

bs n°4

Le journal de Bétonsalon
11/2008 - 02/2009
Gratuit/Free



Par Mélanie Bouteloup.

« Le quartier de la ZAC Paris Rive Gauche est ce qui se fait de mieux en architecture aujourd'hui en France. C'est une vitrine publicitaire. Les jeunes étudiants circulent de manière aérée sur l'esplanade et à travers les "îlots ouverts" conçus par Portzamparc, comme sur les affiches de simulation virtuelle entourant les futurs jardins des grands moulins encore en construction. Nous sommes dans l'image, nous sommes les figurants d'une publicité à l'échelle humaine. » (Nicolas Mémain, urbaniste-peintre autodidacte)

De cette sensation d'occuper un décor et du désir d'habiter ce quartier, est né le festival *Playtime*, qui s'est déroulé du 8 au 28 septembre dans et autour de Bétonsalon. Comment faire pour faire vivre cette vitrine ? Nous voulions proposer des usages pour ce quartier par le biais de propositions artistiques. Comment la fiction qu'elles créent peut-elle être productrice de nouvelles interprétations et de possibles nouveaux usages ? Dans le film *Playtime*, le lunaire Hulot et les habitants du Paris populaire transplantés dans le béton-verre réussissent à pervertir le bel ordonnancement orthogonal de la ville pour la transformer en joyeux bazar. Cet édito est l'occasion de rendre compte de quelques aléas de l'aventure *Playtime*.

Voilà ce qu'on pouvait lire sur le flyer du contest de skate produit par le magasin Nozbone : « On s'autorise à penser dans les milieux autorisés qu'un mystérieux module designé par Raphaël Zarka pourrait potentiellement donner lieu à un second best trick contest... à vérifier sur place ! ». Sur son travail en général, Raphaël Zarka explique : « ce qui m'intéresse, c'est de voir comment certaines formes bien particulières s'installent dans des contextes différents. Quand je dis contexte, ça peut être aussi bien spatial que temporel. » Sa pratique oscille entre des sculptures, des photographies de « sculptures involontaires » (*Les Formes du repos*, 2001-2006), des livres et une conférence sur le skateboard, intitulée « Une mécanique des milieux continus : skateboard, pratiques et répliques d'espaces ». À ces formes qu'il ne qualifie pas d'œuvres d'art à proprement parler parce qu'elles ne sont pas des objets sculpturaux, il faut désormais ajouter son module pris d'assaut par les skaters. La notion d'œuvre d'art est mise au placard dans cette proposition qui s'inscrit si justement dans l'espace public. Plutôt que de produire une sculpture ou un objet à regarder, Raphaël Zarka a souhaité proposer un objet à expérimenter, une forme non identifiée faite pour l'espace urbain. Placé dans la rue, le module met en scène les skaters ; à eux de se l'approprier et d'en créer des usages.



Contest de skateboard (en partenariat avec le magasin Nozbone skateshop, Paris), dans le cadre du projet *Playtime* à Bétonsalon, 2008
Photo : Michael Eric Dietrich

Jochen Dehn s'est quant à lui investi de la mission de partir à la découverte d'un immeuble de la ZAC Paris Rive Gauche. Pendant trois semaines, il a suivi les habitants du 13-15bis rue Goscinny et a tenté d'attirer leurs honneurs en leur offrant des petites actions poétiques telles qu'un lancer nocturne de ballons fluorescents ou le vol d'un gonflable géant devant leurs fenêtres. Si ces petites performances ont peut-être égayé le quotidien des habitants, aucune rencontre ne s'est produite. ... Mais ce n'est que partie remise : Jochen Dehn vient de commencer à travailler avec des étudiants et des enseignants-chercheurs de Paris 7 sur la recherche d'un matériau qui permet d'être traversé sans laisser de trace.

