a:

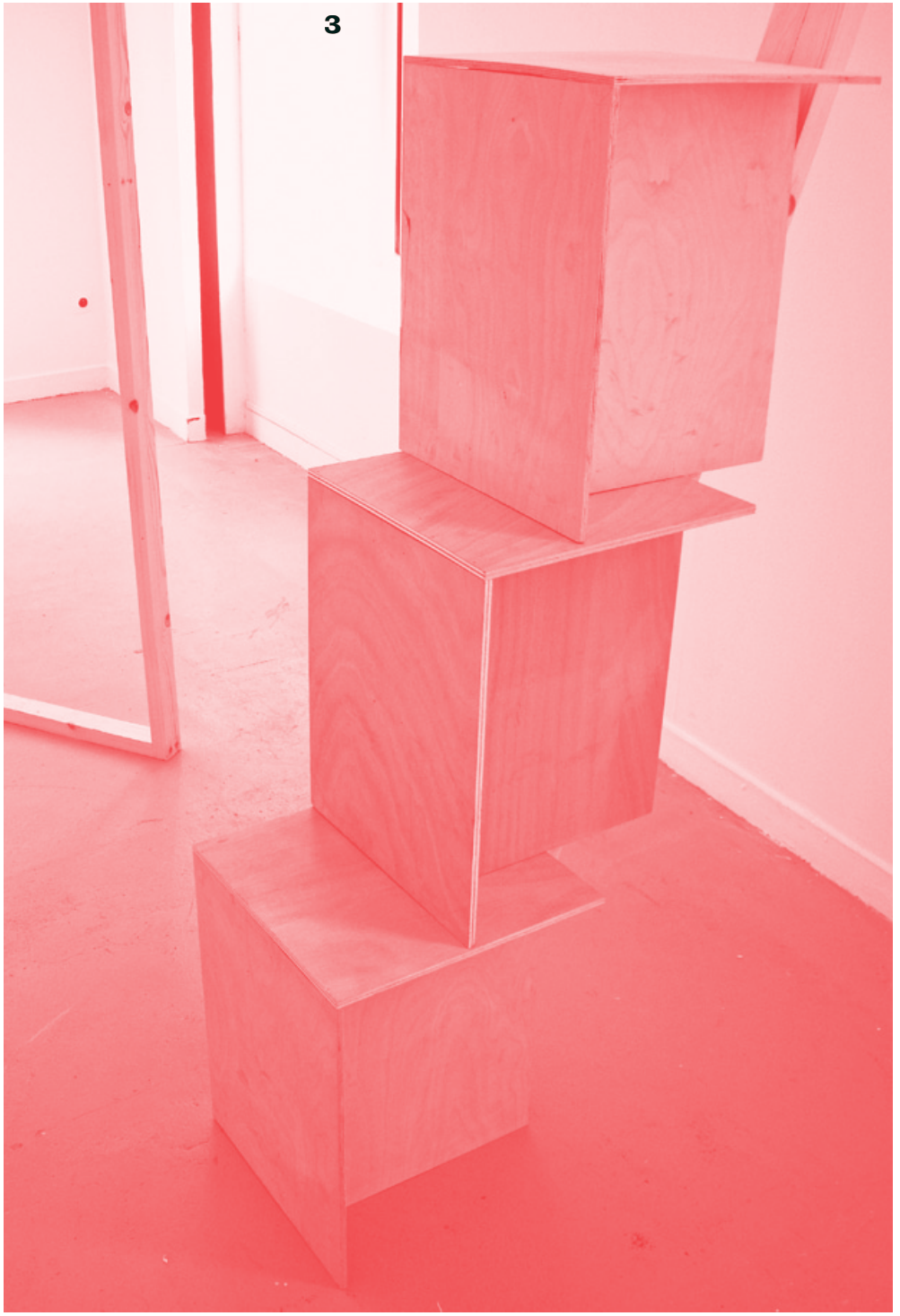
1



b:



c:



4



5



e:

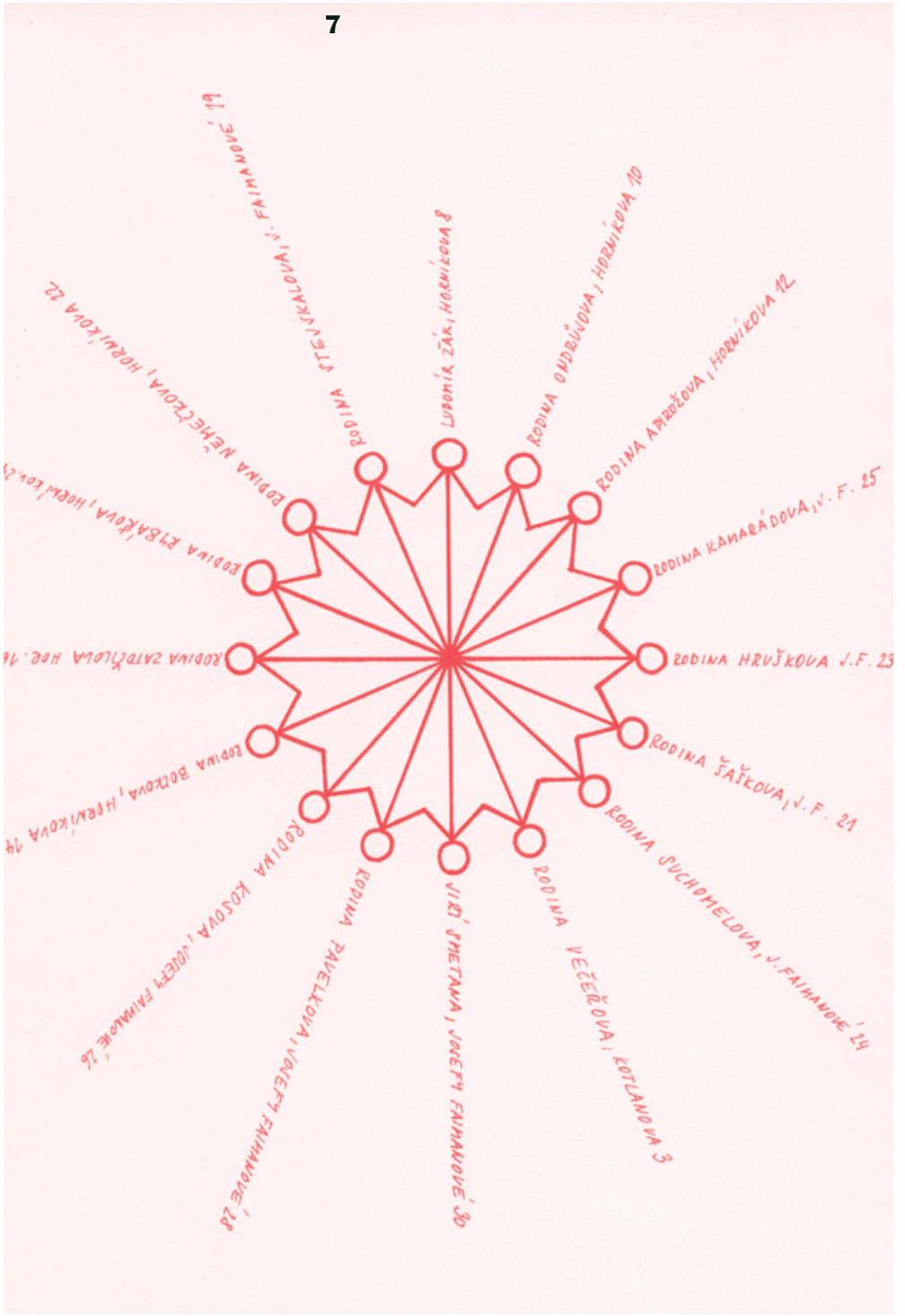
6



Председатель Мао Цзэдун, который правил Китаем в 40 – 70–е годы, неплохо танцевал вальс. Снимок сделан на правительственном приеме в Пекине в 1959 г.

f:

7



c:

8



g:

9



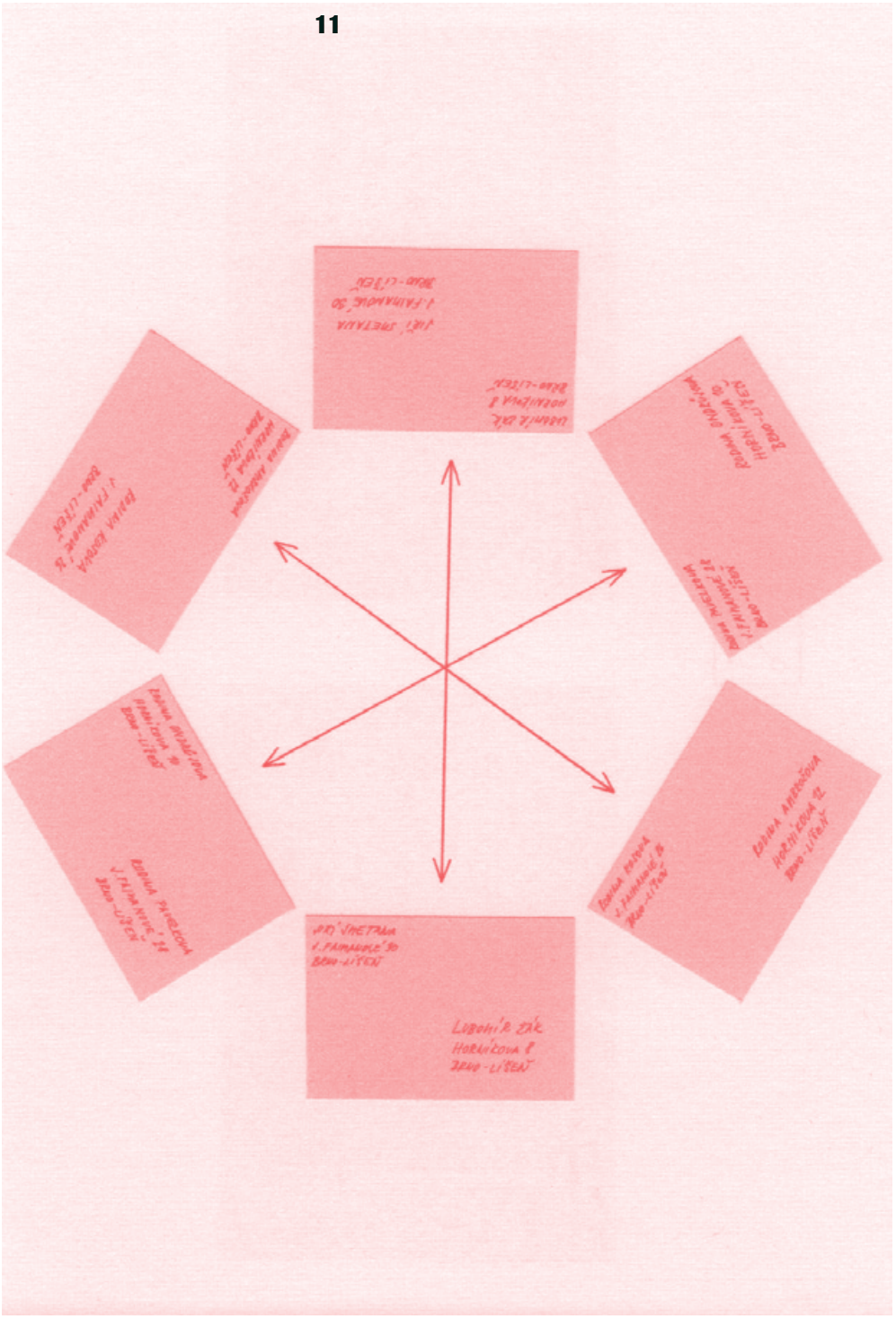
h:

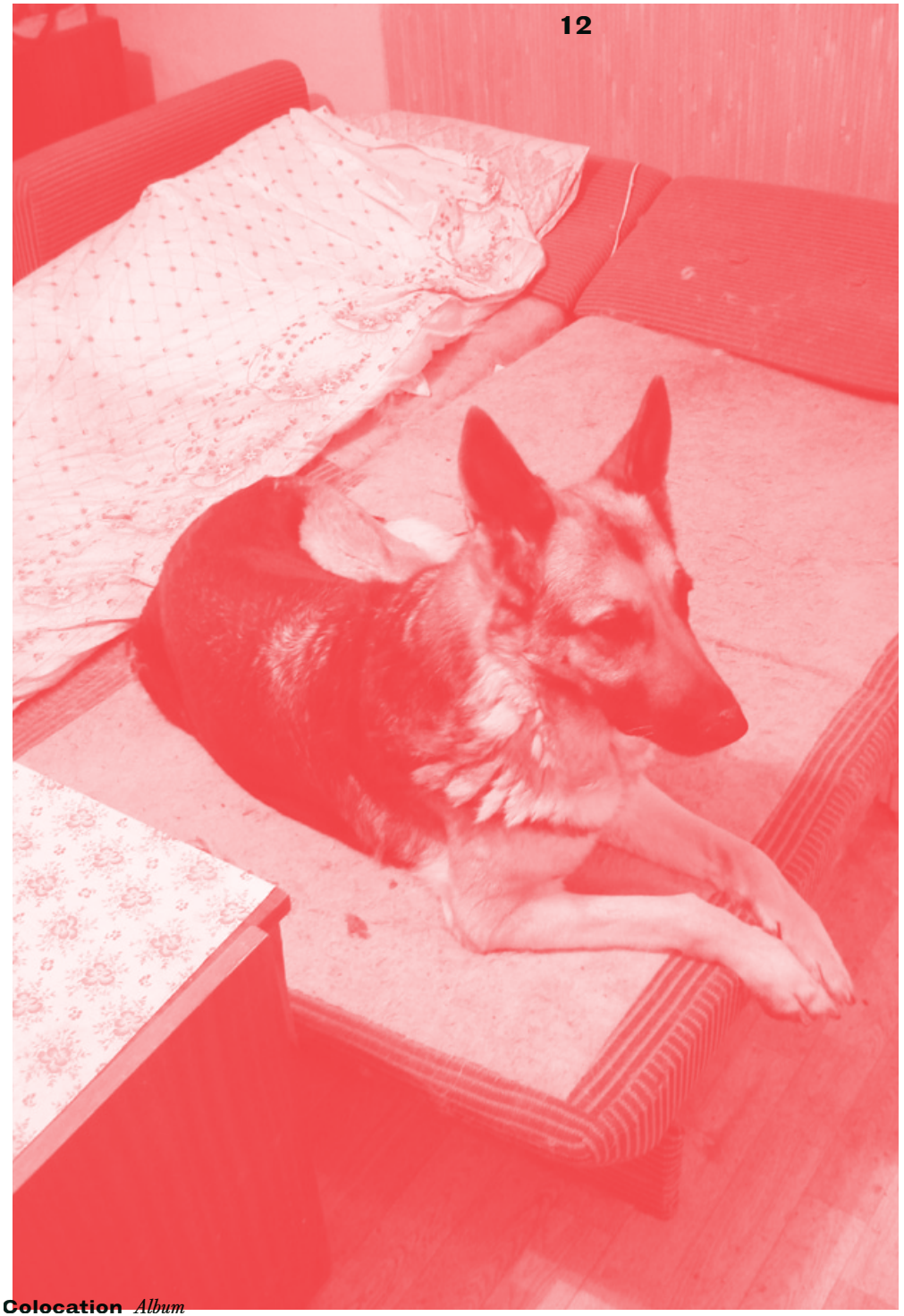
10



i:

11







1 Album I
17 L'Art de la Cause
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
29 L'Art en guerre
Boris Groys
45 Où en sommes-nous ?
Marina Gržinić
63 L'incertitude du documentarisme
Hito Steyerl
77 L'Amour du pouvoir ou de la critique revendiquée mais non réalisée, ou bien réalisée et non revendiquée
Viktor Misiano
95 Nous : Collectivités, Mutualités, Participations
Irit Rogoff
109 Album II
135 The Art of the Cause
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
147 Art at War
Boris Groys
161 Where Do We Stand?
Marina Gržinić
177 The Uncertainty of Documentarism
Hito Steyerl
189 On the Love of Power Or, On Critique Declared but Not Realized, Or Realized but Not Declared
Viktor Misiano
207 We: Collectivities, Mutualities, Participations
Irit Rogoff
221 Colophon

les légendes des images des pages 1 à 16 se trouvent page 223
Captions of the images from the pages 1 to 16 are on the page 223



L'ART DE LA CAUSE

Introduction

Les textes qui suivent, et qui constituent la présente publication, ont été réunis afin de poursuivre, par l'éclairage qu'apportent quelques recherches théoriques d'historiens de l'art, de philosophes et d'artistes, le programme d'expositions et de conférences *Colocation* que nous avons mené à la galerie la box_ensa de Bourges d'octobre 2007 à juillet 2008 ; afin, également, d'éviter de devoir résumer le programme au sein d'un catalogue rétrospectif, préférant la poursuite à la sanction. Deux mots, toutefois, au sujet de cette programmation. En qualité de curateurs, disons nettement, tout d'abord, que, partageant leurs convictions, nous avions invité des artistes afin de collaborer avec eux et de coopérer à leurs projets, mais aussi, dans le but avoué de les observer. Six artistes, ou collectifs d'artistes pour être exact. Chaque invitation a débouché sur une intervention des artistes à la box. Chaque intervention a fait l'objet d'une mise en situation dans le lieu, dans la ville et ses conditions économiques et sociales. Chaque mise en situation a empiriquement soulevé des questions relatives à l'action artistique, touchant à des problématiques telles que la responsabilité civique et éthique de l'artiste, la réévaluation des enjeux en fonction du contexte ou le statut de la recherche en art. Le titre *Colocation* évoquait, quant à lui, une nécessaire cohabitation sur le mode du partage des ressources et du lieu. Ce partage a constitué le postulat de la quasi-totalité des collaborations entreprises avec les artistes durant la programmation.

Au titre de leur implication, les artistes convoqués pour *Colocation* endossaient, explicitement ou non, des formes de responsabilité, ou d'investissement « réel » dans la vie « réelle », suggérant, de fait, que les urgences sociales et politiques devaient permettre aux citoyens en général — et aux artistes en particulier — de prendre position d'un point de vue éthique. Les questions centrales touchaient à la force, à la prise de position et à la responsabilité des artistes au sein de contextes socialement, politiquement, économiquement ou architecturalement,

réels. Les questions subséquentes étaient les suivantes : l'art et les artistes doivent-ils assumer cette responsabilité ? En devenant efficient, « interventionniste » ou impliqué dans des considérations purement factuelles, conjoncturelles ou liées à l'actualité, l'art perd-il sa profondeur discursive ? Du fait de l'antériorité de la programmation, telle l'écume une fois la marée redescendue, des questions épilogues sont apparues. Nous avons tenté de les embrasser et de les comprendre à travers l'évocation de notions délibérément larges — telles l'altérité, la responsabilité ou la question du contexte historique —, mais également à travers la question des relations que l'art entretient avec le pouvoir.

Altérité

Les artistes et collectifs d'artistes choisis différaient largement par leurs pratiques et leurs stratégies ; ils se distinguaient également par leurs provenances, soit de l'Ouest, soit de l'Est de l'Europe. Cet attachement à la lecture comparée se prolonge dans la présente publication par un choix d'auteurs dont les nationalités, les concepts et les points de vue diffèrent. Aussi, nous continuons à croire que la comparaison et la confrontation sont porteuses de relativisme et d'enseignements. Le concept d'alter-modernité notamment, proposé par Madina Tlostanova, citée par Marina Gržinić (page 45), fait écho à ce désir de relativité. Il s'agit d'une alter-modernité entendue, non comme une alternative à la modernité, mais bien comme une modernité de l'altérité, comme l'évocation d'une modernité tempérée et alimentée par des concepts que l'on pourrait qualifier d'exo-modernes — c'est-à-dire étrangers par essence à la modernité, tels l'archaïsme, le vitalisme, la magie ou les superstitions, mais également la paresse, l'improductivité ou la mort —, par la différence et par l'Autre. Mais il faut encore y voir une modernité de l'intolérance, celle dont le philosophe slovène Slavoj Žižek fait l'apologie provocatrice, c'est-à-dire la dénonciation d'une « fausse » tolérance qui dissimule sans

cesse le rapport de forces ; un contre-pied au « multiculturalisme » à l'occidentale qui se veut pacifiste et salvateur ; une intolérance discursive qui trouve sa pratique dans la reconnaissance de l'altérité et s'efforce d'éroder l'illusion d'un monde qui aurait dépassé « l'âge de l'idéologie » : « prendre parti, c'est la seule manière d'être universel » (**1:**]. Cette tentative du « vivre ensemble », qui fut abordée dans la programmation par des artistes tels David Ter-Oganyan et Ilya Budraitskis ou Kateřina Šedá, trouve ici un écho dans le texte d'Irit Rogoff (*Nous : collectivités, mutualités, participations*, page 95). L'auteure y évoque la constante et difficile problématique de chaque projet curatorial et artistique : la volonté latente de former une communauté de pensée à travers l'exposition. Aussi, avec *Colocation*, il s'agissait moins d'évoquer un art qui aurait constitué un méta-langage miraculeux nous épargnant les difficultés de compréhension imputables à la différence des langues et des traditions que de partager un « anti-exotisme », un « vivre ensemble » qui fût compris comme une tentative de partage dépourvue d'évidence. Où aucun pouvoir de Babel ne serait venu nous sauver par le truchement de l'art. Les pratiques artistiques étant porteuses, non d'exotisme, mais d'altérité. C'est pourquoi nous avions fait appel à des artistes dont les œuvres, une fois exposées en France, pouvaient être interprétées de manière équivoque. Ce fut le cas de la série des *Barbes* (2007–2008) d'Alexeï Kallima (page 127). La barbe y figure un symbole *a priori* universel, mais dont le sens et l'interprétation varient largement en fonction du pays, de la culture, des valeurs politiques, sociales, religieuses, contestataires ou conformistes, dont il est porteur. En somme, la différence des cultures produit inévitablement la différence des concepts, et l'art n'est pas épargné. Cette vision de la pratique artistique devait par suite ouvrir des interrogations sur l'interprétation et l'universalisme de l'esthétique.

1:
Slavoj Žižek, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Paris, Climats, 2004.

Responsabilité

La notion de responsabilité a traversé la quasi-totalité des projets de la programmation *Colocation*. Elle évoquait le rôle de l'artiste en citoyen. Un citoyen dont le pouvoir se résume à la prise de parole par les formes, et dont les pratiques ont le bénéfice de l'incertitude. Ce principe d'incertitude, cet amateurisme des artistes lorsqu'ils traitent de sujets ne relevant pas, *a priori*, de leur domaine de compétences, peut interroger et soulever des questions d'autorité. C'est pourtant selon ce principe que des artistes s'autorisent — et c'est salutaire — à intervenir dans les domaines du droit et de la contrefaçon (Superflex, *Supercopy*, 2006–*ongoing*), dans les rapports qu'entretiennent entre eux les habitants d'un quartier (Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, 2007) ou dans l'estimation logistique de la démolition d'un bâtiment (Lara Almarcegui, *Démolition*, 2008). La force de ces projets réside, précisément, dans leur amateurisme. Il ne s'agit pas de discuter la pertinence des stratégies artistiques. Il est clair que l'impact de ces artistes sur le réel passe par des stratégies qui peuvent, par exemple, être empruntées à la sociologie, au développement entrepreneurial ou à l'activisme politique. Toutes les formes sont envisageables ; néanmoins, cela ne réduit en rien la question de l'intention. Et à tout élan d'intention que l'on pourrait qualifier de citoyen vient répondre la notion de responsabilité civique. Le texte de Marina Gržinić dénoue, à sa façon, cette situation d'interdépendances. Si l'on suit son point de vue, l'artiste est un agent *a priori* responsable au sein de la société. Se distingueraient, ensuite, ceux qui s'emparent de cette responsabilité et ceux qui la bradent ; ceux qui saisissent la dimension impliquée et entremêlée de l'art dans la vie sociale et politique, et ceux qui succombent au marché, dans la mesure où, selon l'auteure, le capitalisme tardif ne laisse aucune autre alternative.

Il faut également ajouter que ce statut d'*amateur* de l'artiste contemporain renvoie, paradoxalement, au statut de

l'art comme champ de recherche singulier et privilégié. La singularité et le caractère privilégié de l'art comme terrain d'investigation trouvent leur force dans la mobilité des critères artistiques, dans l'indétermination et le caractère permissif des pratiques artistiques. La pratique de l'artiste Nils Norman en est un bon exemple, qui attribue une part importante à la recherche, qu'elle soit empirique ou universitaire. Son projet à la box portait sur l'observation de quelques expériences pédagogiques alternatives en art, depuis le Bauhaus et le Vkhoutemas jusqu'à aujourd'hui, et l'œuvre portait précisément sur la possibilité de regarder l'art et sa pédagogie comme des domaines d'expérimentation singuliers (page 119). Mais, attardons-nous encore un instant sur le projet de David Ter-Oganyan et Ilya Budraitskis (pages 111). En l'occurrence, ce projet avait posé un problème particulièrement épineux. L'intervention des artistes russes a fait l'objet d'un workshop auquel participèrent une dizaine d'étudiants de l'école d'art de Bourges. Une des intentions du projet était de mettre au jour les opinions divergentes des habitants de Bourges en interrogeant les passants : « Pourquoi, ou contre quoi, seriez-vous susceptibles de manifester ? » ; puis de formuler des slogans antagonistes qui seraient ensuite inscrits sur des banderoles et des calicots en vue d'une manifestation « ouverte à tous » : « Ceci est une manifestation à propos multiples : à chacun de se l'approprier ! ». Question : comment gérer cette mosaïque d'opinions ? Remarque : il n'est pas possible — et non plus souhaitable — de rester neutre dans l'espace public. À titre d'exemple, on peut mentionner le fait qu'aucun des participants au workshop ne désirait cautionner des propos qui ne correspondissent pas à ses convictions politiques. CQFD. L'art n'est pas une matière molle et sa compromission vaut d'être pesée. La dimension de la responsabilité au regard d'une communauté — sans pour autant se plier aux règles de celle-ci — paraissait, donc, être une notion à la fois problématique et centrale.

Contexte historique

La question du contexte historique, mais également celle des outils développés par les artistes dans l'articulation de la contestation et qui sont indissociables du contexte historique, permettent d'observer notre présent, et *a fortiori* celui des artistes, avec un relativisme salutaire. Tout d'abord, concernant la spécificité des outils dialectiques dont disposent les artistes aujourd'hui, force est de constater que notre époque est la première dans l'histoire de l'art où la production d'images n'est plus la prérogative des artistes. Cette fonction, en l'espace de deux générations, a été transmise aux médias. Durant toute la période de l'art classique, l'artiste avait, comme le souligne Boris Groys (page 29), la possibilité — et la mission parfois — de transfigurer les faits historiques, les codes, les mœurs ; d'expliquer les croyances, les religions et d'inscrire les rapports sociaux dans un langage visuel ; de témoigner de son temps et de ses contemporains. Et ce pouvoir de transfiguration et de transmission en images de la mémoire collective fut la prérogative des artistes jusqu'à l'époque moderne. Personne, sinon l'artiste, ne pouvait exprimer mieux la grandeur, la beauté ou l'effroi.

Puis vint le cinéma. Au début du 20e siècle encore, si l'on se remémore Abel Gance et son *Napoléon* (1927) ou Sergueï Eisenstein et son *Cuirassé Potemkine* (1925), on prend conscience de la force évocatrice supérieure de l'art sur le document historique. Il est même possible d'ajouter, au sujet d'Eisenstein, que les images de son film et l'analogie qu'il établit entre la révolte d'Odessa de 1905 et les événements de 1917, constituent littéralement notre mémoire visuelle de la Révolution russe d'Octobre. Et plus encore — bien sûr — les images d'*Octobre* (1928). Évidemment, l'art désormais ne s'alimente plus uniquement d'images et n'est plus uniquement producteur d'images. Plus que cela, les artistes, depuis les avant-gardes du début du 20e siècle, ont entrepris une érosion et une critique de l'image qui la rendent aujourd'hui, sinon caduque, du moins fortement sujette à caution. Mais, malgré — ou peut-

être à cause de — cette méfiance et de ce rapport critique à l'image, les artistes aujourd'hui ne sont plus les maîtres de la mémoire visuelle collective. Il paraît évident que les médias jouent aujourd'hui ce rôle à une échelle dépassant toute concurrence. Or, si nous admettons que les images et l'esthétique ont une dimension et une force politiques dont la maîtrise fut l'enjeu de toutes les grandes dictatures comme de toutes les démocraties, nous sommes contraints d'admettre que la force politique des artistes aujourd'hui est grandement érodée par le rôle que jouent les médias.

Cette nouvelle répartition permettrait peut-être de trouver refuge dans le documentaire, considéré comme le format d'un nouvel art politique. Pourtant, selon l'artiste Hito Steyerl, le documentaire aujourd'hui — qu'il soit artistique ou journalistique — n'engendre pas moins de questions problématiques ; des questions peut-être plus intriquées encore avec les médias — et donc plus complexes — que peuvent l'être celles liées à l'art contemporain. Le documentaire donne des indices, mais n'accorde pas la délivrance. Concernant l'image documentaire et son pouvoir évocateur, il est frappant de constater, comme le suggère Hito Steyerl, que l'absolue incertitude des images, voire l'absence d'images, sont parfois les plus à même de traduire le danger extrême ou l'horreur ; et l'on songera autant aux photos satellites indéchiffrables qui ont servi à appuyer l'argumentation de Colin Powell le 5 février 2003 devant le Conseil de Sécurité de l'ONU qu'à l'incomparable documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah*. Dans les deux cas, l'impossibilité de *voir* le sujet rend celui-ci plus particulièrement palpable et terrifiant. Dans les deux cas également, la question de fond est de savoir dans quelle mesure le documentaire *représente* la réalité. En somme, quels sont les outils dont disposent les artistes ?

Face au pouvoir

Fondamentalement, il s'agit ici d'une question de représentation indissociable de la question esthétique, vieux débat de

l'histoire de l'art que la philosophie de Karl Marx a rendu plus ténu encore et qui oscille désormais entre, « *d'une part, une critique théorique de l'art qui se fonde sur une compréhension du processus historique, [et] d'autre part, une compréhension de ce processus construite sur l'expérience critique de l'art.* » (**2:**] Au sein de ce débat, il va aujourd'hui de soi que l'originalité ne réside pas dans l'engagement politique ou social des artistes — sujet ancien et récurrent si l'on songe à l'adhésion de Filippo Marinetti au Parti Fasciste ou, avant lui, à l'engagement de Gustave Courbet dans la Commune de 1871, pour ne citer que deux exemples célèbres —, mais dans la problématique volonté d'effectivité et d'efficience contenue, explicitement ou non, dans les pratiques artistiques contemporaines. Ce désir d'effectivité et d'efficience pourrait trouver ses racines modernes dans la vision des avant-gardes russes du début du 20e siècle : celle d'un art nouveau capable de produire un monde nouveau, et où la volonté de changement prévalait déjà sur la création d'une forme. Or, nous savons aujourd'hui que la finalité de l'opération leur échappa et que Vladimir Tatline, par exemple, finit prostré dans l'obscurité et la catatonie artistique, peignant des paysages et des bouquets de fleurs jusqu'en 1953. Nous revenons, *in ne*, à cette question qui reste sans réponse si l'ambition de certains artistes est de provoquer des effets sur la société, alors, de témoigner ou d'agir, quelle attitude adopter ?

En dernier lieu, il apparaît que cette aspiration à vivre ensemble, cette volonté de l'entente cordiale ou cette lutte contestataire trouvent, au bout du compte, une limite suprême qui est celle du rapport au pouvoir. Pas de contestation sans pouvoir. Nulle volonté de changement sans la reconnaissance de facteurs négatifs à combattre. Et c'est là que le bât blesse. Les artistes, dans leur position d'opposition ou de contestation, trouvent la raison d'être de leur pratique dans la préexistence et le maintien du pouvoir contesté et, finalement, dans la justification et la caution de ce pouvoir. Dans la conspiration, peut-être. La paranoïa, aussi. Dans la mesure où

combattre le pouvoir c'est également le renforcer. C'est en tout cas la thèse de Viktor Misiano, (page 77) pour qui le pouvoir en Russie est un élément récurrent indéniablement présent dans la pratique des artistes russes, qui oscillent entre lutte frontale et évasion. La conclusion pourrait être équivalente concernant l'attitude de l'art et des artistes devant la douleur des autres et admettre, avec Susan Sontag (**3:**], qu'il existe une compulsion de l'horreur que la volonté de représentation objective peut révéler, voire exacerber. De même, il existe une fascination pour le pouvoir que la volonté de lutte frontale révèle, et parfois renforce.

Enfin, s'il fallait apporter une conclusion à ce préambule, il serait tentant de dire que l'art trouve son sens en servant ou en transfigurant une cause : la religion, le pouvoir, la beauté, la science, la philosophie, la société, l'histoire, l'art lui-même, etc. ; en somme, que l'art n'a pas d'existence propre, et que, comme tout langage, il trouve sa force dans le message dont il est porteur. Lorsque le médium et le message ne font plus qu'un, ou, pour citer Parménide, lorsque « la pensée et l'objet de la pensée se confondent ». L'aspect à la fois galvanisant, visionnaire, utopique et délicat de la situation semble apparaître lorsque les artistes manifestent une volonté d'intervenir dans le monde et d'y provoquer des effets comparables à ceux d'éléments chaotiques et instables qui modifieraient notre réalité. C'est également l'aspect le plus fascinant de ces pratiques artistiques.

Enfin, pour en revenir aux notions de partage et aux solutions que les artistes sont parfois amenés à développer, nous constaterons qu'une pratique artistique utopique ou dystopi-

2:
Charles Harrison, Paul J. Wood, *Art en théorie 1900–1990*, Paris, Hazan, 1997, page 32.

3:
Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

que peut induire une vision utilitariste ou salvatrice de l'art. Néanmoins, les questions de départ ne peuvent que faire l'objet d'expérimentations empiriques, l'art se résumant, en premier et en dernier lieux, à ce que les artistes font. Et, en tant que curateurs, nous sommes là pour le faire avec eux. Toutefois, en tant que spectateurs, interrogeons-nous encore une fois sur ce que nous sommes en droit — ou non — d'attendre des artistes : les artistes doivent-ils tenter de nous aider à vivre ensemble ? Et si oui, comment ?

Elena Yaichnikova
et Nicolas Audureau

L'ART EN GUERRE

Boris Groys

La relation entre l'art et la guerre, ou l'art et la terreur, a toujours eu quelque chose d'ambivalent ; cela ne fait pas l'ombre d'un doute (**1:**]. À dire vrai, l'art nécessite calme et paix pour se développer. Et pourtant, à de nombreuses reprises, l'art s'est servi de ce calme, entre toutes choses, pour chanter les louanges des héros de guerre et leurs exploits héroïques. Pendant longtemps, la représentation de la gloire et de la souffrance de la guerre a été un sujet de prédilection dans l'art. Mais l'artiste de l'ère classique était uniquement un narrateur ou un illustrateur des faits de guerre. Par le passé, l'artiste n'entrait jamais en concurrence avec le guerrier. La répartition des tâches entre la guerre et l'art était parfaitement claire : le guerrier s'occupait du combat à proprement parler et l'artiste représentait ce combat en le narrant et le dépeignant.

Ainsi, le guerrier et l'artiste étaient dépendants l'un de l'autre. L'artiste avait besoin du guerrier comme sujet pour son art. Mais le guerrier avait encore plus besoin de l'artiste. Après tout, l'artiste pouvait toujours trouver un autre sujet, plus paisible, pour son travail. Mais seul un artiste était capable de conférer la gloire au guerrier et de pérenniser cette gloire pour les générations à venir. D'une certaine manière, on pourrait dire que les faits de guerre héroïques du passé n'avaient pas de raison d'être sans l'artiste qui avait le pouvoir d'en témoigner et de les graver dans la mémoire de l'humanité. Mais de nos jours, la situation est radicalement différente : le guerrier contemporain n'a plus besoin de l'artiste pour accéder à la gloire et inscrire ses hauts faits dans la mémoire universelle. Pour ce faire, le guerrier contemporain dispose de tous les médias de son temps, à simple portée de main. Tout acte de terreur, tout acte de guerre est immédiatement enregistré, représenté, décrit, dépeint, narré et interprété par les médias. Les rouages de cette grande machine de couverture médiatique s'actionnent de façon quasi automatique. Le pro-

1:
« Art at War » publié à l'origine
in *Art Power*, Cambridge, Mass., MIT Press,
2008, pages 121-129.

