

ETC



To english / En français

Marcia Couëlle and Josette Lanteigne

Number 81, March–April–May 2008

Identities/Identities

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34551ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couëlle, M. & Lanteigne, J. (2008). To english / En français. *ETC*, (81), 42–49.

EDITORIAL LANGUAGES AND IDENTITY

Given the recent news about a study by demographer Marc Termote (Université de Montréal, formerly INRS) indicating that the use of French in Quebec will continue to decline throughout the prediction period (1996-2021) and that French speakers are becoming a minority on the Island of Montreal, it behooves us to explain why *ETC* chose to begin offering bilingual content last June.

"Speak bilingual"

We have always championed the French language in our pages, welcoming contributions in English but allotting them limited space. Furthermore, our push to open new markets since January 2000 has targeted French-speaking Western Europe, rather than English-speaking North America. With English-language art magazines in profuse supply the world over, we consider it our duty to offer a publication whose international linguistic currency is first and foremost French – even at the cost of a reduced market. This reflects our perspective as proud and responsible members of the Quebec community and our belief in the worth of particularities other than the so-called universal language of English.

Not for the first time, I want to remind readers that *ETC*'s primary mandate is to promote criticism and writing that question present-day art and attitudes in an international context with a key focus on Quebec. Since adding a bilingual aspect to the magazine, various challenges have led us to define a specific French-English framework for *ETC*. Publishing original and translated work in English is a pleasure for anyone who enjoys languages and writing – and for anyone hoping to reach more readers. Thus it comes as a surprise to find that I have to justify *ETC*'s basic approach to bilingualism, which apparently differs from that of other Quebec art magazines. At *ETC*, the rule is that only the thematic feature articles are translated, either to French or English, and all translations appear together, without illustration, at the end of the feature.² For the visuals related to these articles, readers are directed to the original language text. The implicit message is that our predominantly French-speaking team welcomes English-speaking writers and readers but does not intend to radically alter or recast its mission, which entails prioritizing the French text richly accompanied by visual documentation. The notion of "accommodation" includes that of "reasonable" here, meaning that we will not turn existing practices upside down to achieve some textual "cohabitation." We want to and must retain our Francophone identity and its customs, as well as its openness to the reality of Anglophone and other cultures. This inclination towards mixed genres is what constitutes the magazine's identity, without shaking its foundations. Another of its particularities is that the non-feature sections (Interviews, News/Exhibitions and Other Events) regularly include texts written in English but not translated.

Dividing each page in two according to the theory that English should receive equal space in our pages would require publishing, philosophical and financial efforts that are beyond our means without reducing the number of articles and illustrations – which we will not do. The fact is that there are at least two sorts of bilingualism: one involves slavish duplication and the other, self-respect.

Isabelle Lelarge

Endnotes

¹ In reference to an expression used by Quebec filmmaker Pierre Falardeau.

² In an exception to this rule, the present issue No. 81 and Issue No. 82, to appear in June 2008, follow a very different layout. The "Identités/Identities" feature spotlights nineteen artworks dealing with identity, a theme particularly well suited to illustration. The artists' brief explanatory texts appear together in French and English at the end of the portfolio-like visual section.

IDENTITÉS/IDENTITIES: AUTOPSY OF A FICTION

Éric Chenet and I chose the theme of identity as a means to grasp the issues of concern to a selection of contemporary creators in their everyday life and on their travels. We asked each of them to create a work expressly for *ETC*, the result of which is a uniquely

original two-part feature resembling a gallery or museum display and demonstrating that the print medium is very much alive and well.

Critical, accusatory, political, collaborative, ironic, egocentric, narrative, theatrical, formative – these are just some of the masks donned by the nineteen artists in this first part of *Identités/Identities*.

Not a single image without a human dimension, or at least the expression of its culture; not a single image without its actor, its setting, its story. Each rich with powerful meaning, as if encompassing the world, or encompassed by it.

Each image plays its role by delivering perspectives of exemplary lucidity. Why not simply listen to these creators to discover the truth of our world? Why not let them guide us through the doors of our mirrors, towards the dream of our hopes?

Don't miss the explanatory notes at the end of the feature portfolio. The artists are pictured in town, in the country, abroad, on a sofa, in a photo studio, in a kitchen, on an iceberg, in a workshop, at home, etc., yet nothing of their intimate identity or domestic life seems to be revealed. All that emerges before our eyes is fiction, stories tinged with false expressions of reality. Isn't it strange, but also revealing, that our society ultimately "prefers representation to reality, the appearance to the essence"? We are reverting to creation in which everything is worked and reworked, where every element, even the most minute, hints at mastery. We leave it to you to identify the identity in this reality.

Isabelle Lelarge

Endnote

¹ Ludwig Feuerbach, cited in Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. D. Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1995), p. 11. Original French publication: *La Société du Spectacle*, 1992.

ATTITUDE D'ARTISTES ART ET COMMUNAUTÉ

Notre duo *attitude d'artistes* s'est spécialisé dans un travail qui engage conjointement une recherche esthétique et le principe de rencontre. Dans des lieux parfois lointains, nous retirons des images et des formes spécifiques, tout en liant connaissance avec les populations abordées. Chaque projet donne lieu à une restitution vidéo adaptée à la dynamique de l'espace public de la communauté qu'il intègre.

Une île à la mer – 2001 portraits vidéo (Saint-Pierre-et-Miquelon, 2001-2003) est le premier de ces projets « communautaires ». Il a été suivi par *Road Island* (Réunion, 2003) et *Resolute Bay* (Nunavut, 2004-2006).

Le projet *Resolute Bay* a été construit à partir d'interviews, de photographies des habitations, de l'environnement ainsi que d'un certain nombre d'images produites par des enfants et des adolescents.

La restitution vidéo a été vécue dans le petit hameau de *Resolute Bay* comme un moment magique. Un mur monumental a été érigé à l'aide d'un bouteur. Cet écran parfaitement approprié au monde polaire a donné lieu à des projections nocturnes extérieures (à moins 40 degrés Celsius) des images diurnes enregistrées durant l'été 2004. Les habitants du village ont apprécié l'événement et les jeunes Inuits y ont participé pleinement en commentant, en lançant des morceaux de neige et en jouant avec ces images d'eux-mêmes et de leur milieu de vie. À cette occasion, une vidéo intitulée *Le Voyage du jour dans la nuit* a été produite.

En 2007, un nouveau projet a été amorcé dans le Quartier Nord d'Amiens (France). Ce quartier est composé de grands ensembles d'habitations construits à partir de 1959. La population y est d'environ 25 000 habitants, dont 46,7 % ont moins de 25 ans. Le taux de chômage atteint 34,2 %.

Notre intervention est l'occasion pour ceux et celles qui le désirent d'exprimer leur réalité et une grande partie du contenu visuel est fournie par les participants via leur téléphone cellulaire. Le travail se déroule sur plusieurs semaines, de manière à récolter, monter, projeter, discuter et évaluer le plus de matériel possible.

Le résultat sera projeté en novembre 2008 dans le Quartier et exposé sous forme d'installation au centre culturel Le Safran, situé au cœur d'Amiens Nord.

attitude d'artistes
(Louis Couturier – Jacky Georges Lafargue)

ATTITUDE D'ARTISTES ART AND COMMUNITY

Our duo, *attitude d'artistes*, specializes in projects involving both aesthetic research and the principle of encounter. They are set in often distant locations, where we collect indigenous images and forms, while getting to know the local population. Each project results in a feedback video adapted to the dynamics of the public space of the community involved.

Une île à la mer – 2001 portraits vidéo (Saint-Pierre-et-Miquelon, 2001-2003) was the first of these "community" projects. It was followed by *Road Island* (Réunion, 2003) and *Resolute Bay* (Nunavut, 2004-2006).