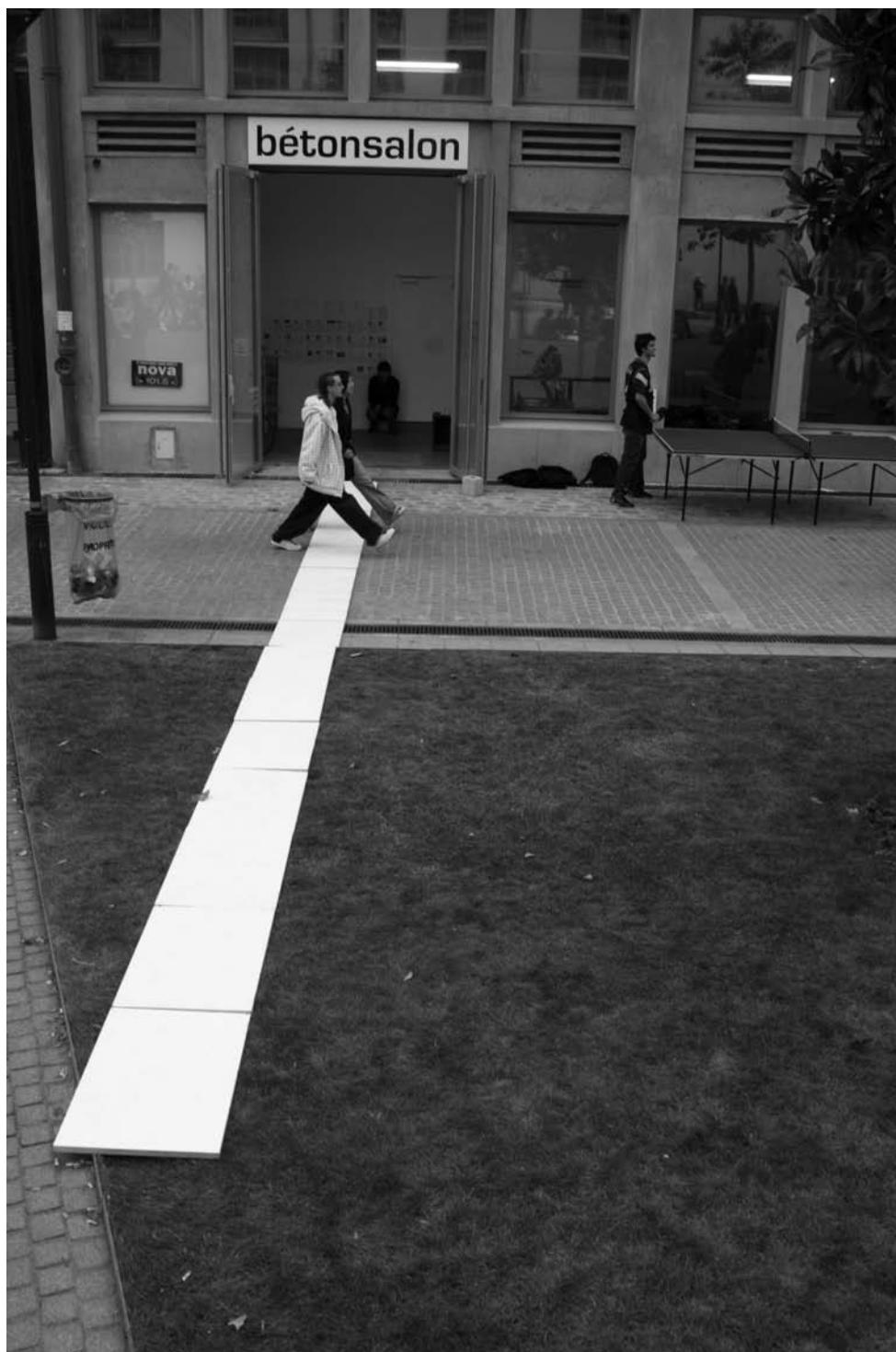
Nicolas Mémain et Denis Moreau ont essayé de décoder le quartier de la ZAC Paris Rive Gauche en travaillant sur un guide touristique du quartier Masséna. Nicolas Mémain a créé une google map et Denis Moreau archive une base d'images prises par les visiteurs des journées du patrimoine. Avec environ 150 participants par visite, Denis Moreau guidait le groupe au son du mégaphone dans les rues encore désertes de la ZAC. Nicolas Mémain nous a fait découvrir un joyau d'architecture contemporaine : le magasin Leroy Merlin de Ivry sur Seine et sa nef toute en escalateurs offrant un panorama sur la ZAC par dessus le périphérique. Autre découverte : les jardins suspendus comme à Babylone (Royal Garden) du Beckmann N'Thépé.