Boris Groys est philosophe, écrivain
et curateur. Il est professeur d'esthétique,
d'histoire de l'art et de théorie des médias
à l'Académie de Design/Centre pour
l'Art et la Technologie des Médias (HfG/ZKM),
à Karlsruhe (Allemagne), et professeur émérite
de la Faculté des Arts et de la Science
(NYU, New York). Parmi ses récentes publications : *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment* (Afterall/MIT Press,
London 2006), *Art Power* (MIT Press, 2008),
et *Le post-scriptum communiste* (Libella/Maren Sell,
Paris, 2008). Boris Groys est curateur d'expositions parmi lesquelles *Dream Factory Communism* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt,
2003 – 2004), *Privatisations* (KW Institut d'art
contemporain, Berlin, 2004), *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960 – 1990* (Schirn
Kunsthalle, Frankfurt ; Fondation Juan March,
Madrid, 2008 – 2009), et *Medium Religion*
(ZKM, Karlsruhe, 2008 – 2009).
Il vit et travaille à Cologne et Karlsruhe.

cessus ne requiert aucune intervention artistique individuelle, ne nécessite aucune décision artistique. En appuyant sur le bouton qui fait exploser une bombe, le guerrier ou terroriste contemporain appuie sur un bouton qui déclenche la machine médiatique.

Bien sûr, les médias de masse contemporains se sont révélés être, de loin, la plus vaste et la plus puissante des machines à produire des images. En ce sens, elle est bien plus étendue et efficace que le milieu de l'art contemporain tel que nous le connaissons. Sans cesse, nous sommes abreuvés d'images de guerre, de terreur et de catastrophes en tout genre, atteignant ainsi un niveau de production et de distribution d'images avec lequel l'artiste ne peut rivaliser. Il semble donc que l'artiste, ce dernier artisan de l'âge moderne, n'ait aucune chance d'égaler la suprématie de ces machines génératrices d'images à caractère commercial.

Au-delà même de cela, les terroristes et les guerriers commencent à agir comme des artistes eux-mêmes. L'art vidéo en particulier est devenu le support de prédilection des guerriers contemporains. C'est en premier lieu par ce moyen que Ben Laden communique avec le monde extérieur : nous le connaissons tous d'abord en tant qu'artiste vidéaste. On peut dire la même chose des vidéos qui représentent des décapitations, des confessions de terroristes et autres : dans tous ces cas de figure, il s'agit d'événements consciencieusement et artistiquement mis en scène, dotés de leur propre esthétique aisément reconnaissable. Ces guerriers-là n'attendent pas qu'un artiste représente leurs actes de guerre et de terreur. Au lieu de cela, l'acte de guerre lui-même coïncide avec sa documentation, sa représentation. La fonction de l'art comme moyen de représentation et le rôle de l'artiste comme médiateur entre la réalité et la mémoire sont ici totalement éliminés. Il en va de même des célèbres photographies et vidéos prises à la prison d'Abou Ghraib à Bagdad. Ces vidéos et photographies font preuve d'une troublante ressemblance esthétique avec l'art et

le cinéma des mouvements alternatifs et subversifs européens et américains des années 60 et 70. À dire vrai, la ressemblance iconographique et stylistique est même frappante (Actionnisme viennois, Pasolini, etc.). Dans les deux cas, l'objectif est de révéler un corps nu, vulnérable, pétri de désirs, qui est habituellement recouvert par le système des conventions sociales. Pourtant, l'art subversif des années 60 et 70 avait pour objectif d'ébranler le lot traditionnel de croyances et de conventions qui dominaient la culture propre de l'artiste. Dans le cas de la production d'images d'Abou Ghraib, l'objectif est, de toute évidence, complètement perverti. La même esthétique subversive est utilisée pour attaquer et ébranler une culture différente à travers un acte de violence, d'humiliation de l'autre (au lieu des remises en question incluant l'auto-humiliation), qui laisse les valeurs conservatrices de la culture propre du tortionnaire totalement incontestées. Dans tous les cas, il est important de mentionner que, des deux côtés de la guerre contre la terreur, la production et la distribution d'images s'effectuent sans l'intervention d'aucun artiste.

Laissons à présent de côté toutes les considérations et jugements éthiques et politiques sur ce type de production d'images. Il me semble que ces considérations sont plus ou moins évidentes. À l'heure actuelle, il est important, à mon sens, d'indiquer que nous parlons ici d'images qui sont devenues des icônes de l'imaginaire collectif contemporain. Les vidéos terroristes et les vidéos de la prison d'Abou Ghraib sont ancrées dans nos consciences et même dans nos subconscients bien plus profondément que n'importe quelle œuvre de n'importe quel artiste contemporain. Le fait que l'artiste soit éliminé de la pratique de la production d'images est particulièrement douloureux pour le milieu de l'art car, au moins depuis le début de l'avant-garde artistique, les artistes ont voulu être radicaux, audacieux, sans tabous, aller au-delà de toutes les limites et de toutes les frontières. Le discours de l'art avant-gardiste use de nombreux concepts issus de la sphère

militaire, y compris la notion d'avant-garde elle-même. On y parle, entre autres, de faire exploser les normes, de détruire les traditions, d'enfreindre les tabous, de pratiquer certaines stratégies artistiques, d'attaquer les institutions existantes. De là, on peut constater que l'art moderne non seulement accompagne, illustre, glorifie ou critique la guerre comme il le faisait auparavant, mais qu'il fait aussi la guerre lui-même. Les artistes de l'avant-garde classique se voyaient comme des agents de la négation, de la destruction et de l'éradication de toute forme traditionnelle d'art. Selon la célèbre expression « la négation est la création », inspirée par la dialectique hégélienne et propagée par des auteurs tels que Bakounine ou Nietzsche sous l'intitulé de « nihilisme actif », les artistes d'avant-garde se sentaient capables de créer de nouvelles icônes en détruisant les anciennes. Une œuvre d'art moderne était évaluée selon son degré de radicalité : jusqu'où l'artiste était-il allé dans la destruction de la tradition artistique. Cependant, alors que le modernisme même était fréquemment qualifié de dépassé, et jusqu'à aujourd'hui, le critère de radicalité n'a rien perdu de sa pertinence dans notre évaluation de l'art. La pire chose que l'on puisse dire d'un artiste est encore d'affirmer que son art est « inoffensif ».

L'art moderne entretient donc une relation plus qu'ambivalente avec la violence et le terrorisme. La réaction négative d'un artiste face à un pouvoir répressif, étatique, est une chose qui va quasiment de soi. Les artistes engagés dans la tradition moderniste se sentiront clairement contraints par cette tradition de défendre la souveraineté individuelle contre l'oppression de l'État. Cependant, l'attitude de l'artiste envers la violence individuelle et révolutionnaire est plus complexe en ce sens qu'elle pratique aussi une affirmation radicale de la souveraineté de l'individu par rapport à l'État. Il existe une longue histoire derrière la complicité profonde et intime entre l'art moderne et la violence moderne, révolutionnaire, individuelle. Dans les deux cas, la négation radicale est assimilée à la créativité authentique, qu'il s'agisse du domaine des arts ou de la politique. Cette complicité aboutit continuellement à une forme de rivalité.

Par conséquent, l'art et la politique sont reliés par au moins un aspect fondamental : ce sont deux domaines dans lesquels il faut lutter pour acquérir la reconnaissance. Telle que définie par Alexandre Kojève dans son commentaire sur Hegel, cette lutte pour la reconnaissance va plus loin que la lutte habituelle pour la distribution des biens matériels, qui dans l'ère moderne est généralement régulée par les forces du marché. Ce qui est en jeu dans ce cas n'est pas simplement un certain désir à satisfaire, mais le fait que ce désir soit reconnu comme socialement légitime. Tandis que la politique est une arène où divers groupes d'intérêts se sont battus et se battent encore pour la reconnaissance, les artistes de l'avant-garde classique se sont déjà battus pour la reconnaissance de toutes les formes individuelles et procédés artistiques qui n'étaient pas considérés comme légitimes auparavant. En d'autres termes, l'avant-garde classique s'est battue pour atteindre la reconnaissance de tous les signes, formes visuelles et médias comme objets légitimes de désir artistique et, par conséquent, de représentation dans l'art. Les deux formes de combat, artistique et politique, sont intrinsèquement liées l'une à l'autre et ont en commun l'objectif d'atteindre une situation où chacun, quels que soient ses intérêts propres, les formes et procédés artistiques qu'il emploie, bénéficie enfin de droits égaux. Ces deux formes de combat sont considérées, dans le contexte de la modernité, comme intrinsèquement violentes.

Dans le même ordre d'idées, Don DeLillo écrit dans son roman *Mao II* que les terroristes et les écrivains sont engagés dans un jeu à somme nulle : en niant radicalement l'existant, ils souhaitent tous deux créer une narration de ce qui serait capable de captiver l'imagination de la société, et ainsi d'altérer la société. En ce sens, les terroristes et les écrivains sont des rivaux. Et, comme DeLillo le note, l'écrivain est battu, de

nos jours, à plate couture, car les médias d'aujourd'hui utilisent les actes terroristes pour créer des histoires à la force évocatrice puissante, avec lesquelles aucun écrivain ne peut rivaliser. Mais il va sans dire que ce genre de rivalité est encore plus évident chez l'artiste que chez l'écrivain. L'artiste contemporain utilise les mêmes supports que le terroriste : photographie, vidéo, film. Dans le même temps, il est évident que l'artiste ne peut aller plus loin que le terroriste ; l'artiste ne peut se mesurer au terroriste en termes d'actions radicales. Dans son *Manifeste du surréalisme*, André Breton a prononcé la célèbre affirmation selon laquelle l'acte terroriste de tirer au hasard sur une foule pacifique était un acte artistique surréaliste authentique. Aujourd'hui, cet acte semble bien dépassé par les événements récents. En termes d'échange symbolique, pratiqué sous forme de potlatch, tel que décrit par Marcel Mauss ou George Bataille, cela signifie que dans la rivalité sur la radicalité de la destruction et de l'autodestruction, l'art se situe de toute évidence du côté des perdants.

Mais il me semble que cette façon très populaire de comparer l'art au terrorisme, ou l'art et la guerre, comporte un défaut fondamental. Je vais tenter d'expliquer où je décèle précisément cette erreur. L'art de l'avant-garde, l'art moderniste, était iconoclaste. Cela ne fait aucun doute. Mais, peut-on affirmer que le terrorisme soit iconoclaste ? Non, le terrorisme est plutôt iconophile. La production d'images par le terroriste ou le guerrier a pour but de produire des images fortes, des images que nous aurions tendance à accepter comme « réelles », « véridiques », comme étant les « icônes » de la terrible réalité cachée qu'est pour nous la réalité politique globale de notre époque. Je dirais que ces images sont les icônes de la théologie politique contemporaine qui domine notre imaginaire collectif. Ces images tirent leur puissance, leur force de persuasion, d'une forme de chantage moral très efficace. Après tant de décennies de critique moderne et postmoderne de l'image, du mimétisme, de la représentation, nous nous sentons quelque

peu honteux de dire que de telles images de terreur ou de torture ne sont pas vraies, pas réelles. Nous ne pouvons pas dire que ces images ne sont pas vraies, car nous savons qu'elles ont été réalisées au prix de réelles vies humaines, pertes qui sont documentées par ces images. Pour Magritte, il était facile de dire que la pomme peinte n'était pas une vraie pomme ou que la pipe peinte n'était pas une vraie pipe. Mais comment pouvons-nous affirmer qu'une décapitation filmée n'est pas une réelle décapitation ? Ou qu'un rituel d'humiliation filmé dans la prison d'Abou Ghraib n'est pas un vrai rituel ? Ainsi, après tant d'années de critique de la représentation allant à l'encontre de la croyance naïve dans les vérités photographiques et cinématographiques, nous sommes à présent de nouveau prêts à accepter certaines images filmées et photographiées comme étant incontestablement véridiques.

Cela signifie que le terroriste ou le guerrier est radical, mais pas dans le même sens que l'artiste est radical. Le terroriste ne pratique pas l'iconoclasme. À l'inverse, il veut renforcer la croyance dans l'image, renforcer la séduction iconophile, le désir iconophile. Et pour mettre un terme à l'histoire de l'iconoclasme et à la critique de la représentation, les mesures qu'il prend sont exceptionnelles, radicales. Nous sommes là face à une stratégie qui est plutôt nouvelle, historiquement parlant. Bien sûr, le guerrier traditionnel s'intéressait aux images qui pouvaient le glorifier, le présenter sous un jour favorable, de façon positive et séduisante. Et nous avons bien sûr entretenu une longue tradition de critique, de déconstruction de telles stratégies d'idéalisation picturale. Mais la stratégie picturale du guerrier contemporain est une stratégie de choc et d'effroi ; c'est une stratégie picturale d'intimidation. Et cela, bien sûr, n'est possible qu'après la longue histoire de l'art moderne qui a produit des images d'angoisse, de cruauté, de défiguration. La critique traditionnelle de la représentation était motivée par la suspicion qu'il pouvait y avoir quelque chose de laid et de terrifiant caché sous la surface de l'image idéalisée

conventionnelle. Mais le guerrier contemporain nous montre précisément cela, cette laideur cachée, l'image de notre propre soupçon, de notre propre angoisse.

Et c'est précisément pour cette raison que nous nous sentons immédiatement contraints de considérer ces images comme véridiques. Nous constatons que la situation est aussi mauvaise que nous le pensions, peut-être même pire. Nos pires soupçons sont confirmés : la réalité cachée derrière l'image nous est montrée, dans toute la laideur que l'on avait imaginée. Nous sentons donc que notre voyage critique arrive à son terme, que notre tâche critique est terminée, que notre mission d'intellectuels critiques est accomplie. À présent, la vérité de la politique se révèle à nos yeux, et nous pouvons contempler les nouvelles icônes de la théologie politique contemporaine, sans avoir besoin d'aller plus loin car ces icônes sont déjà assez terribles en elles-mêmes. Ainsi, il ne reste plus qu'à commenter ces icônes : il n'est plus pertinent de les critiquer. Cela explique la macabre fascination qui s'est exprimée dans de nombreuses publications récentes consacrées aux images de la guerre contre le terrorisme qui émergent des deux côtés du front invisible.

C'est pourquoi je ne pense pas qu'en étant encore plus radical que l'artiste, le terroriste arrive à être un vrai rival de l'artiste moderne. Je pense plutôt que le guerrier terroriste ou anti-terroriste, avec sa machine de production d'images attitrée, est l'ennemi de l'artiste moderne car il tente de créer des images se prévalant de caractéristiques réelles et véridiques, au-delà de toute critique de la représentation. Ces images de terreur et de guerre ont en fait été proclamées par un grand nombre d'auteurs contemporains comme le signe d'un retour du réel, comme la preuve visuelle de la fin de la critique de l'image telle qu'elle était pratiquée au siècle dernier. Mais je pense qu'il est trop tôt pour abandonner cette critique. Bien sûr, les images auxquelles je me réfère contiennent quelques vérités empiriques et élémentaires : elles documentent certains événements et leur valeur documentaire peut être analysée, faire l'objet d'une enquête, être confirmée ou infirmée. Il existe des moyens techniques permettant d'établir si une image donnée est empiriquement vraie ou si elle est simulée, modifiée ou falsifiée. Cependant, nous devons faire la différence entre cette vérité empirique et l'usage empirique qui est fait d'une image pour l'utiliser en tant que preuve impartiale par exemple, et sa valeur symbolique au sein de l'économie médiatique de l'échange symbolique.

Les images de la terreur et de la contre-terreur qui circulent en permanence sur les réseaux médiatiques contemporains et qui deviennent quasiment inéluctables pour le téléspectateur, ne sont pas diffusées principalement dans le contexte d'une enquête empirique ou criminelle. Leur fonction est de montrer quelque chose de plus fort que tel ou tel incident concret, empirique ; elles produisent les images universellement valides du sublime politique. La notion de sublime est à nos yeux associée en premier lieu à l'analyse qu'en a faite Kant qui a utilisé des exemples d'images sublimes des montagnes suisses et des tempêtes en mer. Cette notion est également liée à l'essai de Jean-François Lyotard sur la relation entre l'avant-garde et le sublime. Mais en vérité, la notion de sublime trouve son origine dans le traité d'Edmund Burke sur les notions du sublime et du beau. Burke y utilise, en exemple de sublime, les tortures et décapitations publiques qui étaient courantes durant les siècles précédant les Lumières. Cependant, nous ne devrions pas oublier que le règne même des Lumières a commencé par l'étalage public d'exécutions massives à la guillotine au cœur du Paris révolutionnaire.

Dans sa *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel écrit, au sujet de cet étalage, qu'il crée une réelle égalité entre les hommes car il est ainsi parfaitement clair que personne ne peut plus se prévaloir du fait que sa mort ait un sens supérieur. Au cours des 19e et 20e siècles eut lieu la dépolitisation massive du sublime. À présent, nous assistons au retour, non pas du sublime réel,

mais du sublime politique, sous la forme de la repolitisation du sublime. La politique contemporaine ne se représente plus comme belle, comme les états totalitaires du 20e siècle le faisaient encore. Au lieu de cela, la politique contemporaine se représente comme sublime de nouveau, c'est-à-dire qu'elle est laide, repoussante, insupportable, terrifiante. Et pour aller plus loin, toutes les forces politiques du monde contemporain tendent vers l'augmentation de production de sublime politique, en voulant atteindre l'image la plus forte, la plus terrifiante. C'est comme si l'Allemagne nazie faisait son autopromotion avec des images d'Auschwitz ou comme si l'Union soviétique stalinienne utilisait des images du goulag. Une telle stratégie est nouvelle. Mais peut-être pas si neuve que l'on pourrait le croire.

Ce que Burke voulait exprimer initialement correspond précisément à cela : une image, terrifiante, sublime de violence, reste une simple image. Une image de terreur est également produite, mise en scène et peut être esthétiquement analysée et critiquée en termes de représentation. Ce type de critique n'indique aucun défaut de sens moral. Le sens moral intervient lorsqu'il est relié à l'événement individuel, empirique, qui est documenté par une certaine image. Seulement, dès lors que l'image commence à circuler dans les médias et acquiert la valeur symbolique de la représentation du sublime politique, elle peut être soumise à la critique d'art aux côtés de toutes les autres images. Cette critique d'art peut être théorique. Mais elle peut aussi se manifester sous forme d'art même, comme c'est devenu une tradition dans le contexte de l'art moderniste. Il me semble que ce genre de critique se met déjà en place dans le monde de l'art, mais je préfère ne pas donner ici de noms car cela m'éloignerait de l'objectif premier de cet essai qui est d'analyser le régime contemporain de la production et de la distribution d'images tel qu'il se déroule dans les médias contemporains. Je voudrais juste souligner que l'objectif de la critique contemporaine de la représentation devrait être double. D'abord, cette critique devrait viser toutes les formes de censure et de suppression d'images qui nous empêcheraient de nous confronter à la réalité de la guerre et de la terreur. Et ce type de censure est, évidemment, encore pratiqué aujourd'hui. Ce type de censure, qui se justifie comme étant une défense des « valeurs morales » et des « droits de la famille », et voudrait aseptiser ces représentations dans les médias, peut bien sûr s'appliquer à toutes les couvertures médiatiques des guerres récentes. Mais nous avons aussi besoin, dans le même temps, d'une critique analysant aussi bien l'utilisation de ces images de violence comme de nouvelles icônes du sublime politique que la compétition symbolique, voire commerciale, qui s'instaure à la recherche de l'image la plus forte.

Et il me semble que le contexte de l'art est particulièrement approprié pour ce second type de critique. Le monde de l'art est certainement très petit, renfermé et même hors de propos comparé au pouvoir des marchés médiatiques actuels. Mais en réalité, la diversité des images circulant dans les médias est grandement limitée comparée à la diversité des images circulant dans le milieu de l'art contemporain. Bien entendu, afin d'être efficacement diffusées et exploitées dans les médias de masse commerciaux, les images doivent être facilement identifiables pour un vaste public, ce qui rend les médias de masse quasiment tautologiques. La variété des images circulant dans les médias de masse est, par conséquent, bien plus limitée que la gamme d'images conservées dans les musées d'art moderne ou produites par les artistes contemporains.

À partir de Duchamp, l'art moderne a pratiqué une élévation des « simples choses » au rang d'œuvres d'art. Ce mouvement ascendant a créé l'illusion que le fait d'être une œuvre d'art est supérieur au fait d'être simplement réel, d'être une simple chose. Mais dans le même temps, l'art moderne est passé par une longue période d'autocritique au nom de la réalité. Dans ce contexte, le terme d'« art » était plutôt une accu-

sation, un dénigrement. Le fait de dire que quelque chose est de l'« art pur », est plus insultant encore que de le qualifier de simple objet. Le pouvoir pondérateur de l'art moderne et contemporain fonctionne dans les deux sens, il valorise et dévalorise en même temps. De fait, dire des images produites par la guerre et le terrorisme que, sur le plan symbolique, elles sont simplement de l'art ne revient pas à les élever ou à les sanctifier ; cela permet simplement de les critiquer.

La fascination créée par les images du sublime politique — que nous pouvons désormais voir quasiment partout — peut être interprétée comme un cas spécifique de nostalgie du chef d'œuvre, de recherche d'une image vraie, réelle. Les médias, et non les musées ni le milieu de l'art, semblent à présent dans une position où cette recherche d'une image bouleversante, immédiatement convaincante, véritablement forte, a besoin d'aboutir. C'est là une certaine forme de reality-show qui prétend être une représentation de la réalité politique même, dans ses formes les plus radicales. Mais cette ambition n'est renforcée que par le fait que nous ne sommes pas capables de pratiquer une critique de la représentation dans le contexte des médias contemporains. Et cela pour une raison qui est plutôt simple : les médias ne montrent que des images de ce qui se passe *maintenant*. Comparées aux médias de masse, les institutions d'art sont des lieux de comparaison historique entre le passé et le présent, entre la promesse originelle et sa réalisation contemporaine et, par conséquent, elles possèdent les moyens et la capacité d'être des sites du discours critique, car un tel discours nécessite une comparaison, un cadre et une technique de comparaison. Étant donné notre climat culturel actuel, les institutions d'art sont quasiment les seuls lieux où l'on peut effectivement s'extraire de notre présent et le comparer à d'autres époques historiques. De ce point de vue, le contexte artistique est quasiment irremplaçable car il convient particulièrement aux analyses critiques et défie les ambitions de l'esprit de l'époque promu par les médias. Les

institutions d'art servent de lieux qui nous rappellent toute l'histoire de la critique de la représentation et du sublime, afin que nous puissions mettre en perspective notre propre époque au regard de ce contexte historique.

45

OÙ EN SOMMES-NOUS ?

Marina Gržinić

Marina Gržinić est docteur en philosophie, artiste et théoricienne de l'art. Elle enseigne les pratiques artistiques post conceptuelles à l'Institut des Beaux-Arts, Académie des Beaux-Arts de Vienne. Chercheur à l'Institut de philosophie ZRC SAZU (Centre Scientifique et de Recherche de l'Académie des Sciences et des Arts de Slovénie), situé à Ljubljana, elle travaille, par ailleurs, de manière indépendante, en qualité de théoricienne des médias, critique d'art et curateur. Son dernier ouvrage paru est *Re-Politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology*, Schlebrügge Editor, Vienne, 2008. Marina Gržinić est engagée dans l'art vidéo depuis 1982. En collaboration avec Aina Šmid, elle a réalisé plus de 40 projets d'art vidéo (*www.grzinic-smid.si*). Elle vit et travaille à Ljubljana et Vienne.

Afin de clarifier mon point de vue, qui n'est pas en-dehors de la théorie et qui, néanmoins, est loin d'être neutre, je propose trois thèses pour définir la relation entre art contemporain, technologie et politique.

Selon la **première thèse**, si l'on considère la relation entre art contemporain, technologie et politique, l'art contemporain constitue la forme la plus aboutie de la marchandise capitaliste. L'art et la culture sont constitutifs du fonctionnement du capitalisme tardif ; par son excès esthétisant, l'art est la forme la plus développée de la marchandise capitaliste. L'institution de l'art est un accessoire idéologique de la reproduction capitaliste incessante : elle est au centre de la formation d'une « remarchandisation » esthétisée. C'est pour cette raison qu'il est important de se demander comment créer une plateforme différente pour l'art contemporain et la production / interprétation culturelle, plateforme qui échappe au système capitaliste néolibéral par des processus, a) de **décolonialité** (*de-coloniality* selon Walter Mignolo) et, b) de **dé-liaison** (*de-linking* toujours selon Walter Mignolo) de l'art et de la culture par rapport au capital. Il est également nécessaire de réfléchir à une nouvelle rupture radicale dans le social et le politique, qui nous libérera de l'exploitation et des expropriations incessantes menées par le capital.

Il faut par ailleurs réfléchir à la différence entre colonialité et colonialisme. La colonialité, qui se démarque du colonialisme historique, est la logique cachée du capital contemporain. Elle rend possible, ici et maintenant, la transformation impériale et la gestion coloniale du monde au nom de principes constitutifs fallacieux (qui ne le sont pas aux yeux du capital) : progrès, civilisation, développement et démocratie. Ce processus de colonialité est ancré dans la rhétorique occidentale de modernisation et d'évolution économique. Le capitalisme global tente de réorganiser ce qu'il appelle le capital « humain » en affichant un snobisme abject, faisant des millions de victimes lorsqu'il n'y parvient pas. Selon le scénario

apocalyptique capitaliste, c'est la technologie qui échappe à tout contrôle, tandis que le capitalisme ne recherche, quant à lui, que le progrès et le développement. Les seuls scientifiques — ou artistes — autorisés à prendre part à ce simulacre de progrès sont ceux du Premier monde capitaliste. Il s'avère difficile de trouver des positions théoriques provenant d'où que ce soit en dehors du capitalisme néolibéral occidental.

Cette différenciation marque également une rupture dans la théorie postcoloniale. Examinons attentivement cette citation d'Achille Mbembe :

> Il ne fait aucun doute que la théorie postcoloniale, sous ses nombreuses formes, a considérablement contribué à mettre au jour l'hégémonie occidentale dans le domaine des sciences humaines et dans d'autres disciplines. Toutefois, dans le même temps, la théorie postcoloniale a révélé la violence des épistémologies occidentales et de leurs pulsions déshumanisantes. Ce processus est loin d'être terminé. Il s'est intensifié dans les situations où la souveraineté impériale décide de qui peut vivre et de qui doit mourir.
>
> Lorsque le pouvoir souverain prend le contrôle de la mortalité et qu'il définit la vie comme lieu même de la manifestation du pouvoir absolu, nous devons nous interroger. Les questions que nous devons nous poser sont notamment : qui a le droit de tuer ? Que déduire de l'implémentation d'un tel droit ? Comment expliquer les méthodes contemporaines utilisées par le politique — que ce soit par la guerre, la résistance ou le combat contre la terreur — pour faire du meurtre de son ennemi une priorité absolue ? L'autre défi pour la théorie postcoloniale est ce que l'on appelle la « mondialisation ». Il est clair que celle-ci décloisonne la pensée au-delà de la théorie postcoloniale des années 80 et 90.

Concernant la relation entre mondialisation, capitalisme et esthétique, il convient de faire la critique de l'élaboration d'une culture et d'un art soi-disant « universels », qui se produit sur trois niveaux interdépendants et décisifs — économique, politique et institutionnel — et fait de la culture un appareil hégémonique et idéologique. L'actuelle économie globale est frénétique. Elle exige la production toujours croissante de nouveaux biens, ainsi que des profits de plus en plus importants. Elle attribue, en termes de fonction autant que de position, au domaine de l'art les rôles essentiels d'innovation et d'expérimentation.

Dans une perspective de « dé-liaison » de l'art et du capital, il faut chercher à lier la théorie contemporaine avec les pratiques artistiques qui interviennent dans le social et dans le politique. Mais c'est une autre dé-liaison qui est actuellement valorisée dans les domaines de la théorie et de l'intervention politiques. Celle-ci affirme qu'il nous suffit de *ré échir* à la critique du monde, de la méditer et de l'envisager pour soi-même en lisant et en écrivant ce qu'on appelle de la théorie « réelle », sous prétexte que ce qui se passe dans le monde « extérieur » n'a pas d'importance. Ce type de dé-liaison, très prisé, est encouragé au nom de la passivité active, dans la mesure où l'activité est envisagée comme un exercice de la pensée.

La **deuxième thèse** sur la relation entre art contemporain, technologie et politique affirme qu'un processus de subjectivation est actuellement à l'œuvre dans le domaine de la production culturelle et artistique contemporaine. Ce processus ne s'effectue pas par le travail, mais par la *créativité artistique*. Celle-ci redéfinit précisément ce qu'est le travail ou, si l'on préfère, elle le colonise. La production et l'instrumentalisation de la vie — appelée aussi biopolitique — sont, dans un tel contexte de redéfinition du travail, d'une importance fondamentale pour le capital.

Toutefois, il faut ici pousser l'analyse plus avant et mentionner le fait qu'il est aujourd'hui nécessaire de politiser la

biopolitique via la « nécropolitique ». Qu'est-ce que cela signifie ? Introduit par Achille Mbembe, le concept de nécropolitique est lié au nécrocapitalisme et à la nécroéconomie, les trois œuvrant aujourd'hui conjointement dans et avec le capitalisme néolibéral global.

Le concept de « nécropolitique » permet de définir précisément la transformation de la réglementation de la vie dans les conditions extrêmes générées par le capital. Le terme est un néologisme formé du préfixe *nécro* (la mort) et de la racine *politique*. La nécropolitique régule la vie par la perspective de la mort, la réduisant à une simple existence en dessous de tout minimum vital. La nécropolitique constitue également ce que j'appellerais une historicisation de la biopolitique. Si Achille Mbembe a étudié ce phénomène principalement en Afrique ou dans le Tiers-monde, on le retrouve aujourd'hui, de plus en plus fréquemment, dans le Premier monde capitaliste.

En évoquant cette « transformation » de la biopolitique en nécropolitique, mon but *n'est pas* de déconnecter la biopolitique de la nécropolitique, mais bien d'affirmer la nécessité de comprendre que la maximisation de l'exploitation et de l'expropriation de la vie, du travail et de l'« humanité » telle qu'elle est aujourd'hui engendrée par le capital exige une reformulation, ou, plus précisément, une repolitisation de la biopolitique.

Selon la **troisième thèse** abordant la relation entre art contemporain, technologie et politique, les nouvelles technologies des médias créent les conditions nécessaires pour faire de l'art contemporain un élément clé du fonctionnement de la société capitaliste. Trois stratégies sont ici à l'œuvre : la création d'un choc par le clonage, la production de simulacres fonctionnant en dehors de la perspective humaine (ou « paraespace ») et la stratégie de la mutation (théories du « posthumain »). Ces trois stratégies constituent une forme de dissimulation, d'abstraction et d'évacuation de l'antagonisme social et de la guerre des classes hors des champs de l'économie, du social, du politique et de l'art.

Il semble nécessaire d'insister sur un processus de réarticulation des trois stratégies et — à l'aide d'une méthode que je qualifierais (en référence à Alain Badiou) de *forçage* — d'adopter une approche obstinée qui requiert une analyse continue de la connaissance, du colonialisme et de la modernité. Ce forçage se base principalement sur la demande de dé-liaison de la théorie et de l'art contemporains par rapport aux formes contemporaines du colonialisme épistémologique (tel qu'il est défini par Walter Mignolo et Madina Tlostanova). Le colonialisme épistémologique contemporain ne présente que la matrice des Lumières occidentales, faisant l'impasse sur les ruptures et les changements épistémologiques qui se produisent « à l'extérieur », ou plutôt « aux frontières », si l'on peut dire, de la pensée scientifique européenne occidentale. Comme l'affirme Madina Tlostanova :

> Notre seul espoir de trouver une solution réside dans les perspectives altermodernes (dans le sens « autres que modernes ») situées à la frontière de la modernité occidentale et des motivations non occidentales. Le capitalisme sous sa forme actuelle semble de moins en moins capable de gérer ses propres conséquences. En revanche, les perspectives altermodernes doivent s'affranchir du discours de la modernité qui les a toujours présentées comme sentimentalistes, romantiques, archaïques et rétrogrades et qui a toujours considéré l'idéal technocratique et scientifique dominant comme le seul idéal possible et raisonnable.

Les étapes moderne, non moderne, postmoderne et enfin altermoderne sont les possibles étapes de l'historicisation mais aussi de la repolitisation de la généalogie du modernisme — l'étape altermoderne étant proposée comme une rupture radicale.

En principe, il est possible d'affirmer qu'aujourd'hui l'ensemble des événements se produisant dans le monde se réduisent

sent, en réalité, à un seul. En référence à Santiago López Petit, je définirais cet événement comme l'impossibilité du capital à freiner l'exploitation et l'expropriation. Cette absence de retenue du capital résulte de la *copropriété* mutuelle et incestueuse qui lie capital et pouvoir. Le phénomène s'est clairement manifesté dans la solution apportée à la crise financière et au déficit des banques en 2008 : la seule et unique mesure a consisté à payer la facture pour sauver les capitalistes et leurs investissements. Cette solution a révélé les liens du pouvoir, incarné dans les représentants politiques, et du capital. À l'inverse, on sait qu'aucune mesure de ce type n'a été envisagée face à des catastrophes naturelles telles que le passage de l'ouragan Katrina à la Nouvelle-Orléans, où les classes les plus pauvres ont tout perdu.

Le philosophe français Michel Foucault qualifie la biopolitique de « biopouvoir » : pouvoir visant à la production et à la reproduction de la vie. La biopolitique exerce une souveraineté qui peut, aujourd'hui, être associée également au processus de subjectivation. Cela implique non seulement la production et la reproduction des sujets, mais aussi et surtout la réglementation et la compréhension du sens du processus de subjectivation en lui-même. Le biopouvoir est basé sur des stratégies de contrôle transcendant les structures institutionnelles qui régissaient les sociétés à l'époque où la domination s'obtenait par la discipline et le châtiment ; la biopolitique / le biopouvoir se base sur le contrôle. Le biopouvoir consiste à instrumentaliser directement la vie grâce aux technologies contemporaines des médias. Ainsi, le contrôle s'effectue par des systèmes de surveillance (des caméras nous épient en permanence), des bases de données d'informations personnelles de plus en plus détaillées ou, encore, des études d'opinion ou de marché, entre autres moyens de collecte de données personnelles.

Dans la généalogie des liens qui se sont créés entre les institutions, l'argent et le pouvoir — que Foucault définit comme l'un des processus procéduraux les plus importants de la

biopolitique —, l'économie joue un rôle déterminant. La politique de l'économie montre que les finances sont distribuées de manière à ce que le gouvernement n'ait à soutenir que les organisations, administrations, discours, théories et populismes qui sont vitaux pour lui-même, sa gestion, ses activités et pour la gouvernance du corps social.

Dans son livre *On Private Indirect Government* (2001), Achille Mbembe affirme — à propos de l'accomplissement supposé du partage de la *copropriété* entre capital et pouvoir à l'époque de la mondialisation, et en tenant compte des conditions spécifiques de l'exploitation environnementale et de la guerre en Afrique — que, même si les tactiques militaires sont largement rudimentaires en Afrique, elles produisent néanmoins des catastrophes humanitaires. Mbembe explique le phénomène ainsi :

> La pression militaire vise parfois la destruction pure et simple, si ce n'est de la population civile, au moins des moyens de survie tels que les réserves de nourriture, le bétail et le matériel agricole. Dans certains cas, les guerres ont permis à des chefs de « clans » de prendre le contrôle de territoires de façon plus ou moins durable. Grâce à un tel contrôle, ces leaders profitent des populations mais aussi des ressources naturelles et des biens qui sont produits dans ces régions (l'extraction de pierres précieuses, par exemple). Le financement de ces guerres est très complexe. En plus de la contribution financière des diasporas et du travail forcé pour les hommes et les femmes, des investissements privés sont sollicités et des systèmes de prêts et d'impôts spéciaux sont mis en place.

Pour Mbembe, non seulement ces nouvelles formes de contrôle plus ou moins total brouillent la relation supposée entre citoyenneté et démocratie ou — j'ajouterais — les formes de vie

biopolitiques, mais encore elles *blessent*, et de façon de plus en plus meurtrière, des pans entiers de la population sur les plans politique, économique et structurel. Selon Mbembe, il est donc possible d'affirmer que ce qui se manifeste avec une évidence croissante — particulièrement en Afrique où l'on observe l'intensification de nombreux processus d'exploitation créés et accentués par le colonialisme —, c'est l'émergence d'une nouvelle forme de relation entre capital et pouvoir, qu'il appelle « gouvernement indirect privé ». Cette émergence présente une nouvelle configuration des pouvoirs, générée notamment par la privatisation de la violence, avec une multitude de milices et d'armées privées. Ces pouvoirs travaillent conjointement avec une économie privatisée elle aussi et, de fait, totalement informelle. Dans un entretien accordé par Mbembe à l'occasion de la publication de *De la postcolonie*, il affirme que la démocratie, en tant que forme de gouvernement et culture de la vie publique, n'a aucun avenir en Afrique — ni où que ce soit dans le monde — si elle n'est pas repensée précisément dans le creuset du « nécropouvoir ». Par « nécropouvoir », Mbembe fait référence à un pouvoir souverain constitué dans le but de provoquer une destruction humaine massive et générer des *nécroterritoires*, c'est-à-dire des environnements sociaux dans lesquels de vastes populations sont confrontées à des conditions de vie qui leur confèrent le statut de morts vivants.

