport à tout produit spécifique. Le récit comme documentation est une méthodologie vitale dans ce genre de projet, parce qu'il fournit une prise de conscience de ce que le passé peut signifier dans un nouveau présent. D'ici à ce que Lisa, Pauline et moi construisions la communauté dans laquelle un projet pourra surgir, il se pourrait très bien qu'elle soit complètement différente de l'intention d'origine. Si nous ne sommes pas prêts à accepter cette possibilité, c'est que nous ne sommes pas fidèles aux valeurs inhérentes à la façon dont je définis l'art communautaire. Si la maison est finalement construite, elle peut aussi être conçue, dans le domaine de l'art, comme une sculpture, comme une installation, et/ou comme une intervention sociale ou urbaine. Les conditions de création de ce que nous recherchons peuvent ne pas être actuellement disponibles, mais le processus même d'explorer comment des circonstances de paix, de présence et de domiciliation contribuent à un sentiment de chez-soi peuvent, pour le moment, être un voyage suffisant en soi.

14/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

15/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 7 février 2008

*Alors qu'est-ce qui fait que je dis oui? Qu'est-ce qui fait que je dis non? C'est un sentiment, le sentiment d'être en phase, d'être concernée et d'être vulnérable : un sentiment de pouvoir... d'être à ma place.*¹⁶

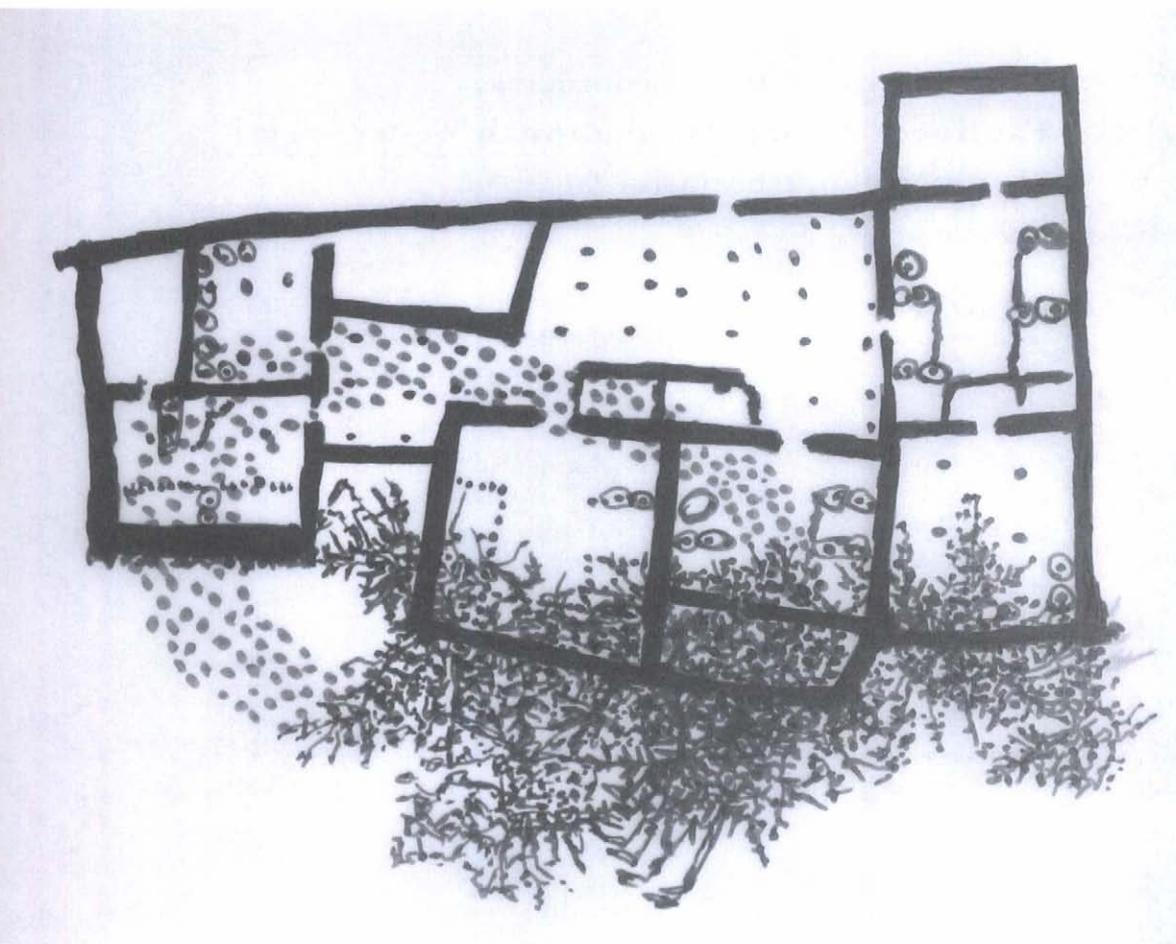
Lisa Ndejuru

*Alors oui, home beautiful est un voyage et une destination. Je ne pourrai pas y arriver si je n'éclaircis pas les histoires non-dites de mes maisons internes et externes, celles qui ont été fracassées et éparpillées par la vie et par le destin, si je n'amène pas, par la parole, un peu de sens dans tout ce non-sens...*¹⁷

Pauline Ngirumpatse

16/ Extrait de la présentation que Lisa et moi avons fait à l'occasion de la table ronde de Dare Dare, *Autour de l'Agora : lieux et pratiques dans l'espace public*, le vendredi 26 mai 2006.

17/ Correspondance électronique entre Pauline, Lisa et moi, 7 février 2008



Joceline Chabot, *Plan d'une concession - Vue à vol d'oiseau*, 2006

72

**Lisa Ndejuru, Devora Neumark,
Pauline Ngirumpatse, Susannah Wesley, coeditors**
The Scent of home beautiful

home beautiful, with its intentional emphasis on wellness, is an interdisciplinary collaborative art project dealing with the complexities of home/housing at the nexus of cultural/political oppression, ecological coexistence, and personal/communal healing. The project initially included plans for the collaborative creation of an ecologically responsible co-housing unit in Ville Emard, Montréal. This text is based on an artist's talk given by Devora Neumark as part of Skol's As If All Were Well programming. The ideas presented in this talk in part emerge from her own personal experience, research, and artistic practice and in part have been shaped through dialogue with Lisa Ndejuru and Pauline Ngirumpatse, the other two core members of the project who are cited directly herein.

The very first time I picked up the scent of home beautiful, a possibility to think and talk a place into existence, a place truly born of us, a part of me, of our thoughts and experiences, an "our" of which I am a part... I felt I might have found a place to live, un lieu où me poser, aménager mes choses et autres, mes leçons de vie.¹

Lisa Ndejuru

I have reached the point where I want to live, not just survive.²

Pauline Ngirumpatse

home beautiful is a conceptual performative project critically participating in the development of a cultural framework exploring the conditions for healthy

1/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the Dare Dare *Autour de l'Agora : Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

2/ In conversation over dinner with Tana Paddock, Lisa, and myself, November 3, 2006.

coexistence in relation to home's ontological, emotional, physical and spiritual fracture. *home beautiful* is also a laboratory for the exploration of what healthy coexistence means beyond the theoretical construct. For the past several years, I have been investigating the possibility of building an affordable, ecologically responsible, co-housing community at the site of my Cardinal Street house in Montréal.

Lisa, Pauline, and I each bring very different experiences about home and displacement to the project. What these experiences mean and how we go about locating our selves in time and place are amongst the issues we have discussed from cultural, economic, psychological, and political perspectives. A significant element of this early research phase has been the possibility for us to become familiar with and appreciate one another's histories and the vocabularies we use to recount them. Through this process it has become obvious that a great deal of energy and time listening is required in order to shape our collectivity and allow something to emerge from it that satisfies our different needs, particularly as we are dealing with such a charged issue as home.

When we sat down, Devora, Tana, Pauline, and I, we made a toast to beginnings, and I said, "anchor." No, Pauline said, "anchor." I said "beginnings." And that is related to putting my foot down and treading softly on my dreams. There is something here about my not wanting to touch down so as to not step on somebody's dreams or bubbles... not wanting my bubbles bursting, but needing to be and grow and rip and part and step and harm, in order to live.³

Lisa Ndejuru

Spinning from Rwanda, my land/Home of origin, a home that nourished me, molded my Self. A home that part of me resents and refuses to name home, a beautiful signifier that cannot be credited to a place that generated so much hatred... spilled so much blood. My Self cannot imagine being made of the same clay that also contains such feelings because they are not home to me, for me.⁴

Pauline Ngirumpatse

home beautiful is a very personal project, within a larger sociopolitical analysis. My own history with home has been a troubled one. Cultural oppression, passed through blood, resulting in severe and prolonged childhood abuse, an arson attack twelve years ago that totally destroyed the loft that was my family's home, my own forced eviction from a building in downtown Montreal to make way for luxury condos, and most recently, the discovery of a major latent defect in the form of a missing foundation under the kitchen in the house that I bought, have all influenced the way that I imagine and inhabit home.

Yet my personal story is not different from many peoples' histories around the world whose homes have been destroyed through acts of individual

3/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the Dare Dare Autour de l'Agora : *Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

4/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, April 6, 2007.

aggression, gentrification, and/or through domicile⁵. Cultural/political oppression resulting in the loss of home takes many forms, including fundamentalist and otherwise oppressive and exploitative governmental regimes, as well as multi-national corporations' abuse of so-called Third World populations. The significance of the latter, and the way in which it is perpetrated on the individuals and communities from the so-called Developing World, cannot be overestimated given the record of ecological disaster from short-term, profit motivated, business ventures.

Allow me to quote from the introduction to Vandana Shiva's 1994 edited anthology *Close to Home: Women Re-connect Ecology, Health and Development*, in which she states:

*...The social-ethnic conflict, xenophobia, fundamentalism and the rise of narrow nationalism, are tearing apart the social fabric, just as ecological destruction is tearing apart the web of life in nature. Ethnic and communal conflicts, which are in part, a response to cultural homogenization, are further aggravated by the process of development which dispossess people, denies them control over their resources, and degrades ecosystems.*⁶

By design, *home beautiful* imagines a non-nostalgic and generative sense of resilient agency. However this can be very difficult to achieve and sustain.

*It is coming together nicely in my head and in my heart ... I finished the memoir on the new provincial policy against racism and discrimination. [...] I haven't stopped researching straw bale houses and mortgages — I don't know if the two go together: I'm not sure the bank will finance straw bale housing mais bon... une chose à la fois... other people have done it! There are many things to be thinking about!*⁷

Lisa Ndejuru

*All of a sudden during the meeting, comes the non-nostalgic issue. Do we consider home beautiful from a nostalgic sense or a non-nostalgic sense of home? ...My head is spinning ...Spinning from Rwanda — the first place that taught me both what home is and what I don't want home to be — to Montreal, the place where I want to make a new home... make home anew.*⁸

Pauline Ngrumpatse

To conceive of a cultural framework for wellness in relation with home is a vast undertaking. At times Pauline, Lisa, and I are very positive about the prospect

5/ In the opening paragraphs of the Preface to *Domicide: The Global Destruction of Home*, J. Douglas Porteous and Sandra E. Smith write: "Currently, no word exists for the action of destroying peoples' homes and/or expelling them from their homeland. We suggest the neologism *domicide*, the deliberate destruction of home that causes suffering to its inhabitants. A second term, "memoricide," concerns deliberate attempts to expunge human memory, chiefly though the destruction of memory's physical prop, the cultural landscape (e.g., in Muslim Bosnia, 1990s)." *Domicide* then can be defined as the politically motivated, willful destruction of houses, homes, cultures and languages. It functions as a major weapon in the arsenal of cultural oppression including here in Canada where First Nations' homes continue to be destroyed.

6/ Vandana Shiva's introductory chapter is entitled "Women, Ecology and Health: Rebuilding Connections."

7/ Email correspondence between Lisa, Pauline, and myself, August 30, 2006.

8/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, April 6, 2007.

and process of *home beautiful*, but at other times we hesitate and are overwhelmed by the huge ethical questions that surface at every turn. For example, as well as concerns surrounding domicile and land rights, there is also the reality of ecological fragility – if not imminent disaster. The emerging issue of “eco-apartheid,” the fact that very few people have the financial means to purchase and maintain an “ecological lifestyle” also worries us. The dearth of affordable new eco-technology and building materials and simultaneous loss of vernacular knowledge of old ecological building methods, has resulted in only a very small privileged number of people actually having the possibility of building the ideal “green” architectural structure/house. Then there is the consideration about the accompanying inter-generational traumas that we are each carrying, which impact affective and cognitive functioning on personal, social, familial, community, national, and international levels.

So, *home beautiful* has come to represent a very long process of thinking through enormously difficult questions, and after more than a year of conversation we found ourselves asking if the house even needed to be built in order for the project to be successful. And, if it were necessary and feasible for the house to be built, what would be an appropriate way for it to manifest?

We were also asking what it means to be sustainable, because we realize that *home beautiful* needs to be sustainable not only in terms of its ecological commitment, but also in terms of its financial and communal commitments. Questions as basic as “Do we have a common kitchen?” and as abstract as “Are we colluding with the systemic forces of exclusion and inequality in order to build this house?” are some of the ethical and practical issues we have been addressing.

In one of our meetings, Vouli Mamfredis commented: “As architects we are never asked to design homes, we design houses.” This remark highlights one of the core issues within *home beautiful* – the exploration of the choices we make that create the physical manifestation of a sense of home.

The community cannot develop as a closed circle, it must maintain an energy flowing through for it to be sustainable and grow. This led us to the conclusion that there need to be a fourth and maybe even a fifth housing unit that is invitational and used by others who share our concerns. The unit(s) would serve to support the long-term financing of the project in terms of the upkeep of the house and would provide an open and renewable dialogical space with artists, activists, scholars and others.

*Speak to me of tension creative, a natural discomfort... a pleasure – pain and push and pull to grow and be.*⁹
Lisa Ndejuru

9/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the Dare Dare *Autour de l'Agora : Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

*Every time we get out of any home beautiful meeting, I always have mixed feelings: feelings of excitement and enthusiasm about this great adventure we're embarking on with its promises, its unknowns... but also a sensation of heaviness, and the worry that comes with it, not knowing if I'll be able to carry the physical, emotional weight of bringing home beautiful to fruition by myself. Even though I know we're together, eventually after our meetings every one returns to her house, to her self...*¹⁰

Pauline Ngirumpatse

One of the conditions for the establishment of "home", or the conditions of wellness in "home", is the capacity to have access to the creative process, which provides a sense of agency that plays itself out in, among other ways, the determination of what becomes public and what remains private. I know intimately how the stories we tell serve us. I know too, the difficulty of shifting narratives that sustain suspicion, fear, and aggression from a telling or reinforcing of victimhood to a process resulting in agency. I'm convinced that social, cultural and political responsibility, in the face of the will to violence, begins with personal accountability – a commitment to sustainability and a willingness to risk new tellings, narratives, and stories.

*This is an old narrative it's old and worn like the second hand clothes I've filled my closet with over the years never throwing any away just neglecting to pack whenever I move. I want to move on. The shame is new, adding to the level of discomfort necessary for me to change.*¹¹

Lisa Ndejuru

*I realize that maybe that's why the physical materialization of home beautiful hasn't been successful yet – because we're still agonizing, because we still need to shed some light on to old stories in order to bring out the beauty of home, the beautiful home.*¹²

Pauline Ngirumpatse

I see this work as part of a large chronology: Gordon Matta Clark's various architectural cutting projects, including his spectacular 1974 *Splitting* – in which he took a house owned by dealer Holly Solomon and literally sliced it in half from top to bottom – were driven by his interest in exposing and interrogating the structure of things, from spaces and objects, to social mechanisms. While Krzysztof Wodiczko's *The Homeless Vehicle project* in NYC (1987) was a commitment to explore homelessness in symbolic and practical ways, Rachel Whiteread's commissioned *House* (1993) located at the corner of Grove Road and Roman Road in London, England until its destruction in 1994 was intentionally uninhabitable.

Andrea Zittel has a practice of interrogating and transforming everything necessary for life – such as eating, sleeping, bathing, and socializing – as she

10/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, April 6, 2007.

11/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the Dare Dare *Autour de l'Agora : Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

12/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, February 7, 2008

explores issues of freedom, security and confinement in the domestic and social spheres. In *Seoul Home/L.A. Home*, the Korean-born artist Do-Ho Suh replicated his childhood home in silk fabric down to the detail of the roof tiles and ornamentation on the walls. His portable home allows him to carry his house with him as he continues his travels and his inquiry into displacement and displaced identities. Kyong Park's *24620* is often referred to as "an abandoned house from Detroit in search of a new home." According to SlowLab's Projects website the house is a "fugitive house, running from the city of Detroit, which has destroyed or burned more than two hundred thousand homes in the last fifty years." Along a similar theme, though quite different in its approach, Emily Jacir's 2003 project (*im*)*mobility*, addresses the issues of access, and lack thereof, to Palestinian homeland. Then there is Louise Lachapelle's theoretical work exploring ethics, culture and habitation that like the works of these artists, has influenced the way I approach this project.¹³

Much of this within the domain of art concerning the metaphor and functionality of home has been focused on home's unfeasibility – or at least its instability – as it has referred to (and reinforced) the assertion of home's current precarious position worldwide. Located within this art historical trajectory *home beautiful* is intended to explore what is at the nexus between art, life, suffering, and dwelling, in both symbolically real and functionally real ways. However, inspired by Gandhi's principle "be the change you want to see in the world," *home beautiful* alters the contemporary art approach to home in order to shift away from victimhood and an emphasis on the wounded or absent home.

I understand Skol's programming theme *As If All Were Well* to imply that we must act as if all can be well if we want to be well. In other words, we have to change the conditions if we want to find a solution to the problem, because the conditions that gave rise to the problem will not give rise to the solution, as Albert Einstein and Mileva Einstein Maric have pointed out. Rather than a re-construction, Lisa, Pauline and I have discussed the need for a completely new relationship with home, something we are struggling to conceive of and live. I am reminded of Toni Cade Bambara's book *The Salt Eaters* which begins with the following: "Are you sure, sweetheart, that you want to be well? ... Just so's you're sure, sweetheart and ready to be healed, cause wholeness is no trifling matter."

Often I use the example that thirty years ago there was no such thing as a women's shelter. There was no holding ground, whether cultural or physical, in order to create awareness that abuse was not simply one woman's problem, or one man's

13/ Louise Lachapelle's current research project (begun in 2002) entitled *This Should Be Housing: Le temps de la maison est passé* and which will conclude in an upcoming publication *Le coin rouge : l'angle de beauté* includes, as one of its elements, her own housing experiment renovating an old wooden house now secluded deep in the Laurentian woods that was moved by its previous owner from land expropriated to make room for Mirabel Airport, north of Montreal. Her doctoral thesis completed in 2001 entitled *La clôture et la faille* has section headings such as *This Should be Housing* and *Squat This*.

problem, or one family's problem. So we created a literal and figurative holding ground in the form of a women's shelter, which works to deal with this systemic reality. As a result we now have a cultural framework to understand the existence of abuse against women and can accordingly provide resources to deal with this social issue. I believe the *home beautiful* project is working to build on similar ground. If we do not change the cultural framework within which to imagine home, we run the risk of perpetuating the same system of unexamined privilege and colonizing attitudes that have led us to where we are now. If we reconstruct using what we already have, it becomes a nostalgic project and we become stuck in the pain of some long ago past. It is difficult to create the generative possibility for wellness when there is so little in our society that looks at the establishment of those conditions. When the process and resulting "product" are so intricately linked as they are, we have to beware of the hidden costs and sacrifices else we run the risk of perpetuating dangerous imbalance.

So the question remains whether it is worth it to get up if everything must then come down again. If I answer yes then I get up and my life gets lived by me. When I say no, I lie back down and pull the covers over my head or up to my chin and float in and out of consciousness and sleep.¹⁴

Lisa Ndejuru

My grandfather was my home beautiful. And if I don't have to be nostalgic, at least this is what I would like to find in my home beautiful... this place where you turn to when nothing else makes sense. This place that is so full of sense that makes it impossible for things not to make sense.¹⁵

Pauline Ngirumpatse

I can argue that *home beautiful* exists as a Community Art project precisely because it performs within a space where aesthetic criteria are appropriate to that art form i.e. that personal relationships and experiences are prioritized over any specific product. Storytelling as documentation is a vital methodology in this kind of a project, providing a realization of what the past can mean within a new present. By the time Lisa, Pauline, and I create the community out of which a project arises it may look completely different from the original intention, and if we are not open to that, then we are not being true to the values inherent in how I define Community Art. Eventually, if the house is constructed it may also be conceived of within the realm of art as a sculpture, an installation, and/or a social/urban intervention. The conditions may not presently be available in order to create what we are searching for, but the very process of exploring how the circumstances of peace, presence and dwelling contribute to a sense of home can, for now, be a journey enough in itself.

14/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the *Dare Dare Autour de l'Agora : Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

15/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, February 7, 2008.

*So what makes it that I say yes? What makes it that I say no? It's a feeling, a feeling of connectedness and caring and being vulnerable: A feeling of power... of being in my place.*¹⁶

Lisa Ndejuru

*So yes, home beautiful is a journey and a destination. I cannot get there if I don't unravel these untold stories of my inner and external homes that have been shattered and scattered by life and destiny, if I don't talk sense into the non-sense of it...*¹⁷

Pauline Ngirumpatse

16/ Excerpt from the presentation Lisa and I made during the Dare Dare *Autour de l'Agora : Lieux et pratiques dans l'espace public* roundtable, Friday May 26, 2006.

17/ Email correspondence between Pauline, Lisa and myself, February 7, 2008.



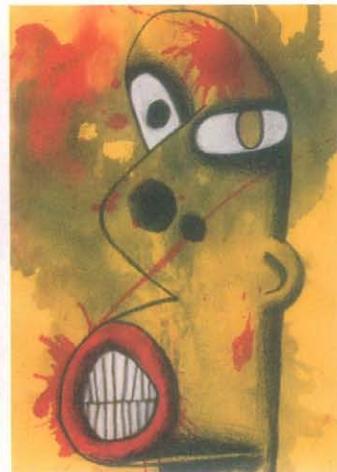
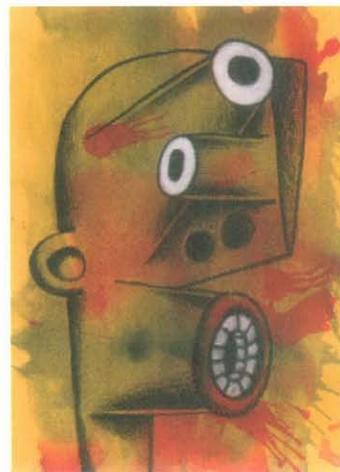
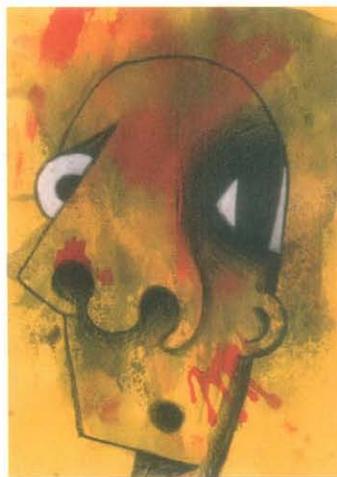
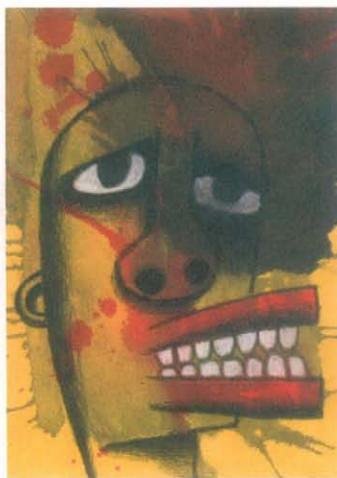
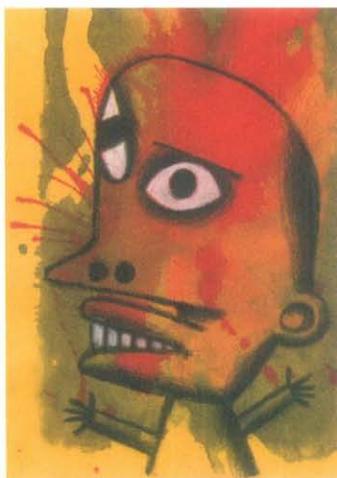
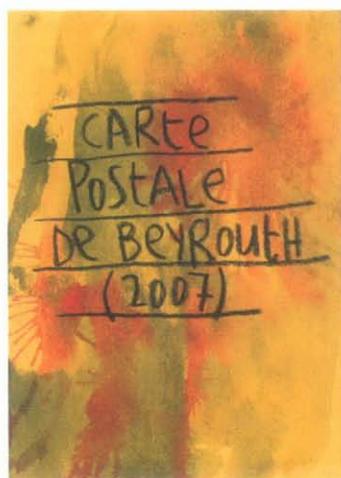
81

Mazen Kerbaj

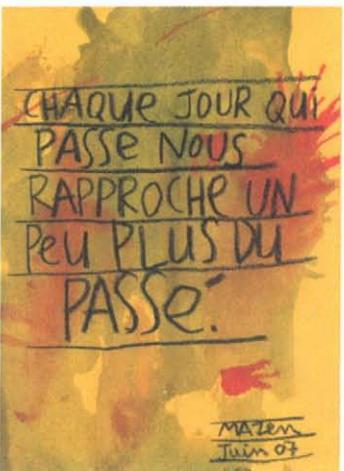
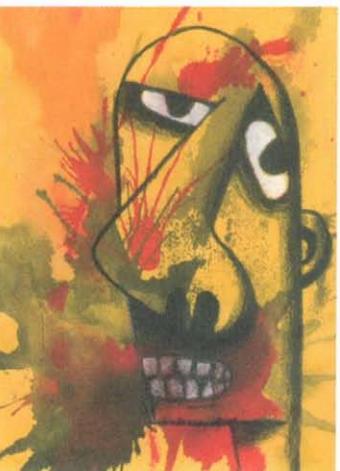
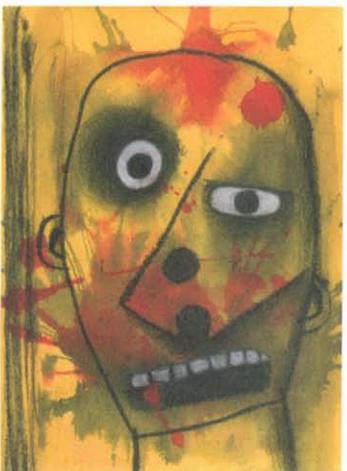
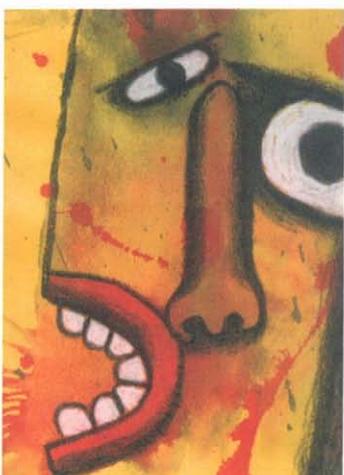
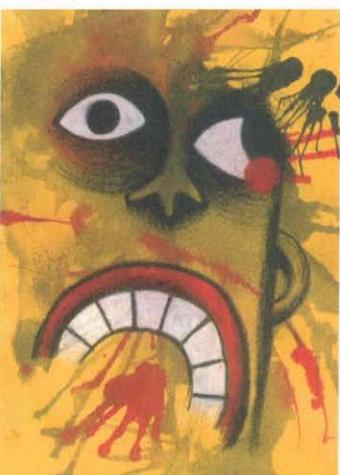
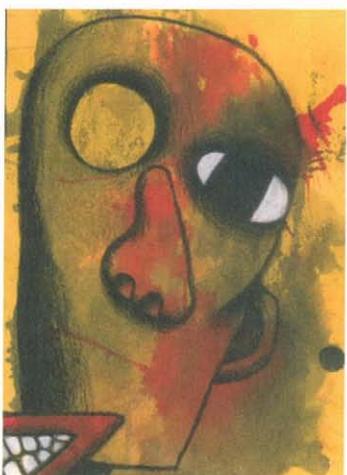
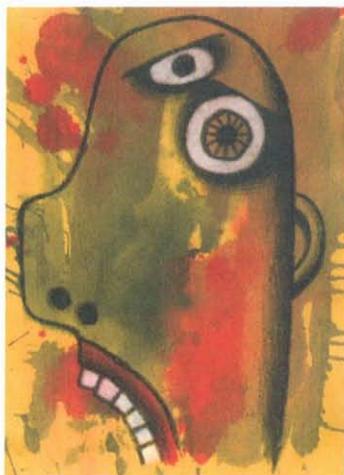
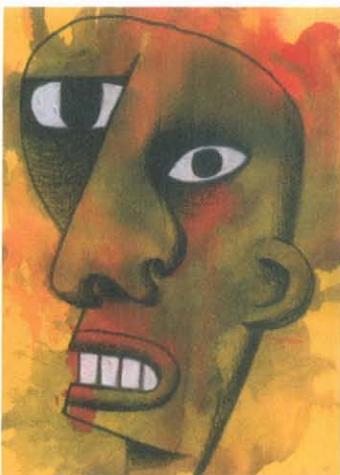
Carte postale de Beyrouth / Postcard from Beirut

Une journée ordinaire / An Ordinary Day

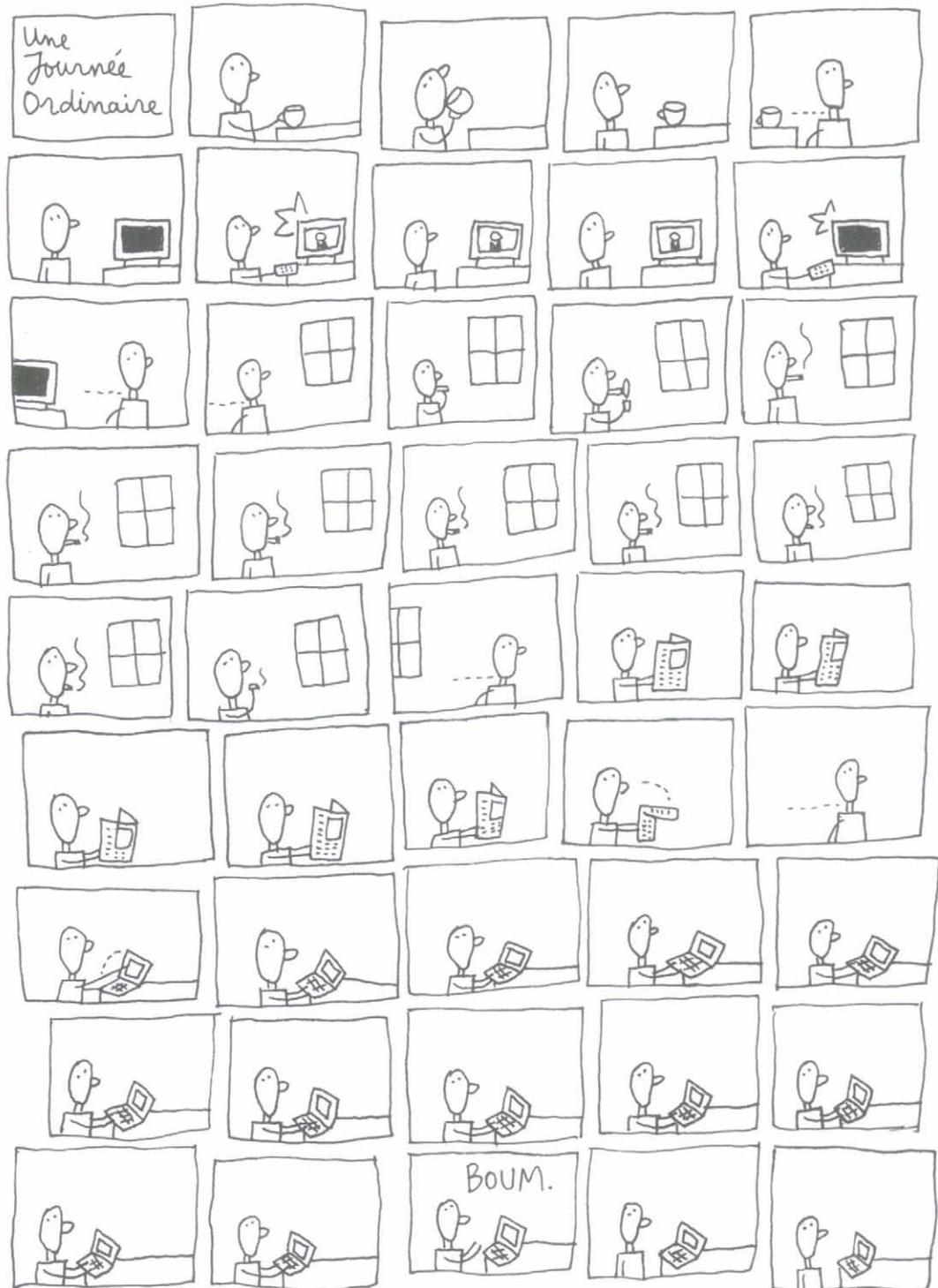
Salut Albert / Hi Albert



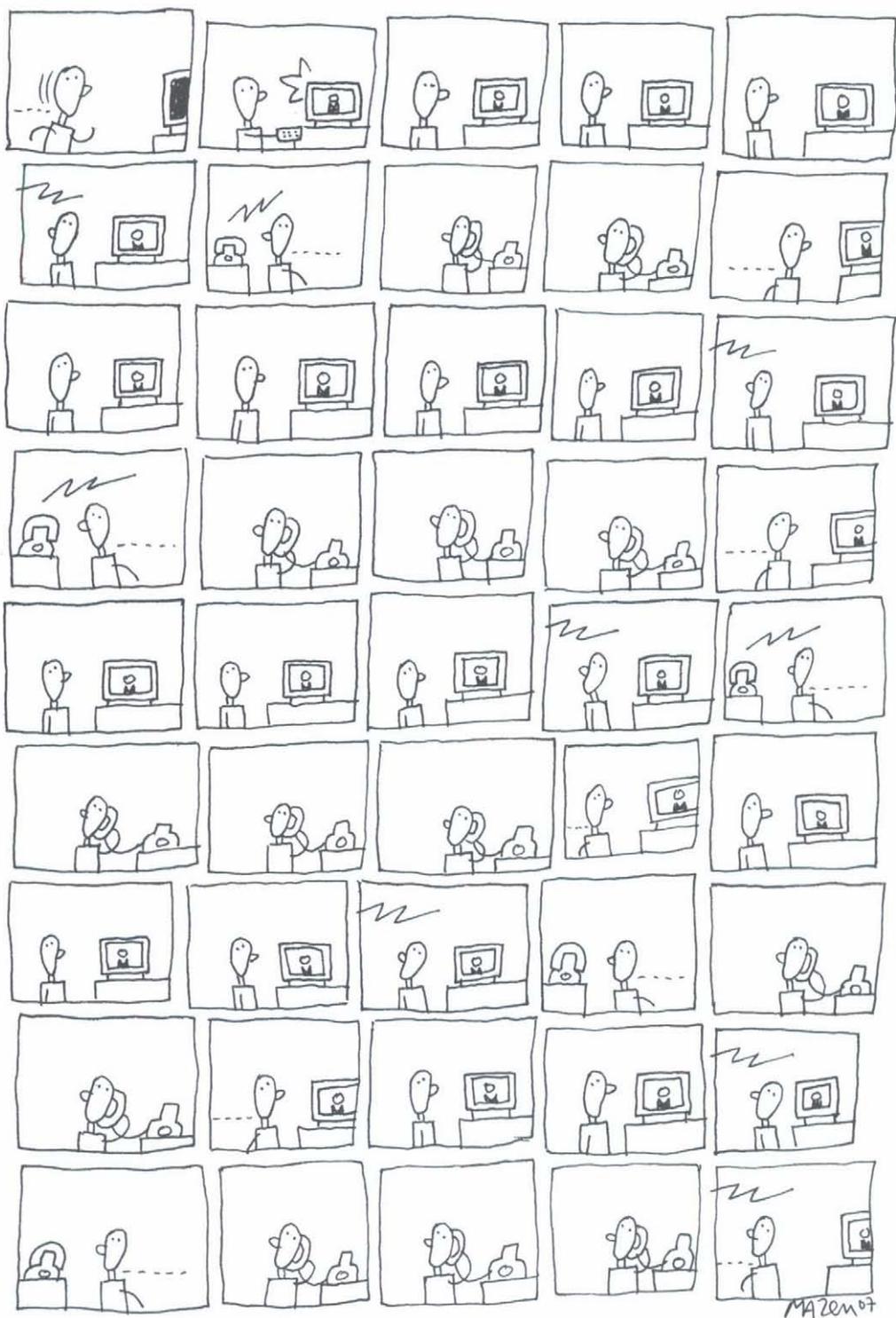
Postcard from Beirut



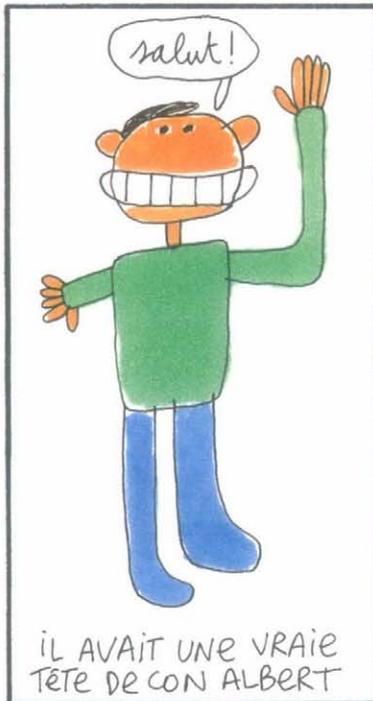
Each day gone by brings us a little closer to the past



An Ordinary Day



MAZem07



1. "Hi!". He really looked like an asshole Albert.
2. We often saw him when we played football in the parking lot of neighborhood. "Hi!"
3. He often was with Georges. "Hi!" "Hi!"
4. I didn't see him since 86 ou 87 that asshole. "Hi!"
5. We were 11 or 12 years old, then. "Hi Albert!" "Hi!"
6. What kind of asshole must he look like today, Albert, at 32? "Hi!" "Hi!" "Hi!"

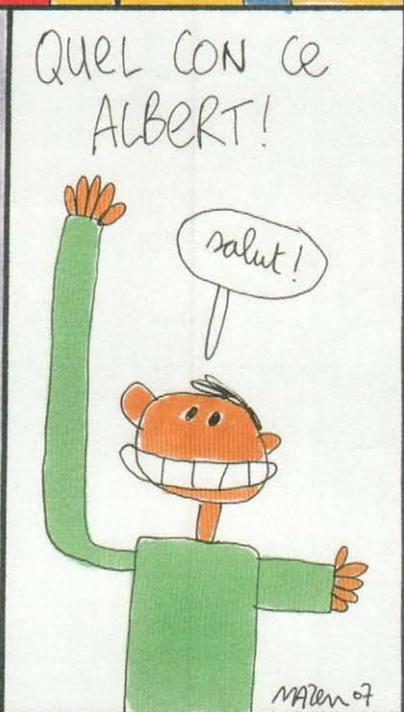
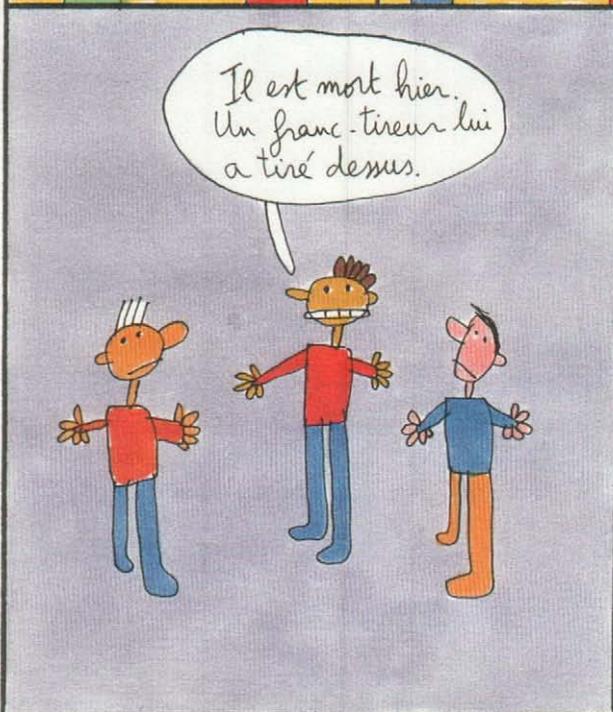
C'EST BIZARRE QUE TOUT CE QUI ME RESTE DE LUI SOIT SA TÊTE JUSTE AU MOMENT OÙ IL DISAIT :

J'AURAI PU GARDER EN MÉMOIRE UNE PARTIE DE FOOT, OU UNE CONVERSATION, OU N'IMPORTE QUOI D'AUTRE, MAIS RIEN.



LA DERNIÈRE FOIS QUE JE L'AI VU IL ÉTAIT AVEC GEORGES

UNE SEMAINE APRÈS, J'AI VU GEORGES



7. It's strange that all I remember of him is his head right when he used to say: "Hi!"
8. I could have kept the memory of a football match, or a conversation, or anything else, but no. "Hi!"
9. Last time I saw him, he was with Georges. "Hi!" "Hi!"
10. A week later, I met Georges. "Hi Georges!" "Hi!"
11. "Where is that asshole Albert?"
12. "He's dead yesterday. A sniper shot him."
13. What an asshole, Albert! "Hi!"

88

Esther Bourdages

De l'inconséquence de Dancing in Paradise

Dejode & Lacombe

Dancing in Paradise / Support Utopia

"We will do everything that we can to remove funding for the Brooklyn Museum until the director comes to his senses"

Lors de l'édition 2000 de la biennale du Whitney Museum, l'installation intitulée *Sanitation* de l'artiste Hans Haacke reproduisait sur un mur cette déclaration fracassante de l'ancien maire de New-York Rudolph Giuliani. Apparaissaient aussi cinq autres citations proférées sur le même ton virulent par divers politiciens américains, accompagnées du Premier Amendement de la constitution américaine, celui-là même qui promulgue la liberté d'expression. Ces affirmations font directement référence au discours condamatoire tenu par quelques instances politiques envers certaines pièces de la célèbre exposition *Sensation*¹ du Brooklyn Museum qui a fait figure de scandale peu de temps auparavant, entre octobre 1999 et janvier 2000. Le tout était inscrit en lettres d'or avec le caractère typographique *Gothic Fraktur*, connu pour avoir été utilisé par Adolf Hitler, et des sons de troupes militaires en marche retentissaient afin d'ajouter à l'atmosphère.

En réponse à *Sanitation*, Giuliani reprend son offensive en accusant publiquement l'artiste de véhiculer un discours antisémite alors que la pièce dénonce l'intolérance du pouvoir politique et revendique la liberté d'expression. En campagne pour renouveler son mandat à ce moment, tout porte à penser que le maire a manipulé

^{1/} L'exposition itinérante *Sensation*, tenue au Brooklyn Museum du 2 octobre 1999 au 9 janvier 2000, présentait des œuvres issues de la jeune génération d'artistes britanniques montantes appartenant à la collection de Charles Saatchi.

et renversé la proposition artistique de Haacke afin de servir ses intérêts politiques. Il tentait de la sorte de charmer l'électorat conservateur.²

La saga de *Sensation* et de *Sanitation* a eu l'effet d'une bombe dans les médias et le nombre d'articles de journaux publiés sur le sujet s'avère impressionnant. Mais ce n'est guère la première fois que le champ du pouvoir fait violemment irruption dans celui de l'art. Il faut même considérer ce dernier sous la tutelle du pouvoir politique capitaliste. L'ouvrage *Les règles de l'art* du sociologue Pierre Bourdieu demeure une référence d'une actualité intemporelle à ce sujet :

« Du fait de la hiérarchie qui s'établit dans les rapports entre les différentes espèces de capital et entre leurs détenteurs, les champs de production culturelle occupent une position dominée, temporellement, au sein du champ du pouvoir. »³

L'historien de l'art et critique Christian Kravagna renchérit sur cette réflexion. Aujourd'hui l'économie occuperait un pouvoir plus grand que le politique dont Kravagna déplore la passivité face aux lois du profit et de la concurrence⁴. Cette équation entraîne la perte d'autonomie du champ artistique, et met en péril la liberté d'expression et la signature de l'artiste. L'œuvre est une marchandise⁵. Aussi, les salles de musées portent fréquemment le nom de corporations et de grandes entreprises lucratives.