Jardins suspendus de l'immeuble réalisé par l'agence Beckmann N'Thépé architectes
Nicolas Mémain & Denis Moreau, *Ils œuvrent et nous désœuvrons*, dans le cadre du projet *Playtime* à
Bétonsalon, 2008 - Photo : un participant de la visite

Katinka Bock répond au quartier en construction en proposant la performance *Lecture quotidienne*. Chaque jour, des dessins réalisés par l'artiste étaient interprétés comme une partition. À partir d'un support de départ – deux panneaux en bois de la taille des deux vitres de la porte d'entrée et peints en blanc – une personne disposait les planches pour correspondre aux dessins tandis qu'une autre lisait *Espèces d'espaces* de G. Perec. Cette signalétique blanche, neutre et sans indications, changeait de disposition tous les jours et perturbait les allées et venues des étudiants ou alors proposait de nouvelles surfaces de jeux aux enfants. Quand aux lectures, elles ont charmé plusieurs personnes heureuses de se faire faire la lecture comme au 19^{ème} siècle ou bien ont ponctué le vide de l'esplanade d'autres jours. *Lecture quotidienne* a été la dispersion d'une forme et d'une parole dans l'espace public, une sorte de commande publique¹ précaire et poétique par la circulation des usages qu'elle a engendrée.





À gauche et à droite : Katinka Bock, *Lecture quotidienne*, dans le cadre du projet *Playtime* à Bétonsalon, 2008 - Photos : Michael Eric Dietrich

La semaine suivante, les visiteurs étaient invités à participer au *Bloc*, un jeu présenté par Joris Lacoste et Jeanne Revel au nom de W, projet collectif dont la recherche peut se formuler ainsi : « qu'est-ce qu'agir sous le regard d'autrui ? ». Il s'agit de prendre la parole à plusieurs en public avec un micro derrière une table, selon le dispositif d'une conférence. Il y a des règles à respecter ; qui permettent de faciliter le discours collectif. Ce dispositif permettait de faire l'expérience de la parole comme force auto-structurante, génératrice de lien social et productrice de fictions permettant la réappropriation d'espaces.

Extrait du bloc de 17h26 du 26 septembre

Bonjour

Nous voulions jouer aussi
nous avons envie de jouer à notre tour
nous sommes passés du statut de spectateur à celui de joueur
nous sommes très joueurs
nous ne sommes plus des enfants, loin de là
nous sommes animés par l'envie d'essayer quand même
de combiner plein de choses
nous avons envie de pratiquer des combinaisons compliquées
des légos
des légos mathématiques
des légos stériles
des légos mathématiques avec des lettres
des lettres qui s'imbriquent
pour former des mots qui formeront des phrases
mais avant ça il y a des syllabes
on peut faire des livres avec ça
des lettres et des couleurs
Kandinsky
nous pourrions avoir un discours théorique
mais nous ne le voulons pas
nous le pourrions
mais nous ne le voulons pas
la lettre bleue par exemple
quand elle se combine avec la lettre rouge
donne du violet
recentrons le débat
nous aimons les choses concrètes
nous pourrions avoir un discours théorique
mais nous ne le voulons pas
nous sommes d'accord
nous vous remercions
merci

<http://playtime.betonsalon.net>

1. La commande publique désigne à la fois un objet – l'art qui, sortant de ses espaces réservés, cherche à rencontrer la population dans ses lieux de vie – et une procédure, marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire jusqu'à la réalisation de l'œuvre et sa réception par le public. (site internet du ministère de la Culture et de la Communication, visité le dimanche 2 novembre 2008)

Insolubles solides

Point d'introduction : mariage des raisons

Par Nicolas Fourgeaud.