Aujourd'hui, ces nécroterritoires — il suffit de se remémorer les événements de Gaza, de décembre 2008 à janvier 2009 — ne sont plus, comme le souligne Mbembe, « des réalités particulières propres à l'Afrique », mais des situations qui tendent à se banaliser dans l'ensemble des territoires situés à l'extérieur du Premier monde capitaliste (je pense notamment à la Palestine, la Tchétchénie, etc.). Et, si ces nécroterritoires étaient autrefois caractéristiques des Deuxième et Troisième mondes (Srebrenica, en Bosnie, fut manifestement un nécroterritoire), ils se multiplient avec la récession actuelle, devenant de plus en plus banals, jusque dans le Premier monde : des milliers d'emplois sont supprimés et les classes moyennes les plus pauvres se transforment en une nouvelle classe située dans un territoire de pauvreté et, par conséquent, un nécroterritoire.

Le point principal est l'idée selon laquelle le nécrocapitalisme néolibéral survit par l'intensification de ses deux conditions de reproduction principales : la déréglementation et la privatisation. Dans ce qui suit, j'évoquerai et expliquerai la logique de ces deux conditions ainsi que d'autres caractéristiques immanentes du néolibéralisme. Je ferai référence à deux textes et à un petit glossaire publiés dans le magazine *AREA Chicago* : « Inheriting the Grid », par Daniel Tucker et « The City as Policy Lab », par Nik Theodore, Jamie Peck, et Neil Brebber (*AREA Chicago*, 6 août 2008).

Mentionner ces deux conditions revient à évoquer l'existence d'une situation de psychose, situation exceptionnelle qui deviendra bientôt totalement normale et acceptable. La privatisation signifie que l'état se retire étape par étape des vies sociale, culturelle et publique, laissant ces secteurs publics en proie à la lutte des capitaux privés. Mais la privatisation implique également le système de propriété privée ou l'instrumentalisation privée d'une institution publique par ceux qui la dirigent. Pour comprendre en détail ces processus et, plus largement, le néolibéralisme, je me permettrai de citer le glossaire, certes bref, mais extrêmement précis, publié dans *AREA Chicago* :

> Le néolibéralisme est un projet de transformation institutionnelle radicale. Le terme fait référence à une époque unique du Capitalisme, au cours de laquelle certaines élites économiques de certains pays ont encouragé un intégrisme de libre-marché sans précédent depuis la Grande Dépression. Cette idéologie fondamentaliste a favorisé la transformation des lois qui protégeaient les économies locales et nationales de la concurrence étran-

gère ainsi qu'une grande partie des acquis sociaux et politiques avec, notamment, les mouvements syndicaux. Cette transformation s'est principalement effectuée par la privatisation des industries et services dont l'état détenait auparavant le monopole, ainsi que de nombreux programmes liés à l'aide sociale. Cette période est également marquée par l'ouverture de nouveaux marchés dans des secteurs de la vie courante jusqu'alors inexploités dans une optique de profit — notamment les services de base fournis par l'état — ainsi que par l'importance croissante d'industries comme la culture, la santé, l'environnement et l'éducation (pour n'en citer que quelques-unes). Le néolibéralisme fut développé, dit-on, au sein du département d'économie de l'université de Chicago, par des idéologues tels Friedrich von Hayek ou Milton Friedman. Le concept est issu d'une tradition « libérale » remontant aux premiers théoriciens du capitalisme du début du 19e siècle, qui se concentraient sur des concepts purs de liberté. Pour le libéral, la « liberté » constitue l'idéal à atteindre. Pour le néolibéral, c'est l'« économie de marché » — débarrassée de toute forme d'intervention de l'état — qui constitue l'idéal. Il faut toutefois garder à l'esprit que, l'idéal étant éloigné de la vérité, les politiques que l'on qualifie de « néolibérales » nécessitent une intervention de l'état importante — mais, cette fois, de la part de l'élite économique uniquement, et sans politique de redistribution économique, sans lutte contre la discrimination ni participation civique.

Par conséquent, le nécrocapitalisme néolibéral impacte tous les secteurs de la vie, de la production et du travail. Dans le nécrocapitalisme néolibéral, la société tout entière est transformée en *un seul secteur d'investissement gigantesque* qui entretient la capitalisation du capital. J'insiste sur le fait que l'époque de la particularisation des niveaux de la société est terminée (partant

du principe que l'art et la culture sont « extérieurs » aux processus se déroulant dans les contextes économique, social et politique). L'interdépendance a toujours été très étroite entre la superstructure (l'art, la culture, le champ social, etc.) et la base économique. La différence tient dans le fait que, par le passé, cette logique était dissimulée. Dans le néolibéralisme en revanche, le lien est clairement visible. On voit donc combien ces secteurs (l'art, la culture, le social, les secteurs publics, la santé), auparavant utilisés principalement à des fins de reproduction idéologique du mode de production et de sa force de travail, sont vitaux, aujourd'hui, pour la capitalisation directe du capital. Par conséquent, quand nous parlons de déréglementation radicale, nécrocapitaliste et néolibérale, de chaque institution de la société (art, culture, politique, santé, sécurité sociale, public, droit, religion, etc.), cela signifie que la transformation affecte non seulement la politique de (dés)investissement, mais aussi l'histoire, les stratégies d'intervention, les idéologies, les rituels, et les formes d'organisation de ces institutions.

Dans le néolibéralisme tel qu'il est défini par l'équipe d'*AREA Chicago*, quatre processus sont à l'œuvre : la financiarisation du capital, les mouvements spéculatifs du capital financier, la concurrence territoriale et le marketing territorial. Je considère que les domaines de l'art et de la culture sont ouvertement restructurés et dérégulés par ces processus, mais j'envisage aussi un processus radical de financiarisation du capital et des institutions culturelles en tant que telles, en prenant la spéculation, la concurrence territoriale et le marketing territorial comme caractéristiques principales. Dans le nécrocapitalisme néolibéral, un processus de surdétermination (financiarisation) est à l'œuvre qui affecte non seulement tous les niveaux de la société, mais aussi l'art contemporain et la culture.

La financiarisation du capital signifie que la plus-value, unique moteur du capital, est produite par un mécanisme de bulles spéculatives, de mouvements « virtuels » d'investissement, d'argent, etc. Elle n'est donc plus ancrée dans la « pro-

duction », comme c'était le cas lors de l'expropriation directe des peuples, des régions et des territoires à une époque coloniale capitaliste pas si lointaine. Même si ce processus est toujours actif — et l'on pense, notamment, à l'exploitation des ressources pétrolières —, la financiarisation crée (virtuellement) de l'argent avec de l'argent, sans avoir recours à la production. Il n'est guère étonnant qu'à la fin du mois de septembre 2008, lorsque Wall Street était sur le point de connaître la pire des catastrophes de son histoire depuis la Grande Dépression, des milliards d'euros se soient pour ainsi dire volatilisés du jour au lendemain. Nous constatons actuellement l'aspect performatif du pouvoir spéculatif de la capitalisation et de l'argent qui n'a d'autre base que lui-même. Une telle situation conduit irrémédiablement à des conditions d'auto-cannibalisation et de vampirisme exacerbé. Qu'est-ce que cela signifie ? Si, comme l'affirme l'équipe d'*AREA Chicago*, la financiarisation du capital implique la domination des marchés financiers (commerce des devises, contrats à terme, commerce de dettes, échange de titres de placement du gouvernement américain entre autres formes d'investissement spéculatif) sur les économies industrielles dans le capitalisme contemporain, j'avancerais que la financiarisation de l'art et des institutions culturelles constitue un paradigme équivalant à la financiarisation du capital — c'est-à-dire à l'autonomisation outrancière des institutions artistiques, mais uniquement par des processus performatifs spéculatifs n'ayant d'autre base que les institutions elles-mêmes. Ces processus spéculatifs deviennent plus importants que toute production artistique et culturelle, que toute œuvre d'art, artiste ou groupe artistique.

Comme l'affirme l'équipe d'*AREA Chicago*, la spéculation « *peut être envisagée comme le fait d'acheter, de garder et de vendre quelque chose (n'importe quoi, de l'immobilier aux objets d'art) dans le but de pro ter des uctuations du marché (selon le principe "acheter à moindre coût, vendre à prix élevé").* » Ce qui se vend et s'achète ici, c'est l'information elle-même, pour ainsi dire privée de tout contenu. De plus, un « nettoyage du terrain » complète ce processus, comme nous l'avons observé lors de la guerre des Balkans. Les pratiques et les théories qui perturbent le flot de la production incessante d'information doivent être supprimées ; elles doivent disparaître. Des processus très similaires ont été mis en place et sont toujours à l'œuvre dans le cas du peuple « supprimé » de Slovénie ; et, par conséquent, la brutalité du conflit tchétchène, de la Guerre des Balkans dans les années 90, parmi d'autres, n'est pas une anomalie. En résumé, ce qui est à l'œuvre est donc un processus double. D'un côté, la spéculation est le résultat de l'hyperactivité — non pas de la production artistique ou culturelle, mais de l'hyperproduction de l'information elle-même. De l'autre côté, les institutions sont utilisées comme incubateurs de la production constante d'information à propos d'elles-mêmes. Il en résulte, pour faire bref, un bombardement quotidien d'une quantité incroyable d'information sur des projets et activités que plus personne ne peut suivre. Un véritable boum est généré par la transmission spéculative infinie et la distribution de n'importe quoi. Par ailleurs, on observe un processus psychotique d'évacuation totale.

En résumé, « financiariser » ne signifie pas seulement capitaliser du « rien » via de pures stratégies spéculatives de l'information. Dans le cas de la financiarisation des institutions artistiques, cela signifie encore transformer l'intégralité de la production artistique en *rien*.

Ces processus ont abouti à l'instrumentalisation et à la privatisation totales de l'espace public, de l'argent public et du public lui-même.

En conclusion, je dirais que tant que les institutions artistiques et les non-institutions semi-privées fonctionneront selon un processus de financiarisation aux scénarii totalement spéculatifs et similaires à ceux des banques et des non-banques, elles devront être conscientes que leur effondrement total est possible. C'est précisément ce qui se produit à Wall Street. Les signes avant-coureurs de cet effondrement sont déjà visibles

dans la façon dont les institutions artistiques fonctionnent publiquement, dépassant toutes les limites de la décence.

En résumé, le nécrocapitalisme néolibéral se produit et se reproduit sans cesse, non seulement politiquement et économiquement, mais également au niveau institutionnel. Ces processus produisent un effet profondément « dysfonctionnel » d'un point de vue social. Cette situation génère des conséquences qui s'avèrent très difficiles à comprendre pleinement. Il est aujourd'hui nécessaire de nous dissocier de la guerre du tout contre tout, de l'échange du n'importe quoi contre n'importe quoi et du n'importe qui contre n'importe qui. Nous devons être capables de faire une distinction dans l'espace, tout en créant des alliances locales et internationales. Ce sont les seuls moyens de modifier les sphères déréglementées et privatisées de notre vie et de notre travail aux niveaux économique, social et institutionnel.

Pour conclure notre réflexion, il est temps de nous demander si la récession actuelle marque la fin du capitalisme global néolibéral. Je dirais que les crises financières ont en fait créé les conditions d'une restructuration globale et, si l'on peut dire, *interne*, qui accentue le dérèglement du système et ses dysfonctionnements. Par conséquent, il faut s'attendre à une intensification des nécroterritoires via une paupérisation et une pauvreté massives. Dans le but affiché de « faire reculer la faim dans le monde » — et dans celui, réel, de créer un contexte favorable à l'introduction de nouvelles technologies — de nouveaux aliments seront introduits grâce à la biotechnologie et à la génétique, dans le monde entier, Europe comprise. Cela se fera sans objections, parallèlement aux nouvelles donnes de la crise environnementale. Ces nouvelles donnes sont — et seront — le résultat de la pénurie d'énergie, qui impliquera le recours à de nouvelles sources d'énergie, meurtrières et incontrôlables, de la plus sale à la plus « propre ».

Il est important de préciser que la situation actuelle permettra au capital de poursuivre sa tâche la plus urgente :

l'accélération de l'effondrement et/ou la dé/re/structuration de la classe ouvrière, dont la vie sera réglementée par le passage du biopolitique au nécropolitique que je viens de décrire. Nous assisterons à un processus d'intensification — déjà à l'œuvre —, qui se caractérise, selon Ignacio Ramonet, par quatre grands principes de rationalisation :

1) réduction du nombre des employés ;
2) baisse des salaires ;
3) introduction de nouvelles contraintes de travail ;
4) restructuration des entreprises et redistribution des biens et des ressources.

Le capital mettra ces processus en œuvre dans de nombreuses situations, en exerçant le contrôle sur les individus, en faisant la guerre « au terrorisme » ou en « éduquant » ceux qui ne sont pas assez civilisés ! En tant qu'artistes, théoriciens et activistes, mais surtout en tant que sujets politiques, nous nous devons de réagir en formulant une critique radicale de ces mécanismes et en luttant contre la normalisation du nécrocapitalisme néolibéral, non seulement sur les plans économique, social et politique, mais aussi sur les plans artistique et culturel.

Références

Christian Hoeller, « Africa in Motion. An interview with the post-colonialism theoretician Achille Mbembe », *Springerin* (Vienne), mars 2002. (consultable sur : *www.springerin.at*).

Santiago Lòpez Petit, *El Estado-Guerra*, Hondarribia (Espagne), Editorial Hiru, 2003.

María Lugones. « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System », *Hypatia*, nº 22/1, Hiver 2007, pp. 186-209.

Achille Mbembe, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000. Traduction en anglais : On the Postcolony, Berkeley, University of California Press, 2001.

Achille Mbembe, *On Private Indirect Government*, Oxford, African Books Collective, 2001.

Igancio Ramonet, *Le Monde diplomatique*, éditorial de l'édition croate, décembre 2007.

Reartikulac a, nº3, mars 2008. (revue consultable sur le site : *www.reartikulac a.org*).

Madina Tlostanova, « Re(dis)articulating the Myth of Modernity through the Decolonial Perspective », intervention dans le cadre de la table ronde *Re-Articulating the Scenarios of Environmental Catastrophe*, festival Transmediale, Berlin, 28 janvier 2009. (consultable sur : *www.transmediale.de*).

Daniel Tucker, « Inheriting the Grid », *AREA Chicago*, 6 août 2008 ; Nik Theodore, Jamie Peck, et Neil Brebber, « The City as Policy Lab », *AREA Chicago*, 6 août 2008. (consultables sur : *www.areachicago.org*).

Catherine Walsh. « The Geopolitics of Knowledge and the Coloniality of Power. An Interview with Walter Mignolo », *Zehar*, nº 60/61, juillet 2007. (consultable sur : *http://magazines.documenta.de*).

63

L'INCERTITUDE DU DOCUMENTARISME

Hito Steyerl

Hito Steyerl est documentariste et auteure. Elle a participé à de nombreuses manifestations artistiques internationales telles, notamment, Documenta 12, la 7e biennale de Shanghai et la 2e biennale de Séville. Elle est auteure et éditeur de plusieurs ouvrages sur l'esthétique et les médias parmi lesquels *Die Farbe derWahrheit* (Turia & Kant, 2008), *The Greenroom: Reconsidering the Document and Contemporary Art* (Lukas & Sternberg, 2009), et *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (MayFly, 2009). Elle enseigne à l'Université des Arts de Berlin en qualité de professeur invitée dans le cadre du programme sur les nouveaux médias. Elle vit et travaille à Berlin.

Je me souviens parfaitement d'un reportage étrange, diffusé à la télévision il y a de cela quelques années. Durant les tout premiers jours de l'invasion de l'Irak par les États-Unis en 2003, un correspondant expérimenté de CNN se trouvait à bord d'un véhicule blindé. Il jubilait en prenant des images en direct par la fenêtre, à l'aide d'une caméra de téléphone portable. Il affirmait que ce type de diffusion *live* était sans précédent, que personne n'avait jamais vu cela. Et c'était exact, en effet, car il n'y avait quasiment rien à voir sur les images. En raison de la très basse résolution de sa caméra, on ne distinguait que des tâches vertes et brunes se déplaçant lentement à l'écran. En fait, l'image ressemblait au camouflage d'un treillis, version militaire de l'expressionnisme abstrait.

Ces images sont-elles réellement des images documentaires ? Si l'on se base sur une définition conventionnelle du genre, la réponse est, de toute évidence, non. Elles n'ont aucune similitude avec la réalité. Il n'est en aucun cas possible d'affirmer que le réel y est représenté de façon objective. Pourtant, une chose est sûre : ces images semblent largement réelles. Elles font l'effet, à un grand nombre de gens, d'être des images documentaires [...] Elles évoquent une situation d'exception constante, une crise permanente, un état d'alerte et de tension exacerbées : elles touchent de près la réalité qu'elles reflètent.

Aujourd'hui, ce type d'images s'est largement répandu. Nous sommes innondés d'images « documentaires » de plus en plus abstraites, montées à la hâte. Parfois sombres, floues ou mal cadrées, elles montrent peu de choses, si ce n'est leur propre agitation (**1:**]. Plus elles sont immédiates, moins il y a à voir. Plus l'on s'approche de la réalité, moins celle-ci devient intelligible. Nous appellerons cela le « principe d'incertitude du documentarisme moderne ».

1:
John Fiske, « Videotech », in *Visual Culture Reader*, (Sous la direction de Nicholas Mirzoeff), London/New York, Routledge, 1998, pp. 153-162.

Documentaire ?

En réalité, ce principe ne s'applique pas seulement aux images et aux bandes-son des documentaires, mais également à leurs théories. Une grande partie de la thèse documentaire est aussi floue que les images transmises par le correspondant de CNN que j'ai cité en exemple. Plus nous essayons de distinguer l'essence du documentaire, moins nous sommes capables de le comprendre. En effet, les notions utilisées pour commenter les images sont aussi mal définies que les images elles-mêmes. Des termes comme « vérité », « réalité » ou « objectivité », entre autres, se caractérisent par l'absence d'interprétation globalement valide et de toute définition précise. Nous voilà donc confrontés à un autre paradoxe : la forme documentaire, censée transmettre la connaissance de manière transparente et sans ambiguïté, doit être explorée à l'aide d'outils conceptuels qui ne sont eux-mêmes ni clairs, ni transparents. Plus un documentaire s'approche de la réalité, plus nous sommes perplexes sur le plan conceptuel. Plus le documentaire semble offrir une information fiable, moins il nous est possible d'affirmer quoi ce soit avec certitude à son sujet : les termes utilisés pour le décrire semblent tout à coup peu pertinents, hasardeux et contestables.

Je ne souhaite pas donner ici, à la manière d'un exercice de théologie négative, tous les critères que le mode documentaire ne parvient pas à respecter. De toute évidence, quelle que soit la signification du terme « objectivité », le documentaire n'est pas constamment objectif. Il contient des faits, sans pour autant jamais être totalement factuel. S'il vise à représenter la réalité, il manque généralement son but, du moins selon ses propres critères. Le poststructuralisme nous a appris que la « réalité », la « vérité », ainsi que d'autres notions de base sur lesquelles reposent les définitions possibles du documentaire, sont, au mieux, aussi nettes que des reflets à la surface d'une eau agitée. Mais, avant de nous noyer dans les incertitudes et les ambiguïtés que ces paradigmes impliquent, je

suggère de poser une vérité cartésienne très désuète. Car, dans toute cette ambivalence, notre confusion est la seule chose qui peut-être certaine et à laquelle nous pouvons nous fier. Elle représentera toujours, de manière inconsciente, notre réaction au documentaire. Le doute permanent, l'incertitude constante (ce que nous voyons est-il « vrai », « réel », « factuel », etc.) accompagne la perception du documentaire contemporain tel une ombre. Je me permets d'avancer l'idée que cette incertitude n'est pas une carence honteuse qu'il convient de dissimuler : elle constitue, en fait, la qualité principale des modes des documentaires contemporains. Les questions qu'elle soulève invariablement et les anxiétés refoulées derrière des certitudes apparentes diffèrent considérablement de celles que l'on retrouve dans les modes fictionnels. La seule chose que nous pouvons affirmer avec conviction sur le mode documentaire de notre époque est que nous doutons toujours de sa véracité.

Rien que la vérité

Bien entendu, la mise en doute de la représentation documentaire n'est pas nouvelle. Elle s'avère aussi ancienne que la forme documentaire elle-même. Ses ambitions d'authenticité ont toujours été mises en question, réfutées ou taxées d'arrogance. L'attitude générale envers les prétentions du documentaire a toujours été teintée de déni : elle oscille entre croyance et incrédulité, confiance et défiance, espoir et désillusion.

C'est également la raison pour laquelle la forme documentaire propose à son public une problématique philosophique. La question de savoir si elle représente la réalité et, si oui, dans quelle mesure, a toujours fait débat. La discussion oppose notamment les partisans du réalisme aux constructivistes. Si les premiers pensent que les formes documentaires reproduisent les faits naturels, les derniers les considèrent comme des constructions sociales. Selon les réalistes, la réalité est autour de nous et une caméra peut en capturer l'essence. Les constructivistes, eux, insistent sur la fonction de l'idéologie et considè-

rent la vérité comme un attribut du pouvoir. Michel Foucault a inventé l'expression « politique de la vérité » (**2:**]. Pour les constructivistes, le documentaire ne représente pas la « réalité » mais la « volonté de puissance » de son créateur, phénomène que j'ai désigné par le terme de « documentalité ».

Toutefois, les deux positions s'avèrent problématiques. Alors que les réalistes croient en une objectivité qui s'avère bien souvent très subjective, et qui a nonchalamment fait passer des propagandes détestables pour des vérités, les constructivistes, eux, finissent par ne plus faire la différence entre les faits et une désinformation éhontée (autrement dit, entre une vérité et un mensonge évident). Si la position des réalistes peut être qualifiée de naïve, celle des constructivistes court le risque de sombrer dans un relativisme opportuniste et cynique.

Que faire dans une telle impasse ? Nous devrions commencer par accepter le problème de la vérité dans toute son ampleur, surtout à une époque où le doute est omniprésent. Il ne faut pas avoir honte de se demander constamment si ce que nous voyons est conforme à la réalité. Bien au contraire, le doute est une qualité décisive des formes documentaires contemporaines. Celles-ci se caractérisent en effet par une incertitude parfois subliminale mais néanmoins persistante, ainsi que par la question qu'elles soulèvent en permanence : est-ce réellement vrai ?

Bien entendu, le principe d'incertitude documentaire ne constitue qu'une définition temporaire du documentaire moderne, car cette définition est contextualisée dans notre époque historique. Toutefois, elle n'a jamais été aussi juste que dans le contexte contemporain de réseau médiatique global. À une époque marquée par l'anxiété, la précarité des conditions de vie, l'incertitude générale, la panique et l'hystérie provoquées par les médias, notre confiance en tous ceux qui prétendent détenir la vérité — et particulièrement les médias avec leurs productions documentaires — est ébranlée. Toutefois, dans le même temps, nos conditions de vie dépendent plus

que jamais d'événements distants sur lesquels nous n'avons que très peu d'influence. La couverture médiatique omniprésente à laquelle nous sommes confrontés quotidiennement entretient l'illusion du contrôle, tout en démontrant simultanément que nous sommes réduits au rôle de spectateurs passifs. En reproduisant tous les aspects d'une réponse rationnelle, les médias véhiculent la peur sur le plan affectif le plus basique. Les formes documentaires mettent en évidence un dilemme fondamental des sociétés du risque (**3:**] contemporaines. Les spectateurs sont déchirés entre de fausses certitudes et un sentiment de passivité, entre l'agitation et l'ennui, entre leur rôle de citoyens et leur rôle de consommateurs.

À l'ère de la reproduction numérique, non seulement les formes documentaires ont un impact considérable au niveau de l'individu, mais elles contribuent également en grande partie à une économie contemporaine de l'affect. Le souci d'une intégrité objective, garantie et même scientifique, fait peu à peu place à un désir d'intensité. Dans des sociétés où le flux de l'information tient un rôle prépondérant, l'argumentation distanciée se voit supplantée par une volonté d'identification, par des messages et des affects qui sont de plus en plus liés aux événements eux-mêmes. Le matériau documentaire semblait autrefois rigoureux et soumis à des procédures comparables à celles du droit ou de la science. Aujourd'hui, l'institutionalisation du doute transforme l'image documentaire en un conglomérat d'émotions aussi intenses que contradictoires.

2:
Michel Foucault, « Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana und P. Pasquino », in *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin, Merve Verlag, 1978. Traduit du français : Michel Foucault, « Vérité et pouvoir », entretien avec A. Fontana et P. Pasquino, in *Dits et écrits*, IH, n° 192, 1976, pp. 140-160.

3:
La notion de « sociétés du risque » est abordée dans les ouvrages suivants (entre autres) : Anthony Giddens. « Risk and Responsibility », in *Modern Law Review* 62(1), 1999, pp. 1-10 ; Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, New Delhi, Sage, 1992. Traduit en français : Ulrich Beck, *La Société du risque*, Paris, Flammarion, 2003.

Les formes documentaires diffusent, régulent et administrent des potentiels émotionnels énormes, qu'elles contiennent, ou libèrent, de façon explosive. Elles rapprochent des événements distants de sorte qu'ils nous pénètrent, tout en aliénant ce qui nous est le plus proche. Dans ce mode affectif, les formes documentaires créent une intimité, et même une présence, factices. Elles nous familiarisent avec le monde sans nous donner la possibilité d'y prendre part. Elles nous montrent la différence mais engendrent l'inimitié. Leur force d'impact émotionnel est amplifiée : elles peuvent susciter l'horreur et l'incrédulité comme le soulagement et la satisfaction. En réalité, le doute quant à la véracité documentaire fait partie de cette série de simulations émotionnelles. C'est précisément le flou et non la clarté de l'image documentaire qui lui donne un pouvoir aussi paradoxal.

Le documentarisme dans le champ de l'art

Étudions maintenant le domaine artistique. Dans les années 90, les formes documentaires redevinrent populaires après un hiatus de vingt ans, imputable au reaganisme et au nivellement artistique par le bas qu'il provoqua. Durant cette période, le champ de l'art souffrit de la même persécution dans la sphère publique que le domaine de la production documentaire. Le mode documentaire étant automatiquement associé à la sphère publique, au financement par l'état et au secteur de la rationalité communicative, il fut, dans de nombreux cas, associé par réflexe au champ de l'art. L'art tenta également d'endosser, en partie, le rôle de circuit médiatique alternatif. Ce point fut développé par Stefan Jonsson, qui affirmait que le champ de l'art pouvait devenir une sorte de CNN alternatif, capable d'éclairer les zones d'ombre du journalisme d'entreprise et de la mondialisation en général. (**4:]**

Mais le domaine de l'art, durant les années 90 connut également d'autres évolutions, qui firent des modes documentaires un choix évident pour les artistes. Tout d'abord, la

pratique du prétendu « art contextuel », dans laquelle les producteurs essayèrent d'intégrer les conditions économiques et politiques de leurs propres activités. Ces documents étant généralement utilisés pour évaluer ces paramètres, il sembla naturel de travailler avec eux ou sur eux. Ils furent alors utilisés, ou parfois simplement diffusés, comme témoignages pour des recherches d'archives, des enquêtes sociales ou la production de connaissance alternative. L'impact des *Cultural Studies* sur le champ de l'art généra une nouvelle affinité, suite à quoi le souci de la politique de représentation fit son apparition. La conscience des relations de pouvoir s'accrut, non seulement dans les articulations documentaires, mais aussi dans toutes les formes de représentation. Dans de nombreux cas, elle fut également transformée par de nouveaux modes de narration qui reflétaient leur propre implication dans les autorités et les hiérarchies de la production de connaissance avec leurs effets sur le sexe ainsi que sur d'autres relations sociales.

Toutes ces influences, qui, bien entendu, sont interconnectées et se recoupent, ont fait du documentaire l'une des caractéristiques les plus marquantes du champ de l'art dans les années 90 et au début du vingt-et-unième siècle. Mais que signifiaient ces évolutions ? Au cœur de la vague d'excitation qui accompagna l'usage du documentaire social, certains aspects importants du documentaire furent négligés par leurs créateurs. Le documentarisme étant d'emblée considéré comme éclairé et critique, de nombreux producteurs ont peu tenu compte du fait qu'au contraire, les documents sont bien souvent des condensés de pouvoir. Ils empestent l'autorité, la certification, l'expertise et concentrent des hiérarchies épistémologiques. Manipuler les documentaires n'est donc pas chose aisée. Il convient de garder à l'esprit, surtout si l'on cherche à déconstruire les mécanismes du pouvoir, que les documents

4:
Stefan Jonsson, « Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalisation ». Disponible sur : *www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf*

existants sont, ainsi que Walter Benjamin l'a écrit, principalement créés et autorisés par les vainqueurs et les dirigeants.

Une situation ambiguë s'est ainsi créée au sein du champ de l'art. En surface ou au niveau du contenu, de nombreuses articulations documentaires semblaient saper ou même attaquer des structures de pouvoir injustes. Mais, au niveau de la forme, en ayant recours à des procédures de vérité officielles, les documentaires conventionnels ont intensifié l'aura de la salle d'audience, de la prison ou du laboratoire, dans un champ artistique déjà saturé par ces mécanismes. L'institution du « White Cube » a été critiquée car elle présentait une constellation clinique de points de vue dont les valeurs esthétiques et sociales s'avéraient en fait assez similaires à celles déployées dans les modes documentaires conventionnels. Comme on le sait, la production documentaire a, pendant longtemps, fait office de médecine légale, et œuvré au service d'une entreprise épistémologique à grande échelle étroitement liée aux projets du colonialisme occidental. Le fait d'apporter la soi-disant vérité sur des peuples et des endroits éloignés de toute civilisation a beaucoup contribué à soumettre ces peuples à notre domination. Et nous ne parlons pas seulement des procédures de vérité documentaires principales : même la technologie de la photographie, qui se base sur des technologies militaires, atteste ce lien historique.

Jacques Rancière a récemment décrit l'importance de ces structures d'observation et de connaissance en termes de « *partage du sensible* ». Selon lui, la composante politique de toute entreprise esthétique se situe précisément dans la manière dont certains régimes esthétiques autorisent certaines visibilités ou articulations et en interdisent d'autres. L'importance politique des formes documentaires ne se trouve donc pas en premier lieu dans leur contenu, mais dans la manière dont elles sont organisées. Elle se trouve dans le partage du sensible mis en œuvre par les articulations documentaires. Et cela ne s'applique pas uniquement au documentarisme d'entreprise, mais aussi aux productions documentaires qui se soucient des procédures de vérité, du vocabulaire employé, et tendent vers une attitude scientifique et objectiviste.

Au-delà de la représentation

Même la volonté d'une politique de représentation plus radicale n'est pas à la hauteur du défi que représente le documentaire contemporain. La forme documentaire en tant que telle est maintenant plus puissante que jamais, même si nous croyons de moins en moins à la vérité qu'elle nous présente. Les rapports documentaires peuvent déclencher des interventions militaires, provoquer des pogroms ou des plans d'aide internationale, susciter l'euphorie ou la panique générale. Et cela est dû à leur fonction au sein des industries culturelles globales. Ces structures transforment l'information en marchandise et surtout en affects puissants. Nous identifions ce que nous voyons en termes de victimes, de héros, de survivants, d'heureux gagnants, et l'impact de cette identification est amplifié par l'authenticité présumée des expériences que nous pensons partager. Les images, qui nous semblent toujours plus immédiates alors qu'elles nous en montrent toujours moins, évoquent une situation d'exception constante, une crise permanente, un état d'alerte et de tension exacerbées. La forme documentaire devient ainsi un acteur majeur au sein des économies contemporaines de l'affect. Elle accroît un sentiment général de peur qui caractérise le discours gouvernemental de notre époque. Comme Brian Massumi l'a démontré à l'aide de l'exemple des codes couleur des alertes aux États-Unis, le pouvoir s'adresse à nous au niveau de l'affect également. Les couleurs unies déclenchent de multiples réactions émotionnelles. À l'âge de la terreur, la télévision provoque sur son réseau un état de nervosité générale en modulant l'intensité des sentiments collectifs (**5:]**.

5:
Brian Massumi, « Peur, dit le spectre » in *Multitudes* n° 23, Complément électronique : *http://multitudes.samizdat.net/Peur-dit-le-spectre*

De manière assez ironique, le pouvoir prend le point de vue artistique de l'abstraction. La politique passe peu à peu dans le royaume de la perception pure. Elle n'est pas seulement esthétisée : elle est *devenue* esthétique en tant que telle car elle fonctionne par les sens. La relation entre politique et art est ainsi reconfigurée à un niveau qui se situe au-delà de la représentation.

Le documentarisme artistique contemporain, qui met l'accent sur une politique de représentation, n'est toujours pas assez attentif à ce changement ; la politique en tant que telle se place au-delà de la représentation. Des développements très concrets donnent à penser sans le moindre doute que le principe de la démocratie représentative est de plus en plus problématique. La représentation politique du peuple est ébranlée à plusieurs niveaux — de la non-représentation des immigrés à la création d'entités démocratiques hybrides et étranges comme l'Union Européenne. Si le peuple n'est plus représenté politiquement, alors peut-être que d'autres formes de représentation symboliques sont également affaiblies. Si la représentation politique devient abstraite et confuse, c'est peut-être aussi le cas de la représentation documentaire. Est-ce également un moyen d'interpréter le documentarisme abstrait de CNN ? Un documentarisme qui se placerait au-delà de la représentation ?

Il y a un autre aspect que je voudrais aborder, au sujet des images du documentaire de CNN évoquées plus haut. Il paraît difficile d'imaginer des documents aussi peu « objectifs », pour ainsi dire, que ces images, car elles sont prises d'une position qui relève de l'« encastrement » (*embeddedness*) et qui renonce d'emblée à la distanciation critique et à la plupart des prétentions d'objectivité. Pour travailler parmi les soldats, les journalistes ont dû accepter des limitations très strictes de la liberté de la presse. Mais que se passerait-il si nous devions réaliser que dans ce monde nous faisons tous, d'une manière ou d'une autre, partie intégrante du capitalisme global ? Et que toute tentative pour reprendre une distanciation critique et une certaine mesure d'objectivité serait, dans de telles circonstances, une perpétuelle illusion idéologique ? Dans un sens, cela est probablement vrai. Et paradoxalement, on pourrait ainsi dire qu'il n'y a plus de vérité et certainement pas dans le documentarisme. Mais examinons la perspective inverse : et si le contraire était vrai, et que les images floues et mal cadrées du téléphone portable exprimaient la vérité de la situation bien mieux que tout rapport objectiviste ? Car ces images ne représentent pas vraiment quelque chose de précis. Elles sont bien trop floues. Elles sont tout aussi post-représentationnelles que la majorité des politiques contemporaines. Pourtant, étonnamment, il est possible de parler de « vérité » à leur sujet.

Ces images de CNN expriment, de manière très vivante et précise, l'incertitude qui règne non seulement dans la production d'images documentaires actuelle, mais également dans le monde contemporain. Ces documents illustrent de façon authentique, si l'on peut dire, ce doute généralisé. Ils reflètent la nature précaire des vies contemporaines ainsi que le malaise de toute représentation. Prendre en compte ou dénoncer cette situation ne suffira pas pour trouver une position critique par rapport à ces images. Cela implique de remplacer toute une gamme d'affects connectés à cette incertitude — principalement le stress, la sensation d'insécurité et un sentiment général de désarroi et de confusion — par une autre. Et, dans cette optique, le seul documentaire critique possible aujourd'hui est la présentation d'une constellation affective et politique qui n'existe pas encore et qui devra être créée.

77

L'AMOUR DU POUVOIR

ou

de la critique revendiquée
mais non réalisée,
ou bien réalisée
et non revendiquée

Viktor
Misiano

Colocation

Les manuels d'histoire nous apprennent que le mouvement démocratique russe est « né de l'insurrection des décembristes ». En 1825, à la mort du tsar Alexandre Ier, les officiers nobles aux idées progressistes conduisent leurs régiments sur Saint-Pétersbourg en exigeant le couronnement de Constantin, héritier libéral du trône, et l'établissement d'une monarchie constitutionnelle. Pourtant, les soldats massés sur la Place du Sénat étaient tous convaincus que le mot « constitution », mentionné dans le slogan *Pour Constantin et la constitution*, désignait l'épouse du prétendant au trône, le grand-duc Constantin. On a pour habitude de faire allusion à cette anecdote lorsque l'on cherche à démontrer combien la société russe reste fidèle au pouvoir, même lorsqu'elle met en avant des revendications protestataires. Car, historiquement, la modernisation de la Russie s'est toujours faite à l'initiative du pouvoir et par lui. C'est ce qui fit dire au poète Pouchkine, contemporain des décembristes, que « le gouvernement est le seul Européen en Russie. » Par une ironie de l'Histoire, il pensait, en affirmant cela, à Nicolas Ier, tsar réactionnaire qui prit le pouvoir à la place de Constantin.

