

L'humain exposé : un sujet presque comme les autres Humans on Display: A Subject Almost Like the Others

Nathalie Desmet

Number 87, Spring–Summer 2016

Le Vivant
The Living

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81640ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desmet, N. (2016). L'humain exposé : un sujet presque comme les autres / Humans on Display: A Subject Almost Like the Others. *esse arts + opinions*, (87), 56–63.

L'humain exposé : un sujet presque comme les autres

Dans la sphère artistique, le terme « vivant » est généralement associé aux arts de la performance. On parle ainsi de spectacles vivants ou d'arts du vivant sans toutefois que la question de celui-ci – en tant que tel – y soit centrale. Utilisé comme substantif, le terme fait en effet référence à l'ensemble des organismes doués de vie et relèverait plus globalement d'enjeux liés à leur respectabilité.

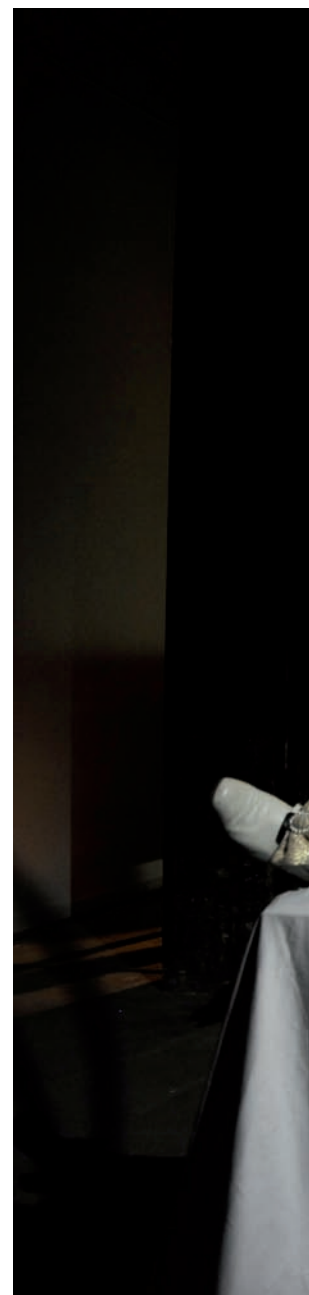
Depuis la modernité, l'art se serait imposé comme un lieu d'autonomie dans lequel l'impunité¹ vis-à-vis de la loi commune serait la règle, impliquant, d'une part, une forme d'irresponsabilité et, d'autre part, une transgression² permanente de la loi. Une exception du champ esthétique rendrait donc la question de la responsabilité caduque en ce qui concerne l'art, mais cette forme de déresponsabilisation de l'artiste est-elle compatible avec l'exposition du vivant ? Pour répondre à cette question, il semble particulièrement intéressant d'analyser quelques situations dans lesquelles des artistes contemporains choisissent d'exposer d'autres êtres humains.

Au musée et dans les lieux d'exposition en général, c'est par le biais des restes humains que la question de la dignité humaine s'est le plus souvent posée. La limite entre le corps-personne et le corps-objet – problématique lorsqu'on a affaire à un corps mort – semble résolue lorsque l'être humain est vivant. Dans les pays occidentaux, on ne peut l'exposer en tant qu'être vivant. Le droit postule en effet un principe souverain :

l'indisponibilité du corps humain, celui-ci ne pouvant en tant que tel faire l'objet d'un contrat. En Occident, l'humain est considéré comme *res extra commercium*, chose en dehors de tout commerce. Lorsqu'il apparaît dans une exposition, il a généralement le statut d'un performeur et il incarne un rôle qui s'insère dans un discours symbolique. Dans quelques pratiques, cependant, comme celles de Brett Bailey ou de Santiago Sierra, la frontière entre l'ordre du symbolique et l'ordre du réel est plus ambiguë. Bailey, artiste sud-africain blanc, prend le modèle des zoos humains des expositions coloniales du 19^e et du début du 20^e siècle pour recréer des « tableaux vivants » ou des « installations humaines » contemporains dans lesquels des Noirs prennent

1 — Jacques Soullou, *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.

2 — Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.