The *Resolute Bay* project was constructed from interviews, photographs of houses and the environment, and a certain number of pictures made by children and teens.

The video feedback experience proved to be a magic moment in the *Resolute Bay* hamlet. A bulldozer was used to erect a giant wall of snow, the perfect polar screen for outdoor nighttime presentations (at -40° Celsius) of daytime images recorded during the summer of 2004. The residents were delighted, and the Inuit children got right into the act, shouting comments, throwing snowballs and playing with the pictures of themselves and their environment. The video produced in this case is titled *Le Voyage du jour dans la nuit*.

In 2007, we began a new adventure in the north end of Amiens, in France. This is a neighbourhood of large housing projects that have gone up since 1959. It is home to some 25,000 people, 46.7% of them under the age of 25. The unemployment rate stands at 34.2 %.

Our intervention offers the residents an opportunity to express their reality, and much of the visual content is supplied by participants via their cell phones. The work is being done over several weeks in order to collect, edit, screen, discuss and assess as much material as possible.

The result will be shown at a local screening in November 2008 and exhibited in installation form at the Le Safran cultural centre, in the heart of north-end Amiens.

attitude d'artistes
(Louis Couturier – Jacky Georges Lafargue)

MOUNIR FATMI

Mal de frontière est une performance au cours de laquelle l'artiste colle un badge sur son pull avec son patronyme, puis sur sa poitrine. Le corps de l'artiste devient le support de sa propre identité, mettant en cause la frontière entre « naître » et « être ». L'artiste peut-il assumer d'autres rôles que le sien ? Comment se défaire de sa propre personne pour être un autre ? Dans quelle mesure l'identité est-elle le prolongement du corps ? L'extériorisation de ce qui connote la singularité ne travestit-elle pas l'artiste dans une accessoirisation de lui-même ? Une photographie de cette performance est ensuite placardée sur un bus, renvoyant ainsi à l'artiste la mobilité de son être, mais plus encore, la possibilité pour lui de signer un nouveau territoire de sa présence. Ainsi, l'artiste se réinvente au détour de lui-même et se prête à l'autre dans une distance critique, afin d'annihiler toutes les frontières. Cette atteinte au corps réel rappelle l'étoile juive en ce qu'elle atteste d'une extraction de l'identité dans une re-figuration de soi par l'autre. « Si seulement les mots étaient libres, sans aucune histoire », écrit l'artiste dans son manifeste. Pourtant, l'identité est comme ce post-it (papillon adhésif) que l'on colle pour se souvenir, car tous deux sont les lieux de la mémoire. Dans notre société patriarcale, l'identité est cette étiquette à manipuler avec précaution, et que Mounir Fatmi a entrepris de travailler comme la partie détachable du puzzle qu'il s'est lui-même construit.

Jessica Oublie

MOUNIR FATMI

Mal de frontière [border sickness] is a performance during which the artist sticks a label bearing his surname on his pullover, then on his chest. The artist's body becomes the basis of his identity, questioning the border between "being born" and "being." Can the artist assume roles other than his own? How can you shake off your own person to be another? To what extent is identity an extension of the body? Does exteriorizing that which connotes singularity not travesty the artist in an accessorization of himself? A photograph of this performance is then placarded on a bus,

reflecting to the artist the mobility of his being but also, and more important, the possibility for him to mark a new territory with his presence. In this way, changing direction, the artist reinvents himself and lends himself to the Other with critical distance, in order to eradicate all borders. This offence to the real body recalls the Jewish star in that it attests an extraction of identity in a refiguration of self by the Other. "If only words were free, with no history," writes the artist in his manifesto. And yet identity is like the Post-it that you stick up as a reminder, because both are places of memory. In our patriarchal society, identity is a label to be handled with care, and on which Mounir Fatmi has undertaken to work like the detachable part of the puzzle that he himself has constructed.

Jessica Oublie

EMANUEL LICHA

War Tourist in Chernobyl, 2008. Vidéo. Cinquième épisode de la série *War Tourist* 2004-2008.

Photographie du tournage de *War Tourist in Chernobyl*. Emanuel Licha et Felip Martí Jufresa posent devant le réacteur de la centrale nucléaire de Chernobyl, Ukraine, 5 janvier 2008.

Un artiste se déguise en touriste et sillonne le monde des désastres. Il mime le touriste point par point, en épouse les façons, les rites, les manières.

Or, comment départager le *vrai* touriste du *faux* touriste, si « faire le touriste », c'est toujours déjà se déguiser en touriste ? Qui n'a pas ressenti cette expérience lors de ses voyages ? Nous savons bien que le tourisme est une performance, une activité très précisément codifiée, que c'est toujours un *circuit*, un rôle que nous jouons à tour de rôle, et qu'il est chaque fois plus difficile d'y échapper. Il devient chaque fois plus généralisé, il définit déjà un « style de vie » et une façon d'avoir rapport au monde.

La différence entre le touriste et ce mime du touriste ne peut donc passer que par le rapport que celui-ci établit avec ce rôle, cette identité touristique ou identité-touriste. Dès lors, comment signifier formellement ce rapport différent ou déviant au masque touristique, à la *persona* touristique ? Comment signifier ce rapport doublement masqué sans se faire démasquer comme acteur, comme mime, ni sombrer – inversement – totalement et définitivement dans les méandres de l'identité-touriste ? Voilà peut-être un des enjeux formels du projet d'Emanuel Licha, dont ce voyage à Chernobyl n'est qu'un pan : le « *War Tourist* ».

Il s'agit bien, sans doute, d'un scénario possédant déjà une certaine histoire. Ne faut-il pas y voir un rapport avec le scénario flaubertien, selon lequel tout essai de dépeindre la bêtise ne peut passer que par le risque d'y sombrer soi-même (« *Madame War Tourist, c'est moi* ») ? C'est sans doute ce chancellement identitaire que l'artiste et le philosophe qui apparaissent sur la photographie ressentiront en se reconnaissant, tout en ne se reconnaissant pas, dans ce cliché touristique.

Felip Martí Jufresa

Felip Martí Jufresa est Docteur en philosophie et professeur à l'École supérieure d'art de Toulouse.

EMANUEL LICHA

War Tourist in Chernobyl, 2008. Video. Fifth instalment of the *War Tourist* series, 2004-2008.

Production still from *War Tourist in Chernobyl*. Emanuel Licha and Felip Martí Jufresa in front of the nuclear power plant at Chernobyl, Ukraine, January 5, 2008.

An artist disguises himself as a tourist and roams the world of disasters. He mimics the tourist in every respect, adopting the ways, rituals and manners.

So how do you tell the *real* tourist from the *fake* tourist, if "being a tourist" always implies disguising oneself as a tourist? Who hasn't had this experience when travelling? Tourism, as we know, is a performance, a highly codified activity; it involves a *circuit*, a role that we play in turn and that each time becomes harder to escape, and more generalized. It defines a lifestyle and a way of relating to the world.

Therefore, the difference between the tourist and the mime-tourist lies only in the latter's relationship to this role, this touristic identity, or "tourist identity." That being so, how does one formally signify this different or deviant relationship to the touristic mask, the touristic *persona*? How does one signify this doubly masked

relationship without unmasking oneself as an actor, as a mime, or, inversely, without totally and definitively foundering in the meanders of the "tourist identity"? That may be one of the formal issues of Emanuel Licha's *War Tourist* project, of which the trip to Chernobyl is only one part.

This is a scenario with a certain history, no doubt. Is it not similar to the Flaubertian scenario according to which any attempt to depict stupidity entails the risk of getting caught up in it ("*Madame War Tourist, c'est moi*")? It is likely this vacillating identity that the artist and the philosopher pictured in the photograph will feel upon recognizing, and simultaneously not recognizing, themselves in this tourist snapshot.