Si l'on avance dans le temps, vers une période plus contemporaine, comme les années 60 — moment référent de la contemporanéité —, il est impossible de ne pas reconnaître que, à première vue, la Russie a partagé avec l'Occident l'impulsion de modernisation et l'esprit libéral de l'époque. Des spécialistes témoignent : « *En relisant les déclarations idéologiques de nos années 60, on découvre des similitudes frappantes avec les idées prônées par la Nouvelle Gauche* » (**1:**]. Avec toutefois une différence paradoxale de taille : si la Nouvelle Gauche occidentale faisait référence, dans ses exigences, à des idées de gauche, en URSS, en revanche, c'était bien une idéologie de gauche qui se trouvait au pouvoir. Et c'est pourquoi, en URSS, les intellectuels des années 60 en appelaient au pouvoir pour « changer

1:
Boris Kagarlitsky, *Le Mythe des années 60 et l'engagement politique*, catalogue Moscou-Berlin Iskousstvo, Moscou, Trilistnik, 2004, p. 117.

Viktor Misiano est curateur et critique d'art. Il est l'un des fondateurs et le rédacteur en chef de *Moscow Art Magazine* et de *Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*. Il fut le curateur des contributions russes des biennales d'Istanbul (1992), de Venise (1995 et 2003), de São Paulo (2002 et 2004), et de Valence (2001). Il fut membre de l'équipe curatoriale de Manifesta 1 (Rotterdam, 1996). En 2005, il organisa le premier pavillon d'Asie centrale de la biennale de Venise. Ses projets curatoriaux les plus récents incluent *Progressive Nostalgia: Art from the Former USSR* au Centre pour l'art contemporain de Prato (Italie), au Musée Benaki d'Athènes (Grèce), au Musée d'art KUMU de Tallinn (Estonie), et au Musée d'art contemporain Kiasma d'Helsinki (Finlande) ; *Vysocany Congress* (ČKD Factory, Tina B.-Festival d'art contemporain de Prague, 2008) ; *Very Simple Actions Without Any Particular Purpose* (ARTRA Gallery, Milan, 2009). Il a reçu un doctorat honorifique de l'Université d'Art et de Design d'Helsinki. Il vit et travaille à Moscou et Ceglie Messapica (Italie).

le Parti de l'intérieur ». Et c'est également la raison pour laquelle « *leur projet politique s'est effondré en une journée, lorsque, sur ordre du Kremlin, les tanks soviétiques ont envahi la Tchécoslovaquie réformiste* ». Le lendemain soir, une grande partie des tenants « du socialisme à visage humain » avaient compris que le « *socialisme démocratique n'était qu'une utopie absurde* » (**2:]**.

Lors des deux décennies suivantes, les anciens esprits libres ont suivi, dans leur majorité, la voie conformiste de l'intégration au pouvoir, tandis qu'une minorité entrait en dissidence. La désillusion des années 60 a conduit cette minorité à un changement idéologique radical : à la place du « socialisme à visage humain » elle s'est tournée vers Thatcher, Reagan puis, pour finir, vers le général Pinochet. Les opposants historiques furent peu à peu rejoints, dans ce virage idéologique, par un nombre important de simples conformistes. Ce phénomène a constitué le terreau de l'idéologie néolibérale — et viscéralement anticommuniste — qui a conduit aux réformes postcommunistes des années 90.

Dans le domaine des arts, les idéaux des années 60 ont trouvé leur incarnation dans la peinture néoréaliste de style *Sévère*. Les peintures monumentales abordant des thèmes sociaux de Guely Korzhev et de Viktor Popkov recréaient l'esprit héroïque et l'aspect dramatique du quotidien : scènes d'édification solidaire de la société nouvelle, interrogations existentielles des contemporains, urbanisme contemporain et redécouverte de la nature originelle, etc. (**a:]** Cependant, cet attachement à la peinture figurative de chevalet et à l'engagement social a fait de ce style *Sévère*, sinon un art officiel, du moins un élément de la culture soviétique légale, l'excluant, par là même, de l'alternative possible — pro-occidentale et promoderniste — à l'histoire de l'art soviétique. La nouvelle génération de chercheurs devra découvrir l'implication de cet art dans la tradition moderniste et, plus précisément, devra revisiter la tradition moderniste en tenant compte de l'expérience soviétique, y compris de celle du style *Sévère*.

Au cours des deux décennies suivantes, l'art soviétique légal des artistes de la génération des années 70, tels que Tatiana Nazarenko, Natalia Nesterova, Olga Boulgakova, Vladimir Sitnikov et d'autres, a élaboré une poétique dans laquelle ont pu se reconnaître les anciens esprits libres ayant rejoint l'establishment. Cet art avait conservé les formes normatives de la peinture de chevalet tout en s'éloignant cependant de la thématique de propagande exigée par le pouvoir. La question du contrôle *par* le pouvoir avait donc trouvé une solution en s'échappant dans des références propres à l'histoire de l'art. Ainsi, en se débarrassant de « l'utopie absurde du socialisme démocratique », la classe intellectuelle trouvait un réconfort moral dans le culte supérieur de la culture et des connaissances académiques.

Dans les années 70, l'art du Conceptualisme moscovite fut interprété comme une autre réaction à la perte des illusions des années 60. Les *Actions collectives* (nom d'un groupe reconnu d'artistes réalisant des performances, mais aussi de l'association la plus solidaire des artistes conceptuels russes) découvrent la poétique de la performance et rejettent la forme traditionnelle du tableau de chevalet (**b:]**. Cette découverte fut

a:



b:



2:
Ibid.

a:
Viktor Popkov, *Les bâtisseurs de Bratsk*, huile sur toile, 183 × 300 cm, 1961.

b:
Actions Collectives, *Le Monde russe*, performance, 17 mars 1985.

suggérée par l'atmosphère sociale de l'époque : les Soviétiques, limités dans leurs possibilités d'action citoyenne directe et de plus en plus déçus par les fondements du socialisme, manifestèrent leur contestation en introduisant le jeu dans leur comportement quotidien, de façon à transformer le sens des rituels sociaux énoncés par le pouvoir (**3:**]. Les artistes des *Actions collectives* surent thématiser ce phénomène. Outre le fait d'appliquer la performativité dans des actions — auxquelles participaient pratiquement tous les artistes de l'underground —, ils l'exprimèrent également dans des débats, écrits et parlés, afin d'analyser et de donner un sens à leurs performances en tant qu'œuvres et en tant que phénomène social. C'est ainsi, par la pratique de rituels ludiques, qu'ils acquirent une autonomie à l'intérieur de la société soviétique et de sa culture (**4:**].

Les deux caractéristiques principales de l'art de l'underground soviétique des années 70–80 proviennent de là. Premièrement, ayant conquis leur autonomie, les artistes conceptuels ont acquis la possibilité d'observer le pouvoir avec un relatif détachement. De plus, le pouvoir fut, pour les artistes de l'underground, un objet de contemplation privilégié, à la différence des artistes de la génération des années 70 qui étaient, eux, reconnus par le pouvoir mais qui l'ignoraient. Toute une tendance du Conceptualisme moscovite, en particulier les représentants du sots-art, en ont fait leur programme. Une fois esthétisé, le pouvoir perd, aux yeux de ces artistes conceptuels, sa connotation politique ou éthique, et crée une fascination de par son échelle et son caractère total. Dans le même temps, l'enfermement dans cette autonomie nouvellement conquise poussa les artistes conceptuels à se replier sur eux-mêmes, les rendant indifférents à la figure sociale de l'Autre, c'est-à-dire étrangers aux valeurs démocratiques. Les *Dix personnages* d'Ilya Kabakov, comme les autres héros de ses œuvres, montrent parfaitement combien, lorsque les artistes du Conceptualisme moscovite observent les membres du corps social, c'est uniquement pour dire, avec Sartre, « *L'enfer, c'est les autres.* »

Il semble que la fin de la période communiste ait remis les compteurs à zéro, et donné la chance à un nouveau paradigme d'être introduit. Cependant, toute manifestation de « nouveauté » n'étant que réarrangement de choses anciennes, l'état d'esprit anticommuniste qui habitait l'inconscient soviétique, une fois remonté à la surface, est devenu hégémonique, sanctionnant ainsi la restauration du capitalisme. Le capitalisme occidental fut proposé comme norme parce qu'il représentait l'antinomie du totalitarisme. Pourtant, et précisément parce que la structure sociale de l'Occident était accueillie par une vague d'anticommunisme, elle était par là même dépouillée de sa composante démocratique. Cette composante démocratique n'a pas rencontré d'écho dans la conscience collective de la fin de l'époque soviétique parce que la société avait assimilé depuis longtemps le fait que le socialisme démocratique n'était qu'une « utopie absurde ». La démocratie était comprise, non comme un produit de mouvements sociaux auto-organisés, mais comme un dérivé direct de l'économie libérale de marché.

Cette idéologie a trouvé son incarnation dans l'espoir d'un système de l'art à l'occidentale, dont la composante commerciale était portée aux nues. Deux traits caractéristiques de l'idéologie artistique postcommuniste en découlent : d'une part, l'idée selon laquelle l'idéal social se résume à un marché effectif, tandis que, de l'autre, le contexte de l'art se résume encore une fois à « l'autonomie », entendue non plus dans le sens d'une communauté underground, mais dans celui d'un système artistique institutionnel légal de type occidental. Ce système, dans le chaos social des années 90, n'était pas caractérisé par une infrastructure réelle, mais fondé, comme dans la période underground, sur la pratique d'interactions perfor-

3:
Voir l'essai fondamental sur le socialisme tardif : Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

4:
J'ai développé cette question dans : Viktor Misiano, « From an Existential Individualist to Solidarity? (Vom Existenziellen Individualisten zum Solidaritat?) » in catalogue *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005, pp. 176-184.

matives. C'est justement ce qui permet de comparer l'art moscovite de cette période à « l'esthétique relationnelle » et aux autres tendances de l'art occidental utilisant la performativité sociale. Cependant, une différence de taille persiste : dans le contexte occidental, en imitant dans leur pratique créatrice les différents rituels et formes des infrastructures — galeries, éditions, contrats et échanges commerciaux, discussions publiques, etc. —, les artistes sont devenus des parasites du système et ont pris ainsi leurs distances à son égard, alors que les « *artistes russes, en imitant les formes et les rituels de ces infrastructures, les ont en réalité créées. De plus, dans cette situation de marginalité, d'immaturité du système artistique, la performativité apparaissait moins comme la pratique spéci quement artistique d'un groupe d'artistes d'avant-garde que comme une pratique collective de l'ensemble de la communauté artistique imitant, à travers ce système d'interactions de groupe, la reproduction institutionnelle d'une vie artistique.* » (**5:]**

En outre, la critique du système de l'art est apparue quasiment au même moment que les fondations de ce système. La restauration du capitalisme et l'apparition de relations commerciales dans l'art ont apporté, de façon inattendue, un contenu vital à une critique du système occidental qui, peu de temps auparavant, était propagée par les idéologues soviétiques. Dès le début des années 90, l'artiste moscovite Dmitri Goutov remarquait à quel point la critique du modernisme et de ses institutions, initiée dans les années 30 par le théoricien marxiste Mikhaïl Lifchitz, résonnait de manière actuelle. Toutefois, à la fin du 20e siècle, la tentative de restauration de l'esthétique du réalisme socialiste, en contrepoint du système de l'art occidental, révélait deux aspects significatifs. Premier aspect : l'idéologème suivant lequel le réalisme socialiste est la synthèse de tout l'héritage classique du passé fit de l'art de ses restaurateurs — et principalement de celui de Dmitri Goutov — le référent de l'héritage artistique et culturel. Et, en effet, une grande partie de l'œuvre de Goutov (installations, peintures, vidéos) entretient une relation complexe d'allusions à cet héritage artistique, littéraire ou philosophique (**c:]**. C'est tout le radicalisme de sa position : dans sa version russe, l'esthétique relationnelle identifie l'art à la construction d'un système social, de sorte que l'appel aux valeurs intrinsèques ? internes de l'art contient un important potentiel critique. Toutefois, et c'est là le second aspect, la perspective sociale associée au nouvel art classique réaliste avait été considérée par Lifchitz et ses héritiers comme concrètement irréalisable. Ainsi, selon Lifchitz, ce n'est pas la création d'une perspective sociale alternative qui pouvait inspirer la pratique artistique, mais bien une « résignation humaniste ». De fait, la critique ne pouvait provenir que de l'extérieur du système, d'une instance spéculative non réalisable, quand la pratique réelle, inévitablement réalisée dans le cadre d'un système actif, semblait libérée de toute norme éthique ou politique.

La seconde approche critique possible du système de l'art des années 90 se fondait précisément sur le fait que la critique devait émaner de l'intérieur du système et non de l'extérieur. En se positionnant à l'intérieur, la critique du système devait se comporter comme un élément superflu, ajouté. C'est précisément ainsi — comme un élément superflu — qu'un autre artiste représentatif de la scène moscovite des années 90, Anatoly Osmolovsky, se définissait. En utilisant tout l'arsenal de la per-

5:
Viktor Misiano, « Confidential Community vs. the Relational Aesthetics », in catalogue *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, Londres, Afterall, 2006, p. 459 ; ainsi que : Viktor Misiano, « Cultural Contradictions of Tusovka », *Frakcia*, n° 14, 1999. (p. 82-97) ; et in *Umelec*, n° 7, 1999, pp. 34-35 ; et in *Khoudojestvenny Journal* (Moscow Art Magazine), n° 25, 1999, pp. 39-43.

c:
Dmitri Goutov, *Dispositif de lavage à ultrasons*, métal, soudures, ready-made, 120×70 cm, 2008.

c:



formativité (actions publiques, projets éditoriaux et d'exposition, envois épistolaires et autres textes, etc.), il mit en place une instance critique au sein du système de l'art (**d:]**. Dans le discours, cette pratique de « l'élément superflu » poursuivait deux directions : premièrement, la critique directe des différents acteurs du système de l'art ; deuxièmement, la tradition de la critique en tant que telle (c'est-à-dire, en référence à la tradition de la théorie occidentale de gauche). Partant, cette seconde approche critique, conséquence de la situation artistique minée des années 90, enfermée entre critique personnelle de la part d'artistes pairs et démonstration de connaissances livresques, ne proposait plus à l'art d'alternative sociale et destinait l'action artistique à un cercle fermé.

Plus encore, ces deux positions critiques légitimaient finalement le système créé dans les années 90. La première, proposée par Dmitri Goutov, introduisait dans le système (réduit à une sorte d'attitude sociale de groupe) une composante esthétique autoréférentielle et antinomique, et une instance métaphysique. En conséquence, le système, qui aurait pu totalement se dissoudre dans la pratique sociale, était préservé par son appartenance au domaine professionnel de l'art. La seconde position critique, proposée par Anatoly Osmolovsky, introduisait une composante propre au système occidental : la critique elle-même. Dans la mesure où toute la vie du système de l'art se réduisait à sa propre mise en scène, l'action critique d'Osmolovsky, totalement enracinée dans la vie de ce système, pouvait être comprise comme une critique imitative. Dans la mesure, également, où Osmolovsky reconnaissait les propres limites de son travail critique et sa nature de simulation, on peut aussi y voir la critique de la nature imitative de son propre travail critique. En d'autres termes, ces deux principales démarches critiques de l'art russe des années 90, tout en prolongeant la tradition du Conceptualisme moscovite, restaient indifférentes à la figure sociale de l'Autre, c'est-à-dire étrangères, par essence, aux valeurs démocratiques.

La seconde décennie postsoviétique a donné au système de l'art une chance de passer de l'imitation à la stabilité. De nouveau, selon une caractéristique récurrente de l'histoire russe, l'initiative en appartenait au pouvoir. La stratégie du régime de Poutine de « renforcer la verticale du pouvoir » a atteint aussi l'art. Les infrastructures, principalement commerciales et de représentation, perçoivent désormais des investissements. Le phénomène a modifié la stratégie de l'art critique. Dans la mesure où le système de l'art performatif s'est transformé en un art stationnaire, la stratégie de mise en scène de la critique devient inutile. Des artistes comme Osmolovsky portaient un regard suffisamment distancié sur leur propre critique performative pour y renoncer dès lors que le système cesserait d'être performatif. De même qu'au système performatif répondait une critique performative, au système réel, aujourd'hui, doit répondre un produit réel. Ce nouveau système s'avère donc le garant de l'autonomie de l'art, partant de quoi on peut, aujourd'hui comme à l'époque soviétique, observer à distance une réalité non-artistique dans laquelle l'objet privilégié est à nouveau le pouvoir.

Car c'est précisément ce pouvoir qui, ayant créé un système de l'art à l'occidentale — inséré dans une logique de marché —, a produit les conditions de mise en place d'une véritable

d:
Anatoly Osmolovsky, *Voyage au pays des Brobdingnags (Osmolovsky / Mayakovsky)*, performance réalisée dans le parc Mayakovsky, Moscou, 1993

d:


critique, et non d'une imitation. Nonobstant, la critique du pouvoir en tant que tel ou celle du système de l'art, fruit du pouvoir, devient logiquement impossible. Car critiquer le pouvoir et le système de l'art revient aujourd'hui, en Russie, à remettre en cause les fondements mêmes qui rendent possible cette critique. Dans un contexte social plus large, cette paralysie discursive de la position critique en art se retrouve dans le statu quo social du régime de Poutine. Cependant, interpréter le conformisme du milieu artistique par la seule arrivée du marché dans l'art russe serait aussi réducteur qu'il serait schématique d'expliquer la stabilité sociale en Russie par l'achat d'un confort gazo-pétrolier. L'épanouissement de la société civile occidentale a trop longtemps été interprétée, en Russie, comme étant une conséquence de la psychologie et du confort de la classe moyenne, ceci dans le but d'accuser le régime de corruption. De même, il faut attentivement choisir ses arguments pour développer la critique de la mercantilisation de l'art, car, trop longtemps, le marché de l'art fut considéré comme l'unique garant de la liberté artistique. C'est précisément pour cette raison que le pouvoir, comme à l'époque de Pouchkine, est considéré comme « l'unique Européen » en Russie, c'est-à-dire comme l'instigateur de la modernisation et l'initiateur de l'intégration du pays dans les échanges économiques et culturels mondiaux. Et c'est pourquoi, aujourd'hui, l'artiste véritablement critique doit se positionner à l'épicentre du nouveau système de l'art, y occuper une position hégémonique en devenant leader du marché et favori de l'oligarchie et des fonctionnaires de l'économie.

Par ailleurs, l'émergence du système de l'art a transformé le caractère de la communauté artistique. En son temps, la communauté soudée des artistes conceptuels marquait son autonomie vis-à-vis du système par l'emploi de rituels de comportement, rappelant en cela les loges secrètes maçonniques. Par leur observation distante du pouvoir, ces artistes avaient non seulement intériorisé une autonomie professionnelle fermée sur elle-même, mais également intégré la structure hiérarchique qui caractérise la culture officielle (**6:**]. À son tour, la société performative des années 90, dans le chaos social post-soviétique, portait un caractère à la fois ouvert et instable. Structurés en réseau, les artistes ne se reconnaissaient pas dans la notion de milieu professionnel, mais dans ce que les théoriciens contemporains ont appelé les *multitudes*. Aujourd'hui, dans la période de stabilisation initiée par le régime de Poutine, la communauté artistique a acquis un caractère de corporation qui, comme toute corporation, s'est consolidée dans le but de gagner une influence sur la société et le succès économique. Fonctionnant selon les conditions du marché, elle cherche naturellement à s'imposer et à imposer son produit comme objet de désir. Évoluant dans un contexte où l'échange économique passe par le pouvoir — autrement dit, l'argent ne fait pas le pouvoir, mais le pouvoir prend autant d'argent qu'il lui semble nécessaire —, le but stratégique de la corporation artistique est de se vendre au pouvoir, c'est-à-dire de faire partie du capitalisme corporatif du régime de Poutine. C'est pourquoi la communauté artistique, cherchant à ressembler à une sorte de Gazprom artistique, doit donner l'image d'une corporation irréprochablement soudée, sans conflits internes. Par conséquent, dans ce type de communauté artistique, et à son niveau substantiel, aucune forme de critique — qu'elle soit extérieure (provenant de la société) ou intérieure (provenant de la communauté elle-même) — ne peut avoir sa place.

Il en résulte que les deux principales démarches critiques des années 90 ont pris, au cours de la décennie 2000, de nouvelles formes. Ainsi, Anatoly Osmolovsky a produit des séries d'œuvres manifestes dont la plus représentative est celle des *Pains*. Ces objets, en forme de vieilles planches de bois vermoulu, font autant penser à la surface poreuse du pain noir russe qu'à des

6:
Voir : « From an Existential Individualist to Solidarity? (Vom existenziellen Individualisten zum Solidaritat?) » *op. cit.*

planches d'icônes orthodoxes ayant perdu leurs teintes. Accentuant cette impression, les œuvres sont accrochées au mur sur plusieurs rangées, évoquant une iconostase (**e:**]. Cette œuvre contient des connotations proches de la rhétorique poutinienne sur la souveraineté russe, l'appel au mythe national et aux racines populaires. Dans le même temps, la fabrication volontairement non-artisanale, de type industriel et sériel de ces objets fait appel à une contemporanéité technologique ainsi qu'à la tradition plastique internationale. Et, en effet, la création des *Pains* est inspirée de l'étude de la peinture d'icônes tout autant que de l'analyse de la tradition formaliste américaine du minimalisme.

Cette tentative de créer un produit national qui soit, à la fois, adaptable à l'international, correspond encore une fois à une commande sociale de « l'unique Européen en Russie ». Comme Vladimir Poutine l'a déclaré : « *Notre unique idéologie est de rendre notre production nationale concurrentielle.* » Enfin, la troisième couche significative, particulièrement importante dans ce travail, consiste dans les aspérités, à la surface du bois / tranches de pain, qui donnent une impression de trous formés par des vers. Ces aspérités sont une allusion au culte du vide, caractéristique du Conceptualisme moscovite : dans sa doctrine, le vide était l'incarnation de l'autonomie hermétique qui permettait aux artistes de l'époque soviétique de maintenir leur distance critique. De même que, durant la décennie précédente, la position critique se manifestait dans sa mise en scène performative — dans la mesure où l'ensemble du système artistique était performatif —, aujourd'hui, la possibilité de la critique apparaît à l'intérieur du produit commercial spectaculaire, dans la mise en place d'un système commercial en représentation. Autrement dit, dans les deux cas, la critique est revendiquée mais non réalisée.

Quant à la seconde approche critique des années 90, celle pratiquée par Dmitri Goutov, bien qu'initialement non revendiquée en tant que position critique, elle s'est réalisée.

Nous avons souligné que son radicalisme résidait dans un appel aux valeurs internes de l'art, à une époque où l'art, ayant adopté un caractère performatif, s'identifiait à la construction du système social. Néanmoins, le sens de cette position a fortement changé une fois le système mis en place. Rempli de références historico-artistiques faisant appel à l'autonomie du geste et à la transcendance de l'œuvre, le produit artistique exprimant cette position s'est retrouvé en adéquation avec les objectifs d'un système de l'art intéressé par le produit-marchandise faisant référence au sacré, parce que « le sacré est l'âme de la marchandise » (**7:**]. Dans ce cas de figure, la position critique n'est pas revendiquée, et elle ne se réalise pas.

Dans une certaine mesure, le destin de ces deux approches peut être compris comme la réédition de la poétique de l'art officiel de l'époque soviétique. Néanmoins, cette réédition prend forme dans un twiste torsion particulièrement paradoxale. La première approche critique a investi son potentiel de radicalisme dans la réédition de l'art officiel par ses allusions à la puissance, à la gloire et au suprême. Toutefois, ce nouvel art officiel contient les signes de sa propre distanciation et de sa critique interne. La seconde approche, elle, a abouti à la réédition de l'art des années 70 qui prenait la fuite par le biais de références historico-artistiques — références dans lesquelles

e:
Anatoly Osmolovsky, *Les pains*, bois teinté, dimensions variables, 2007.

7:
C'est précisément l'argument principal des détracteurs de cette position. Voir : O. Timofeeva « Qui a dit sacré ? », *Khoudojestvenny* journal (Moscow Art Magazine), 2009, n° 71-72. (pp. 43-50); C. Thoukhrov. « Sotto voce », *ibid.* (pp. 55-60).

e:



s'étaient reconnus les anciens esprits libres des années 60 ayant par la suite rejoint l'establishment. Si, à l'époque soviétique, l'appel à l'autonomie du geste artistique et à la transcendance de l'œuvre était compris comme une fuite manifeste hors de la thématique de propagande exigée par le pouvoir, aujourd'hui, en revanche, ce programme répond aux intérêts du système.

Malgré tout — et c'est un autre des paradoxes de la situation actuelle —, l'hypothèse selon laquelle le système de l'art de type occidental mis en place par le pouvoir crée les conditions de réalisation d'une vraie position critique non-imitative s'avère vérifiée. Formé au cours de cette dernière décennie, le collectif pluridisciplinaire *Chto Delat* propose une approche critique véritablement nouvelle. L'activité de ce groupe trouve son origine dans l'hypothèse selon laquelle le dialogue avec le système de l'art en place n'est possible que dans un régime « d'exode » ou « d'insoumission » ; qu'il est indispensable de créer un système parallèle de production et de distribution de l'art, et que la pratique artistique et la pratique politique doivent être identiques (**8:**]. Dans leur recherche de sources historiques, les artistes du collectif *Chto Delat* se tournent pareillement vers l'art de l'époque soviétique, vers un art faisant appel à l'engagement social des artistes des années 60, c'est-à-dire vers la peinture monumentale et les thématiques sociales du style *Sévère*. Cependant, là encore, comme toute tentative de réédition de l'héritage artistique de l'époque soviétique, leur démarche prend une tournure des plus paradoxales. Alors qu'à l'époque soviétique, les artistes des années 60 se tournaient avec espoir, par leur appel aux valeurs démocratiques, vers le régime de gauche, le pouvoir actuel, à l'inverse, ne donne aucun espoir équivalent aux activistes de *Chto Delat*. C'est en cela que les activistes politiques et les artistes russes des années 2000 se sentent proches, et de la Nouvelle Gauche des années 60, et de leurs nouveaux collègues et compagnons du monde global (**f:**].

Le caractère global, et globalisé, de la stratégie et de la tactique du nouvel art politique en Russie n'a pas échappé à

la perception de la corporation artistique russe. Comme toutes les manifestations artistiques des années 2000, la polémique lancée à l'égard des artistes activistes se distingue par son caractère paradoxal. Les objectifs d'une critique directe de la société russe et du statu quo artistique en Russie sont interprétés comme une violation du pacte corporatiste, qui consiste à renvoyer une image non conflictuelle de l'art contemporain et de la communauté artistique. Dans la mesure où ce pacte garantit à la corporation influence sur la société et succès économique, il semble évident qu'une telle pratique ne peut être liée au contexte même, et qu'elle trouve inévitablement son origine à l'extérieur. Comme il semble, d'autre part, indéniable que le désir de véhiculer une image négative de la Russie provient de l'Occident, ce que démontre le succès rencontré par *Chto Delat* à l'Ouest. Par conséquent, comme l'art officiel à l'époque soviétique, l'art politique actuel est le produit d'une commande idéologique. En ce sens, il se distingue d'un art véritablement démocratique produit pour le marché. Il s'ensuit que la fidélité russe aux valeurs démocratiques du marché de l'art occidental ordonne de renvoyer hors de la scène artistique russe les artistes *critiqueurs* là où ils ont leur place : à l'Ouest.

8:
www.chtodelat.org
f:
Chto Delat, *Hommes-sandwichs en colère, ou l'éloge de la dialectique* (texte de Bertolt Brecht), performance, 2005.

f:



95

NOUS
Collectivités, Mutualités, Participations

Irit
Rogoff

Irit Rogoff est théoricienne, curateur et organisatrice de projets culturels. Elle écrit à l'intersection de la critique, du politique et des pratiques artistiques contemporaines. Irit Rogoff est professeur dans le département des Cultures Visuelles à l'Université Goldsmiths de Londres, département qu'elle a fondé en 2002. Par une série de nouveaux cercles de réflexion et d'influence dans le cadre des programmes de l'Université Goldsmiths (Architecture de la recherche, Curatorial/Savoir), son travail interroge les possibilités de localisation, de déplacement et d'échange des connaissances à travers les pratiques professionnelles, les forums spontanés, les instituions académiques et l'enthousiasme individuel. Parmi ses publications : *Museum Culture* (1997), *Terra In rma: Geography's Visual Culture* (2001), *A.C.A.D.E.M.Y.* (2006), *Unbounded: Limits, Possibilities* (2008), et *Looking Away: Participating Singularities, Ontological Communities* (2009, à paraître). Parmi ses projets curatoriaux : *De-Regulation with the work of Kutlug Ataman* (2005–8), *ACADEMY* (2006), et *SUMMIT: Non-Aligned Initiatives in Education Culture* (2007). Elle vit et travaille à Londres.

La collectivité se constitue lorsque nous nous rassemblons arbitrairement pour prendre part à différentes formes d'activités culturelles, telles que regarder de l'art. Si l'on admet qu'il existe, au-delà des différents rôles qui nous sont attribués dans nos cultures (auditeurs, spectateurs dans un domaine ou dans un autre), d'autres possibilités émergentes d'échange de perspectives, de compréhensions ou de subjectivités, nous permettons l'émergence d'une certaine forme de collectivité. Plus que cela, cette collectivité performative — issue de l'acte même d'être ensemble au même endroit et contraints par les mêmes règles — peut nous faire prendre conscience d'une forme de mutualité qui n'a pas sa place dans les modes normatifs de croyances, d'affinités et d'intérêts partagés.

Parler de collectivités revient à dé-nativiser la communauté, à l'extraire de ses racines, nombreuses et fondatrices, liées aux lieux, aux races et aux structures de parenté qui ont assuré sa cohésion pendant très longtemps.

De même, parler de mutualités signifie aller contre le prosélytisme idéologique qui est ancré dans la poursuite d'un but, d'une conclusion, d'une résolution. C'est remplacer cet impératif idéologique par des processus de participation discrets, qui affluent et refluent presque inconsciemment.

Considérer que l'expérience vécue par le spectateur d'une exposition est inscrite dans une dynamique de collectivité et de mutualité revient à la théoriser *à l'opposé* du domaine de l'édification individuelle, de la curiosité et de la poursuite d'un capital culturel ; à l'opposé des impératifs de perte d'identification isolants, et de l'attention absolue qu'exigent de nous les conventions de l'engagement artistique.

Quoique les mythologies dominantes continuent à lier l'expérience artistique à la réflexion individuelle, nous regardons l'art et occupons les espaces artistiques selon diverses formes de collectivités. Ce faisant, nous produisons de nouvelles formes de mutualité, relations entre les spectateurs et les espaces plutôt qu'entre les spectateurs et les objets. Au-delà

des catégories communément partagées de classe, de goût, d'orientations politiques ou sexuelles, une autre forme de *nous* est générée dans ce processus d'observation, qui modifie la nature même du sens et la relation de celui-ci à la notion de culture visuelle exposée. C'est le *nous* produit à ces occasions — et les productions qui en découlent — que je souhaite aborder ici. Pour cela, il me faut évacuer un certain nombre d'acceptions du terme *collectivités* provenant du monde de l'art, celles qui ne m'intéressent pas et dont je veux me débarrasser afin que d'autres notions puissent prendre corps et apparaître avec une plus grande clarté. J'écarterai les *nous* suivants :

nous, les visiteurs de musées et d'expositions ;

nous, les amoureux de l'art ;

nous, les citoyens assermentés du monde de l'art ;

nous, les théoriciens critiques qui tentons de déceler les significations cachées et les intentions profondes des travaux artistiques et des institutions en charge des expositions ;

nous qui pensons que l'art contemporain a un rôle à jouer au sein de la citoyenneté culturelle.

Les acceptions précitées ne sont aucunement des façons caduques ou erronées d'occuper les espaces d'art contemporain, mais elles limitent le spectateur à une sorte de relation frontale qui continue à placer le travail artistique au centre de tous les processus de production de sens. En présentant la notion du *nous* comme centrale dans le cadre de l'expérience artistique, j'insiste sur plusieurs points :

— Le sens n'est jamais produit de façon isolée, ou par des processus isolants, mais plutôt à travers des réseaux d'affinités enchevêtrés.

— Les publics produisent du sens non seulement par les subjectivités qu'ils projettent sur les œuvres d'art — qu'ils complètent —, mais aussi par les relations qui s'établissent entre ces publics et par la temporalité de l'événement, de l'exposition ou du *display*.

— Les œuvres d'art et les expositions thématiques qui continuent à les présenter n'ont pas de signification immanente, mais fonctionnent comme un champ de possibles pour des publics variés, dans des circonstances culturelles variées, et comme des modes absolument divergents de production de sens.

— Dans un glissement réflexif de la fonction analytique de l'observation et de la participation à leur fonction performative, nous pouvons conclure que le sens n'est pas *exhumé*, mais qu'il a lieu dans le présent.

Ce qui précède n'illustre pas seulement la dynamique d'observation et d'interaction avec les œuvres d'art dans les expositions et les espaces publics. Cela fait également écho aux modes par lesquels nous avons récemment investi le critique et le théorique. Il me semble que, dans un intervalle relativement court, nous sommes passés du criticisme à la critique, puis, à ce que, pour le moment, j'appelle la « criticalité ». Nous sommes effectivement passés du criticisme — consistant à chercher la « faute » et à exercer un jugement selon un consensus de valeurs — à la critique — examen des hypothèses sous-jacentes capables de faire apparaître un élément comme constituant une logique convaincante —, puis à la criticalité qui consiste à opérer à partir du terrain incertain de « l'enchâssement » actuel (*embededness*). Autrement dit, la criticalité, bien que basée sur la critique, veut néanmoins *habiter* la culture par une relation différente de l'analyse critique, c'est-à-dire, autrement qu'en mettant en lumière les défauts, soulignant les élisions et distribuant les blâmes. Après tout, on opère toujours depuis une position contingente, toujours apparemment en faute. C'est là une condition permanente et constante et, de fait, nous prenons tous les ans conscience d'une perspective nouvelle — et jusque-là latente — qui met en évidence d'autres injustices culturelles intestines. Selon moi, la criticalité est donc liée au risque, à une *habitation* de la culture qui reconnaît ce qu'elle encourt sans, pour autant, être totalement ca-

pable de l'articuler. La criticalité, telle que je la perçois, se situe précisément dans un processus de reconnaissance des limites de la pensée : on n'apprend rien de nouveau tant qu'on n'a pas désappris quelque chose d'ancien, au risque de se contenter d'accumuler de l'information sans en penser la structure. Dans la criticalité, je vois la possibilité de réduire le fossé qui existe entre ceux que l'on qualifie de « public généraliste » de la culture et ceux d'entre nous qui sommes mieux informés d'un point de vue critique et qui sommes investis, dans une certaine mesure, d'une « distance critique ». En prenant au sérieux le pouvoir des publics performatifs de permettre au sens d'avoir lieu au présent, on permettra aussi au criticisme de ne plus se faire à distance mais d'avoir lieu et de prendre forme dans le domaine du participatif.

Ces remarques et ces observations se réfèrent à l'ouvrage passionnant de Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, qui nous a considérablement aidés à dissocier la « singularité » de l'individualité et de la politique du *moi* autonome. (**1:**] Toutefois, le point de départ de Jean-Luc Nancy diffère passablement du nôtre, son souci étant, non de réécrire le rôle du public et son potentiel performatif à participer à la culture, mais de poursuivre la discussion de la philosophie du 20e siècle au sujet de l'*étant*, dans un processus interprétatif moderne de ce que Platon appelait le « dialogue de l'âme avec elle-même ». Dans sa contribution au débat en cours, Jean-Luc Nancy fractionne le « avec », contenu dans « avec elle-même », en un autre ensemble de liens, moins tournés vers le *soi-même* introspectif et davantage pluriel. Il le fait au nom de la politique, complexe et très contemporaine, « *de noms propres tels que ceux-ci : Bosnie-Herzégovine, Herzeg-Bosna, Tchétchénie, Rwanda, Serbes de Bosnie, Tutsis, Hutus, Tigres de libération de l'Eelam Tamoul, Serbes de Krajina, Casamance,* [...] *les lieux, les groupes, les instances qui sont le théâtre et l'enjeu de con its sanglants entre des identités dont on ne peut plus dire à tout coup et avec assurance si elles sont intranationales, infranationales ou transnationales, si elles sont « culturelles », « religieuses », « ethniques », « historiques », si elles sont légitimes ou non, et selon quel droit, si elles sont réelles, mythiques ou fantasmatiques, si elles sont autonomes ou si elles sont « instrumentalisées » par de tout autres groupes de puissance politique, économique et idéologique...*

Telle est aujourd'hui la « terre » que nous sommes censés « habiter », et dont le nom de Sarajevo sera devenu le nom-martyre, c'est-à-dire le nom-témoin : tels sommes-nous, nous qui sommes censés dire nous *comme si nous savions ce que nous disons et de* qui *nous parlons. Cette terre, c'est tout, sauf un partage d'humanité.* [...] *Je parle de compassion : mais ce n'est pas une pitié qui s'attendrit sur elle-même et se nourrit de soi. Com-passion : c'est la contagion, le contact d'être les uns avec les autres dans ce tumulte.* » (**2:**]

Jean-Luc Nancy évoque les désignations de la collectivité, le « nous » et sa relation au sens (*« we » and « us »*), et il le fait manifestement *contre* les germes de revendication de l'identité et leur capacité à séparer et à ségréguer. Il aborde la notion du sens précisément à cause de « *cette prolifération, qui n'a d'autre sens visible que la multiplication indé nie des sens centripètes, des sens fermés sur eux-mêmes et sursaturés de signi cation– des sens qui n'ont plus de sens dès lors, du moins, qu'ils ne renvoient plus à rien d'autre qu'à leur propre clôture, à leur horizon d'appropriation, et ne propagent au-dehors que la destruction, la haine et le déni d'existence* ». (**3:**]

Pour cela, il doit revenir à la fois sur le « nous » et sur la « signification », en les considérant comme les composantes d'une autre forme de parenté, qui ne se fonde pas sur l'articulation de l'identité.