Présenter des objets en faisant un tri : donc une exposition d'objets. Soit : l'objet avec ses contraintes, assumées, l'objet assumé face à de nombreuses pratiques alternatives, *a priori* sans objets. Les limites simples de l'objet et les limites en tant que tout objet a des limites, sans quoi on ne pourrait au minimum le saisir, percept. et compréhension, si l'on tient à les séparer. Tester à la limite, l'hypothèse que tout est objet, toute oeuvre, sans exception. La production d'objet est-elle une voie simplificatrice pour l'art ? Le concept est-il l'unique voie de sortie pour combattre cette prétendue réduction de l'art au fétiche ? Ou la performance, encore, comme moment de partage du sensible autour d'une action éphémère, porteuse de communauté et faiseuse d'espace public, peut-être ? Un concept d'objet efficace pourrait-il nous sortir des alternatives – et impasses – « objet vs concept » ou « objet vs événement » qu'assène une certaine doxa critique et artistique depuis les années soixante¹ ? Faut-il tout assaisonner d'ironie qui grince, contre un certain effet, une action (on ne dira pas sublime), voire une légère teinte baroque parfois (d'une perle à la forme étrange), presque ésotérique (Francesco Gennari) ?

Niet pour n'importe quel romantique : il jouerait sans hésiter la faculté imaginative contre le concept, sans jamais nier que l'art est aussi et toujours auto-réflexif (pour lui, l'Art supérieur est Poésie). Il jouera l'ironie contre la fixation du sens, mais pas comme simple distance moqueuse et réductrice (éclairage ironique), et le *witz* bien sûr. Pour le théoricien de l'art plus tardif, Konrad Fiedler², l'objet sera le résultat d'un processus, processus réflexif de mise à jour et de clarification des représentations de l'esprit-artiste : réflexivité donc, mais réflexivité non soumise au seul poids du concept descriptif, ni domination de l'imagination productrice (*Einbildungskraft*). Elle engage à la fois la main et l'esprit en travail combiné, monisme conséquent donc. L'activité artistique est pour une fois envisagée sur le versant production (*wild side*)³. Bien que d'accès difficile pour la pensée, ce processus doit devenir l'objet de connaissance privilégié de la philosophie de l'art, le jugement de la sensibilité ou les critères esthétiques particuliers ne nous rendant pas à même de comprendre l'oeuvre d'art⁴. Portes d'entrée aux questions qui taraudent, sans trop s'avancer : quels jeux imaginent les objets, ici, sous l'étiquette « Insolubles solides » ?

Des bancs, un tapis, un livre, quelques petites images au mur, seules ou duelles, un angle composé de billes en argent, un projet pour un nouveau soleil païen, une impression, un bois gravé monumental, eau bleuâtre et ridée, une gravure scientifique ondulée entre pans de plexiglas. Il faut composer avec. Plan de table, en somme.

Énumérons plus loin : objet spectacle pour hall d'entreprise, biennale, fondation, *Gran Canale, piazza* et Jeff Koons pour château de Versailles et Grand Salon. Solo show à la FIAC. Alors ? D'une, ces objets et leurs dispositions spectaculaires ne sont pas « mauvais ». De deux, ils ne constituent pas à eux seuls la classe des « objets de l'art ». De trois, on ne rétablira pas de distinction entre art et non-art (par un critère aussi abscons que la « qualité » greenbergienne), on se contentera de tracer une rapide voie vers l'action de l'art, ce qu'il fait, soit ses effets en tant qu'ils ne se résolvent pas simplement dans la formation d'un jugement de goût.