Brett Bailey

*The Age of Enlightenment —
Angelo Soliman, historian and
philosopher, stuffed and exhibited
in Viennese natural history museum,
late 18th century, 2014.*

Photo : © Sofie Knijff

Nathalie Desmet





des poses reproduisant des épisodes de l'histoire du racisme. L'artiste espagnol Sierra, lui, cherche à montrer comment le capitalisme renforce les situations de domination et de soumission en rémunérant toute personne en situation économique difficile prête à gagner quelques dollars en échange d'actions dégradantes.

Dans *The Exhibit Series* (2010-2015), Bailey propose aux visiteurs d'affronter des scènes de l'histoire coloniale : de l'exhibition de la Vénus hottentote aux migrants contemporains en passant par des histoires plus spécifiques du continent africain comme celle de la castration d'un homme kenyan pendant la révolte des Mau Mau ou la présentation du cabinet du docteur Fischer, qui exhibe des têtes coupées provenant de Namibie. Les scènes reconstituées montrent ainsi des hommes et des femmes bouche bâillonnée, pieds attachés, mains entravées, sur un fauteuil d'avion, ou encore une femme assise sur un tabouret, derrière un grillage, avec

la mention « les Noirs ont été nourris ». Bailey construit un scénario pour chaque tableau vivant, parfois en faisant des recherches sur des épisodes méconnus de l'histoire qui sont souvent liés au pays dans lequel il produit ses pièces. Les visiteurs sont invités à déambuler de box en box individuellement ; chacun doit affronter la scène seul. Bailey demande aux performeurs de suivre les visiteurs du regard dans le but de les interpeler.

La réception des installations de Bailey est très variable selon les lieux de production. Certains considèrent qu'il s'agit d'un moment nécessaire pour faire comprendre la persistance du racisme et la fabrique de la xénophobie – le travail de l'artiste est d'ailleurs soutenu par de nombreuses organisations antiracistes comme la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme (LICRA), le Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP) et la Ligue des droits de l'homme –, tandis que d'autres le qualifient de raciste. Alors que l'exposition *Exhibit B* ne suscite pas de protestations au Festival d'Avignon, sa présentation au théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en 2014 fait l'objet d'une pétition qui recueille un grand nombre de signatures pour la faire annuler au motif qu'elle « met en scène des Noirs enchaînés et dans différentes positions dégradantes³ » et qu'il s'agit d'un événement raciste. Plusieurs raisons sont avancées pour expliquer cette opposition : Bailey est blanc et a grandi sous l'apartheid, ses « tableaux vivants » constituent des atteintes à la dignité humaine, il reprend le dispositif des zoos humains et omet de mettre en scène l'opresseur blanc. D'autres reproches viennent du rapprochement que l'artiste fait entre les migrants qu'il montre dans ses tableaux et l'exploitation coloniale.

La polémique part d'un article publié dans *The Guardian* revenant sur l'impunité de l'art et la nécessité d'une censure : « *Exhibit B* est une exposition insultante, car elle perpétue l'objectivation du corps noir, un phénomène qui reste extrêmement répandu au sein de notre société⁴. » Pourtant, les acteurs de l'*Exhibit Series* de Bailey racontent que l'expérience tangible de la prise de conscience des visiteurs les incite à continuer de faire ce qu'ils font : « Au début, au premier tableau, la plupart des gens n'ont même pas conscience d'observer des humains. L'espace d'un instant, notamment pour les premiers arrivants, nous sommes des objets. Puis nos regards se croisent. À cet instant, nous cessons d'être des objets et nous devenons humains. [...] Certains fondent en larmes, d'autres détournent immédiatement leur regard⁵. » L'objectivation fait donc partie de la mise en scène. Au sujet du jeu de regards, le sociologue Éric Fassin souligne d'ailleurs, pour la défense de Bailey, qu'« avec ce dispositif, on n'est pas au zoo ; on est dans le “zoo humain”⁶ ».

L'un des arguments invoqués pour interdire les installations performances consiste à dire qu'il n'est pas légitime, pour un Blanc né sous l'apartheid, de parler du racisme. Poussé à l'extrême, cet argument revient à dire que seuls les Noirs peuvent parler du racisme et que tous les Blancs ayant vécu sous l'apartheid sont

Brett Bailey

← Still Life 'painting' of male slave in Dutch slave colony of Surinaam, 2014.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Santiago Sierra

↓ Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person, 1998.