> Nous n' « avons » plus de sens parce que nous sommes nous-mêmes le sens, entièrement, sans réserve, infiniment, sans autre sens que « nous ». » (**4:**]

1:
Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, pp. 11-12.
2:
Ibid., pp. 11-12.
3:
Ibid., p. 12.
4:
Ibid., p. 19.

> [...] *l'être lui-même nous est donné comme le sens.* L'être n'*a* pas de sens, mais l'être lui-même, le phénomène de l'être, c'est le sens, qui est à son tour sa propre circulation — et *nous* sommes cette circulation. (**5:]**

> Il n'y a pas de sens si le sens n'est pas partagé, et cela, non pas parce qu'il y aurait une signification, ultime ou première, que tous les étants auraient en commun, mais parce que *le sens est lui-même le partage de l'être.* (**6:]**

Dans quelle mesure, alors, penser à l'étant comme sens et à nous-mêmes comme objet de circulation du sens nous permet-il de penser le « public » ? Cela nous permet, sans doute, de réduire quelque peu la dichotomie objet/spectateur qui provoque tant de difficultés, pour commencer à réfléchir aux manières dont le sens circule. Après tout, « *il n'y a pas de sens si le sens n'est pas partagé* ».

Lorsque Jean-Luc Nancy affirme que « *tout se passe donc entre nous* », cela ne permet-il pas de penser que nous disposons aussi des conditions de l'exposition ? Et, dans ces conditions, n'aurions-nous pas la possibilité de détourner le regard d'œuvres d'art pouvant gravement nous alerter sur certaines situations intenables du monde, de le détourner des expositions qui produisent des états d'agression absolue, de malaise du sujet ; de le détourner du point de convergence d'une vision saturée, pour leur préférer ce qui se passe *entre nous* dans le processus de ces confrontations ? Et de fait, nous ne sommes pas nécessairement soumis à l'expérience d'être informés, ni mis en garde, ni même forcés de regarder ce que nous pouvons si confortablement ignorer. Mais, peut-être reconnaissons-nous à quel point nous demeurons empêtrés dans la problématique, à quel point notre peur et notre trouble sont partagés, et à quel point, selon les mots de Jean-Luc Nancy, nous sommes amenés à « *partager ce tumulte* » comme étant la production même de son sens. Je ne fais pas l'apologie de l'exposition comme

centre d'un espace politique en fonction de ce qu'elle montre, du type d'impact que l'objet exposé pourrait avoir sur le monde, ou des problèmes que l'exposition thématique pourrait nous révéler. Je plaide en faveur de l'exposition comme « *spectacle de la société* », selon les termes de Jean-Luc Nancy :

> Si l'« être avec » est le partage d'un espace-temps simultané, il implique une présentation de cet espace-temps comme tel. Pour dire « nous » il faut présenter l'« ici et maintenant » de ce « nous ». Ou plutôt, dire « nous » opère présentation d'un « ici et maintenant », quelles que soient ses déterminations : une pièce, une région, un groupe d'amis, une association, un « peuple ». [...] « Nous » énonce toujours une pluralité, une partition et un enchevêtrement de « nous » : « on » n'est pas « avec » en général, mais toujours, chaque fois selon des modes déterminés, eux-mêmes multiples et simultanés (peuple, culture, langue, lignée, réseau, groupe, couple, bande etc.). Ce qui est ainsi présenté chaque fois, c'est une scène sur laquelle plusieurs peuvent dire « je », chacun pour son compte, chacun à son tour. (**7:]**

Sur cette scène, faisant partie du spectacle, nous pouvons commencer à distinguer le potentiel d'une certaine forme d'action qui n'a rien à voir avec les démonstrations préméditées d'activisme politique et leur binarité opposant le juge et le jugé. Cette scène fonctionne comme l'« espace de l'apparence » invoqué par Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* pour tenter d'élargir la compréhension de la question du *comment* et du *où* l'action politique a lieu.

Selon Hannah Arendt, cet espace de l'apparence « *a ceci de particulier qu'à la différence des espaces qui sont l'œuvre de nos mains,*

5:
Ibid., p. 20.
6:
Ibid., p. 20.
7:
Ibid., p. 87.

il ne survit pas à l'actualité du mouvement qui l'a fait naître : il disparaît non seulement à la dispersion des hommes [...] *mais aussi au moment de la disparition ou de l'arrêt des activités elles-mêmes. Partout où des hommes se rassemblent, il est là en puissance mais seulement en puissance, non pas nécessairement ni pour toujours.* » Comme réponse partielle — très partielle, même — je dirais que cela vient du fait que la pensée d'Hannah Arendt lie la parole et l'action à la constitution même du pouvoir ; mais il ne s'agit pas du pouvoir comme modes de représentation, ni comme articulations concrètes d'une croyance idéologique et leurs traductions subséquentes dans les diverses structures du discours et du gouvernement. « *Ce qui maintient la cohésion des hommes après que le moment de l'action est passé (ce que nous appelons aujourd'hui "organisation") et ce qu'en même temps ils préservent grâce à leur cohésion, c'est la puissance* » (**8:]**. Ni force, ni puissance, ni violence, ni appareil étatique ou législatif, ce pouvoir conceptualisé par Hannah Arendt est le rassemblement fugace de la parole et de l'action dans un geste passager, produit par des communautés dont la seule mutualité réside dans la capacité à mettre en scène ces actions et à les lire pour ce qu'elles sont. Les espaces de l'apparence dans lesquels ces actions passagères ont lieu sont le terrain de mise en scène de protestations, refus, affirmations ou célébrations ; et, à l'instar de « *l'espace dans le processus de production* » de Lefebvre, ils ne portent pas les marques des espaces politiques traditionnels, mais galvanisent les espaces de la vie ordinaire et les transforment temporairement en les drapant d'une pèlerine de pouvoir.

> L'action et la parole créent entre les participants un espace qui peut trouver sa localisation juste presque n'importe quand et n'importe où. C'est l'espace du paraître au sens large : l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants mais font explicitement leur apparition. (**9:]**

La raison pour laquelle je souhaiterais penser l'art en relation à un tel « espace de l'apparence » s'appuie sur le fait d'admettre que, dès l'instant où ce que nous appelons « art » devient un champ ouvert inter-connectif, la possibilité d'engager avec lui une forme de participation culturelle — plutôt qu'une forme de réification, de représentation ou d'édification contemplative — se réalise. L'engagement avec l'art peut fournir un espace de l'apparence similaire à celui décrit par Hannah Arendt, non pas en suivant un ensemble requis de gestes réfléchis et exigés, mais plutôt en recherchant, en échafaudant et en distinguant un ensemble alternatif de réponses.

Que faisons-nous quand nous détournons le regard de l'art en produisant un tel « espace de l'apparence », en observant la circulation du sens, qui se produit entre nous et constitue un « nous » ?

Plutôt que d'affirmer que nous mettons en œuvre une politique en résonance directe avec le monde, ayant des corollaires directs dans les régimes politiques, directifs, je dirais que nous mettons en œuvre la possibilité d'une « politique sans plan ». Par cela, j'entends un passage à l'acte basé sur notre connaissance consciente de ce qui est faux, peut et doit être détaché de l'illusion de sa conversion instantanée en une méthode et une direction pour l'action. Ce désir d'une forme de traduction instantanée de l'« espace de l'apparence » en action est déjà, dans une certaine mesure, freiné par l'articulation antérieure de la *com-passion* comme forme d'enchevêtrement et comme position clairvoyante d'imbrications mutuelles. Ce désir est encore freiné lorsque, selon Jean-Luc Nancy, « *l'existence plurielle politique contemporaine est une affaire d'intersections – un processus incessant d'action sans modèle* » (**10:]**. Si nous

8:
Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, pp. 259-261.
9:
Ibid.
10:
Jean-Luc Nancy, *op. cit.*

devions revendiquer une politique pour l'espace d'exposition, il s'agirait d'une politique dont le « modèle » d'action, de résolution et de conséquences, serait tenu à distance au profit de ce processus perpétuel, dont la transformation et le constant renouvellement se font selon les changements de publics et leurs mutualités se déplaçant et se reproduisant. Le fait même que l'espace d'exposition n'ait jamais été pris très au sérieux, étant perçu comme un espace apolitique, est précisément ce qui lui permet de rester l'espace le plus respectable pour l'activation, dans un spectre large, de ce que Giorgio Agamben appelle les « moyens sans fins ». Au sujet du cinéma, Agamben affirme :

> Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique). [...] Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère de l'ethos comme sphère la plus propre de l'homme. Mais comment une action est-elle assumée et supportée ? Comment une *res* devient-elle *res gesta* ; et un simple fait, un événement ? [...] Dans la distinction entre production et action, si produire est un moyen en vue d'une fin et que la *praxis* est une fin sans moyens, alors le geste marque une rupture entre la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la moralité et présente au lieu de cela les moyens qui, en tant que tels, échappent à l'orbite de la médialité sans devenir, pour cette raison, des fins. (**11:]**

Dans un éclair de perspicacité, Agamben articule pour nous la conception erronée inscrite au cœur d'un art déguisé en politique, un art prétendant assumer une question politique et/ou prétendant s'investir dans des principes et des orientations clairs — le vrai et le faux —, et prétendant savoir les atteindre.

> Pour qui veut comprendre le geste, la plus sûre façon de se fourvoyer consistera par conséquent à se représenter d'abord une sphère des subordonnés à un but (exemple : la marche, comme moyen de déplacer le corps du point A au point B), puis d'en distinguer une autre sphère, qui lui serait supérieure : celle du geste en tant que mouvement ayant en soi sa propre fin (exemple : la danse comme dimension esthétique). [...] Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. (**12:]**

Par conséquent, je propose que l'espace d'exposition soit l'« espace de l'apparence » d'Hannah Arendt, dans lequel une forme d'action politique tient une place qui n'est pas seulement éphémère et basée sur la parole, mais qui est, aussi, fondée sur « l'action sans modèle » et sur le fait de rendre « ses moyens aussi visibles que possible ». Si nous pouvons accepter que l'espace d'exposition soit le terrain de telles activations — un terrain sur lequel nous, spectateurs, produisons le sens par notre « étant » et par la reconnaissance des mutualités et des imbrications — alors nous créons la possibilité d'un autre espace politique. À la place de conditions cherchant à traduire divers ensembles politiques dans les domaines de l'esthétique et du langage, à la place d'une série d'exercices d'orientation morale prenant place *dans* et *à travers* l'exposition, nous avons la possibilité d'un espace politique *tout court*.

11:
Giorgio Agamben, *Moyens sans ns*, Paris, Rivages, 2002, p. 67-68.
12:
Ibid.

ALBUM

a:



a:



David Ter-Oganyan & Ilya Budraitskis

19 octobre – 28 novembre 2007

Manifestations (2007), série d'impressions numériques sur toiles produite pour l'exposition à la box, fut prolongée par un workshop orienté sur les enjeux de l'action politique en art. La manifestation, en tant que processus d'articulation de la contestation, fut au centre des discussions.

Suite à une série d'enquêtes menées auprès des habitants de Bourges, le groupe, constitué des artistes et d'étudiants de l'école d'art de Bourges, manifesta dans les rues de la ville le jeudi 25 octobre 2007 : « *Ceci est une manifestation à propos multiples : à chacun de se l'approprier !* ».

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

October 19 – November 28, 2007

Manifestations (Demonstrations) (2007), series of digital prints on canvas, produced for the exhibition at La Box, was extended with a workshop oriented on the stakes of political activism in art. Demonstrating, as the process of communicating dissent, was at the center of the debates.

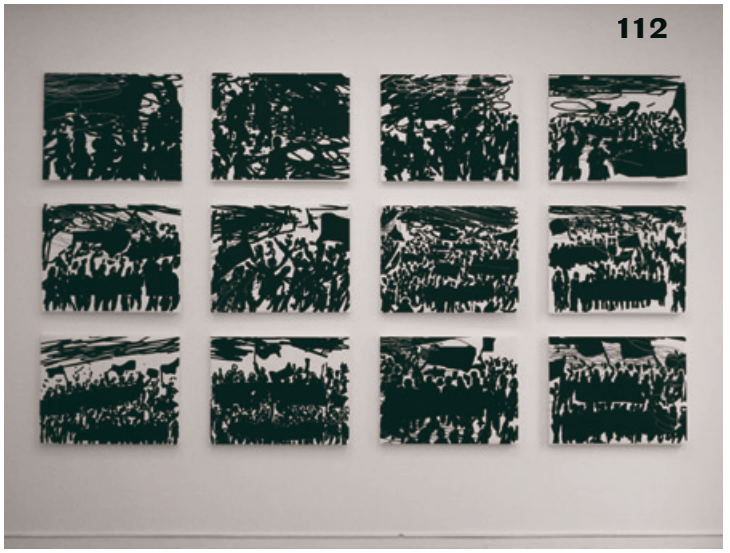
Following a series of investigations carried out with the residents of Bourges, the group, made up of artists and students from the Bourges School of Art, demonstrated in the streets of the city on Thursday October 25th, 2007: "*This is a demonstration with multiple subjects: it's up to everyone to make it their own!*".

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

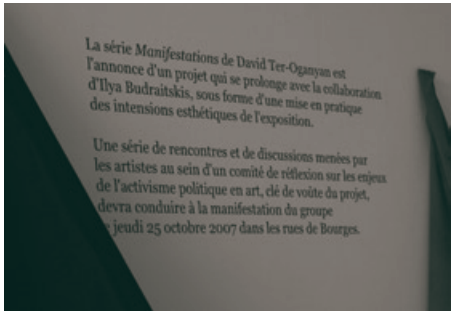
David Ter-Oganyan est né en 1981 à Rostov-sur-le-Don (Russie), vit et travaille à Moscou (Russie). Membre du collectif moscovite Radek Community jusqu'à la dissolution du groupe en 2008.
David Ter-Oganyan was Born in 1981 in Rostov-on-Don (Russia), lives and works in Moscow (Russia). Member of Radek Community artists' group until its dissolution in 2008.
Ilya Budraitskis est né en 1981 à Moscou (Russie), vit et travaille à Moscou. Historien, auteur et activiste politique, il débute une carrière artistique en 2005 en collaborant aux projet du collectif moscovite Radek Community.
Ilya Budraitskis was born in 1981 in Moscow (Russia), lives and works in Moscow. Historian, author and political activist, he started his artistic career in 2005 working with Radek Community artists' group.

a:
Manifestations, 2007, vue de l'exposition
Manifestations, 2007, exhibition view

b:



c:



d:



e:



f:



f:



b:
David Ter-Oganyan,
Manifestations,
série de douze impressions
numériques sur toiles,
90 x 70 cm, 2007.
Courtesy : l'artiste
David Ter-Oganyan,
Manifestations, series
of twelve digital prints on
canvas, 90 x 70 cm, 2007.
Courtesy: the artist

c:
David Ter-Oganyan
et Ilya Budraitskis,
Manifestations, texte mural,
2007. Courtesy : les artistes
David Ter-Oganyan
and Ilya Budraitskis,
Manifestations, wall text,
2007. Courtesy: the artists

d:
Workshop,
19 – 25 octobre 2007
Workshop,
19 – 25 October 2007

e:
Manifestation
du 25 octobre 2007, flyers
Manifestation of
October 25, 2007, flyers

f:
Workshop,
19 – 25 octobre 2007,
réalisation des calicots
Workshop,
19 – 25 October 2007,
realization of the banners

g:
Manifestation, Bourges,
25 octobre 2007
Manifestation, Bourges,
October 25, 2007

g:



g:



g:



a:



a:



a:



a:



Superflex

13 décembre 2007 – 12 janvier 2008

L'atelier de sérigraphie *Supercopy* (2006 – *ongoing*) fut installé à la box et permit d'estampiller, au cours d'une performance réalisée le soir du vernissage, des séries de faux et contrefaçons de vêtements et objets divers. Le projet, accompagné de documents vidéos et d'affiches présentant d'autres aspects et réalisations antérieures de *Supercopy*, faisait la promotion de la libre diffusion des objets et des idées de la création et de la recherche — dans les domaines de la science, de l'industrie comme de l'art —, pratiquant la maxime du philosophe Alain : « *Copier est une action qui fait penser* ».

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.super ex.net

December 13, 2007 – January 12, 2008

The silkscreen workshop *Supercopy* (2006 – ongoing) was installed at La Box and led to the stamping, during a performance carried out the night of the opening, of a series of fake and counterfeit clothing and various other objects. The project, along with video documents and posters presenting other aspects and previous productions of *Supercopy*, promoted the free dissemination of the objects and ideas of creation and research — in the domains of science and industry, as well as art — practicing the actions of the philosopher, Alain: "*Copying is an act that makes people think.*"

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.super ex.net

Superflex est un collectif d'artistes fondé en 1995 et composé de Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger et Rasmus Nielsen. Collectif basé à Copenhague (Danemark).
Superflex is a group of artists founded in 1995 and composed of Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger and Rasmus Nielsen. Based in Copenhagen (Denmark).

a:
Supercopy,
photographies, 2007 – 2008.
Courtesy : les artistes
Supercopy,
photographs, 2007 – 2008.
Courtesy: the artists

b:



b:



b:



b:



b:



b:



c:



c:



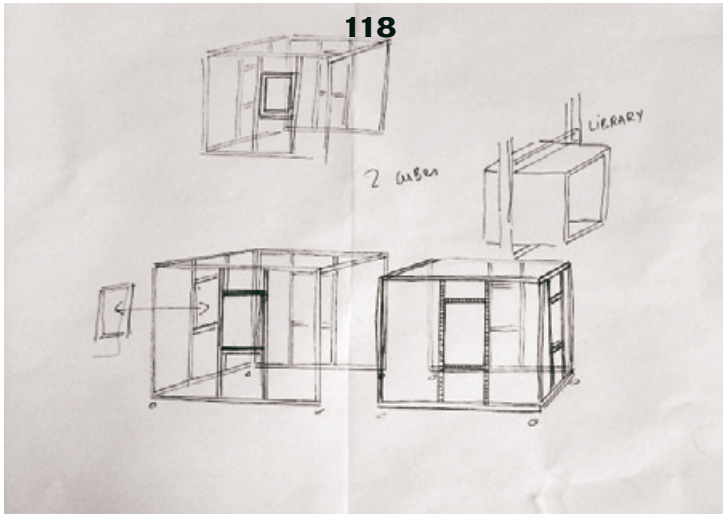
c:



b:
Supercopy, atelier de sérigraphie sur contre-façons de vêtements et objets divers, 12 janvier 2008. Courtesy : les artistes
Supercopy, silkscreen workshop on counterfeit clothing and various other objects, January 12, 2008. Courtesy: the artists

c:
Supercopy, 2006 – ongoing, vue de l'exposition (2008)
Supercopy, 2006 – ongoing, exhibition view (2008)

a:



b:



b:



b:



a:
Dessin préparatoire des étudiants, workshop, 2008
Preparatory drawing of the students, workshop, 2008

b:
Workshop, réalisation de la maquette des étudiants, 2008
Workshop, realization of the students' model, 2008

Nils Norman

31 janvier – 23 février 2008

Précédé d'une recherche portant sur douze expériences pédagogiques alternatives en art, depuis l'Unovis et le Bauhaus jusqu'à nos jours, *Experimental Art Institutions: an ongoing survey* (2008) donnait les moyens de s'interroger sur le système d'enseignement en art, au regard d'exemples marquants de l'histoire de l'art du 20e siècle. Cette observation faisait écho à l'actualité, à l'heure où l'Europe s'apprête à réformer uniformément son système d'enseignement supérieur — y compris artistique — par l'application du Processus de Bologne. Cette recherche, présentée dans un environnement mobilier conçu et construit par les étudiants de l'école d'art associés à la box, interrogeait également la porosité, les conditions de circulation et la permissivité du savoir en général et de la pratique artistique en particulier.

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.dismalgarden.org
www.societyofcontrol.com

January 31 – February 23, 2008

Preceded by research relating to twelve pedagogical alternative experiences in art, from Unovis and the Bauhaus through today, *Experimental Art Institutions: an ongoing survey* (2008) gave the means to examine oneself on the art teaching system, relating to memorable examples in 20th century art history. This observation echoed current events, at a time when Europe is preparing to uniformly reform its higher education system — including artistic — through the application of the Bologna Convention. This research, presented in a furnished environment, conceived and built by students from the Ecole d'Art, associated with La Box, also examined the porosity, the conditions of circulation and the permissiveness of knowledge in general, and artistic practice in particular.

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.dismalgarden.org
www.societyofcontrol.com

Nils Norman est né en 1966 dans le Kent (Grande-Bretagne), vit et travaille à Londres (Grande-Bretagne).
Nils Norman was Born in 1966 in Kent (Great Britain), lives and works in London (Great Britain).

c:



d:



c:

Workshop dans le cadre du projet, avec Michel Giroud, 2008

Workshop in the frame of the project, with Michel Giroud, 2008

d:

Experimental Art Institutions: an ongoing survey, 2008, vue de l'exposition

Experimental Art Institutions: an ongoing survey, 2008, exhibition view

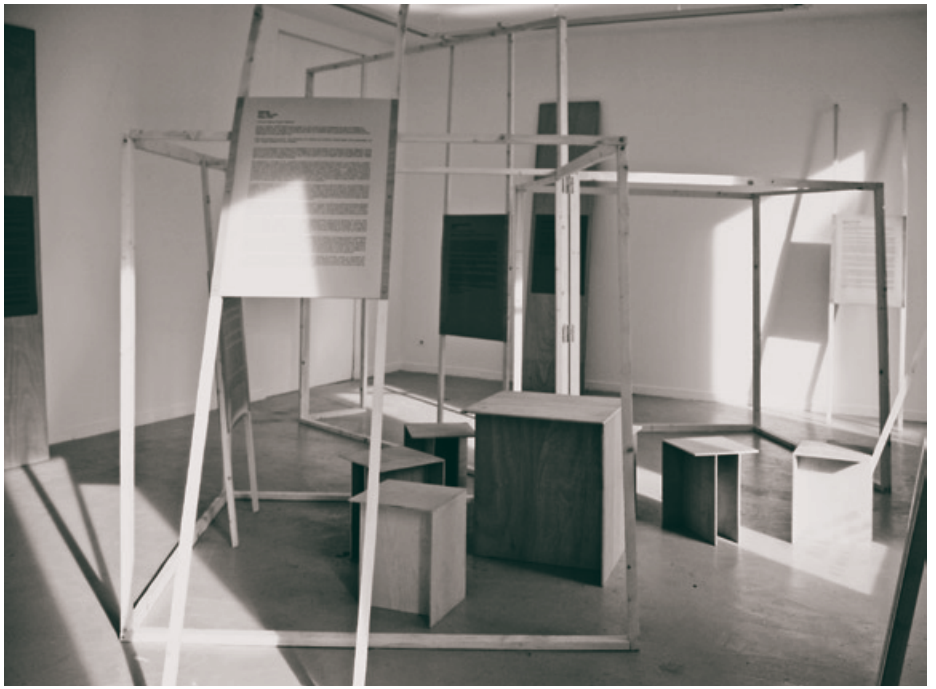
d:



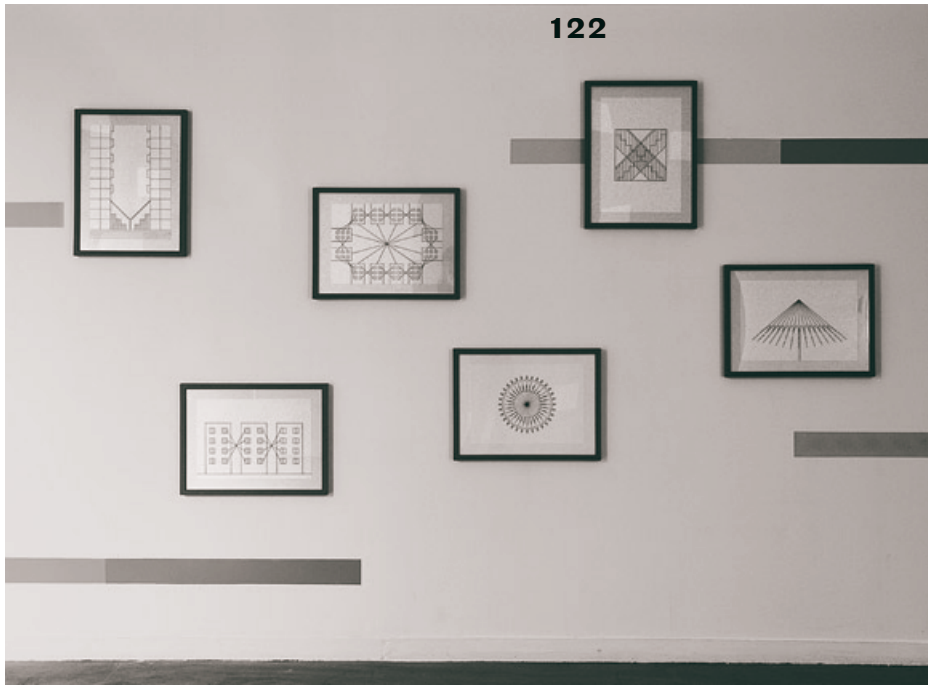
d:



d:



a:



a:



Kateřina Šedá

13 mars – 12 avril 2008

Dans *For Every Dog A Different Master* (2007), l'artiste impliqua les habitants du quartier de New Líšeň, banlieue de Brno (République Tchèque), dans un système d'échange de chemises. À l'issue d'une opération de plusieurs mois, les habitants, complices du projet sans le savoir, furent invités au vernissage de l'exposition qui divulgua leur implication et les coulisses du projet, et révéla le sens de cette performance collective.

L'exposition, qui présentait les archives du projet, était accompagnée d'une œuvre inédite, *Her Mistress's Everything* (2008), relatant la mélancolie du chien de la grand-mère de l'artiste après le décès de sa maîtresse.

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

March 13 – April 12, 2008

In *For Every Dog a Different Master* (2007), the artist involved the residents of the New Líšeň community, a suburb of Brno (Czech Republic), in a shirt exchange system. At the end of a several month long operation, the residents, who were unknowingly involved in the project, were invited to the exhibit's opening, which unveiled their involvement and the behind-the-scenes workings of the project, revealing the meaning of this collective performance.

The exhibit, which presented the project's archives, was accompanied by a new work, *Her Mistress's Everything* (2008), relating to the artist's grandmother's dog's melancholy over its mistress's death.

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

Kateřina Šedá est née en 1977 à Brno (République tchèque), vit et travaille à Prague (République tchèque).
Kateřina Šedá was born in 1977 in Brno (Czech Republic), lives and works in Prague (Czech Republic).

a:
For Every Dog a Different Master, 2007, vue de l'exposition (2008)
For Every Dog a Different Master, 2007, exhibition view (2008)

b:

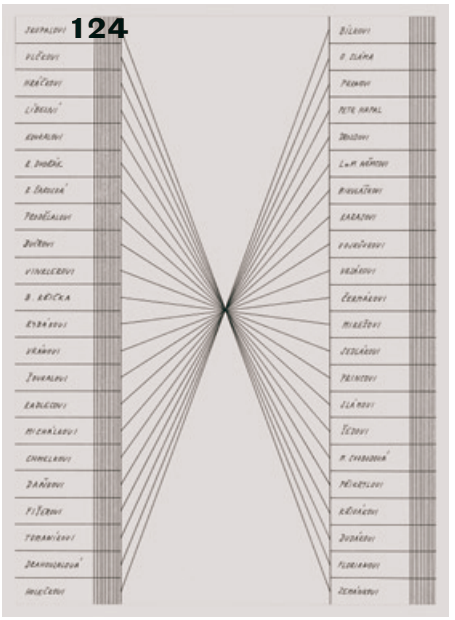


b:

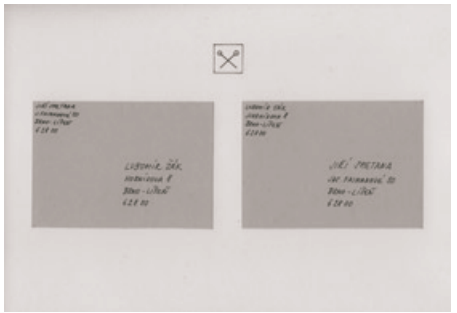


b:
For Every Dog a Different Master, documentation du projet (photographie, graphiques, enveloppes, chemises imprimées), 2007. Courtesy: l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
For Every Dog a Different Master, documentation of the project (photograph, graphics, envelopes, printed shirts), 2007. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

b:



b:



b:



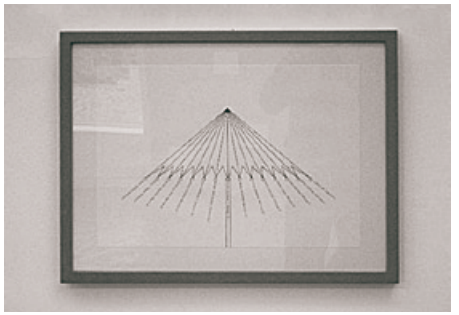
c:



d:



e:



e:



e:



e:



c:
Her Mistress's Everything, 2008, vue de l'exposition *Her Mistress's Everything*, 2008, exhibition view

d:
Her Mistress's Everything, photographie, 2008. Courtesy: l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
Her Mistress's Everything, photograph, 2008. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

e:
For Every Dog a Different Master, 2007, vue de l'exposition (2008)
For Every Dog a Different Master, 2007, exhibition view (2008)

a:

126



a:



127

Alexeï Kallima

24 avril – 31 mai 2008

Les Barbes (2007–2008), série de dessins à l'encre magique sur coupures de presse, présentait des personnes et personnalités affublées de barbes à la mode tchétchène. Le caractère équivoque de la barbe et son interprétation radicalement différente selon que l'on se trouve d'un côté ou de l'autre d'une culture, d'un pays, etc., renvoyaient à l'ambiguïté des signes esthétiques comme facteurs politiques ou sociaux.

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

April 24 – May 31 2008

Les Barbes (The Beards) (2007–2008), a series of drawings in magic marker on press clippings, presented people and personalities decked out in Chechen-style beards. The questionable character of the beard and its radically different interpretations, depending on which side of a culture, country, etc. one is on, returned esthetic signs, such as political or social factors, to ambiguity.

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr

Alexeï Kallima est né en 1969 à Grozny (Tchétchénie), vit et travaille à Moscou (Russie).
Alexeï Kallima was born in 1969 in Grozny (Chechnya), lives and works in Moscow (Russia).

a:
Les Barbes, encre phosphorescente sur coupure de presse, 2008. Courtesy : l'artiste et la galerie Anne de Villepoix, Paris
Les Barbes (The Beards), phosphorescent ink on press clipping, 2008. Courtesy: the artist and Anne de Villepoix gallery, Paris

a:



b:



b:



a:
Les Barbes, encre phosphorescente sur coupure de presse, 2008. Courtesy : l'artiste et la galerie Anne de Villepoix, Paris
Les Barbes (The Beards), phosphorescent ink on press clipping, 2008. Courtesy: the artist and Anne de Villepoix gallery, Paris

b:
Les Barbes, encre noire sur coupure de presse, 2007. Courtesy : l'artiste
Les Barbes (The Beards), black ink on press clipping, 2007. Courtesy: the artist

c:
Les Barbes, 2008, vue de l'exposition
Les Barbes (The Beards), 2008, exhibition view

c:



c:



a:



b:



Lara Almarcegui

19 juin – 12 juillet 2008

Précédé d'une étude technique et logistique précise et expertisée de la démolition du bâtiment contenant la box, *Démolition* (2008) décrivait les douze étapes nécessaires à l'éradication de l'édifice, de la circonscription des murs jusqu'au nivellement du terrain vague résultat de la destruction. En suggérant sa disparition, le projet révélait les qualités du lieu et son caractère éphémère, fragile et délicat.

L'œuvre était accompagnée de la présentation de deux projets antérieurs : *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah* (2007) et *Retirer le sol de la salle d'exposition* (2003).

Plus d'informations :
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.braakliggendterrein.nl

June 19 – July 12, 2008

Preceded by a precise and expert technical and logistical demolition study of the building containing La Box, *Demolition* (2008) described the twelve steps needed to eradicate the building, from demarcating the walls to leveling the vacant lot after the building's destruction. By suggesting its disappearance, the project revealed the location's qualities and its ephemeral, fragile and delicate character.

The work was accompanied by the presentation of two projects: *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah* (2007) and *Exploring the Floor* (2003).

More information:
http://colocation-box.ensa-bourges.fr
www.braakliggendterrein.nl

Lara Almarcegui est née en 1972 à Saragosse (Espagne), vit et travaille à Rotterdam (Pays-Bas).
Lara Almarcegui was born in 1972 in Saragossa (Spain), lives and works in Rotterdam (Netherlands).

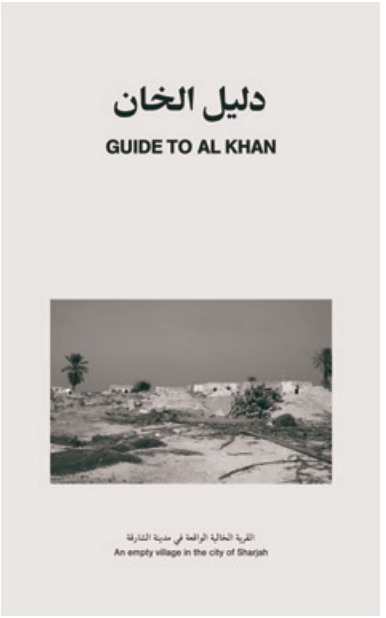
a:
Retirer le sol de la salle d'exposition (Sala Moncada, Fundación la Caixa, Barcelone, 2003), vue de l'exposition (2008). Courtesy : l'artiste
Exploring the Floor (Sala Moncada, Fundación la Caixa, Barcelone, 2003), exhibition view (2008). Courtesy: the artist

b:
Démolition, 2008, vue de l'exposition
Demolition, 2008, exhibition view

c:



c:



c:



c:
Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah, 2007, vue de l'exposition (2008), publication.
Courtesy : l'artiste
Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah, 2007, exhibition view (2008), publication.
Courtesy: the artist

d:
Démolition, 2008, et *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah*, 2007, vue de l'exposition (2008)
Demolition, 2008, and *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah*, 2007, exhibition view (2008)

e:
Démolition, 2008, vue de l'exposition
Demolition, 2008, exhibition view

d:



e:



THE ART OF THE CAUSE

Introduction

The texts which follow and which make up the present publication, have been assembled in order to pursue, through the light shed by the theoretical research of several art historians, philosophers and artists, the *Colocation* (Cohabitation) program of exhibitions and talks, that we ran at the gallery La Box of the High Art School of Bourges, from October 2007 to July 2008. It is also a good way to avoid summarizing the program through a retrospective catalogue, preferring continuity to endorsement. A few words, however, on the subject of this programming. As curators, we clearly state, firstly, that sharing their convictions, we had invited artists in order to collaborate with them and cooperate with their projects, but also with the admitted objective of observing them. Six artists, or artists' collectives, to be precise. Each invitation led to the participation of artists at La Box. Each intervention was the subject of a contextualization in the location and the city, with its economic and social conditions. Each contextualization empirically raised questions relating to the artistic action, touching on problems, such as the artist's civic and ethical responsibility, the re-evaluation of the stakes, depending on the context or the status of research in art. As for the title, *Colocation*, it evoked a necessary cohabitation on the basis of sharing the resources and location. This sharing made up the premise of almost all the collaborations undertaken with the artists throughout the programming.

Through their involvement, the artists invited to participate in *Colocation* endorsed, specifically or not, forms of responsibility, or "real" investment in "real" life. Thus, it was suggested that social and political emergencies should enable citizens, in general—and artists in particular—to take the position of an ethical perspective. The central questions touched on the force, the stance and the responsibility of artists amidst socially, politically, economically or architecturally real contexts. The subsequent questions were the following: should art and artists take this responsibility? By becoming an efficient,

"interventionist" or being involved in purely factual, situational or current events-linked considerations, does art lose its discursive depth? Because of the programming's precedence, like foam upon the receding tide, resulting questions arose. We attempted to embrace and understand them, by evoking deliberately large notions—such as otherness, responsibility or the question of historical context—, but also through the question of art's relationships with power.