Deux

Un objet n'est pas engagé en soi. Il engage parce que nous l'utilisons, en tant que producteur ou en tant que spectateur. Reste à savoir ce que sont « usage », « engagement » et « action ». Engager (-és) (et efficaces donc) sans tentation expressionniste, ni prendre les voies et impasses du réflexif pur (le premier Kosuth), loin (mais pas : contre) de tous les héritiers auto-référentiels, photocopieurs narquois, post-colonialistes, pratiques contextuelles interrogatives, librairies portables et autres colloques comme art. Courant : le concept est un instrument fort, descriptif, tout-terrain, saisissable, extensif, publiquement accessible, marque privilégiée de réflexivité. Quant à l'Objet ? Le problème se logerait dans les *a priori* d'un certain spectateur pointu, prompt à réduire en fétiche inerte les objets de l'art ne s'auto-dénonçant pas comme objet. Et donc à les séparer des usages qui les rendent efficaces, usages ayant une extension large : aussi bien ceux accompagnant un bois gravé, eau sombre de Franz Gertsch, autant que la simple utilisation des bancs de Peterman par le spectateur. On s'y pose, dessus comme tout banc, alors que la xylographie sur papier japon se regarde à distance, sans y mettre les mains. Simplement : on n'utilisera pas un bois gravé comme nous utilisons un banc. Un siège est un siège. Asseyons-nous.

*Accessories to an event*⁵ : l'action de s'asseoir sur un banc peut-elle constituer une forme de commentaire ? Nous engager ? Quel est l'événement dont il est question dans ce titre ? Nous incite-t-on à la performance ? Est-on face à de l'art interactif ? Le banc de Peterman est-il comme celui de Jeppe Hein, un déclencheur d'effet à distance ?⁶ L'objet possède une charge critique sans s'alourdir de tous les *gimmicks* de l'art réflexif, la frontalité obligatoire des engagés (Hans Haacke, Barbara Krüger), l'étendard, le drapeau blanc, le néon et slogan. Non que l'on opposera à ces dispositions des étiquettes toutes aussi ineptes : art vrai, authenticité, fragilité du sens, qualité, épaisseur du

matériau, manufacture et sensibilité profonde de l'artiste conscient. Moqueries. *Et caetera*.

La perception par le spectateur des codes de l'engagement politique est sans doute ce qui fait la force et la faiblesse de l'art dit engagé : peu de choses à négocier. Dans les travaux ici présentés, les codes de l'engagement politique ou artistique sont discrètement poncés, et impliqués « ailleurs », là où ils ne seront pas constitués comme objet de lecture par le spectateur. Subtiliser ces codes ne revient pas pour autant à jouer le jeu du matériau en soi, pour soi, auto-démonstrateur de ses qualités. Le modèle de l'œuvre tautologique ne joue plus.

L'art peut-il s'engager ? L'artiste ? Discrètement ? La politique en art ? Les formes de la politique ? Les marques de l'engagement politique ? L'art dans la politique ? Des territoires distincts ? L'engagement sans le politique ? Comment penser ces nœuds, sans prétentions ?

L'artiste peut choisir de produire des objets dénués de toute traces évidentes d'engagement politisé⁷, sans pour cela se retirer du jeu de la communauté. Un produit est un produit, il propose quelque chose quoi qu'il en soit. Pas d'objet auto-référentiel, bête tautologie, ou idiosyncrasie dont le sens nous resterait inaccessible : loin des *topoi* du « modernisme » le plus récent (une œuvre autonome, sans lieu et sans adresse⁸), et acceptant les conclusions critiques de la performance, des œuvres contextuelles et conceptuelles toutes ensemble, il s'agit pour les pratiques ici retenues de prendre la voie de l'objet, tout en s'obligeant à rénover le concept d'objet lui-même, et à ne pas le séparer de ce que l'on nomme couramment « concept », ou du processus⁹ encore, des questions d'événements peut-être (ou peut-être pas). L'objet-substance artefactuelle autonome a vécu.