Felip Martí Jufresa

Felip Martí Jufresa holds a Ph.D. in philosophy and teaches at the École supérieure d'art in Toulouse.

BETTINA HOFFMANN

For the series *Maître et Chien* I photograph people, who pose like dogs. Ordinarily dressed, the person takes the pose and expression of a real dog. His "dog-being" is emphasized in the spatial relation or interaction with his master.

I am using various situations and scenarios between dog and dog owner to represent human behaviour and psychic and corporal relations between people, addressing relations of need and substitute, as well as the phenomena of power and control, respect and dignity.

Bettina Hoffmann

BETTINA HOFFMANN

Pour la série *Maître et chien*, j'ai photographié des gens dans des poses de chiens. Vêtue de vêtements ordinaires, la personne adopte la pose et l'expression qui seraient celles d'un véritable chien. Son « être-chien » est accentué par la relation spatiale ou l'interaction avec son maître.

Je fais appel à plusieurs situations et scénarios entre le « chien » et son propriétaire, afin de représenter des comportements humains, de même que les relations psychiques et corporelles entre les gens, en m'intéressant aux relations qui tournent autour des notions de besoin et de substitut, aux phénomènes de pouvoir et de contrôle, ainsi qu'aux sentiments de respect et de dignité.

Bettina Hoffmann

LOLY DARCEL LE BLANC DES YEUX

Ces images photographiques font suite à une action réalisée lors d'un séjour en résidence d'artiste au Lobe, en 2003.

Le point de départ de cette action s'inspire de l'expression « se regarder dans le blanc des yeux ». Et c'est à partir de divers parcs de stationnements dans la ville de Chicoutimi qu'elle a eu lieu. Des personnes sortant ou entrant dans leur voiture, ont bien voulu se laisser photographier en se regardant dans les yeux. Quand elles étaient seules, quelqu'un d'autre était abordé pour compléter le duo. Quelques-unes des personnes se connaissaient et d'autres pas. Pour certaines, soutenir le regard de l'autre fut aussi difficile avec la personne qu'elles connaissaient qu'avec un inconnu. Par la suite, les photographies ont été désinvesties de leur couleur, afin de créer un jeu de perceptions.

L'exposition à la Galerie Le Lobe a laissé les spectateurs un peu perplexes devant la blancheur de l'espace qu'ils percevaient sans œuvre. Un laps de temps s'est écoulé avant qu'ils puissent distinguer les images aux murs. Elles se laissaient percevoir doucement, telles des gravures qui n'auraient pas reçu d'encre sur le papier, comme en relief. Plusieurs spectateurs se sont même laissés aller à l'envie de toucher l'œuvre embossée sur le papier blanc. L'élan du toucher ainsi que la perception du spectateur ont été trompés en apparence, ce qui était dû à la surface de l'image, qui au contraire révélait photographiquement sa vraie nature.

Ces images questionnent une forme de vraisemblance de l'identité dans l'acte de la perception et par ce fait même, touchent aussi à la réalité visuelle de l'artiste. Puisque nous sommes les seuls à voir ce que l'on voit, et que sans fin nous tentons de le légitimer par le regard de l'autre. Et que même avec authenticité, le sens

de la perception reste invérifiable. Nous restons insatisfaits de ce que nous sommes ou de ce que nous ne sommes pas. Le regard de l'autre, que l'on veut rassurant, n'apaise pas pour autant ce doute qui nous tenaille et il est encore moins la preuve de notre légitimité à être ce que nous sommes, tel que nous le sommes. Être ou ne pas être n'est plus vraiment une question. Être ou ne pas être est une image qui l'emporte sur la réalité.

Loly Darcel

LOLY DARCEL STRAIGHT IN THE EYE

These photographic images derive from an action carried out in 2003 during an artist residency at Galerie Le Lobe, in Chicoutimi.

This action was inspired by the expression "to look someone straight in the eye,"* and it took place in parking lots around the city. People getting in or out of their car agreed to be photographed looking into each other's eyes. If they were alone, someone was enlisted to complete the duo. Some people knew each other; others did not. For some, holding a stare was as difficult with a familiar person as it was with a stranger. Subsequently, the photos were decoloured, to create a play on perception.

At first glance, visitors to the exhibition at Galerie Le Lobe were perplexed by the apparent emptiness of the white space. It took them a while to be able to make out the pictures on the walls, which revealed themselves little by little, like relief engravings not yet inked. Many viewers even gave in to the temptation to touch the works, believing them to be embossed on the white paper. This appearance skewed perception and prompted the urge to touch, but the smooth surface revealed the pictures' true photographic nature.

These images question the verisimilitude of identity in the act of perceiving and, in so doing, challenge the artist's visual reality as well. We alone can see what we see, and we ceaselessly attempt to legitimize it in the eyes of others. And since the sense of perception cannot be verified, even in the case of authenticity, we remain dissatisfied with what we are, or with what we are not. We want to be reassured by the other's gaze, but it does not calm our nagging doubt; still less does it prove the legitimacy of being what we are, as we are. To be or not to be is no longer a real question. To be or not to be is an image that trumps reality.

Loly Darcel

* Translator's note. In French, the expression is *se regarder dans le blanc des yeux*, which translates literally as "to look someone in the white of the eyes."

MARISA PORTLOSESE

Mes explorations du portrait contemporain cherchent à élucider certains aspects de l'expérience humaine, en lien avec l'environnement physique et psychologique. Touchant les questions plus vastes de l'identité, ainsi que du rôle et de la position du spectateur, j'essaie d'entremêler le geste, l'affect et le tracas qu'on peut lire dans le regard de mes sujets afin de créer un paysage émotionnel dans lequel le spectateur peut s'immerger.

Marisa Portolèse

MARISA PORTLOSESE

My explorations of contemporary portraiture seek to elucidate certain aspects of the human experience in connection with the physical and psychological environment. Addressing the broader issues of identity and the role and position of the viewer, I attempt to interweave gesture, affect and the trouble that can be read in the eyes of my subjects so as to create an emotional landscape into which viewers can plunge.

Marisa Portolèse

KINGA ARAYA CREATIVE TEXT ON TRAVELING IDENTITY

As I walk the streets of Berlin, I meditate on the question of traveling identity.

T_samosc_
Identità
Identity
Identité
Identität

This August I will celebrate a special anniversary of walking away from Poland and taking my first steps in Italy. However, as soon as I am reminded of that 1988 summer, the old questions are pronounced more forcefully than ever: Who am I? Why am I where I am?

Born into a family who was exiled from Lithuania and Ukraine into Poland, during the WWII, I defected from Poland to go to Florence twenty years ago. Subsequently, I lived in Rome, Canada, United States, and currently, in Berlin. I never thought that my work, and performance-based artworks in particular, would challenge my life to the point that both become undistinguishable. I read about the provocative art and life dichotomies in the books, but I never thought I would become one of those traveling identities searching for her permanent abode.

Here and there
Qui e là
Tutaj i tam [together]
Ici et là
Hier und dort

Identity seems to be the most unstable, ever changing human phenomenon; always on the move, walking and talking in-between countries, languages and cultures. It is always already, without a fixed point of reference. It could be a pleasurable state to feel, similarly to the Baudelairean *flâneur*, everywhere at home, but as much as I wish to dwell in those "homeless" states, I realize that they are politically and culturally framed. I am grateful that I have such a profound, first hand, insight into performing the traveling identity *par excellence*; an overpowering sensation that I feel inside out and outside in, all over my body, everywhere I put my feet.

In the age of globalization and current European redefinition of national identities, my art participates into the cultural politics. But where does life end and where does art begin?