© Santiago Sierra / SODRAC (2016)

Photo : permission de | courtesy of the artist
and Prometeo Gallery

racistes. On peut aussi se demander pourquoi un film américain dans lequel des Noirs jouent des rôles d'esclaves n'est pas, selon les mêmes arguments, un film raciste. Ou encore pourquoi les films réalisés par Gavin Hood (*Mon nom est Tsotsi*) ou Darrell Roodt (*Yesterday*) – réalisateurs sud-africains blancs ayant grandi eux aussi sous l'apartheid – mettent en scène des Noirs qui ont subi le ségrégationnisme ou les effets de celui-ci sans pour autant être qualifiés de racistes.

La représentation semble ne pas produire le même impact. Que le visiteur ait affaire à du vivant y est probablement pour beaucoup dans la perception du projet comme réactivant les théories raciales. L'effet de réel affronte celui du symbolique. Les performeurs des installations de Bailey jouent un rôle, mais le fait qu'ils puissent subir le racisme en tant que Noirs – et ce, dans la vie réelle – conduit à brouiller les frontières.

Dans d'autres cas, l'être humain exposé n'est absolument pas considéré comme un personnage. Il n'interprète pas de rôle, sa place dans l'exposition n'est liée qu'à sa qualité d'être vivant. À la fin des années 2000, l'artiste Gregor Schneider avait le projet de trouver un volontaire qui accepterait de finir sa vie dans un musée ou une galerie afin de dénoncer la situation des soins palliatifs en Allemagne. Cette idée d'exposer un homme « en train de mourir d'une mort naturelle ou récemment mort » n'a pas eu de suite.

Dans un autre registre, Sierra recrute des toxicomanes, des sans-papiers, des personnes en état d'extrême pauvreté, prêts à tout pour quelques dollars. Il tatoue ainsi une ligne sur le dos

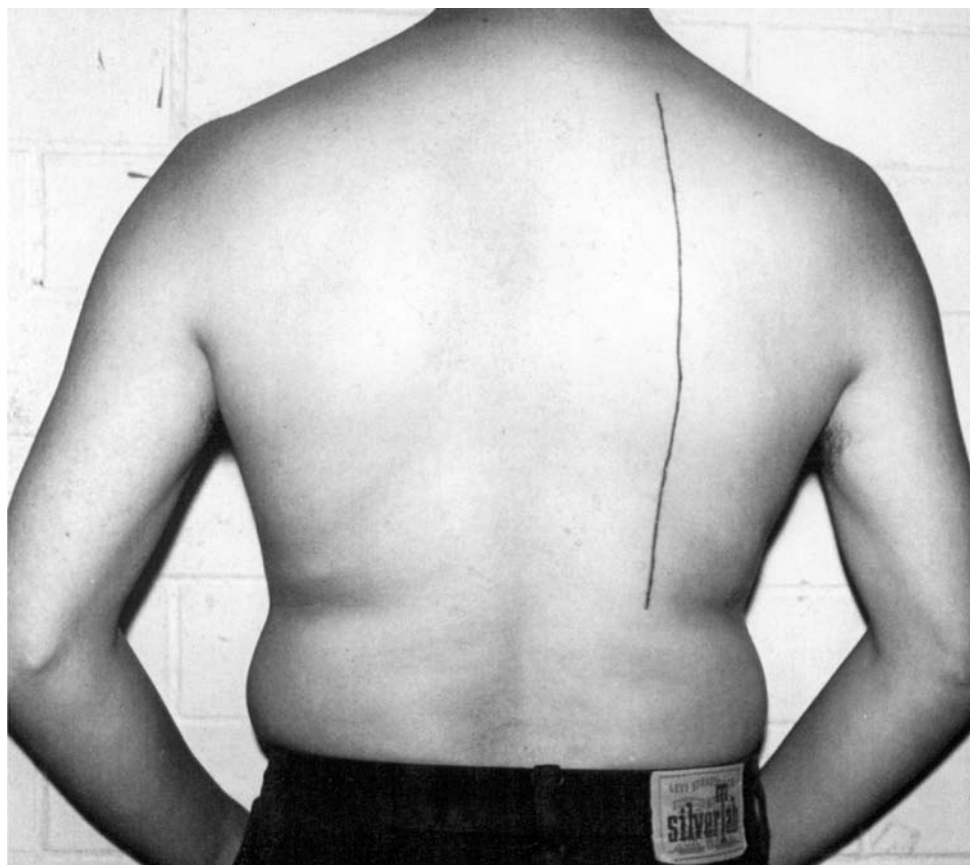
de plusieurs personnes (*Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person*, Regina Street 51, Mexico City, mai 1998), il fabrique des coffres-bancs dans lesquels sont enfermés secrètement des individus le temps d'un vernissage, il paie des personnes pour rester enfermées dans des cartons le temps d'une exposition (*Workers paid to remain inside cardboard boxes*, ACE Gallery New York, NY, mars 2000), il demande à d'autres de faire face à un mur en restant debout pendant de longues heures... On peut certes arguer du droit de ces personnes à disposer de leur propre corps et invoquer leur consentement. Même s'il