Otherness

The selected artists and artists' collectives largely differed through their practices and strategies; they also differed in their origins, such as Western or Eastern Europe. This attachment to comparative reading is sustained in the present publication through a choice of authors with varied nationalities, concepts and points of view. Also, we continue to believe that comparison and confrontation carry relativism and teaching. The concept of alter-modernity, in particular, proposed by Madina Tlostanova, cited by Marina Gržinić (page 161), echoes this desire for relativity. It's a case of an understood alter-modernity, not an alternative to modernity. It is much like a modernity of otherness, such as the evocation of a tempered modernity, fed by concepts that could be qualified as exo-modern—or different, in essence, from modernity, such as archaism, vitalism, magic or superstitions, as well as laziness, unproductiveness or death—, through difference and through the Other. There must also be a modernity of intolerance, for which the Slovenian philosopher, Slavoj Žižek, makes the inflammatory apology, that is to say, the denunciation of a "*false*" tolerance which constantly conceals power struggles; the opposite of western "*multiculturalism*", which intends to be pacifistic and salutary. This discursive intolerance finds its practice in the recognition of otherness and attempts to erode the illusion of a world having surpassed "the age of ideologies": "taking sides is the only way to be universal" (**1:**]. This attempt

at "living together", which was addressed within the programming by artists such as David Ter-Oganyan and Ilya Budraitskis or Kateřina Šedá, is echoed here in Irit Rogoff's (*We: Collectivities, Mutualities, Participations*, page 207) text. The author brings up the constant and difficult problem of each curatorial and artistic project: the latent desire to form a community of thought through the exhibit. With *Colocation*, it was less about evoking an art that would have formed a miraculous meta-language, sparing us from comprehension problems, due to differences in language and traditions, than about sharing an "*anti-exotism*", a "*living together*" which was understood to be an attempt at sharing, devoid of obvious fact. Where no power of Babel would come save us through the medium of art. Artistic practices carrying, not exoticism, but otherness. This is why we invited artists whose works, shown in France, could be interpreted in an ambiguous manner. This was the case of Alexey Kallima's *Barbes* (Beards, 2008) (page 127). The beard appears as a seemingly universal symbol, but with meanings and interpretations which vary largely based on the country, culture, political, social, religious, dissenting or conformist values which it carries. To sum up, the differences between cultures inevitably produce differences in concepts, and art is not spared. This vision of artistic practice subsequently had to open up questions on the interpretation and universalism of the esthetic.

Responsibility

The notion of responsibility ran through nearly all of the *Colocation* projects. It evoked the role of the artist as citizen. A citizen whose power is summed up as speech through shapes, and with practices that benefit from uncertainty. This principle of uncertainty, the artists' position as amateurs while they treat subjects that are not, on the face of it, their subjects of expertise, can bring up authoritative questions. Yet, it is based

1:
Slavoj Žižek, *A Plea for Intolerance*, Paris: Climats, 2004.

on this principle that artists allow themselves—and it is beneficial—to be active in the domains of law and counterfeiting (Superflex, *Supercopy*), in the relationships between the residents of a neighborhood (Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, 2007) or in the logistical projection of a building's demolition (Lara Almarcegui, *Démolition*, 2008). The strength of these projects resides, specifically, in their amateur quality. It's not a case of discussing the pertinence of the artistic strategies. It's clear that the impact of these artists on reality passes through strategies that may, for example, be borrowed from sociology, entrepreneurial development or political activism. All forms are conceivable; nevertheless, this does not reduce the question of intention. And for every intentional impulse that might be qualified as civic, comes the notion of civic responsibility. Marina Gržinić's text unravels, in its manner, this situation of interdependencies. If we follow this point of view, the artist is an essentially responsible agent within society. Then, those who take hold of this responsibility set themselves apart from those who sell it off; those who seize the involved and entangled dimension of art in social and political life, and those who succumb to the market, inasmuch as, according to the author, late capitalism leaves no other alternative.

It's also necessary to add that the *amateur* status of the contemporary artist leads, paradoxically, to the status of art as a singular and privileged field of research. The unique and privileged character of art as a field of investigation finds its strength in the mobility of artistic criteria, in the indetermination and permissive character of artistic practices. The practices of the artist Nils Norman are a good example. They attribute much to research, whether empirical or at the University level. His project at La Box concerned the observation of several alternative pedagogical experiences in art, from Bauhaus and Vkhutemas through today. The work specifically treated the possibility of looking at art and its pedagogy as unique areas of experimentation (page 119). But, let us dwell for another moment on David Ter-Oganyan and Ilya Budraitskis's project (page 111). In this case, this project had presented a particularly tricky problem. The Russian artists' participation was the subject of a workshop in which about ten students from the Bourges School of Art participated. One of the intentions of the project was to reveal the differing opinions of the residents of Bourges by questioning the passersby: "*Why, or against what, would you be likely to demonstrate*?"; then to formulate antagonistic slogans to write on banners and signs in preparation for an "*open to everyone*" demonstration: "*This is a demonstration with multiple subjects: it's up to everyone to make it their own!*". Question: how to manage this mosaic of opinions? Remark: it's not possible—nor desirable—to remain neutral in the public space. As an example, it could be mentioned that none of the workshop's participants wished to support remarks that didn't correspond to their political convictions. QED. Art is not a pliable or neutral material and the compromise of its principles is worth measuring. The dimension of responsibility in relation to 'a community'—although, without bending to the community's rules—appeared, therefore, to be both a problematic and central notion.

Historical Context

The question of historical context, as well as the tools developed by the artists in the articulation of protest, which are inseparable from the historical context itself, enables us to observe our present, and particularly that of the artists, with a beneficial relativism. Firstly, concerning the specificity of the dialectical tools that artists have today, it must be noted that our era is the first, in the history of art, in which the production of images is no longer the prerogative of artists. This role, in the space of two generations, has been handed over to the media. Throughout the entire classical art period, the artist had, Boris Groys underlines (pages 147), the possibility—and sometimes the objective—of transfiguring historical facts,

codes, mores; to explain beliefs, religions and to register social relationships in a visual language; to bear witness to their time and contemporaries. This power of transfiguration and transmission through images of the collective memory was the prerogative of artists until the modern age. Who, if not the artist, could better explain grandeur, beauty or terror?

Then came film. At the start of the 20th century again, if we recall Abel Gance and his *Napoléon* (1927) or Sergey Eisenstein and his *The Battleship Potemkin* (1925), we become conscious of the superior evocative strength of art on the historical document. It is even possible to add, regarding Eisenstein, that the images in his film and the analogy that he establishes between the 1905 uprising in Odessa and the events of 1917, literally make up our visual memory of the October Russian revolution. And more—of course—the images of *October* (1928). Naturally, art is no longer fed only by images and is no longer simply a producer of images. More than that, artists, since the early 20th century avant-garde, have undertaken the erosion and the criticism of the image, which makes it today, if not obsolete, at least strongly subject to caution. But, despite—or perhaps because of—this wariness and their critical relationship with the image, today's artists are no longer the masters of the collective visual memory. It seems obvious that the media now plays this role on a scale exceeding all competition. Now, if we admit that images and the esthetic have a political strength and dimension which all the great dictators and all democracies have sought to control, we are forced to admit that the political strength of artists today is vastly eroded by the media's role.

This new division might find refuge in documentaries, considered as the format of a new political art. Yet, according to the artist Hito Steyerl, the documentary today—whether artistic or journalistic—generates no less problematic questions; perhaps more intricate questions with the media—and, therefore, more complex—than those linked to contemporary art.

Documentaries give clues, but do not grant deliverance. Concerning the documentary image and its evocative power, it is amazing to note, as suggests Hito Steyerl, that the absolute uncertainty of images, or even the absence of images, is sometimes the most direct way to translate extreme danger or horror. We might as much consider the indecipherable satellite photos that were used to support Colin Powell's line of argument on February 5th, 2003 before the UN Security Council as Claude Lanzmann's incomparable documentary, *Shoah*. In both cases, the impossibility of *seeing* the subject makes it even more particularly tangible and terrifying. Also, in both cases, the basic question is: to what extent does the documentary *represent* reality? In short, what tools do artists have at their disposal?

Confronted by Power

Fundamentally, this is a question of inseparable representation of the esthetic question, an old art history debate. The philosophy of Karl Marx made it even finer and it now oscillates between, "*on the one hand, a critical theory of art founded on an understanding of the historic process, [and] on the other hand, an understanding of this process built on the critical experience of art.*" (**2:**] At the heart of this debate, today, it goes without saying that the originality does not reside within artists' political or social involvement—an old and recurring subject, if we consider Filippo Marinetti's membership with the Fascist Party or, before him, Gustave Courbet's involvement in the 1871 Paris Commune, to cite just two famous examples. It resides in the problematic desire for effectiveness and efficiency contained, specifically or not, in contemporary artistic practices. This desire for effectiveness and efficiency might have its modern roots in the vision of the early 20th century Russian avant-garde: that of a new art, capable of producing a new world, where the desire for change already prevailed over creation of a form. Yet, we

2:
Charles Harrison, Paul Wood,
Art in Theory 1900 – 1990, Paris: Hazan, 1997.
(page 32)

know today that the finality of the process eluded them and that Vladimir Tatline, for example, ended up condemned to obscurity and artistic catatonia, painting landscapes and bouquets until 1953. We finally return to this question, which remains unanswered: if certain artists' ambition is to bring about effects on society, then to bear witness, or to act, what attitude should they adopt?

Lastly, it appears that this desire to live together, this yearning for an *entente cordiale* or this protesting struggle, ultimately finds a supreme limit, which is the relationship to power. No protest without power. No desire for change without the recognition of negative factors to fight against. This is wherein lies the problem. Artists, in their position of opposition or challenge, find the essential purpose for their practice in the pre-existence and the continuance of the contested power and, finally, in the justification and support of this power. Perhaps in conspiracy. Paranoia, as well. Insofar as fighting power is also reinforcing it. This is Viktor Misiano's theory, (pages 189) for whom power, in Russia, is a recurring element, which is undeniably present in the work of Russian artists, who oscillate between frontal struggles and evasion. The conclusion could be the same concerning the attitude of art and artists when faced with others' pain, and accept, with Susan Sontag (**3:]**, that there is a compulsion for horror that a desire for objective representation could reveal or even exacerbate. Likewise, there is a fascination for power that the desire for a head-on conflict reveals and sometimes reinforces.

Finally, if we must provide a conclusion to this preamble, it would be tempting to say that art finds its meaning by serving or transforming a cause: religion, power, beauty, science, philosophy, society, history, art itself, etc. Essentially, art has no existence of its own and, like any language, it finds its strength in the power of the message it carries. When the medium and the message are one or, to cite Parmenides, when "*thought and the subject of the thought merge*". The simultaneously

galvanizing, visionary, utopian and delicate aspects of the situation seem to appear when artists show a desire to involve themselves in the world and cause effects similar to those of chaotic and unstable elements that might modify our reality. This is also the most fascinating aspect of these artistic practices.

Finally, to return to the notions of sharing and to the solutions that artists are sometimes led to develop, we note that a utopian or dystopian artistic practice may lead to a utilitarian or redeeming vision of art. Nevertheless, the initial questions can only be the subject of empirical experimentation, since art can be summed up, firstly and lastly, by what artists do. And, as curators, we are here to do it alongside them. However, as spectators, let us ask ourselves, once again, what we have the right—or not—to expect from artists: should artists try to help us live together? And, if so, how?

Elena Yaichnikova
et Nicolas Audureau

3:
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus, and Giroux Publishing, 2002

147

ART AT WAR

Boris Groys

Colocation

Boris Groys is a philosopher, writer, and curator. He is Professor of Aesthetics, Art History and Media Theory at the Academy of Design/Center for Art and Media Technology, (HfG/ZKM), Karlsruhe, Germany, and Global Distinguished Professor in the Faculty of Arts and Science, NYU, New York. His recent publications include Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment (Afterall/MIT Press, London 2006), Art Power (MIT Press, 2008), and Le post-scriptum communiste (Libella/ Maren Sell, Paris, 2008). He is curator of such exhibitions as Dream Factory Communism (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2003 – 2004), Privatisations (KW Institute of Contemporary Art, Berlin, 2004), Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow, 1960–1990 (Schirn Kunsthalle, Frankfurt; Fundación Juan March, Madrid, 2008–2009), and Medium Religion (ZKM, Karlsruhe, 2008–2009). He lives and works in Cologne and Karlsruhe.

The relationship between art and war, or art and terror, has always been an ambivalent one, to put it mildly (**1:**]. True, art needs peace and quiet for its development. And yet time and time again it has used this quiet, of all things, to sing the praises of war heroes and their heroic deeds. The representation of glory and suffering of war was for a long time a preferred topic for art. But the artist of the classic age was only a narrator or an illustrator of war events—in the past the artist never competed with the warrior. The division of labour between war and art was quite clear. The warrior did the actual fighting, and the artist represented this fight by narrating it or depicting it.

Thus the warrior and artist were mutually dependent. The artist needed the warrior as a topic for art. But the warrior needed the artist even more. After all, the artist could always find an another, more peaceful topic for his or her work. But only an artist was able to bestow fame on the warrior and to secure this fame for the generations to come. In a certain sense the heroic war action of the past was futile and irrelevant without the artist, who had the power to witness this heroic action and inscribe it into the memory of humankind. But in our time the situation has changed drastically: The contemporary warrior no longer needs an artist to acquire fame and inscribe his feats into the universal memory. For this purpose the contemporary warrior has all the contemporary media at his immediate disposal. Every act of terror, every act of war is immediately registered, represented, described, depicted, narrated, and interpreted by the media. This machine of media coverage works almost automatically. It requires no individual artistic intervention, no individual artistic decision to be put into motion. By pushing a button that explodes a bomb a contemporary warrior or terrorist pushes a button that starts the media machine.

Indeed, the contemporary mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing

1:
"Art at War", originally published in *Art Power*, pp. 121-129. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

images—vastly more extensive and effective than our contemporary art system. We are constantly fed images of war, terror and catastrophes of all kinds, at a level of image production and distribution with which the artist cannot compete. So it seems that the artist—this last craftsperson of present-day modernity—stands no chance of rivaling the supremacy of these commercially driven image-generating machines.

And beyond this, the terrorists and warriors themselves are beginning to act as artists. Video art especially has become the medium of choice for the contemporary warriors. Bin Laden is communicating with the outer world primarily by means of this medium: We all know him in the first place as a video artist. The same can be said of the videos representing beheadings, confessions of the terrorists, and the like: In all these cases we have consciously and artistically staged events with their own easily recognizable aesthetics. Here we have warriors who do not wait for an artist to represent their acts of war and terror: Instead, the act of war itself coincides with its documentation, with its representation. The function of art as a medium of representation, and the role of the artist as a mediator between reality and memory are here completely eliminated. The same can be said of the famous photographs and videos from the Abu-Ghraib prison in Baghdad. These videos and photographs demonstrate an uncanny aesthetic similarity with alternative, subversive European and American art and filmmaking of the 1960s and '70s. The iconographic and stylistic similarity is, in fact, striking (Viennese Actionism, Pasolini, etc.). In both cases the goal is to reveal a naked, vulnerable, desiring body that is habitually covered by the system of social conventions. But, of course, the subversive art of the '60s and '70s had a goal to undermine the traditional set of beliefs and conventions that were dominating the artist's own culture. In the Abu-Ghraib image production, this goal is, we can safely say, completely perverted. The same subversive aesthetics is used to attack and to undermine a different,

other culture in an act of violence, in an act of humiliation of the other (instead of self-questioning including self-humiliation)—leaving the conservative values of the perpetrator's own culture completely unquestioned. But in any case it is worth mentioning that on both sides of the war on terror, image production and distribution is effectuated without any intervention by an artist.

Let us now leave aside all the ethical and political considerations and evaluations of this kind of image production; I believe these considerations are more or less obvious. At the moment it is important for me to state that we are speaking here about the images that became the icons of the contemporary collective imagination. The terrorist videos and the videos from the Abu-Ghraib prison are planted in our consciousness or even subconsciousness much more deeply than any work of any contemporary artist. This elimination of the artist from the practice of image production is especially painful for the art system because, at least since the beginning of modernity, artists have wanted to be radical, daring, taboo-breaking, going beyond all the limitations and borders. The avant-garde art discourse makes use of many concepts from the military sphere, including the notion of the avant-garde itself. There is talk of exploding norms, destroying traditions, violating taboos, practicing certain artistic strategies, attacking the existing institutions, and the like. From this we can see that not only does modern art go along with, illustrate, laud or criticize war as it did earlier, but also wages war itself. The artists of the classical avant-garde saw themselves as agents of negation, destruction, eradication of all traditional forms of art. In accordance with the famous dictum "negation is creation", which was inspired by the Hegelian dialectic and propagated by authors such as Bakunin and Nietzsche under the title of "active nihilism", avant-garde artists felt themselves empowered to create new icons through destruction of the old ones. A modern work of art was measured by how radical it

was, how far the artist had gone in destroying artistic tradition. Although in the meanwhile the modernity itself has often enough been declared passé, to this very day this criterion of radicalness has lost nothing of its relevance to our evaluation of art. The worst thing that can be said of an artist continues to be that his or her art is "harmless."

This means that modern art has a more than ambivalent relationship with violence, with terrorism. An artist's negative reaction to repressive, state-organized power is something that almost goes without saying. Artists who are committed to the tradition of the modernity will feel themselves unambiguously compelled by this tradition to defend the individual's sovereignty against state oppression. But the artist's attitude toward individual and revolutionary violence is more complicated, insofar as it also practices a radically affirmation of the individual's sovereignty over the state. There is a long history behind the profound inner complicity between modern art and modern revolutionary, individual violence. In both cases, radical negation is equated with authentic creativity, whether in the area of art or politics. Over and over again this complicity results in a form of rivalry.

Thus art and politics are connected at least in one fundamental respect: both are areas in which a struggle for recognition is being waged. As defined by Alexander Kojève in his commentary on Hegel, this struggle for recognition surpasses the usual struggle for the distribution of material goods, which in modernity is generally regulated by market forces. What is at stake here is not merely that a certain desire be satisfied but that it also be recognized as socially legitimate. Whereas politics is an arena in which various group interests have, both in the past and the present, fought for recognition, artists of the classical avant-garde have already contended for the recognition of all individual forms and artistic procedures that were not previously considered legitimate. In other words, the classical avant-garde has struggled to achieve recognition

for all visual signs, forms, and media as the legitimate objects of artistic desire and, hence, also of representation in art. Both forms of struggle are intrinsically bound up with each other, and both have as their aim a situation in which all people with their various interests, as indeed also all forms and artistic procedures, will finally be granted equal rights. And both forms of struggle are thought of, in the context of modernity, as being intrinsically violent.

Along these lines, Don DeLillo writes in his novel *Mao II* that terrorists and writers are engaged in a zero-sum game: by radically negating that which exists, both wish to create a narrative that would be capable of capturing society's imagination—and thereby altering society. In this sense, terrorists and writers are rivals—and, as DeLillo notes, nowadays the writer is beaten hands down because today's media use the terrorists' acts to create a powerful narrative with which no writer can contend. But, of course, this kind of rivalry is even more obvious in the case of the artist than in the case of the writer. The contemporary artist uses the same media as the terrorist: photography, video, film. At the same time it is clear that the artist can not go further than the terrorist does; the artist cannot compete with the terrorist in the field of radical gesture. In his *Surrealist Manifesto* André Breton famously proclaimed the terrorist act of shooting into a peaceful crowd to be the authentically Surrealist, artistic gesture. Today this gesture seems to be left far behind by recent developments. In terms of the symbolic exchange, operating by the way of potlatch, as it was described by Marcel Mauss or by Georges Bataille, this means that in the rivalry in radicality of destruction and self-destruction, art is obviously on the losing side.

But it seems to me that this very popular way of comparing art and terrorism, or art and war, is fundamentally flawed. And now I will try to show where I see a fallacy. The art of the avant-garde, the art of modernity was iconoclastic. There is no doubt about that. But would we say that terrorism

is iconoclastic? No; the terrorism is rather an iconophile. The terrorist's or the warrior's image production has as its goal to produce strong images—images we would tend to accept as being "real", as being "true", as being the "icons" of the hidden, terrible reality that is for us the global political reality of our time. I would say: These images are the icons of the contemporary political theology that dominates our collective imagination. These images draw their power, their persuasiveness from a very effective form of moral blackmail. After so many decades of modern and post-modern criticism of the image, of mimesis, of the representation, we feel ourselves somewhat ashamed by saying that such images of terror or torture are not true, not real. We cannot say that these images are not true, because we know that these images have been paid for by a real loss of life—a loss of life that is documented by these images. Magritte could easily say that a painted apple is not a real apple or that a painted pipe is not a real pipe. But how can we say that a videotaped beheading is not a real beheading? Or that a videotaped ritual of humiliation in the Abu-Ghraib prison is not a real ritual? Thus after many years of the critique of representation directed against the naive belief in photographic and cinematic truth, we are now again ready to accept certain photographed and videotaped images as unquestionably true.

This means: The terrorist, the warrior is radical—but he is not radical in the same sense as the artist is radical. He does not practice iconoclasm. Rather, he wants to reinforce the belief in the image, to reinforce the iconophilic seduction, the iconophilic desire. And he takes exceptional, radical measures to end the history of iconoclasm, to end the critique of representation. We are confronted here with a strategy that is historically quite new. Indeed, the traditional warrior was interested in the images that would be able to glorify him, to present him in a favorable, positive, attractive way. And we, of course, have accumulated a long tradition of criticizing, de-

constructing such strategies of pictorial idealization. But the pictorial strategy of contemporary warrior is a strategy of shock and awe; it is a pictorial strategy of intimidation. And it is, of course, only possible after the long history of modern art producing images of angst, cruelty, disfiguration. The traditional critique of representation was driven by a suspicion that there must be something ugly and terrifying hidden behind the surface of the conventional idealized image. But the contemporary warrior shows us precisely that—this hidden ugliness, the image of our own suspicion, our own angst.

And precisely because of this we feel ourselves immediately compelled to recognize these images as true. We see that things are as bad as we expected them to be—maybe even worse. Our worst suspicions are confirmed: The hidden reality behind the image is shown to us as ugly as we expected it to be. So we have a feeling that our critical journey has come to its end, that our critical task is completed, that our mission as critical intellectuals is accomplished. Now the truth of the political reveals itself—and we can contemplate the new icons of the contemporary political theology without a need to go further, because these icons are terrible enough by themselves. And so it is sufficient to comment on these icons—it no longer makes sense to criticize them. This explains the macabre fascination that finds its expression in many recent publications dedicated to the images of war on terror that are emerging on the both sides of the invisible front.

That is why I don't believe that the terrorist is a successful rival of the modern artist by being even more radical than the artist. I rather think that the terrorist or the antiterrorist warrior with his embedded image-production machine is the enemy of the modern artist, because he tries to create images that have a claim to be true and real—beyond any criticism of representation. The images of terror and war were in fact proclaimed by many of today's authors as the sign of the return of the real—as visual proof of the end of the critique of the im-

age as it was practiced in the last century. But I think that it is too early to give up this critique. Of course, the images I refer to have some elementary, empirical truth: They document certain events, and their documentary value can be analyzed, investigated, confirmed, or rejected. There are some technical means to establish if a certain image is empirically true or if it is simulated, modified, or falsified. But we have to differentiate between this empirical truth and empirical use of an image as, let us say, judicial evidence, and its symbolic value within the media economy of symbolic exchange.

The images of terror and counterterror that circulate permanently in the networks of the contemporary media and become almost unescapable for a TV viewer are shown primarily not in the context of an empirical, criminal investigation. Their function is to show something more than this or that concrete, empirical incident; they produce the universally valid images of the political sublime. The notion of sublime is associated for us in the first place with its analysis by Kant who used as examples of the sublime images of the Swiss mountains and sea tempests. It is also associated with the essay by Jean-Francois Lyotard on the relationship between the avant-garde and sublime. But, actually, the notion of the sublime has its origin in the treatise by Edmund Burke on the notions of the sublime and the beautiful—and there Burke uses as an example of the sublime the public beheadings and tortures that were common in the centuries before the Enlightenment. But we should also not forget that the reign of the Enlightenment itself was introduced by the public exposure of the mass beheadings by guillotine in the center of revolutionary Paris.

In his *Phenomenology of Spirit* Hegel writes of this exposure that it created true equality among men because it made perfectly clear that no one can claim any more that his death has any higher meaning. During the ninetieth and twentieth centuries the massive depolitization of the sublime took place. Now we experience the return not of the real but of the political sublime—in the form of the repolitization of the sublime. Contemporary politics no longer represents itself as beautiful—as even the totalitarian states of the twentieth century still did. Instead, contemporary politics represents itself as sublime again—that is, as ugly, repelling, unbearable, terrifying. And even more: All the political forces of the contemporary world are involved in the even increasing production of the political sublime—by competing for the strongest, most terrifying image. It is as if Nazi Germany were to advertise for itself using images of Auschwitz, and the Stalinist Soviet Union using images of the Gulag. Such a strategy is new. But not as new as it seems to be.

The point Burke had originally tried to make is precisely this: a terrifying, sublime image of violence is still merely an image. An image of terror is also produced, staged—and can be aesthetically analyzed and criticized in terms of a critique of representation. This kind of criticism does not indicate any lack of moral sense. The moral sense comes in where it relates to the individual, empirical event that is documented by a certain image. But at the moment an image begins to circulate in the media and acquires the symbolic value of a representation of the political sublime, it can be subjected to art criticism along with every other image. This art criticism can be theoretical. But it can be manifested by the means of art itself—as became a tradition in the context of modernist art. It seems to me that this kind of criticism is already taking place in the art world, but I would rather not name names here because it would distract me from the immediate goal of this essay, which is to diagnose the contemporary regime of image production and distribution as it takes place in the contemporary media. I would only like to point out that the goal of contemporary criticism of representation should be a twofold one. First, this criticism should be directed against all kinds of censorship and suppression of images that would prevent us from being confronted with the reality of war and ter-

ror. And this kind of censorship is, of course, still in existence. This kind of censorship, legitimizing itself as the defense of "moral values" and "family rights" can, of course, be applied to the coverage of the wars that takes place today—and demand the sanitization of their representation in the media. But at the same time we are in need of criticism that analyzes the use of these images of violence as the new icons of the political sublime, and that analyzes the symbolic and even commercial competition for the strongest image.

And it seems to me that the context of art is especially appropriate for this second kind of criticism. The art world seems to be very small, closed in, and even irrelevant compared with the power of today's media markets. But in reality, the diversity of images circulating in the media is highly limited compared to the diversity of those circulating in contemporary art. Indeed, to be effectively propagated and exploited in the commercial mass media, images need to be easily recognizable to a broad target audience, which renders the mass media nearly tautological. The variety of images circulating in the mass media is, therefore, vastly more limited than the range of images preserved in museums of modern art or produced by contemporary art.

Since Duchamp, modern art has practiced an elevation of "mere things" to the status of artworks. This upward movement created an illusion that being an artwork is something higher and better than being simply real, being a mere thing. But at the same time modern art went through a long period of self-criticism in the name of reality. The name "art" was used in this context rather as an accusation, as a denigration. To say something is "mere art" is an even greater insult than to say it is a mere object. The equalizing power of modern and contemporary art works both ways—it valorizes and devalorizes at the same time. And this means: To say of the images produced by war and terrorism that on the symbolic level they are merely art is not to elevate or sanctify but to criticize them.

The fascination with images of the political sublime that we can now view almost anywhere can be interpreted as a specific case of nostalgia for the masterpiece, for a true, real image. The media—and not the museum, not the art system—seem now to be the place where such a longing for an overwhelming, immediately persuasive, genuinely strong image is expected to be satisfied. We have here a certain form of a reality show that makes a claim to be a representation of political reality itself—in its most radical forms. But this claim can only be sustained by the fact that we are not able to practice the critique of representation in the context of the contemporary media. The reason for this is quite simple: The media show us only the image of what is happening now. In contrast to the mass media, art institutions are places of historical comparison between the past and present, between the original promise and the contemporary realization of this promise and, thus, they possess the means and ability to be sites of critical discourse—because every such discourse needs a comparison, needs a framework and a technique of comparison. Given our current cultural climate, art institutions are practically the only places where we can actually step back from our own present and compare it with other historical eras. In these terms, the art context is nearly irreplaceable because it is particularly well suited to critically analyze and challenge the claims of the media-driven zeitgeist. Art institutions serve as a place where we are reminded of the entire history of the critique of representation and of the critique of the sublime—so that we can measure our own time against this historical background.

161

WHERE DO WE STAND?

Marina Gržinić

Colocation

Marina Gržinić is an artist and theorist. She is a professor of post-conceptual art practices at the Institute of Fine Arts, Academy of Fine Arts, Vienna. She is also a research fellow at the Institute of Philosophy, ZRC SAZU (Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Art), Ljubljana, and works as a freelance media theorist, art critic, and curator. Gržinić's most recent book is *Re-Politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology* (Schlebrügge Editor, 2008). Gržinić has been involved with video art since 1982. In collaboration with Aina Smid, she has produced more than forty video art projects (*www.grzinic-smid.si*). She lives and works in Ljubljana and Vienna.

In order to understand the place from where I am speaking, which is not outside theory and not less neutral for all that, I would propose three theses with which to frame the relation between contemporary art, technology, and politics.

The **first thesis** of the contemporary art/technology/politics nexus states that contemporary art is the most accomplished form of the capitalist commodity. Art and culture are constitutive to the functioning of late capitalism; through its form of aestheticizing excess, art is the most developed form of the capitalist commodity. The institution of art is an ideological accessory to incessant capitalist reproduction and is at the center of the formation of an aestheticized "re-commodification." For this reason, it is important to ask how it might be possible to form a different platform for contemporary art and cultural production/interpretation that wrests itself away from the global neoliberal capitalist system through the process of a) **de-coloniality** (per Walter Mignolo) and b) the **de-linking** (again, per Walter Mignolo) of art and culture from capital. We need to think about a new possible radical break within the social and political, a break that would liberate us from the capitalist bind of continuous exploitation and expropriation.

I would like to think as well about the difference between coloniality and colonialism. Coloniality, which is different from historical colonialism, is the hidden logic of contemporary capital and makes possible here and now the imperial transformation and colonial management of the world in the name of fake (except for capital) constitutive parameters: progress, civilization, development, and democracy. This process of coloniality is grounded in the western rhetoric of modernization and salvation. Global capitalism attempts—either through disgusting snobbery or (when that is not possible) through pure violence and the deaths of millions—to reorganize what it calls "human" capital. In the capitalist apocalyptic scenario, it is technology that gets out of control; capitalism itself seeks only progress and development. The only scientists

(or artists) who can be involved in this fake progress are those from the capitalist First World. You will be hard pressed to find any trace of a position that originates anywhere outside of western (First World) neoliberal capitalism.

This differentiation also produces a break within postcolonial theory. As Achille Mbembe writes (listen carefully):

> There is no doubt that postcolonial theory, under its many guises, has importantly contributed to the unmasking of western hegemony in the field of the humanities and in other disciplines. But at the same time postcolonial theory has revealed the violence of western epistemologies and their dehumanizing impulses. This process is far from over. It has intensified in the situation when the imperial sovereignty dictates who may live and who must die.
>
> When sovereign power has taken control over mortality and has defined life as the very site of the manifestation of absolute power, we need to start asking different questions. One such question is who has the right to kill? What does the implementation of such a right tell us? How can we account for the contemporary ways in which the political, under the guise of war, of resistance or of the fight against terror, makes the murder of the enemy its primary and absolute objective? The other challenge to postcolonial theory is what is referred to as "globalization." What is clear is that it opens awareness beyond the postcolonial theory of the 80s and the 90s.

With regard to the relationship between globalization, capitalism, and aesthetics, we should establish a critique of the formation of a so-called "universal culture and art" that takes place at three co-dependent and decisive levels (the economic, political, and institutional) and that establishes culture as a hegemonic and ideological apparatus. Today's frenetic global

economy demands the production of more and more new commodities at increasingly larger profit rates and ascribes the essential role (position and function) of innovation and experimentation to the field of art.

On the other hand, while demanding the de-linking of art and capital, we have to ask for a linking of contemporary theory and art practices that intervene in the social and political. For it is precisely within this horizon (theory and political intervention) that a different type of "de-linking" is nowadays being promoted. This de-linking claims it is sufficient to think about the critique of the world, to contemplate it and support it within oneself by reading and writing what is termed "real" theory, while what happens in the world "out there" is not important. Such a de-linking is very desirable and promoted in the name of active passivity, because activity is seen as an exercise in thought.

The **second thesis** of the contemporary art/technology/politics nexus states that there is a process of subjectivation at work today in the field of contemporary artistic and cultural production that does not take place through work, but through *artistic creativity*; the latter redefines precisely what work is (or, if you like, colonizes it). The production and instrumentalization of life (what is known as biopolitics) become in such a context (of the redefinition of labor) fundamentally important for capital.

However, even here we need to make a further step and point to the fact that today it is necessary to politicize biopolitics via necropolitics. What does this mean? Achille Mbembe proposed the concept of necropolitics; and this concept is connected to necrocapitalism and the necroeconomy. All three work hand in hand within and with global neoliberal capitalism today.

With necropolitics we can precisely define the transformation of the regulation of life within the extreme conditions pro-

duced by capital. Necropolitics is a coinage that is situated in between *necro* (DEATH) and politics. Necropolitics regulates life through the perspective of death, therefore transforming life into a mere existence that is below any minimal standards. Necropolitics represents as well, I will argue, a historicization of biopolitics! Necropolitics was primarily envisioned by Achille Mbembe in Africa or in the Third World, but today it is more and more taking place in the capitalist First World.

With this proposed "transformation" of biopolitics into necropolitics, I am *not* asking that we de-link biopolitics from necropolitics, but that we understand that the maximization of exploitation and expropriation of life, labor, and "humanity" that is put forward here and now by capital calls for the reformulation or (to put it in a better way) the re-politicization of biopolitics!

The **third thesis** of the contemporary art/technology/politics nexus states that new media technology creates a condition that allows contemporary art to be an important part of the functioning of capitalist society. Three strategies are at work here: the production of shock through the use of cloning; the strategy of creating simulacra that work outside the human perspective ("paraspace," say); and the strategy of mutation (theories of the "post-human"). These three strategies are a form of concealing, abstracting, and evacuating social antagonism and class war from the economic, social, political, and artistic.

I propose a stubborn insistence on a process of rearticulating these three theses with a mode of action that I would like to define (per Alain Badiou) as *forcing*, which implies a force that is the result of a constant, insistent approach that demands a continued analysis of knowledge/colonialism/modernity. This forcing is based especially on the demand to delink contemporary art and theory from contemporary forms of epistemological colonialism (as defined by Walter Mignolo and Madina Tlostanova). Contemporary epistemological colonialism presents only the western Enlightenment matrix and does not take into consideration the epistemological breaks and shifts taking place in the so-called "exterior," or, rather, at the "edges" of western European scientific thought. As Madina Tlostanova argues:

> Only through alter-modern in the sense of other-than-modern perspectives, standing on the border of western modernity and non-western reasons, can we hope to work out a solution. Capitalism the way it exists now seems to be increasingly incapable of dealing with its own consequences. While alter-modern perspectives need to be redeemed from the discourse of modernity, which habitually has treated them as sentimentalist, romantic, archaic, and retarded in order to easier discard them and present the dominant scientific-technocratic ideal of the future as the only possible and reasonable one.

Modern, non-modern, postmodern and, finally, alter-modern are the possible stages (where alter-modern is proposed as a radical break) not only in the historicization but also the re-politicization of the genealogy of modernism.

In principle, it is possible to state that all the events in the world today come down to a single event. This event I will name (per Santiago López Petit) the impossibility of restraining capital from exploitation and expropriation. This unrestraint of capital is the result of the co-property of capital and power. This was clearly seen in the way the financial crisis that involved banks and their losses was solved in September 2008, with a bill issued by fiat in order to save the capitalists and their banks' savings. It presented the unification of power (political representatives) and capital. (Note that nothing similar was proposed regarding, for example, New Orleans and the working class poor who lost everything in the aftermath of Hurricane Katrina.)

French philosopher Michel Foucault characterizes biopolitics as biopower, as power that aims for the production and reproduction of life itself. Biopolitics thus practices sovereignty that can, today, also be connected to the processes of subjectivation, which implies not only the production and reproduction of subjects, but (above all) the regulation and understanding of what the process of subjectivation means in itself. Biopower is based on strategies of control that transcend those institutional frameworks which were important for societies at a time when domination was founded on punishment and discipline; biopolitics/biopower is based on control. Biopower is a matter of the direct instrumentalization of life, enabled by new contemporary media technologies. Control is thus composed of surveillance systems (surveillance cameras following us everywhere); increasingly more detailed digitalized databases of personal information available to the state; and public opinion (market) research and other forms of acquiring more and more precise personal data.