Les intérêts économiques, regroupés sous l'étiquette « mondialisation », possèdent des tentacules sur tout le globe et traversent toutes les sphères d'activités humaines, incluant la culture. L'historienne de l'art Miwon Kwon invite à percevoir le cadre de l'institution artistique via les sciences humaines qui contaminent la sphère du culturel :

*...recast the site of art as an institutional frame in social, economic, and political terms, and enforce these terms as the very content of the art work*⁶.

(...resituer le lieu de l'art comme cadre institutionnel en termes sociaux, économiques, politiques, et imposer ces termes comme contenu même de l'œuvre d'art.)

Le monde de l'art subit l'influence de la mondialisation dans le fonctionnement même de sa structure interne. Depuis l'expansion des lois des marchés dans les années 90, les artistes adoptent la mouvance comme mode de vie. Pensons

2/ Pour plus amples informations, consultez : Richard Goldstein, *The Art Libel Turning an Anti-Fascist Artwork Into an Anti-Jewish Slur*, *The Village Voice*, 15 – 21 mars, 2000.

3/ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

4/ Finally, the powerlessness of politics in comparison with the economy is cited. Regardless of whether one believes in the omnipotence of globalization or regards it as an economic excuse, the chances for the success of political engagement from below have dropped in the minds of many. Christian Kravagna, *Working on the Community Models of Participatory Practice*, Republicart, 1998. <http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01.en.html>

5/ Pierre Bourdieu, *Les chances de survie de la culture*, *Tages Anzeiger*, 8 décembre 1999. <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/varia/chasurcF.html>

6/ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004.

aux DJs vedette qui, avec leurs platines, parcourent la scène internationale à un rythme effréné. Les artistes voyagent beaucoup pour l'art puisque beaucoup d'opportunités s'offrent à eux. L'art visuel contemporain est en pleine effervescence, en occident autant qu'en orient : abondance de sphères de réception de l'art, profusion de résidences, de biennales, symposiums, festivals... L'artiste nomade se déplace avec un but bien précis vers des destinations spécifiques. Dans le flot de la mobilité, les nouvelles technologies de communication contribuent à garder toute la planète en contact ; ainsi, l'artiste n'est jamais seul.

Les artistes français Dejode & Lacombe qui présentaient l'environnement *Dancing in Paradise* en hiver 2007 font état de la figure de l'artiste nomade, globetrotter sillonnant des villes "located on global circuits"⁷ - situées sur des circuits mondialisés - telles que Berlin, Paris, New-York, Londres. Suivant le rythme de l'ère de la globalisation de la culture, l'artiste en déplacement répond au modèle capitaliste.

Dans le cas du duo, la mouvance influence directement la production artistique : elle s'inscrit dans sa thématique et dans son processus même. *Floating Land*, l'archétype même du « territoire nomade », est créé *in situ* dans un court laps de temps en constituant dans le champ artistique un microcosme interne, composé d'une micro-économie, fondée principalement sur le troc de biens et/ou de services, et la constitution d'une communauté instantanée. Loin de reposer sur une base ferme, le duo endossait des conditions d'instabilité car il devait enraciner temporairement ce microcosme sur un lieu, ici le Centre des arts actuels Skol, et s'adapter à ce dernier. Dans un espace temporel accéléré, toute la structure s'est vue investie par la fougue de Dejode & Lacombe. Ainsi le cadre institutionnel s'est transformé en quartier général des artistes : bureau et atelier de production, lieu de diffusion et d'habitation. Dans les coulisses du travail en développement, la cohabitation et le partage du territoire ont engendré des frictions.

Du point de vue du visiteur, les artistes proposaient une œuvre ouverte, en mouvement. L'environnement conviait à le fréquenter et à y errer de jour comme de soir. Inauguré avec une comédie musicale, *Dancing in Paradise* présentait des rats géants qui dansent dans un frigo, parmi des sushi géants. On servait de la vodka gratuitement dans une alcôve aménagée en salon discret, pratiquée à même la structure de l'installation. Tout au long de l'exposition, les artistes ont déployé beaucoup d'énergie et provoqué la rencontre de plusieurs artistes des scènes locales de manière à coordonner une succession de concerts - un laboratoire d'expérimentations musicales qui visait à entretenir un climat festif où « on s'éclate »⁸.

7/ Expression empruntée de Saskia Sassen. Saskia Sassen. *Cities at the Intersection of New Histories*, Urban Age, novembre 2006.

Au regard du cadre de la commande institutionnelle de *Faire comme si tout allait bien*, la volonté individuelle des artistes et le projet lui-même n'ont pas atteint les objectifs souhaités. Enveloppant le champ artistique à la fois par le spectaculaire et par l'emprunt apparent au modèle de l'esthétique relationnelle, le petit îlot migratoire n'a pas soulevé de critiques ou provoqué de réels débats. Bien entendu, dans leur processus les artistes ont rencontré certaines contraintes représentatives du monde du pouvoir, comme l'interdiction de fumer dans la galerie et de consommer de l'alcool dans les corridors de l'édifice. Ils ont géré ces formes d'autorité, ce qui a entraîné sa part de déséquilibre, d'imprévu et d'improvisation mais ces petits incidents sont demeurés isolés et sans conséquences, loin d'engendrer un quelconque écho dans le champ de l'art ou dans le champ du social. La critique escomptée s'est plutôt produite au niveau du cadre interne de l'institution. La cohabitation entre les artistes et les producteurs culturels du Centre des arts actuels Skol a nécessité des ajustements : des problèmes de communication ont bousculé l'institution même dans ses propres logiques internes, touchant ainsi son histoire, ses récits, ses règles implicites et explicites. Cette aventure a eu cependant l'effet bénéfique d'amener l'institution à questionner sa structure et à revisiter ses points forts et ses points faibles. Mais on a cru en vain que le caractère festif opéré par le truchement du relationnel allait remplacer l'engagement. Institutionnalisé depuis longtemps, l'usage de cette esthétique est, dans ce contexte, une évasion.

Alors que que Pierre Bourdieu dénonçait notre société sans engagement, il semble que le duo Dejode & Lacombe ait préféré suivre une tangente compatible avec la position du sociologue Michel Maffesoli, qui prône un « retour au sensible, à la vie comme expérience dans le vrai sens du terme⁸ » au sein des pratiques artistiques collectives. Face à l'absence des grandes idées socio-politiques partagées qui réunissaient des ensembles collectifs autour de causes communes, il répond par le modèle tribal, celui de petites cellules solidaires qui s'entraident, qui se serrent les coudes pour lutter « contre les formes d'adversité ». Maffesoli reconnaît le caractère utopique de son discours et sa réflexion n'ouvre malheureusement pas sur un projet de lutte plausible. Le cas est similaire chez Dejode & Lacombe : l'expérience collective a débouché sur l'élaboration d'un lieu de partage et de collaboration artistique qui a relié des actants de différentes disciplines dans une aire de confort symbolique située à l'écart des zones de débat.

L'acte de résistance n'a pas eu lieu. *Dancing in Paradise* n'a pas su répondre à la problématique. Leur première intention, telle que mentionnée dans le communiqué de presse de l'exposition, aspirait à « dénoncer la tacite complicité du monde de l'art avec le système même qu'il feint de critiquer ».

8/ Le sociologue Michel Maffesoli utilise souvent cette expression dans son discours. Thierry Raspail, directeur artistique ; Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, commissaires, *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon 2005, Paris, Musées, 2005.

9/ Idem, p.25.

Oui, ils ont réussi à faire miroiter l'hypocrisie de la notion d'autogestion là où il y a inégalité de statut entre les artistes et les gestionnaires salariés, en questionnant le fait même que le Centre soit géré par des artistes. Mais au lieu de suivre cette ligne de pensée, les artistes ont davantage opté pour faire vivre un lieu par l'usage d'un dispositif déjà trop institutionnalisé, celui de l'esthétique relationnelle. La proposition artistique qui a œuvré dans le tourbillon de la fête s'est pliée sur elle-même, faisant alors abstraction de juger et de critiquer l'espace social, habité d'enjeux sociopolitiques préoccupants et dominé par le capitalisme. Omniprésente, la sphère du social occupe un rôle déterminant dans l'identité de l'institution artistique. Les artistes nomades, posés pour un temps sur le projet, se sont consacrés étroitement au contexte de l'exposition en articulant une forme d'engagement plus personnelle située dans la sphère du local ce qui pourrait expliquer leur inertie face à l'engagement politique.

On peut se poser la question : y a-t-il une pratique artistique se déroulant dans une institution qui ne peut être institutionnalisée ? Afin de remettre en question l'institution, écrasée sous le poids du pouvoir, l'œuvre doit apprendre à se faufiler entre les couches du pouvoir de façon à éviter de s'adapter au marché économique.



création contemporaine et, prétexte au fantasme avec pour objectif d'offrir un territoire, une réalité à l'utopie – a besoin de vous



"Floating Land": micro-état nomade. lieu de coproduction artistique destiné à se monter en réseau. fiction politique qui signe son insularité parmi le vaste champ de la

"Floating Land", micro-état nomade, lieu de construction, artistique et filmé à se monter en réseau, fiction politique qui signe son insularité parmi le vaste champ de la création contemporaine et, prétexte au fantasme avec pour objectif d'offrir un territoire, une réalité à l'utopie - à besoin de vous.

Support



Esther Bourdages

On the Inconsequence of Dancing in Paradise

Dejode & Lacombe

Dancing in Paradise / Support Utopia

"We will do everything that we can to remove funding for the Brooklyn Museum until the director comes to his senses"

This jaw-dropping statement by former Mayor of New York City Rudolph Giuliani was reproduced on the wall as part of Hans Haacke's installation *Sanitation*, presented at the 2000 Whitney Biennial. Also cited were five more, equally virulent statements by various American political figures, along with the First Amendment of the American Constitution, the very one upholding freedom of expression. The statements all drew from condemnations of the notoriously controversial exhibition *Sensation*¹, which had taken place a short while earlier. They were set in gold lettering, in Fraktur Gothic typeface, known for its association with the Nazi regime; adding to the atmosphere, sounds of military marches reverberated in the hall.

In response to *Sanitation*, Giuliani went on the offensive again, publicly accusing the artist – whose work denounced the intolerance of political authorities and championed freedom of expression – of conveying antisemitic views. Campaigning to renew his mandate at the time and attempting to woo the conservative vote, everything suggested that the Mayor had manipulated and subverted Haacke's artistic proposition in order to serve his political ends.²

1/ The touring exhibition *Sensation*, held at the Brooklyn Museum from October 2 1999 to January 9, 2000, presented works of the Charles Saatchi collection produced by the rising generation of young British artists.

2/ For more information, see Richard Goldstein, *The Art Libel Turning an Anti-Fascist Artwork Into an Anti-Jewish Slur*, *The Village Voice*, March 15 – 21 (2000).

The *Sensation* and *Sanitation* saga had an explosive effect in the media, generating an astounding number of newspaper articles on the subject. But this was not the first time the political sphere had irrupted violently onto the art scene. One should even consider the latter as being under the trusteeship of capitalist political powers. Sociologist Pierre Bourdieu's *Les règles de l'art* remains of abiding relevance on this topic:

"Because of the hierarchy established in the relationships between different types of capital and between its holders, the field of cultural production is in a temporally subservient position within the political field."³

Art historian and critic Christian Kravagna enlarges on the idea. Economics now occupies a position of greater power than the political, whose acquiescence to the prerogatives of profit and competition Kravagna deplors⁴. This equation causes a loss of independence in the artistic field, imperilling free speech and authorial integrity. Artwork is a commodity⁵, and museum halls often bear the name of corporations and large for-profit businesses.

Under the aegis of "globalization," the tentacular influence of business interests reaches across the world and into all spheres of human activity, including culture. Art historian Miwon Kwon invites us to see the framework of the artistic institution through the social sciences contaminating the cultural sphere, to "recast the site of art as an institutional frame in social, economic, and political terms, and [enforce] these terms as the very content of the art work."⁶

Globalization affects the world of art even in its internal structure and organization. Since the expansion of market economies in the 1990s, artists have adopted motion as a way of life. One thinks of star DJs who criss-cross the international scene at a frenetic pace. Artists travel extensively to meet the many opportunities that present themselves. Contemporary visual art is booming, in the West as in the East, while venues abound for the reception of art, with a proliferation of residencies, biennials, symposiums, festivals... The nomad artist moves about with specific goals and destinations in mind. In the mobile flow, new communications technologies are keeping the whole planet connected; the artist is never alone.

French artists Dejode & Lacombe, who presented the environment *Dancing in Paradise* in winter 2007, reference the figure of the nomad artist, globetrotting

3/ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, 1992.

4/ "Finally, the powerlessness of politics in comparison with the economy is cited. Regardless of whether one believes in the omnipotence of globalization or regards it as an economic excuse, the chances for the success of political engagement from below have dropped in the minds of many." Christian Kravagna, *Working on the Community Models of Participatory Practice*, Republicart, 1998.
http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm

5/ Pierre Bourdieu, *Les chances de survie de la culture*, Tages Anzeiger, December 8 (1999).
<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/varia/chasurcF.html>.

6/ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press, 2004.

through cities "located on the global circuits"⁷ – Berlin, Paris, New York, London. Following the pace of cultural globalization, the artist in motion responds to the capitalist model.

Movement directly impacts this duo's artistic production; it is inscribed both in the content and in the process. The site-specific *Floating Land*, the very archetype of "nomad territory," was created in a short span of time by establishing a microcosm within the artistic field, composed of a micro-economy mainly founded on bartered goods and services and the establishment of an instant community. Far from relying on a stable foundation, Dejode and Lacombe opted for conditions of instability, rooting their microcosm temporarily in one place, here at Centre des art actuels Skol, and adapting it to the venue. In a sped-up temporal space, the entire structure was invested with the duo's hotheaded energy. The institutional framework became the artists' headquarters: office space, production workshop, exhibition and living space. Behind the scenes, however, the cohabitation and space-sharing in this work-in-progress generated some friction.

From the visitor's point of view, the artists proposed an open, active work. Night and day, the welcoming space encouraged one to visit and to wander through the exhibit. *Dancing in Paradise* was inaugurated with a musical that presented giant rats dancing in a fridge among giant sushi. Free vodka was served in an alcove arranged like a discreet lounge built into the structure of the installation. Throughout the exhibition, the artists expended a ton of energy, instigating encounters with several artists in the local art scene and organizing a series of concerts – a lab of musical experimentation to induce a festive atmosphere where one could "let loose."⁸

The intentions of the individual artists and the project itself did not live up to the theme under which the work was commissioned – *As If All Were Well*. Enveloping the artistic field in spectacle and a smattering of relational practices, the little migratory island raised no critique and provoked no real debate. Naturally, along the way, the artists met with some typical establishment constraints, like the prohibition against smoking in the gallery and consuming alcoholic beverages in the halls of the building. Yet, while they managed such forms of authority – with a good dose of disturbance, unpredictability and improvisation –, such little incidents remained isolated and inconsequential, producing not the slightest echo in the art world or in society at large. Rather, the hoped-for critique came from the internal framework of the institution. Cohabitation between the artists and the cultural producers at Centre des arts

7/ Quoted from Saskia Sassen: Saskia Sassen, "Cities at the Intersection of New Histories," *Urban Age*, November 2006.

8/ Sociologist Michel Maffesoli often uses this expression—in French, on s'éclate—in his discourse. Thierry Raspail, artistic director; Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans, curators, *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon 2005 (Paris: Musées, 2005).

actuels Skol required adjustments: problems of communication upset the institution's own internal procedures, with ramifications on its history, narrative, and implicit and explicit rules. The whole affair had the beneficial effect of prompting the institution to reexamine its organization and review its strengths and weaknesses, but the relational iteration of these festive activities could not hope to constitute true social involvement. Long-since institutionalized, such an aesthetic is now only an evasion.

While Bourdieu decried the lack of committed involvement in our society, Dejode & Lacombe's approach would rather seem to be in line with the positions of sociologist Michel Maffesoli, who advocates a "return to the sensory, to life as experience, in real sense of the term,"⁹ within collective artistic practices. Faced with the absence of the major sociopolitical ideas that had once mobilized communities around common causes, he proposes a tribal model, small cells of mutual help and support coming together to confront "forms of adversity." Maffesoli admits to the idealistic nature of his proposals, and his reflections, unfortunately, offer no plausible project for undertaking the struggle. The case is much the same with Dejode & Lacombe: the collective experience led to the development of a space of shared artistic collaboration that connected actors of different disciplines in a comfortable symbolic zone set apart from spheres of debate.

The act of resistance never took place. *Dancing in Paradise* could not respond to the issues at hand. Their prime intention, as articulated in the exhibition press release, was "to denounce the art world's tacit complicity in the very system that it feigns to criticize." Yes, they managed to conjure the hypocrisy of the notion of self-management given inequalities between artists and salaried managers, and to question the very fact of the Centre's being run by artists. But instead of following through this line of thought, the artists chose instead to attempt to give life to a venue with the already over-institutionalized device of relational aesthetics. The artistic proposition at work in the festive turmoil collapsed upon itself, and into a rhetorical show of judging and criticizing worrisome sociopolitical issues and capitalism's dominance over social space. The social sphere plays a ubiquitous and critical role in the identity of the artistic institution. Nomad artists, focused for a time on the project, have narrowly dedicated themselves to the exhibition context by articulating a more personal and locally situated form of engagement, which could explain their inertia with respect to political involvement.

We may well ask: can any artistic practice taking place in an institution avoid institutionalization? To re-examine an institution buckling under the weight of the establishment, the artwork must learn to slip through the layers and avoid subjugation to the dictates of the marketplace.

IOI

Françoise Belu

Le je et le jeu dans le projet d'artiste

Les règles du jeu

Le projet d'artiste est un sport national au Canada. J'ai commencé à observer les joueurs lorsque j'ai immigré à Montréal en 1994 et depuis je me suis mise de la partie. Contrairement aux Jeux Olympiques, le projet d'artiste ne peut être pratiqué que par des professionnels. Ce dernier terme, d'ailleurs, correspond à une définition bien précise qui figure dans une loi (Loi S-32.01). On aurait tort de croire que le mot « professionnel » s'applique uniquement à des artistes qui tirent l'essentiel de leurs revenus de leur art. En fait, ceux-ci représentent au Québec une infime minorité. En revanche, les artistes professionnels sont censés consacrer la majeure partie de leur temps à leur pratique artistique et personne ne se soucie du fait qu'ils gagnent leur vie en enseignant, en étant serveur dans un restaurant ou que leur subsistance provienne d'une bourse octroyée par le Québec ou le Canada. En France, en revanche, un artiste ne peut postuler pour un atelier d'état que s'il justifie d'un certain revenu lié directement à son art. La plupart des artistes professionnels ont fait des études académiques, mais il y a cependant quelques autodidactes. Le projet d'artiste est un jeu aussi individuel que collectif. Certes, ces mots sont des antonymes, mais il ne s'agit que d'une apparente contradiction. En effet, il y a un seul but : le lieu de diffusion dans lequel une exposition est visée, mais chacun des nombreux participants propose individuellement un projet dont il espère qu'il sera choisi par le comité de sélection. Étant donné que la règle veut qu'un artiste soit jugé par ses pairs, les artistes sont alternativement juges et jugés. Certains artistes envoient le même projet à la date indiquée pour répondre à un appel de dossiers d'où que celui-ci provienne, d'autres biaisent leurs propos égocentriques pour les adapter au profil de tel ou tel centre d'artistes autogéré ou à la thématique choisie par le comité de programmation. C'est ainsi que le « je » tire son épingle du jeu. Une telle tactique n'est pas assimilée à une tricherie et, loin de les disqualifier, elle peut permettre aux plus adroits d'atteindre leur but. L'artiste doit être capable de faire des sacrifices et développer l'endurance d'un athlète qui pratique un sport extrême. Il faut

que celui qui joue à ce jeu ait les nerfs assez solides pour ne pas être déprimé lorsqu'il reçoit par la poste, accompagné d'une lettre de refus, le dixième dossier qu'il a envoyé. En effet, il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus.

Les centres d'artistes les plus réputés reçoivent une centaine de dossiers à chacun de leurs appels et, au terme de la compétition, ils n'accueillent généralement pas plus de huit expositions par année. L'artiste en arts visuels, qui gère aujourd'hui sa carrière comme une petite entreprise, a parfois la nostalgie d'une époque où l'artiste était représenté comme un bohème, un doux rêveur qui, à l'instar d'un peintre de l'époque romantique, attendait, foulard au cou, l'inspiration personnifiée par sa muse. C'est cette image que Manuelle Gauthier a proposée à Skol pour répondre à l'appel de dossiers *Faire comme si tout allait bien*. Son projet était intitulé : *Foulard au cou ou Le mythe de l'artiste*.

L'entrepreneur en arts visuels

Cependant le projet d'artiste ne peut pas être considéré comme une invention canadienne. Dès le Quattrocento, les peintres, qui décoraient des chapelles, les sculpteurs, qui érigeaient des monuments sur les places publiques, proposaient leurs projets aux autorités laïques ou ecclésiastiques qui voulaient rehausser leur renommée par le prestige de l'art. C'est ce qui correspond aujourd'hui à ce qu'il est convenu d'appeler le 1 %, mais je n'aborderai pas ce type de projet, pour me concentrer sur le projet que l'artiste envoie dans un lieu de diffusion, généralement juste à la date limite, le cachet de la poste faisant foi. Or, s'il expédie son dossier au dernier moment, c'est parce qu'il craint de ne pas avoir trouvé les mots les plus convaincants, de ne pas avoir choisi les images les plus pertinentes, de ne pas avoir montré avec assez de clarté le rapport entre sa démarche et son projet et, s'il s'agit d'une demande de bourse, de ne pas avoir été un assez bon comptable dans l'établissement de son budget. L'exposition que Manuelle Gauthier a proposée à Skol se présentait comme un manifeste dont le slogan était : *Refusons d'être en « business »*. La galerie devait devenir un lieu propice pour une cure au cours de laquelle *l'entrepreneur en arts visuels pourrait se délester de son arrivisme acharné pour s'adonner à des activités qu'il a depuis longtemps délaissées et qui nuiraient au bon fonctionnement de son affaire*. L'exposition refléterait *le désir de se défaire un instant du cynisme généralisé au sein de notre « profession »*. Dans l'exposition, les enregistrements d'interviews de jeunes artistes que le visiteur pouvait écouter, assis sur l'un des faux rochers placés près d'un nuage qui déversait sa pluie dans un tonneau, confirmaient les désirs utopiques de Manuelle Gauthier. « J'aimerais ne plus avoir à envoyer de dossiers » dit l'un d'eux. Plus loin, assis sur une balançoire, le visiteur pouvait regarder sur l'écran d'un ordinateur portable une vidéo dans laquelle Manuelle Gauthier, baguette magique à la main, proposait une solution miracle à ceux qui ont de la difficulté à mettre par écrit leurs idées : des stagiaires cachés sous les sofas leur souffleraient les mots afin que leur style fluide leur gagne les faveurs du jury. Les plumes que laissaient échapper les colombes qui volaient d'un perchoir à l'autre dans l'espace de la galerie pourraient être utilisées à cette fin. Ils prendraient aussi le temps d'écrire à leurs parents

et à leurs amis qu'ils délaissent depuis longtemps, tant il est difficile de faire fonctionner en même temps la vie et la carrière.

La cure

Les interviews montrent que certains artistes sont prêts à « faire des sacrifices » tandis que d'autres s'y refusent, n'acceptant pas cette « mise en marché » d'eux-mêmes. Dans la vidéo, quelques panneaux ponctuent les propos de Manuelle Gauthier : « Oublier qu'il est un artiste », « Une seule vie ». Ils veulent sortir, s'amuser et même avoir des hobbies, tout en reconnaissant que, la plupart du temps, ils finissent par intégrer les produits qui en sont issus dans leur art. Les femmes hésitent à avoir des enfants. Le projet proposait l'installation d'un petit enclos dans lequel se trouverait un bébé chèvre. Les colombes furent les seuls animaux présents dans l'installation, mais dans l'une des vidéos, l'artiste, déguisée en magicienne, expliquait que les visiteurs de cette exposition imaginaire pourraient développer leurs aptitudes parentales en donnant le biberon au chevreau. Or, il est avéré que plus de la moitié des personnes qui fréquentent les centres d'artistes sont des artistes. Manuelle Gauthier qui vient de faire le choix de la maternité me confiait : « Ce qui m'inquiète, c'est que je ne vais pas être vue pendant un an ». Alors que je me méprenais sur le sens de sa phrase, en lui assurant qu'elle pourrait « faire du p.r. » en allant aux vernissages avec son bébé, elle me dit que ce qu'elle appréhendait c'était un trou dans son *curriculum vitae* du fait qu'en ne soumettant pas de dossier, son travail ne serait pas exposé. À la fin de son projet, Manuelle Gauthier, interpellant les membres du comité de programmation, écrivait : *Vous aurez compris qu'avec cette proposition je m'offre moi-même une petite cure.* Ce serait, me semble-t-il, une erreur de déduire du fait que Manuelle Gauthier continue à se faire du souci pour sa carrière que la dite cure n'a pas eu d'effet thérapeutique pour elle. En effet, tout artiste véritable passe sa vie à sublimer ses angoisses dans son art. Quant à la valeur cathartique d'une telle exposition, voulue par l'artiste elle-même puisqu'elle proposait son « lâcher prise » comme un *exemple*, elle a existé en proportion du plaisir que les visiteurs ont éprouvé en se réfugiant, ermites d'un jour, dans la grotte éclairée de lumières psychédéliques.

Sortir de l'atelier

Il me semble que la différence fondamentale entre l'artiste amateur et le professionnel est ce besoin irrépressible d'exposer ses œuvres. Plus l'artiste est prolifique, plus intense est ce désir du dehors. Plus il souhaite aussi que ce dehors représente un public autre que celui des centres d'artistes qui est – comme je le disais plus haut – en grande partie composé de ses pairs. C'est cet exhibitionnisme artistique que Manuelle Gauthier met en scène dans une vidéo humoristique où elle montre au spectateur, l'un après l'autre, de gros rochers qu'elle a fabriqués, en répétant avec diverses variantes : « Regarde, c'est une chose que j'ai faite, j'arrête pas, j'en fais plein, j'aime ça ». Or, envoyer

des dossiers, c'est, comme le constatait Manuelle Gauthier, *le seul moyen de sortir de l'atelier*. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'artiste, avec cette métonymie, s'assimile à nouveau à sa production. Quant au projet, c'est sur lui que repose essentiellement le fait que le dossier sera choisi ou rejeté. L'installation de Manuelle Gauthier se présentait comme une alternative utopique à cette obligation que l'artiste s'impose. C'est la raison pour laquelle la vidéo projetée sur le mur de la galerie la montrait refaisant le monde à sa manière en modelant une boule de glaise tandis que deux colombes soulevaient les extrémités de son foulard. Dans cet univers paradisiaque où résonnaient les sons de la harpe, l'artiste aurait la liberté de créer de façon spontanée, sans avoir l'obligation de *vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué*. Il n'aurait pas non plus l'impression de stagner qui vient du fait que les jurys attendent de lui des projets du même type si bien qu'il finit par se muer en spécialiste d'un sujet ou d'un médium. Il aurait la possibilité d'explorer sans se fixer de but, car c'est souvent après la réalisation qu'il prend conscience de ce qui l'a motivée. Libéré de la constante pression qui découle de la nécessité de produire un projet, il retrouverait le plaisir de jouer avec les matériaux. Comme le montre bien la comparaison entre le projet que Manuelle Gauthier avait présenté à Skol et l'installation qu'elle a réalisée, il n'y a jamais adéquation totale entre la proposition et le résultat final. L'image que l'artiste a dans l'esprit se modifie en fonction des contraintes techniques rencontrées, ce qui génère d'ailleurs parfois d'intéressantes découvertes, d'autant plus que le stress a aussi une valeur positive.

Résister

Sortir de l'atelier est pour l'artiste le seul moyen d'interagir. Il ne faudrait pas se méprendre sur ce terme en l'appliquant uniquement aux artistes qui pratiquent l'art de la performance. Au contraire, l'interaction a lieu généralement par l'intermédiaire d'un médium autre que le corps. Certes, Manuelle Gauthier a rencontré le public à deux reprises, mais c'est surtout par l'intermédiaire des vidéos que les visiteurs ont regardées et des bandes enregistrées qu'ils ont écoutées que l'artiste a interagi. Interagir pour l'artiste, c'est jouer son rôle dans une société qu'il conteste. Rédiger un projet, envoyer un dossier, représentent des actes de foi dans l'avenir, car il espère que tout ira bien, que ça marchera. Il ne vit dans le présent que lorsqu'il sait que son projet est accepté et qu'il a une exposition programmée. Se consacrer à un travail qui ne vise pas immédiatement un bénéfice monétaire représente une forme de résistance face au monde occidental dominé par des valeurs matérialistes. Mais tel est le paradoxe que pour manifester une attitude que l'on pourrait qualifier de révolutionnaire, il faille passer par le jeu social que représentent l'appel de dossiers et surtout le projet qui en est la pièce maîtresse.





Françoise Belu

The I at Play in Artist Projects

Rules of the Game

Artist projects are a national sport in Canada. I began observing the game when I first immigrated to Montréal in 1994 and have since joined in the fray. Contrary to the Olympics, the artist project game is reserved for professionals — a class of individuals quite specifically and legally defined in Act S-32.01. One would be wrong to assume that "professional" applies solely to artists who make their living primarily through their art — a tiny minority in Québec. In point of fact, professional artists are those who devote the greater part of their time to their artistic practice, and it hardly matters whether their income derives from teaching, waiting at tables, or grants awarded by Québec or Ottawa. By contrast, in France, artists can only apply for a state-owned workshop if they can show that their art generates a certain revenue. While some professional artists are self-taught, most have had academic training. The artist project is as much an individual game as a collective one. But the contradiction is only apparent, the objective remains the same: the exhibition venue, for which each of the many candidates proposes their own project in the hopes of being chosen by the selection committee. And since rules state that artists must be evaluated by their peers, artists alternate between judge and the judged. Some artists prepare a proposal for a specific deadline no matter which organization issued the call, while others tailor their self-centric proposal to the artist-run centre's mandate or thematic choices of the programming committee. Thus does the "I" hurdle the gate. Such tactics are not considered trickery, and, far from disqualifying the participant, they may further the adept toward their goal. The artist/player must be capable of making sacrifices and of developing the endurance of an extreme sports athlete, along with a thick skin so as to endure the many rejections without falling into a depression. Many are called upon and few are chosen. The better-known artist-run centres receive upwards

of a hundred submissions for each of their calls for proposals and, at the end of the competition, will generally select at most eight exhibitions for the year. Managing their careers as if it were about small businesses, visual artists can sometimes long nostalgically for a time when artists were represented as bohemians and dreamers, who, like painters of the Romantic era, might wait, scarf blowing in the wind, for the personified inspiration of their muse. Such, precisely, is the image that Manuelle Gauthier proposed in a project titled *Foulard au cou ou Le mythe de l'artiste*, in response to Skol's call for *As If All Were Well*.

The Visual Arts Entrepreneur

The artist project cannot be considered a Canadian invention. As early as the Quattrocento, the painters who adorned the churches and the sculptors who erected monuments in public squares proposed their projects to secular or ecclesiastic authorities wishing to enhance their stature with the prestige of art, which is roughly analogous to our own 1% art-in-architecture program. Rather, I bring attention to the type of project that an artist sends to an exhibition venue, generally within the fixed time frame of a deadline and vouchsafed by postmark. For, if artists often turn in their proposals at the last minute, it is because they worry about having been convincing enough, about having chosen the right photos, about having clearly made the connection between their project and their artist statement, and, if it concerns a grant application, about having properly accounted for everything in the budget. Manuelle Gauthier presented her exhibition at Skol as a kind of manifesto, under the rubric: *Refusons d'être en "business"* (roughly, "let's not conduct our affairs as if it were a business"). The gallery space was to offer *the visual arts entrepreneur a reprieve from relentless and dogged ambition and a reconnection with long-neglected activities usually considered a hindrance to the business*. The exhibition was to express *the desire to briefly put aside the cynicism prevalent within the "profession."* Gauthier's idealistic intentions were confirmed in the installation, where visitors could listen to recorded interviews with emerging artists while sitting on one of two fake boulders set near a cloud that rained into a barrel. "*I would like not to have to send in proposals any more*", says one. Further away, visitors could sit on a swing while watching a laptop screening of a video in which Gauthier, magic wand in hand, proposed a wondrous solution to artists' difficulty with putting their ideas into writing: interns hidden under the sofas would prompt them with the silver-tongued words needed to woo the jury. Quills dropping from the doves fluttering about on perches in the upper reaches of the gallery space might well be used for the purpose. Artists would also take time to write to friends and relatives they had long neglected, so hard it is to balance life and career.

The Retreat

As the interviews testify, while some artists are ready to make sacrifices, others are not and refuse to "market" themselves. Gauthier's video is punctuated by

such inscriptions as: "Forget that he's an artist", "A single life". Artists want to get out, to have fun, to have hobbies, though they readily admit that they invariably incorporate the results of such activity into their art. The women think twice before having children. The project had proposed the installation of a small enclosure housing a baby goat. Though doves were the only animals present in the installation, in one of the videos, the artist, dressed as a magician, explained that visitors of this imaginary exhibition could develop their parenting skills by bottle-feeding the baby goat. As it happens, the perception that artists have of the public is that it consists largely of other artists. Gauthier, who's just made her own commitment to motherhood, confides: "What worries me is that I won't be seen for a year". Misunderstanding her meaning, I suggested she might "do some PR" by going to art openings with her baby; she replied that what concerned her was the gap in her résumé from not having submitted proposals and shown her work. At the end of her project, in addressing members of the programming committee, Gauthier wrote: *You will likely realize that with this proposal I am allowing myself a little retreat as well. It would be wrong to think that because Gauthier continues to worry about her career her said retreat hasn't been therapeutic for her. All true artists spend their lives sublimating their anxieties into their art. As for the cathartic value of such an exhibition, intended as such by the artist herself, having presented her own "letting go" as an example, it exists in proportion to the pleasure visitors take in this momentary retreat into the psychedelically illuminated cave.*

Leaving the studio

I think the essential difference between professional and amateur artists is this irrepressible need to show their work. The more prolific the artist, the stronger the desire to get out into the world. The stronger the desire as well for a wider audience than that of artist-run centres, which, as already mentioned, is largely composed of other artists. Gauthier stages just this artistic exhibitionism in a humorous video where she shows spectators each of the large boulders of her own making while variously repeating: "See, here's something I made, I keep going, I do lots of stuff, and I love it". Yet, as Gauthier observes, the only way out of the studio is by submitting proposals. Note the metonymy by which the artist identifies herself with her work. In the end, the proposal is accepted or rejected on the strength of the project. Gauthier's installation presented itself as an artist's utopian alternative to this predicament. That is why the video projected on the gallery wall portrayed the artist holding up a ball of clay in her hands, as if re-modelling the world, while the ends of her scarf are held aloft by two doves. In this idyllic universe resounding to the strains of harps, the artist would have the freedom to create spontaneously, without having to count her chickens before they are hatched ("vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué"). And without the sense of stagnation that comes of attempting to fulfil juries' expectations, which tend toward the same type of project and to transform artists into specialists of a particular theme or medium. He or she could also explore without predefined

goals, for motivations often only become evident after the outcome. Freed of the constant pressure that comes from having to produce a project, the artist could enjoy playing with materials again. As becomes evident if one compares the project Gauthier presented at Skol and the installation she finally produced. The proposal and its outcome never completely coincide. The image the artist holds in his or her mind changes according to technical and material limitations, which often results in interesting discoveries. And stress can also have positive value.

To Resist

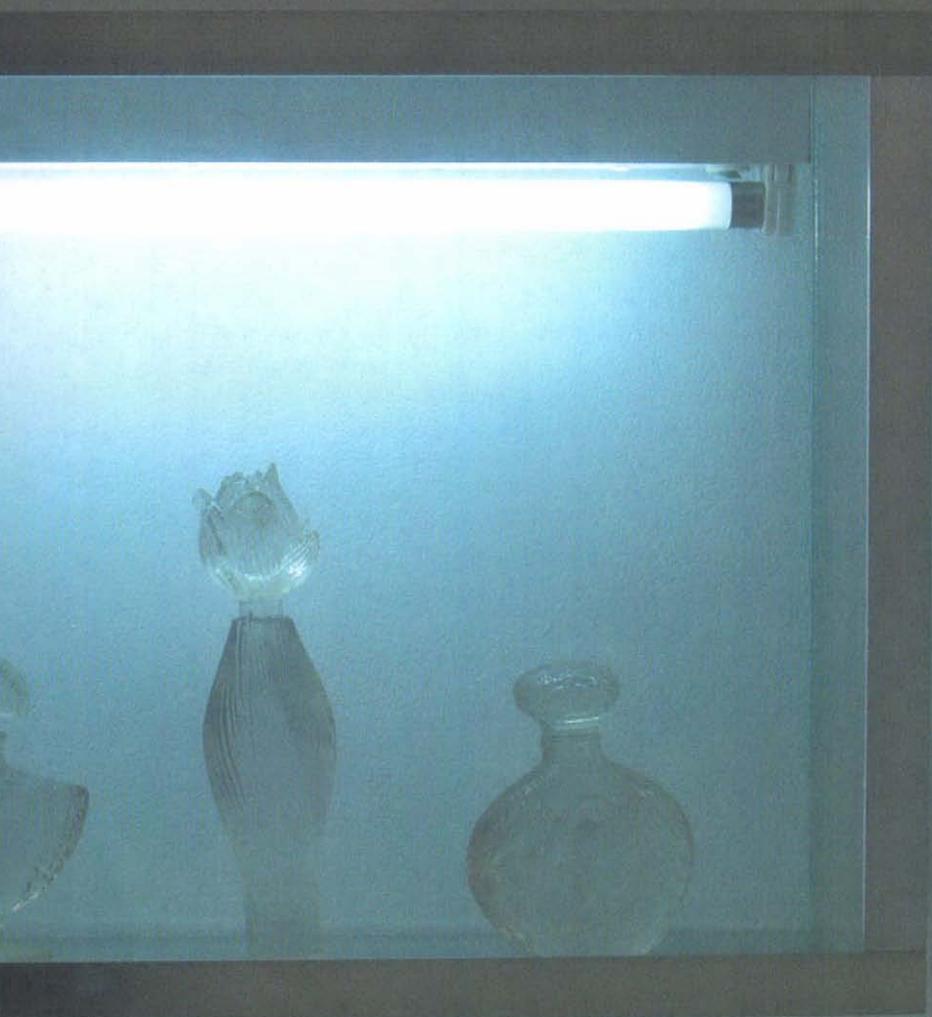
Getting out of the studio is often the artist's only means of interaction. Nor should one mistake this term as only applying to performance artists. On the contrary the interaction generally takes place by way of a medium other than the body. Manuelle Gauthier has certainly met her public on a couple of occasions, but it is especially through her work – the videos that spectators watched, the recordings they listened to – that the artist has interacted. Interaction for an artist is playing his or her role in society while challenging it as well. Drawing up a project and sending in the proposal represents an act of faith in the future, hope that all will go well, that it will work out ("*ça marchera*"). An artist lives in the present only when the project has been accepted and a scheduled exhibition awaits him or her. To work toward something that involves no immediate monetary gain represents a form of resistance to the Western world and its materialist values. Yet there lies the paradox, that to take such an apparently rebellious stance, one must play the social game of a call for proposals – and its centre-piece, the project.

III

Lucie Lanzini

Faire comme si tout allait bien





II4

Mélanie Boucher

L'artiste en collectif. D'identités et de résistance

Se regrouper

On ne saurait nier l'importante présence qu'occupent actuellement dans le monde de l'art les regroupements d'artistes. Partageant un même intérêt depuis plusieurs années, ou réunis pour fins de projet unique après quoi tous les membres retournent à leurs occupations, les collectifs d'artistes, permanents ou ponctuels, soutenant la diffusion ou la production, occupent en effet une place significative. Pour preuve, à peu près tous les événements et les expositions majeurs de notre époque listent côte à côte dans leur programmation des noms d'artistes et noms de collectifs, ce qui n'est pas sans intérêt. Car cette acceptation au sein du monde de l'art que l'œuvre puisse émaner d'une création commune et non d'un seul individu ébranle l'idée que l'artiste soit un génie et que son œuvre soit le fruit d'une pensée singulière.

À vrai dire, le choix d'être ensemble, entre artistes, de sorte que le travail soit soutenu et les idées davantage remuées, a de tout temps existé. Des ateliers et guildes, de l'épaullement entre conjoints, du mentorat et des autres modes d'associations possibles sont nées autant de formes de travailler ensemble qui, par le passé, n'ont cependant guère été reconnues à leur juste valeur. Ainsi, il est régulièrement arrivé que certains des intervenants d'une création faite à plusieurs n'aient pas été salués comme ils auraient dû l'être, ce qui est le cas pour nombre de femmes artistes ayant œuvré avec leur conjoint qui était davantage reconnu.

À l'encontre de ces situations où un artiste s'est octroyé le crédit d'un projet qui était pourtant né d'une collaboration, tout porte à penser qu'avec la fin des années 1960, un tournant décisif s'est opéré à la faveur de l'acceptation et de la reconnaissance du travail effectué en groupe. Rien qu'au Canada, cette époque est celle de l'émergence des formations N.E. Thing Co.

(NETCO, en 1966), Cozic (en 1967) et General Idea (en 1968), puis celle des centres d'artistes (à l'origine appelés *galeries parallèles*) avec Véhicule Art (Montréal) Inc. (en 1972). Il y aurait eu, dans les années 1980, une accalmie dans le fait de se réunir. À tout le moins, de se regrouper entre créateurs afin de produire des œuvres, dirait probablement Charles Green. Pour l'auteur de l'ouvrage *The Third Hand*¹, l'intérêt de revisiter les pratiques en collectif des années 1960 et 1970 réside, en bonne partie, dans l'actualité du phénomène. Depuis le milieu des années 1990, on note une augmentation significative des groupes d'artistes de tout acabit. Mais quels sont-ils ? Car ils sont bien divers, bien qu'ils partagent des origines communes, ne serait-ce que pour sembler surgir d'un même mouvement et questionner, par leur existence même, le statut et le rôle de l'artiste et de son œuvre.

Tenons-le pour dit, dans toutes les principales formes de collaboration, les artistes au Québec ne se situent pas à la remorque de ce qui s'exerce à l'étranger. Bien au contraire : les premiers centres d'artistes, créés il y a maintenant plus de trente ans, sont devenus à bien des égards de véritables modèles de regroupement entre les artistes. Et, avec et le début des années 1990, soit au moment où la pratique en collectifs regagne en intérêt, se joint au chevronné duo Cozic le trio World Tea Party (en 1992), puis viendra BGL (en 1997), pour ne nommer que ces groupes connus. Aussi est-ce pourquoi, dans cette envie de m'attarder sur les collectifs d'artistes, j'ai opté de le faire en soutenant le propos avec des exemples québécois – parce qu'il y a là un terreau fertile à portée de main, sur lequel on gagne à se pencher. Qui plus est, seuls les collectifs permanents qui ont développé une démarche unifiée sur plusieurs années font ici l'objet de l'attention. Car ce type de regroupements, par l'engagement profond et soutenu de ses membres, arrive, en outre, à mettre en cause comme aucun autre le statut de l'artiste et de son œuvre.