Sometimes, I observe the world up close, at other times, I look at others and myself from a distance. My moving *in* and *out* of different geographical and cultural frames depends on the socio-political and artistic situations in which I play an ambiguous role of a "not-yet-a-subject" and "no-longer-an-object".

Jeden dwa trzy
Uno due tre
One Two Three [together]
Un deux trois
Eins Zwei Drei

Noticing that I do not speak German, the waiter serves me my coffee and asks: "Where are you from?" "Oh well, it is not an easy question to answer", I smile in return. "I will make it easy for you." He rewords his question, "Tell me where you grew up." "In Poland," and I quickly add, "but I left because I felt like a foreigner."

This descriptive answer might seem awkward to a straightforward question that simply asks for linguistic and national identification. However, it is the question that might need revision, not the answer that struggles to explain the paradoxes of personal and political belongings of a traveling identity.

Kinga Araya

KINGA ARAYA TEXTE DE CRÉATION SUR L'IDENTITÉ ITINÉRANTE

Tout en marchant dans les rues de Berlin, je médite sur la question de l'identité itinérante.

T_samosc_
Identità
Identity
Identité
Identität

En août prochain, je célébrerai un anniversaire particulier, celui de mon départ de Pologne et de mes premiers jours en Italie. Pourtant, avec le souvenir de cet été de 1988, les vieilles questions reviennent me hanter, avec plus de force encore : qui suis-je ? pourquoi suis-je ici ?

Originaire d'une famille exilée de Lituanie et d'Ukraine, qui immigre en Pologne durant la Seconde Guerre mondiale, j'ai quitté la Pologne, il y a de cela vingt ans, pour aller vivre à Florence. Par la suite, j'ai résidé à Rome, au Canada, aux États-Unis, et je vis maintenant à Berlin. Je n'ai jamais cru que mon travail, ou les œuvres des artistes qui s'appuient sur la performance pourraient menacer ma vie au point qu'elle ne puisse plus s'en distinguer. J'ai lu des ouvrages sur la provocation en art et sur les dualités de la vie, sans jamais penser que je deviendrais une de ces identités itinérantes en quête d'une demeure permanente.

Ici et là
Qui e là
Tutaj i tam [together]
Here and there
Hier und dort

L'identité apparaît comme la dimension humaine la plus instable; toujours en mouvement, déambulant et discourant quelque part entre les pays, les langages et les cultures. Elle est toujours déjà là, sans avoir besoin d'un point de référence fixe. On peut la ressentir comme un état agréable, qui rappelle le *flâneur* baudelairien, qui se sent partout chez lui. Toutefois, même si je souhaiterais me complaire dans ces sentiments « sans-abris », je n'en réalise pas moins qu'ils sont politiquement et culturellement encadrés. Je suis reconnaissante d'avoir cette connaissance profonde et directe de la performance de l'identité itinérante *par excellence*; c'est une sensation qui m'envahit et que j'éprouve intérieurement aussi bien qu'extérieurement, que je ressens dans tout mon corps et partout où je pose mes pieds.

À l'ère de la mondialisation et avec la redéfinition des identités nationales qui a lieu actuellement en Europe, mon art est assujéti aux politiques de la culture. Mais où finit la vie ou où l'art commence-t-il ?

Parfois, il m'arrive de regarder le monde de près; à d'autres moments, je m'observe et j'observe les autres à partir d'une certaine distance. Mes déplacements à l'intérieur ou à l'extérieur de différents cadres géographiques et culturels sont reliés à des situations sociopolitiques et à des milieux artistiques où j'évolue entre le statut du « sujet qui n'existe pas encore » et celui de l'« objet qui n'existe plus ».

Jeden dwa trzy
Uno due tre
Un, deux, trois (ensemble)
One Two Three
Eins Zwei Drei

Voyant que je ne parle pas allemand, le serveur qui me sert mon café me demande : « D'où êtes-vous ? ». Je lui dis, en souriant : « Voilà une question à laquelle il n'est pas facile de répondre ». Il rétorque : « Je vais vous faciliter les choses », et il formule sa question différemment : « Dites-moi où vous avez grandi ». Je réponds : « En Pologne », en ajoutant rapidement, « mais j'ai vite quitté ce pays, car je m'y sentais comme une étrangère ».

Cette réponse descriptive peut paraître étrange, puisque la question nette et précise s'enquerrait uniquement de l'identité linguistique et nationale. Et pourtant, c'est la question qui a besoin d'être revue et non la réponse, qui lutte pour expliquer les paradoxes de l'adhésion personnelle et de l'affiliation politique d'une identité itinérante.

Kinga Araya

HÉLOÏSE AUDY

Où vous situez-vous ?
Langue, culture/acculturation, communauté
Alphabets
Installation vidéo

Dans une salle obscure apparaissent, l'une après l'autre, sur de grands écrans de tissu, des bouches de femmes. D'abord muettes, elles commencent bientôt à réciter l'alphabet, à tour de rôle, dans leur langue maternelle. Parfois, une seule bouche parle tandis qu'une autre se tait, à l'écoute, dirait-on, de la première; parfois plusieurs bouches récitent en même temps, créant un contrepoint

insolite de voix féminines. Peu à peu, un rythme émerge, une sorte de partition musicale se construit, où ces voix aux timbres et aux accents si singuliers s'enchevêtrent, se font écho, puis se fondent dans le noir. Les bouches de douze femmes de différents âges et de différentes origines se succèdent sur les écrans de tissu pour former cette émouvante partition d'alphabets.

Si l'alphabet est le système de symbolisation d'une langue vers sa forme matérielle, l'écriture, dans cette installation, il se trouve détourné de cette fonction transitionnelle pour devenir un objet autonome, porteur de son propre sens. Malgré une absence apparente de discours, le sens se faufile tout de même à travers ces lèvres habiles, timides, sensuelles ou hésitantes d'où émanent des intentions distinctes, des émotions ténues.

Cet espace est avant tout féminin. Les voix qui se superposent pour former cette courtépointe sonore sont celles de femmes de passage ou qui, pour la majorité d'entre elles, ont choisi d'immigrer pour recréer ici leur chez-soi. Le langage, dans ce contexte, prend une tout autre dimension. Il devient le lieu des racines, le lieu de la mémoire, l'espace où elles retrouvent leur identité première. Parfois, au fil des ans, ce lieu des origines se transforme en un espace flou, à la frontière de l'oubli. Les trajectoires particulières de chacune de ces femmes influencent de façon subtile leur manière de dire l'alphabet et l'installation témoigne dès lors de ces réalités complexes, liées à la préservation, à la transmission du langage mais aussi à sa dégradation, menant à la perte éventuelle de la langue et de la culture d'origine de certaines d'entre elles.

Héloïse Audy

HÉLOÏSE AUDY

What is your reality?

Language, culture/acculturation, community

Alphabets

Video installation

In a darkened room, on large cloth screens, one after another, women's mouths appear. At first mute, they soon begin to recite the alphabet, each in turn, in their mother tongues. Sometimes a single mouth speaks while another goes silent, seeming to listen; other times several mouths recite at the same time, creating a curious counterpoint of female voices. Little by little, a rhythm emerges, constructing a sort of musical score, where the voices, with their singular tones and accents, intertwine, echo each other, and then fade into the darkness. The mouths of twelve women of different ages and different origins appear in succession on the cloth screens to form this moving score of alphabets.

The alphabet is the system of symbolization of a language towards its material form, writing; but in this installation it is diverted from that transitional function to become an autonomous object, the conveyor of its own meaning. Despite an apparent absence of discourse, meaning manages to filter through these adroit, timid, sensual or hesitant lips, from which emanate distinct intentions, subtle emotions.