In the genealogy of the connections between institutions, money, and power that Foucault defines as one of the more important procedural processes of biopolitics, the economy plays a very significant role. The politics of the economy shows how finances are distributed in such a way that the government supports only those organizations, administrations, discourses, theories, and populisms that are vital to it and its commands, practices, and governance of the social body.

In his book *On the Postcolony: On Private Indirect Government* (2001), Achille Mbembe stated (regarding the alleged achievement of **co-property** between capital and power in the age of globalization, and taking into account specific conditions of environmental exploitation and warfare in Africa) that while military tactics in Africa are quite rudimentary, they still result in human catastrophes. This is because, according to Mbembe, "military pressure sometimes targets the straightforward destruction, if not of the civilian population, at least

of the very means of its survival, such as food reserves, cattle, and agricultural implements. In some cases, these wars have enabled 'gang' leaders to exercise more or less continuous control over territory. Such control gives them access not only to those living in the territories but also to the natural resources and the goods produced there—for instance, to extraction of precious stones, exploitation of natural resources. The financing of these wars is very complex. In addition to the financial contribution provided by diasporas and assignment of men and women to forced labor, there is resort to loans, appeal to private financiers, and special forms of taxation."

He argued that these new forms of more or less total control not only blur the supposed relationship between citizenship and democracy or (I would add) biopolitical forms of life, but also more and more lethally *incapacitate* whole sections of the population politically, economically, and structurally. Therefore it is possible to state that what is becoming evident, according to Mbembe (and in relation to Africa where we see the intensification of many exploitation processes established and empowered through colonialism) is the emergence of a new form of relation in between capital and power dubbed "private indirect government." It presents new configurations of power—for example, the privatization of violence (a myriad of militias and private armies)—that works hand in hand with the economy, which is also privatized and therefore completely informalized. In an interview given by Mbembe on the occasion of the publication of *On the Postcolony*, he stated firmly that democracy as a form of government and as a culture of public life does not have a future in Africa—or for that matter, elsewhere in the world—if it is not rethought precisely in the crucible of "necropower." By "necropower," Mbembe refers to a sovereign power that is set up for maximum destruction of persons and the creation of deathscapes—unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life that confer on them the status of the living dead.

Today these deathscapes—if we think about what went on in Gaza from December 2008 to January 2009—are not, as is pointed out by Mbembe, "a peculiar African reality," but something that is becoming more and more a normal "landscape" in all the territories outside the capitalist First World (just think of Palestine, Chechnya, etc.). Even though such deathscapes were once reserved only for the Third and Second Worlds (Srebrenica in Bosnia was one such obvious deathscape), with the present recession deathscapes are now becoming slowly normalized within the capitalist First World as well: thousands of jobs will be lost; the lower middle class will be transformed into a new class that inhabits a "povertyscape" (and, therefore, a deathscape) reality, etc.

The most important point is that neoliberal necrocapitalism survives via the intensification of its two primal conditions of reproduction: deregulation and privatization. In what follows, I will discuss and explain the logic of these two conditions and other immanent characteristics of neoliberalism. I will make reference to two texts and a small glossary published in the magazine *AREA Chicago*: Daniel Tucker, "Inheriting the Grid"; and Nik Theodore, Jamie Peck, and Neil Brebber, "The City as Policy Lab" (*AREA Chicago* 6, August 2008).

To refer to these two conditions means to refer to a situation of psychosis or to a situation of exceptionality that is soon seen as completely normal and acceptable. Privatization means that the state withdraws from social, cultural, and public life step by step, and leaves these public sectors to struggle for private money. But privatization also implies the format of private property or the private instrumentalization of a public institution by those who run it. To precisely understand these processes and neoliberalism, let me refer to the short, but extremely precise vocabulary of terms published in *AREA Chicago*:

> Neoliberalism is a project of radical institutional transformation. This term refers to a unique period in Capitalism

> in which some economic elite of some countries has encouraged a free-market fundamentalism that is unprecedented since before the Great Depression. This fundamentalist ideology has promoted a reversal of much of the regulation that has protected local and national economies from foreign competition, in addition to much of the social and political gains of social movements (including organized labor). Much of this transformation occurs through the privatization of industries and services previously monopolized by the State, and many of the social programs associated with Welfare. This period is also marked by the opening up of new markets in sectors of life previously untapped for profit-making potential—including those basic services provided by the state, as well as the growing importance of industries like culture, health, environmentalism, and education (to name a few). Neoliberalism is considered to have grown out of the University of Chicago Economics Department, promoted by its ideologues such as Friedrich von Hayek and Milton Friedman. The concepts grow out of a "liberal" tradition, dating back to the theorists of early capitalism in the late 1800s, who were compelled by pure concepts of freedom. For the liberal, "freedom" was the ideal. For the neoliberal, the "free market" undisturbed by any State intervention is ideal. What must be constantly kept in mind is that the ideal is far from the truth, and current so-called neoliberal policies require massive State intervention—only this time around it is exclusively on behalf of the economic elite with no attempt to promote policies of economic redistribution, equal opportunity or civic participation.

Therefore, neoliberal necrocapitalism has an impact on every sector of life, production, and labor. In neoliberal necrocapitalism, the whole of society has been transformed into one BIG

INVESTMENT sector that provides for the capitalization of capital. I want to emphasize that the age of the particularization of levels of society (let's think about culture and art as "outside" the processes that are going on in the wider economic, social, and political contexts, so to speak) is over. There was always a firm relationship of interdependency between the superstructure (art, culture, the social field, etc.) and the economic base. The difference was that, in the past, this logic was hidden, but in neoliberalism these connections are clearly visible. What we see is that these artistic, cultural, social, health, and public sectors, which were before primarily used for ideological reproduction of the mode of production and its labor force, are vital for the direct capitalization of capital today. Therefore, when we speak about the neoliberal necrocapitalist radical deregulation of each and every institution in society, be it the institution of art, culture, politics, health, social security, public, law, religion, etc., this means it affects not only its (dis)investment policy, but its histories, strategies of interventions, ideologies, rituals, and forms of organization.

In neoliberalism, as the *AREA Chicago* team has formulated it, four processes apply: financialization of capital; speculative movements of financial capital; interspatial competition; and place marketing. My proposal is not only to term the processes that are going on in the field of art and culture as overtly restructured and deregulated, but also to envision a radical process of not only the financialization of capital, but of the financialization of (cultural) institutions as such, with speculation, interspatial competition, and place marketing as highly visible characteristics as well. In neoliberal necrocapitalism, a process of overdetermination (financialization) affects not only every level of society, but is also highly operative in contemporary art and culture.

Financialization of capital means that surplus value, as the only engine of capital, is produced through a bubble mechanism of "virtual" money flows, investments, etc. This is not

rooted in "production" anymore, as was the case with the direct expropriation of people, regions, and territories during the not-so-distant capitalist colonial past. Even though this process is still active, if we think about oil, financialization makes money from money (virtually) without the so-called background of production. It comes as no surprise that in the last week of September 2008, when Wall Street came closest to realizing its darkest scenario (since the Great Depression), billions of euros simply disappeared overnight as it were. We witness the performative aspect of the speculative power of capitalization, of money that has no base in anything but itself. The outcome of such a situation is at once auto-cannibalization and hyper-vampiric bloodthirsty conditions. What do I mean? If the financialization of capital means the dominance of financial markets (foreign exchange trading, futures, debt trading, US government securities trading, and other forms of speculative investment) over industrial economies in contemporary capitalism, as stated by the *AREA Chicago* team, I therefore put forward the financialization of art and cultural institutions as a paradigm that parallels the financialization of capital—i.e., the over-empowerment of (art) institutions, but only and solely through speculative performative processes that have no base in anything other than the institutions themselves. These speculative processes are becoming more important than any artistic and cultural production, more important that any artwork, more important that any artist or artistic group stance, etc.

As *AREA Chicago* argues, speculation "could be understood as buying, holding and selling something (anything from real estate to fine art) in order to profit from the fluctuations in the market (something like 'buy low, sell high')." What is bought and sold here is information itself, devoid of any content, so to speak. Additionally, a process of "cleansing the terrain" supplements this process, as we learned from the Balkan Wars. Practices and theories that disturb the flow of incessant

production of information should be erased; they have to vanish. Very similar processes were and still are implemented in relation to the "erased" people in Slovenia, and so the brutality of the Balkan Wars in the 1990s and in Chechnya, etc., is not an anomaly. Therefore, in summary, what is taking place is a twofold process. On the one hand, speculation is the outcome of hyperactivity, not of (artistic or cultural) production, but of the hyperproduction of information itself. On the other hand, institutions are activated as incubators of the constant production of information—about themselves. The outcome is, to put it simply, a daily bombardment of information of an unbelievable quantity about projects and activities that nobody can follow anymore. A boom is engineered from the infinite speculative transmission and distribution of anything whatsoever. On the other hand, we see a completely psychotic process of total evacuation.

In short, financialization means not only capitalizing "nothing" through pure speculative strategies of information. In the case of financializing art institutions, it also means transforming the whole of art production as such into *nothing*.

As a result of these processes, the categories of public space, public money, and the public as such have been totally instrumentalized and privatized.

In conclusion, I can state that since art institutions and (semi-private) non-institutions are functioning through a process of financialization with fully speculative scenarios similar to those of banks and non-banks, they have to be aware of their possible total collapse. This is precisely what is happening on Wall Street. It is already possible to see elements of the collapse in the way art institutions function publicly, surpassing every limit of good taste.

In short, neoliberal necrocapitalism is continually being produced and reproduced, not only economically and politically, but also institutionally. All these processes have an effect that is totally and straightforwardly socially "dysfunctional."

It generates consequences that are very difficult to understand fully. Nowadays, it is necessary to de-link ourselves from the war of all against all, the ex/change of everything for everything else, everybody for everybody else. We have to be capable of drawing differentiating line in space, while also building local and international alliances. These are the only ways to change the deregulated and privatized economic, social, and institutional spheres of our life and work.

And now, at the end, it is time to ask if, with the present recession, neoliberal global capitalism has ended. I would say that the financial crises have actually created conditions for a new global and (if you like) internal restructuring, for an even deeper dysfunctional deregulation. Therefore what we can expect is the intensification of deathscapes through massive pauperization and poverty. In order to curb mass hunger on a global scale (but actually to provide the terrain for new technologies) biotechnologically developed and genetically modified foods will be introduced, not only in the world as a whole, but in Europe as well. This will be done *tout court*, without objection, and it will happen in parallel with the realities of the environmental crisis. These realities are and will be the result of the lack of energy supplies, which will in turn give free rein to all sorts of murderous, uncontrollable forms of energy, from the most dirty to the most "clean."

It is important to add that the present situation will allow capital to pursue its most urgent task: the intensification of collapse and/or the complete de/re/structuring of the working class through the regulation of life from the biopolitical into the necropolitical that I have just described. This will be conducted through an intensification that is already taking place and can be described, according to Ignacio Ramonet, in terms of four great principles of rationalization:

1) Reducing the number of employees;
2) Reducing wages;
3) Introducing more and more work obligations;

4) Restructuring companies and redistributing goods and resources.

Capital will execute these processes in many different situations: in executing control over life, pushing the war on terrorism or civilizing those who are not yet civilized enough! As artists, theorists, and activists, but even more as political subjects, we have to react by forcing a radical critique of the state of things, by struggling against the normalization of neoliberal necrocapitalism not only in the economic, social, and political fields, but in art and culture as well.

References

Christian Hoeller, "On Private Indirect Government. An Interview with Achille Mbembe," *Springerin*, March 2002.

Santiago López Petit, *El Estado-Guerra* [The war-state], Hondarribia (Spain): Editorial Hiru, 2003.

Maria Lugones, "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System," *Hypatia* 22.1 (2007), pp. 186-209.

Achille Mbembe, *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press, 2001.

Achille Mbembe, *On Private Indirect Government*, Oxford: African Books Collective, 2002.

Ignacio Ramonet, Editorial, *Le Monde diplomatique* (Croatian edition), December 2007.

Reartikulac a 3 (March 2008); viewed at *www.reartikulac a.org.*

Madina Tlostanova, "Re(dis)articulating the Myth of Modernity through the Decolonial Perspective," a presentation at the roundtable "Re-Articulating the Scenarios of Environmental Catastrophe," Transmediale Festival, Berlin, January 28, 2009; viewed at *www.transmediale.de.*

Daniel Tucker, "Inheriting the Grid"; and Nik Theodore, Jamie Peck, and Neil Brebber, "The City as Policy Lab," *AREA Chicago* 6, August 2008; viewed at *www.areachicago.org.*

Catherine Walsh, "The Geopolitics of Knowledge and the Coloniality of Power. An Interview with Walter Mignolo," *Zehar* 60-61 (2007); viewed at *http://magazines.documenta.de/attachment/000000345.pdf.*

THE UNCERTAINTY OF DOCUMENTARISM

Hito Steyerl

Hito Steyerl is a documentary filmmaker and author. She has participated in such international art shows as Documenta 12, the 7th Shanghai Biennale, the 2nd Seville Biennial, and many others. She is the author and editor of several books on media and aesthetics, including *Die Farbe der Wahrheit* (Turia & Kant, 2008), *The Greenroom: Reconsidering the Document and Contemporary Art* (Lukas & Sternberg, 2009), and *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (MayFly, 2009). She teaches at Berlin University of Arts as a visiting professor in new media. She lives and works in Berlin.

I vividly remember a strange broadcast a few years ago. On one of the first days of the US invasion of Iraq in 2003, a senior CNN correspondent was riding in an armored vehicle. Jubilantly, he stuck a direct broadcast cell phone camera out of the window. He exclaimed that never before had this type of live broadcast been seen. And indeed this was true. Because one could hardly see anything on these pictures. Due to the low resolution, the only things in sight were green and brown blotches, slowly moving across the screen. Actually, the picture looked like the camouflage pattern of combat fatigues, or an exercise in military abstract expressionism.

Are these documentary images? If we use a conventional definition of the documentary, the answer to this question is obviously no. They bear no similarity to reality; we have no basis for judging whether reality is being shown here in any objective way. But one thing is clear: they seem real enough. No doubt many people believe they are documentary images. They evoke a situation of permanent exception and constant crisis, a state of heightened tension and vigilance, they seem to touch the real.

By now, this type of image has become ubiquitous. We are surrounded by rough-cut and increasingly abstract "documentary" images, shaky, dark, or out-of-focus, images that show little else than their own excitement.(**1:**] The more immediate they become, the less there is to see. The closer to reality we get, the less intelligible it becomes. Let us call this 'the uncertainty principle of modern documentarism'.

Documentary?

But this lack of focus does not only apply to documentary pictures and sounds, but also to their theory. Because a lot of documentary theory is just as blurred as the pictures that the correspondent transmitted from Iraq. The more we try to pinpoint

1:
Cf. John Fiske, "Videotech," *Visual Culture Reader* (Edited by Nicholas Mirzoeff), London/New York: Routledge (1998), pp. 153-162.

the essence of the documentary, the less we are able to comprehend. The reason is that the notions used to describe them are just as ill-defined as the pictures. Terms like 'truth', 'reality', 'objectivity' and so on are characterised by the lack of any generally valid interpretation and of any clear cut definitions. Thus, we face another paradox: the documentary form, which is supposed to transmit knowledge in a clear and transparent way, has to be investigated using conceptual tools that are neither clear nor transparent themselves. The more real documentary seems to get, the more we are at a loss conceptually. The more secured the knowledge that documentary articulations seem to offer, the less can be safely said about them—all terms used to describe them turn out to be dubious, debatable and risky.

I do not want to reiterate, like in an exercise of Negative theology, all the definitions that the documentary mode fails to live up to. Most obviously, it is not consistently objective, whatever objectivity might mean in the first place; it contains facts without ever being able to be entirely factual. While it might aim to represent the truth, it usually misses it, at least according to its own standards. Poststructuralism has taught us how 'reality', 'truth' and other basic notions on which possible definitions of documentary rest are at best as solid as the fleeting reflections on a troubled surface of water. But before drowning in the uncertainty and ambiguity that these paradigms prescribe, let us perform one very old-fashioned Cartesian move. Because, amidst all this ambivalence, our confusion is the one thing which remains certain and even reliable. And it will invariably, if unconsciously, represent our reaction to documentary materials as such. The perpetual doubt, the nagging insecurity—whether what we see is 'true', 'real', 'factual' and so on—accompanies contemporary documentary reception like a shadow. Let me suggest that this uncertainty is not some shameful lack that needs to be hidden, but instead constitutes the core quality of contemporary documentary modes

as such. The questions which they invariably trigger, the disavowed anxieties hidden behind apparent certainties, differ substantially from those associated with fictional modes. The only thing we can say for sure about the documentary mode in our times is that we always already doubt if it is true.

Nothing but the truth

Doubting documentary representation is of course nothing new. It is as old as the documentary form itself. Its truth claims have always been questioned, deconstructed or called arrogant. The general relationship towards documentary claims has always been one of a disavowed impasse. It oscillates between belief and incredulity, between trust and distrust, hope and disillusionment.

This is also the reason why the documentary form has always presented its audiences with philosophical problems. Whether or how they represent reality has forever been contested. The main argument runs between proponents of realism and constructivists. While the former believe that documentary forms reproduce natural facts, the latter see them as social constructions. Realists think that reality is out there and that a camera can capture its essence. Constructivists stress the function of ideology or understand truth as a function of power. Michel Foucault once coined the expression of a politics of truth. (**2:**] According to constructivists the documentary form does not represent 'reality' but the 'will to power' of its producers: a condition, which I once called "documentality."

But both positions are problematical. While realists believe in an objectivity that, more often than not, turns out to be extremely subjective and that nonchalantly passes off hideous propaganda as truth, constructivists end up not being able to tell the difference between facts and blatant misinfor-

2:
Michel Foucault, "Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana und P. Pasquino," *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve Verlag (1978).

mation or, to be more direct, between truth and plain lies. While the position of realists could be called naïve, the position of constructivists runs the danger of sliding into opportunistic and cynical relativism.

What do we make of this impasse? The lesson is that we should accept the intensity of the problem of truth, especially in an era so pervaded by doubt. The constant doubt about whether what we see is consistent with reality is not a shameful lack to be disavowed, but on the contrary, it is the decisive quality of contemporary documentary forms. They are characteristized by an often subliminal, but still nagging, uncertainty, as well as the question: is this really true?

This principle of documentary uncertainty is obviously just a provisional definition of modern documentary; it is highly contextualized within our historical moment. But at no time than in the contemporary context of globalized media circuits has it been more accurate. In this age of widespread anxiety, of precarious living conditions, of general uncertainties and media-provoked hysteria and panic, our belief in the truth claims articulated by anyone, let alone the media and their documentary output, is shaken. But at the same time, more than ever before, our living conditions depend on remote events over which we have very little control. The ubiquitous corporate news coverage that we endure on a daily basis sustains the illusion of control, while simultaneously demonstrating that we are reduced to the role of passive bystanders. While rehearsing attitudes of rational response, they transmit fear on a most basic, affective level. Thus, documentary forms articulate a fundamental dilemma of contemporary risk societies. **(3:]** Viewers are torn between false certainties and feelings of passivity and exposure, between agitation and boredom, between their role as citizens and their role as consumers.

In the age of digital reproduction, documentary forms do not only have an incredible emotionalizing effect on an individual level; they are also an important part of a contemporary economy of affect. The need for objective, institutionally guaranteed, even scientific integrity is successfully being replaced by the desire for intensity. In the ubiquitous flows of information societies, distanced argumentation is displaced by identification, by messages and affects that are more and more interwoven with the events themselves. Documentary material may have once seemed as dry as dust, related to the notoriously cool procedures of jurisprudence or science. But by now, the institutionalization of doubt makes the documentary image into a collection point for emotions just as intense as they are contradictory.

Documentary forms convey, regulate, and administrate huge emotional potentials that they both keep in check and unleash explosively. They bring distant events close enough to get under our skin, and alienate what is closest to us. In this affective mode, documentary forms create false intimacy and even false presence. They familiarize us with the world but give us no possibility for taking part in it. They show us difference but sow enmity. Their shock effects are amplified; they can trigger horror and disbelief, just as they can bring endless relief and satisfaction. Doubt as to the truth-value of the documentary claim is actually part of this series of emotional simulations. It is precisely the documentary image's exited lack of focus, not its clarity, which gives it such a paradoxical power.

Documentarism in the field of art

Enter the field of art. In the 1990s, documentary forms became popular again after a twenty year long hiatus induced by Reaganism and the artistic dumbing down that came in its wake. During this time, the field of art suffered the same onslaught in the public sphere as the field of documentary production.

3:
The notion of "risk societies" is elaborated in the following (among others): Anthony Giddens, "Risk and Responsibility," *Modern Law Review* 62 (1) (1999), pp. 1-10. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, New Delhi: Sage (1992)

Since the documentary mode was automatically associated with publicness, state funding and the arena of communicative rationality, in many cases, it was advocated by reflex within the field of art. Art also partly tried to assume the role of an alternative media circuit. This aspect has been pointed out by Stefan Jonsson, who argued, that the field of art could become some sort of alternative CNN, which would elucidate the blind spots of corporate journalism and of globalization in general. (**4:]**

But there were also other developments within the field of art in the 1990s, which made documentary modes an obvious choice for artists. First, the practice of so-called 'contextual art', in which producers tried to figure out the economic and political conditions of their own activities. Since documents were usually involved in assessing these parameters, working with or upon them was self-evident. Documents were used, or sometimes simply brandished, in order to evidence archival research, social inquiries or alternative knowledge production. A further affinity was created by the impact of Cultural Studies on the field of art and consequently there emerged a preoccupation with the politics of representation. The awareness of power relations within, not only documentary articulations, but all forms of representation, was heightened and in many cases also transformed by new modes of narration, which reflected their own implication in authority and in the hierarchies of knowledge production with their effects on gender and other social relations.

All of these influences, which are of course interconnected and overlapping, made documentary one of the most important characteristics of the field of art in the 1990s and in the early twenty-first century. But what did these developments mean? Within the wave of excitement associated with the use of social documentarism, important aspects of the character of documents were neglected by many producers. Since documentarism was automatically assumed to be enlightened and critical, many producers paid little attention to the fact

that, on the contrary, documents are usually condensations of power. They reek of authority, certification, expertise and concentrate epistemological hierarchies. Dealing with documents is thus a tricky thing; especially if one aims to deconstruct power, one has to keep in mind, that existing documents are—as Walter Benjamin once wrote—mainly made and authorized by victors and rulers.

This has created an ambiguous situation within the field of art. Superficially, or on the level of content, many documentary articulations seemed to erode or even attack unfair power structures. But on the level of form, by relying on authoritative truth procedures, conventional documentaries have intensified the aura of the court room, the penitentiary or the laboratory on the field of art, which was already quite saturated with these mechanisms to begin with. The institution of the so-called White Cube has been criticized for providing a clinical constellation of gazes with aesthetics and social values that actually quite similar to the ones deployed within conventional documentary modes. As is well known, documentary production has taken on forensic duties for a long time, and has functioned in the service of a large-scale epistemological enterprise that is closely linked with the project of Western colonialism. Reporting on the so-called truth about remote people and locations has been closely linked to their domination. Not only mainstream documentary truth procedures, but even the features of photographic technology, based as they are on military technology, testify to this historical link.

Jacques Rancière has recently described the importance of these structures of seeing and knowing as the 'distribution of the sensible'. In his account, the political component of any aesthetic endeavour is precisely located in the way in which certain aesthetic regimes enable certain visibilities or

4:
Stefan Jonsson, "Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalisation"; viewed at *www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_057-068.pdf*

articulations and disable others. Thus, the political importance of documentary forms does not primarily reside in their subject matter, but in the ways in which they are organized. It resides in the specific distributions of the sensible implemented by documentary articulations. And this applies not only to corporate documentarism, but also to those documentary productions which take up their standards, their truth procedures, their formal vocabulary, and their scientific and objectivist attitude.

Beyond representation

Even the claims of a more radical politics of representation fail to live up to the challenge that contemporary documentary presents. The documentary form as such is now more potent then ever, even though we believe less than ever in documentary truth claims. Documentary reports can unleash military interventions; they can provoke pogroms, spur international relief efforts, and cause euphoria or mass panic. And this is due to their function within global cultural industries that commodify information and, more importantly, transform it into powerful and moving affect. We identify with victims, heroes, survivors, lucky winners, and the impact of this identification is heightened by the presumed authenticity of the experiences we believe to be sharing. Pictures that appear ever more immediate; true, one can see less and less on them, but they evoke a situation of constant exception, a crisis in permanence, a state of heightened alert and tension. The documentary form thus becomes a major player within contemporary economies of affect. It intensifies a general feeling of fear that characterizes the governmental address of our historical moment. As Brian Massumi has demonstrated using the example of the color-based terror alerts in the United States, power addresses the level of affect. Plain colors trigger off multiple reactions. Television in the age of terror creates a "networked jumpiness" by modulating the intensity of collective atmospheres. **(5:]**

Ironically, power takes on the artistic gesture of abstraction. Politics as such are increasingly shifting into the realm of pure perception. They are not only aestheticized. They have become aesthetical as such, as they work (through) the senses. The relationship between politics and art is thus being reconfigured on a level beyond representation.

Contemporary artistic documentarism, with its focus on a politics of representation, has not yet paid sufficient attention to this change; politics as such are moving beyond representation. Very tangible developments make clear that the principle of representative democracy is becoming increasingly problematic. The political representation of the people is undermined in many ways—from the non-representation of migrants to the creation of strange democratic hybrids like the European Union. If people are no longer represented politically, then maybe other forms of symbolic representation are undermined as well. If political representation becomes abstract and blurred, so might documentary representation. Is this also a way to interpret CNN's abstract documentarism? A documentarism which moves beyond representation?

There is still another aspect of the documentary images on CNN mentioned in the beginning. It is hard to imagine a 'document' less 'objective' (so to speak) than those pictures, since they are made from the position of so-called embeddedness, which basically renounces most pretensions of objectivity and critical distance. But what if we had to realize that, in this world, we are all somehow embedded in global capitalism? And that the step back, towards critical distance and objectivity, was, under these cirumstances, always already an ideological illusion? In one sense, this is probably true. And paradoxically, one can thus say that there is no more truth and certainly not within documentarism. But let us reverse the perspective: what if the contrary is the case and it precisely

5:
Brian Massumi, "Fear (The spectrum said)," *Multitudes* n° 23, Electronic supplement; viewed at *http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html*

those blurred and unfocussed pictures from the cell phone camera that express the truth of the situation much better than any objectivist report could? Because these pictures do not really represent anything. They are just too unfocused. They are as post-representational as the majority of contemporary politics. But amazingly, we can still speak of truth with regard to them.

Those CNN images still vividly and acutely express the uncertainty, which governs not only contemporary documentary image production, but also the contemporary world as such. They are perfectly true documents of that general uncertainty, so to speak. They reflect the precarious nature of contemporary lives as well as the uneasyness of any representation. Finding a critical position with respect to these images implies much more than simply taking this into account or exposing it. It means replacing the set of affects connected to this uncertainty—namely stress, exposure, threat and a general sense of loss and confusion—with another one. And in this sense, the only possible critical documentary today is the presentation of an affective and political constellation which does not even exist, and which has yet to come.

ON THE LOVE OF POWER

Or, On Critique Declared but Not Realized, Or Realized but Not Declared

Viktor Misiano

Viktor Misiano is a curator and art critic. He is the founder and editor-in-chief of *Moscow Art Magazine* and *Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*. He curated the Russian contributions to the Istanbul Biennial (1992), the Venice Biennale (1995, 2003), the São Paulo Biennial (2002, 2004), and the Valencia Biennial (2001). He was on the curatorial team for Manifesta 1 (Rotterdam, 1996). In 2005, he curated the first Central Asia Pavilion at the Venice Biennale. Recent curatorial projects include *Progressive Nostalgia: Art from the Former USSR* (Centro per l'arte contemporanea, Prato; Benaki Museum, Athens; Kumu, Tallinn; Kiasma, Helsinki, 2007), *Vysocany Congress* (ČKD Factory, Tina B. – The Prague Contemporary Art Festival, Prague, 2008), and *Very Simple Actions Without Any Particular Purpose* (ARTRA Gallery, Milan, 2009). He has been awarded an honorary doctorate from the Helsinki University for Art and Design. He lives and works in Moscow and Ceglie Messapica (Italy).

The history books tell us that the tradition of the Russian democratic movement dates to the so-called Decembrist revolt. In 1825, after the death of Emperor Alexander I, a group of progressive aristocratic officers led troops onto a square in Petersburg and demanded that Constantine, Alexander's liberal presumed heir, be crowned and that a constitutional monarchy be established in Russia. However, the soldiers on Senate Square were convinced that the "constitution" mentioned in their slogan—"For Constantine and Constitution"—was the wife of Grand Duke Constantine, pretender to the throne. This historical anecdote is habitually referenced when anyone wishes to confirm an objective fact: the Russian public remains loyal to the authorities even when it protests. In Russia, modernization has always been initiated and implemented by the authorities. It was this fact that moved the poet Pushkin, a contemporary of the Decembrists, to remark, "The government is the only European in Russia." Moreover, he had in mind the reactionary Nicholas, the man who assumed the throne instead of his liberal brother Constantine.

If we move forward in the historical chronology to events closer to our own day and more relevant to it—to the nineteen-sixties—then here we cannot fail to recognize that, at first glance, Russia shared this period's modernizing impulse and freedom-loving spirit with the west. The experts witness to this: "If we read the ideological declarations of our 'men of the sixties,' then we'll discover a striking resemblance with the ideas of the New Left." (**1:**] There was a difference, nevertheless, and it boiled down to a not altogether unparadoxical circumstance: whereas New Leftists in the west appealed to leftist ideas in their demands for change, in the USSR it was this leftist ideology that was in power. Thus, the "men of the sixties" in the USSR appealed to the authorities, aspiring to "change the Party from within." Therefore, "their political project collapsed

1:
Boris Kagarlitsky, "Myths of the 1960s and Political Engagement," in: *Moscow-Berlin. Art* (exhibition catalogue), Moscow: Trilistnik, 2004, p. 117 (in Russian).

the day Soviet tanks, on orders from the Kremlin, entered reformist Czechoslovakia. By the evening of the following day, most advocates for 'socialism with a human face' knew for a fact that democratic socialism was an absurd utopia." (**2:]**

During the following two decades, the majority of these ex-freethinkers chose the route of conformist integration into the power structures, while a minority set out on the path of dissidence. However, disenchantment with the ideas of the sixties generation led them to a radical ideological shift: their faith in "socialism with a human face" was replaced by an enchantment with Thatcher, Reagan, and, in the end, General Pinochet. Moreover, this mindset was evinced not only by flagrant opponents of the regime, but also by the conformists who had been integrated into its ranks. This was the basis for the neoliberal and visceral anti-communist ideology of the post-communist reforms during the nineties.

In art, the ideals of the sixties generation were embodied in the neorealist painting of the so-called severe style. In the canvasses of Gely Korzhev and Viktor Popkov, monumental in form and topical in content, the heroics and drama of everyday social life were recreated: scenes of the solidaristic forging of a new society, the existential struggles of the contemporary personality, the world of contemporary urbanism and the rediscovered realm of primeval nature (**a:]**. However, the severe style's attachment to figurative easel painting and social engagement made it a fact, if not of official culture, then of legal Soviet culture, and thus removed it from the purview of the alternative—that is, pro-western, pro-modernist-history of art in the Soviet Union. Revealing the involvement of this art in the modernist tradition—or rather, reassessing the very notion of the modernist tradition by taking Soviet art into account, including the severe style—is a task for the new generation of art historians.

During the next two decades, the legal Soviet art of the so-called seventies generation—Tatyana Nazarenko, Natalia

Nesterova, Olga Bulgakova, Vladimir Sitnikov et al.—elaborated a poetics that was congenial to the consciousness of the ex-freethinkers who had joined the establishment. Although it preserved the normative forms of easel painting, this art avoided the propagandistic thematics required by the authorities. It sublated the problem of state control via an escapist retreat into art-historical referentiality. Thus, having rid itself of the "absurd utopia of democratic socialism," the thinking class found moral comfort in an exalted cult of culture and academic knowledge.

Another type of reaction to the loss of sixties-era illusions was proposed in the seventies by Moscow conceptualism. Rejecting the traditional form of the easel painting, Collective Actions—I have in mind here both the well-known eponymous group of performance artists and the most well-knit community of conceptualist artists—discovered for itself the poetics of performative behavior (**b:]**. The artists were prompted to make this discovery by the very character of public life during this period. Restricted in their opportunities for direct civic action and ever more disenchanted with the social foundations of late socialism, Soviet men and women found an out-

a:



b:



2:
Ibid.

a:
Viktor Popkov, *The Builders of Bratsk*, oil on canvas, 183 × 300 cm, 1961.

b:
Collective Actions, *Russian World*, performance, March 17th, 1985.

let for protest in the practice of everyday ludic behavior, in the semantic reversal of the social rituals imposed by the powers that be. (**3:]** The artists of Collective Actions thematized this phenomenon: in their case, performativity was not only a matter of the actions and performances in which nearly all members of the underground community participated, but also of their oral and written discussions and interpretations of these actions and of performativity itself as a social phenomenon. It was precisely in this way, via the practice of ludic group rituals, that they fashioned their autonomy within Soviet society and culture. (**4:]**

This is the source of two characteristic traits of Soviet underground culture during the seventies and eighties. First, by shielding their own autonomy, the conceptualists gained the capacity for a detached contemplation of power. For the underground artists—unlike the artists of the seventies generation, who were recognized by the authorities but ignored their presence—power was the most privileged object of contemplation. This stance became especially programmatic for an entire current of Moscow conceptualism, so-called Sots Art. As they aestheticized power, moreover, the conceptualists stripped it of political or ethical connotations, and so its totality and scale began to fascinate the artists. Second, by locking themselves in autonomy, the conceptualists retired into self-contemplation, thus becoming indifferent to the figure of the social Other—that is, in essence they became alien to democratic values. Like the heroes of his other works, Ilya Kabakov's *Ten Characters* demonstrate that when figures of the social world did enter their field of vision, then, following Sartre, the Moscow conceptualists might have said, "Hell is other people."

It would seem that the completion of the communist period nullified the situation and thus made it possible for a new paradigm to be implemented. However, any manifestation of the new is a rearrangement of the old. As it came to the surface and

gained hegemony, the anti-communist mindset that was still alive in the subconscious of Soviet society sanctioned the restoration of capitalism. Western capitalism was proposed as normative because it was the antinomy of totalitarianism. However, precisely because the western social structure was adopted on a wave of anti-communism, its democratic component—to which late-Soviet consciousness was deaf because it had long ago grasped the lesson that "democratic socialism is an absurd utopia"—was removed from the equation. Democracy was understood not as the product of self-organized social movements, but as a direct byproduct of the liberal market economy.

In the art world, this ideology was incarnated in the dream of a western-style art system in which it was precisely the commercial market component that was made the absolute. Hence two characteristic traits of post-communist art ideology: the social ideal is reduced to an effective market, while the context of art is reduced once again to autonomy, but no longer in the sense of an underground community, but rather in the sense of a legal, institutionalized western-style art system. Moreover, amidst the social chaos of the nineties, this system did not erect a real infrastructure, but to a greater extent based itself on the practice of performative relations, as during the underground years. This is what permits us to compare the Moscow art of those years to so-called relational aesthetics and other trends in European art that employed social performativity. There is, however, one extremely telling distinction that has to be made. In the west, as they imitated in their creative practice various infrastructural forms and rituals—galleries, publications, commercial contracts and exchang-

3:
On this subject, see Alexei Yurchak's fundamental study of late socialism: Alexei Yurchak, *"Everything Was Forever, Until It Was No More": The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton UP, 2005.