En permanence

Se regrouper entre artistes, pour développer au cours des ans une démarche forte, que traduit un corpus d'œuvres cohérent, n'est pas chose aisée. Ce choix constitue un engagement entre deux, trois, quatre, voire davantage de sensibilités qui, à chaque aventure de création, sont amenées à se faire face et à partager les points de vue. La contrainte inhérente au fait de ne pas tout décider et de ne pas être « complètement libre » tel que le sont « normalement » les artistes en arts visuels n'est pas mince. L'exploiter demande de la souplesse, de l'écoute, et une capacité à prendre en compte ce que l'autre ou les autres ont à dire et à donner.

¹/Charles Green. *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

La contrainte doit se convertir en atout. Cela est-il plus ardu si ce ne sont pas des duos mais des trios, des quatuors ou des quintettes ? Le dialogue et le partage est-il plus dur à exercer à deux ou dans un groupe plus important ?

Les théoriciens s'étant jusqu'à maintenant penchés sur le phénomène du collectif l'ont, à ma connaissance, majoritairement fait en se concentrant sur les duos unis de manière permanente et en y voyant là une forme de regroupement distinctif. André-Louis Paré dira que l'idéologie sous-tendant les duos d'artistes et leur exigence duale les distinguent des regroupements à plusieurs².

J'abonderais dans le même sens, lorsque les membres forment un couple dans la vie. Il y a alors un partage qui est assurément plus « complet » entre les êtres, une exigence redoublée puisque l'être à deux doit s'exercer sur tous les fronts. Par ailleurs, qu'ils soient deux, trois, quatre, voire davantage, tous les collectifs réunis depuis longue date partagent nombre d'aspects tout en étant très différents : ces différences ne concernent pas seulement le nombre des membres mais aussi le type d'affiliation qui les réunit (amoureux, membres d'une famille, amis), la démarche qu'ils poursuivent (performance, installation), l'endroit où ils évoluent, et une somme d'autres facteurs aussi divers qu'il y a de regroupements. Au fond, il y a autant de différences entre les collectifs qu'il y en a entre les artistes agissant en solo.

Le regroupement qui perdure sur une longue période est exigeant. Mais il comporte également des avantages, autrement pourquoi se regrouper ? Au regard des notions variées sur lesquelles il est possible de s'attarder pour répondre à la question, je retiendrai celle de l'identité – l'identité faisant en sorte qu'un collectif est perçu comme une seule entité, avec une démarche et une signature. Qu'elle soit cause ou conséquence du fait de se regrouper, quelle est-elle ? Une simple somme de celle de tous ses membres, le résultat d'additions partielles entre les personnalités et les habiletés individuelles, ou autre chose ? Autrement dit, se pourrait-il qu'en se réunissant, trois artistes créent par leur réunion une quatrième identité, artistique ? Charles Green abonde dans ce sens³. Et, pour Cozic, « [Leur duo serait] en réalité un trio, une trinité artistique »⁴.

Signer

Le nom devient d'entrée de jeu une signature de la forme collaborative car jamais il n'est constitué du nom et du prénom d'une seule personne. Avec leurs noms, les artistes qui créent en groupe affichent leur identité commune dans ses différences et ses spécificités. Certains d'entre eux, comme les duos constitués

2/ André-Louis Paré : *Pourquoi deux ?*, Espace n° 46 (hiver 1998-1999).

3/ Charles Green, idem.

4/ Monic Brassard et Yvon Cozic. *D'un duo à l'autre. Questions et réponses*, Cozic, Espace n° 46.

de Carl Bouchard et de Martin Dufrasne ou de Carlos et de Jason Sanchez inscrivent côte à côte leur noms respectifs. Ce choix dénote une volonté d'indiquer la participation des êtres différenciés que sont les deux membres dans la réalisation des œuvres. Mais la plupart des collectifs optent pour un nom qui invite à réfléchir le duo, le trio ou le quatuor comme s'il s'agissait d'une entité ayant gagné une forme d'autonomie par rapport à ses membres.

Par la création d'un nom, des artistes transmettent l'essence de leur expression commune. World Tea Party distribue du thé dans chacune des interventions du collectif tandis que Women with Kitchen Appliances réalise des improvisations sonores avec des accessoires de cuisine. Les performances des Fermières Obsédées raillent l'uniformisation des individus dont les Cercles de Fermières du Québec seraient emblématiques, tandis que les interventions des QQistes ridiculisent les différents acteurs du monde de l'art. Pour sa part, le duo d'artistes engagés derrière l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable) ne cesse dans ses actions critiques et politisées à l'impact fort de remettre en cause le confort aveuglant de nos sociétés. Dans ces exemples où les noms sont porteurs des projets de groupe, l'anonymat des membres semble nécessaire pour mettre en avant les idées et les actions.

Entre, d'une part, l'énumération *stricto sensu* des noms de ceux et celles qui contribuent au projet de groupe et, d'autre part, le choix d'un nom créé de toutes pièces, les collectifs optent aussi pour les moutures faites à partir des noms des membres. Doyon/Demers, Doyon-Rivest et Cooke-Sasseville se donnent comme collectifs en exploitant leurs noms de famille, tout comme les Sœurs Couture d'ailleurs, chez lesquelles la filiation familiale est de surcroît affichée. De la sorte, en conservant une part des noms, les collectifs créditent encore l'action individuelle – ce qui est plus aisé à faire pour les duos que pour les plus grands groupes, qui ne peuvent évidemment pas, sans risque de se nuire, aligner quatre ou cinq noms de famille. Elle paraît davantage mise à distance, lorsque, par exemple, un seul nom est conservé, comme c'est le cas avec Cozic, ou avec le choix d'un acronyme tiré des noms de famille. Avec BGL, difficile en effet de savoir qu'il s'agit d'un trio formé des artistes Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière. Il en va de même avec le quatuor DeLaBeLa, derrière lequel étaient à l'origine Patrick Desbiens, Hugo Lachance, Stéphan Bernier et Frédéric Laforge.

Un autre élément qui confère son identité au collectif est la signature graphique. Rares sont les artistes qui, agissant en solo, lui portent la moindre attention. La griffe, écriture auparavant gage d'authenticité qui donnait accès au créateur s'est maintenant volatilisée. Les collectifs se positionnent visiblement *a contrario* de cette tendance, parce qu'eux travaillent leur signature. Avec des traits d'union, des barres obliques, ou des logos, ils la réfléchissent. Sur son site internet, Doyon/Demers explique l'origine du nom du collectif et son sens, mais aussi de quelle façon il doit s'écrire⁵. *Doit-il l'être au singulier ou au pluriel ? Pourquoi le nom*

Doyon précède-t-il le nom Demers et pourquoi, encore, les deux sont-ils séparés par une barre oblique ? Mathieu Doyon et Simon Rivest séparent leurs deux noms de famille par un dessin d'un globe terrestre⁶. L'effet corporatif qui est recherché avec le logo ainsi créé est déstabilisant par ses implications. Le collectif brouille par sa signature la mince frontière qui sépare le collectif d'artistes de la petite entreprise. On pourrait voir une même volonté chez BGL, tant leur nom est exploité tel un logo, dans la page d'introduction de leur site Internet⁷.

S'observer

Les artistes qui se réunissent entre eux soulèvent, par l'entremise de leur production, des problématiques aussi variées qu'il y a de manières de réfléchir sur soi, sur l'art et sur la vie en société. L'une d'elles, qui se dégage dans les façons de faire et de penser et qui révèle sa pertinence pour cerner l'identité des collectifs, est celle d'être, de vivre et de travailler ensemble. Quelques collectifs exploitent, en effet, leur dynamique *en collectif* comme matière qui nourrit les œuvres. Dès lors, le groupe n'est plus seulement un moyen de penser et de faire les choses ensemble. Il est aussi une dynamique en constante observation, par ceux et celles qui l'alimentent et permettent son existence et son évolution. Les membres font, et se regardent faire ; ils réfléchissent à des scénarios et se mettent ensuite dans des situations en restant attentifs aux actions ainsi qu'aux réactions préméditées, contrôlées ou spontanées qui en découlent. VIA semble chercher la vérité de l'identité et de ses altérations à travers l'influence d'un membre sur la production d'un autre. Via est composé des artistes Sylvie Cotton, Corine Lemieux et Massimo Guerrera, il observe « avec soin tous les déplacements et les inscriptions significatives qui se [manifestent] dans la forme des œuvres et dans l'espace de création »⁸ lorsque les trois artistes créent tous ensemble. L'art et sa création deviennent chez ce collectif un microcosme de la vie (personnelle et collective) et de son évolution. Pareillement, à l'origine, les membres du collectif DeLaBeLa se donnaient le droit d'intervenir sur les réalisations des autres membres du groupe.

D'autres artistes se mettent en scène en explorant les dynamiques qui lient les gens entre eux, sans que la part de réalité et de fiction que leurs œuvres comportent en lien avec leur propre collectif soit clairement établie. Ces artistes se montrent-ils à nous tels qu'ils se sentent entre eux, ou montrent-ils ce qu'entre nous nous sommes, en se prenant comme figurants ? Tentent-ils de faire les deux à la fois ? La question peut se poser dans les œuvres de Carl

5/ <http://www.cam.org/~doydem/textes.html>

6/ <http://www.doyon-rivest.com/>

7/ <http://www.bravobgl.ca/intro.html>

8/ Texte d'intention de VIA, rédigé en vue de leur participation au 25^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul à l'été 2007, non publié.

Bouchard et Martin Dufrasne. Depuis 1998, ils questionnent les thèmes de l'identité, de l'altérité, de la dualité et des jeux de pouvoirs par le biais d'une pratique multidisciplinaire dans laquelle ils explorent différentes formes de couplages. On les verra tantôt comme frères ou jumeaux, tantôt comme amants, duellistes, siamois ou ennemis. La justesse de leur production, pour rendre dans leur complexité les relations qui nous lient aux autres, donne ici raison à Nathalie Daniel-Risacher selon qui la dimension de l'échange apparaîtrait, dans les duos, sans que les artistes, en raison de leur nature double, aient besoin de se référer à une extériorité. « Dans ce sens, dit Daniel-Risacher, le couple a un effet de clôture. Les mises en scène permettent l'exploration de la totalité du spectre des sentiments [...] La présence des deux artistes autorise toutes les combinaisons et fait l'inventaire des relations possibles avec l'autre puis avec les autres. »⁹

Dans le même esprit, *Sonia* (2005), une réalisation photographique du trio BGL, porte à s'interroger : se donnent-ils à voir, comme collectif, lorsqu'ils se montrent – on les reconnaît, mais ils sont de dos – se soutenant, appuyés les uns sur les autres, l'un sans jambes, tandis qu'ils gravissent tous trois une pente que l'on imagine être celle de l'art contemporain ? L'association de l'image à la situation de vie du trio est-elle réductrice, par rapport à une portée plus grande de l'œuvre, ou cette dernière serait l'image même de tout artiste et des défis qu'il doit relever ? Et pourquoi ce titre ? Chose certaine, avec ce cas de figure, ce ne sont pas deux artistes qui explorent dans un effet de clôture le domaine des relations humaines, de la proximité et de la dépendance, mais bien trois.

Dans nos sociétés capitalistes, où l'art est trop souvent considéré comme une industrie de luxe, dans nos sociétés productives valorisant l'expertise et le corporatisme, et dans lesquelles nous consommons et communiquons sans que les relations avec autrui constituent des engagements sincères et authentiques, les collectifs d'artistes sont-ils à considérer en tant qu'effet de la conjoncture ou en tant que formes de résistance lucide à celle-ci ? Certes, on ne pourrait passer sous silence l'avantage des artistes qui agissent en collectif sur ceux qui agissent seuls, quand il vient temps de répondre aux exigences grandissantes du milieu de l'art. La gestion des demandes (subventions, soumissions de projets, attentes des galeristes, travail autonome, etc.) d'un champ qui s'est hautement professionnalisé depuis les années 1970 est plus facile à deux, à trois ou à quatre, que lorsque l'on est seul. Les lacunes des uns peuvent être comblées avec les forces des autres et le travail partagé. En cela, le collectif d'artistes est semblable aux autres formes d'institutions qui nous entourent – entreprises et sociétés à but non lucratif. Comme toute personne morale, les collectifs choisissent

de se donner un nom d'ensemble, dans lequel celui de l'individu n'est pas ou peu considéré. La cadence de production en groupe est plus rapide, et l'on est davantage visible en groupe que seul. Il serait naïf, en conséquence, de fermer les yeux sur la valeur instrumentale du collectif : il permet de mieux répondre aux exigences externes et imposées, aux pressions qui ont peu à voir avec la création mais qui sont à considérer par l'artiste qui veut vivre de son art.

L'éclatement des disciplines artistiques, l'usage de savoirs qui ne sont pas *a priori* développés à des fins de création et l'emploi des technologies de pointe ne sont pas non plus à minimiser dans la tendance actuelle qu'ont les artistes à se regrouper. Dès lors qu'ils poursuivent une pratique multidisciplinaire, un art hybride ou lié aux nouvelles technologies, ou dès que la création demande une certaine maîtrise par exemple des domaines de la science ou de l'architecture, la mise en commun des connaissances et des compétences individuelles est presque obligatoire pour arriver à faire ce que l'on souhaite faire. Et ce n'est pas forcément négatif : cela montre, au contraire, une ouverture plus grande quant aux formes d'expression que l'artiste se donne la latitude d'explorer.

Mais cette façon de travailler ensemble, entre artistes et sur une longue période, serait d'abord une stratégie de résistance. Elle est, d'une part, une objection à l'image de l'artiste qui, de nos jours, est encore perçu par la majorité comme un génie, un fou ou un antisocial seul, isolé et incompris, sans contraintes et sans besoins. D'autre part, elle est une forme de résistance à l'individualisme. Lorsque les artistes se réunissent et tentent par là de former une nouvelle identité qui transcenderait la somme de ses parties, lorsqu'ils se regroupent et se créent de nouveaux noms, lorsqu'ils s'y prennent à deux ou à quatre, pour questionner la relation entre le soi et l'autre, c'est, en définitive, pour mettre en lumière et tenter de dépasser un individualisme exacerbé à notre époque.



1/ VIA, *prendre le temps de se regarder*, 2007, performance (photo : Dimitri Vouliouris).

2/ Carl Bouchard et Martin Dufrasne, *toujours aider ses amis*, 2007, photographie (prise de vue : Paul Cimon)

3/ BGL, *Promenade avec Sonia*, 2006, photographie produite pour les 25 ans de Dazibao.

I22

Mélanie Boucher

Artists in Collaboration : On Identity and Resistance

Teaming Up

There is no denying the importance of collaborative artist groups in today's art world. Whether permanently established around shared interests or formed for a particular project and then disbanded, artist collectives supporting exhibition or production have come to play a significant role. Indeed, the programs of nearly all major events and exhibitions now list artist and collective names side by side. This is noteworthy, for the art world's acceptance that a work of art can be produced by shared effort, rather than by a single individual, flies in the face of the notion that artists are geniuses and that their work is the fruit of a unique mind.

The truth is that artists have long adopted collaboration as a means to support production and generate new ideas. Workshops, guilds, spousal support, mentoring and other associative models have spawned numerous ways of working together. In the past, however, teamwork was not recognized for its true worth, and some contributors to collaborative creations were routinely deprived of the acknowledgement they deserved – notably women artists working with better-known spouses.

The practice of crediting a single artist for what was actually a group project persisted until the late sixties, when the tide turned in favour of accepting and recognizing joint productions. In Canada alone, this period saw the emergence of N.E. Thing Co. (NETCO, in 1966), Cozic (in 1967) and General Idea (in 1968), and then artist-run centres, or parallel galleries, beginning with Véhicule Art (Montréal) Inc. (in 1972). In the 1980s, there was a lull in the formation of collectives, at least for the purpose of collaborative production, as Charles Green would no doubt say. For the author of *The Third Hand*¹,

^{1/} Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

the interest of revisiting the collective practices of the 1960s and 1970s lies largely in the current resurgence of the phenomenon. Since the mid 1990s, there has been a significant increase in artist groups of all sorts. But how does one define them? For, despite having common origins – if only in that they appear to spring from the same movement and, by their very existence, to question the artist's status, role and work – they are extremely diverse.

Let it be said that, in all of the principal forms of collaboration, Québec artists have not lagged behind their foreign counterparts. Quite the opposite! The province's first artist centres, formed more than thirty years ago, became in many respects referential models for art collectives. And in the early 1990s, as cooperative practice was gaining renewed interest, the veteran Cozic duo was joined first by the World Tea Party trio (in 1992) and then by BGL (in 1997), to name but these well-known groups. For these reasons, I have chosen to support my arguments in this look at artist collectives with examples from Québec – a fertile ground offering much to learn close at hand. My focus is limited to permanent collectives that have developed a unified approach over a number of years, for through the profound, sustained commitment of their members, groups of this sort, more than any other, address the status of artist and artwork.

Persisting

Working together at length to develop a strong artistic approach rendered in a coherent body of work is no easy task. This choice entails a commitment between two, three, four or more sensitivities that, with each creative adventure, are led to confront each other and share points of view. The constraint inherent to renouncing absolute decisional authority and the "complete freedom" generally enjoyed by visual artists is considerable, and exploiting it requires flexibility, attentiveness, and the ability to take into consideration that which others have to say and give. The constraint must become an asset. Is this more difficult to achieve in the case of collective creations involving not duos, but trios, quartets or quintets? Are dialogue and sharing harder to maintain in twosomes or in larger groups?

As far as I can determine, most of the theorists that have investigated the collective phenomenon have concentrated on long-standing duos, seeing them as a distinct kind of team. According to André-Louis Paré, the underlying ideology and dual requirements of artist twosomes distinguish them from multimember groups². I would agree with this, but only when the duo is a spousal couple. There the sharing is definitely more complete, and doubly demanding, since it applies on all fronts. But whether composed of two, three, four or more members, all lasting teams share many features while being very different, not only in terms of numbers but also in respect to type of affiliation (couple, family, friends),

type of practice (performance, installation), location and a host of other factors as diverse as the groups themselves. In short, there are as many differences between collectives as there are between artists working solo.

Collaborating on a long-term basis is demanding, but it also offers advantages – otherwise, why do it? One of the conceivable benefits has to do with identity, identity being what leads us to perceive a collective as a single entity, with an approach and a signature. Whether the cause or the consequence of joining forces, what does an identity consist of? Is it the simple sum of all the members, the result of partial additions of individual personalities and skills, or something else? In other words, when, for example, three artists team up, do they create a fourth artistic identity? Charles Green believes so³. And the Cozic duo describes itself as “in reality a trio, an artistic trinity.”⁴

Signing

The name is necessarily a collaborative signature, because a collective's name is never the name and surname of a single person. For artists working together, a name is a way to manifest their shared identity, with its differences and its particularities. Some, such as the duos of Carl Bouchard and Martin Dufrasne or Carlos and Jason Sanchez, prefer to identify themselves by placing their names side by side. This denotes a desire to indicate that both members have had a hand in the work, whereas most collectives opt for a name that reflects the group as an entity with some form of autonomy from its members.

Some artists create names that convey the essence of their shared action. World Tea Party serves tea at each of its interventions. Women with Kitchen Appliances produces improvised “music” with cooking utensils. The performances of the Fermières obsédées [Obsessed farmers' wives] mock the standardization of individuals exemplified by the Cercles de Fermières du Québec [farmers' wives associations]. The QQistes's interventions poke fun at art world figures. And the activist artist duo behind ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable/Socially acceptable terrorist action) stages hard-hitting, politicized critical works that challenge the blinding comfort of our society. In these examples, where the name effectively conveys the group's intentions, the members' anonymity seems to be necessary to focusing on the ideas and actions.

Between simply enumerating the individuals involved in a project and inventing a group designation, some collectives choose to identify themselves with variations on the members' names. Doyon/Demers, Doyon-Rivest and Cooke-Sasseville combine surnames, while the Sœurs Couture [Couture sisters] make their family connection very clear. Retaining part of the names allows the collective to give

3/ Charles Green.

4/ Monic Brassard and Yvon Cozic. *D'un duo à l'autre. Questions et réponses: Cozic*, Espace, no. 46.

individual credit (easier for duos than for larger groups, which would do themselves a disservice by stringing four or five surnames together). Individual contributions are less evident when, for example, a single name is kept, as with Cozic, or when an acronym or initialism is used, as with BGL, which does little to identify the member artists Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère and Nicolas Laverdière. The same is true of the DeLaBeLa foursome, originally formed by Patrick Desbiens, Hugo Lachance, Stéphan Bernier and Frédéric Laforge.

Another element of a collective's identity is its graphic signature, something few artists pay attention to when working alone. Once a guarantee of authenticity, the individual creator's distinctive autograph is quickly vanishing. The opposite trend holds true for collectives, which put thought and effort into developing a signature, with hyphens, slashes, logos, etc. The Doyon/Demers website explains the origin and meaning of the collective's name, and how it should be written,⁵ answering questions such as "Is it singular or plural?" "Why does the name Doyon precede the name Demers?" and "Why are the two names separated by a slash?" In the case of Mathieu Doyon and Simon Rivest, the surnames flank a line-drawn globe⁶, creating a logo with disconcertingly corporate implications and thus blurring the thin line between artist collective and small business. One could attribute the same intention to BGL, given the logo-like use of the name on the home page of the group's website.⁷

Observing

Through their production, artists who work in teams raise issues as varied as there are ways to reflect on oneself, on art and on living in society. One of these ways, seen in methods of doing and thinking and relevant to defining shared identities, is to be, live and work together. Some collectives exploit their group dynamic as underlying sustenance for their work. In such cases, the group is no longer merely a means of thinking and doing things together; it is a dynamic, closely observed by those who enable and nourish its existence and evolution. The members do, and watch each other do; they develop scenarios and then stage themselves, all the while remaining alert to the actions and the resulting planned, controlled or spontaneous reactions. VIA appears to seek the truth of identity and its alterations through one member's influence on another's production. When Sylvie Cotton, Corine Lemieux and Massimo Guerrera create all together, the group "attentively observes all of the moves and significant inscriptions that [emerge] in the work's form and the creation space."⁸ For VIA, art and art making become a microcosm of (individual and collective) life and

5/ www.cam.org/~doydem/textes.html

6/ As seen at www.doyon-rivest.com

7/ www.bravobgl.ca/intro.html

8/ From VIA's statement of intent for 25th Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, summer 2007; unpublished.

its evolution. At the outset of the DeLaBeLa collective, its members similarly allowed themselves to intervene in each other's creations.

Other artists stage themselves in explorations of interpersonal dynamics, but without clearly revealing how the real and fictitious aspects of their works relate to their collective. Are they showing us who they are together, or are they acting as stand-ins to show us who *we* are together? Or do they attempt to do both? The question arises in respect to the work of Carl Bouchard and Martin Dufrasne. Probing the themes of identity, alterity, duality and power play through a multidisciplinary practice since 1998, they explore diverse types of couples in assorted appearances as brothers, twins, lovers, duellists, Siamese twins or enemies. Their unerring rendition of the complex relations that bind us to others confirms the observations of Nathalie Daniel-Risacher, who sees duos as having a dimension of exchange without the artists needing exterior referents, due to their dual nature. "In this sense," she says, "the couple has a fencing effect. The stagings permit the exploration of the entire spectrum of feelings. The involvement of two artists authorizes all combinations and takes stock of the possible relationships with other and others."⁹

Sonia (2005), a photographic production by the BGL trio, raises similar questions. Are they showing themselves as a collective when they appear – recognizable, but seen from the back – supporting and leaning against each other, one legless, while climbing the (presumed) slope of contemporary art? Should this picture be perceived as relating to the trio's living situation, or as having a broader scope, representing all artists and the challenges they face? And why this title? One thing is certain: in this case, the fencing effect derives from the involvement of not two but three artists exploring the realm of human relations, proximity and dependency.

In our capitalistic, production-oriented societies where art is too often viewed as a luxury industry, where we value expertise and corporatism, where we consume and communicate without committing to sincere, authentic relationships, should artist collectives be considered a consequence of the situation or a form of lucid resistance to it? It is evident that artists working together have an advantage over those working alone when it comes to meeting the art world's growing requirements. Managing the demands (grant applications, project submissions, gallery owner expectations, self-employment, etc.) of a field that has become highly professional since the 1970s is easier when assumed by two, three or four people. One person's strengths can offset another's shortcomings, and the work is shared. In this respect, artist collectives are similar to the companies, non-profit organizations and other institutions that we know and, like any legal entity, choose to adopt a group name that relates only slightly to individuals,

9/ Nathalie Daniel-Risacher, *Une dialectique amoureuse*, Espace, no. 45 (*Duo en/in Art*).

if at all. Another advantage of cooperation is that groups can produce at a faster rate than single artists can, and they afford greater visibility. It would be naïve, therefore, to ignore the instrumental value of the collective, which makes it easier to deal with externally imposed requirements and pressures that are unimportant to creating but of real concern to artists who want to live from their art.

The blurring of boundaries between artistic disciplines, the use of knowledge not necessarily developed for creative purposes, and the application of leading-edge technologies are other significant factors in the current trend towards teaming up. When a practice involves multidisciplinary, hybrid or high-tech art, or when creating requires a certain command of, say, science or architecture, sharing individual knowledge and skills becomes critical to achieving the desired end. This is not necessarily negative; on the contrary, it shows openness to exploring diverse forms of expression.

Nevertheless, this way of banding together for long periods seems to be primarily a resistance strategy. On the one hand, it counters the still widely held view of the artist as a genius, madman or antisocial loner, isolated, misunderstood, unconstrained and without needs. On the other hand, it is a form of resistance to individualism. For, when artists team up and attempt to forge a new identity that transcends the sum of its parts, when they form groups and create new names for themselves, when they work in partnership to question the relation between self and other, their ultimate goal is to shed light on and go beyond the excessive individualism of our day and age.

I28

André-Louis Paré

De la responsabilité qui (nous) manque

Cooke–Sasseville

Le plus beau jour de ma vie

*Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. Nous manquons de résistance au présent. [...] L'art et la philosophie se rejoignant sur ce point, la constitution d'une terre et d'un peuple qui manque comme corrélat à la création.*¹

En présentant une sculpture-installation intitulée *Le plus beau jour de ma vie* dans laquelle se trouve un énorme éléphant rose ayant dans ses bras un chat, quelle a été pour vous la façon d'envisager le thème de l'événement proposé par Skol, *Faire comme si tout allait bien*, et comment percevez-vous votre travail artistique au sein de cette problématique ?

Cooke – Sasseville : *Par le jeu des espaces, de la transparence, de la couleur, de l'éclairage et du mouvement, Le plus beau jour de ma vie est une installation paradoxale où une chose et son contraire se côtoient simultanément.*

Faire comme si tout allait bien implique, dirais-je, deux attitudes : celle de faire semblant, de se mentir à soi-même, mais celle aussi de masquer une réalité, celle du monde tel qu'il va. Alors que nous avons le pouvoir d'agir sur le monde factuel et de voir réellement ce qui ne tourne pas rond, on fuit cette réalité pour se construire mentalement un univers où tout semble plus rose.

Ce comportement est beaucoup plus généralisé qu'on ne le croit. Il n'est pas sans rappeler ce que Jean-Paul Sartre a décrit dans *L'être et le Néant* comme étant de la mauvaise foi.² Selon son analyse, la mauvaise foi est une caractéristique importante de la conscience humaine capable de nier la vérité. Puisque, d'un point de vue phénoménologique, la conscience est primordiale, la mauvaise foi suppose donc un mensonge à soi. Mensonge qui peut être considéré comme de

Au premier coup d'œil, les spécificités de la construction lui confèrent une nature à la fois angoissante et apaisante. Trajet sombre, massif et écrasant, ombres portées, silence, etc. L'installation inquiète et curieusement, par les mêmes procédés donnant naissance à cette inquiétude, elle inspire une forme de bien-être quasi zen. Par sa symétrie et la lumière s'en dégageant, elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'effet donné par une lanterne japonaise. C'est donc dans cet esprit de paradoxe que nous avons conçu Le plus beau jour de ma vie (expression elle-même paradoxale). Le quotidien, illustré par une multitude d'icônes, procure à la fois un accès au bonheur (par la transparence et le trajet imposé) mais joue également le rôle d'une cage, retenant ce même bonheur dans son enceinte. Illustration naïve à l'extrême d'un petit moment de bonheur inatteignable : un éléphant chatouillant un énorme chaton, tous deux roses, et tournant sur eux-mêmes indéfiniment. Enfermé dans ce cachot du quotidien, cette scène absurde devient le but à atteindre, fausse idole qui ne se dévoile entièrement qu'au bout d'un trajet, d'une quête, et qui par son non-sens, fascine et déçoit simultanément.

Lorsqu'on évoque « le plus beau jour de ma vie » cela présuppose, en effet, une échelle de valeur qui indéniablement soulève une difficulté d'ordre existentielle, puisqu'il est impossible d'évaluer le bonheur au quotidien. Ainsi, votre installation se veut surtout une

l'irresponsabilité face à ce que je suis réellement et à ma capacité de m'engager dans le monde qui m'entoure. Mais en est-il de même lorsqu'il s'agit d'art ?

Avec l'installation *Le plus beau jour de ma vie*, le duo Cooke-Sasseville exposait une vision de la condition humaine lorsque celle-ci aspire au bonheur. Ce faisant, leur souhait était de montrer les contradictions de la culture ambiante, celles qui se manifestent au sein d'une population qui se trouve embarrassée lorsqu'il s'agit de choisir des repères utiles en vue de s'orienter dans la vie. Par conséquent, le duo illustre le mensonge vécu au quotidien par les gens qui rêvent maladroitement de bonheur. Leur premier solo, *Sacré cerveau*, soulevait également des interrogations sur les comportements sociaux qui prévalent de nos jours, alors que les croyances religieuses ne commandent plus le sens de nos vies. Étant de l'ordre de la fiction, ce point de vue artistique n'est jamais présenté de façon à offrir aux spectateurs une quelconque solution. Comme chez tous les artistes, leur savoir-faire ne cherche pas à résoudre quoi que ce soit, mais plutôt à soulever des questions. Pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, l'art pense essentiellement par affects et percepts. En tant que « bloc de sensations », l'art n'a pas pour vocation de démontrer quelque chose, « l'art n'a pas d'opinion. »³ De sorte que si mauvaise foi il y a, dans la manière d'agir des gens face à leur désir au sein du monde réel, cette mauvaise foi est mise en image par le truchement d'un langage s'élaborant à la manière d'un jeu. Autrement dit, le potentiel critique sous-jacent à ces mises en scène, et que suggèrent souvent les artistes à partir de leurs créations, s'exprime aussi à la manière d'un *comme si*.

Pour Sartre, la mauvaise foi est aussi un jeu. Une personne de mauvaise foi joue à se faire

illustration de ce paradoxe. Vous tentez de rendre visible de manière ironique une attitude humaine bien banale. Est-ce, selon vous, une des fonctions de l'art que de montrer au spectateur ce genre de contradiction ? Autrement dit, les œuvres que propose Cooke-Sasseville ont-elles pour but de révéler en image ce genre de paradoxe ?

Depuis les débuts de notre collaboration, la perte de sens dans la quête du contentement spirituel est un aspect qui resurgit spontanément et sporadiquement dans notre travail. En fait, nous représentons de façon récurrente le détournement de cette quête visant à combler nos besoins spirituels. D'ailleurs, notre première exposition solo, intitulée Sacré Cerveau, présentait, par le détournement de signes traditionnellement liés à notre culture judéo-chrétienne, ce narcissisme exacerbé. Tenter d'accéder au bonheur en évaluant nos possessions, en retardant notre vieillissement, en prenant du Viagra et en s'auscultant le cerveau, voilà une quête qu'illustre un projet comme Le plus beau jour de ma vie. Oui, l'art de Cooke-Sasseville révèle à l'occasion ce genre de paradoxe, mais, pour répondre à la question, présenter ces contradictions au spectateur n'est pas nécessairement une fonction de l'art.

Votre installation se présente, donc, comme une sorte de réponse à la mauvaise foi qui se cache sous le thème *Faire comme si tout allait bien*, car

croire qu'elle est ce qu'elle dit. Mais, bien sûr, sur le plan artistique, le *comme si* du jeu a moins à voir avec une conscience qui se trompe sur elle-même, qu'avec une mise à distance face au réel afin de l'envisager par d'autres moyens. Dans ce cas, le jeu est librement consenti. *Faire comme si* s'impose alors en tant qu'affirmation de la liberté créatrice. Certains pourraient dire que ce jeu ne porte pas à conséquence. Il est entièrement dégagé du monde réel. D'autant qu'il s'expose au sein d'un milieu où le peuple manque. Ce n'était sans doute pas comme cela que l'envisageait en 1794 Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.⁴ Le poète et théoricien allemand considérait plutôt le jeu comme étant au cœur de l'humanité de l'homme. L'État futur avait alors la responsabilité de la formation culturelle et esthétique des citoyens. Mais, comme on sait, cet idéal politico-culturel s'est dissipé avec l'élaboration d'une culture de masse qui n'a jamais eu pour objectif l'émancipation des individus. Un siècle plus tard, en réponse à cette utopie pédagogique, le philosophe artiste Friedrich Nietzsche associera le jeu à l'illusion que promeut l'activité artistique. « L'art nous est donné, dit-il, pour nous empêcher de mourir de la vérité ». ⁵ Dès lors, le jeu contribue à dénoncer la croyance en un monde vrai, celui que promeut notamment la religion. Aujourd'hui, en accord avec Michel Foucault, on dirait surtout que le jeu aide à déjouer les discours du pouvoir qui tentent de régir nos vies. Dans les deux cas, toutefois, l'art serait une des formes d'accomplissement de soi au sein d'une esthétique de l'existence. C'est pourquoi l'auteur du *Gai Savoir* célèbre l'amour de l'apparence. Seule l'apparence donne vie à la vie, lui ouvre de nouvelles perspectives. S'il y a un pouvoir d'action de l'artiste, il serait de combattre par l'illusion la croyance en une vérité. C'est là, pourrait dire Nietzsche, toute sa responsabilité.

lorsqu'on fait « comme si » on s'imagine vivre de façon à combler nos manques, soit par le biais de la spiritualité, ou par toutes autres activités qui invitent à une certaine fuite face au réel. Or, sur le plan visuel, ai-je raison de penser que votre travail se plaît davantage à dénoncer avec humour le nihilisme du monde ambiant, plutôt que de développer des mises en scène qui s'appuient sur l'idée que l'art puisse un jour combler le déficit de sens dans lequel se trouve la culture occidentale ?

Nous avons toujours considéré notre travail d'installation comme une forme de constat des réalités sociales actuelles. Nous n'avons pas la prétention de vouloir combler le déficit de sens dans lequel se trouve plongée la culture occidentale, nous souhaitons simplement l'illustrer. Bien sûr, par la forme que prennent ces illustrations, il se dégage nécessairement une prise de position qui peut parfois sembler cynique et désabusée, mais l'essence de notre travail ne réside pas dans ces qualificatifs fatalistes. Le plus beau jour de ma vie est une installation qui présente l'absurdité de la quête du bonheur par le quotidien, mais qui ne dénonce pas la quête du bonheur en soi comme étant absurde. Dans nos installations, l'humour et la séduction créent un contraste choc entre la forme et le fond. Nous divertissons et paradoxalement, nous interrogeons et dérangeons certaines certitudes. Faire comme si tout allait bien dans le meilleur des mondes en occupant l'espace

À n'en pas douter, Nietzsche est de ceux qui ont renforcé l'image de l'artiste créateur dans son combat face à la culture. Alors qu'à la Renaissance l'artiste était la figure par excellence de l'homme cultivé, à l'époque de Nietzsche l'artiste se sent plutôt en marge de la culture de son temps. Contrairement à Kant qui développera une esthétique de la réception orientée vers le jugement de goût du spectateur, Nietzsche met en place une esthétique d'artiste uniquement fondée sur sa volonté de puissance. Dès lors, l'art devient une résistance. « Créer c'est choisir et parachever ce que l'on a choisi. »⁶. L'engagement de l'artiste est d'abord vis-à-vis de ce qu'il crée. S'il y a une esthétique nietzschéenne, elle s'incarne dans ce qu'il appelle « une physiologie de l'art » où le désir et, surtout, l'amour du désir, le rend souverain. Par conséquent, cette esthétique d'artiste n'est surtout pas commandée par une morale qui s'imposerait du dehors. Pour Nietzsche, « l'art ne parle jamais qu'aux artistes. »⁷ Toutefois, on peut associer à cette esthétique une éthique, surtout si on pense l'éthique en fonction du caractère, d'une manière d'être et de vivre. Ainsi, l'artiste se crée lui-même à travers sa création. Vu de la sorte, l'éthique fait corps avec le sentiment d'exister, avec le désir de créer.

Créer, mais qu'est-ce à dire ? Constamment utilisée pour parler du travail de l'artiste, la notion de création a longtemps été associée au discours théologique. Comme être inspiré d'un souffle divin, l'artiste était alors doté d'une mission. Or, même s'il est vrai que chez Nietzsche l'artiste est toujours muni d'un rôle éminent, son travail créatif n'est plus assujéti à une transcendance divine. Lui qui toute sa vie pourfendra le christianisme, donnera à ce mot une nouvelle dimension. Créer, c'est activer sur le plan de l'immanence des mondes possibles. Comme activité de composition, autant technique qu'esthétique,

de façon à faire cohabiter des signes et références qui proposent pourtant un discours inverse. Plusieurs de nos projets fonctionnent sur ce mode d'art arnaque où la clé réside dans une certaine forme de mensonge esthétique. L'art sert à brouiller les pistes du convenu en nous présentant un reflet distordu de ce que nous sommes, ou plutôt, de ce que nous croyons être.

Vous avez mentionné dans une réponse précédente que votre première exposition « solo » remonte à *Sacré cerveau* (2002). Par conséquent, celle-ci marque le début de votre travail à deux. Car, bien sûr, Cooke-Sasseville est une entité composée d'une double identité qui vient déplacer par sa constitution même la question de l'auteur, celle qui s'autorise de la création. Or, comment l'auteur – que vous croyez être – met en scène cette création ? N'y a-t-il pas dans cette relation duelle un désir de vérité qui ne peut avoir lieu seul ?

La question de la création à deux semble fasciner énormément les critiques d'art, spécialement lorsqu'il est question de la paternité de l'œuvre, du « qui fait quoi » et des mécanismes créatifs. Chaque artiste développe ses méthodes de travail, sa façon personnelle de transposer dans le réel des idées abstraites. De la même manière, nous avons développé des systèmes de création qui conviennent à nos cerveaux respectifs. Nos projets sont conceptuels, ils découlent de réflexions à voix hautes et d'échange

le savoir-faire artistique s'inscrit au sein d'une ontologie toujours en devenir. C'est en ce sens que Nietzsche combat par l'illusion le monde réel surtout lorsque celui-ci vise uniquement l'actuel. Ainsi, l'illusion dont il est question n'est pas de l'ordre du divertissement, mais d'une réalité qui ne se donne jamais au présent. C'est dans cette perspective qu'il aurait pu parler de responsabilité. Mais il a préféré en faire la critique sur le plan de la conscience morale. C'est que dans l'histoire de la pensée en Occident, la signification du mot « responsabilité » s'est développée en accord avec une philosophie du sujet. Et c'est parce que cette notion de responsabilité s'est lentement imposée à travers un processus de responsabilisation du sujet qu'être responsable s'accorde à la pleine prise de conscience d'être l'auteur des actes que j'accomplis dans le monde.

C'est sous cet aspect moral du sujet devenu auteur que la notion de responsabilité semble d'abord avoir été questionnée eu égard aux gestes artistiques.⁸ Pourtant, tout au cours du XX^e siècle et, surtout, à la suite de la deuxième guerre mondiale, la responsabilité de l'artiste s'est associée à ce que l'on appelle encore de nos jours l'art engagé. De l'engagement de l'artiste, il en fut souvent question au sein des groupes d'avant-garde tels les surréalistes, mais aussi chez les existentialistes. Lui même romancier, Sartre considérait donc l'engagement comme une prise de conscience face aux problèmes politiques de son époque. En tant que créateur, l'artiste a la possibilité de dévoiler le monde réel afin de le changer. Solidaire dans sa solitude, il s'agit de manifester au sein de la création le fait qu'il soit comme tout individu un être-pour-autrui. Engagé, l'artiste n'est pas seulement dans son monde, il est aussi dans le monde. Même s'il fait œuvre d'imagination, celle-ci doit être au service d'un spectateur auquel il souhaite

*de coups de poing violents.
À dire vrai la question de la création
à deux nous fascine aussi énormément.
Rapidement nous avons observé dans
notre travail en collaboration une force
et une clarté qui n'existaient pas
à l'intérieur de nos démarches
personnelles. Le double, le reflet de soi,
le miroir, sans doute la clé gravite-t-elle
entre ces notions identitaires où la
justification de sa propre présence passe
par l'existence de l'autre. De ce fait,
il est clair que si nous avons tout deux
volontairement abandonné nos pratiques
individuelles respectives pour se
consacrer uniquement à cette entité
à deux têtes qu'est Cooke-Sasseville,
c'est probablement parce que cette façon
de réfléchir et de créer comble davantage
en chacun de nous ce désir de vérité
qui nous était difficilement atteignable
en restant chacun de notre côté, (ce qui
n'est sans doute pas le cas de tous).
Il est difficile de justifier notre collaboration
de manière rationnelle, rien n'est figé.
Notre relation fonctionne sur le même
type de paradoxe que nos projets, parfois
nous sommes convaincus qu'être deux
élève notre travail à un niveau que nous
n'atteindrions pas de façon personnelle,
parfois, il est simplement rassurant
de savoir que l'autre est là.*

communiquer le monde en l'écrivant. Libre et responsable, l'artiste ne peut être alors totalement de mauvaise foi.⁹ C'est que la responsabilité de l'homme engagé dans le monde s'insère au sein d'une éthique de l'action. Mais jusqu'où le savoir faire de l'artiste peut-il se lier à un devoir faire ? Comment concilier le jeu de la fiction et la bonne foi de la responsabilité ?