3 — «Déprogrammer le zoo humain!», pétition qu'un collectif de citoyens a adressée aux directeurs du Centquatre et du Théâtre Gérard Philipe ainsi qu'aux maires de Paris et de Saint-Denis.

4 — Kehinde Andrews, «L'expo qui présente un zoo humain est-elle raciste?», *Courrier international*, n° 1248, 2 octobre 2014, p. 12 (publié initialement dans *The Guardian*).

5 — Ian Dunt, «L'expo qui présente un zoo humain est-elle raciste?», *Courrier international*, n° 1248, jeudi 2 octobre 2014, p. 12 (publié initialement sur le site politics.co.uk <<http://politics.co.uk>>).

6 — Éric Fassin, «La race, ça nous regarde», *Libération*, 25 juillet 2013, <http://nextliberation.fr/culture/2013/07/25/la-race-ca-nous-regarde_920834> [consulté le 15 mars 2016].



souhaite dénoncer la domination et l'exploitation des plus pauvres et dit ne pas faire davantage que ce que le monde capitaliste fait déjà, l'artiste utilise des moyens semblables à ceux des esclavagistes. La similitude entre les installations proposées par Sierra et les dispositifs employés dans le traitement des esclaves est tangible : confinement dans des espaces restreints, marquage des corps, usage d'entraves... Tandis que ces dispositifs sont inhérents à la représentation des zoos humains chez Bailey, on peut se demander ce qu'ils véhiculent chez Sierra, qui finalement se fait exploiteur comme un autre.

La transgression de l'éthique ou des valeurs morales dans l'art se fait généralement au nom d'une dénonciation : celle du racisme (Bailey), celle des misères induites par le capitalisme (Sierra) et, enfin, celle de la situation des soins palliatifs en Allemagne (Schneider). Pour ces artistes, le scandale n'existe pas dans ce qu'ils

montrent, mais dans le monde réel. Voilà pourquoi ils n'hésitent pas à jouer sur les frontières entre le réel et le symbolique. La liberté d'expression trouve cependant des limites lorsqu'on pénètre dans le domaine du vivant. Ce dernier ne peut être dissocié du réel et, en tant que tel, il s'oppose à l'ordre du symbolique qui justifie généralement l'impunité de l'art. On doit ainsi différencier les expositions dans lesquelles les humains incarnent un rôle de celles plus problématiques dans lesquelles ils sont à peine considérés comme des personnes. Si les zoos humains des expositions coloniales, dans lesquels l'humain était bestialisé, n'existent plus depuis le début des années 1930, on constate que leur principe n'a pas totalement disparu des expositions contemporaines et qu'il active parfois d'autres formes de racisme comme le racisme social. ●

Brett Bailey

- ✓ *Civilizing the Natives — Herero woman forced to clean skulls of deceased prisoner in German South West African concentration camps, 2014.*

Photo : © Victor Tonelli

- ↓ *Dr Fischer's Cabinet of Curiosities — choir of singers from Namibia singing lamentations in remembrance of prisoners decapitated in German South West African concentration camps, 2014.*

Photo : © Ada Nieuwendijk



Humans on Display: A Subject Almost Like the Others

Nathalie Desmet

In the art world, the term “live” is generally associated with the performing arts. We speak of live shows or performance art, without the question of “live”—as such—being central. In its adjectival form, the word refers to all organisms endowed with life and could, more generally, fall under the jurisdiction of issues related to their propriety.