This space is above all feminine. The voices that overlap to form the sound quilt are those of women in transit or who, for the most part, have chosen to immigrate in order to recreate their home here. In this context, language takes on a whole new dimension. It becomes the place of roots, the place of memory, the space where they reconnect with their original identity. Sometimes, over the years, this place of origins fades to a blurred space, on the edge of oblivion. Each woman's particular story subtly influences her manner of saying the alphabet, and thus the installation reflects the complex realities related to the preservation and transmission of a parlance but also to its degradation, leading, for some of these women, to the possible loss of their native language and culture.

Héloïse Audy

JANIETA EYRE

In the scream of things is a new series of 7 X 6 inch cibachromes inspired by the paintings of Balthus and Neil Gaiman's novel, *Coraline*. A small girl sits or lies with her cat, her wool hair unnatural and her button eyes blindly open as plates, butterflies and books fly across space. Somehow inner and outer realities have converged and the environment mirrors the psyche of the subject. The energy is uncanny. It could be of violence or of joy: the two are no longer distinguishable.

Janieta Eyre

JANIETA EYRE

In The Scream Of Things est une nouvelle série de cibachromes, de 17, 8 x 15, 3 cm, inspirés par les tableaux de Balthus et par une nouvelle de Neil Gaiman, intitulée *Coraline*. Une petite fille est assise, ou étendue avec son chat; ses cheveux ne sont pas naturels mais de laine, elle a des yeux en boutons ronds comme des soucoupes qui ne voient rien; des papillons et des livres volent dans l'espace. D'une façon ou d'une autre, la réalité extérieure et la réalité intérieure ont convergé et le milieu reflète maintenant la psyché du sujet. L'énergie qui s'en dégage est troublante. Il peut s'agir d'un phénomène violent ou d'un événement joyeux : il est impossible de s'y reconnaître.

Janieta Eyre

KAREN TAM

Depuis 2001, par les moyens artistiques de l'installation et de la vidéo, je travaille les thèmes de l'identité culturelle et de l'authenticité, ainsi que les (fausses) perceptions et les (mauvaises) communications. Mes projets sont inspirés par des recherches portant sur les questions de différences, de représentations de la culture chinoise et sur la relation de l'espace réel avec l'espace imaginaire.

Parallèlement à mon intérêt pour les restaurants chinois que l'on trouve partout et qui représentent une construction de la Chine, je m'intéresse également à la production d'objets qui correspondent aux goûts occidentaux. La fascination pour l'Orient remonte à l'époque du commerce d'exportation de la Chine et à la route de la soie. Les *chinoiseries* des 18^e et 19^e siècles étaient créées par et pour le marché européen; elles nécessitaient des importations massives de papier, de soie, de thé et de porcelaine en provenance de la Chine. Alors que les Américains pouvaient offrir des lingots, de la fourrure ou du ginseng, l'Europe disposait de peu d'articles (comme les horloges mécaniques, par exemple) à échanger contre les marchandises chinoises, pour équilibrer les quantités énormes d'argent qui quittaient le continent. La solution britannique consista à exporter de l'opium, ce qui mena les Chinois à une situation catastrophique et humiliante (à savoir la dépendance à l'opium, les guerres de l'opium, l'obligation de céder une partie de leur territoire, ainsi que les réparations de guerre).

Même au plus fort de la vogue des *chinoiseries*, alors que le marché occidental était inondé de produits chinois, les Chinois vivant à l'étranger étaient ciblés par les lois racistes et avaient une réputation d'extraterrestres inassimilables. Alimentées par la peur du « péril jaune », de l'inconnu et de l'étrange, des émeutes raciales éclatèrent et des lois furent promulguées, au Canada comme aux États-Unis, pour endiguer ce flot d'immigrants. Les taxes d'entrée, les lois sur l'exclusion des Chinois et les lois visant à restreindre l'immigration chinoise ont contraint des familles à vivre séparées pendant des dizaines d'années. De nos jours, la « peur des Chinois » n'est plus aussi forte, mais elle se reflète dans les émissions-débats, les nouvelles et les blogues qui traitent de l'émergence de la Chine comme superpuissance, de sa force économique et de sa position de chef de file dans la fabrication de produits. Les récentes allégations de risques pour la santé et les scandales touchant les importations chinoises en Occident ont intensifié les craintes au sujet des produits chinois. Au moment où les attitudes négatives à l'endroit des Chinois augmentent, nous assistons également à un retour du caractère exotique de l'« Extrême-Orient » dans la culture populaire, qui s'accompagne de l'utilisation d'expressions relationnelles comme « Extrême-Orient » et « Orientaux », qui appartiennent au passé colonial et impérial de la Grande-Bretagne.

Karen Tam

KAREN TAM

I have been working with subjects of cultural identity and authenticity, (mis)perceptions and (mis)communication through the genres of installation and video since 2001. My projects are inspired by investigations into issues of difference, representations of Chineseness, and the relation of real space with imaginary space.

Parallel to my interest in the ubiquitous Chinese restaurant as a site of a constructed China, is the idea of producing objects to appeal to Western taste. The fascination with the East dates back the days of the China export trade and Silk Road. *Chinoiserie* of the 18th and 19th centuries was developed specifically by and for the European market, leading to the massive export of Chinese papers, silks, tea, and porcelain wares. Whereas Americans traded

bullion, fur, and ginseng, there were relatively few items (for example, mechanical clocks) which Europe could offer in exchange for the Chinese goods to reverse the massive flow of silver leaving the Continent. The British solution was to export opium, leading to humiliating and catastrophic ends for the Chinese (namely, addiction, Opium Wars, ceding of territory, as well as forced reparation).

Even at the height of *chinoiserie*, as the Western market was being flooded with Chinese products, Chinese people overseas were targeted by racist laws and deemed unassimilable aliens. Spurred on by a fear of the "Yellow Peril," of the unknown and unfamiliar, riots broke out and legislation was passed in Canada and the U.S. to stem the flow of these migrants. Head taxes, Exclusion Acts, and restrictive laws separated families for decades. The "fear of Chinese" today, while not virulent, is reflected in talk shows, news reports, and blogs on China's rising status as a superpower, its economic strength, and position as the world's leading manufacturer. Recent health scares and scandals over Chinese imports in the West have heightened anxieties about Chinese products. As negative attitudes towards the Chinese are on the rise, we also see a return of the exotic "Far East" in Western popular culture, along with the use of relational terms such as "Far East" and "Oriental," which had emerged during the British colonial and imperial past.

WHEN I IS SOMEONE ELSE: THE MULTIPLE ME'S OF NIKKI S. LEE AND VIBEKE TANDBERG A BIT OF BACKGROUND

A vague and constantly redefined concept, identity is equalled only by the infinite variety of the individuals that shape it and the diversity of the thinkers that give it substance. It is a vast hold-all of sorts, not just for persons but for collectivities – ethnic groups, cultures, nations, religions – and the multiple uses of this notion extend with the same tenacity to fields as varied as marketing and fashion (what company does not invest money and effort to create a logo reflecting its core values these days?). Without over-generalizing, it is safe to say that, in these conditions, identity issues tend to spring up everywhere, albeit on occasion indiscriminately and with a lack of critical distance. Does this mean that affirming one's identity has become an eminently social act (including when it involves an apparently innocuous symbol)? Must every identity claim be interpreted as a desire to forge an image of self that both frames and defines? With these questions posed, let us keep in mind that barely thirty years ago, as Jean-Claude Kaufmann points out, the concept of identity attracted far less interest than it does today. The pre-modern acceptance of the term, explains Kaufmann, had less to do with the existential questioning endlessly pondered for decades now ("Who am I?") than with the problem of identity as sameness, or *mêmeté*.¹ This strangely magic, "crystallizing" word – today as widespread in its common meaning as in the parlance of scholars – is simply the result of two resolute desires pursued in the late eighteenth century. First, that of the State, which was determined to control and enumerate its subjects, especially those who, for economic reasons, were migrating in search of more favourable conditions. Second, that of business, which saw the introduction of the *livret ouvrier* (worker passport) as a means to reinstate the tutelary power it had been stripped of during the Enlightenment and the Revolution.² This period of history further reveals how, even before the advent of the modern state, a few philosophers, by instituting the Cult of Reason as a universal principle and the basis of a new world order in an effort to combat despotism and firmly reject the egocentric values of the aristocracy, helped cause the emergence of a figure previously unknown in the social sphere: the individual. From there, it was not long before a new value system and social structure grew up around this figure – the individualization of society being the most immediate corollary, of course.