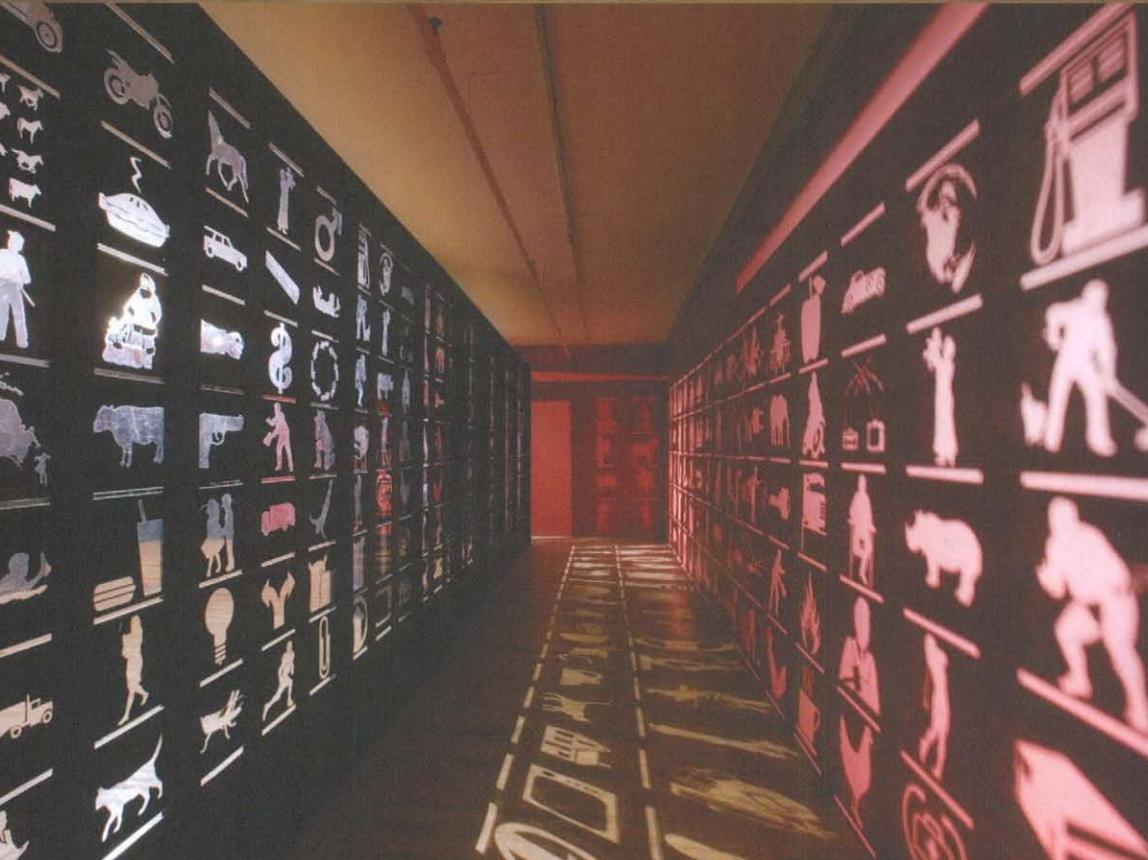
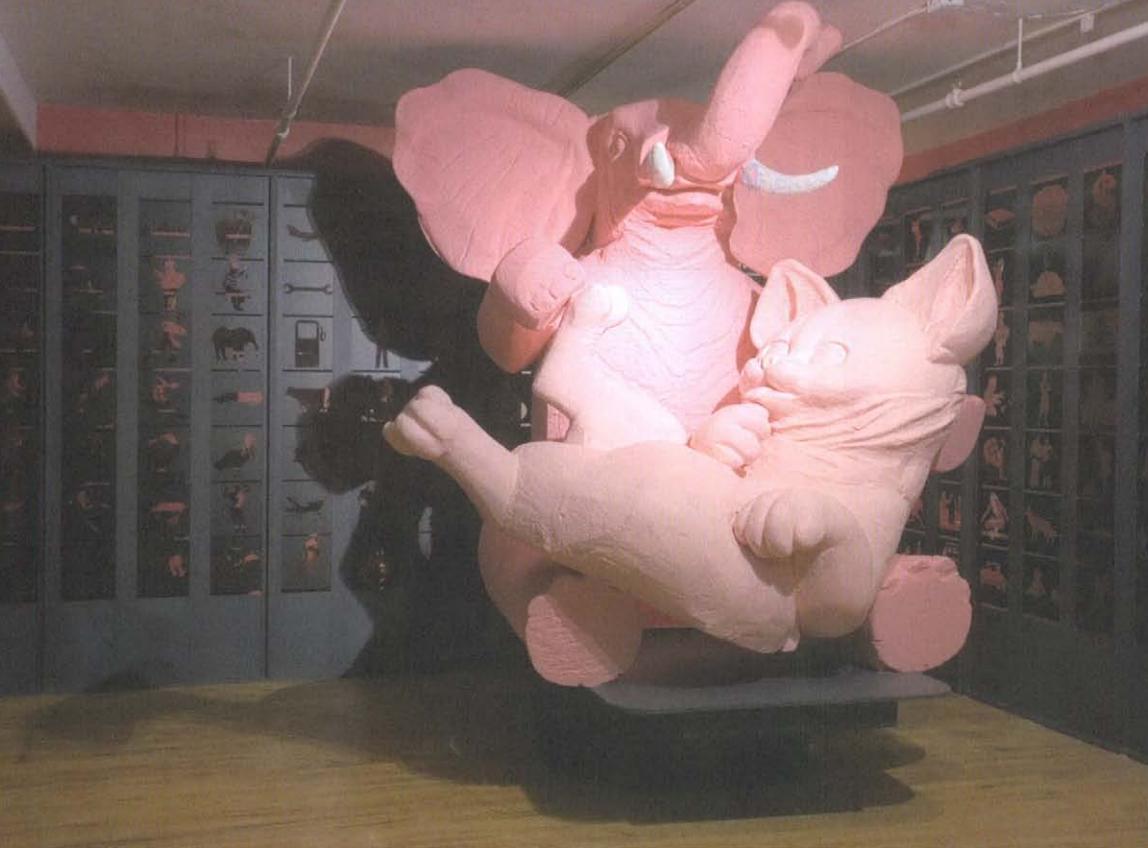
Certes, Sartre n'est pas dupe. Il sait très bien, comme le rappelle à la même époque Maurice Blanchot, qu'à l'heure des grandes décisions « l'art agit peu et agit mal ». ¹⁰ Qu'entre l'action artistique et les prises de décisions politiques, il y a toujours un écart. Que le moi engagé en vue de la réalisation d'une libération commune se vit d'abord dans la fiction. Dès lors, l'action en art demeure essentiellement confinée au domaine de l'esthétique. Ce que l'on appelle, à la suite de Jacques Rancière, « le tournant éthique de l'esthétique » ¹¹ aurait beau tenter de réduire cet écart en promouvant la participation citoyenne, le goût pour la rencontre et le partage en dehors de la sphère institutionnelle, ce tournant est pour une large part mis en place uniquement dans une perspective d'esthétisation de l'éthique. Or, cette esthétisation n'a rien à voir avec celle entraperçue chez Nietzsche et qui s'impose au sein d'une souveraineté artistique. Bien au contraire, c'est cette souveraineté qui est désormais récusée au profit d'un art de proximité. Une proximité qui offre l'occasion de tisser de nouveaux liens sociaux à partir desquels l'artiste joue à ne pas jouer. Mais, pourtant, puisque la plupart de ces actions sont entreprises au sein du monde de l'art, aussi en marge soient-elles, ce tournant éthique répond d'abord à son propre désir, c'est-à-dire à ses propres exigences d'intervention dans le milieu élargi de l'art contemporain. Bref, comme toutes les autres expériences esthétiques, son rapport à autrui,

- 1/ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- 2/ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Éd. Gallimard, Paris, 1943.
- 3/ « L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres. L'art n'a pas d'opinion. » Op.cit.
- 4/ Aubier, Paris, 1992.
- 5/ *La volonté de puissance*, tome 1, Gallimard, Paris, 1995.
- 6/ Op.cit., page 227.
- 7/ Op.cit., page 385.
- 8/ À ma connaissance, c'est le philosophe chrétien Jacques Maritain qui le premier a publié un ouvrage intitulé *La responsabilité de l'artiste* (Fayard, 1961), lequel est la traduction française d'une conférence donnée au États-Unis en 1960. Comme on sait, Jean Clair a aussi fait paraître en 1997 un livre portant le même titre aux éditions Gallimard.
- 9/ « La mauvaise foi est évidemment un mensonge, parce qu'elle dissimule la totale liberté de l'engagement. » *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1996.
- 10/ *L'avenir et la question de l'art dans l'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- 11/ *Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique dans Malaise dans l'esthétique*, Gallilée, Paris, 2004.
- 12/ *Le réel et son ombre dans Les imprévus de l'histoire*, Le livre de poche, Paris, 2000. Le jugement sévère que porte ce texte sur la place de l'art dans la société sera réévalué par la suite de la part de Levinas qui fera de l'art et de l'expérience esthétique une façon de penser « l'autrement qu'être ».
- 13/ « L'itinéraire de la philosophie reste celui d'Ulysse dont l'aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le même, une méconnaissance de l'Autre. » *Humanisme de l'autre homme*, Le livre de poche, Paris.
- 14/ Dans *Dits et Écrits*, tome 1, Gallimard, Paris.

son désir de communication sont tout autant marqués par un retour au même.

C'est par cette dialectique du retour à soi que pour Emmanuel Levinas l'activité artistique sera d'abord considérée comme incapable de réellement penser l'éthique entendue comme responsabilité face au visage d'autrui.¹² Tout comme la philosophie occidentale – surtout celle s'étendant de Platon à Hegel –, l'activité artistique est prise dans le cercle du même.¹³ C'est pourquoi on a misé essentiellement sur une responsabilité du sujet libre et raisonnable. Or, pour Levinas, la responsabilité première n'est pas à établir sur la souveraineté du sujet, mais sur le renoncement à sa toute puissance. Comme auteur, le sujet n'est plus une instance première. Ce qui est premier est la relation à l'autre. C'est aussi pour cela que les duos en art, voire même les collectifs, peuvent séduire, comme le souligne Cooke-Sasseville. C'est que l'artiste, comme créateur, ne saurait désormais s'exprimer en son propre nom. L'œuvre d'art ne relève pas de l'expression du sujet. Elle est inquiétée non seulement par ce que Foucault a appelé « la pensée du dehors »¹⁴, mais par un répondre à l'autre. Or, bien sûr, lorsque Levinas mentionne que l'art est le mouvement du Même qui va vers l'Autre, l'autre dont il s'agit ne nous est pas toujours contemporain. C'est pourquoi s'il y a communication dans l'œuvre, cette communication est toujours à venir. C'est en œuvrant pour le monde qui vient que l'on maintient une distinction – une résistance ? – entre l'art et la culture de ce temps.

Cooke – Sasseville, *Le plus beau jour de ma vie*
(vue de l'exposition à Skol, 2006)
photos : Guy L'heureux



I36

André-Louis Paré

On (Our) Lack of Responsibility

Cooke–Sasseville

The best day of my life

*We do not lack communication. On the contrary, we have too much of it. We lack creation. We lack resistance to the present... Art and philosophy converge at this point: the constitution of an earth and a people that are lacking as the correlate to creation.*¹

In presenting a sculpture-installation called *Le plus beau jour de ma vie* (The best day of my life) – in which an enormous pink elephant is holding a cat in its arms – could you describe for us how you envisioned Skol's proposal *As if all were well*, and how you see your artistic work as a response to this challenge?

Cooke–Sasseville: *In its play of space, transparency, colour, light, and movement, Le plus beau jour de ma vie is a paradoxical installation where a thing and its opposite coexist. At first glance, specific aspects of the construction give it a quality that is at once distressing*

Faire comme si tout allait bien – to behave as if all were well – implies two attitudes: pretending, or lying to our selves, but also masking the reality of the world as it truly is. Even if we have the power to act in the world of hard facts and to clearly discern its flaws, we still flee from this reality in order to construct a universe in our minds where everything seems rosier. This behaviour is much more widespread than is generally thought, and brings to mind what Jean-Paul Sartre described in *Being and Nothingness* as bad faith.² According to his analysis, bad faith is an important feature of human consciousness adept at denying the truth. From a phenomenological point of view, since consciousness is intrinsic, bad faith assumes lying to my self – a falsehood that can be considered irresponsible faced with what I really am and my ability to commit myself to the world around me.

and calming. A dark, narrow path, a heavy, massive appearance, shadows, silence, et cetera. The installation is disturbing, and curiously enough, in the same way that it creates this anxiety, it also inspires a state of well-being that is almost zen-like. With its symmetry and glowing light, the effect is akin to a Japanese lantern. It is in this paradoxical spirit that we conceived *Le plus beau jour de ma vie* (the expression itself is paradoxical). Daily routine, illustrated by a multitude of signs, provides both access to happiness (a result of the transparency and the defined route) but also acts as a cage, trapping the same happiness in its enclosure. An extremely naïve illustration of a brief moment of unattainable happiness: a pink elephant tickling an enormous pink kitten, ever turned towards each other. Confined within this prison cell of the everyday, this absurd scene becomes the goal to strive for, a false idol that is completely revealed only at the end of a journey or quest, and by its non-sense, simultaneously enchants and deceives.

Thinking about "the best day of my life," presupposes, in effect, a scale of values that inevitably raises an existential difficulty, since it is impossible to evaluate happiness from day to day. In this sense, your installation is supposed to be primarily an illustration of this paradox. You're attempting to make visible in an ironic way a very banal human attitude. Would you say that one of the functions of art is to point out this type of contradiction

But can we say the same thing when it comes to art?

With the installation *Le plus beau jour de ma vie* (The best day of my life), the duo Cooke-Sasseville showed us a vision of humanity in the pursuit of happiness. In doing so, they wished to point out the contradictions of the surrounding culture, which are apparent in a society that finds itself at a loss in choosing useful landmarks in order to navigate through life. As a result, the pair illustrate the falsehood lived daily by people who dream awkwardly of happiness. Their first solo show, *Sacré Cerveau*, also brought up questions about contemporary social behaviours when religious beliefs no longer hold sway. Like fiction, this artistic point of view is never presented in a way that offers spectators any kind of solution. As is true for all artists, their know-how does not aim to resolve anything, but instead raises questions. To return to the words of Deleuze and Guattari, art essentially thinks through affects and percepts. As a "bloc of sensations," art has no calling to demonstrate or point out something: "Art does not have opinions."³ Thus, if there is bad faith in the way that people behave with respect to their desires in the real world, this bad faith is translated into images through a language that is carefully worked out like a game. In other words, the critical potential underlying these scenarios, and that artists often suggest from their works, is also expressed by means of an "as if."

For Sartre, bad faith is also a game. A person of bad faith plays at making himself believe he is what he says he is. But on the artistic plane, of course, the "as if" of the game has less to do with a consciousness that fools itself (about itself), than with distancing oneself from reality in order to look at it in other ways. In this case, the game is freely agreed to. "To act as if" affirms that creative freedom

to the viewer? In other words, are the works of Cooke–Sasseville created in order to reveal this paradox through images?

From the beginning of our collaboration, the loss of meaning in the quest for spiritual tranquility has come up spontaneously and sporadically in our work. In fact, we have depicted time and again the diversion of this quest aimed at fulfilling our spiritual needs. Our first solo exhibition, Sacré Cerveau, presented this exaggerated auto-narcissism by appropriating traditional signs associated with our Judeo-Christian culture. Trying to attain happiness by putting a price tag on our possessions, slowing down the aging process, taking Viagra, and intense soul-searching – this is the real quest that illustrates Le plus beau jour de ma vie. Yes, the art of Cook-Sasseville does occasionally show this type of paradox, but, to answer the question, making the viewer aware of these contradictions is not necessarily a function of art.

Is it fair to say, then, that your installation is a sort of response to the bad faith hidden beneath the theme *As if all were well*, since acting “as if” implies living in a way that fills in what is lacking, whether by means of spiritual quests, or through other activities that lead to a certain denial of reality? On the visual level, am I correct in thinking that your work delights in exposing the nihilism of the world in a humorous way, instead of creating works that rely on the idea

is necessary. Some might argue that this game has no consequences because it is completely disengaged from the real world – all the more so since it exists in a realm where “a people are lacking.” Clearly, this is not how Friedrich Schiller envisaged it in his series of letters *On the Aesthetic Education of Man* (1784).⁴ The German poet and theorist considered the game to be at the heart of mankind’s humanity. The future State had the responsibility for the cultural and aesthetic education of its citizens, but as we know, this political and cultural ideal vanished with the development of a mass culture that has never had individual freedom as an objective. A century later, in response to this pedagogical utopia, the artist-philosopher Friedrich Nietzsche would associate the game to the illusion that artistic activity promotes: “We possess art lest we perish of the truth.”⁵ From then on, the game contributed to the denunciation of belief in a real world that promoted religion. Today, along with Michel Foucault, we would say that the game primarily helps to frustrate the discourse of power that tries to rule our lives. In these two instances, however, art would be one of the forms of self-fulfillment within an aesthetic of existence. That is why Nietzsche, in *The Gay Science*, celebrates the love of appearance. Only appearance gives life to life, opening it to new perspectives. If there is any power at all in the action of the artist, it would consist of combatting through illusion the belief in one truth. As Nietzsche would say, therein lies all his responsibility.

There is no doubt that Nietzsche is among those who reinforced the image of the creative artist in his war with culture. The Renaissance considered the artist the supreme figure of the cultivated man, whereas in Nietzsche’s time, the artist felt consigned to the fringes of his own culture. Contrary to Kant, who developed an aesthetic of response geared

that art might one day make up for the present lack of meaning in Western culture?

We've always considered our installation work as a way of acknowledging contemporary social realities. We make no claims of wanting to make up for the lack of meaning in Western culture; we simply wish to illustrate it. Of course, in the very form these illustrations take, we're necessarily adopting a position that may at times seem cynical and disillusioned, but the essence of our work is not based on these fatalistic qualities. Le plus beau jour de ma vie is an installation that presents the absurdity of pursuing happiness through daily routines, but it doesn't condemn the pursuit of happiness in itself as absurd. In our installations, humour and seductiveness create a jarring contrast between form and content. We're having fun, and paradoxically, questioning and shaking up some certitudes: to act as if all were well in the best of all possible worlds by filling space in such a way as to mix signs and allusions that nonetheless support the opposite impression. Many of our projects follow the path of an artistic swindle, where the key resides in a certain form of aesthetic dissembling. Art serves to cloud the issue by showing us a distorted reflection of who we are, or rather, of what we think we are.

You mentioned earlier that your first "solo" exhibition goes back to *Sacré Cerveau*,

to the spectator's judgment, Nietzsche established an artistic aesthetic uniquely founded on the will to power. From that time on, art became a resistance. "Creation — as selection and finishing of the thing selected."⁶ The artist is committed primarily to his creation. If a Nietzschean aesthetic exists, it is embodied in "a physiology of art," where desire, and above all, the love of desire, makes it sovereign. This artistic aesthetic is therefore not governed by a moral code imposed from outside. For Nietzsche, "all art... speaks only to artists."⁷ Nevertheless, we can associate this aesthetic to ethics, particularly if we think of ethics as a function of character, a way of being and living. Artists, then, create themselves through their creations. Viewed in this way, ethics is joined to the feeling of existence, to the desire to create.

But what does it mean to create? The notion of creation, which has typically been used to describe the work of the artist, has long been linked with theological discourse. As a being inspired by the breath of the divine, the artist was also given a mission. Even though for Nietzsche the artist is always assigned a prestigious role, his creative work is no longer subject to divine transcendence. For Nietzsche, who battled with Christianity his entire life, this word takes on a new dimension. To create means to bring into being possible worlds entirely within the mind. As an act of composition, as much technique as aesthetic, artistic know-how fits into an ontology that is always in the process of becoming. It is in this sense that Nietzsche battles the real world by illusion, primarily when he sets his sights on the present. Thus, the illusion in question is not a diversion, but a reality that has nothing to do with the present. Even though he could have discussed responsibility from this perspective, he chose to approach it from the viewpoint of moral

which marked the beginning of your work together. Because, of course, Cooke-Sasseville is an entity comprising a double identity that by its very make-up sets aside the question of authorship, the creative source, as it were. How does the author – which you believe yourself to be – produce this creation? In this dual relationship, is there a desire for truth that could simply not happen if you were working alone?

The question of two persons creating something together seems to be a subject of endless fascination for art critics, especially when it comes to the question of authorship – the “who made what” and the mechanisms of creation. Each artist develops his own working methods, a personal way of making abstract ideas a reality. In the same way, we have developed systems of creating that suit our respective minds. Our projects are conceptual; they are the results of thoughts and ideas that are loudly and vigorously debated. To tell the truth, the act of creating something as a duo is also enormously fascinating to us as well. It wasn't long before we saw in our collaborative work a strength and clarity that didn't exist in our separate approaches. The double, the reflection of self, the mirror image – the key obviously moves between these notions of identity where the justification of one's own presence comes through the existence of the other. It's clear that if both of us have voluntarily abandoned our individual practices in order to devote

awareness. In the history of Western thought, the meaning of the word “responsibility” developed in harmony with a philosophy of the subject. And because this notion of responsibility was slowly introduced through a process of making the subject responsible, being responsible meant having a full awareness of one's being the author of acts accomplished in the world.

It is under this moral aspect of subject having become author that the notion of responsibility appears to have been questioned with regard to artistic gestures.⁸ Nevertheless, throughout the twentieth century and especially after the Second World War, the responsibility of the artist was associated with what we still call activist art. The politically committed artist could often be found among avant-garde groups like the surrealists, or even the existentialists. Himself a novelist, Sartre considered commitment to be an awareness of the political problems of his time. As a creator, the artist has the possibility of unmasking the real world in order to change it. Maintaining solidarity in his solitude, it is a matter of showing that in creation he is, like every person, a being-for-others. Never alone in his world, the committed artist also exists in the world at large. Even if he creates an imaginative work, it must be at the service of a spectator to whom he wishes to communicate the world by describing it. Free and responsible, the artist cannot then be completely a person of bad faith.⁹ The responsibility of a politically committed human being in the world fits into an ethics of action. But to what point can the know-how of the artist link itself to a must-do? How can one reconcile the game of fiction and the good faith of responsibility?

Sartre is surely no fool. He knows full well, as Maurice Blanchot reminded us, that at the hour of momentous decisions, “art acts

ourselves uniquely to this two-headed being which is Cooke-Sasseville, it's probably because this way of reflecting or creating better fulfills in each of us this desire for truth that was attainable only with difficulty when we remained separate (this is clearly not true for everyone). It's not easy to explain our collaboration logically – nothing is fixed. Our relationship functions as a paradox in the same way as our projects; at times, we're convinced that being a duo raises our work to a level we could never have reached alone. At other times, it's simply reassuring to know that the other one is there.

poorly and little,"¹⁰ that there is always a gap between artistic action and political decisions, that for the committed self, the idea of a common freedom is first of all a fiction. From then on, taking action in art remained essentially confined to the realm of aesthetics. Following Jacques Rancière, what was termed "the ethical turn of aesthetics,"¹¹ try as it might to reduce this gap by encouraging civic participation – a liking for meeting and sharing outside of the institutional sphere – this ethical turn is for the most part established solely in the aestheticizing of ethics, which has nothing to do with that perceived by Nietzsche and which is imposed within an artistic sovereignty. On the contrary, it is this sovereignty that is henceforth challenged to the benefit of an art of proximity, a proximity that offers the chance to forge new social bonds through which the artist plays at not playing. Since a significant part of these actions are undertaken within the world of art, however marginal they may be, the ethical turn responds first to its own desires, that is, to its own requirements to intervene in the broad milieu of contemporary art. In short, like all other aesthetic experiences, his relationships with others, his desire to communicate, are all marked by a return to the same.

For Emmanuel Levinas, it is through this dialectic of the return to self that artistic activity is initially considered incapable of the thought that ethics is responsibility with regard to the face [visage] of others.¹² Like all of Western philosophy – particularly from Plato to Hegel, artistic activity is caught in the circle of the same.¹³ This is why the focus has been on the responsibility of a free and rational subject. For Levinas, the primary responsibility is not to establish the sovereignty of the subject, but to renounce its total power. Like the author, the subject is no longer primary. What comes first is the relationship to

1/ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994).

2/ Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956).

3/ "Whether through words, colours, sounds, or stone, art is the language of sensations. Art does not have opinions." Deleuze and Guattari.

4/ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby (New York: Oxford University Press, 1992).

5/ Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale (New York: Random House, 1967).

6/ *Ibid.*, p. 349.

7/ *Ibid.*, p. 427.

8/ To my knowledge, the Christian philosopher Jacques Maritain was the first to publish a work titled *The Responsibility of the Artist* (New York: Scribner, 1960), which was based on a series of six lectures he gave at Princeton University in 1951. Jean Clair also published a work with the same title (Paris: Gallimard, 1997).

9/ "The self-deception [mauvaise foi] is evidently a falsehood, because it is a dissimulation of man's complete liberty of commitment." Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism*, trans. Philip Mairet (London: Eyre Methuen, 1948).

10/ *The Future and the Question of Art*, in Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982).

11/ *The Ethical Turn of Aesthetics and Politics*, in Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Gallilée, 2004).

12/ *Reality and Its Shadow*, in Emmanuel Levinas, *Unforeseen History*, trans. Nidra Poller (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004).

The harsh judgment this text makes about the place of art in society would later be re-evaluated by Levinas, who would make art and the aesthetic experience a way of thinking "otherwise than being."

13/ "Philosophy's itinerary still follows the path of Ulysses, whose adventure in the world was but a return to his native island – complacency in the Same, misunderstanding of the Other."

the other. That is also why duos in art, even collectives, as Cooke-Sasseville emphasize, have the power to seduce. The artist as creator can no longer express himself in his own name. The work of art does not pertain to the subject's expression. It is anxious, not only because of what Foucault called "the thought of the outside,"¹⁴ but through a response to the other. Of course, when Levinas points out that art is the movement of the Same towards the Other, the other he is talking about is not always contemporaneous. For that reason, if any sense of communication exists in the work, this communication is always something in the future. Only in working for the world to come does one maintain a distinction – a resistance? – between art and the culture of this time.

Emmanuel Levinas, *Humanism of the Other*, trans. Nidra Poller (Urbana: Chicago: University of Illinois Press, 2003).

14/ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, 1954–1988, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1994).

Erratum

Seul le nom de l'auteur
devait figurer sur la page
titre (p. 143).

*Only the name of the author
was to appear on the title page
(p. 152).*

I43

Bernard Schütze

Le vent de la transformation

Nancy Belzile, Christine Brault,
Denis Plante, Nathalie Germain.

Adriana C...

Contexte et co 2005–2008

Je voudrais esquisser
devenir, issu du projet
et le CEDA (Centre
Henri)¹. J'établirai
de Skol, *Faire com*
à l'idée que l'art
peut contribuer
sans tomber dans
Plus particulière
contextes institu
et un centre d'art
et ses outils dans
forces du dehors
social et commu
définie globalem
de décoder le m

Association Skol-CEDA,

ars d'un territoire encore en
entre d'artistes autogéré Skol
a Petite-Bourgogne et de Saint-
rit du thème de programme
(2006/2007), en souscrivant
routières du monde de l'art –
ansformations sociales positives,
tion thérapeutique ou activiste.
férentes cultures et différents
d'alphabétisation populaire
iser concrètement ses moyens
ntres qui attirent et captent des
ôle innovateur dans le contexte
is adultes, cette dernière étant
érents moyens permettant
1 significative et active.

1/ Ce projet a débuté
aux organismes com
de ces visites a pavé la
participation de trois
artistique affiliée au
d'adultes participant à un programme d'alphabétisation, et trois animateurs.

à l'invitation publique de Skol adressée
avec les artistes exposants. Le succès
2006, Skol est actif dans ce projet, par la
nnuelle ou de projet – et une éducatrice
: projet a impliqué un petit groupe

I43

Bernard Schütze

Saisir le vent de la transformation

Adriana de Oliveira, Catherine Sylvain, Nancy Belzile, Christine Brault,
Danielle Arcand, Denis Plante, Nathalie Germain.

Contexte et contours du projet de co-création Skol-CEDA, 2005-2008

Je voudrais esquisser ici à grands traits les contours d'un territoire encore en devenir, issu du projet de co-création entre le centre d'artistes autogéré Skol et le CEDA (Centre d'éducation des adultes de la Petite-Bourgogne et de Saint-Henri)¹. J'établirai cette cartographie dans l'esprit du thème de programme de Skol, *Faire comme si tout allait bien / As if all were well* (2006/2007), en souscrivant à l'idée que l'art – lorsqu'il est utilisé hors des frontières du monde de l'art – peut contribuer efficacement à apporter des transformations sociales positives, sans tomber dans les pièges de l'instrumentalisation thérapeutique ou activiste. Plus particulièrement, l'art peut rapprocher différentes cultures et différents contextes institutionnels (dans ce cas, un centre d'alphabétisation populaire et un centre d'artistes autogéré) ; l'art peut utiliser concrètement ses moyens et ses outils dans le but de provoquer des rencontres qui attirent et captent des forces du dehors ; il peut également jouer un rôle innovateur dans le contexte social et communautaire de l'alphabétisation des adultes, cette dernière étant définie globalement comme l'ensemble des différents moyens permettant de décoder le monde, et de s'y inscrire de façon significative et active.

1/ Ce projet a débuté en 2005, suite à la réponse du CEDA à l'invitation publique de Skol adressée aux organismes communautaires pour leur offrir des visites avec les artistes exposants. Le succès de ces visites a pavé la voie du projet de co-création. Depuis 2006, Skol est actif dans ce projet, par la participation de trois artistes – en alternance sur une base annuelle ou de projet – et une éducatrice artistique affiliée au centre d'artistes autogéré. Au CEDA, le projet a impliqué un petit groupe d'adultes participant à un programme d'alphabétisation, et trois animateurs.

Les observations qui suivent concernant ce projet multidimensionnel sont basées sur mon analyse de son évolution depuis ses débuts, et nourries par de nombreuses consultations. Toutefois, il est vrai qu'il est difficile, du point de vue extérieur d'un non participant, de se repérer sur un territoire imperceptible à bien des égards, parce qu'il est axé sur le processus et de nature polyphonique. Vu cette position limitée, je me concentrerai sur la notion de rencontre comme point de départ permettant de rendre les contours et le contexte du projet au moins partiellement visibles et lisibles.

Le premier – et le plus évident – niveau de rencontre se situe entre deux cultures/communautés institutionnelles et leurs représentants. Ces deux horizons se croisent en un point de rencontre commun : les ateliers d'art, et l'ouverture résultante de l'espace de l'autre vers l'extérieur, découlant d'un éloignement de la zone de confort de chaque culture. La rencontre survient aux limites et à la croisée de ces zones de confort, au seuil où peut survenir autre chose : un nouveau territoire, une communauté en devenir. Cet aspect participatif et non hiérarchique révèle les désirs individuels des participants et les efforts du groupe dans son ensemble. Le second niveau est la rencontre avec l'art proprement dit : le travail avec les matériaux, la découverte des techniques et des possibilités de création, de même que les approches, perceptions et concepts spécifiques inhérents à l'engagement actif dans un processus créateur. Le troisième niveau correspond à la rencontre avec les éléments transformateurs : les aspects pédagogiques et le contexte social, les processus de décision collective et les réactions critiques, la mobilisation du désir et l'arrimage du processus de co-création avec la prise de conscience de l'existence d'autres outils permettant d'appréhender et de transformer le monde de chacun, des outils qui ne se limitent pas seulement à un « ordre alphabétique ».

De la rencontre fondatrice aux rencontres multiples

Avant de s'engager sur le territoire du projet lui-même, il faut d'abord expliquer brièvement la notion de rencontre. Gilles Deleuze éclaire en quelques phrases les éléments clés de la rencontre : « Quelque chose dans le monde nous force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une "rencontre fondamentale" [...] et non d'une réconnaissance. Ce qui est rencontré peut être saisi sous des tonalités affectives diverses, admiration, amour, haine, douleur. Mais dans son premier caractère, et sous n'importe quelle tonalité, il ne peut être que senti. C'est en ce sens qu'il s'oppose à la réconnaissance. »² Cette réflexion s'accorde avec un commentaire de Claire Beaulne, une des participantes au groupe d'alphabétisation : « Tu sais, j'ai appris qu'on peut apprendre des choses sans savoir lire et écrire. J'ai appris à me débrouiller par cœur. »³ Dans ce cas-ci,

2/ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

3/ Claire Beaulne citée par Adriana de Oliveira, entrée de journal personnel, novembre 2007.

on peut superposer ces deux voix puisque, malgré leur appartenance à des registres « culturels » différents, elles expriment fondamentalement la même chose : la perception sensible est une forme d'appréhension et de connaissance qui diffère de « la lecture et l'écriture » (c'est-à-dire, limitée à la reconnaissance d'un système de symboles ou d'un code préétabli.)

Lors d'une telle rencontre, nous sommes mis en présence de quelque chose d'inconnu, quelque chose de l'« extérieur », qui « ne peut être que senti ». À cet égard, nous pouvons affirmer que lorsque nous allons vraiment à la rencontre de l'art contemporain, nous sommes tous analphabètes, pour ainsi dire. Nous ne « comprenons » pas vraiment, puisque si *tout va bien*, nous serons frappés et guidés par la sensibilité, par une compréhension équivalant à « se débrouiller par cœur », une manière de percevoir et de penser le monde qui constitue une forme d'alphabétisation différente du mode analytique de la reconnaissance fondée sur l'alphabet. Danielle Arcand, animatrice du groupe d'alphabétisation, abonde dans le même sens : « L'art est un moyen d'expression autre que l'écrit, cela permet de stimuler l'imaginaire, de sortir des frontières, des codes et des règles qui sont établis. Cela permet de sortir des conventions, de se brancher sur le senti, c'est plus direct. »⁴ D'entrée de jeu, ce mode « senti » d'apprentissage (du point de vue artistique, pédagogique et social), cette notion de rencontre, a constitué l'idée centrale du projet Skol-CEDA. Les visites à Skol furent une révélation pour plusieurs des membres du groupe d'alphabétisation, qui n'avaient eu que peu ou pas de contacts préalables avec l'art contemporain. Une des personnes participantes a affirmé : « Ça donne le goût de sortir de nous autres. Ça donne le goût d'en faire [de l'art]. » Une autre a ajouté : « Tu vois d'autres œuvres d'autres mondes. C'est bizarre ! »⁵ Ce contact avec des œuvres souvent difficiles démontre comment l'art peut être compris par les sens, par des intuitions de la perception, sans recourir à des filtres conceptuels complexes. Les visites à Skol furent la rencontre fondatrice qui a donné lieu au processus de co-création.

Le premier projet a consisté en une série d'ateliers hebdomadaires tenus sur une période de cinq mois, et comptait huit participants (Gérald Allaire, Lise Cyr, Roland Cyr, Yves Doyon, Yves D'Aragon, Mina Mazzer, Henriette Robertson et Siria Vargas), une artiste (Catherine Sylvain), l'éducatrice artistique de Skol (Adriana de Oliveira), et l'animatrice du CEDA (Danielle Arcand). Après discussion avec les représentants du CEDA et un échange avec le groupe participant, il fut décidé⁶ qu'ils et elles créeraient une œuvre en collaboration

4/ Danielle Arcand, document d'évaluation Skol-CEDA, août 2006.

5/ Commentaires cités par Danielle Arcand, document d'évaluation inédit, visites Skol-CEDA, 2005.

6/ Pendant toute la durée des ateliers du projet, l'ensemble des décisions ont été prises à la suite d'un dialogue collectif, de consultations et d'évaluations orales des ateliers. Dans ce processus, l'artiste et l'éducatrice artistique ont joué les rôles d'enseignantes, d'animatrices, de médiatrices, d'instigatrices, de guides et de consultantes en création ; elles n'ont jamais imposé de position esthétique ou d'objectif didactique général.

pour commémorer le 35^e anniversaire du CEDA, en 2005. Ainsi, l'œuvre et le processus de création qui la sous-tendait ont été envisagés comme un don. Animé par cet objectif, le groupe nouvellement formé a convenu de créer une œuvre qui représenterait le CEDA sous la forme d'un arbre. À la suggestion de l'artiste et de l'éducatrice artistique, on a choisi le collage photographique comme médium. En résumé, les différents ateliers visaient la familiarisation des participants avec les éléments pratiques de la photographie numérique de base et des techniques de collage, et le montage final des « branches » de l'arbre. L'œuvre finale fut emballée comme un cadeau, dévoilée au CEDA, puis présentée à Skol en 2006, dans le cadre de la programmation *Faire comme si tout allait bien*. L'œuvre est maintenant exposée en permanence dans le hall d'entrée du CEDA, où elle prolonge non seulement le geste du don, mais constitue également une source de fierté et d'inspiration pour tous les participants.

Ce premier projet a mis en évidence à quel point la co-crédation dépend d'une rencontre basée sur des facteurs autant artistiques que sociaux. Sur le plan artistique, en nommant photographiquement des lieux, des personnes et des objets signifiants, les participants se trouvaient à exprimer les significations, les émotions et les souvenirs imperceptibles qui leur étaient associés sous une forme tangible. La rencontre offrait également aux participants la possibilité de transformer eux-mêmes des matériaux tels que photographies, dessins et collages. Sous ce rapport, Catherine Sylvain a observé qu'elle devait, en tant qu'artiste, mettre de côté ses orientations et préférences esthétiques afin de pouvoir participer totalement au processus de co-crédation⁷. Sur le plan social, en s'appropriant photographiquement l'institution – qui constitue presque un second foyer pour plusieurs participants –, ceux-ci s'inscrivent dans ses rouages. Par la présentation de l'œuvre d'art comme un don (et son exposition permanente ultérieure), ils laissent une preuve concrète de leur acte de création.

À ce point de vue, la réunion des termes liés au travail et à la création artistique dans le titre *L'œuvre et la main d'œuvre* témoigne bien du rôle de l'art dans la formation de la communauté⁸. Comme Jacques Rancière l'a fait remarquer : « L'art anticipe le travail parce qu'il en réalise le principe : la transformation de la matière sensible en présentation à soi de la communauté. »⁹ Avec la création de l'œuvre/don, la première étape du projet offrait effectivement à toutes les personnes engagées une occasion de prendre part à une telle « présentation à soi ». Cependant – et ceci est crucial dans ce cas-ci – la « communauté » en question n'est pas antérieure à ce travail de « présentation à soi » par le biais de la transformation artistique ; cette communauté émerge continuellement dans

7/ Catherine Sylvain, document d'évaluation Skol-CEDA, août 2006.

8/ Le choix du titre (par Gérald Allaire) est également révélateur de la valeur accordée au caractère concret du travail pratique, dans le milieu culturel populaire du groupe d'alphabétisation.

9/ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

et par les rencontres successives. Cette communauté en devenir embrasse les désirs, le vécu et le milieu culturel de chacun des participants (artistes, étudiants, éducateurs et coordinateurs), de même que les points communs et les conflits provenant du processus collectif de co-création¹⁰. Les contours de cette communauté naissante sont ressortis davantage lors des projets suivants.

Bien qu'ils n'aient pas été planifiés délibérément, les deux projets subséquents ont élargi la notion de rencontre et son rapport au projet de co-création d'une manière de plus en plus approfondie et significative, dans ses ramifications sociales autant qu'artistiques. Le positionnement initial des participants en tant qu'individus et membres d'un groupe, ainsi que la compréhension et l'affirmation de la notion de lieu, qui figuraient parmi les résultats du premier projet, ont élargi l'idée de rencontre au-delà de la « présentation à soi » dans la zone de confort relatif qu'est le cadre institutionnel du CEDA. Pour le second projet, les participants et l'artiste Nancy Belzile ont travaillé à la production des éléments visuels pour une pièce de théâtre montée par le groupe d'alphabétisation et l'animateur Denis Plante. Au lieu de créer simplement des éléments visuels, l'atelier de co-création a été consacré à l'exploration des superpositions d'images et de « portraits » expérimentaux réalisés au moyen de projections de dessins et de photographies. Bien que ces projections étaient également destinées à faire partie de la pièce, elles formaient un projet autonome articulé à partir de l'examen des possibilités de transformation des images grâce à des moyens artistiques. En relation au projet précédent, l'importance de cette approche visuelle a fait se déplacer le champ de la rencontre, depuis le lieu en commun (le CEDA) vers une expérimentation libre et imaginative, guidée par des perceptions et des désirs individuels.

Rencontres tournées vers le dedans et vers le dehors

L'étape actuelle du projet est centrée, fort à-propos, sur la rencontre en tant qu'objectif et processus. Dans la foulée des projets précédents, qui avaient mené à un positionnement collectif et à une représentation individuelle, l'impulsion est venue dans ce cas-ci d'une identification de l'isolement social (et de l'« invisibilité » afférente de la personne analphabète et analphabète fonctionnelle dans la société dominante) comme étant une caractéristique définissant ceux et celles qui prennent part au programme d'alphabétisation du CEDA. L'objectif concret issu de la discussion des participants était l'engagement dans des activités artistiques, dans le but de rencontrer d'autres

10/ Parmi les obstacles rencontrés le long du parcours, une des participantes (Siria Vargas) a d'abord exprimé son hésitation à découper les photographies. « On prend une belle photo et on la découpe ». En réponse à la question : « Qu'est-ce que vous avez trouvé le plus difficile [dans le projet] ? », le groupe a admis unanimement qu'il était « difficile de défaire le choix des autres. » Ainsi, le processus de création comportait également un processus relationnel de critique et d'intervention dans le travail des autres participants. Skol-CEDA, document d'évaluation de la première année, février 2006.

personnes « comme nous » qui ne viennent pas au CEDA, et de les aider à briser leur isolement. Du point de vue éthique et artistique, ceci commandait d'éviter le piège d'un simple « exercice de recrutement », et de provoquer des rencontres d'une manière authentique et créative. Ceci prend actuellement la forme d'action-performances (avec l'artiste Christine Brault), qui se sont déroulées hors des locaux et ont permis de déclencher des rencontres prometteuses. Ces performances/actions orientées vers le dehors sont menées parallèlement à un projet impliquant les participants dans un processus de réflexion individuelle, afin de mieux se situer par rapport aux autres, un processus accompli en quittant la zone de confort relatif du groupe et du CEDA. Les rencontres actuelles s'inscrivent donc dans un double mouvement vers le dedans et vers le dehors, un mouvement qui crée des possibilités en dépassant le seuil du familier et du reconnaissable.

L'art contemporain et l'alphabétisation : une rencontre au-delà de la récognition

La distinction entre la rencontre et la récognition s'applique également à notre manière de comprendre, de penser et de parler de l'art qui nous est contemporain. Une large part de l'art contemporain et actuel est créée, décodée et évaluée en termes de récognition. Dans ce contexte, le milieu en vase clos de l'art contemporain s'appuie sur des modèles de compréhension qui présupposent que telle ou telle œuvre ou processus peuvent être déchiffrés par la personne qui est habilitée à les lire et à les reconnaître. Cette approche commande une forme d'alphabétisation accordant la récognition sur la foi de noms de valeur, une familiarité avec les théories à la mode et avec l'esthétique du moment. Autrement dit, on met beaucoup l'accent sur une certaine forme privilégiée d'alphabétisation et sur les filtres de récognition. Mais si nous souscrivons à l'utile contre-proposition *Faire comme si tout allait bien*, l'art contemporain devient plus vigoureux, surprenant et vital lorsqu'il provoque une rencontre, une ouverture à ce qui n'est pas encore connu, ouverture qui nous permet d'apprendre par de nouveaux moyens.

Par contraste avec ce jeu de récognition, le projet de co-création Skol-CEDA ne porte pas de signature, il n'a pas de voix artistique individuelle ni même collective, pas de programme esthétique global. Le projet favorise plutôt l'entrecroisement et le recoupement de plusieurs voix distinctes dans un processus de co-création, et l'entrelacement invisible des désirs, des forces, des capacités et des visions. Toujours dans l'esprit de *Faire comme si tout allait bien*, nous croyons qu'un tel projet de co-création peut jouer un rôle transformateur dans le contexte socialement complexe, névralgique, mais prometteur de l'alphabétisation. Mais comment au juste les contours de la rencontre ont-ils un rapport avec un art qui s'emploie à faciliter l'émancipation ?

Un vent de transformation

Lorsqu'elle traite des manières de résister à la politique néolibérale du désir, la psychanalyste et théoricienne brésilienne Suely Rolnik écrit : « L'art possède une vocation spéciale quant à l'accomplissement de cette tâche, si bien qu'en introduisant les mutations de la sensibilité dans le domaine du visible et de l'exprimable, il peut dévoiler la cartographie du présent, pour libérer la vie en ses points d'interruption et déclencher son pouvoir de germination. »¹¹ En ce qui concerne la capacité de l'art à libérer des énergies vivantes dans « le visible et l'exprimable », cette observation est particulièrement pertinente dans un contexte d'alphabétisation caractérisé par une foule de vulnérabilités, dont l'isolement social, les sentiments d'inaptitude et l'exclusion économique. Heureusement, ces sentiments sont contrés par une abondance de vitalité, de curiosité, de bienveillance, de désir et de joie. Faisant écho à la remarque de Rolnik en des termes davantage pratiques, Roland Cyr affirmait que « [dans les ateliers d'art] [...] on peut faire des choses auxquelles on n'avait jamais pensé, faire une chose avec les photos, travailler ensemble. »¹² Ainsi, le pouvoir transformateur est porté par une expression concrète, née d'une rencontre essentielle, par laquelle les participants-artistes peuvent réorganiser les contours spécifiques de leur univers et y redéfinir leur place.