In modern times, art seems to have carved out an autonomous space in which impunity¹ from the common law is the rule—implying both a form of non-accountability and a permanent transgression² of the law. Such an exemption for the aesthetic field would render null and void the question of accountability in art, but can an artist’s lack of accountability extend to the live exhibition? This question is broached in interesting ways by contemporary artists who have chosen to exhibit other human beings.

In museums, and exhibition sites in general, it is through human remains that the question of human dignity is most often posed. The line between body-person and body-object—problematic when one is dealing with a dead body—seems to be resolved when the human being is alive. In Western countries, humans cannot be exhibited as living beings. The law sets out the sovereign principle of unavailability of the human body, which cannot, as such, be the object of a contract. In the West, the human is considered *res extra commercium*—literally, “a thing outside commerce.” When humans appear in an exhibition, they generally do so as performers, playing roles integrated into a symbolic discourse. In some practices, however, such as those of Brett Bailey and Santiago Sierra, the line between the symbolic order and the real is more ambiguous. Bailey, a white South African artist, uses the model of the human zoo from colonial fairs of the nineteenth and early twentieth centuries to re-create contemporary tableaux vivants, or “human installations,” in which black people take poses that reproduce episodes in the history of racism. Spanish artist Sierra seeks to show how capitalism reinforces situations of domination and submission by paying anyone in economic difficulty who is willing to earn a few dollars for performing degrading actions.

In *The Exhibit Series* (2010–15), Bailey proposes that visitors confront scenes of colonial history, from the Hottentot Venus to contemporary migrants; he also includes incidents more specific to Africa, such as the castration of a Kenyan man during the Mau Mau Uprising and the presentation of Dr. Fischer’s cabinet of curiosities, which displayed decapitated human heads from Namibia. Bailey’s reconstructed scenes thus show, among other things, men and women bound to airplane seats with their mouths gagged, feet bound together, and hands shackled, and a woman sitting on a chair behind chain-link fencing, with a sign saying “The

blacks have been fed.” Bailey builds a scenario for each tableau vivant, sometimes by doing research on little-known historical events, many of which are linked to the country in which he produces his pieces. Visitors are asked to move from cubicle to cubicle individually; each must confront the scenes alone. Bailey asks the performers to follow the visitors with their eyes in order to engage with them.

How Bailey’s installations are received varies widely, depending on where they are exhibited. Some feel that they provide a needed opportunity to understand the persistence of racism and the manufacturing of xenophobia—in fact, the artist’s work is supported by numerous anti-racist organizations, including the International League against Racism and Anti-Semitism, the Movement against Racism and for Friendship between Peoples, and the Human Rights League—whereas others see them as racist. Although the installation *Exhibit B* did not provoke protests at the Festival d’Avignon, its presentation at the Théâtre Gérard Philipe in Saint-Denis in 2014 was the subject of a petition with a long list of signatures; the petition demanded that the exhibition be cancelled because it “featured blacks chained and in different degrading positions”³ and was racist. A number of reasons were given for this opposition: Bailey is white and grew up under apartheid; his tableaux vivants are violations of human dignity; in reusing the contrivance of the human zoo, he neglects to put the white oppressor on display. Other accusations arise from the artist’s likening of the migrants shown in his tableaux to subjects of colonial exploitation.

The debate originated in an article published in *The Guardian* revisiting the impunity of art and the need for censorship, in which the author claimed, “*Exhibit B* is offensive because it perpetuates the objectification of the black

1 — See Jacques Souillou, *L’impunité de l’art* (Paris: Seuil, 1995).

2 — See Nathalie Heinrich, *Le triple jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (Paris: Éditions de Minuit, 1998).

3 — “Déprogrammer le zoo humain!,” citizens’ petition addressed to the directors of the Centre Centquatre and the Théâtre Gérard Philipe, as well as to the mayors of Paris and Saint-Denis (our translation).



body that is a standard trope of society.”⁴ Yet, the actors in Bailey’s *Exhibit Series* recount that their tangible experience of the visitors’ sudden realization encouraged them to continue with what they were doing: “On arrival, at the first tableau, most people don’t even recognize that humans are standing there. For a moment, especially for the first few, we are objects. Then, our eyes meet. In that moment when our eyes meet, we cease to be objectified and become human.... Some break into tears; others immediately look away.”⁵ Objectification is thus part of the *mise en scène*. Regarding the interplay of gazes, sociologist Éric Fassin notes, in defence of Bailey, that “with this device, we are not at the zoo; we are in the ‘human zoo.’”⁶

One of the arguments invoked for banning the performative installations was that it is not legitimate for a white person born under apartheid to speak about racism. Taken to the extreme, this argument would mean that only black people can speak of racism and that all white people who lived under apartheid are racists. One may thus wonder why an American film in which black actors play slaves is not, by extension, a racist film, or why films made by Gavin Hood (*Tsotsi*) and Darrell Roodt (*Yesterday*)—white South African directors who also grew up under apartheid—can feature black people who suffered through segregationism or its effects and not be deemed racist.