With the effects of industrial revolutions spilling into the nineteenth century, Western societies developed market economies in which the individual – now master of his/her existence, liberated from the identity determinisms of the old society – could at last measure the scope of the endless possibilities engendered by the advent of Reason. The internal structuring of a person's life would no longer be governed by social and family determinisms. Little by little, personal achievement, individual empowerment, and free will came to represent a subjectivity freed from the frameworks that had traditionally assigned people to a place and a position. That was the foreseen promise, at least, provided one was also master of

one's fortune. For in a world enslaved by market forces and mass consumption, it is evident that self-esteem cannot flourish when the individual must struggle to obtain the material conditions to which everyone aspires.

With the worldwide shift towards globalization, this situation has progressed radically over the past thirty years. The definitive invention of self has been replaced by the perpetual reconstruction of identity. As a result, the question is now couched not in terms of a search for identity but in terms of an ongoing metamorphosis. However, since the examination of a concept, no matter how schematized, is never confined to the theoretical alone, let us look at how and in what forms this process of identity reconstruction is central to the work of certain artists.

Composed identity: Inventing oneself to give one's life greater meaning.

Since the late 1990s, Nikki S. Lee has been exploring the social dynamics of various American communities and subcultures. Fascinated by the cosmopolitanism of big cities, with their myriad multicultural and multiethnic relationships and contacts, and by how social beings there must redefine themselves daily, the young Korean-born artist is mainly concerned with the individual's way of belonging to a group. In 1997, she undertook a performance/photography series, *Projects* (1997-2001), which transgressed the boundaries of identity and raised bold questions about the versatile and variable nature of the identity process.

First, Lee would spend time observing the members of a cultural community, carefully scrutinizing their behaviour patterns, collective habits and dress codes. This research, often lasting many weeks,³ lay the groundwork for a physical transformation that would enable her to slip chameleon-like into the chosen environment. With a keen sense of mimicry, she then adopted all the external signs signifying membership in the social group. Losing or gaining weight as needed, spending hours working on make-up, and putting together a wardrobe and all the proper accessories, she also had to learn the appropriate speech and develop a repertoire of perfectly mastered gestures and poses. The next step was to embody her character, totally submerging herself in the life of the group. This involved frequenting the members' favourite haunts, practicing their social activities and becoming friends with them.⁴

At the junction of performance and photography, the art of Nikki S. Lee also lies at the intersection of reality and fiction. Presented in snapshot form, her work could be interpreted – like that of Nan Goldin or Richard Billingham, although less grunge and trash – as a diary, the day book of a life at once pathetic and exciting. But unlike those past masters at exposing the private worlds of family and friends for all to see, Lee paints a social portrait of North American subcultures.

A social portrait but also a self-portrait, one could say. "The subject of my work is my identity and the performances that create the characters that compose that identity," she explains. "This project is not about me searching for identity. It is a demonstration of how many characters can coexist within one single identity."⁵ Her identity is part Hispanic, part punk, part lesbian, part yuppie, part drag queen, part Ohio babe. By multiplying the figures of her subjectivity in the various cultural communities, she makes herself a subject. Hard-working and unafraid of risks, she reveals through her work the complexity and mutations of human identity in this post-modern age.

Hailing from a very different place, the Norwegian photographer and video artist Vibeke Tandberg offers an equally unsettling experience of identity shifts and subjectivity at work in the process of self-invention. In *Living Together* (1996), what at first glance appears to be a series of ordinary family photos depicting the everyday closeness of two sisters reveals itself to the attentive eye as an album of markedly strange and ambivalent situations. Taking a closer look, uncertainty creeps in as it quickly becomes evident that the two women are virtually identical. In fact, their resemblance is so striking that it troubles the viewer's perception, casting doubt on the veracity of the scenes and on the existence of this double, this alter ego at once familiar and a stranger to herself.

The dialectic tension between *Same* and *Other* also marks the photo series *Faces* (1998), composed of bust-length portraits as dissimilar as they are similar. Here, the faces of a dozen figures dressed in identical blue shirts and identically framed in a neutral interior setting arouse a sense of uncertainty. But the troubling strangeness that they exude is merely the result of the artist's digital editing to hybridize her face with the features of friends. As in the previous series, Tandberg plays with her image, copying it, splitting it, amalgamating it with others. And while the subject betrays a certain form of inconsistency, or lack of unity (assuming multiple

roles does not afford a stable and self-reflexive subjectivity), it speaks as well to the constructed nature of its subjectivity and of the identity process, without, for all that, producing a schizophrenic individual.

The End of Identities?

Fragmented, multicoloured and heteroclit, identity takes on many forms. But if for some people self-invention is a driving force needed to give life meaning, for others it is a terrible constraint apt to lead to personal breakdown. As mentioned earlier, the contemporary world – this “ultimate expression of the triumph of individualism,” to borrow from Jacques Attali – only rarely permits us to be masters of our lives. Paradoxically, although the range of possibilities is expanding, the burden of social success is getting no lighter. It is up to each person to decide his/her own fate, to bear the heavy burden of responsibility and, especially, to assume direction of the choices and actions leading to personal success. In such conditions, it is no wonder that the underprivileged find it as hard to deal with this ersatz freedom as to secure the recognition so vital to constructing identity. Recognition and self-esteem govern the entire identity process, says Jean-Claude Kaufmann.⁵ When one is deprived of these two feelings, it is particularly difficult to give meaning to one's life, to avoid succumbing to self-judgement and the judgment of others, to resist falling prey to loss of identity. Like the search for identity, depression seems to be a distinctly modern phenomenon.⁶ It testifies to the appalling alienation of human sociality itself, of the mutations of a subjectivity that, beset by these lacks and insufficiencies, ultimately heralds a crisis of intersubjectivity.

The solutions to this identity crisis will not emerge spontaneously, but I feel that it would be presumptuous of me to go beyond these observations at this point. Thus, and with all due modesty, I want to conclude by conveying the reflections of another thinker, the Italian philosopher Giorgio Agamben. In *The Coming Community*, he develops the idea of a society composed of individuals unfettered by identity claims. These “neither individual nor universal” beings, these “whatever beings,” as he calls them, would no longer be subordinated to categories (race, nationality, religion or even genetic heritage), could not be subsumed to a genus, a species or a class. And yet they would not be generic beings, indistinguishable from each other, devoid of distinctive traits. On the contrary, Agamben sees the coming being as fundamentally singular, but without identity.

Éric Chenet

Endnotes

¹ Kaufmann references the discourse developed by the philosopher Paul Ricoeur in his book of essays *Soi-même comme un autre* (1990) [published in English as *Oneself as Another*], according to which the French term *identité* refers to two very different realities: the ipse identity and the idem identity. While the first is used to express that which is specific to the individual, the second conversely serves to express sameness. Jean-Claude Kaufmann, “L'identité et son histoire,” in *L'invention de soi: une théorie de l'identité* (Paris: Armand Colin, 2004), pp. 15-52.

² Ibid.

³ *The Swingers Project*, 1998-1999, for example, took four months of preparation.

⁴ It must be noted that the artist always introduced herself to the group and explained her project. Her work is in no way cynical about the stereotypes that all cultural communities more or less consciously repeat.