C'est principalement la pratique de l'art qui a conduit à l'appréhension de la réalité et à la capacité d'agir sur la réalité, donnant accès à un territoire que l'on peut décrire comme étant transformateur, en des termes plus larges. En tant que tel, le projet est en accord avec les objectifs de l'alphabétisation populaire tels que formulés par le CEDA, c'est-à-dire procurer aux étudiants adultes des moyens d'améliorer leurs conditions de vie, et non seulement leur enseigner à lire et à écrire¹³. La question cruciale du point de vue de l'art, et particulièrement dans l'approche de co-création, est de définir son rôle spécifique dans le contexte social et pédagogique de l'alphabétisation. Cette capacité particulière de l'art à produire des réactions fondées sur la connaissance des faits, et des gestes transformateurs, tout en abandonnant progressivement le but de produire des objets d'art, est vraiment venue au premier plan dans cette expérience de co-création.

Plus les activités artistiques sont parvenues à provoquer des rencontres et à permettre l'action sur le plan visuel et discursif, en apportant l'émancipation des individus et du groupe, plus la visibilité des objets d'art a diminué. Autrement dit, alors que le processus artistique s'écartait de la production

11/ Suely Rolnik, *The Geopolitics of Pimping*, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> (consulté en décembre 2007). [Notre traduction.]

12/ Roland Cyr, participant au groupe d'alphabétisation, document d'évaluation inédit, projet Skol-CEDA, 2006.

13/ Danielle Arcand, document d'évaluation Skol-CEDA, 2006.

d'objets pour devenir une activité, il prenait une résonance sociale accrue à travers des projets artistiques davantage orientés vers le processus, comme les actions-performances et la réflexion individuelle. C'est peut-être justement en tant que réseau d'actions imperceptibles que le processus et le projet de co-création sont véritablement de l'art, lorsqu'ils ébranlent et rajustent notre perception et notre entendement du monde sensible. Dans cette perspective, l'« œuvre d'art » se situe dans le travail de la rencontre, dans les traces d'un vent imperceptible, rendu tangible par l'exploitation de sa force.

Fondamentalement, c'est au fil du temps que la rencontre se développe, que les liens relationnels se renforcent, et que peuvent naître la confiance en soi et dans les autres, l'intimité et la compréhension mutuelle. C'est à ce niveau que l'on peut identifier le réseau complexe d'interactions, son développement et son évolution dans le temps, comme étant à la fois l'action transformatrice de l'art et une œuvre d'art à part entière.

Sous cet éclairage, on peut dire que le processus de co-création réussit à transformer le tissu de la réalité lorsqu'il applique l'efficacité de l'art en dehors des paramètres de la reconnaissance, et qu'il est prêt à abandonner ses propres objectifs, pour s'engager dans l'ouverture d'une rencontre transformatrice sur le plan social. Il existe un message à l'encontre du ronronnement paralysant de la culture de consommation qui réorganise constamment ses codes de reconnaissance, produisant de ce fait un monde à peine lisible ; un message à l'encontre du circuit fermé de l'hyper-spectacle, qui ne propose rien d'autre que les images qu'il reflète en affirmant sans cesse qu'il n'y a rien d'autre à voir : l'art peut susciter des rencontres ouvrant sur de nouveaux langages et de nouvelles formes d'alphabétisation, sur d'autres moyens d'appréhender le monde et de s'y inscrire. Maintenir une ouverture face aux rencontres dans la durée, comme dans ce partenariat, c'est affirmer que tout peut bien aller, parce que l'on a osé créer, à partir de la position *Faire comme si tout allait bien*, une situation de co-création transformatrice, qui permette de saisir le vent de transformation et de s'engager sur un nouveau territoire.

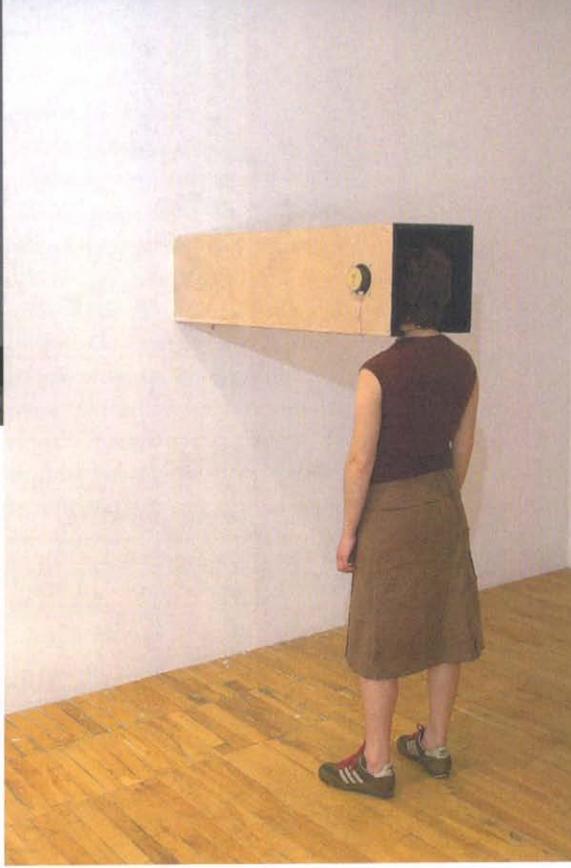
1/ participant en atelier / participant during a workshop, 2007 (photo: Adriana de Olivera)

2/ La prise de décision / decision making process, Nathalie Germain, 2007

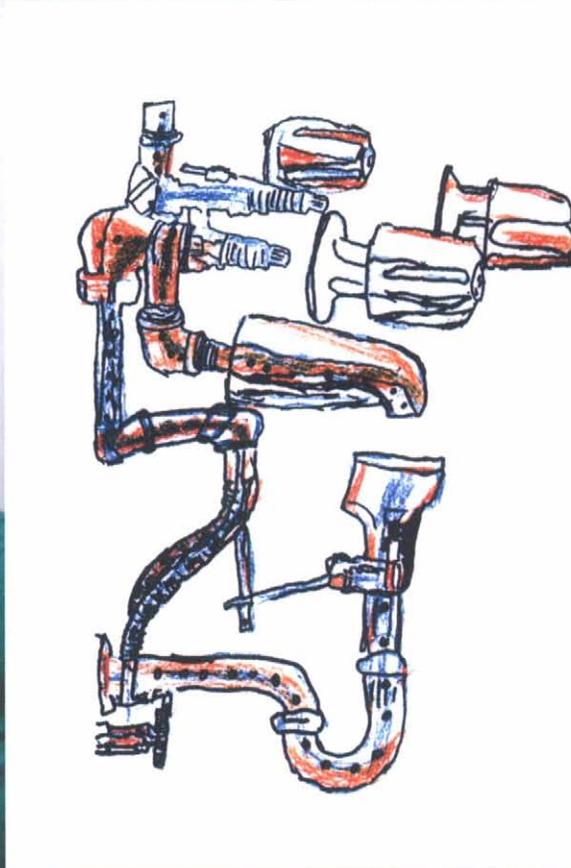
3/ Exposition à Skol, Julie-Andrée T, *Weather report / Potentiels évoqués*, 2005 (photo: Guy L'heureux)

4/ Dévoilement/unveiling of/de *L'œuvre et la main d'œuvre*, CEDA, 2006

5/ Gérald Allaire, dessin, 2007.



⇒ Pourquoi tu veux rencontrer des gens
 ⇒ comment on va le faire
 ⇒ s'approche et sous 3 secondes
 ⇒ c'est quoi notre réponse
 ⇒ non l'autre
 d'on va voir les gens? comment
 to c'est-ça que, on laisse les
 gens venir? comment
 a on les deux



I52

Bernard Schütze

Seizing a Transformative Wind

Adriana de Oliveira, Catherine Sylvain, Nancy Belzile, Christine Brault,
Danielle Arcand, Denis Plante, Nathalie Germain.

Context and Contours of the Skol-CEDA Co-creative Project, 2005–2008

My aim here is to outline the broad contours of a territory that is still in the making, one that has emerged in the context of a co-creative project between the artist-run centre Skol and the CEDA (Centre d'éducation des adultes de la Petite Bourgogne).¹ This cartography will proceed in the spirit of the Skol program theme *Faire comme si tout allait bien / As if all were well* (2006/2007) by espousing the idea that art – when deployed outside the confines of the art world – can be an effective accomplice in bringing about positive social transformations without succumbing to the pitfalls of therapeutic or activist instrumentalization. More specifically, that art can bridge different cultures and institutional contexts (in this case, popular literacy education and an artist-run centre); that it can make concrete use of art competencies and tools to provoke encounters that invite and capture outside forces; and that it can play an innovative role within the social and community context of adult literacy learning – broadly defined as the various means whereby we decipher the world and inscribe ourselves meaningfully and actively within it.

The following observations of this many-layered project are based on my study of its evolution since its inception, and informed by extensive consultation. From the point of view of a non-participating outsider, however, it is admittedly

¹ This project began in 2005 through CEDA's response to Skol's public invitation to community organizations for guided tours with exhibiting artists. The success of these tours opened the path for the co-creation project. Since 2006, Skol has been active in the project through the participation of three artists – alternating on a yearly/project basis – and a coordinating art educator affiliated with the artist-run centre. For CEDA, the project has involved a small group of adults in a literacy program and three literacy facilitators.

difficult to find one's bearings in a territory that is in many respects imperceptible because of its process-oriented and multi-voiced nature. Given this limited vantage point, I shall focus on the notion of the encounter as a point of departure to make the contours and context of the project at least partially visible and legible.

The first and most evident level of the encounter occurs between two institutional cultures/communities and their representatives. The two horizons meet along a shared encounter point: the art workshops, and the consequent opening up the space of the other to the outside by moving out of each culture's comfort zone. The encounter takes place at the limits and intersection of these comfort zones, at a threshold where something else can arise – a new territory, a community in the making. This is the participative and non-hierarchical aspect, which translates the individual desires of each participant as well as the strivings of the group as a whole.

The second level is the encounter with art itself: the working with materials and discovery of techniques and creative possibilities as well as the specific approaches, perceptions, and concepts that an active engagement in a creative process involves.

The third level is the encounter with transformative elements: the pedagogical aspects and the social context, collective decision-making and critical responses, the mobilization of desire and the coupling of the co-creative process with an awareness that there are other tools with which to seize and transform one's world that are not exclusively confined to an "alphabetical order."

From germinal encounter to serial encounters

A brief explanation of the encounter is necessary before advancing into the project territory itself. Gilles Deleuze succinctly brings key aspects of this encounter to light: "Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental 'encounter'... It may be grasped in a range of affective tones: wonder, love, hatred, suffering. In whichever tone, its primary characteristic is that it can only be sensed. In this sense it is opposed to recognition."² This reflection resonates with a statement by Claire Beaulne, a literacy group participant: "We learn things without knowing how to read or write. We learn by heart, to figure things out by heart."³ Let us overlap these two voices here, for, regardless of their different "cultural" registers, they essentially state the same thing: sensing is a form of apprehending and knowing that is other than "reading and writing" (that is, confined to recognizing a system of symbols, or a pre-established code.)

2/ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994).
3/ Claire Beaulne, quoted by Adriana de Oliveira, personal journal entry, November 2007.

In such an encounter, we are confronted with something unknown, something from the "outside" that can "only be sensed." In this regard, we can claim that when we truly encounter contemporary art, we are all, in a manner of speaking, illiterate. We don't really "get it," for if *all is well*, we will be struck and guided by a sensing, an understanding akin to "figuring things out by heart," a means of perceiving and thinking about the world that constitutes a form of literacy different from the analytical mode of alphabet-based recognition. Danielle Arcand, the literacy group's facilitator, echoes this observation: "Art is a means of expression that is different from writing; it allows one to stimulate the imagination, to go beyond the boundaries of established codes and rules. It allows one to go beyond conventions and hook up with what is sensed; it is more direct."⁴ This "sensed" mode of learning (artistically, pedagogically, and socially), this notion of the encounter is the idea upon which the Skol-CEDA project has hinged from the outset. For many of the literacy group members, who had had little or no previous contact with contemporary art, the initial guided tours at Skol were an eye opener. "It makes one go beyond ourselves. It makes one feel like making some [art] oneself," one participant stated. Another added, "You see other works, other worlds. It's bizarre!"⁵ This contact with often challenging works demonstrates how art can be understood through a sensing and an understanding filled with perceptual insights, without the need for complex conceptual filters. The visits to Skol were the germinal encounter from which the co-creative process grew.

The first project, which unfolded through weekly workshops held over a five-month period, involved eight participants (Gérald Allaire, Lise Cyr, Roland Cyr, Yves Doyon, Yves D'Aragon, Mina Mazzer, Henriette Robertson, and Siria Vargas), a visual artist (Catherine Sylvain), Skol's art educator (Adriana de Oliveira), and CEDA's adult literacy facilitator (Danielle Arcand). After discussion with CEDA representatives and an exchange with the participating group, it was decided⁶ that they would co-create an artwork to commemorate CEDA's thirty-fifth anniversary (2005). The artwork, and the creative process behind it, was thus conceived as a gift. Driven by this objective, the newly formed group agreed to create a work that would represent CEDA in the form of a tree. Following the suggestion of the participating artist and art educator, photo collage was the medium chosen. In brief, the various workshops involved familiarizing the participants with basic hands-on digital photography, collage techniques, and a final mounting of the various tree "branches." The resulting work was gift wrapped, unveiled at CEDA, and subsequently shown at Skol in 2006 as part

4/ Danielle Arcand, Skol-CEDA evaluation document, August 2006.

5/ Commentaries cited by Danielle Arcand, unpublished evaluation document, Skol-CEDA gallery visits, 2005.

6/ Throughout the project workshops, all decisions were arrived at through collective dialogue, consultation, and post-workshop oral evaluations. In this process, the artist and art educator variously took on the roles of instructor, facilitator, intercessor, initiator, guide, and creative consultant; they never imposed an aesthetic position or an overarching didactic objective.

of the *As if all were well* programming. It is now permanently on display in CEDA's main hall, where it not only perpetuates the gift-giving gesture, but also constitutes a reservoir of pride and inspiration for all the participants.

This first project made it clear to what extent co-creation ultimately revolves around an encounter based on factors that are both artistic and social. In the artistic realm, by photographically naming significant places, people, and objects, participants translated the imperceptible meanings, emotions, and memories associated with them into a tangible form. The encounter also involved the potential to transform material such as photographs, drawings, and collage in a hands-on engagement. In this regard, Catherine Sylvain remarked that as a visual artist she needed to set aside her aesthetic orientations and preferences in order to join fully in the co-creative process.⁷ In the social realm, by photographically appropriating the institution – which is almost a second home for many of the participants – they inscribed themselves in its workings. Through the presentation of the artwork as a gift (and its subsequent permanent display), they left concrete evidence of their creative act. From this standpoint, the conflation of work (*main d'œuvre*) and artwork (*œuvre*) in the title *L'œuvre et la main d'œuvre* is revealing vis-à-vis the role of art in the constitution of community.⁸ As Jacques Rancière observed: "Art anticipates work because it carries out its principle: the transformation of sensible matter into the community's self-presentation."⁹ Through the creation of the artwork/gift, the first leg of the project did indeed provide an occasion for all involved to partake in such a "self-presentation." However – and this is key here – the "community" in question is not one that precedes this work of "self-presentation" through artistic transformation; rather, it is one that is continuously arising in and through the unfolding encounters. It is a community in the making that includes the singular desires, biographies, and respective cultural backgrounds of each participant (artists, literary learners, educators, and coordinators), as well as the commonalities and conflicts born of the shared co-creative process.¹⁰ The contours of this emergent community were more sharply brought into relief in the follow-up projects.

Although not deliberately planned, the two subsequent projects extended the notion of the encounter and its relation to the co-creative project in a progressively in-depth and significant manner, both in its social and artistic

7/ Catherine Sylvain, Skol-CEDA, evaluation document, August 2006.

8/ The choice of the title (by Gerald Allaire) is also indicative of the value placed on the concreteness of hands-on work within the literacy group's popular cultural milieu.

9/ Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible* (Paris: La Fabrique, 2000). Our translation.

10/ Some of the obstacles encountered along the way included one participant's (Siria Vargas) expressing an initial hesitancy about cutting up the photographs. "We take a pretty picture, and then we cut it up." In response to the question "What did you find the most difficult [in the project]?" the group unanimously agreed that it was "difficult to undo the choice of others." The creative process thus also implied a relational process of giving and sharing criticism and intervening in each other's work. Skol-CEDA, first-year evaluation document, February 2006.

ramifications. This initial situating of participants as individuals and as a group, and the understanding and affirmation of place that was one of the results of the first project, widened the idea of the encounter beyond the "self-presentation" within the relative comfort zone of CEDA's institutional setting. For the second project, the participants (with Nancy Belzile as the contributing artist) worked on producing the visual elements for a play put on by the literacy group and the literacy facilitator, Denis Plante. Rather than simply creating visuals, the co-creative workshop focused on exploring layered images and experimental "portraiture" through projections of drawings and photographs.

Although these projections were also intended as components of the play, they constituted an autonomous project that hinged on sounding out the possibilities of transforming images via artistic means. In relation to the previous project, the importance of this visual approach was that it shifted the field of encounter from that of a shared place (CEDA) to a free and imaginative experimentation guided by individual desires and perceptions.

Encounters inwards and outwards

The current and ongoing stage of the project focuses, quite appropriately, on the encounter as an objective and a process. In the wake of earlier projects, which had led to a collective situatedness and singular representation, the impetus for this approach emerged from the identification of social isolation (and the associated "invisibility" of the illiterate and/or semi-literate in mainstream society) as a defining characteristic of those who take part in the CEDA literacy program. The concrete goal that arose from the participants' discussion was to engage in art activities in order to encounter others "like us" who are not in CEDA, and to help bring them out of isolation.

From an artistic and ethical position, this involved avoiding the pitfall of merely engaging in a "recruitment exercise," by genuinely and creatively stimulating encounters. This is currently taking the form of various action-performances (with the artist Christine Brault), which have taken place outside the grounds and have succeeded in provoking promising encounters. These outward-oriented performance/actions are being carried out in parallel to a project that involves the participants in a self-reflective process to better situate themselves in relation to the other, accomplished by leaving the relative comfort zone of the group and CEDA. The current encounters are thus caught up in a double inward and outward movement that invites possibilities by going beyond the threshold of the familiar and recognizable.

Contemporary art and literacy: encounter beyond recognition

This distinction between the encounter and recognition also applies to the way in which we understand, think, and speak about art in its contemporary guises.

Much of contemporary or current art is created, received, and evaluated in terms of recognition. In this framework, the bubbled-in art world thrives on patterns of understanding and "getting it" that presuppose such-or-such a work/process can be deciphered if an individual is able to read and recognize it. This approach presumes a form of literacy that grants recognition based on value-laden names, a familiarity with the "in" theories and the "aesthetics of the month." In other words, there is a strong emphasis on a certain form of privileged literacy and recognition filters. But if we assume the helpful counter stance *as if all were well*, then contemporary art is more vigorous, surprising, and vital when it provokes an encounter, an opening to the not-yet-known that allows us to become literate in other ways.

In contrast to this recognition game, the Skol-CEDA co-creative project assumes no signature, no single or even collective artistic voice, no overarching aesthetic program. Instead, the project encourages the intermingling and overlap of many distinct voices in a co-creative process, the invisible intertwining of desires, forces, capacities, and visions. Continuing here in the spirit of *as if all were well*, we believe that a co-creative project of this nature can play a transformative role in the socially complex, sensitive, yet promising context of literacy education. But exactly how do the contours of the encounter bear a relation to an art engaged in bringing about empowerment?

A transformative wind

In addressing ways to resist neo-liberalism's politics of desire, the Brazilian psychoanalyst and theorist Suely Rolnik states: "Art has a special vocation to carry out such a task, to the extent that by bringing the mutations of sensibility into the realm of the visible and the speakable, it can unravel the cartography of the present, liberating life at its points of interruption and releasing its power of germination."¹¹ Regarding art's capacity to unleash living energies in "the visible and speakable," this observation has particular relevance in a literacy learning context characterized by a panoply of vulnerabilities, including social isolation, feelings of inadequacy, and economic exclusion. Luckily, these feelings are countered by a wealth of vitality, curiosity, kindness, desire, and joy. Echoing Rolnik's statement in more practical terms, Roland Cyr observed that "[in the art workshop] one can do things I never thought possible; do things with photographs, work together."¹² The transformative potential is thus carried by the concrete articulations, born of a fundamental encounter, whereby the participant-artists can reshape the immediate contours of their world and redefine their place within it.

11/ Suely Rolnik, "The Geopolitics of Pimping," <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> (accessed December 2007).

12/ Roland Cyr, literacy group participant, unpublished evaluation document, Skol-CEDA project, 2006.

It is primarily the art making that has led to the seizing of reality and the capacity to act upon it, which has opened a territory that can be described as transformative in broader terms. As such, the project is in keeping with the objectives of popular literacy education, as articulated by CEDA, which is essentially to provide adult literacy learners with the means to better their living conditions, not simply to teach reading and writing skills.¹³ The crucial question from the point of view of art, particularly in a co-creative approach, is to define its specific role within the social and pedagogical context of literacy education. In fact, this particular capacity of art to foster informed responses and transformative gestures, while progressively abandoning its ends to produce art objects, is something that has very much come to the fore in this co-creative experiment.

It appears that as the artistic activities have become more effective by stimulating encounters, and enabling agency in the visual and discursive registers by empowering individuals and the group, the visibility of art as works proper has proportionately diminished. In other words, as the art process has moved away from making artworks towards doing art, it has taken on an increasing social resonance with projects that have become more process-oriented in their artistic substance, for example, the action-performances and self-reflective engagements. It may be precisely as such a web of imperceptible actions that the co-creative process and project is truly art: it shakes and tweaks our perception and understanding of the sensible world. In this perspective, the "artwork" is to be located in the workings of an encounter, in the traces of an imperceptible wind made tangible through harnessing its force. It is essentially over time that this encounter evolves, that the relational links tighten, and that confidence, trust, intimacy, and mutual understanding can emerge. This is the level at which the intricate web of interactions, its temporal unfolding and evolution, can be singled out as both the transformative workings of art and an artwork in its own right.

Viewed in this perspective, we can say that the co-creative process is able to effect change in the fabric of the real if it embraces the effectiveness of art outside the parameters of recognition and is willing to abandon its own objectives to engage in the openness of a socially transformative encounter. Against the numbing drone of a consumer culture that constantly reshuffles its codes of recognition and thereby creates a barely legible world, against the closed circuit of hyper-spectacle that has nothing outside but the images it reflects back upon itself with the incessant message "well, that is all there is" is the opposing message: art can provoke encounters in which new languages and forms of literacy, other means of apprehending the world and inscribing ourselves within it are possible. To maintain an openness to encounters over time, as in this partnership, is thus to affirm that all can be well because we dared to create from the position *as if all were well* a condition from which to co-create and transform, from which to seize a transformative wind and advance into a new territory.

dévoiler
aussi
ce qu'on trouve
laid



Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?
Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?
Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?

Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?

Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?
Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?
Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?

Qu'est-ce que c'est, l'objet laid ?

LE LAID ÉTANT UNE VUE SUBJECTIVE

I60

Louise Lachapelle

*Les cassures du vivant*¹

Après vingt ans d'activité, le centre d'artistes Skol cherche à célébrer son parcours et à se situer pour la suite du monde. *Faire comme si tout allait bien / As if all were well*, le thème de sa programmation anniversaire, rappelle le « comme si » de Camus : « Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile. Il n'y a qu'une action utile, celle qui referait l'homme et la terre. Je ne referai jamais les hommes. Mais il faut faire comme si. »² La continuité et le pouvoir de l'action fondés sur un aveuglement volontaire et conquérant.³

Prager Straße représente une scène de rue à Dresde. Un mendiant à qui il ne reste qu'une main et des passants dont les corps sont amputés par la récente guerre et par le cadrage du tableau : un militaire vétéran cul-de-jatte, un homme tenant sa canne avec une main de bois, un homme à la main gantée, une femme portant une chaussure à semelle compensée, deux chiens, une représentation de la mort et de sa faux, une naine qui dessine des graffitis et, dans les vitrines qui bordent la rue, un ensemble de morceaux de corps féminins, mannequins et prothèses de toutes sortes. Le peintre attribue au spectateur le point de vue d'un passant, l'incluant ainsi en quelque sorte dans cette rue de Dresde qui traverse et déborde latéralement et frontalement le tableau, lui donne son contexte.

La vitrine évoque l'échange marchand, le corps comme bien de consommation ; le passant à la main gantée qui offre un timbre de 5 pfenings au mendiant, la charité et la largesse. Le don est « sans valeur », peut-être est-il dérobé

1/ Les fragments qui composent cet article reprennent certains matériaux d'un essai sur le don, l'éthique et l'art intitulé *La Clôture et la faille* ; ainsi que certains matériaux d'un essai en cours d'écriture *Le Coin rouge : l'angle de beauté* qui rendra compte d'un cycle de recherches intitulé *This should be housing / Le temps de la maison est passé*.

2/ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, [1942]1984.

3/ Cette compréhension du thème m'a amenée à refuser la proposition de collaboration de Devora Neumark au moment de l'appel de projet lié à la programmation de Skol. Le présent article explore ce refus dans la continuité de notre conversation. Qu'elle en soit ici remerciée.

par la mort dont la faux relie les mains du mendiant et du passant et intercepte l'obole. Même si en principe le don-timbre peut continuer à circuler, dans leurs gestes respectifs, ni le donneur ni le receveur ne sont conduits vers l'autre. Dans cette société démembrée, le passant n'entre pas en relation avec le mendiant, le donneur est sans figure et, d'une certaine façon, la relation elle-même est défigurée.

Derrière le tableau, Dix a inscrit une dédicace par laquelle il donne *Prager Straße* à ses contemporains : « *Bild der Prager Straße meinen Zeitgenossen gewidmet* » « Tableau de la *Prager Straße* consacré (au sens de dédié, offert) à mes contemporains ».

Comment comprendre cette scène située dans le contexte d'une ville dévastée, ces gestes de mendicité et de charité en relation avec le geste du peintre qui, ayant peint le tableau, ajoute une dédicace dérobée à la vue de son destinataire ? Le tableau se donnerait-il comme une représentation de la posture de l'artiste dans son rapport à ses contemporains, à la fois mendiant et samaritain ? Représentation de l'offre et de la demande, de l'art comme don, comme obole, comme activité caritative ? Don irrecevable et relation défigurée dans un contexte de domicile.

« Toute relation qui n'est pas complètement défigurée, y compris sans doute tout ce que la vie organique porte en elle de réconciliation, tout cela est don » écrit T. W. Adorno dans les *Minima Moralia*⁴ en insistant semble-t-il sur la valeur de lien propre au don, plutôt que sur sa valeur d'adresse : sur le don en ce qu'il offrirait la possibilité de distinguer entre le familier et l'étranger, voire entre l'ami et l'ennemi ; sur la réconciliation plutôt que sur l'inquiétude éthique. Avant de prendre un sens lié au rétablissement d'un lien perdu, le mot « réconciliation » désigne la réintégration du pécheur au sein de l'Église et la sacralisation d'un lieu profané. Un rapport de domination et de contrôle qui renvoie à certaines fonctions traditionnelles du don et de l'art aussi bien qu'à la loi de la maison.

Les manifestations de la *maison* impliquent des frontières (frontières physiques aussi bien qu'identitaires), engagent des processus de circulation des biens et des personnes, et matérialisent des pratiques qui assurent la transmission de la culture et des mécanismes réconciliateurs dont le fondement demeure les formes, les valeurs et l'économie du sacrifice qu'il s'agisse de l'art, du don, de l'échange, du marché ou de la guerre. « Si la société civilisée n'a pas encore réussi à écarter le recours à la guerre » écrit Lewis Mumford lorsqu'il retrace l'histoire de la ville, « n'est-ce pas que la guerre se trouve profondément liée à la structure traditionnelle de la cité dont les institutions soutiennent encore toutes les exigences de son cérémonial. [...] par-delà les progrès de la stratégie guerrière, se retrouve encore la croyance irrationnelle que la communauté ne saurait être sauvée que par d'immenses sacrifices humains. »⁵

4/ Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991[1951].

5/ Lewis Mumford, *The City in History*, San Diego / New York / London, Harcourt, [1969]1989.

L'art et le don exercent traditionnellement des fonctions d'intégration et de différenciation qui assurent la cohésion du groupe familial et social. En d'autres mots, ils circulent à l'intérieur d'un cercle dont ils assurent la clôture. « Où donc l'œuvre est-elle chez elle ? En tant qu'œuvre, elle est chez elle uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence »⁶, dans ce cercle qui rappelle la logique circulaire et close de la dédicace ou de « l'offrande ». Comment la vie organique se ferait-elle l'expression d'une volonté de réconciliation qui présuppose et reconduit cette *ligne ultime de défense* : *ce ne sont pas des gens comme nous* (Robert Antelme, *L'Espèce humaine*) ?

IV. Ce n'est pas en vain qu'on parle couramment de la misère nue. Ce qui est le plus sinistre dans l'exhibition de la misère qui commença à entrer dans les mœurs sous la loi de la détresse, et qui ne montre que la millième partie de ce qui est caché, ce n'est pas la pitié, ou la conscience tout aussi terrible de sa propre insensibilité que ce spectacle éveille chez celui qui le regarde, mais la honte de ce dernier. Il est impossible de vivre dans une grande ville allemande, dans laquelle la faim contraint les plus nécessiteux à vivre des billets avec lesquels les passants cherchent à couvrir une nudité qui les blesse.

Walter Benjamin, *Sens unique*⁷ (1923)

Écrits pendant la guerre, dans des conditions qu'Adorno décrit lui-même comme étant celles de l'exil provoqué par la violence, les fragments qui composent les *Minima Moralia* s'inscrivent pleinement dans l'expérience subjective, sous le signe de la vie endommagée et de la nostalgie : Adorno n'est plus chez lui dans sa propre maison, qu'il s'agisse de la demeure, lieu de la vie privée, ou du domaine propre de la philosophie. Ainsi cherche-t-il à poser sur la vie un regard qui ne masquerait pas le fait que cette vie-là n'existe plus.

Pourtant, la posture critique qui caractérise les *Minima moralia* (par rapport à d'autres textes d'Adorno notamment) reste largement déterminée par une économie du salut et par ce principe qui serait propre à la culture, la possibilité d'une réconciliation. Adorno voudrait en effet « considérer toutes les choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption » ; révéler le monde « tel [...qu']il apparaîtra un jour dans la lumière messianique ».

Il n'y a rien de sauf. Pourquoi le monde (*notre monde* ?) serait-il ainsi sauvé ?

La culture, qui ne se serait affranchie ni de la tradition rédemptrice ni du besoin d'une autorité salvatrice, chercherait désormais à se survivre comme possibilité d'une réconciliation.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, comment nier le fabuleux potentiel destructeur de la culture et ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et de réconciliation ? Le *lien d'humanité* n'est pas donné, il n'est pas réciproque, jamais il ne va de soi. L'existence ne devient pas « forcément » plus humaine par les formes de sa culture. C'est ce que rend manifeste la force des

6/ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », [1949]1997.

7/ Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, [1972]1988.

productions culturelles lorsqu'il s'agit de contenir, voire d'anéantir l'autre, et leur faiblesse éthique ; l'absence de séparation entre la culture qui n'a plus suffi à calmer la violence de notre rapport à l'autre et la culture qui s'est révélé l'instrument de son anéantissement au moment même où s'y projetaient promesses et attentes de bonheur.

La pratique de l'art est-elle atteinte dans sa forme par cette souffrance ?

Le salut, la rédemption, demeurent des préoccupations de l'activité artistique. Il s'agit toutefois de survivre ici et maintenant, en d'autres mots, de se sauver soi-même. Retranché dans son propre camp, l'art se met en scène comme zone sinistrée et organise son propre sauvetage. Parfois littéralement. Comme dans cette installation du duo d'artistes Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) intitulée : *l'État d'urgence*, exemplaire de ces pratiques qui reproduisent la barbarie d'un monde qu'ultimement, elles contribuent à sauvegarder.

Dans la dialectique de la barbarie et de la culture, c'est la question de la continuité de la vie que soulève Adorno : « [...] il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. », écrit-il dans *Dialectique négative*, « par contre la question moins culturelle n'est pas fautive qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre [...] ». ⁸

La continuité de la vie irréconciliable avec cette économie où chaque vivant se voit potentiellement rappelé à son état d'épargné, une économie des vies et des morts à la base des différentes formes d'échange : pour vivre il faut tuer, une dimension originaire de la culture à laquelle elle participe pleinement et qu'elle parvient presque toujours à voiler.

La vie, qui jusque là avait compté sur le langage comme sur la possibilité d'une réconciliation, est désormais sans refuge.

Les pratiques culturelles contemporaines trouveront-elles une autre fonction que la protection de ce refuge qui n'existe plus si ce n'est dans la clôture de leur autonomie ?

*ATSA décrète l'état d'urgence*⁹. Il s'agit d'un camp de réfugiés installé devant le Musée d'Art Contemporain de Montréal pendant la période de Noël 1998 avec la participation d'Amnistie Internationale, d'OXFAM, de Clowns sans frontière et de l'armée canadienne. « Le public est convié à aller voir cette monumentale installation et à discuter avec les artistes sur les lieux », de même qu'à y passer la nuit : « c'est d'abord une terre d'accueil, notre camp », explique l'une des artistes. « Tout le monde peut y venir passer un moment, juste pour comprendre un tout petit peu ce que c'est vivre comme un

8/ Theodor Wiesengrund Adorno, *Negative dialectics*, New York, The Seadury Press, 1973.

9/ Extraits des articles suivants : Nicolas Mavrikakis, « Pour tout l'art du monde », *Voir*, Montréal, 3 décembre 1998 ; Marie-Christine Blais, « Les terroristes de l'art », *La Presse*, Montréal, 5 décembre 1998.

réfugié ». « Des repas seront servis aux démunis, et Amnesty Internationale soulignera [...] le 50^e anniversaire de la Déclaration des Droits de l'Homme. » Depuis 1998, ATSA tente de faire de L'État d'urgence un événement récurrent organisé chaque année « dans l'urgence ».

ATSA souhaite le retour de L'État d'urgence en 2008¹⁰ qui est un *momentum* extraordinaire de rencontre ; un espace de responsabilisation pour les sans-abri qui s'impliquent ardemment à la bonne marche du projet et un moment culturel unique au monde. En créant un lieu festif, multidisciplinaire et gratuit, il amène le grand public à être solidaire par le biais de l'art ou à développer leur goût de l'art par le biais de la solidarité. Il permet aux artistes de dépasser les limites des lieux et des contextes conventionnels de présentation, et de faire grandir leur pratique et le rôle de l'art dans la démocratie.

Une réelle communauté artistique et citoyenne se forme à L'État d'urgence et l'ATSA souhaite travailler à la rendre active et visible tout au long de l'année, entre autres par la mise en valeur du compagnonnage citoyen. Nous incitons chaque citoyen, dans la mesure de ses ressources, à prendre soin d'un plus faible. Il ne faut pas déresponsabiliser l'État, mais il ne faut pas se déresponsabiliser les uns des autres.

Toutefois, le besoin criant de financement pourrait remettre en cause la tenue de l'édition 2008. Les organisateurs cumulent trop de tâches en même temps et, vu l'ampleur de l'événement et leur désir de le développer à son plein potentiel, ils demandent des fonds récurrents pour encadrer sa programmation artistique et sa mission sociale. Ils espèrent ainsi une plus grande contribution du milieu privé vis-à-vis la culture, même non commerciale, en raison de leur responsabilité sociale.

ATSA a toujours besoin de dons et vous invite à penser à ses produits dérivés pour vos cadeaux des fêtes !

« L'art a perdu son caractère d'évidence »¹¹. Travailler avec cette autre page d'Adorno (1970) et avec ce constat : « tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. » Et si cela pouvait être possible, en radicaliser l'enjeu. L'évidence s'impose à l'esprit, elle implique la clarté, voire ce qui est digne de foi. Soutenir la radicalité du constat d'Adorno, c'est n'avoir pas la foi. L'incertitude, quant au statut artistique de l'objet, quant à l'identité et au statut de l'artiste, est un effet de l'autonomie de l'art et de l'élargissement des possibilités esthétiques. Mais « Il n'est pas certain que l'art puisse être encore possible », écrit Adorno, « pas certain qu'après son émancipation totale, il ne se soit pas détourné des présuppositions qui le rendaient possible et les ait perdues. » Perte de l'espoir de bonheur promis par les mouvements artistiques révolutionnaires, perte des fondements traditionnels de l'art, perte de sa fonction culturelle, perte de l'idéal d'humanité : « la place de l'art est devenue incertaine ».

Dans le sillage de ces interrogations modernistes sur l'identité de l'art, les pratiques artistiques contemporaines tendraient à s'exempter de penser leur relation au monde pour se penser elles-mêmes comme monde et comme modèle du monde. L'art contemporain se définirait en ce sens sur l'exclusion d'un enjeu que la modernité faillit à soutenir. « [La] place de l'art est devenue incertaine » ? Comme la place de l'humain pourrait-on ajouter.

10/ Extrait du Bilan de l'édition 2007 intitulé : *L'État d'urgence plus essentiel que jamais!* disponible sur le site www.atsa.qc.ca consulté le 8 janvier 2008.

11/ À moins d'indications autres, les citations renvoient au texte suivant: Theodor Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, [1970]1982.

Certaines pratiques artistiques cherchent à retrouver une place dans la « communauté », telle une stratégie de survie culturelle inscrite sous le signe d'une sortie par rapport aux lieux de l'art, une autre manière d'entrer dans le cercle, une nouvelle extension du territoire de l'art où continuer d'exercer un pouvoir prophétique (apporter la « bonne valeur art ») ou héroïque (sauver « ces pauvres marginaux »). Qu'il s'agisse de transgresser les frontières de l'art ou d'éprouver « les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social »¹², peu importe, c'est un semblable mouvement de dénégation de sa faiblesse éthique. Le geste artistique continue alors d'être conduit vers autrui comme le riche s'approche du pauvre. L'immunité de l'art ne serait pas atteinte par l'« incertitude du pourquoi esthétique » ou par ce qu'Adorno nomme aussi la *blesure de l'art*.

Immunité : réfractaire à la maladie, mais aussi dispensé des *munia*, c'est-à-dire dispensé du don. L'étymologie nous rappelle que prendre part aux *munia* fut l'un des fondements de la communauté.

ChèrEs Artistes de l'Urgence,¹³

Nous vous écrivons aujourd'hui parce que l'*État d'urgence* est dans le rouge et qu'il a besoin d'un boost pour passer au vert!

Malgré des cotes *excellent et très bon* et une recommandation de nos pairs artistes que l'événement passe au fonctionnement chez nos subventionneurs, le financement n'est pas au rendez-vous comme nous l'espérons... 30000\$ de prévu qui ne rentrent pas du CAC et du CALQ. Ça fait trois ans qu'on nous dit qu'on est sur le bord de... c'est très choquant et on a des fois envie de tout crisser là mais NON on est des battants et on VA se retrousser les manches, mais on a besoin d'aide. Je ne me lancerai pas ici dans un grand plaidoyer sur l'art et la culture mais...

Nous organisons donc une soirée *Levée de fonds* pour l'*État d'urgence* de type Cabaret le 19 septembre au Patro Vys et on s'est dit qu'étant des artistes des *États d'urgence*, vous seriez sensible à lui donner un petit coup de pouce pour 2007!

La pratique de l'art n'est pas en soi un mouvement éthique. L'inefficacité de nos mécanismes réconciliateurs qui visent à sauver la communauté – sacrifice, art, culture – expose la *maison* et la désigne comme une *disposition* éthique, c'est-à-dire une position en défaut. Si l'existence ne devient pas forcément humaine par les formes de sa culture, la vie est sans refuge. Cette situation du vivant soutient aujourd'hui l'exigence éthique.

Thanks to an Evangelical Christian organization, a town victimized by terrorism will have many smiling children on Monday, when they become the recipients of an inflatable bounce castle.

The Jerusalem Post, 21 novembre 2005

Quel geste qui ne chercherait pas la réconciliation ?

Quelle relation qui ne soit faite des cassures du vivant.

12/ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.

13/ Courriel daté du 9 août 2007.



Otto Dix, *Prager StraÙe*, 1920, huile et collage sur toile (101 x 81 cm), Galerie der Stadt Stuttgart.

I67

Louise Lachapelle

*Living's Flaws*¹

The artists' centre Skol is celebrating its first twenty years of activity and seeking to position itself for what is to follow. *Faire comme si tout allait bien/As if all were well*, the theme of its anniversary programming, recalls Camus's "as if": "Conquerors know that action is in itself useless. There is but one useful action, that of remaking man and the earth. I shall never remake men. But one must do 'as if.'² The continuity and the power of action founded upon a wilful and conquering blindness.¹

Prager Straße represents a street scene in Dresden. A one-handed beggar and passers-by whose bodies have been amputated by the recent war and the framing of the painting: a legless military veteran, a man holding his cane with a wooden hand, a man with a gloved hand, a woman wearing a platform shoe, two dogs, a representation of Death and his scythe, a female dwarf writing graffiti and, in the shop windows along the street, pieces of women's bodies – mannequins and prostheses of all sorts. The painter has given the viewer the vantage point of a passer-by, has included the viewer in this Dresden street, which fills the canvas, overspilling it to the side and front, has pulled the viewer into its context.

The shop window evokes commercial exchange, the body as a consumer good; the pedestrian with the gloved hand who offers a 5-pfennig stamp to the beggar evokes charity and generosity. The gift is "valueless," perhaps it is spirited away by Death, whose scythe connects the hands of the beggar and the passer-by and

1/ The fragments that make up this article reuse material from an essay on gift, ethics and art entitled "La Clôture et la faille," as well as material from an essay in progress: "Le Coin rouge : l'angle de beauté," which will report on a cycle of research entitled *This should be housing/Le temps de la maison est passé*.

2/ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde* (Paris: Gallimard, [1942]1984); quoted in English from *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage Books, 1991).

3/ This understanding of the theme led me to refuse Devora Neumark's proposal that I be a contributor when Skol's programming was being planned. The present article explores this refusal as a follow-up of our conversation. My thanks to her.

intercepts the offering. Even if theoretically the gift-stamp can continue to circulate, in their respective gestures, donor and recipient are not drawn toward one another. In this dismembered society, the passer-by does not enter into relationship with the beggar, the donor is faceless and, in a way, the relationship itself is disfigured.

Behind the painting, Dix inscribed a dedication giving *Prager Straße* to his contemporaries: *Bild der Prager Straße meinen Zeitgenossen gewidmet*. Painting of Prague Street, dedicated to my contemporaries.

How are we to understand this scene set in a devastated city, the gesture of begging and charity in relation to the gesture of the painter who, having finished the work, adds a dedication hidden from those it is addressed to? Is the painting given as a representation of the artist's position in relation to his contemporaries, both beggar and Samaritan? Representation of supply and demand, of art as a gift, an offering, an act of charity? Unreceivable gift and disfigured relationship in a context of domicile.

"Every relationship that is not disfigured, perhaps indeed the reconciliation that is part of organic life itself, is a gift," Theodor Adorno wrote in *Minima Moralia*,⁴ apparently insisting on the value of the bonding proper to a gift, rather than on its value of address; on the gift insofar as it would offer the possibility of distinguishing between familiar and stranger, indeed between friend and enemy; on reconciliation rather than ethical disquiet. Before taking on a meaning related to the re-establishment of a lost bond, the word *reconciliation* designated the reintegration of the sinner within the bosom of the Church and the sanctification of a desecrated place. A relationship of domination and control that refers to certain traditional functions of the gift and art as well as the *oikou nomos*, the "law of the house."