The performances in Bailey’s installations do not seem to produce the same impact. That the visitor is dealing with a living being probably has much to do with the perception of the project as reactivating racial theories. The effect of the real confronts that of the symbolic. The performers are playing roles, but the fact that they may suffer racism as black people—in real life—helps to blur the lines.

In other cases, the human beings exhibited are clearly not considered characters. They are

not playing a role; their place in the exhibition is linked solely to the fact that they are alive. In the late 2000s, artist Gregor Schneider planned to find a volunteer who would agree to live out his life in a museum or gallery in order to criticize the quality of palliative care in Germany. This idea of exhibiting a man who “dies a natural death or who recently died a natural death” was not brought to fruition.

In a different vein, for his works Sierra recruits drug addicts, illegal immigrants, and extremely poor people ready to do anything for a few dollars. For example, he tattooed a line on the backs of several people (*Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person, Regina Street 51, Mexico City, May 1998*), made hope chests in which individuals were secretly enclosed during a vernissage, paid people to sit in boxes for the duration of an exhibition (*Workers paid to remain inside cardboard boxes*, ACE Gallery New York, March 2000), asked others to stand facing a wall for many hours, and so on. One could, of course, argue that these people have the right to do what they want with their bodies and that they gave their consent. However, even if his intention is to denounce the domination and exploitation of the poorest and he claims that he is doing no more than the capitalist world already does, Sierra is using means resembling those employed by slave traders in their treatment of slaves, including confinement in small spaces, marking of bodies, and shackling. Although these mechanisms are inherent to Bailey’s representation of human zoos, we may wonder what they convey for Sierra, who, in the end, becomes an exploiter like any other.

Generally, ethics or moral values are transgressed in art in order to denounce something—for example, racism (Bailey), the miseries induced by capitalism (Sierra), or the quality of palliative care in Germany (Schneider). In the view of these artists, the scandal is not in what they are showing, but in the real world.

This is why they do not hesitate to blur the lines between the real and the symbolic. Freedom of expression reaches a limit, however, when one enters the domain of the live, which cannot be disentangled from the real and, as such, is opposed to the order of the symbolic that generally justifies the impunity of art. We must therefore differentiate exhibitions in which humans play a role from the more problematic projects in which they are barely considered as people. Although the human zoos of colonial exhibitions, in which humans were bestialized, have not existed since the 1930s, we may observe that the principle under which they operated has not totally disappeared from contemporary exhibitions and that it sometimes activates other forms of racism, such as social racism.

Translated from the French by **Käthe Roth**

4 — Kehinde Andrews, “Exhibit B, the human zoo is a grotesque parody—boycott it,” *The Guardian*, September 12, 2014, accessed March 19, 2016, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/12/exhibit-b-human-zoo-boycott-exhibition-racial-abuse>.

5 — “Exhibit B: is the ‘human zoo’ racist? The performers respond,” *The Guardian*, September 5, 2014, accessed March 19, 2016, <http://www.theguardian.com/culture/2014/sep/05/exhibit-b-is-the-human-zoo-racist-the-performers-respond>.

6 — Éric Fassin, “La race, ça nous regarde,” *Libération*, July 25, 2013, accessed March 15, 2016, http://next.liberation.fr/culture/2013/07/25/la-race-ca-nous-regarde_920834 (our translation).

Santiago Sierra

← 12 Remunerated Workers, 2000.

© Santiago Sierra / SODRAC (2016)

Photo : permission de | courtesy of Ace Gallery

Brett Bailey

↓ Survival of the Fittest — Mariame Getu Hagos, killed on a deportation flight from Paris, 2003, 2014.

Photo : © Victor Tonelli

↓ Found Objects — asylum seekers in Amsterdam, 2014.

Photo : © Ada Nieuwendijk