⁵ Quoted in Jens Hoffmann and Joan Jonas, *Perform* (New York: Thames and Hudson, 2005).

⁶ Jean-Claude Kaufmann, p. 192.

⁷ For a thoughtful discussion of the representation of depression in the media arts, see Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2006).

LA COMMUNAUTÉ DES SUJETS

Les théories critiques de l'art communautaire proposent de nouvelles façons d'aborder la question de l'identité d'un point de vue non essentialiste, qui nous permet de penser le rapport entre formations subjectives et formations sociales. En relation avec l'évolution de la théorie critique de la culture, les termes « communauté » et « sujet » subissent une série de déplacements qui affectent les conceptions libérales, nationalistes et multiculturelles et fonctionnent comme ce que Michael Hardt et Antonio Negri appellent, après Deleuze, des « dispositifs de capture », c'est-à-dire des systèmes d'intégration et de différenciation qui aliènent le travail vivant et productif, le coupant de toute auto-valorisation extérieure au pouvoir décisionnel de l'État et aux formes coercitives d'intégration capitaliste¹.

Dans une perspective lacanienne et psychanalytique, les dispositifs de capture comme l'« identité » n'existent pas indépendamment de la production biopolitique; ce sont des *points de capitonnage* (points

de suture idéologique) inhérents à la subjectivité, qui fonctionnent grâce à des processus de (dés)identification. Qu'attend le capitalisme néolibéral mondial des sujets qui font partie d'une communauté? Quel est le rapport du concept d'identité avec la classe de citoyens honnêtes dont on attend aujourd'hui qu'ils renforcent l'autonomie des rapports interpersonnels traditionnels au sein d'une communauté face aux caprices de la capitalisation néolibérale des marchés – qui accroît la pauvreté et les disparités économiques, l'effritement des infrastructures, les grands déplacements de populations suite au chômage, à la guerre et à la famine –, et comment pouvons-nous envisager à nouveau une communauté qui accepte de faire l'objet d'une critique en laissant une place à la contestation démocratique? Ce sont là quelques-unes des questions qui sont soulevées par l'art communautaire engagé actuel. Dans les pages suivantes, je présenterai deux paradigmes opposés d'art communautaire, puis je proposerai un cadre alternatif pour aborder les pratiques artistiques reliées à la critique de la culture.

Le premier paradigme est celui de l'*esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, qu'il a introduite pour la première fois en 1998². Bourriaud définit le travail relationnel, celui, par exemple, de Rirkrit Tiravanija et Liam Gillick, comme inachevé et non directif, ces artistes ne cherchant pas à produire des objets collectionnables mais, plutôt, une interaction sociale. La création d'espaces communautaires comme les cafés, les bars salon ou les bibliothèques offre des possibilités de socialisation, de participation et de rencontres imprévues. L'esthétique « low-fi », l'entre-deux des œuvres relationnelles reconnaît néanmoins un critère quelque peu déterministe dans le passage à une expérience postfordiste et à une économie de services. L'esthétique relationnelle de Bourriaud a bénéficié du type de reconnaissance associée à l'appui d'artistes œuvrant sur la scène internationale. Quant aux critiques dont elle a fait l'objet, elles visaient son approche un peu trop simpliste de l'économie sociale³. En dépit de l'idée que le regardeur participant est partie intégrante de l'œuvre, le modèle de la prestation de services ne tient aucun compte du principe de la division du travail qui structure le champ de la culture. Certes, Bourriaud tente d'éloigner la question de la valeur du concept de travail pour la mettre en rapport avec d'autres économies ou « pouvoirs », mais l'accent mis sur la « liberté » et l'« ouverture » aboutit à une espèce d'inertie qui apparente l'expérience de l'œuvre à celle du reste de la vie quotidienne dans un monde de libre-échange. Toutefois, ce qui importe le plus pour notre propos est que l'esthétique relationnelle cherche à distancier l'art des préoccupations des années 1980, axées sur les économies fondées sur l'identité. Les plans prédéterminés sont remplacés par un environnement où prévalent les mélanges transculturels et la confusion des codes.

À titre d'exemple de travail relationnel, on peut citer la campagne *Free Beer* du groupe d'artistes danois Superflex. *Free Beer* est une « bière open source », sur le modèle de la libre redistribution des fichiers sources; la recette est accessible à tous par le biais d'une licence commune de création qui permet à Superflex de contourner les diktats du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle. La recette de la *Free Beer* a été partagée à de nombreuses occasions, et tout particulièrement lors de la rencontre inaugurale organisée par les étudiants de l'université informatique de Copenhague, en 2005. Un autre exemple est fourni par *Dance Floor* (1996), de Piotr Uklanski, qui figure maintenant dans la collection du musée Guggenheim à New York. Uklanski a déclaré qu'il avait voulu produire une œuvre « qui ferait appel uniquement à la générosité, sans aucune idéologie ». Dans son cas comme dans celui de Superflex, on pourrait critiquer le fait que bien que les artistes cherchent à créer des expériences conviviales, ils font fi des conditions dans lesquelles leurs œuvres sont produites et reçues, sans mentionner le fait que la levée des restrictions liées aux droits d'auteur figure justement au nombre des contradictions de la libéralisation des marchés. Comment le protectionnisme et les conditions qui structurent le champ de production se reflètent-ils dans l'émancipation des regardeurs?

Une deuxième forme d'art communautaire engagé est le modèle de l'« esthétique dialogique » de Grant Kester, qu'il expose dans *Conversational Pieces*⁴. L'idée de Kester se situe dans la mouvance de l'art littoral, qui vit le jour dans les années 1990. Les artistes qui s'associent à ce mouvement se soucient de produire un art activiste qui soit politiquement efficace. Le principal postulat de l'esthétique dialogique est que l'art d'avant-garde du XX^e siècle s'est méfié du modèle communicationnel du dialogue, préférant faire appel à une gamme de dispositifs non discursifs ou anti-discursifs pour radicaliser la production artistique : le choc ou la surprise, la perte des repères habituels, l'abstraction, etc. Si on traduit sa position en termes politiques simples, il semblerait que Kester est d'avis que l'esthétique moderne serait plus apte à contribuer au progrès social en optant pour la collaboration sociale plutôt que pour la lutte des classes. Au lieu de produire des œuvres transgressives qui

ne font qu'accentuer l'éloignement de l'art par rapport au public en soulignant le caractère exclusif de la production culturelle, les artistes qui se réclament de l'esthétique dialogique proposent des œuvres participatives qui font l'objet de débats, qui sont démocratiques et pédagogiques. Ces artistes font peu de cas du statut ou de la célébrité de l'artiste. La signature de l'œuvre se plie aux circonstances qui épousent le mieux les besoins d'un projet. L'exemple le plus remarquable d'art communicationnel est fourni par le travail du collectif viennois *WochenKlausur* (« semaines de fermeture »). Durant les quinze dernières années, *WochenKlausur* a été à l'origine de plusieurs projets proposant des solutions créatives aux problèmes sociaux qui touchent les chômeurs, les itinérants, les drogués, les immigrants et les personnes handicapées. Les problèmes auxquels ils s'attaquent sont endémiques et ne sauraient être réglés par le savoir-faire administratif ou les tribunaux ayant une compétence légale. Les artistes se prévalent de leur situation d'intervenants autonomes et créatifs pour animer les discussions de participants présélectionnés et pour suggérer des façons d'améliorer la coexistence sociale. Les critères de qualité et de réussite ne sont pas déterminés d'avance en fonction des objectifs précis des interventions. En vue de faciliter l'acceptation de leur travail par le public, les artistes font stratégiquement appel à ces instruments de la sphère publique bourgeoise que sont les médias de masse et le système de l'art, en les cooptant et en les politisant.