The manifestations of the *house* imply boundaries (physical boundaries as well as identity boundaries), engage processes of circulation of goods and persons, and materialize practices that ensure the transmission of culture and conciliatory mechanisms, the basis of which remains the forms, values and economy of sacrifice, whether through art, gift, exchange, market or war. "If civilized society has not yet outgrown war," Lewis Mumford wrote in retracing the history of the city, "it is partly because the city itself [...] continued to give war both a durable concrete form and a magical pretext for existence. Beneath all war's technical improvement lay an irrational belief": "only by wholesale human sacrifice can the community be saved."⁵

4/ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott (London: New Left Books, 1974). Translator's note: For the purposes of this essay, this and several other quotations have been adapted from their published translations.

5/ Lewis Mumford, *The City in History* (San Diego, New York and London: Harcourt, [1969]1989).

Art and gift traditionally exercise the functions of integration and differentiation that ensure the cohesion of the family and social group. In other words, they circulate within a circle for which they act as the *enclosure*. "Where does a work belong? As a work, it belongs uniquely within the region it itself opens up,"⁶ within the circle that recalls the closed, circular logic of the dedication, the "offering." How can organic life become the expression of a will to reconciliation that presupposes and re-enforces *the ultimate line of defence*: "They aren't people like us" (Robert Antelme, *The Human Race*).

4. Not without reason is it customary to speak of "naked" want. What is most damaging in the display of it, a practice started under the dictates of necessity and making visible only a thousandth part of the hidden distress, is not the pity or the equally terrible awareness of his own impunity awakened in the onlooker, but his shame. It is impossible to remain in a large German city, where hunger forces the most wretched to live on the bank notes with which passers-by seek to cover an exposure that wounds them. Walter Benjamin, "One-way Street" (1923)⁷

Written during the war, in conditions that Adorno himself described as exile brought about by violence, the fragments that make up *Minima Moralia* fall squarely within the realm of subjective experience, under the sign of damaged life and nostalgia: Adorno no longer belongs; he is no longer at home, in the sense of dwelling, space of private life, even the very field of philosophy. Thus, he seeks to cast a gaze at life that does not mask the fact that this life no longer exists.

However, the critical posture that characterizes *Minima Moralia* (particularly in comparison with Adorno's other writings) remains largely determined by an economy of salvation and a principle considered proper to culture: the possibility of reconciliation. In fact, Adorno would like to "consider all things as they would present themselves from the point of view of redemption"; reveal the world as "it will one day appear in a messianic light."

Nothing is safe. Why would the world (*our world?*) be *saved*?

Culture, which is not yet freed from either the redemptive tradition or the need for a redemptive authority, would henceforth seek to live on as a possibility of reconciliation.

Since the mid-20th century, we cannot deny the fabulous destructive potential of culture or its limits as a force of integration and a principle of cohesion and reconciliation. The *link of humanity* is not a given, it is not reciprocal, it is never to be taken for granted. Existence does not "necessarily" become more human through the forms its culture assumes. This is made evident by the strength – and the ethical weakness – of cultural productions, when their purpose is to contain, even annihilate, the Other: the lack of separation between culture that

6/ Martin Heidegger, *Off the Beaten Track*, trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

7/ Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1986).

has no longer sufficed to calm the violence of our relationship with the Other and culture that has turned out to be the instrument of the Other's annihilation just when promises and expectations of happiness are being projected onto culture.

Does this suffering affect the forms of artistic practice?

Salvation and redemption remain the concerns of artistic activity. However, it is a matter of survival in the here and now, in other words, of saving oneself. Entrenched in its own camp, art stages itself as a disaster zone and organizes its own rescue, its own salvation. Sometimes literally, as with the installation by the artist duo known as ATSA (Socially Acceptable Terrorist Action) entitled *État d'urgence* (State of Emergency), which is exemplary of practices that reproduce the barbarity of a world they ultimately contribute to safeguarding.

In the dialectic of barbarity and culture, Adorno brings up the question of the continuity of life: "It may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems," he writes in *Negative Dialectics*, "but it was not wrong to raise the less cultural question whether after Auschwitz you can go on living."⁸

The continuity of life irreconcilable with an economy wherein each living being sees itself potentially recalled to a state of being spared, an economy of lives and deaths underlying various forms of exchange: to live, one must kill – an aspect from which culture emerges, in which it participates fully, and that it almost always manages to violate.

Life, which until then had counted on both language and the possibility of reconciliation, no longer has a refuge.

Will contemporary cultural practices find a function other than the protection of this refuge that no longer exists except within the enclosure of their autonomy?

ATSA declares a state of emergency.⁹ During the 1998 Christmas season, a refugee camp was set up in front of the *Musée d'Art Contemporain de Montréal* in cooperation with Amnesty International, OXFAM, Clowns without Borders and the Canadian armed forces. "The public is invited to come and see this monumental installation and to talk to the artists who are there," as well as to spend the night. "Our camp is first and foremost a country of refuge," one of the artists explained. "Anyone can come and spend time here to gain an inkling of what it means to live like a refugee." "Meals will be served to the destitute, and Amnesty International will highlight [...] the 50th anniversary of the Universal Declaration of Human Rights." Since 1998, ATSA has been attempting to make *État d'urgence* a regular annual event, organized "emergently."

8/ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (New York: Seadury Press, 1973).

9/ Excerpts from Nicolas Mavrikakis, "Pour tout l'art du monde," *Voir*, Montréal, December 3, 1998, and Marie-Christine Blais, "Les terroristes de l'art," *La Presse*, Montréal, December 5, 1998.

ATSA desires the return of the *État d'urgence* in 2008,¹⁰ which is an extraordinary momentum of encounter; a space where the homeless assume responsibility and become fervently involved in the project's smooth operation; and a cultural moment unique in the world. Creating this multidisciplinary, free and festive site encourages the general public to be in solidarity through art or to develop their taste for pure art through solidarity. It allows artists to go beyond the limits of conventional places and contexts of presentation, and to broaden their practice and the role of art in a democracy.

A real community of artists and citizens takes shape at *État d'urgence*, and ATSA wishes to work to make it active and visible all year round, among other things by developing a citizens' "buddy system." We urge all citizens, according to their means, to take care of someone who is weaker. While we must not exonerate the state from responsibility, neither must we exonerate ourselves from responsibility toward one another.

Nevertheless, the glaring need of funding could jeopardize the 2008 edition. The organizers must perform too many tasks at once, and so, given the scope of the event and their desire to develop it to its full potential, they are asking for ongoing funding to manage their artistic programming and social mission. They are hoping for a larger contribution from the private sector for culture, even non-commercial culture, because of their social responsibility.

ATSA still needs your donations and encourages you to think of its spinoff products for your holiday gifts!

"Art has lost its self-evidence."¹¹ Taking another page from Adorno (1970) and working with this statement: "Nothing concerning art – whether in itself or in its relation to the whole – is self-evident anymore, not even its right to exist." And if at all possible, making the stakes more radical. Self-evidence impresses itself upon the mind, it implies clarity, even that which is worthy of faith. To sustain the radicalness of Adorno's statement is to have no faith. Uncertainty – as to the artistic status of the object, as to the identity and status of the artist – is an effect of the autonomy of art and the widening of aesthetic possibilities. But, Adorno wrote, "It is uncertain whether art is still possible; whether, with its complete emancipation, it did not sever its own preconditions" and lose them. Severing of the hope of happiness promised by the revolutionary art movements, severing of the traditional bases of art, severing of its cultural function, severing of the ideal of humanity: "The place of art became uncertain."

In the wake of this modernist questioning about the identity of art, contemporary artistic practices tend to exempt themselves from conceiving their relationship to the world and instead conceive of themselves as a world and a model of the world. In this sense, contemporary art defines itself on the basis of the exclusion of an issue that modernity failed to sustain: "The place of art became uncertain"? So has the place of the human being.

Some artistic practices endeavour to find a *place* in the "community," like a survival strategy that serves as a kind of exit from the places of art, another way of entering the circle, a new extension of the territory of art in which to continue to exercise prophetic power (by providing "art as good value") or heroic power (by saving these "poor marginalized people"). Little does it matter whether it involves transgressing the boundaries of art or "experiencing art's capacities of resistance

10/ From the summary of the 2007 edition, entitled "L'État d'urgence plus essentiel que jamais!" available at www.atsa.qc.ca (consulted January 8, 2008).

11/ Except as noted, quotations are from Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

within the overall social arena,"¹² it is a similar movement of denial of its ethical weakness. The artistic gesture continues, then, to be drawn toward others, as the rich approach the poor.

The immunity of art would not be affected by the "uncertainty of the aesthetic purpose" or by what Adorno also calls the *wound of art*.

Immunity: resistant to illness, but also dispensed from *munia*, that is, dispensed from the gift. The etymology recalls that to take part in the *munia* was one of the foundations of community.

Dear emergency artists,¹³

We are writing to you today because *État d'urgence* is in the red and it needs a boost to get into the green!

Despite ratings of "excellent" and "very good" and a recommendation by our artist peers that the event be given ongoing funding from our granting bodies, the funding we had hoped for has not been in the offing ... \$30,000 expected that is not coming from the CAC and CALQ. For three years we have been told we are on the verge of ... It is quite shocking and sometimes we feel like chucking the whole goddam thing but NO we are fighters and we WILL roll up our sleeves, but we need help. I won't go into a big plea about art and culture but ...

So we are organizing a Cabaret-style Fundraising evening for *État d'urgence* September 19 at the Patro Vjs, and we thought that being artists of the *États d'urgence*, you would be amenable to giving it a little push for 2007!

The practice of art is not in itself an ethical movement. The inefficiency of our mechanisms of reconciliation that aim to save the community – sacrifice, art, culture – expose the *house* and designate it as an ethical disposition, that is to say, defective position. If existence does not necessarily become human through the forms of its culture, life is without *refuge*. Today, this situation of the living sustains the ethical stakes.

Thanks to an Evangelical Christian organization, a town victimized by terrorism will have many smiling children on Monday when they become the recipients of an inflatable bounce castle.

The Jerusalem Post, November 21, 2005

What gesture that would not seek reconciliation?

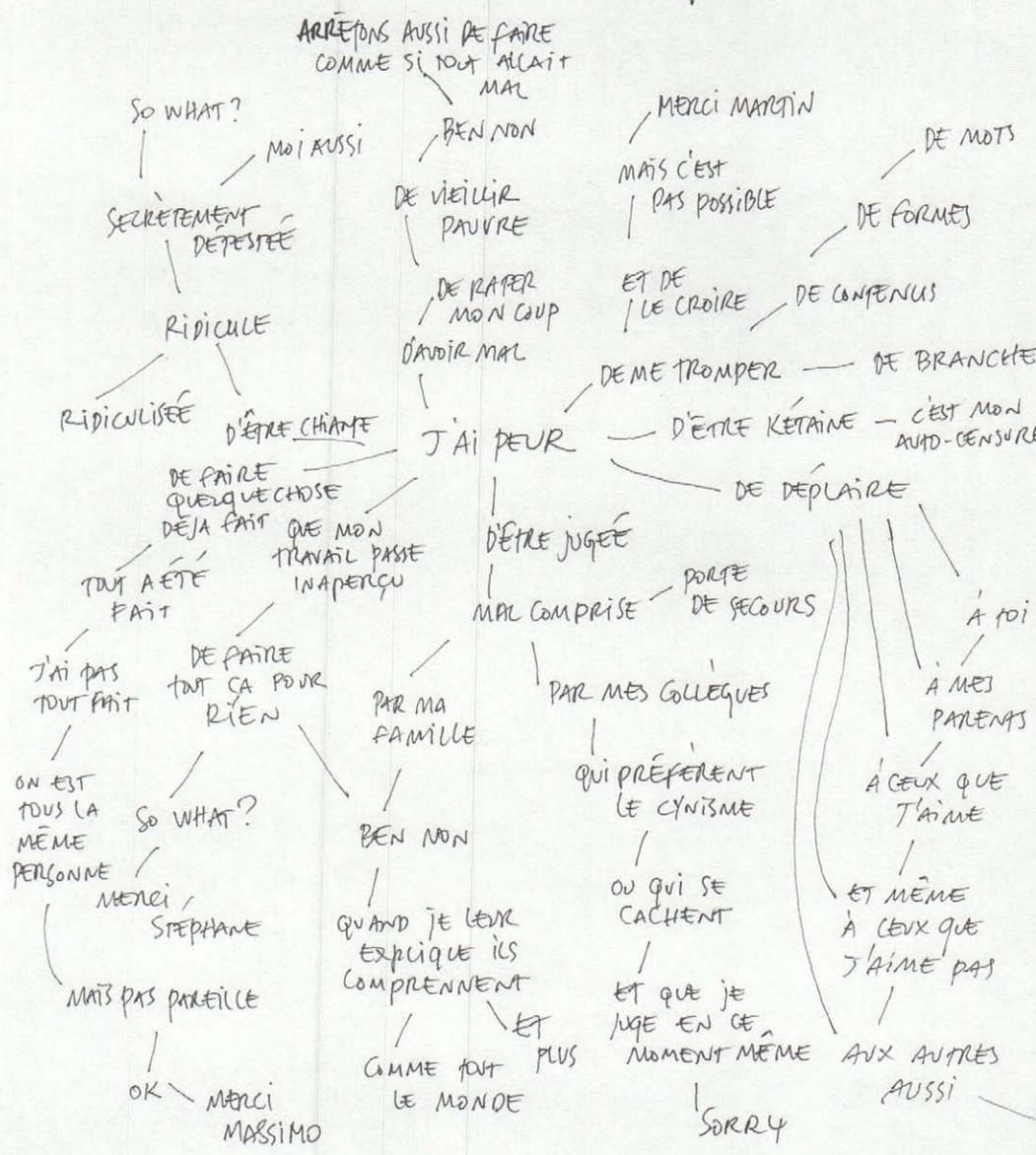
What relationship that would not be made of living's flaws.

12/ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Paris: Les Presses du réel, 2001); quoted in English from *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Les Presses du réel, 2002).

13/ E-mail of August 9, 2007.

L'ART CONSISTE À MONTRER

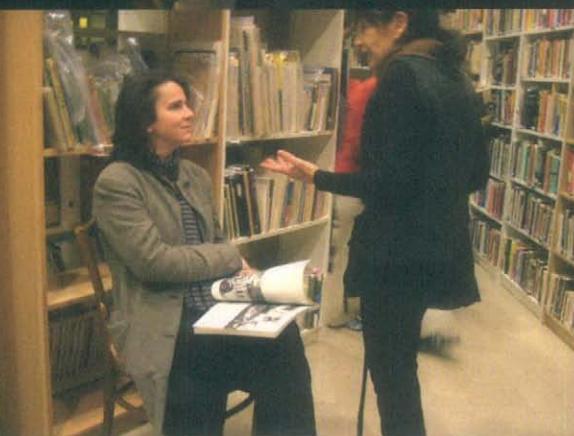
pendant ce temps

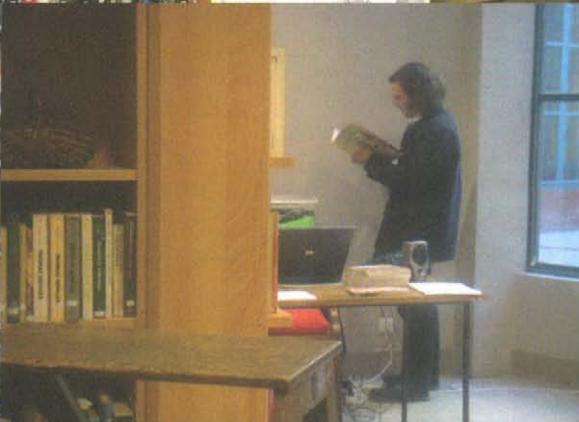
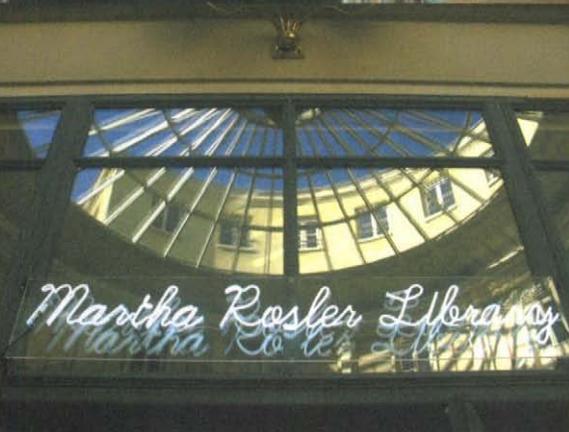


I75

Martha Rosler

The Martha Rosler Library





I78

Stephen Wright

Usagers et usages de l'art : la fin de la culture de l'expertise

« Rompre la règle dans l'acte même qui la fait jouer »
Michel Foucault

Y a-t-il une sortie possible hors d'un labyrinthe ouvert ? Un moyen d'y entrer ? Aujourd'hui, l'art se retrouve sans extériorité – privé de l'expérience de tout dehors – ce qui du coup le laisse vidé de son intériorité, de tout ce qui lui donnait forme, altérité, cohérence. Pour dire les choses autrement, et de façon plus subjective, tout semble si fragile que personne n'ose secouer l'art, de peur de se voir reprocher d'avoir fait tomber l'ensemble de sa structure branlante. Mais en même temps, tout semble solide au point d'être immunisé contre le moindre changement. Et pourtant, de nombreuses voix s'élèvent pour défendre l'idée que la tâche la plus urgente est de « réactiver le potentiel transformatif de l'art, dans le cadre le plus large possible », pour reprendre l'expression de l'historien de l'art Alexander Alberro. Je soutiens volontiers la pertinence de ce propos. Mais qu'entend-on, précisément, par « le cadre le plus large possible » ? Qu'y a-t-il au-delà du cadre, même dans son extension la plus large ? Y a-t-il de l'art là-dehors, un quelconque art potentiellement transformatif, au-delà du cadre le plus large possible ? On peut supposer que le cadre en question est le cadre performatif, celui qui permet à des activités et à des configurations symboliques d'apparaître en tant qu'art. Parce que sans ce cadre, ces activités et configurations peuvent bien être visibles – et en effet, leur coefficient de visibilité peut être très élevé – mais pas en tant qu'art, du moins pas selon les conventions actuelles. En l'absence de cadre performatif, les objets et les actions ont tendance à ne pas pouvoir changer leur statut ontologique pour devenir de l'art ; seule la présence de ce cadre peut les pousser à être autre chose que « seulement la chose réelle », comme le formulent facétieusement les philosophes analytiques. Il est tentant de voir le changement radical que permet ce genre de cadre légitimant comme un des derniers actes magiques restants dans une société par ailleurs entièrement rationalisée – tant il est contre-intuitif que quoi que ce soit puisse changer de statut ontologique du simple fait d'un

claquement de doigts performatif soutenu par la présence d'un cadre, aussi large soit-il. Mais ce cadre, comme tout cadre, est aussi une limite... et avant tout la limite du potentiel transformatif de l'art. Lorsque nous disons, inconscients du cadre en place, que nous ne savions « même » pas que quelque chose était de l'art, l'adverbe est révélateur : pour que cette chose soit perçue comme art, il faut qu'elle soit cadrée comme telle ; plus important encore, plus elle est distinctivement cadrée, plus elle est considérée comme incisive. Mais cette revendication est aussi extrêmement discutable, car nous pouvons tout aussi bien dire, une fois que nous sommes conscients de la présence invisible mais puissante du cadre, que ce n'est « que » de l'art. Là aussi, l'adverbe est révélateur : *que de l'art*, pas une vraie chose potentiellement plus transformative, plus corrosive, une chose qui serait même digne de censure. Bref, si le dispositif du cadre est puissant et presque magique, il est tout aussi débilitant. Et ceci pourrait bien être la raison pour laquelle toujours plus de praticiens liés à l'art ne cherchent pas tant à élargir encore plus le cadre – prolongeant par là même la colonisation par l'art du monde vécu – mais d'en sortir complètement. Chaque année, de plus en plus d'artistes quittent le cadre du monde de l'art – ou cherchent et expérimentent des stratégies viables de sortie – plutôt que de continuer à l'élargir par des expéditions prédatrices dans le monde vécu. Et, aujourd'hui, ce sont là certains des développements les plus intéressants de l'art, parce que quitter le cadre signifie sacrifier son propre coefficient de visibilité artistique – mais, potentiellement, pour une plus grande capacité de corrosion de l'ordre sémiotique dominant.

De plus en plus d'artistes et de collectifs d'artistes remettent en cause le besoin de l'art de tenir compte de son cadre, si large soit-il : à la place de la sacro-sainte œuvre, certains d'entre eux privilégient un art ouvert, fondé sur le processus, et ne montrant que peu d'intérêt pour les critères habituels de la monstration et de la dissémination, refusant ainsi de soumettre ce processus à la production d'un quelconque produit extrinsèque fini ; d'autres (souvent les mêmes), remettent en cause l'autorité de l'expertise de l'artiste et en viennent à défendre le co-autorat, étendant ainsi la responsabilité du processus créatif à tous ses intervenants ; d'autres encore (toujours les mêmes), plutôt que de contribuer à un art dont la légitimité repose sur la reconnaissance par le spectateur, refusent la division conventionnelle du travail visuel (selon laquelle un sujet X produit un objet pour la délectation d'un sujet Y), et préfèrent des interventions qui, bien que liées aux exigences de la sphère publique, n'ont qu'un coefficient négligeable de visibilité spécifiquement artistique. De telles pratiques sapent les positions d'autorité et diminuent le crédit historiquement attribué aux experts de l'expression.

Envisager un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur, a une conséquence immédiate : l'art cesse d'être visible en tant que tel. Pour des pratiques qui se veulent issues de la tradition des arts visuels – sans parler des institutions normatives qui la gouvernent – la question est cruciale : s'il n'est pas visible,

l'art échappe à tout contrôle, toute prescription, et toute réglementation – toute « police ». Dans une optique foucaldienne, on pourrait dire que la question centrale de la police de l'art est celle de la visibilité. Selon la définition souvent citée mais toujours aussi pertinente de Jacques Rancière, « la police est, en son essence, la loi, généralement implicite, qui définit la part ou l'absence de part des parties. La police est ainsi d'abord un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche ; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit. »¹

La police de l'art agit tacitement, ses injonctions sont cachées, et ne deviennent perceptibles qu'après-coup, quand la forme d'une époque ou d'un mouvement commence à se préciser. L'analyse de Rancière ne s'applique pas seulement à l'art, mais de façon plus générale à la partition du réel entre lieux et non-lieux du savoir, de la visibilité et de la légitimité. Elle nous permet de mieux voir comment les actions et les mots sont distribués selon une ligne prédéfinie, une ligne de partage qui se déplace en permanence entre pratiques admises et pratiques discréditées, entre ce qui doit être dit et ce qui ne peut être dit (la parole socialement imposée ou interdite).

L'usage que Rancière fait du mot « police » pour faire référence aux forces qui maintiennent un semblant d'évidence dans l'ordre perceptuel existant est utile parce qu'il attire l'attention sur le fait que cet ordre est *imposé*. Pas par des défenseurs de la loi brandissant des matraques, bien sûr, mais d'une façon beaucoup plus subtile, en contrôlant ce qui peut ou ne peut pas être dit, entendu ou vu. Ceci devient particulièrement évident quand il s'agit du discours lié au cadre, et de la sophistication avec laquelle les dispositifs de cadre fonctionnent. On peut en trouver un exemple particulièrement éclairant dans réception de la notion d'usager, et d'usage en général. C'est la raison pour laquelle il vaut la peine de s'attacher à dégager quelques-uns des présupposés et des valeurs inhérents au champ sémantique associé à la notion d'usage et d'usager.

Ces dernières années, j'ai pu remarquer dans le discours public une augmentation constante du recours à la catégorie d'usager. Pourtant, malgré cette actuelle extension et expansion de l'usage du terme, il y a clairement des limites à son emploi. Par exemple, nous parlons couramment de pratiques artistiques. Mais des usages de l'art ? Des amateurs d'art, d'accord. Mais des *usagers* de l'art ? Quoi qu'il en soit, je me considère comme un usager de l'art – et en principe, n'importe qui en train de lire un texte comme celui-ci est lui aussi, d'une manière ou d'une autre, un usager de l'art.

1/ *La Méésentente* (Paris : Galilée, 1995)

Il y a une forte corrélation entre le discours du cadre et la culture de l'expertise. Dans l'ensemble, les discussions portant sur le relationnel dans l'art ont toujours considéré comme acquise la forte différenciation d'un monde de l'art de plus en plus dominé – comme d'ailleurs tous les autres champs d'activité de la société contemporaine – par la culture de l'expertise. Ces experts de l'expression, de la monstration, de l'interprétation et de l'appréciation que sont respectivement les artistes, les commissaires, les critiques et les spectateurs, préservent tous jalousement leurs domaines particuliers d'expertise. En France, le Ministère de la Culture est allé jusqu'à créer un nouveau corps socioprofessionnel chargé de réguler l'allocation de ressources publiques au monde de l'art : l'Inspecteur à la Création... Comme dans d'autres domaines d'action sociale, la division du travail derrière cette culture de l'expertise, et les privilèges qui s'y rattachent, ont été remis en question par l'émergence d'une nouvelle catégorie d'acteurs sociaux, qui contestent la culture de l'expertise non pas par une quelconque expertise concurrente, mais par la seule expérience : la catégorie politique de l'usager. Nous n'avons pas l'habitude de parler d'« usagers de l'art » – et en effet, le fait que le terme ait une nuance de trivialité est révélateur de la persistance des valeurs aristocratiques qui continuent à imprégner le monde de l'art et rendent ridicule la prétention de l'art à une quelconque volonté ou capacité transformative.

Les usagers de l'art ne sont pas des consommateurs passifs, ni même de simples spectateurs. Le terme renvoie plutôt à une large catégorie incluant tous ceux pour qui l'existence de l'art a un enjeu : la catégorie la plus large possible des acteurs qui cadrent l'art, et qui en fin de compte génèrent ses qualités relationnelles. La notion d'usage casse les oppositions binaires entre auteurs et spectateurs, production et réception, propriétaires et producteurs, éditeurs et lecteurs ; car il se réfère à une catégorie de personnes qui utilisent l'art dans leur vie, et dont la contre-expertise découle de cette forme relationnelle particulière appelée valeur d'usage. Tout comme dans les associations de protection des consommateurs, les initiatives citoyennes, ou les associations de quartier – entre autres exemples possibles – les usagers de l'art font directement l'expérience de la valeur d'usage de l'art.

La montée de la contestation de la culture de l'expertise, liée à l'expansion du champ sémantique de l'usage dans le discours public, est très hétérogène. On ne peut approcher le phénomène de façon adéquate que par la pragmatique du langage (philosophiquement issue de Dewey et Wittgenstein) dans laquelle le sens est déterminé par l'usage. Alors jetons un coup d'œil à quelques-uns des principaux exemples d'usage, aujourd'hui.

La montée actuelle de l'intérêt porté à la participation démocratique (même si ce n'est encore que sous une forme bien timide) en est un premier exemple. Mais ce n'est en fait qu'une partie d'un déplacement plus général d'initiatives d'usagers qui ne se portent plus tant sur la revendication de libertés individuelles

que sur la défense de l'utilité et de l'usage. La référence aux usagers est de plus en plus généralisée dans un contexte politique où la légitimité est fonction de la capacité des gouvernés à s'approprier les outils économiques et politiques qui ont été mis à leur disposition. Ceci est bien sûr à double tranchant : d'un côté les services publics – anxieux de maintenir leur régime d'exception par rapport au secteur privé soumis au marché – sont prompts à souligner qu'ils servent des usagers plutôt que des clients ; mais d'un autre côté ils sont aussi les premiers à défendre ce même statut exceptionnel en stigmatisant des usagers (ou les groupes des défense des consommateurs) qui seraient le cheval de Troie de cette logique de marché...

Un des théoriciens contemporains les plus incisifs par rapport à la notion d'usage est évidemment Michel Foucault, qui l'a développée principalement dans le deuxième volume de son *Histoire de la sexualité*, sous-titrée « L'usage des plaisirs ». Tel qu'il l'utilise, l'usage désigne le lieu ou les individus, leurs comportements et leurs besoins sont attendus, où un espace est disponible pour leur action, qui se trouve ainsi à la fois définie et circonscrite. Mais il désigne aussi, simultanément, la façon dont ces mêmes usagers déferlent et font irruption dans un univers qui, bien qu'habitué à gérer leur existence, se trouve déstabilisé par leur prise de parole en tant qu'usagers. Autrement dit – et ceci est lié à la théorie de l'action politique de Foucault – ce n'est pas comme si les usagers débarquaient quelque part où on ne les attendait pas, mais qu'ils apparaissent au contraire *exactement là* où on les attendait, ce qui veut dire que leur présence est ambivalente, et ne peut être réduite ni à une reconnaissance progressive, ni à une simple cooptation par les pouvoirs en place. La gouvernance, le contrôle, les disciplines de tous ordres, produisent des « usagers », et pas seulement des rebelles ou des automates soumis à une norme extérieure.²

Il y a d'autres cas intéressants d'usage. Celui des usagers de drogues, par exemple. Faire usage de drogue c'est savoir quelque chose sur la drogue et son usage que les experts médicaux, et les législateurs qu'ils conseillent selon des termes simplistes de prohibition ou de tolérance, ne savent pas et ne peuvent pas savoir. C'est une forme de connaissance fondée sur l'expérience.

De la même façon, le British Disabled People's Movement (mouvement des handicapés britanniques) a développé un étonnant slogan, particulièrement éloquent dans son approche expérimentale de la contestation de la culture de l'expertise : « Nous sommes les experts de notre propre état ». En avançant cet argument, de tels mouvements revendiquent à la fois un accès égal aux soins et plus d'autonomie pour les individus dans les processus de prise de décision

2/ Je m'appuie ici sur les travaux percutants de Mathieu Potte-Bonneville sur le concept d'usages chez Foucault, qu'il voit comme une catégorie-clé de la subjectivité politique contemporaine. Voir "Usages," in Philippe Artières & Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault* (Paris : Les Prairies Ordinaires, 2007).

qui les concernent. En cela, se définir en tant qu'usager, c'est refuser de se dissoudre dans une masse et de s'identifier dans un individualisme abstrait.

Autre exemple : celui des associations de parents d'élèves. En Grand Bretagne, récemment, des parents se sont vus écarter par l'équipe enseignante qui rejetait leur expérience comme tout juste « anecdotique », et donc insignifiante.

La réponse des usagers est venue sous la forme d'une question désarmante : « Combien d'anecdotes faut-il pour devenir signifiant ? »

Il y a quelques années, en France, un exemple extrême d'usage s'est présenté quand les détenus de la prison de haute sécurité de Clermont-Ferrand, prétendant de façon surprenante mais irréfutable qu'ils étaient les « usagers du système pénitentiaire », ont exigé qu'on leur inflige la peine de mort, plutôt que de devoir rester toute leur vie en prison sans aucune perspective de libération... Dans un pays où la légitimité de l'organisation administrative actuelle repose sur l'abolition de la peine de mort, cette contestation d'une culture largement établie de l'expertise, et ce depuis le monde de ceux qui vivent au sein même du système de la prison, est terriblement poignante.

Foucault dirait sans doute que tous ces exemples typiques soulignent une caractéristique intéressante de la notion d'usage : son immédiateté. Les usagers s'en prennent aux instances de pouvoir qui leur sont les plus proches. Et en plus de cette proximité, ou à cause d'elle, ils n'envisagent pas que la solution de leurs problèmes pourrait être dans un quelconque futur auquel le présent pourrait ou devrait être subordonné (de ce point de vue, cela n'a rien à voir avec un horizon révolutionnaire). Ils n'ont ni le temps d'être révolutionnaires – parce que ça doit changer – ni la patience d'être réformistes, parce qu'il faut que ça cesse. Le pragmatisme radical de la lutte pour l'usage a donc cette spécificité qu'elle renonce au pouvoir, au nom du pouvoir. « Nous sommes tous gouvernés, et en tant que tels solidaires » : telle est la conception selon Foucault de l'usage comme modèle d'action politique, mettant de côté à la fois un horizon futur (au nom du seul présent) et la souveraineté (c'est à dire l'ultime identité qu'il voyait entre les mouvements de résistance traditionnels et les pouvoirs qu'ils contestent, et dont ils veulent prendre la place.)

L'usage s'oppose aussi à une autre forme d'autorité : la propriété. La propriété est le droit le plus absolu – à la fois exclusif et englobant tout – que l'on peut avoir ou exercer sur un objet. On peut littéralement en faire ce que l'on veut, sans tenir compte de ce que peuvent avoir à dire ceux qui peuvent aussi en avoir l'usage. Ceci est évidemment féroce contesté depuis le XIX^e siècle et les écrits de Marx, et plus particulièrement encore avec ceux de Proudhon.

Le premier a développé sa philosophie sur l'idée de valeur d'usage, et le second sur la notion de droit d'usage comme moyen de remettre en cause la propriété (que Proudhon décrit platement comme étant du « vol »). Dans un monde de privatisation galopante, l'usage est une problématique cruciale : comment

pourra-t-on contrôler la propriété avant qu'elle ne finisse par verrouiller l'ensemble du système ? Comment le droit d'usage pourrait-il être formulé d'une façon adéquate par rapport aux nouveaux modes de production et de circulation des biens immatériels ? Pour citer un exemple récent parmi beaucoup d'autres possibles, une clameur de protestation s'est élevée des lecteurs, des auteurs et des autres usagers de la revue montréalaise d'art contemporain *Parachute* contre la décision unilatérale de la directrice et du conseil d'administration de « suspendre » la publication – apparemment définitivement – sans aucune consultation, refusant ainsi d'entendre les besoins et les souhaits de cette communauté informelle fondée sur l'expérience commune qui se percevait clairement comme des usagers de la revue. Mais en fin de compte, dans ce cas-ci, l'usage s'est avéré incapable de monter une contestation viable de la propriété : le conseil d'administration a loyalement soutenu les droits de propriété exclusifs de la directrice sur le titre ; et surtout, l'usage n'a pas su dépasser un certain seuil de *critique* – souvent dirigée et vigoureuse – pour passer au genre d'*action* collective nécessaire à un véritable déplacement des relations de pouvoir face à la propriété, et éventuellement permettre ainsi le renouveau de la publication. Ici, l'usage souffre des défauts de ses qualités constitutives : informel, impliqué dans l'imbrication de groupes hétérogènes d'usagers, il n'était que trop facile de le faire tomber dans la logique mortifère d'une concurrence pour des ressources limitées.

Ceci soulève implicitement une autre question : celle des conditions d'une alternative aux usages et usagers comme partie prenante du borbier relationnel contemporain. Un des termes qui ont été beaucoup utilisés suite au succès du mouvement altermondialiste est celui de « multitude ». Le terme est heureux, d'une certaine manière, parce qu'il décrit effectivement ce qu'il y a de plus constitutif de la collaboration contemporaine entre cerveaux ainsi que de la production en réseau de la connaissance, qui ne sont plus fondées sur une relation aux moyens de production (comme dans le cas du prolétariat) mais sur un réseau de ressources intellectuelles plus ouvert, ou du moins plus informel. Mais il a le désavantage d'être dégage de toute expérience unificatrice, et du monde de vie commune. C'est pourquoi la catégorie d'intersubjectivité que l'on trouve dans la notion d'usage me frappe comme valant éminemment d'être explorée, particulièrement en ce qui concerne le genre d'expérimentations de la subjectivité que l'on trouve dans l'art et dans les productions en rapport avec l'art. L'usage s'oppose à la culture de l'expertise en général ; mais s'il est vrai que l'usage est effectivement une expression clef de la subjectivation politique dans la société actuelle, on devrait alors aussi pouvoir en trouver des exemples dans le monde de l'art. Cela n'apparaît pas immédiatement comme étant le cas, mais à y regarder de plus près, on peut voir l'usage travailler à un déplacement continu dans le régime dominant du visible, et particulièrement dans la remise en cause de ce qui est sans doute le méta-dispositif dominant des conventions artistiques contemporaines – celui du spectacle.

Plus encore que l'objet ou l'auteur, le spectateur continue de jouir d'un statut de quasi évidence dans le discours conventionnel, en tant que composant nécessaire de tout monde plausible de l'art. Dans les sermons critiques de l'art contemporain domine la célébration de la participation active et libre du spectateur. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de presque pathétique dans une telle revendication, à une époque où de plus en plus de praticiens affaiblissent délibérément le coefficient de visibilité de leur propre activité, et remettent en cause le régime même de la visibilité désigné sous le nom collectif de « spectacle » ? Quand l'art apparaît hors du cadre performatif autorisé, il n'y a plus de raison que ceux qui s'y confrontent de se constituer en spectateurs. De telles pratiques semblent rompre complètement avec le spectacle, auquel elles préfèrent la notion plus générale et inclusive d'usage. Comme le laissent transparaître de nombreuses publications récentes, l'accent actuel mis sur la place du spectateur n'est-il en fait qu'une dernière tentative désespérée de contenir un changement de paradigme déjà bien avancé en art ? Pourquoi, et quand, dans l'histoire des idées, le spectateur – sans parler du spectateur *désintéressé* selon le terme paradoxal de Kant – a-t-il émergé comme point pivot des arts visuels ? Et surtout, quelles peuvent être les formes alternatives d'usage de l'art avancées aujourd'hui pour le déplacer et le remplacer ?

Un des projets en cours, dont les fondements remettent en cause le spectacle au nom de l'usage, est celui de la *Martha Rosler Library*, un projet cosigné par Anton Vidokle et Martha Rosler. La vaste bibliothèque de l'artiste – comprenant quelques 8 000 volumes, dont assez peu ont un rapport ostensible avec l'art – est mise à la disposition du public dans des espaces généralement réservés aux expositions. Il ne s'agit pas de quelque chose qu'il faudrait regarder, ni d'un obscur portrait de l'artiste, mais à la fois d'une bibliothèque publique opérationnelle et d'une *proposition* de bibliothèque publique opérationnelle. En termes philosophiques, un projet de ce type a un double statut ontologique : il est à la fois ce qu'il est, et une proposition parfaitement *redondante* de la même chose. La redondance est habituellement considérée comme dépréciative, c'est un terme utilisé pour discréditer une chose – que ce soit une activité, un phénomène, un objet ou un énoncé – dont la fonction est déjà prise en charge par quelque chose d'autre. Mais étant donné le nombre de pratiques qui adoptent aujourd'hui une logique de redondance, elle pourrait bien apparaître comme un outil des plus intéressants pour comprendre les dynamiques à l'œuvre dans l'art prospectif actuel. Pourtant, et bien qu'elles refusent de se plier aux conventions existantes, ces pratiques – contrairement à beaucoup de pratiques d'avant-garde du siècle passé – ne s'engagent pas dans une relation d'antagonisme frontal avec les institutions et les pratiques dominantes. Au contraire – et c'est ici que la redondance entre dans l'équation d'une façon invisible mais puissamment tangible – elles font de façon indiscernable ce que font déjà parfaitement bien les autres domaines de l'activité humaine. Mais elles le font avec une conscience entièrement différente. La redondance est peut-être le meilleur concept pour décrire un art non

mimétique, ou post mimétique, qui est délibérément et parfaitement redondant par rapport à ce qu'il est aussi. On pourrait toujours dire qu'un Rembrandt est à la fois une peinture et une planche à repasser (pour citer un exemple choisi par Marcel Duchamp pour éclairer ce qu'il appelait brillamment un « readymade réciproque »). Mais le genre d'œuvres redondantes auquel je me réfère ici inverse cette logique des priorités : c'est avant tout une bibliothèque, une peinture, ou quoi que ce soit d'autre, et seulement de façon accessoire une proposition de peinture, de rue, ou de quoi que ce soit que cela puisse être. Alors que l'art rêvait de devenir non-art, il semble maintenant avoir opté pour une forme plus caustique de redondance calculée.

La *Martha Rosler Library* a considérablement voyagé des deux côtés de l'Atlantique, et a attiré des usagers très différents, tous prêts à envisager l'art en termes de valeur d'usage. Mais les conventions du spectacle ne sont pas si faciles à contrecarrer, et ne peuvent l'être simplement parce qu'on le souhaite. Le fait que le projet s'insère difficilement dans l'horizon contemporain de nos attentes laisse supposer que nous sommes pris dans un déplacement de paradigme de l'histoire de l'art, dans lequel des notions telles que l'usage et la redondance sont en marche mais sans être encore totalement audibles. Une critique de l'édition parisienne du projet vaut la peine d'être considérée un peu en détail :

Le nom lui-même (non pas la bibliothèque de Martha Rosler, mais la bibliothèque Martha Rosler) nous donne quelques indices du statut ludique et ambigu de la bibliothèque, et de la relation incertaine qu'elle entretient avec le visiteur. Alors que la tentation est grande de simplement utiliser le lieu pour ses études personnelles ou pour se détendre, de prétendre pour quelques heures que c'est vraiment une bibliothèque, le fait que nous sachions que c'est également un « projet artistique » fait que la bibliothèque devient aussi une chose que nous sommes appelés à examiner, interpréter ou lire d'une façon ou d'une autre, une incitation qui inévitablement tranche par rapport à sa fonction proposée. Alors que le formalisme du nom pourrait suggérer une donation désintéressée, « Martha Rosler », comme signe et comme symptôme d'une distribution et d'un ordre particulier (pour ne pas dire de la « propriété » du discours, un même-plexe particulier), interfère continuellement avec les intentions du lecteur ordinaire, tout comme l'arrière-plan sonore de la radio publique nationale que Martha Rosler semble apparemment garder allumée en permanence chez elle, persiste en tant qu'index de la présence fantomatique de l'artiste. Pour cette raison, et aussi par la déception que l'installation provoque en imitant une structure plus permanente à laquelle on pourrait imaginer revenir encore et encore et sentir qu'elle pourrait continuer à exister dans un futur imprévisible, la bibliothèque Martha Rosler continue à osciller, on pourrait même dire à clignoter imperceptiblement entre le domaine public et le domaine privé, un tremblement qui rend difficile la concentration, que ce soit en tant que lecteur ou que spectateur.³

Ce qui est en jeu ici n'est pas tant de savoir si le nom de l'artiste surdétermine le projet au détriment du lecteur – ce qui est au mieux un raisonnement douteux, car à ce compte-là il n'y aurait finalement aucun livre au monde qui serait exempt de la « présence fantomatique » de son propriétaire ou de son auteur, nous laissant ainsi avec un impératif impossible d'acquisition de ce que Nietzsche appelait sarcastiquement « l'immaculée connaissance ». Fondamentalement, la question est de savoir si l'art peut avoir une valeur d'usage sans être instrumentalisé ; ou, plus précisément, de savoir si quelque

3/ Graeme Thomson & Silvia Maglioni, « Better Read than Dead : Visiting the Martha Rosler Library », texte publié à l'origine dans la revue en ligne Cluster, janvier 2008.
<http://Orhizone.wordpress.com/art-in-the-library/>

chose d'utile peut aussi être de l'art sans pour autant dévier de son statut premier. De plus en plus d'exemples semblent indiquer que la réponse est positive, mais les conséquences pour l'art tel que nous le connaissons – et surtout pour l'architecture conceptuelle et physique des musées, des galeries et des autres lieux qui rendent visibles l'art visible en tant que tel – sont pratiquement incalculables.

La beauté de la *Martha Rosler Library* est que dans sa nature même de salle de lecture elle met la remise en cause du spectacle en parallèle avec celle de la culture de l'expertise. En ce qui concerne l'art contemporain et les pratiques liées à l'art, la notion d'usage en tant que contestation de la culture de l'expertise peut prendre deux voies différentes : remettre en cause la culture de l'expertise au sein du cadre du monde de l'art lui-même, dans la lignée de la critique institutionnelle ; ou prêter une compétence issue et dérivée spécifiquement de l'art à d'autres contestations initiées par des usagers motivés par d'autres chemins de vie, hors du cadre le plus large possible du monde de l'art, en collaborant à des initiatives citoyennes, des projet de scientifiques amateurs, et ainsi de suite. Bien sûr, dans l'idéal, le déploiement de l'usage par les praticiens de l'art pourrait faire les deux, et tournerait l'impératif tautologique (que l'art conceptuel a toujours retenu dans la seule sphère de l'art) contre la culture de l'expertise et ses conséquences à l'intérieur comme à l'extérieur du cadre. Il s'agit d'utiliser les outils et les acquis de l'art conceptuel pour exposer et saper les privilèges de la culture de l'expertise que l'on trouve dans d'autres champs de l'entreprise humaine.