4:
I have written more extensively about this in "Vom existenziellen Individualisten zum Solidaritat?"/"From an Existential Individualist to Solidarity?" in: *Kollektive Kreativität/Collective Creativity* (exhibition catalogue), Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, pp. 176-184.

es, public discussions, etc.—artists parasitized the art system's resources and thus distanced themselves from it. On the other hand, as they imitated infrastructural forms and rituals in their practice, Russian artists were essentially creating them. Moreover, given the art system's marginality and immaturity, performativity was not so much the strictly artistic practice of a group of progressive artists, but rather the collective practice of the entire community, which imitated the institutional reproduction of artistic life via a system of group relations. (**5:]**

The critique of the art system announced itself almost simultaneously with the foundation of this system. The capitalist restoration and the emergence of market relations in art unexpectedly filled the critique of the western system that in the recent past had been propagated by Soviet ideologues with a new content drawn from the realities of life. In the early nineties, the Moscow artist Dmitry Gutov noticed the current relevance of Marxist theorist Mikhail Lifshitz's debunking of modernism and its institutions, which Lifshitz had launched way back in the thirties. However, this attempt at the end of the twentieth century to restore the aesthetics of socialist realism as a counterpoint to the western system had two significant aspects. The ideologeme that states that socialist realism is a synthesis of the entire classical legacy of the past has rendered the art of its restorers (principally, that of Dmitry Gutov himself) referential vis-à-vis the artistic and cultural heritage. And indeed, the majority of these works—installations, paintings, and videos—contain a complex system of allusions to the artistic, literary, and philosophical inheritance (**c:]**. Herein lay the radicalism of this stance: at a time when the Russian version of relational aesthetics identified art with the tasks of erecting a social system, an appeal to art's inherent values had enormous critical potential. Nevertheless, Lifshitz and his followers postulated that the social outlook corresponding to a new realistic classicism was practically unrealizable; hence, it was not the creation of an alternative social perspective that

could inspire artists to make art, but rather "humanist resignation." Thus, critique is possible only outside the system, from a certain speculative and unrealizable instantiation, whereas real practice, as it is inevitably implemented within the actually existing system, proves to be utterly free of any ethical or political norms.

The second possible critical approach to the art system established in the nineties rested on the premise that the critique should be conducted inside the system, not outside it. Situated inside it, the critic should position himself as a kind of surplus element superfluous to the system. This—as a "superfluous object"—was how another representative of the Moscow nineties, Anatoly Osmolovsky, defined himself. Brandishing the entire arsenal of performance art—street actions, publishing and curatorial projects, distribution of letters and other textual materials, etc.—Osmolovsky tried to fashion a critical instantiation within the art system (**d:]**. Discursively, this practice of the "superfluous object" was realized in two practical directions: first, via a direct critique of various actors within the art system; second, by an appeal to the very tradition of critique itself (that is, by referring to the

5:
See Viktor Misiano, "Confidential Community vs. the Relational Aesthetics," in: *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, ed. IRWIN, London: Afterall, 2006, p. 459; and Viktor Misiano, "Cultural Contradictions of *Tusovka*," *Frakcia* 14 (1999), pp. 82-97. See also *Umelec* 7 (1999), pp. 34-35; *Khudozhestvennyi zhurnal* (Moscow Art Magazine) 25 (1999), pp. 39-43.

c:
Dmitry Gutov, *Ultrasonic washing device*, metal, welding, ready-made, 120×70 cm, 2008.

d:
Anatoly Osmolovsky, *Trip to the country of Brobdingnags (Osmolovsky/Mayakovsky)*, performance realized on the Mayakovsky square, Moscow, 1993.

c:



d:



tradition of western leftist theory). Thus, this second critical approach, with which the artistic situation of the nineties was fraught, was trapped between personal criticism of colleagues in the art world and a display of book learning, and so it also did not offer art an alternative social perspective and confined artistic action to an intrasystemic existence.

Moreover, both these critical positions were the ultimate form of legitimating the art system that was emerging in the nineties. The first of these positions, as proposed by Dmitry Gutov, introduced to the system (which was reduced to a species of group-based social behavior) a self-referential aesthetic component that was its antinomy as well as a metaphysical instantiation. As a result, the system, which might have dissolved fully in social practice, was guaranteed involvement in the professional aesthetic field. The second position, as proposed by Anatoly Osmolovsky, introduced to the system a component integral to the western art system—a critical stance. To the degree that the entire life of the art system had been reduced to a feigning of the art system, Osmolovsky's critical activity, which was wholly rooted in the life of the system, might be understood as an imitation of critique. To the degree that Osmolovsky became conscious of the limits of his own critical activity, of its nature as something staged, we can also detect in his work a critique of the imitative nature of his own critical work. To put it differently, both of the leading critical approaches in the Russian art of the nineties remained indifferent to the figure of the social Other. Continuing in this sense the traditions of Moscow conceptualism, they were thus essentially alien to democratic values.

The new, second post-Soviet decade has given the art system the chance to move from imitation to stasis. Once again, as earlier in Russian history, the initiative here has belonged to the powers that be. The Putin regime's strategy—"strengthening the power vertical"—has affected art as well: resources have

been invested in its infrastructure, primarily in its marketing and representational infrastructure. These changes have impacted the strategy of critical art. Since the art system has ceased being performative and become stationary, the strategy of feigned critique is no longer appropriate. Artists—for example, Osmolovsky—were too critical of their own performative critique not to reject it when the system itself ceased being performative. Just as the earlier performative system was matched by a performative critique, so now the real system has to be matched by a real product. The system as now constructed has underwritten art's real autonomy; once again, as in the Soviet era, this autonomy can serve as the starting point for a detached contemplation of non-artistic reality, where once again the privileged object is power.

For, by creating a western-style art system—that is, a commercial system—the powers that be have generated the premises for realizing a genuine (not feigned) critical position. Notwithstanding this fact, a critique of power as such or of the art system as its offshoot proves logically impossible, for criticizing the powers that be or the art system they have generated is tantamount to criticizing the very premises that make this critique itself possible. This discursive paralysis of the critical stance in art also recognizes its counterpart in the broader public context—in the Putin regime's social status quo. Just as it would be a simplification to interpret the art milieu's conformism vis-à-vis the advent of the market in Russian art, it would be too schematic to explain the societal consensus in Russia as having been purchased with the country's oil-and-gas-fuelled prosperity. The flowering of civil society in the west was far too long interpreted as having been derived from the social psychology of its well-off middle class for us to now accuse the regime of corrupting society. Precisely in the same way, we have to carefully select our arguments when we develop our critique of art's commercialization insofar as the art market was seen as the exclusive guarantee of creative freedom for far too

long. This is why the government, as in Pushkin's times, is seen in Russia as the "only European," the vehicle of modernization and integration into the international cultural and financial economy. And this is why a genuinely critical artist must today situate himself at the epicenter of the new art system and achieve hegemony within it by becoming a market leader and a favorite of the economic-bureaucratic oligarchy.

As this art system has emerged, the character of the art community has changed as well. Back in the day, the tightly knit community of conceptual artists demarcated its autonomy vis-à-vis a system of behavioral rituals and was thus reminiscent of a secret Masonic lodge. Engaged in a distanced contemplation of power, it essentially interiorized the narrow professional autonomy and hierarchical structure that characterized official culture. (**6:]** In turn, the performative community of the nineties, which formed amidst the post-Soviet social chaos, was open-ended and unstable in nature. Structured like a network, it recognized itself not so much in the notion of a professional guild, as in something contemporary theorists call "the multitude." Nowadays, during the period of stabilization initiated by the Putin regime, the art community has acquired the character of a corporation. Like any corporation, it has consolidated around the goal of attaining public influence and economic success. Functioning in market conditions, it naturally strives to impose itself and its product as an object of desire. However, by virtue of the fact that it functions in a context where economic circulation is effected via power (that is, it is not money that is fraught with power; rather, power takes as much money for itself as it deems necessary), the strategic goal of the artistic corporation is to sell itself to the powers that be—that is, to become part of Putinist corporate capitalism. And that is why the art community, as it aspires to become the artistic equivalent of Gazprom, has to present itself as an impeccably well-managed corporation devoid of internecine conflict. Consequently, in this type of art community,

on its substantial level, no form of critique—be it external critique (that is, of the social context) or internal critique (that is, of the community itself)—has any place.

As a result, the life of the two principal critical approaches of the nineties has taken on new forms in the new decade. Thus, Anatoly Osmolovsky has produced a series of programmatic works. Of these, the most capacious statement of his position is the series of objects entitled *Bread*. These objects—wooden boards that look as if they have been eaten through by termites—are reminiscent both of the porous surface of Russian black bread and Orthodox icons stripped of their paint layer. This comparison is apt insofar as these objects are installed on a wall in several rows, like an iconostasis (**e:]**. This work thus contains connotations that harmonize with the Putinist rhetoric of Russian sovereignty—appeals to the national myth and to popular roots. At the same time, the deliberately nonartisanal, mass-production method employed to manufacture these objects reveals an appeal to a technological contemporaneity, as well as to international formal traditions. And in fact Osmolovsky's preparatory work for *Bread* included not only a study of icon painting, but also an analysis of the formalist tradition of American minimalism in art.

6:
See, again, my essay "Vom existenziellen Individualisten zum Solidaritat?" in the catalogue *Kollektive Kreativität*.

e:
Anatoly Osmolovsky, *Bread*, stained wood, dimensions vary, 2007.

e:



This attempt to create a product both nationally and internationally convertible once again corresponds to the demands of the political class, "the only European in Russia." As Vladimir Putin declared, "Our only ideology is making the national product competitive." Finally, the third, fundamentally important semantic layer of this work is rooted in the holes that have, as it were, eaten through the wooden surface of the icon boards/slices of bread. These voids are an allusion to the cult of emptiness in Moscow conceptualism: in its doctrine, emptiness was the embodiment of the hermetic autonomy that enabled artists of the Soviet past to maintain a critical distance. Thus, just as a critical stance was declared in the previous decade via its staging (that is, performatively) insofar as the entire artistic system was performative, so nowadays, as the commercial-representative system establishes itself, the possibility of a critical stance is declared via its installation within a spectacular commercial product. In other words, in both cases critique is declared but not realized.

As for the second critical approach that appeared during the nineties, the approach taken by Dmitry Gutov, although from the very beginning it did not declare its criticality, it did try to realize it. As we have said above, Gutov's radicalism consisted in the fact that he appealed to art's internal values in a situation where art, having accepted the forms of performative behavior, identified itself with the tasks of constructing a social system. In the new conjuncture, however, where it turns out that the art system has been constructed, the sense of this stance has been greatly altered. Filled with art-historical allusions and references to the autonomy of the artistic gesture and the work's transcendence, the artistic product of this stance has proven to be consonant with the goals of the art system, which is interested in a product whose commodity-like form refers us to the sacred, for "the sacred is the soul of the commodity." (**7:**] That is, this time around the critical stance is neither declared nor realized.

To a certain degree, the destinies of both these critical approaches from the nineties might be understood as a new edition of the poetics of Soviet official art. In both cases, however, this new edition is implemented with an extremely paradoxical twist. Thus, the first of these critical approaches has invested its resource of radicalism in a literal republication of official art—with its allusions to power, glory, and the sublime. However, despite this fact, the new official art contains tokens of self-distancing and internal critique. Meanwhile, the second approach has ended up republishing the art of the seventies generation, with its escapist retreat into a art-historical referentiality, in which the consciousness of the co-opted freethinkers of the sixties recognized its own reflection. However, whereas during the Soviet period appeals to the autonomy of the artistic gesture and the artwork's transcendence were understood as a programmatic departure from the propagandistic thematics required by the authorities, nowadays this program satisfies the interests of the system.

Nevertheless (and this is one more paradox of the current conjuncture), the hypothesis that the western-style art system created by the powers that be generates the premises for the realization of a genuine, not feigned, critical stance turns out to be justified. Formed in the past decade, the interdisciplinary Chto Delat workgroup has proposed a genuinely new type of critical approach. The group's activity is based on the presumption that dialogue with the current art system is possible only in the mode of "exodus" or "disobedience." The group argues that a parallel system of art production and distribution must be created, that artistic and political practice should be identical. (**8:**]

7:
This is precisely the main argument made by those who have deconstructed this position. See Oxana Timofeeva, "Who Said 'Sacred'?" *Moscow Art Magazine* 71-72 (2009), pp. 43-50; and Keti Chukhrov, "Sotto Voce," *op. cit.*, pp. 55-60 (in Russian).

8:
For more information, see the group's website: *http://www.chtodelat.org*

In its quest for historical sources, the artists of Chto Delat have likewise turned to the art of the Soviet era by appealing to the social engagement of the artists of the sixties generation—that is, to the painting of the severe style, monumental in form and topical in content. However, just as in this decade's other attempts to revamp the Soviet legacy, this project is realized with an extremely paradoxical twist. Whereas Soviet "men of the sixties" looked with hope to the ideologically left-wing authorities as they made their appeals to democratic values, the current authorities give the activists of the Chto Delat platform no such cause for hope. And in this sense the political activists and artists of today's Russia resemble both the western New Left of the sixties as well as their own colleagues and comrades in the current globalized world (**f:**].

The non-local, globalized character of new Russian political art's tactics and strategies has also not escaped the attention of the Russian artistic corporation. And, like all other such manifestations of art during the new decade, the polemic it has launched against art activism is marked by extreme paradox. The very aim of a direct, genuine critique of Russian society and the artistic status quo is regarded as a violation of the corporation's agreement to form a conflict-free image of contemporary art and the art community. By virtue of the fact that this agreement underwrites the corporation's public influence and economic success, then it is imagined to be obvious that this sort of practice cannot be a product of the local context, but must definitely have its source outside it. And it seems just as obvious that the demand for a negative image of Russia could only have issued from the west, for it is precisely there that the work of Chto Delat has received recognition. Consequently, like the official art of the Soviet era, current political art is the product of ideological demand. In this way it differs from genuinely democratic art, which is produced for the market. Hence, fidelity to the west's democratic market values prescribes that these faultfinding artists

be ousted from the art scene and sent back to where they belong—that is, to the west.

f:
Chto Delat, *Angry Sandwich-People, or In Praise of Dialectics* (text by Bertolt Brecht), performance, 2005

f:



207

WE
Collectivities, Mutualities, Participations

Irit
Rogoff

Colocation

Collectivity is something that takes place as we arbitrarily gather to take part in different forms of cultural activity such as looking at art. If we countenance the fact that, beyond all the roles that are allotted to us in culture—the roles of viewers, listeners or audience members in one capacity or another—there are other emergent possibilities for the exchange of shared perspectives or insights or subjectivities, then we allow for some form of emergent collectivity. Furthermore, performative collectivity, one that is produced in the very act of being together in the same space and compelled by similar edicts, might just alert us to a form of mutuality that cannot be recognized in the normative modes of shared beliefs, interests or kinship.

To speak of collectivities is to de-nativize community, to argue it away from the numerous essentialist roots of place and race and kinship structures that have for so long been the glue that has held it together.

Equally, to speak of mutualities is to think against the grain of ideological mobilizations that are grounded in the pursuit of an end, a conclusion, a resolution, and to replace that ideological imperative with the ongoing processes of low-key participations that ebb and flow at a barely conscious level.

To think of the experience of the exhibition viewer as inscribed in any of the dynamics of collectivity and mutuality is to theorize it away from the realm of individual edification, curiosity, and the pursuit of cultural capital, away from the isolating imperatives of lost identification and absolute attention demanded of us by the traditional edicts of artistic engagement.

Despite the prevailing mythologies that continue to link the experience of art to individual reflection, we do look at art; we inhabit the spaces of art in various forms of collectivity, and in the process we produce new forms of mutuality, new relations between viewers and spaces rather than relations between viewers and objects. Beyond the shared categories of class or taste, beyond political or sexual orientations, another form of "WE" is produced in these processes of viewing, and

Irit Rogoff is a theorist, curator, and organizer who writes at the intersections of the critical, the political, and contemporary arts practices. Rogoff is Professor of Visual Cultures at Goldsmiths, University of London, a department she founded in 2002. Her work across a series of new "think tank" Ph.D. programs at Goldsmiths (Research Architecture, Curatorial/Knowledge) focuses on the possibility of locating, moving, and exchanging knowledges across professional practices, self-generated forums, academic institutions, and individual enthusiasms. Publications include Museum Culture (1997), Terra Infirma: Geography's Visual Culture (2001), A.C.A.D.E.M.Y. (2006), Unbounded: Limits, Possibilities (2008), and Looking Away: Participating Singularities, Ontological Communities (2009, forthcoming). Curatorial work includes De-Regulation with the work of Kutlug Ataman (2005–8), ACADEMY (2006), and SUMMIT: Non-Aligned Initiatives in Education Culture (2007). She lives and works in London.

it in turn shifts the very nature of meaning and its relation to the notion of displayed visual culture. It is the notion of the "WE" that is produced on these occasions and its own subsequent production that I am trying to get at here. To that end, I need to evacuate an array of other notions of art-world collectivities, the ones I do not want to pay attention to, the ones I would like to dispense with so that some other notion might just come into being and become clearer. The following WEs are the ones I do not have in mind:

WE the visitors of museums and exhibitions;

WE the lovers of art;

WE charter citizens of the art world;

WE critical theorists who pursue the hidden meanings and the covert agendas of both art works and of exhibiting institutions;

WE who believe that contemporary art has a stake in cultural citizenship.

None of the above is in any way a lamentable or invalid mode of inhabiting the spaces of contemporary art, but they do limit us to a kind of frontal relation that continues to posit the work of art at the center of all processes of producing meaning. By introducing the notion of WE as central to the experience of art I am insisting on several elements:

— Meaning is never produced in isolation or through isolating processes but rather through intricate webs of connectedness.

— Audiences produce meaning not simply through the subjectivities they project on art works, whose circuits of meanings they complete, but also through relations with one another and through the temporality of the event of the exhibition or the display.

— Art works and the thematic exhibitions that continue to re-produce them into view do not have immanent meanings but function as fields of possibilities for different audiences (in different cultural circumstances and wildly divergent moods) to produce significances.

— In a reflective shift from the analytical to the performative function of observation and of participation we can agree that meaning is not excavated for, but that it "takes place" in the present.

The last element exemplifies not just the dynamics of looking at and interacting with works of art in exhibitions and in public spaces, but also echoes the modes by which we have inhabited the critical and the theoretical over the recent past. It seems to me that within the space of a relatively short period we have been able to move from criticism and critique to what, at present, I am calling criticality. That is, we have moved from criticism (finding fault and exercising judgment according to a consensus of values) to critique (examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic) to criticality—that is, operating from an uncertain ground of actual embeddedness. By this, I mean that criticality, while building on critique, wants nevertheless to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis, of illuminating flaws, locating elisions, allocating blame. One is, after all, always operating out of a contingent position, always seemingly at fault; this is a permanent and ongoing condition, since every year we become aware of a new and hitherto unrealized perspective that illuminates further internal cultural injustices. Criticality is therefore connected in my mind with risk, with a cultural inhabitation that acknowledges what it is risking without yet fully being able to articulate it. "Criticality," as I perceive it, lies precisely in the operations of recognizing the limitations of one's thought: for one does not learn something new until one unlearns something old; otherwise, one is simply adding information rather than rethinking a structure. In this mode of criticality I perceive some possibility for narrowing the gap between beings out there who have been

called the "general audience" of culture and those of us who have been more critically informed and therefore inhabit some notion of "critical distance." If we take seriously the potential of performative audiences to allow meaning to take place in the present, we also allow that criticism does not have to be enacted at a distance but can take place and shape in the realm of the participatory.

I make these claims and these observations in the footsteps of Jean-Luc Nancy's exciting work in *Being Singular Plural*, a book that has done much to enable us to detach "singularity" from individuality and the politics of autonomous selves. Nancy's starting point is quite different from the one rehearsed here: he is not concerned with rewriting the role of the audience and its performative potential to participate in culture, but rather with taking up a twentieth-century philosophical discussion of "being," a modern interpretative process of what Plato had called the "dialogue of the soul with itself." In his contribution to this ongoing debate, Nancy breaks down the "with" of "with itself" into another, less inward, more plural set of links. He does this in the names of a complex and very contemporary politics of what he calls

> the places, groups, or authorities [e.g., "Bosnian Serbs, Tutsis, Hutus, Tamil Tigers, Casamance, ETA Militia, Roma of Slovenia"] that constitute the theatre of bloody conflicts among identities, as well as what is at stake in these conflicts. These days it is not always possible to say with any assurance whether these identities are intranational, infranational, or transnational; whether they are "cultural," "religious," "ethnic," or "historical": whether they are legitimate or not—not to mention the question about which law would provide such legitimation: whether they are real, mythical, or imaginary; whether they are independent or "instrumentalized" by other groups who wield political, economic, and ideological power. [...] This is the "earth" we are supposed to "inhabit" today, the earth for which Sarajevo will become the martyr-name, the testimonial name: this is us, we who are supposed to say we as if we know what we are saying and who we are talking about. [...] This earth is anything but a sharing of humanity. [...] What I am talking about here is compassion, but not compassion as pity that feels sorry for itself and feeds on itself. Com-passion is the contagion, the contact of being with one another in this turmoil. (**1:]**

Nancy proceeds to take on the proper names of collectivity, "we" and "us," and their relation to meaning, and he does so obviously against the grain of claims of identity and their ability to separate and segregate. He takes up the notion of meaning precisely because of

> this proliferation that has no other meaning than the indeterminate multiplication of centripetal meanings, meanings closed in on themselves and supersaturated with significance, that are no longer meaningful because they refer to their own closure, to their horizon of appropriation and have to spread nothing but destruction, hatred and the denial of existence. (**2:]**

To these ends he has to go back to both "we" and "meaning" as the building blocks of another form of relatedness that is not founded on the articulation of identity.

> We do not "have" meaning any more, because we ourselves are meaning—entirely, without reserve, infinitely, with no more meaning other than "us." (**3:]**

1:
Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural,* Stanford University Press, 2000, pp. 12-13.
2:
Ibid., p. 13.
3:
Ibid., p. 1.

> Being itself is given to us as meaning, being does not have meaning. "Being itself," the phenomenon of "being," is meaning that is in turn its own circulation—and we are this circulation. (**4:]**

> There is no meaning, then, if meaning is not shared, and not because there would be an ultimate or first signification that all beings have in common, but because meaning is itself the sharing of being. (**5:]**

In what way, then, does thinking of being as meaning and of ourselves as the circulation of meaning enable us to think of "audience"? Surely this enables us to somewhat diminish the object/viewer dichotomy we have been laboring with and to begin to think of the ways in which meaning circulates. After all, "there is no meaning if meaning is not shared."

In Nancy's assertion that "everything, then, passes between us" do we not also have the conditions of the exhibition? And in these conditions do we not have the possibilities for shifting the gaze away from art works that might critically alert us to certain untenable states of the world, away from exhibitions that make those states of hegemonic breach and unease the subject and focal point of saturated vision, and thus towards everything that passes between us in the process of those confrontations? Therefore, we do not necessarily undergo an experience of being informed, of being cautioned, of being forced to look at that from which we might so comfortably avert our gaze. Perhaps, however, we recognize how deeply embedded we are in the problematic, how mutual our disturbance and fear are; perhaps we recognize that we, in Nancy's words, "share this turmoil" as the very production of its meanings. I am not arguing for the centrality of the art exhibition as a political space because of what it exhibits, the work the objects on display might do in the world, or the issues the thematic exhibition might alert us to. I am arguing, instead, for

the art exhibition as fitting Nancy's definition of the "spectacle of society":

> If being-with is the sharing of a simultaneous space-time, then it involves a presentation of this space-time as such. In order to say "we" one must present the "here and now" of this "we." Or rather saying "we" brings about the presentation of the "here and now," however it is determined; as a room, a region, a group of friends, an association, a "people."
>
> We can never simply be the "the we" understood as a unique subject. […] "We" always expresses a plurality, expresses "our" being divided and entangled; "one" is not "with" in some general sort of way, but each time according to determined modes that are themselves multiple and simultaneous (people, culture, language, lineage, network, group, couple, band and so on). What is presented in this way, each time, is a stage (scène) on which several can say "I" each on his own account, each in turn. (**6:]**

On this stage, as part of this spectacle, we can begin to perceive the possibilities for some form of action that is not the planned demonstration of political activism, with its binaries of the blamed and the blaming. This stage functions as the "space of appearance" Hannah Arendt invoked in attempting to enlarge the understanding of how and where political action takes place.

The peculiarity of this "space of appearance," says Arendt, "is that unlike the spaces which are the work of our hands, it does not survive the actuality of the movement which brought it into being, but disappears not only with the dispersal of men

4:
Ibid., p. 3.
5:
Ibid., p. 2.
6:
Ibid., p. 65.

[…], but with the disappearance or the arrest of the activities themselves. Wherever people gather together, it is potentially there but only potentially, not necessarily and not forever." In partial (only very partial) reply, I might say that it is because Arendt's thought links speech and action to the very constitution of power, not power as a mode of representation, nor power as concrete articulations of ideological belief and their consequent translation into various structures of speech and of government. "What keeps people together after the fleeting moment of actions has passed (what we today call 'organization'), and what at the same time they keep alive through remaining together, is power." (**7:]** Neither force, strength nor violence, nor the apparatuses of the state or the law, this power conceptualized by Arendt is the fleeting coming together in momentary gestures of speech and action by communities whose only mutuality lies in their ability to both stage these actions and to read them for what they are. The spaces of appearance in which these momentary actions take place are the staging grounds of protests, refusals, affirmations or celebrations; like Lefebvre's "space in the process of production," they do not bear the markings of traditional political spaces but rather galvanize the spaces of everyday life and temporarily transform them by throwing flitting mantles of power over them.

> [A]ction and speech create a space between the participants which can find its proper location almost any time and anywhere. It is the space of appearance in the widest sense of the word, namely, the space where I appear to others as they appear to me, where men exist not merely like other living or inanimate things but make their appearance explicitly. (**8:]**

The reason I would wish to think of "art" in relation to such a "space of appearance" is the recognition that when something called "art" becomes an open interconnective field, then the

potential to engage with it as a form of cultural participation, rather than as a form of reification, representation or contemplative edification, comes into being. The engagement with "art" can provide a space of appearance similar to that described by Arendt, not by following the required set of interpellated, pensive gestures, but rather by seeking out, staging, and perceiving an alternative set of responses.

What is it that we do when we look away from art by producing such a "space of appearance," by attending to the circulation of meaning that passes between us and constitutes a "we"?

Rather than claim that we are staging a politics that has direct resonance in the world and a direct corollary in the regimes of policies and directives, I would want to say that we are staging the possibility of a "politics without a plan." By this I mean that the staging of our knowledge concerning everything that is consciously wrong can and must be divorced from an illusion of its instant translatability into a method and a course of action. This desire for a form of instant translation from the "space of appearance" to state action is already somewhat halted by the earlier articulation of com-passion as a form of entanglement, as a clear-sighted position of mutual imbrication. It is further halted when Nancy states that "[c]ontemporary political plural existence is one of intersection—an incessant process of acting without a model." (**9:]** If we can claim a politics for the space of the exhibition, it is one in which the "model" for action, for resolution, for consequences, is kept at bay in favor of that incessant process, constantly shifting and renewing itself as the audience changes, as its mutualities shift and remake themselves. The very fact that the space of the exhibition has never been taken very seriously as a political space is what guarantees that it is the most serious space for the en-

7:
Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958, p. 199.
8:
Ibid.
9:
Nancy, *op. cit.*

actment, in full sight, of what Giorgio Agamben has termed "means without end". This is the context of cinema, which Agamben claims

> has its center in the gesture and not in the image, and [thus] belongs essentially to the realm of ethics and politics and (not simply to that of aesthetics). [...] What characterizes gesture is that in it nothing is being produced or acted, but rather something is being endured and supported. The gesture, in other words, opens the sphere of *ethos* as the more proper sphere of that which is human. But in what way is an action endured and supported? [...] [I]n what way does a simple act become an event?

In the distinction between production and action:

> [I]f producing is a means in view of an end and praxis is an end without means, the gesture then breaks with the false alternative between ends and means that paralyzes morality and presents instead means that, *as such*, evade the orbit of mediality without becoming, for this reason, ends. (**10:]**

In one of those illuminating bursts of insight, Agamben articulates for us the mistaken conception at the heart of art masquerading as politics through the assumption of political subject matter and/or its investment with clear navigational principles between right and wrong and how to achieve these.

> Nothing is more misleading for an understanding of gesture, therefore, than representing, on the one hand, a sphere of means as addressing a goal (for example, marching seen as a means of moving the body from point A to point B) and, on the other hand, a separate and superior sphere of gesture as a movement that has its end in itself (for example, dance seen as an aesthetic dimension.) [...] *The gesture is the exhibition of a mediality: it is the process of making a means visible as such.* (**11:]**

What I am proposing, then, is that the space of the exhibition is Arendt's "space of appearance," in which a form of political action takes place that is not just ephemeral and based in speech as action, but that is also founded on "acting without a model" and on making "its means as visible as possible." If we can accept the space of the exhibition as the arena for such enactments, in which it is we the audience who produce the meanings through our "being" and our acknowledgement of mutualities and imbrications, then what we have is the possibility of another political space. Instead of an occasion for the translation of various sets of politics into the realm of aesthetics and language, instead of a series of exercises in moral navigations that take place in and through the art exhibition, we have the possibility of an actual political space *tout court*.

10:
Giorgio Agamben, *Means without Ends: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, 2000, pp. 56-57.

11:
Ibid., p. 58.

COLOCATION
Publication

Conception éditoriale :
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
Conception graphique :
Regular (Jean-Marie Courant)
Auteurs :
Boris Groys, Marina Gržinić, Viktor Misiano, Irit Rogoff, Hito Steyerl
Traductions :
Adriana Anderson, Thomas Campbell, Lise Gilbert, Olga Makhroff, François Yaigre
Relectures :
Julia Breen, Thomas Campbell, David Riff
Photographies :
Nicolas Audureau, Jean Frémiot, Sofiane Hebbache, Jenny Mary
Caractères Typographiques :
Baskerville Com, Grotesque MT Standard, Franklin Gothic
Papiers :
Munken Print White 15 90 g/m²
Trucard 1 face 200 g/m²
Imprimeur :
Chirat (Loire)

it: Éditions :
13, rue Révol . 38000 Grenoble
web : www.readit.fr — email : contact@readit.fr

COLOCATION
Programmation à La Box ensa_bourges d'octobre 2007 à juillet 2008

http://colocation-box.ensa-bourges.fr

Curateurs :
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
Artistes :
David Ter-Oganyan & Ilya Budraitskis, Superflex, Nils Norman, Kateřina Šedá, Alexeï Kallima, Lara Almarcegui
Intervenants conférenciers :
Viktor Misiano, Stephen Wright, Michel Giroud, Marko Stamenkovic, Diane Amiel
Directeur de l'ensa :
Stéphane Doré

COLOCATION
Issue

Editors
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
Graphic design
Regular (Jean-Marie Courant)
Authors
Boris Groys, Marina Gržinić, Viktor Misiano, Irit Rogoff, Hito Steyerl
Translations
Adriana Anderson, Thomas Campbell, Lise Gilbert, Olga Makhroff, François Yaigre
Proofreadings
Julia Breen, Thomas Campbell, David Riff
Photographs
Nicolas Audureau, Jean Frémiot, Sofiane Hebbache, Jenny Mary
Typefaces :
Baskerville Com, Grotesque MT Standard, Franklin Gothic
Papers :
Munken Print White 15 90 g/m²
Trucard 1 face 200 g/m²
Printer :
Chirat (Loire)

it: Éditions :
13, rue Révol . 38000 Grenoble
web : www.readit.fr — email : contact@readit.fr

COLOCATION
Programming at La Box ensa_bourges from October 2007 until July 2008

http://colocation-box.ensa-bourges.fr

Curators
Elena Yaichnikova & Nicolas Audureau
Artists
David Ter-Oganyan & Ilya Budraitskis, Superflex, Nils Norman, Kateřina Šedá, Alexeï Kallima, Lara Almarcegui
Speakers
Viktor Misiano, Stephen Wright, Michel Giroud, Marko Stamenkovic, Diane Amiel
ensa director
Stéphane Doré

COLOCATION
Remerciements

Nos remerciements vont à :
Ramon Tio-Bellido et Paul Devautour
La box :
Chloé Nicolas (Coordinatrice)
Laurent Gauthier (Régisseur)
Véronique Frémiot (Médiatrice)
Les étudiants de l'ensa_bourges
ayant participé aux projets des artistes :
Mathieu Bichard, Marine Blanchet,
Anne-Cécile Desjardin, Jennifer Dujardin,
Julien Ganne, Pauline Gaudry,
Sébastien Gairaud, Camille Létang,
Malika Ouedraogo, Odilon Pain
et Maeva Ranaivojaona
Partenaires :
Les galeries Anne de Villepoix (Paris)
et Franco Soffiantino (Turin),
Le cabinet Bosredon-Pietu Architectes (Bourges),
l'entreprise J.P Dubuget (Bourges)
L'école nationale supérieure
d'art de Bourges,
L'équipe pédagogique,
administrative et technique de l'école,
et en particulier :
Jean-Luc André, Alexandre Castant,
Denis Champeau, Louise Drubigny,
Jenny Mary, Hervé Trioreau
Ainsi qu'à :
Jean-Marie Courant (Regular), Maria Klonaris,
Catherine Masse-Navette, Natalia Nikitin,
Katerina Thomadaki, Ashley Whitfield
Et bien sûr, les artistes et
les conférenciers de la programmation,
et les auteurs de la publication

Avec le soutien du Ministère
de la Culture et de la Communication,
de la Direction Régionale
des Affaires Culturelles du Centre,
du Conseil Régional du Centre,
de la Ville de Bourges,
du Centre d'Études
et de Développement Culturel

la box _bourges
école nationale supérieure d'art
de Bourges
BP 297. 9, rue Édouard-Branly
18006 Bourges cedex
tél/fax : 02 48 24 78 70
www.ensa-bourges.fr

COLOCATION
Thanks

Thanks to:
Ramon Tio-Bellido et Paul Devautour
La box :
Chloé Nicolas (Coordinator)
Laurent Gauthier (Technical supervisor)
Véronique Frémiot (Visitor service officer)
ensa_Bourges students
who participated in the artists' projects:
Mathieu Bichard, Marine Blanchet,
Anne-Cécile Desjardin, Jennifer Dujardin,
Julien Ganne, Pauline Gaudry,
Sébastien Gairaud, Camille Létang,
Malika Ouedraogo, Odilon Pain
and Maeva Ranaivojaona
Partners:
The galleries Anne de Villepoix (Paris)
and Franco Soffiantino (Turin),
the Bosredon-Pietu Architectes Agency (Bourges),
the J.P Dubuget entreprise (Bourges)
The National
High Art School of Bourges,
the teaching, administrative
and technical staff of the school,
and in particular:
Jean-Luc André, Alexandre Castant,
Denis Champeau, Louise Drubigny,
Jenny Mary, Hervé Trioreau
And to:
Jean-Marie Courant (Regular), Maria Klonaris,
Catherine Masse-Navette, Natalia Nikitin,
Katerina Thomadaki, Ashley Whitfield
And naturally, the artists
and speakers of the programming,
and the authors of the publication

With the backing of the Ministry
of Culture and Communication,
the Centre Region
Cultural Affairs Department,
the Centre Regional Council,
the City of Bourges,
the Center for International Studies
and Cultural Development

la box _bourges
The National
High Art School of Bourges
BP 297. 9, rue Édouard-Branly
18006 Bourges cedex
tel/fax: 02 48 24 78 70
www.ensa-bourges.fr

légendes des images
des pages 1 à 16 et 224
captions of the images from
the pages 1 to 16 and 224

a:
Superflex, *Supercopy*, contrefaçon sérigraphiée, 2008. Courtesy : les artistes
Superflex, *Supercopy*, silkscreen on a counterfeit bag, 2008. Courtesy: the artists

b:
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, photographie (documentation), 2007. Courtesy : l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, photograph (documentation), 2007. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

c:
Nils Norman, *Experimental Art Institutions: an ongoing survey*, 2008, vue de l'exposition
Nils Norman, *Experimental Art Institutions: an ongoing survey*, 2008, exhibition view

d:
David Ter-Oganyan et Ilya Budraitskis, *Manifestations*, action, 2007. Courtesy : les artistes
David Ter-Oganyan and Ilya Budraitskis, *Manifestations*, street action, 2007. Courtesy: the artists

e:
Alexeï Kallima, *Les Barbes*, encre phosphorescente sur coupure de presse, 2008. Courtesy : l'artiste et la galerie Anne de Villepoix, Paris
Alexeï Kallima, *Les Barbes* (The Beards), phosphorescent ink on press clipping, 2008. Courtesy: the artist and Anne de Villepoix gallery, Paris

f:
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, graphique (documentation), 2007. Courtesy : l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, graphics (documentation), 2007. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

g:
Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah*, diapositive, 2007. Courtesy : l'artiste
Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan an Empty Village in the City of Sharjah*, slide photo, 2007. Courtesy: the artist

h:
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, 2007, vue de l'exposition (2008)
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, 2007, exhibition view (2008)

i:
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, enveloppes et graphique (documentation), 2007. Courtesy : l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*, envelopes and graphics (documentation), 2007. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

j:
Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, photographie, 2008. Courtesy : l'artiste et la galerie Franco Soffiantino, Turin
Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, photograph, 2008. Courtesy: the artist and Franco Soffiantino gallery, Turin

k:
Lara Almarcegui, *Retirer le sol de la salle d'exposition* (Sala Moncada, Fundación la Caixa, Barcelone), diapositive, 2003. Courtesy : l'artiste
Lara Almarcegui, *Exploring the Floor* (Sala Moncada, Fundación la Caixa, Barcelone), slide photo, 2003. Courtesy: the artist

l:
Superflex, *Supercopy / Biogas PH5 lamp*, 2002
Superflex, *Supercopy / Biogas PH5 lamp*, 2002