Les groupes comme *WochenKlausur* soulèvent certaines difficultés, qui sont reliées au fait qu'ils subordonnent l'esthétique à une vision instrumentaliste ou opérationnelle de ce que devrait être l'« activisme social correct ». Dans *One Place after Another*, Miwon Kwon souligne les problèmes associés à la présupposition que les communautés sont cohérentes et unifiées¹. Miwon Kwon estime que les communautés sont, au contraire, instables et, pour parler comme Jean-Luc Nancy, inopérantes². Pour décrire ce qui fait l'unicité d'une communauté, on peut recourir à une idée d'Eve Kosofsky Sedgwick, celle de « taxinomique pour l'instant » (*nonce-taxonomic*), qui désigne ce qui est particulier et ne peut être répété³. Kwon s'intéresse également à la question de la pression institutionnelle. Dans la mesure où les institutions et les organismes subventionnaires font de plus en plus la promotion de l'art communautaire engagé, les conservateurs, les critiques et les administrateurs assument un rôle plus important dans l'adaptation des pratiques autonomes aux critères de gestion des industries de la création. Pour Grant Kester, cela revient à subsumer l'art communautaire sous le concept d'« économie morale du capitalisme ». Les artistes travaillent avec certains sujets dans la communauté dont les désavantages sociaux sont particuliers, mais dont le cheminement vers l'amélioration sociale est clairement tracé en relation avec les organismes gouvernementaux, le marché libre ou la libre entreprise.

Kester cherche à défendre un art engagé politiquement contre la dépolitisation qui caractérise le monde de l'art institutionnel. Mais le problème que soulève le dénigrement par Kester des pratiques artistiques de l'avant-garde est que cette prise de position l'empêche de voir que comment il se fait que les avant-gardes ont associé traditionnellement la communication avec l'idéologie plutôt qu'avec la détermination de l'identité dans un sens général et formel. Le sujet humain qui est représenté dans l'art d'avant-garde est le sujet de l'idéologie. Pour Kester, comme pour de nombreux critiques qui ont grandi avec la politique postmoderne de la différence, tout renvoi à une politique de lutte des classes ou à la dialectique (ou à la théorie dialogique des formalistes russes) est associé à la détermination de l'identité ainsi qu'à l'affirmation de la masculinité. Ce qui est en jeu dans les déclarations répétées concernant la mort de l'avant-garde et celles du communisme est la conviction qu'il n'existe aucune alternative au néolibéralisme économique mondial. Or dans « Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism », Slavoj Žižek examine la logique sous-jacente à la politique de l'identité⁴. Pour Žižek, il est inévitable qu'une politique de l'identité fondée sur la dichotomie homme/femme, la race et l'orientation sexuelle cherche à préserver la catégorie de l'homme blanc fortuné comme sur-moi tacite et point d'exclusion; elle échoue donc à politiser le champ de la réalité sociale comme telle. Ce qui mène à la postpolitique, ou à une politique où la gestion sociale des tensions culturelles sert à soutenir les formes actuelles de capitalisme transnational. À dessein ou par insouciance, la politique de la différence a négligé de s'intéresser aux processus idéologiques qui soudent la subjectivité et la réalité sociale, et elle continue d'empêcher toute politisation effective qui pourrait changer le cours actuel des choses. Nous pourrions dire, à la suite de Žižek, que les artistes de l'art communautaire travaillent à remplir le vide laissé par le déclin de l'État providence en agissant à titre de créateurs intervenants dans un nouveau genre de partenariat public privé. Žižek soutient que la meilleure réponse au problème de la

cooptation n'est pas à chercher du côté du sur-moi, de l'impossible étreinte ou du refus de toute identification avec les institutions culturelles, aboutissant à un catastrophique sacrifice de soi au profit de la sacro-sainte communauté, mais qu'elle se trouve plutôt dans l'acte authentique qui modifie le système de référence d'une situation. C'est ce que l'on peut appeler, à la manière de Lacan, une *praxis culturelle synthomatique*. Le sinthome est le complexe qui structure les fixations libidinales du sujet, une façon d'envisager la division du travail entre réalité et imaginaire, ainsi que la possibilité de repositionner la pulsion utopiste relativement au progrès social. Dans l'expérience synthomatique, la sécurité de l'impossible sortie du monde de l'art institutionnalisé n'existe pas. La solution est plutôt de nous prêter à des accommodements institutionnels qui fonctionnent comme les symptômes de la production culturelle contemporaine, tout en conservant le fantasme de la distance critique. Les solutions synthomatiques évitent également le fétichisme de la singularité auquel la théorie tente encore de recourir pour éviter toute analyse des classes sociales. Ce qu'elle fait en ne considérant que les interdictions et les refus qui structurent la reconfiguration des attitudes postmodernes relativement aux systèmes traditionnels de l'art et aux spectateurs.

Ce que je propose porte sur un processus de subjectivation et ne constitue aucunement un programme de production artistique avancée. À la différence des modèles précédents d'art communautaire, je ne cherche pas à mettre de l'avant une nouvelle esthétique. À titre d'exemple, je citerai le *Bataille Monument* (2002), de Thomas Hirschhorn, qui fut érigé à l'occasion de la Documenta 11 à Kassel, en Allemagne. Cette œuvre s'apparente à plusieurs autres exemples d'art communautaire. Plusieurs semaines et durant les 100 jours qu'a duré l'exposition, l'artiste a vécu « en résidence » à côté du quartier des immigrants turcs, où les différentes parties du monument ont été installées. Le monument était accessible sept jours sur sept et 24 heures sur 24, sans frais. Une dimension pédagogique était prévue et des ateliers communautaires furent animés par des philosophes locaux. Fragile et temporaire, le monument fut construit avec l'aide de la communauté – y compris celle des enfants. L'œuvre constituait un hommage poétique au renégat de l'avant-garde surréaliste que fut Georges Bataille.

Alors que le libéralisme multiculturel face au « public » aurait probablement considéré que Bataille ne constitue pas un sujet approprié pour une discussion publique, la pédagogie ouverte de Hirschhorn ne se permet pas, quant à elle, de décider à l'avance de ce qui convient ou ne convient pas à la consommation de masse. Il travaille dans un espace autonome qui relève d'un investissement profondément subjectif dans la formalisation des énergies antagonistes, ce qui lui permet de montrer clairement la manière dont la vie quotidienne s'organise en fonction de la direction et de l'accroissement des occasions et du dialogue. Alors que les formes de communication hautement capitalisées sont structurées suivant la marchandisation de l'expérience, de l'affect et de l'information, l'« informatisation » des interrelations et du dialogue effectuée par Hirschhorn permet la redirection du contenu vers une expérience universellement accessible. Contrairement à la réciprocité qui est sous-jacente au don, la façon dont Hirschhorn aborde la surproduction fait ressortir les excès ainsi que la « part maudite » qui structurent l'économie de la production culturelle.

Marc James Léger

Marc James Léger est titulaire d'un doctorat en Visual & Cultural Studies de l'Université de Rochester. Il a publié des études critiques concernant l'art public dans *Parachute*, *Afterimage*, *Fuse* et la *Revue canadienne d'études cinématographiques*. Récemment, il a publié un ensemble d'écrits de Bruce Barber chez XYZ (2007). Actuellement, il travaille sur un ensemble d'essais sur le néolibéralisme et les institutions d'art contemporain.

Notes

¹ Cf. Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

³ La plus connue est Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », in *October*, n° 110 (2004), p. 51-79.

⁴ Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

⁵ Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002.

⁶ Cf. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 23.

⁸ Slavoj Žižek, « Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism », in Slavoj Žižek, *The Universal Exception: Selected Writings, Volume Two*, Rex Butler et Scott Stephen (dir.), London, Continuum, 2006, p. 151-182.