Je crois fermement que la notion d'usage est une catégorie extrêmement pertinente de relation et de subjectivité politique en ce qui concerne les pratiques contemporaines liées à l'art et l'architecture conceptuelle et physique des lieux vers lesquels ses usagers convergent. Quels usages avons-nous des expositions ? Et des revues d'art ? Pourquoi, comment et quand, utilisons-nous le mot « art » ? Et qui sommes « nous » ? Les experts ont leurs réponses, et les usagers ont les leurs – forcément conjuguées à la première personne du pluriel. Les usagers sont une communauté informelle et inconsciente d'elle-même, fondée sur l'expérience commune, fondement des relations humaines.

I88

Stephen Wright

Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture

« Rompre la règle dans l'acte même qui la fait jouer »
Michel Foucault

Is there any way out of an open labyrinth? Any way in? Art today finds itself without any exteriority — outside-free, so to speak — which at the same time leaves it emptied of its interiority, of all that gave it shape, otherness, consistency. To put it differently, and more subjectively, everything seems so fragile that nobody dares shake it, lest they be taken to task for bringing the whole ungainly structure down; yet at the same time, everything appears so resilient as to be impervious to change. Still, many would argue that the task of the day is to “revive art’s transformative potential within the broadest possible frame,” to use art-historian Alexander Alberro’s expression. I certainly endorse the thrust of that remark. But what, exactly, is to be understood by “the broadest possible frame”? What lies beyond the frame, even in its broadest possible extension? Is there any art out there, any potentially transformative art, beyond the broadest possible frame? The frame, let us suppose, is the performative frame, which enables those symbolic activities and configurations known as art to appear as such. For without that frame, of course, those activities and configurations might well be visible — their coefficient of visibility might indeed be very high — but not as art per se, at least not according to current conventions. In the absence of a performative frame, objects and actions are ill inclined to change their ontological status and to become art; only the presence of that frame can coax them into being something other than the “mere real thing,” as analytical philosophers rather facetiously put it. It is tempting to see this sort of frame-legitimized sea-change as one of the last remaining acts of magic in an otherwise thoroughly rationalized society — so counter-intuitive it is that something, anything can change its ontological status at the snap of a performative finger, upheld by the presence of the frame, however broad. Yet that frame, like any frame, is also a limitation... a limitation, above all, to art’s transformative potential. When we say, unaware that the frame is in place, we

didn't "even" know something was art, the adverb is very telling: in order for something to be perceived as art, it must be framed as such; more importantly, the more distinctly framed, the more incisive it is considered to be. This is a highly dubious claim, however, for we can just as easily say, once we are aware of the frame's invisible but powerful presence, that it is "just" art. There too, the adverb is revealing: *just art*, not the potentially more transformatory, corrosive, even censorship-deserving real thing. In short, then, while the frame is an almost magically powerful device, it is also a debilitating one. And this may well be the reason that an increasing number of art-related practitioners today are seeking not to broaden the frame still further – thereby pursuing art's already extraordinary colonization of the life-world – but to get outside of the frame altogether. Every year, more and more artists are quitting the artworld frame – or looking for and experimenting with viable exit strategies – rather than broadening it further through predatory expeditions into the life-world. And these are some of the most exciting developments in art today, for to leave the frame means sacrificing one's coefficient of artistic visibility – but potentially in exchange for greater corrosiveness toward the dominant semiotic order.

An ever growing number of artists and artists collectives are questioning the need for art to heed the frame, however broad: in the place of the sacrosanct artwork, some are favouring an art which remains open and process-based, showing scant concern for the usual criteria of showing and disseminating, refusing to subordinate process to any extrinsic finished product; others (often the same), challenging the artist's expert-like authority, have come to advocate coauthorship, broadening responsibility for the creative process to all those taking part; still others (invariably the same), instead of contributing to an art whose legitimacy relies on recognition by the spectator, refuse this conventional division of visual labour (whereby *subject1* produces an object for delectation by *subject2*), preferring interventions, which, though not exempt from the exigencies of the public sphere, have only a negligible coefficient of art-specific visibility. Such practices undermine positions of authority and diminish the remit historically attributed to experts of expression.

Envisaging an art without artwork, without authorship and without spectatorship has an immediate consequence: art ceases to be visible as such. For practices whose self-understanding stems from the visual arts tradition – not to mention for the normative institutions governing it – the problem cannot just be overlooked: if it is not visible, art eludes all control, prescription and regulation – in short, all "police". In a Foucauldian perspective, one might argue that the key issue in policing art is the question of visibility. As Jacques Rancière put it in his frequently cited but nonetheless thought-provoking definition, "the police is, in its essence, the law which, though generally implicit, defines the part or lack of part of the parties involved... The police is thus above all a bodily order that defines the partition between means of doing, means of being and means of saying, which means that certain bodies are assigned, by their very name, to such

and such a place, such and such a task; it is an order of the visible and the sayable, which determines that some activities are visible and that some are not, that some speech is heard as discourse while others are heard as noise."¹

The art police acts tacitly, its hidden injunctions only becoming perceptible with the benefit of hindsight, when the shape of an era or movement slowly comes into focus. Rancière's analysis applies not only to art, but more generally to the partition of the real between places and non places of knowledge, visibility and legitimacy, and enables us to better see how actions and words are distributed in keeping with a line that has been defined a priori, an always shifting line of partition between practices that are admitted and those that are discredited, between what must be said and what cannot be said (socially mandatory and forbidden speech).

Rancière's use of the word "police" to refer to the forces that maintain a semblance of self-evidence in the existent perceptual order is useful because it draws attention to the fact that this order is *enforced*. Not by truncheon-wielding wardens of the law, of course, but in a far more sophisticated way, by controlling what can and cannot be said, heard or seen. This becomes particularly evident with respect to frame-related discourse and the sophistication with which framing devices function. One particularly telling example of this can be found in the notion of the user and of usership in general. For this reason, it is worth devoting some attention to unpacking some of the embedded suppositions and values that can be found in the semantic field associated with the notion of the user and usership.

I have noticed, over the past few years, a steadily growing usage in public discourse of the category of the user. Despite, however, this ongoing extension and expanded usage of the term, there are clearly limits to its usage. We readily speak of art practices, for instance. But art usage? Art lovers, yes, but art users? However, I consider myself to be an art user – and, almost by definition, anyone reading a text such as this is also in some way, shape or form an art user too.

There is a definite correlation between frame-related discourse and expert culture. By and large, discussions of relationality in art have taken for granted a highly differentiated artworld increasingly dominated – like all other fields of activity in contemporary society – by expert culture. Those experts of expression, display, interpretation and appreciation known respectively as artists, curators, critics and audiences all jealously preserve their specific spheres of expertise. In France, the Ministry of Culture has gone so far as to create a new socio-professional body mandated to regulate the allocation of public resources in the artworld: the Inspector of Visual Arts... However, as in other realms of social action, the division of labor behind this expert culture, and its afferent

1/ *La Méfente* (Paris: Galilée, 1995). Our translation.

privileges, have been brought into question by the emergence of a new category of social actors, which contests expert culture not from the standpoint of some competing expertise but from the standpoint of experience alone: the political category of the user. We are not accustomed to speaking of "art users" – and indeed, the fact that the term smacks of philistinism says a great deal about the lingering aristocratic values which continue to permeate the artworld and make a mockery of art's claim to having much transformational potential or will.

Art users are not passive consumers, nor merely even viewers. Rather, the term refers to a broad category comprising all those people who have a stake in art taking place; the broadest possible category of the framers of art, who ultimately generate its relationality. Usership breaks down obsolete binaries between authorship and spectatorship, production and reception, owners and producers, publishers and readers, for it refers to a category of people who make use of art and whose counter-expertise stems from that particular form of relationality known as use-value in their life-worlds. Like consumer-protection groups, citizens' initiatives, neighborhood associations and so on, art users experience the use-value of art directly.

The mounting challenge to expert culture due to the expanding sematic field of usership in contemporary public discourse is by no means homogeneous. It is only appropriate to approach the phenomenon through the use of the pragmatics of language (stemming philosophically from Dewey and Wittgenstein), where meaning is determined through usage. Let us take a look at some principal instances of usership today.

The growing current interest in participatory democracy (if not yet in anything but a defanged way) provides a first example. But it is merely part of a broader shift of user-driven initiatives focusing not on claiming individual freedoms but on defending uses and usage. The reference to users is increasingly generalized in a political context where legitimacy is measured by the ability of the governed to appropriate the political and economic instruments made available to them. This is of course a double-edged sword: on the one hand, public services – anxious to uphold their regime of exception with respect to the market-driven private sector – are quick to point out that they serve users, rather than customers or clients; and on the other hand, they are the first to again uphold their exceptional status by stigmatizing users (or consumer advocacy groups) as the Trojan Horse of this same market-driven logic...

One of the most incisive theorists of the notion of usership in recent years is of course Michel Foucault, who developed it above all in the second volume of his *History of Sexuality*, sub-titled "the uses of pleasure". In his "usage," so to speak, usership at once designates the site where individuals and their comportments and needs are expected, where a space is available for their agency, both defining and circumscribing it; and it refers to the way in which these same users surge up

and barge into a universe, which, though accustomed to managing their existence, finds itself thrown off balance by their speaking out as users. In other words – and this is related to Foucault's theory of political action – it is not as if users burst forth in places where they are not expected, but rather that they emerge *exactly where they are expected*, meaning that their presence is ambivalent, and cannot be reduced to a progressive recognition nor to a mere cooptation by the powers that be. Governance, control, disciplines of all kinds, produce "users" and not just rebels or automatons submissive to an exterior norm.²

There are other, still more interesting cases of usership. Drug users, for instance. To use drugs is to know something about drugs and their use that the medical experts, and the legislators whom they advise on a purely prohibition-authorization basis, do not and cannot know. It is a form of experience-based knowledge.

Similarly, the British Disabled People's Movement, has developed a wonderful watchword, particularly eloquent in its experiential challenge to expert culture: "We are the experts of our own condition." In making this argument, such movements lay claim both to equal access to care and to more autonomy of individuals in the decision making processes that concern them. In this respect, to define oneself as a user is to refuse to dissolve into a mass and to identify oneself in an abstract individualism.

Or parent-teacher associations... In a recent case in Britain, parents were being brushed off by the teaching staff, who dismissed the parents experience as being merely "anecdotal" rather than establishing evidence. The users' response came in the form of a disarming question: "How many anecdotes does it take to become evidence?"

An extreme example of usership occurred several years ago when the prisoners of France's highest security prison at Clermont-Ferrand, contending unexpectedly though irrefutably that they were "users of the incarceration system", demanded that the death penalty be meted out to them, rather than remaining their entire lives in prison without any prospect of release... In a country where the legitimacy of the current polity is founded upon the abolition of the death penalty, this challenge to broad-based expert culture from within the life-world of the prison system is terribly poignant.

All of these typical examples, Foucault would no doubt argue, underscore an interesting characteristic of usership: its immediacy. Users take on those instances of power closest to them. And in addition to this proximity, or because

2. I am drawing here on the insightful work of Mathieu Potte-Bonneville on Foucault's concept of usership, which he has argued – experimentally but convincingly – is a key category of contemporary subjectivity. See his "Usages," in Philippe Artières & Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault* (Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007).

of it, they do not envisage that the solution to their problem could lie in any sort of future to which the present might or ought to be subordinated (very different in this respect to any revolutionary horizon). They have neither the time to be revolutionary – because things have to change – nor the patience to be reformists, because things have to stop. The radical pragmatism of usership struggles then have this specificity that they renounce power in the name of power. “We are all governed, and as such in solidarity”: such is Foucault’s conception of usership as a model of political agency and action, setting aside both a horizon (in the name of the present alone) and sovereignty (that it, the ultimate identity that he saw between traditional resistance movements and the power which they contested and wanted to replace).

Usership, however, also stands opposed to another form of authority: ownership. Ownership is the most complete – both all-inclusive and exclusive – right that one can hold or exert over an object. One can literally do with it as one will, regardless of what those who may also use it have to say. This is of course something which has been fiercely contested by since the nineteenth century writing of Marx and particularly Proudhon, the former developing his philosophy on the idea of use-value and the second on the notion of the right of use (*droit d’usage*) as a way of contesting ownership (which Proudhon flatly described as “theft”). In a world where privatization is rampant, usership is a burning issue: how is ownership to be brought into check before it ends up shutting down the system altogether? How can the rights of usership be formulated in a way that is adequate to new modes of production and circulation of immaterial goods? A recent example, amongst many others, was the legitimate hue and cry raised by the readers, writers and other users of the Montréal-based contemporary art magazine *Parachute* in the face of the director’s and board’s unilateral decision to “suspend” publication – apparently forever – without any consultation, turning a deaf ear to the needs and wishes of that loose-knit community based on common experience that clearly understood itself as the magazine’s usership. Ultimately, though, in this case, usership proved unable to mount a viable challenge to ownership: the board staunchly upheld the director’s exclusive proprietary rights to the title; more importantly, the usership was unable go beyond a certain threshold of – often pointed and vigorous – *critique* and to take the sort of audacious collective *action* that would have been required to bring about a genuine shift in the power relations with ownership, potentially giving the publication a renewed lease on life. Here usership suffered from the drawbacks of its constitutive qualities: loose-knit, and involved in overlapping user groups, it was all too easy to lapse into a deadening logic of competing for limited resources.

This implicitly raises an accessory question: that of alternative terms to users and usership as part of a diagnostic to the plight of contemporary relationality. One term that has been used a great deal in the wake of the success of the counter-globalization movement is that of the “multitude.” The term is felicitous in one

respect, because it does describe what is most constitutive of contemporary intercerebral collaboration and networked knowledge production, no longer based on a relationship to the means of production (as was the proletariat) but on a more open or at least loose-knit network of brainpower. But it has the disadvantage of being untethered to any unifying experience or common life-world. Which is why the category of intersubjectivity one finds in usership strikes me as eminently worth exploring, particularly with regard to the sort of experimentation with subjectivity one finds in art and art-related production. Usership stands in opposition to expert culture in general; but if it is true that usership is indeed a key expression of political subjectivation in society today, then one should also find instances of it in the artworld. This doesn't immediately appear to be the case, but upon closer consideration, we may see it at work in a deep ongoing shift within the dominant regime of visibility; and particularly in the challenge to what is perhaps the dominant meta device of contemporary artistic convention – that of spectatorship.

To an even greater extent than objecthood or authorship, spectatorship continues to enjoy almost self-evident status in conventional discourse as a necessary component of any plausible artworld. The critical sermons of contemporary art are rife with celebration about free and active viewer participation. Yet is there not something almost pathetic about such claims at a time when ever more practitioners are deliberately impairing the coefficient of artistic visibility of their activity, challenging the very regime of visibility designated by the collective noun "spectatorship"? When art appears outside of the authorized performative framework, there is no reason that it should occur to those engaging with it to constitute themselves as spectators. Such practices seem to break with spectatorship altogether, to which they prefer the more extensive and inclusive notion of *usership*. Is the current mainstream focus on spectatorship – as a number of recent theoretical publications suggest – not merely a last-ditch effort to stave off a paradigm shift already underway in art? Why and when in the history of ideas did spectatorship – let alone *disinterested* spectatorship to use Emmanuel Kant's paradoxical term – emerge as the linchpin institution of visual art? And above all, what alternative forms of usership of art are today being put forward to displace and replace it?

One recent ongoing project whose underpinnings challenge spectatorship in the name of usership is the *Martha Rosler Library*, a project coauthored by Anton Vidokle and Martha Rosler. The artist's extensive library – comprised of some 8000 volumes, few of which have anything ostensible to do with art – is made available to the public in spaces generally reserved for exhibition, not as something to look at, nor a convoluted portrait of the artist, but at once as a working public library and as a *proposition* of a working public library. In philosophical terms, a project of this kind has a double ontological status: it is both what it is and a perfectly *redundant* proposition of that same thing. Redundancy is usually considered to be depreciative, a term used to discredit

something – be it an activity, phenomenon, object, or utterance – whose function is already fulfilled by something else. But given the number of practices adopting a logic of redundancy today, it may well be emerging as the single-most useful focusing tool in understanding the dynamics of forward-looking art today. These practices, however, though they refuse to embrace existent conventions, do not – as so many vanguard practices of the past century did – engage in a frontally antagonistic relationship with mainstream institutions and practices. On the contrary – and this is where redundancy comes into the equation in an invisible but powerfully tangible way – they do indistinguishably what is already being perfectly well done in other realms of human activity, yet they do it with an entirely different self-understanding. Redundancy is perhaps the single best concept to describe non-mimetic, or post-mimetic art that is deliberately and perfectly redundant with respect to what it also is. One could always say that a Rembrandt was both a picture and an ironing board (to quote an example chosen by Marcel Duchamp to instantiate what he brilliantly called the “reciprocal readymade,” no doubt because ironing is so ironic). However, the type of work I am referring to here as redundant inverts the primary-secondary logic: it is first of all a library, painting business or anything at all, and only in an accessory way a *proposition* of a painting business, street or whatever the case may be. Whereas art used to dream of becoming non art, it now appears to have opted for a more caustic form of calculated redundancy.

The *Martha Rosler Library* has travelled extensively on both sides of the Atlantic and has drawn a heterogeneous usership – prepared to envisage art in terms of its use value. The conventions of spectatorship, however, are not so easily thwarted and cannot be wished away. The fact that the project sits uneasily with our contemporary horizon of expectations suggests that we may be in the throes of an art-historical paradigm shift, where such notions as usership and redundancy are at work but are not yet entirely audible. A critical appreciation of the Paris edition of the project is worth considering in some detail:

*The name itself (not Martha Rosler's library but the Martha Rosler Library) gives some indication of the library's playfully ambiguous status and of the visitor's uncertain relation to it. While there is the temptation simply to use the space for personal study or relaxation, pretend for a few hours that it really is a library, the notion of it being also an "art project" makes the library equally something we are summoned to survey, interpret or read in some way, an urge which inevitably cuts across its proposed functionality. While the formality of the name might suggest a disinterested bequest, "Martha Rosler" as sign and symptom of a particular order and distribution, not to mention "ownership" of discourse, a particular memplex, keeps getting in the way of any common (commons) reader's agenda, just as the constant background "dumbance" of National Public Radio, which Rosler apparently has on all the time at home, persists as index of the artist's phantomatic self-presencing. As a result of this, and also because of the deception the installation perpetrates in posing as a more permanent structure, one you imagine returning to again and again, feeling it will continue to exist into the foreseeable future, the Rosler library continues to oscillate, one might even say flicker, imperceptibly between public and private domain, a tremor that makes concentration, whether as reader or viewer, difficult."*³

3/ Graeme Thomson & Silvia Maglioni, *Better Read than Dead: Visiting the Martha Rosler Library*, originally published in the online journal Cluster, January 2008. <http://Orhizone.wordpress.com/art-in-the-library/>

At issue here is not so much whether or not the artist's name over-determines the project to the detriment of the reader – a very dubious line of reasoning at best, for ultimately there would be no book in the world free of the “phantomatic self-presencing” of its owner, or author, leaving us with an impossible imperative of what Nietzsche sarcastically referred to as “immaculate knowledge” acquisition. Fundamentally, the question is whether art can have use value without becoming instrumentalised; or more precisely, whether something useful can also be art without yielding its primary status. Ever more examples suggest that the long-term answer is Yes, but the consequences for art as we know it – and above all for the conceptual and physical architecture of the museums, galleries and other places that make art visible as such – are almost incalculable.

The beauty of the *Martha Rosler Library* is that by its very nature as a reading room it links the challenge to spectatorship to a parallel challenge to expert culture. With respect to contemporary art and art-related practices, usership as a challenge to expert culture can follow two different vectors: challenging expert culture within the artworld frame itself, in the lineage of institutional critique; or lending art-derived, art-specific and art-engendered competence to other user-initiated and user-driven challenges to expert culture in other walks of life outside of the broadest possible frame of the artworld, collaborating with citizen's initiatives, amateur scientists' projects, and so on. Ideally, of course, the deployment of usership by art practitioners would do both, unleashing the tautological imperative (that conceptual art always held tethered to the art sphere alone) on expert culture and its consequences inside and outside the frame. Using the tools and acquisitions of conceptual art to expose and undermine the privileges of expert culture found in other fields of human endeavour.

Usership I believe is a new and extremely relevant category of relationality and political subjectivity with respect to contemporary art-related practice and the conceptual and physical architecture of the places where its users converge. What do we use exhibitions for? And art journals? How, why and when do we use the word “art”? And who are “we”? The experts have their answer, and the users have theirs – necessarily conjugated in the first person plural. Users comprise a loose-knit, unselfconscious community based upon common experience. The bedrock of human relationality.

197

The Yes Men

Les bougies d'Exxon pour les victimes du climat : corrections d'identités aux Stampede Grounds de Calgary

Des imposteurs se faisant passer pour les représentants d'ExxonMobil et du National Petroleum Council (NPC) ont prononcé un scandaleux discours capital devant 300 professionnels du pétrole au GO-EXPO, le plus grand congrès de pétroliers du Canada, qui se tenait aujourd'hui au Stampede Park de Calgary, en Alberta. Le discours avait auparavant été annoncé par les organisateurs du GO-EXPO comme le plus important événement du congrès de cette année, auquel étaient présents plus de 20 000 personnes. À cette occasion, le « représentant du NPC » était censé dévoiler les conclusions fort attendues d'une étude commanditée par Samuel Bodman, le secrétaire à l'énergie des États-Unis. Le NPC est dirigé par Lee Raymond, ancien PDG d'ExxonMobil, qui préside aussi la commission de l'étude.

Dans son discours, le « représentant du NPC » a annoncé que les politiques énergétiques actuelles du Canada et des États-Unis (notamment l'exploitation massive et à fort émission de gaz à effet de serre des sables bitumineux de l'Alberta, ainsi que le développement du charbon liquide) augmentent les risques d'énormes catastrophes à l'échelle mondiale. Mais il a rassuré son public, car même dans le pire des scénarios, l'industrie pétrolière pourra « maintenir un flot constant de carburant » en transformant en pétrole les milliards de personnes qui meurent.

« Il nous faut quelque chose comme des baleines, mais infiniment plus abondantes », déclara « Shepard Wolff », le « représentant du NPC » (en fait Andy Bichlbaum des Yes Men), avant de décrire la technologie utilisée pour transformer la chair humaine en un nouveau produit pétrolier d'Exxon, appelé Vivoleum. Des animations en 3D rendaient le procédé très vivant. « Le Vivoleum fonctionne en parfaite synergie avec le maintien de l'expansion de la production des carburants fossiles », a fait remarquer « Florian Osenberg », le « représentant d'Exxon » (le Yes Man Mike Bonanno). « Plus de carburants

fossiles implique de plus grands risques de désastre, ce qui signifie plus de matière première pour le Vivoleum. Le carburant continuera à couler pour ceux d'entre nous qui resteront ».

Les pétroliers ont écouté la conférence avec attention, puis ont allumé des « bougies commémoratives » censées avoir été fabriquées avec le Vivoleum tiré de la chair d'un « concierge d'Exxon » mort d'avoir nettoyé des produits toxiques qui avaient été renversés. Le public n'a réagi que quand le concierge annonça, dans un hommage vidéo, son souhait d'être transformé en bougies après sa mort, et tout devint alors clair comme de l'eau de roche.

À ce moment là, Simon Mellor, le directeur du commerce et du développement de la société organisatrice de l'événement, s'avança à grand pas et força physiquement les Yes Men à quitter la scène. Pendant que Mellor escortait Bonanno à la porte, une douzaine de journalistes ont entouré Bichlbaum qui, jouant toujours le rôle de « Shepard Wolff », leur expliqua la logique du Vivoleum. « Nous devons nous préparer. Après tout, le développement des carburants fossiles, comme par exemple ce que fait mon entreprise, augmente les risques d'un changement climatique catastrophique, ce qui pourrait mener à des calamités massives, qui causeraient alors des migrations et des conflits susceptibles de paralyser les oléoducs et les puits de pétrole. Sans pétrole, nous ne pourrions plus produire ni transporter de denrées alimentaires, et la plus grande partie de l'humanité serait réduite à la famine. Ce serait une tragédie, mais au moins tous ces cadavres pourraient être recyclés en carburant pour ceux d'entre nous qui resteront. »

« Il ne s'agit pas de tuer qui que ce soit », ajouta le « représentant du NPC ». « Il s'agit de les utiliser une fois que la nature a accompli son œuvre. Après tout, 150 000 personnes meurent déjà chaque année des suites du changement climatique. Ce chiffre ne peut qu'augmenter, et va sans doute vraiment beaucoup augmenter. Et tout cela en pure perte ? Ce serait trop cruel. »

Les agents de la sécurité ont alors tiré Bichlbaum loin des journalistes, puis Bonanno et lui ont été retenus jusqu'à ce que la police de Calgary arrive. Les policiers, ayant déterminé qu'aucune infraction majeure n'avait été commise, ont permis aux Yes Men de partir.

Les sables bitumineux du Canada et le « charbon liquide » sont les pierres angulaires du plan de sécurité énergétique de Bush. L'exploitation des gisements de sables bitumineux est l'une des formes les plus polluantes de production de pétrole, et a fait du Canada l'un des plus grands émetteurs de gaz carbonique. La production de « charbon liquide » a un impact écologique deux fois plus important que celui de la production d'essence ordinaire. De telles technologies augmentent la probabilité de catastrophes climatiques massives, qui condamneront à mort des millions de personnes principalement pauvres, et qui l'ignorent

encore. « Si l'idée que nous nous faisons de la sécurité énergétique est d'augmenter les risques de calamité climatique, c'est que nous avons une idée très curieuse de ce qu'est la sécurité » dit Bonanno. « Tout en continuant à afficher des profits records, ExxonMobil utilise son argent pour persuader les gouvernements de ne rien faire au sujet du changement climatique. Ceci est un crime contre l'humanité. »

« Nommer l'ancien PDG d'Exxon à la tête du NPC, et solliciter son avis à propos de notre futur énergétique, c'est comme nommer le loup à la tête du troupeau » dit « Shepard Wolff » (Andy Bichlbaum). « Exxon a causé plus de dégâts à l'environnement et à nos chances de survie que n'importe quelle autre compagnie au monde. Pourquoi devrions-nous les laisser déterminer notre futur ? »

À propos du NPC et ExxonMobil : http://ga3.org/campaign/lee_raymond/explanation

À propos des sables de L'Alberta : <http://www.sierraclub.ca/prairie/tarntion.htm>

À propos du charbon liquide : <http://sierraclub.org/coal/liquidcoal/>

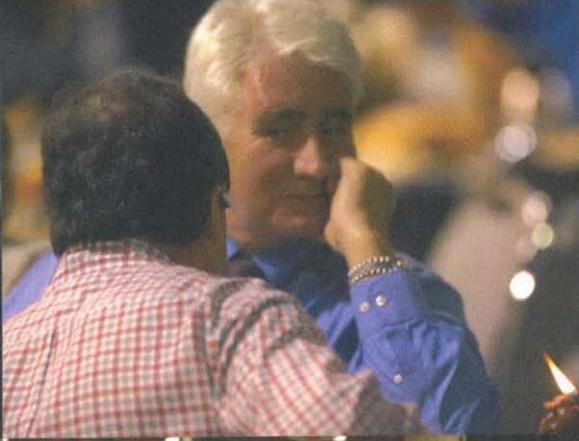
Texte du discours, photos, vidéo : <http://www.vivoleum.com/event/>

Déclaration du GO-EXPO : <http://newswire.ca/en/releases/archive/June2007/14/c5086.html>

Conférence de presse précédent l'événement, Vendredi, à Calgary : <http://arusha.org/event/7214>

contact : fuel@theyesmen.org





202

The Yes Men

Exxon's Climate Victim Candles:

Identity Correction at the Calgary Stampede Grounds

Imposters posing as ExxonMobil and National Petroleum Council (NPC) representatives delivered an outrageous keynote speech to 300 oilmen at GO-EXPO, Canada's largest oil conference, held at Stampede Park in Calgary, Alberta, today.

The speech was billed beforehand by the GO-EXPO organizers as the major highlight of this year's conference, which had 20,000 attendees. In it, the "NPC rep" was expected to deliver the long-awaited conclusions of a study commissioned by US Energy Secretary Samuel Bodman. The NPC is headed by former ExxonMobil CEO Lee Raymond, who is also the chair of the study. In the actual speech, the "NPC rep" announced that current U.S. and Canadian energy policies (notably the massive, carbon-intensive exploitation of Alberta's oil sands, and the development of liquid coal) are increasing the chances of huge global calamities. But he reassured the audience that in the worst case scenario, the oil industry could "keep fuel flowing" by transforming the billions of people who die into oil.

"We need something like whales, but infinitely more abundant," said "NPC rep" "Shepard Wolff" (actually Andy Bichlbaum of the Yes Men), before describing the technology used to render human flesh into a new Exxon oil product called Vivoleum. 3-D animations of the process brought it to life. "Vivoleum works in perfect synergy with the continued expansion of fossil fuel production", noted "Exxon rep" "Florian Osenberg" (Yes Man Mike Bonanno). "With more fossil fuels comes a greater chance of disaster, but that means more feedstock for Vivoleum. Fuel will continue to flow for those of us left."

The oilmen listened to the lecture with attention, and then lit "commemorative candles" supposedly made of Vivoleum obtained from the flesh of an "Exxon janitor" who died as a result of cleaning up a toxic spill. The audience only

reacted when the janitor, in a video tribute, announced that he wished to be transformed into candles after his death, and all became crystal-clear.

At that point, Simon Mellor, Commercial & Business Development Director for the company putting on the event, strode up and physically forced the Yes Men from the stage. As Mellor escorted Bonanno out the door, a dozen journalists surrounded Bichlbaum, who, still in character as "Shepard Wolff", explained to them the rationale for Vivoleum.

"We've got to get ready. After all, fossil fuel development like that of my company is increasing the chances of catastrophic climate change, which could lead to massive calamities, causing migration and conflicts that would likely disable the pipelines and oil wells. Without oil we could no longer produce or transport food, and most of humanity would starve. That would be a tragedy, but at least all those bodies could be turned into fuel for the rest of us."

"We're not talking about killing anyone", added the "NPC rep." "We're talking about using them after nature has done the hard work. After all, 150,000 people already die from climate-change related effects every year. That's only going to go up - maybe way, way up. Will it all go to waste? That would be cruel."

Security guards then dragged Bichlbaum away from the reporters, and he and Bonanno were detained until Calgary Police Service officers could arrive. The policemen, determining that no major infractions had been committed, permitted the Yes Men to leave.

Canada's oil sands, along with "liquid coal", are keystones of Bush's Energy Security plan. Mining the oil sands is one of the dirtiest forms of oil production and has turned Canada into one of the world's worst carbon emitters. The production of "liquid coal" has twice the carbon footprint as that of ordinary gasoline. Such technologies increase the likelihood of massive climate catastrophes that will condemn to death untold millions of people, mainly poor.

"If our idea of energy security is to increase the chances of climate calamity, we have a very funny sense of what security really is", Bonanno said. "While ExxonMobil continues to post record profits, they use their money to persuade governments to do nothing about climate change. This is a crime against humanity."

"Putting the former Exxon CEO in charge of the NPC, and soliciting his advice on our energy future, is like putting the wolf in charge of the flock", said "Shepard Wolff" (Bichlbaum). "Exxon has done more damage to the environment and to our chances of survival than any other company on earth. Why should we let them determine our future?"

204

Hervé Roelants

arrêter / réessayer (évidemment, tout ne va pas si bien)

C'est une occasion pour faire un bilan – en tout cas, elle en vaut bien une autre – même s'il peut paraître futile d'examiner les vieilles stratégies de l'avant-garde, dans un contexte global où il semble communément admis qu'elles sont obsolètes. Les structures de l'art sont issues d'une idée moderniste de l'avant-garde, et, comme tout projet révolutionnaire ayant réussi (qu'il soit artistique ou politique, symboliquement cela revient au même), elles se sont institutionnalisées. L'art a-t-il changé le monde ? Toujours est-il que le monde a changé. Le système de l'art marche maintenant sans trop de heurts – sans être outrageusement luxueux, il reste confortable – et donc, confusément, l'art aurait encore quelque chose à perdre, même s'il tourne parfois à vide. L'avant-garde a bien du plomb dans l'aile, mais ses institutions perdurent, et c'est d'elles que nous héritons.

Nous savons ce que nous leur devons – mais pas vraiment quoi en faire.

Cherchant à redéfinir l'art et ses finalités, Rasheed Araeen écrit : *Aujourd'hui, nous sommes face à deux échecs : l'échec de la lutte des classes et celui de l'avant-garde. Tous deux visaient une transformation radicale de la société. Ces échecs n'ont pas tant à voir avec la nature de leurs idées de progrès humain qu'avec les méthodologies, les stratégies et les contextes dans lesquels la lutte pour une société mondiale égalitaire a eu lieu. La stratégie de confrontation du système en vue d'y amener un changement radical – de façon à améliorer la condition du prolétariat – ou de le renverser complètement, a échoué parce qu'elle n'a pas développé de ressources matérielles alternatives qui auraient permis aux classes en lutte de s'émanciper et de se libérer de leur dépendance par rapport au travail salarié. C'est cette stratégie ratée qui paralyse aujourd'hui tout le discours de la lutte des classes, et avec lui le développement de l'art comme discours critique et productif doté de son propre pouvoir de légitimation.* (Rasheed Araeen, *The art of Resistance: Towards a Concept of Nominalism*, in *Third Text*, vol. 16, Issue 4, 2002)

D'emblée, Araeen traite conjointement de l'action artistique et politique – l'art n'a jamais eu le monopole des tentatives de changer radicalement le monde.

Les avant-gardes politiques ont développé des stratégies très comparables – mêmes contextes, mêmes analyses, mêmes impasses – mêmes regrets. Et là aussi apparaissent les deux mots d'ordre de l'avant-garde : faire table rase du passé / construire un monde meilleur.

Bien qu'il n'en fasse jamais mention, le communiqué final d'auto-dissolution de la Faction Armée Rouge (RAF) est un texte qui concerne l'art : *La rupture mondiale dont vient la RAF n'a pas gagné la partie, ce qui signifie que le développement destructeur et injuste n'a jusque là pas pu être renversé. Plus dur que l'erreur que nous avons faite compte pour nous le fait que nous ne voyons pas encore de réponses suffisantes pour ce développement. La RAF est issue de la rupture des dernières décennies, qui n'a certes pas pu prévoir exactement le développement du système, mais a senti la menace qui en découle. Nous savions que ce système laisserait à toujours moins de gens dans le monde la possibilité de mener une vie digne. Et nous savions que ce système veut le contrôle total des gens, de telle manière que ceux-ci se soumettent eux-mêmes aux valeurs du système, et en fassent les leurs. De cette connaissance vint notre radicalité. Pour nous, il n'y avait rien à perdre avec ce système.* (Faction Armée Rouge, *Pourquoi nous arrêtons*, 1998)

L'un comme les autres reprennent l'affirmation devenue relativement commune de l'échec des avant-gardes à changer le monde, mais – du moins jusqu'à un certain point – tout en continuant à y croire, même s'il faut pour cela tout revoir : *Nous avons besoin de nous rassembler pour atteindre ce qui a toujours été le but de l'art, réaliser l'émancipation universelle et la liberté de l'humanité (Araeen). Notre décision de terminer quelque chose est l'expression d'une recherche de nouvelles réponses. Nous savons que cette recherche nous relie à beaucoup de gens dans le monde. Il y aura encore beaucoup de discussions, jusqu'à ce que toutes les expériences produisent ensemble une image réaliste. Nous voulons être un élément de la libération commune (RAF).*

Araeen n'est absolument pas un terroriste et, de fait, il n'y a aucune trace d'appel à la violence dans son texte. Cela ne l'empêche pas de réaffirmer une croyance dans le pouvoir de conception et de promotion par l'art d'un projet positif, politique, et concrètement utile – dans des termes finalement assez proches de ceux qu'utilise l'ex-Faction Armée Rouge à propos de l'action directe.

Joseph Beuys aussi gardait un œil sur l'action politique directe. Pour lui, lancer un mouvement politique tenait aussi de l'œuvre d'art, de ce qu'il appelait la sculpture sociale. Si ses formulations sont plus prophétiques et moins classiquement marxistes que d'autres, il n'est pas le seul à avoir pensé ça. Aujourd'hui, c'est de l'ordre de l'évidence – il est naïf de penser qu'il puisse en être autrement. Mais ce n'est que provisoire, parce que tout ce qui n'est pas immédiatement détruit pourra être esthétisé et institutionnalisé plus tard.

Le projet moderniste d'autonomie de l'art et du politique n'a finalement pas échoué mais trop bien réussi – l'esthétisation du politique, y compris et surtout sous la forme du divertissement spectaculaire, reste plus que jamais la marque distinctive du fascisme. Tout ne va pas si bien, en fait, mais où est le plan B ?

...et ça m'a rappelé quelque chose dans un livre de Don DeLillo disant que les terroristes sont les seuls véritables artistes qui restent, parce qu'ils sont les seuls qui soient encore capables de réellement surprendre les gens. (Laurie Anderson, in *The Cultural Ambassador* — piste 17, *The ugly one with the jewels*, 1995)

DeLillo ne dit pas exactement ça — Il y a un curieux nœud qui lie les romanciers aux terroristes. En Occident, nous devenons des effigies célèbres à mesure que nos livres perdent le pouvoir de façonner et d'agir. [...] Il y a des années, je croyais qu'un romancier pouvait modifier la vie intérieure de la culture. Maintenant, les fabricants de bombes et les tueurs se sont emparés de ce territoire. Ils effectuent des raids sur la conscience humaine. Ce que faisaient les écrivains avant d'être tous annexés. (Don DeLillo, in *Mao II*, 1991) — mais la synthèse d'Anderson est éclairante. Elle repère le fait que l'art a toujours eu la tentation de l'action directe, violente, radicale — et que c'est réciproque.

Sur un plan symbolique, les renvois entre l'art porteur d'un projet révolutionnaire et l'activisme politique — y compris certaines de ses formes les plus radicales — sont évidents. L'art est concept et représentation, mais pas seulement : il suppose aussi une pratique, ici, maintenant, c'est à dire une expérimentation effective de ces concepts et de ces représentations dans le monde réel — à tel point que l'image change le monde, et passe de la représentation à la présence. La théorie anarchiste de la propagande par l'action suit une logique parallèle, celle du geste qui produit l'image.

Quand Beuys propose, depuis le bureau d'information de son parti pour la démocratie directe, de guider personnellement Baader + Meinhof dans la Documenta V pour qu'ils soient ainsi réhabilités — par qui ? et pourquoi ? — il suggère implicitement que l'art offrirait un meilleur terrain à leur créativité. Il ferait aussi moins de dégâts. Une génération plus tard, bien après la mort de Baader, de Meinhof et d'autres, le communiqué d'auto-dissolution de la RAF semble lui donner raison. Mais entre temps, Beuys aussi est mort, la démocratie directe avec lui, et les coins de graisse de son bureau de Düsseldorf ont fini à la poubelle. Reste la mythologie.

Vu les rapports de force, et d'un point de vue strictement militaire, la Faction Armée Rouge avait perdu d'avance. Mais, rétrospectivement, ce n'était finalement pas là qu'était l'enjeu. L'enlèvement de Schleyer est un raid sur la conscience, tout comme les actions de Beuys. Rupture, geste radical, prise de conscience... le vocabulaire des avant-gardes est celui de l'esthétique.

Araeen pourrait dire que la guerrilla urbaine est issue du même terreau occidental-bourgeois que l'art moderne, une avant-garde parmi d'autres. Mais surtout, que ce qui passe pour un échec est d'abord une insatisfaction liée au manque d'efficacité immédiate, au fait de ne pas pouvoir mesurer les effets de l'art : *les résultats nous critiquent* (RAF). L'idée ne fonctionne pas, ou plus, ou pas vraiment — même si un public applaudit ou siffle, ce n'est toujours que du spectacle.

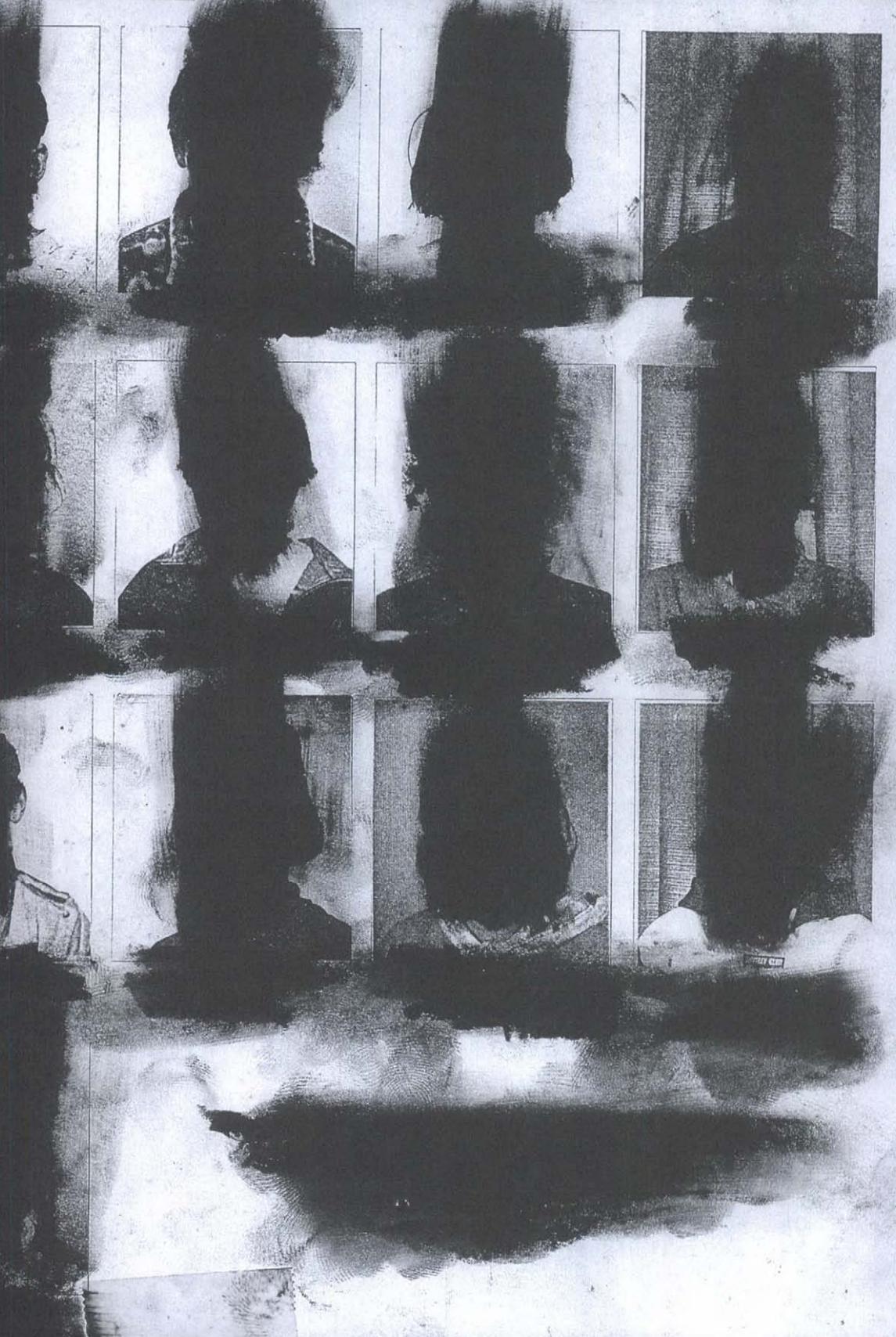
...Finalement, le terrorisme non plus n'est pas surprenant. Il a déjà atteint ses limites en tant que stratégie de production de sens politique et de transformation sociale. Le terrorisme a changé, ses acteurs, ses principes et ses finalités ne sont plus les mêmes. Au fur et à mesure qu'il prend la forme de meurtres aveugles de masse, sa réception se déplace de la perplexité problématique au spectacle familier. Un sentiment ténu de terreur sans signification fait maintenant partie de notre quotidien – une figure de substitution pour l'insécurité généralisée sur laquelle les pouvoirs s'appuient. Si un certain terrorisme a pu avoir une sorte de proximité structurelle avec l'art, désormais il ne peut que partager le même modèle de divertissement spectaculaire.

Araeen a raison : la résistance ne suffit pas. Se contenter de résister, c'est défendre des positions existantes et que l'on sait déjà perdues. Il faudra trouver autre chose. Peu après la chute du mur de Berlin, un graffiti sur le socle d'une statue de Marx et Engels (ou était-ce Lénine ?) résumait bien la situation : *La prochaine fois, tout se passera mieux*. Peut-être. À condition que la prochaine fois soit complètement différente.

Saurons-nous être d'ex-artistes ? On peut avoir le fantasme d'un communiqué d'autodissolution de l'art (mais qui pourrait parler au nom de l'art en général ?) La croyance en une figure héroïque et romantique de l'artiste comme terroriste est trop facile (laissons cela, avec d'autres prétextes, à d'autres croyants – l'administration Bush, par exemple – l'actualité est troublante). Si l'art a encore une raison d'être – autre que de produire et devenir l'image du pouvoir – ce ne sera certainement pas pour proposer un modèle d'organisation sociale idéale qui aurait forcément, à terme, une vocation institutionnelle et totalitaire.

Malgré tout, avant la récupération par l'institution et le spectacle, avant la nécessaire et inévitable dissolution, il y a un court temps de latence : un espace où tout est possible – où tout doit être, encore, à chaque fois réinventé. Dans un monde où le pouvoir est aux mains des croyants, la possibilité de l'art n'est plus dans la construction de certitudes, mais dans une pratique critique et radicale du doute. Pour cela, il nous faudra d'abord nous contenter d'un usage nuisible de l'art : saper systématiquement les représentations sur lesquelles se fondent les systèmes de pouvoir existants, ce ne serait déjà pas si mal.





210

Hervé Roelants

stop / try again (evidently, all is not so well)

This is as good a time as any for taking stock – futile though it may seem to examine old avant-garde strategies in a global context where they are commonly written off as obsolete. The very structures of art are rooted in a modernist idea of the avant-garde; and as with any revolutionary project that has succeeded (whether it be artistic or political is of little consequence in symbolic terms) they have become institutionalised. Has art changed the world? Be that as it may, the world has changed. The art system now runs pretty smoothly – without being outrageously luxurious, it remains comfortable – and thus, confusedly, art would seem to still have something to lose, even as it often seems to spin idly on its own axis. The avant-garde has definitely taken a hit, but its institutions live on – and they are the source of our inheritance.

We know what we owe them, but not really what to do with it.

Seeking to redefine art and its purposes, Rasheed Araeen writes: *What we face today are two failures; the failure of the class struggle, and of the avant-garde. Both had aimed at radical change in society. These failures are not so much to do with the nature of ideas of progress and human advancement as to the methodologies, strategies, and the context by which the struggle towards an egalitarian world society took place. The strategy to confront the system in order to bring about a radical change within it – as to improve the condition of the working class – or to overthrow it altogether failed because this strategy of confrontation with the system did not allow the development of alternative material resources that would have empowered the struggling classes and freed them from their dependence on wage-work. It is this failed strategy that is today crippling the whole discourse of class struggle, and with it the development of art as a critical and productive discourse with its own power of legitimisation.* (Rasheed Araeen, *The Art of Resistance: Towards a Concept of Nominalism*, in *Third Text*, vol. 16, Issue 4, 2002)

Araeen begins by dealing with political and artistic action as if they were one – indeed, art has never had a monopoly on attempts to radically change the world.

The political avant-gardes developed very comparable strategies – same contexts, same analyses, same pitfalls, even the same regrets. And there too the same watchwords of the avant-garde come to the fore: wipe clean the slate of the past / build a better world.

Though it makes no ostensible reference to it, the dissolution notice of the Red Army Faction (RAF) is a text that has to do with art: *The global wave of revolt, from which the RAF also arose, did not succeed, which does not mean that the ongoing destructive and unjust developments cannot still be turned around. The fact that we see no sufficient answers to these developments weighs more heavily upon us than the mistakes we made. The RAF came from the revolts of the last decades, which did not exactly foresee how the system would develop, but which at least recognized the threat that it posed. We knew that this system would allow fewer and fewer people around the world to live their lives with dignity. And we also knew that this system seeks total access to people, so that they subjugate themselves to the values of the system and make them their own. Our radicalism sprang from these realisations. For us, we had nothing to lose with this system.* (Red Army Faction, *Dissolution Notice*, 1998)

Both take up the now relatively common assertion as to the avant-garde's failure to change the world, while – at least to a certain extent – continuing to believe in its possibility, even if it means rethinking everything: *We need to join together to realise what has always been the aim of art, to achieve the universal emancipation and freedom of humanity (Araeen). Our decision to end something is the expression of our search for new answers. We know that we are linked to many other people around the world in this search. There will be many future discussions until all the experiences have been brought together and we have a realistic and reflective picture of history. We want to be part of a joint liberation.* (RAF)

Araeen is certainly no terrorist and there is strictly no trace of any call for violence in his text. But that doesn't prevent him from reasserting a belief in art's power to conceive and promote a positive political project – one that is tangibly useful – in terms that are ultimately quite close to those used by the former Red Army Faction with respect to direct action.

Joseph Beuys, too, kept his eye riveted on direct political action. For him, initiating a political movement was also a work of art – one that he referred to as "social sculpture". If his formulations tended to be more prophetic and less classically Marxist than others', he is not the only one to have thought along those lines. Today it is virtually self-evident – and it is naïve to think that it could be otherwise. But this is merely ephemeral, for what is not immediately destroyed can always be aestheticised and institutionalised later on.

The modernist project regarding the autonomy of art and politics didn't so much fail as it succeeded all too well – the aestheticisation of politics, even and above all in the form of spectacular leisure, remains more than ever the distinctive mark of fascism. All is not so well... but where is Plan B?

...And it reminded me of something in a book by Don DeLillo about how terrorists are the only true artists left, because they are the only ones who are still capable of really surprising people. (Laurie Anderson, in *The Cultural Ambassador* – track 17 of *The ugly one with the jewels*, 1995)

Now that's not quite what DeLillo said – *There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. (...) Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated.* (Don DeLillo, *Mao II*, 1991) – but Anderson's synthesis is revealing. She points out the fact that art has always been tempted by direct, violent, radical action; and moreover that the temptation is reciprocal.

On the symbolic level, the links between an art embodying a revolutionary project and political activism – even in its most radical forms – are obvious. Art is concept and representation, but it is not only that; it also supposes a practice in the here and now, in other words, genuine experimenting with those concepts and those representations in the real world – to the point that the image changes the world, and goes from being representation to becoming presence. The anarchist theory of propaganda through action follows a parallel logic – that of the gesture that produces the image.

When Beuys offered, from the information bureau of his party for direct democracy, to personally guide Baader + Meinhof through Documenta V so that they could be rehabilitated – by whom? and how? – he was implying that art offered a more propitious terrain for their creativity. It would also do less damage. A generation later, long after Baader's, Meinhof's and so many others' deaths, the RAF's dissolution notice would seem to prove him right. Except that meanwhile, Beuys himself has died, and direct democracy with him, and corners of fat in his office in Düsseldorf ended up in the garbage. The mythology lives on.

Given the overall balance of power, and its strictly military outlook, the Red Army Faction had lost from the outset. But, retrospectively, that wasn't ultimately what it was all about. Schleyer's kidnapping was a raid on consciousness, as were Beuys's actions. Rupture, radical gestures, consciousness-raising – the avant-garde's vocabulary was taken from aesthetics.

Araeen might argue that the urban guerrilla emerged from the same Western-bourgeois soil as modern art – just another avant-garde amongst others. But above all, that what is considered a failure is actually a dissatisfaction linked to a lack of immediate efficacy – to the fact that art's effects simply cannot be measured: *the results are critical of us* (RAF). The idea just doesn't work, not anymore, or not really – even if the audience applauds or whistles, it's all just spectacle.

...In the end, even terrorism comes as no surprise. It reached its limits as a strategy of production of political meaning and social change. Terrorism has

changed, its agents, its principles and its purposes are no longer what they were. As it takes the form of random mass murders, its reception has shifted from a paradigm of problematic perplexity to one of familiar spectacle. A tenuous feeling of meaningless terror is now part and parcel of our everyday lives – a figure of substitution for the generalised insecurity upon which the powers-that-be seek to found their legitimacy. If a certain brand of terrorism had a structural proximity with art, now it cannot but share the same model of spectacular entertainment.

Araeen is right: resistance is not enough. To satisfy oneself with resisting is to defend existent positions which one knows are already lost. Something more is required. Shortly after the fall of the Berlin wall, graffiti on the pedestal of a statue of Marx and Engels (or was it Lenin's?) nicely summed up the situation: *Next time everything will work out better. Maybe. Provided that next time everything is completely different.*

Are we capable of being former artists? One can always entertain the fantasy of a press release proclaiming the self-dissolution of art (but who could speak in the name of art as a whole). The belief in a heroic and romantic figure of the artist is too easy (let's leave such things, with other pretexts, to other believers – like the Bush administration, amongst others – for current events are troubling). If art still has a reason for being – other than producing and becoming the image of power – it is certainly not in order to propose a model of ideal social organisation, which would necessarily, in the long run, be an institutional and totalitarian calling.

Nevertheless, before its recuperation by institutions and spectacle, before its necessary and inevitable dissolution, there is a short period of latency: a space where everything is possible – where everything has to be, once again and every time, reinvented. In a world where power is in the hands of believers, the possibility of art is no longer in the construction of certitudes, but in a critical and radical practice of doubt. To that end, we need first of all to satisfy ourselves with art having a noxious, trouble-making purpose: and after all, systematically undermining the representations upon which the powers-that-be are based is no mean feat.

Notices biographiques / Biographical notes

Gérald Allaire, Lise Cyr, Roland Cyr, Yves D'Aragnon, Yves Doyon, Mina Mazzer, Henriette Robertson, Siria Vargas, Gilles Brière, Alain Gervais, Nicole Girardot, Lisette Girardot, Claire Beaulne, Patrick Poirier, Marie-Josée Godmer Bouchard, Lynn Larivière, Jacques Constantin, Reine Gibeault participent aux ateliers de co-créations au CEDA (Centre d'éducation des adultes de St-Henri et de la Petite-Bourgogne) / are participants of the co-creation workshops at the CEDA.

Danielle Arcand, Nathalie Germain et Denis Plante sont animateurs, secteur alpha, au CEDA (Centre d'éducation des adultes de St-Henri et de la Petite-Bourgogne), à Montréal.

Danielle Arcand, Nathalie Germain and Denis Plante are literacy facilitators at CEDA (Centre d'éducation des adultes de St-Henri et de la Petite-Bourgogne).

Françoise Belu est commissaire indépendante et artiste multidisciplinaire. Originaire de Paris, elle vit et travaille depuis 1994 à Montréal.

Françoise Belu is an independent curator and multidisciplinary artist. Paris born, she has lived and worked in Montréal since 1994.

Nancy Belzile est une artiste qui vit et travaille à Montréal. Elle est impliquée au centre CLARK depuis 2000.

Nancy Belzile is an artist living and working in Montréal. She is an active member of CLARK gallery since 2000.

Christine Brault vit et travaille à Montréal. Artiste interdisciplinaire, elle pratique l'art *in situ* sous forme d'installations et d'actions nécessitant la participation des gens au sein de diverses communautés.

Christine Brault lives and works in Montréal. As an interdisciplinary artist, her work is mainly created through public interactions, involving the participation of people from diverse communities.

Bob le Bricoleur est une série télévisée d'animation britannique. Bob le Bricoleur valorise l'apprentissage du travail en équipe, la résolution des problèmes et la confrontation à de nouveaux obstacles. Régulièrement, Bob pose cette question : « On peut le faire ? ».

Et son équipe répond « Oui, on peut ! »
Bob the Builder is a British TV cartoon series. Bob the Builder advocates learning through teamwork, problem solving, and overcoming new obstacles. Bob repeatedly asks the question, "Can we fix it?". And his team systematically answers: "Yes we can!"

Melanie Boucher est commissaire et poursuit des études de doctorat à l'Université du Québec à Montréal (UQAM).
Melanie Boucher is a curator and PhD candidate at the Université du Québec à Montréal (UQAM).

Esther Bourdages œuvre dans le milieu des arts visuels, et dans le milieu des musiques expérimentales et nouvelles à Montréal. Elle s'implique avec *Quartier éphémère*, centre d'arts visuels de Montréal, la maison de distribution de musiques nouvelles *Dame*, le label *notype* et le collectif de multimédias *mobilegaze*.

Esther Bourdages works in the realm of visual arts and new experimental music in Montréal. She is involved with *Quartier éphémère*, a visual arts centre in Montréal, the new-music distributor *Dame*, the *notype* label, and the multimedia collective *mobilegaze*.

Jean-François Cooke et Pierre Sasseville vivent et travaillent à Québec. Depuis 2000 ils œuvrent conjointement sous le nom *Cooke-Sasseville*. Leur travail est truffé de renversements du faux sur le Vrai.

Jean-François Cooke and Pierre Sasseville live and work in Québec. Since 2000, they have worked jointly as *Cooke-Sasseville*. Their work is riddled with oscillating shifts between true and false.

Sylvie Cotton est artiste interdisciplinaire et auteure. Elle vit et travaille à Montréal. Sa pratique est une recherche en dessin et écriture ainsi qu'en art action orienté par les notions de rencontre et de dévoilement.
Sylvie Cotton is a Montréal-based multidisciplinary artist and writer. Her practice is largely built on drawing and writing research, and on a body of performances driven by encounter and unveiling.

Sophie Dejode (Lyon / Berlin) et Bertrand Lacombe (Berlin) collaborent au projet *Floating Land* depuis quatre ans.
Sophie Dejode (Lyon / Berlin) and Bertrand Lacombe (Berlin) work together on the *Floating Land* project over the last four years. www.floatingland.com

Adriana de Oliveira favorise l'art contemporain, la culture populaire ainsi que les pratiques collaboratives dans ses créations pédagogiques. Elle est responsable des actions éducatives au Centre des arts actuels *Skol*, co-directrice du *Centre Turbine* et professeur au département d'enseignement des arts à l'Université Concordia.
Adriana de Oliveira fosters contemporary art, popular culture and collaboration in her pedagogical creative practice. She is in charge of education at *Skol*, co-director of *Centre Turbine*, and teaches at the department of arts education at Concordia University.

Jeremy Drummond a grandi à Vancouver, et à Brampton, dans l'Ontario. La plus grande partie de son travail porte sur les problématiques de l'environnement suburbain, de la non-caractérisation des paysages contemporains, et des relations des personnes avec leurs environnements.

Jeremy Drummond grew up in Vancouver, and Brampton, Ontario. The majority of his work deals with issues surrounding suburban development, non-descript contemporary landscapes, and the relationship between people and their environments.

Ed Janzen is a Montréal-based visual artist, writer and editor. He is a founding publisher and editor of *Les Fleurs du Mal*, Montréal's newest art magazine.

Ed Janzen est artiste, auteur, et éditeur, vit et travaille à Montréal. Il est le fondateur de *Les fleurs du mal*, le dernier en date des magazines d'art de Montréal.

Mazen Kerbaj was born in Beirut in 1975. Today, he is still trying to cope with it.
Mazen Kerbaj est né à Beyrouth en 1975. Aujourd'hui, il essaye encore de se débrouiller avec ça.

Louise Lachappelle enseigne la littérature et la culture contemporaines au Collège de Maisonneuve et collabore à divers groupes universitaires. Elle est l'auteure de plusieurs publications et interventions publiques sur l'éthique du travail créateur.

Louise Lachappelle teaches literature and contemporary culture at the Collège de Maisonneuve and contributes to various academic groups. She is the author of several publications and public interventions about creative work ethics.

Lucie Lanzini vit et travaille à Lyon, elle poursuit des études à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon
Lucie Lanzini lives and works in Lyon, where she studies at the Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon

Patrice Loubier est critique d'art indépendant. Il travaille en particulier sur l'art d'intervention et les pratiques furtives. Avec Anne-Marie Ninacs, il est à l'origine des *Commensaux*, programmation spéciale de Skol, en 2000-2001.

Patrice Loubier is an independent art critic, writing with a particular focus on interventionist art and stealth practices. With Anne-Marie Ninacs, he initiated the *Commensaux*, a special programming at Skol, in 2000-01.

Ken Lum is a Vancouver-based artist.
Ken Lum, artiste, vit et travaille à Vancouver.

Intrigued by the unanticipated outcomes of various incursions in public space, Montréal artist Nikki Middlemiss scours the city for good intentions gone awry. Intriguée par les conséquences imprévues de diverses incursions dans l'espace public, l'artiste montréalaise Nikki Middlemiss ratisse la ville à la recherche de bonnes intentions ayant mal tourné.

Lisa Ndejuru détient une maîtrise en théologie de l'université de Sherbrooke. Elle vit son engagement social et politique par le biais de l'art communautaire. Lisa cherche à se construire et à vivre le «pouvoir», ensemble, en paix.

Lisa Ndejuru holds a Masters degree in theology from Sherbrooke University. She lives her social and political engagement through community art. Lisa seeks to compose herself and live "power", together, in peace.

Devora Neumark is a faculty member in the MFA/Interdisciplinary Studies at Goddard College (Vermont) and Co-director of the *LEVIER* Project of *Engrenage Noir*.

Devora Neumark est membre du corps enseignant du MFA/Études Interdisciplinaires au Goddard College, (Vermont), et codirectrice du projet *LEVIER* d'*Engrenage Noir*.

Pauline Ngirumpatse fait de la recherche autour des questions d'expression des identités, tissage du lien social et espace public médiatique. Elle est détentrice d'une maîtrise en science politique et co-fondatrice de *Humain Avant Tout*, un groupe de réflexion sur les crimes contre l'humanité.

Pauline Ngirumpatse conducts research on issues of expressing identities, social network weaving, and public media space. She holds a Masters degree in political science. She also is the co-founder of *Humain Avant Tout*, a discussion group working on crimes against humanity.

Warren Nilsson's current research involves exploring the ways that organizations become agents of meaningful social change. He is particularly interested in the connections between organizations and institutions. La recherche actuelle de Warren Nilsson porte sur la façon dont les associations et organisations deviennent des agents de changements pertinents. Il s'intéresse particulièrement aux relations entre les associations et les institutions.

André-Louis Paré enseigne la philosophie au Cégep. Il s'intéresse à ce que les arts visuels peuvent soulever comme questions au sein de la modernité esthétique. André-Louis Paré teaches philosophy in a junior college. He focuses on the issues that visual arts raise in the aesthetics of modernity.

Philippe Paret est photographe, vit et travaille à Strasbourg.
Philippe Paret is a photographer. He lives and works in Strasbourg, France.

Hoang Pham was born in Vietnam and immigrated to the United States in 1982. Pham's current body of work explores the imperfect, and contradictory nature of what is perceived as natural, and balanced with reference to plants and body.

Hoang Pham est née au Vietnam et a immigré aux États-Unis en 1982. Son travail actuel explore la nature imparfaite et contradictoire de ce qui est perçu comme naturel, et équilibré par des références aux plantes et au corps.

Hervé Roelants, artiste, membre de Rhinocéros.
Hervé Roelants, is an artist and a member of Rhinocéros.

Martha Rosler is a Brooklyn-based artist.
Martha Rosler, artiste, vit et travaille à Brooklyn.

Bernard Schütze est théoricien, critique d'art et traducteur. Il s'intéresse à l'esthétique en art médiatique. Il vit et travaille à Montréal.

Bernard Schütze is writer, art critic, and translator. He is interested in the aesthetics of media art. He lives and works in Montréal.

Catherine Sylvain vit et travaille à Montréal. Elle explore les notions d'identité et d'écart entre être et paraître.

Catherine Sylvain is a Montréal-based artist. Her work focuses on identity, and the gap between being and seeming.

Unregistered is a transitional identity for the purpose of critical cultural exploration and expression.
Anne Bertrand est aussi coordonnatrice à Skol depuis août 2005.

Unregistered est une identité transitionnelle imaginée pour une exploration culturelle critique et son expression. Anne Bertrand has also been coordinator of Skol since August 2005.

VIA est un espace/temps de recherche, d'études, de création et de partage habité par Sylvie Cotton, Massimo Guerrera et Corine Lemieux.

VIA is a space/time for research, study, creation, and sharing, inhabited by Sylvie Cotton, Massimo Guerrera and Corine Lemieux.

Susannah Wesley is an artist, independent curator and art writer living in Montreal. Prior to this Susannah resided in Glasgow and Leeds UK where she was a member of the art collective the *Leeds 13*.

Susannah Wesley est artiste et commissaire indépendante à Montréal. Susannah résidait auparavant à Glasgow et à Leeds (Royaume-Uni) où elle était membre du collectif d'artistes *Leeds 13*.

Stephen Wright is an art writer and research fellow at the Institut national d'histoire de l'art in Paris.

Stephen Wright est théoricien de l'art et chercheur à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris.

Pierre Yerro plasticien né en 1966, vit, travaille, dort, court souvent et doute... toujours

Pierre Yerro visual artist born in 1966, lives, works, sleeps, often runs, and doubts... always.

The Yes Men get themselves invited into the fortified compounds of commerce, over-identify with their hosts' values until the fictional conceit is revealed. They then publicize the stories of their hijinks in the otherwise behind-the-scenes world of business. The Yes Men are team players... but they play for the opposing team.

Les Yes Men se font admettre dans les enceintes fortifiées du commerce, et se sur-investissent dans les valeurs de leurs hôtes jusqu'à ce que leur prétention fictive soit révélée. Ils rendent alors publiques les histoires de leurs canulars dans les coulisses du monde des affaires. Les Yes Men jouent dans l'équipe... mais ils jouent pour l'équipe adverse.

Historique

Faire comme si tout allait bien / As if all Were Well est issu d'un processus collectif entamé en 2004. Les membres de notre comité chargé d'élaborer une approche pour souligner le vingtième anniversaire de Skol ont longuement débattu des thèmes et des disciplines à soutenir. Stimulé par les défis du travail en groupe, le comité a concocté le thème *Faire comme si tout allait bien* davantage par dépit que sciemment : il l'a créé à la suite d'un sentiment de frustration qui mène parfois à l'état libérateur d'« être d'accord pour ne pas être d'accord ».

Nous avons décidé de *Faire comme si tout allait bien* en vue de donner forme à nos désirs de collaboration et aux perspectives possibles pour déjouer le cynisme qui sévit dans le monde de l'art. Considérant que le pari de sortir, de s'ouvrir à l'autre et d'échanger était au centre de nos positions, il était conséquent que la publication se réalise dans un esprit de coopération avec un collectif confronté aux mêmes types de questionnements que Skol. La thématique a donc été proposée à Rhinocéros, ce qui a culminé avec la présente réinvention de la revue.

En misant sur la capacité du thème à amuser, intriguer ou irriter chaque personne différemment, les coordonnateurs de ce numéro ont invité d'autres artistes à proposer leur propre interprétation de ce thème. La publication devient donc un prolongement du lieu d'exposition, née du désir de travailler avec d'autres, de partager des idées, de s'ouvrir à des questionnements et des propositions inclassées.

Anne Bertrand & Louis Fortier
Co-coordonnateurs du cycle
Faire comme si tout allait bien, Skol 2004-2008

Comité *Faire comme si tout allait bien*, Skol :

Louis Fortier, Catherine Sylvain, Mathieu Conway, Adriana de Oliveira, Patric Lacasse, Marie-Ève Tourigny, Françoise Belu, Robin Simpson, Alain Fortier, Pascale Beaudet, Maryse Larivière, Sandra Lachance, Geneviève Larouche, Sarah Blouin, Véro Malo, Leanne Cipriano, Philippe Hamelin, Éric Chenet

Whence

As if all Were Well emerges from a collective process that began in 2004. In an effort to define an approach that would mark Skol's 20th year of programming, our committee met with repeated disagreement as to which themes and disciplines to support. Triggered by the challenges of working in a group, the committee responsible for initially brainstorming the theme, came up with that slogan more out of frustration than by design: a frustration that might precede the liberating stance of agreeing to disagree.

The attitude *As if all Were Well* attempts to give form to the desires and possibilities for collaboration in an attempt to outmanoeuvre the rampant cynicism of the artworld. Considering that exploring the outside, encountering otherness and exchanging ideas were central to our positions, it was crucial that the publication be produced in the spirit of cooperation with a collective that might be faced with similar concerns as Skol. The theme was presented to Rhinocéros, a herd based in Strasbourg, and has culminated in this present reinvention of the journal.

Given the theme's ability to amuse, intrigue or annoy everyone differently, the coordinators of this edition invited other artists to contribute their own unique response to the theme. The publication becomes an extension of the exhibition space, born of a desire to work with others, share ideas, and remain attuned to questions and propositions eluding definition.

Anne Bertrand & Louis Fortier
Co-coordinators of the *As if All Were Well* cycle,
Skol 2004-2008

esse

arts + opinions

C.P. 56, succursale de Lorimier, Montréal (Québec) Canada H2H 2N6

T: 1-514-521-8597 F: 1-514-521-8598

E: revue@esse.ca www.esse.ca

revue d'art actuel
contemporary art
magazine

FR

La revue esse arts + opinions s'intéresse aux pratiques disciplinaires et interdisciplinaires et à différentes formes d'interventions à caractère social, in situ ou performatif. Chaque numéro de la revue présente un dossier thématique ainsi que plusieurs articles critiques et essais traitant de la scène culturelle nationale et internationale.

EN

esse magazine focuses on various disciplinary and interdisciplinary practices and on various forms of social, site-specific and performative interventions. Each issue proposes a topical theme as well as critical articles and essays covering national and international cultural events.

Abonnez-vous!

Subscribe!

1 an | 1 year

3 numéros | 3 issues

2 ans | 2 years

6 numéros | 6 issues

Individu | Individual

24 \$ / 27 € / 30 \$US

42 \$ / 50 € / 55 \$US

Étudiant | Student

20 \$

36 \$

OBNL | NPO

35 \$

65 \$

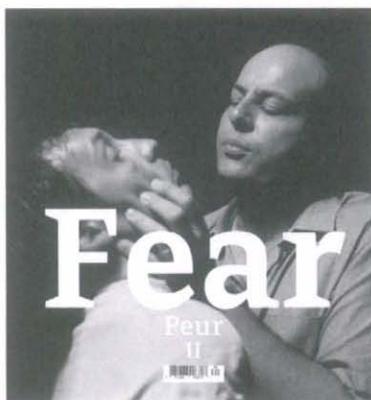
Institution

50 \$ / 35 € / 50 \$US

90 \$ / 65 € / 90 \$US

esse

arts + opinions



L'indécidable —

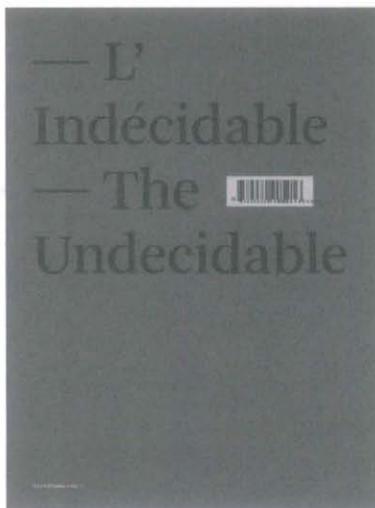
écarts et déplacements de l'art actuel

The Undecidable —

Gaps and Displacements of Contemporary Art

En ciblant l'indécidabilité comme point de départ pour réfléchir sur l'art actuel, cette publication souhaite poser un regard nouveau et critique sur la question de l'art, l'oeuvre, sa relation au monde et à la réalité contemporaine. L'idée d'indécidable décrit ici une multiplicité de zones limites où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'art et le non-art, entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, entre des positions esthétique et politique.

By choosing "the undecidable" as the starting point for a reflection on contemporary art, this publication intends a new and critical perspective on art, the object, and its relationship to the world and contemporary reality. Here, the notion of undecidability describes a multiplicity of borderline zones obliterating the limits between art and non-art, artist and object, fiction and reality, aesthetic and political positions.



inter

A R T A C T U E L

Stragédies

numéro 99 / printemps 2008

disponible en kiosque et en ligne

www.inter-lelieu.org



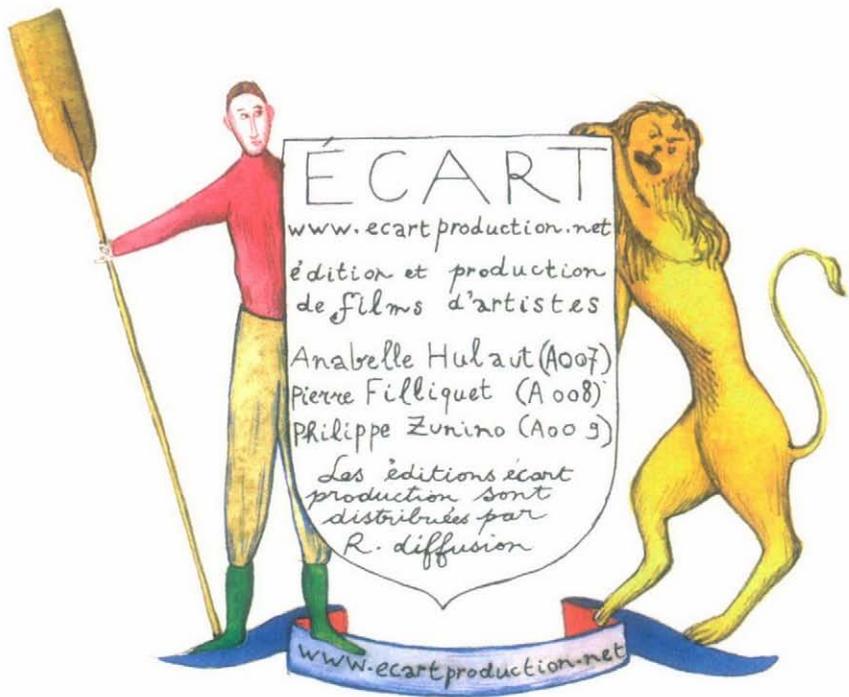
Photo > Adrian Neagu. © Archives de la Fondation ETNA.

INTER, ART ACTUEL

345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4

T 418.529.9680 | F 418.529.6933 | infos@inter-lelieu.org | www.inter-lelieu.org

La revue *Inter* est soutenue financièrement par le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et la Ville de Québec.



LE BONHEUR
 EPICERIE
 AUDIO
 VISUELLE



THE PLACE FOR COUNTERCULTURAL AND OUTER LIMIT CONTEMPORARY CREATION
 196 rue A. Dansaert - 1000 Brussels - 32(2)511.64.14 - open: mo-sa:11.30-19 - thierry@lebonheur.net - www.lebonheur.net

PARACHUTE

C.P. 425, Succ. Place d'Armes
Montréal, Québec
CANADA
H2Y 3H3

Parachute célèbre son 10^e anniversaire

Abonnez-vous

à la revue bilingue de réputation internationale en tête de file de la critique d'art. Informez-vous à fond sur les nouvelles tendances en arts visuels, cinéma, vidéo, danse, musique...

«Qui dit Canada, dit PARACHUTE... Cette compétente revue d'art contemporain est un brillant exemple de la façon dont on peut transmettre et critiquer l'art de notre temps...»
Basler Zeitung (Suisse)

Mas

Parachute celebrates its 10th anniversary

Subscribe

to the bilingual magazine internationally renowned as a leader in the field of art criticism which offers you in-depth articles and information on the new trends in visual arts, cinema, video, dance, music...

"If you think of Canada, you think of PARACHUTE... This competent contemporary art magazine is a brilliant example of how one can transmit and criticize the art of our time..."
Basler Zeitung (Switzerland)

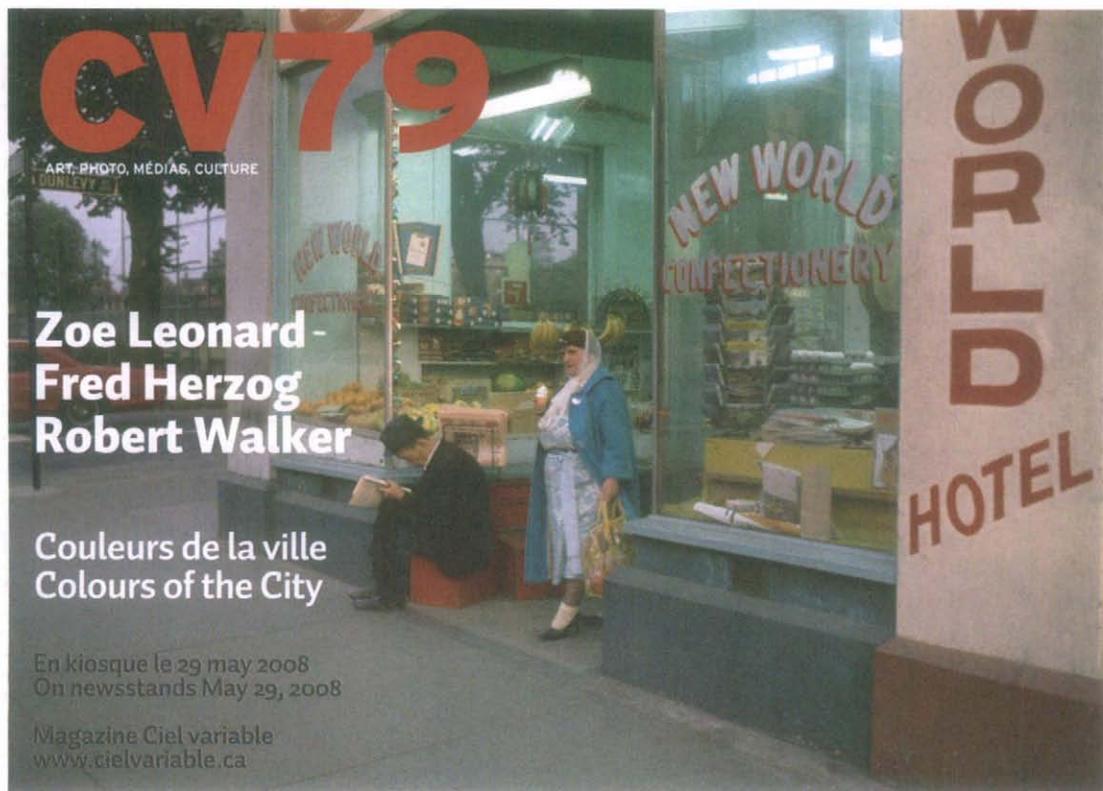
absurd, the, 3, 5, 24
 academic, 5, 9, 10, 11, 13, 15, 19
 anxiety, 9, 18, 21
 Artaud, Antonin, 3
 authority, 14, 16, 19, 22, 23
 autonomy, 8, 9, 10, 11, 14
 bar, 4, 24
 Bataille, Georges, 17
 beauty, 24
 Bibliothèque Nationale, 24
 bohemian, 17
 boycott, 5
 bureaucracy, 4, 5, 10, 12
 cachet of art, the, 10
 Cannes Film Festival, 24
 Caudron, Sébastien, 24
 cinema, 7, 13, 20, 23;
 New Wave, 24
 circus, 12
 clichés, 10
 collage, 23
 consciousness, 5, 18, 20
 control: appearance, 11; cultural,
 22; human body, 18; indi-
 viduals, 20
 culture, 7, 14, 17, 20, 22, 26
 Dada, 5
 death drive, the, 18
 debate, 2, 3, 5, 12, 17, 22
 de Duve, Thierry, 8
 Deleuze, Gilles, 5, 7, 21, 22, 24
 democracy, 9

depth, 2, 10, 13, 14, 17, 24
 desire, 7, 10, 11, 14, 16, 18
 dialogue, 2, 3, 6, 9, 12, 13, 18,
 22, 26
 dirt, 8
 discursive, the, 5, 9, 11, 18
 dreams, 11, 18, 20, 23
 doubt, 12, 15
 elitism, 5
 emotion, 5
 enfance, 7
 everyday life, 3, 4, 5, 8, 13, 14,
 18, 19
 family, 18, 22
 fashion, 10, 14, 21, 24
 film noir, 24
 flirtation, 6
 friends, 7, 15, 16, 18, 21
 Godard, Jean-Luc, 7, 24
 Guattari, Félix, 7, 21-22
 history of: art, 3, 10, 14; curatorial
 practice, 5; philosophy, 7
 illness, 18
 immigrants, 24
 insular, 19
 intimacy, 18, 21, 23, 26
 labour, 2, 4, 10, 19
 literature, 18, 19, 23, 24
 Lotringer, Sylvère, 24
 love, 4
 lying, 11
 Mallarmé, Stéphane, 24

May '68, 4, 7, 24
 mediation, 2, 3, 10, 12, 17, 24
 memory, 21, 24, 26
 misanthropy: suicides, 7
 montage, 23, 24
 mystique, 24
 obsession, 10, 18, 24
 old-fashioned, the, 4, 11, 23
 outsider, 4, 8, 12, 16, 17
 Palais de Tokyo, 10
 Paris, 2, 4; banlieues, 24
 Passi, 24
 perfume, 7
 philosophy, 2, 5, 7, 19
 photography, 4, 18, 20, 21, 23
 piss, 7, 24
 pleasure, 2, 11, 23
 possibilities, 3, 6, 10, 12, 16, 21, 23
 psychoanalysis, 2, 7, 18
 racism, 5, 20, 22
 relational aesthetics, 3, 13
 repetition and difference, 18
 Resnais, Alain, 7, 24
 revolution, 10
 romantic, the, 16, 19
 rules, 8, 12, 16
 sadomasochism, 18
 Sartre, Jean Paul, 15
 satire, 6
 Semiotext(e), 7, 24
 Siegelau, Seth, 4, 19
 sexism, 5, 20

signature, 12, 14, 28
 situation, 6, 8, 10, 14, 15, 16, 17, 18,
 19, 22
 space, critical, 8
 spectator, 2-3
 solidarity, 14, 16
 street, the, 3, 6, 11, 13, 14, 21, 24
 taste, 2, 7, 19
 silence, 18
 sophistication, 4, 7, 15
 strike, 4, 5
 style, 3, 22, 24
 teaching, 19
 value, 2, 8, 9, 10, 14, 22
 vegetable gardens, 13
 verbal, 6
 uncanny, 18
 war: Indochina, 5

*Excerpt from Dan Starling's index
 for Phillip 7. www.fillip.ca*

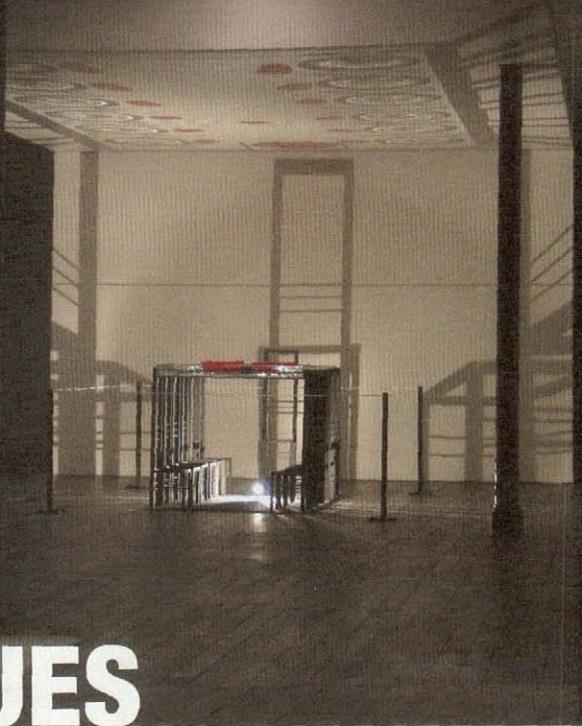


**Zoe Leonard -
 Fred Herzog
 Robert Walker**

**Couleurs de la ville
 Colours of the City**

En kiosque le 29 mai 2008
 On newsstands May 29, 2008

Magazine Ciel variable
 www.cielvariable.ca



QUELQUES PASSOIRES À PHOTONS

PATRICK BAILLY-MAÎTRE-GRAND

**CENTRE EUROPÉEN D'ACTIONS
ARTISTIQUES CONTEMPORAINES**

7, RUE DE L'ABREUVOIR / 67000 STRASBOURG
WWW.CEAAC.ORG

**EXPOSITION DU 29 MARS
AU 1^{ER} JUIN 2008**

OUVERTURE DU MERCREDI AU DIMANCHE INCLUS
DE 14 À 18 HEURES
FERMETURE LES JOURS FÉRIÉS

Né en 1945 et installé à Strasbourg, Patrick Bailly-Maître-Grand a conquis très vite une notoriété internationale par l'originalité de sa démarche, issue d'une double culture scientifique et artistique.

C'est ainsi qu'il a développé une poétique du réel fondée sur une invention technique permanente et a réactivé le procédé du daguerréotype avec lequel il a réalisé des pièces d'une sensibilité chromatique et de formats inconnus jusqu'alors. Qu'elles qu'en soient leur format et prenant souvent le caractère d'installations ouvertes à la présence et au mouvement du spectateur, ses œuvres allient à une précision visuelle « hallucinante » une qualité sensorielle qui les distingue radicalement de productions numériques.

Cette exposition présentera trois installations optiques basées sur des effets d'ombres animées de mouvements ainsi qu'un ensemble de photographies réalisées selon le principe du rayogramme.



www.r-diffusion.org

livres, revues, multiples, dvds, etc.

livraison n°9

revue d'art contemporain
printemps / spring 2008

Directeur de la publication / director : Nicolas Simonin

Coordonnateurs du numéro / editors : Anne Bertrand,
Hervé Roelants, Stephen Wright

Traduction / translation : Marcia Couelle, Denis Lessard,
Rachel Martinez, Donald Pistoletti, Marcia Rodriguez,
Hervé Roelants, Ron Ross, Stephen Wright

Graphisme / graphic design : Poste 4 & Rhinocéros

ISSN 1631-218X

ISBN (pour Rhinocéros - Strasbourg)

978-2-913803-35-0

ISBN (pour Centre des arts actuels Skol - Montréal)

978-2-922009-14-9

dépôt légal, bibliothèque et archives nationales du Québec, 2008

dépôt légal, bibliothèque et archives nationales du Canada, 2008

Impression : Ott

Diffusion / distribution :

Édipresse inc (Québec) www.edipresse.ca

r-diffusion (Europe) www.r-diffusion.org

Tous droits réservés, les auteurs

copyright by the authors

*Cette publication a été réalisée avec le soutien du Conseil des arts
et des lettres du Québec, programme d'Aide à la publication.*

Rhinocéros bénéficie du soutien de la DRAC Alsace et de la Ville de Strasbourg.

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

Rhinocéros

6 rue St Guillaume, 67000 Strasbourg, France

www.rhinoceros-etc.org

Skol

372 rue Ste Catherine O., Espace 314,

Montréal QC H3B 1A2, Canada

www.skol.ca

Faire comme
si tout allait bien
As if all were well

ISSN : 1631-218X

ISBN : 978-2-913803-35-0

rhino/39

13 euros

20 \$ CAN



9 782913 803350