Du bord réception, l'efficacité de l'art n'engage pas simplement un bonheur esthétique chez le spectateur, donc ce trop fameux jugement coupé du reste et de tout, autotélique dit-on, mais aussi processus cognitifs et référentiels multiples : activité, action, et peut-être jeu commun, en tant que partage de codes, de postures et d'usages¹⁰. Le jugement de goût, quelle que soit sa valeur, n'est pas seul à récupérer cette efficacité et à l'organiser. Engager reste toujours possible, même en l'absence de signes calibrés.

Si tous ces artistes assument de produire de l'objet, et refusent de l'écarter comme solution pertinente, à aucun endroits le *process* n'est radicalement mis en avant, marqué, ou les spécificités matérielles de leurs produits exacerbées. Ces pratiques jouent à la fois de transports et de transformations diversement visibles, sur des objets existants (images, tapis de sol pour voiture, déchets, jeu de la nature), avec simplicité (un pliage, un montage, un recouvrement) mais ne s'interdisent pas la virtuosité, qu'elle soit technique (Gertsch) ou sémantique.

Les choses

Les objets de Dan Peterman, Fred Pradeau, Francesco Gennari ou Cyril Dietrich, voire Aurélien Mole, travaillent superficiellement de leur confusion possible avec un genre de mobilier, ou traits partagés avec une façon de décoration précieuse, pierre indienne (chez Dietrich, l'okénite blanche que l'on confondra avec une boule de coton, ou une moisissure, c'est selon), billes d'argent au sol assemblées en un fragile angle, projection d'un futur soleil païen, marbre et coton (Gennari) ou tapis possiblement mépris pour... un tapis (Pradeau), de la poussière et des chutes textiles tissées *comme*, que l'on ne foulera pas. Peterman réalise plusieurs bancs à partir de matériaux de récupération collectés dans une zone pauvre, quelque part à Chicago. Objets transformés en cours de route en un autre objet, ce sont des pièces uniques réalisées sur des objets-types, inversion du processus de décomposition, ou entropie à l'envers, objet mais pas monument. *Noorderlicht (Lumière du Nord)* de Aurélien Mole nous ramène vers l'exposition de merveilles. Sa pièce n'est pas un simple cadre, mais une enveloppe de plexiglas pour une image scientifique, figuration d'une aurore boréale enfermée entre six pans. Cette boîte dont un côté serait trop court et l'autre trop large, force la gravure à onduler pour ne toucher la surface d'un pan qu'en trois points, la rendant ainsi mal visible. Sorte de mini *studiolo* mal adapté aux objets qu'il présente, le contenant ajoute une plus-value non attendue à son contenu, tout en prenant le pas sur lui : sur-encadrement et floutage, voilà une image remontée. Des marques plus ou moins nettes laissées par des histoires de production spécifiques, des choix plus ou moins identifiables depuis l'œuvre commencent de construire la compréhension du spectateur : chez Pradeau, la poussière du tapis surprend efficacement, en étant matériau-constituant à contre-usage, alors que déchet négligé en général, balayé justement. *Pun*, car on balaie plutôt la poussière *sous* le tapis.

Mais : produire un tapis qui passe pour un tapis ou un banc qui passe pour un banc = faire une boîte Brillo qui passerait pour une boîte Brillo, sans en être une ? A la fois éloigné du pop ou des stratégies jouant du simulacre (réappropriation à la Sherrie Levine), loin du simple assemblage, ces objets sont portés par une attitude éloignée du constat parfois désenchanté du monde de l'art face aux objets, face aux effets et aux possibilités de l'art en général. Joueurs, ils anticipent souvent le fétichisme dont ils sont porteurs.

Pour certains d'entre eux, les décisions de production reconfigurent le sens des objets par une très légère déstabilisation de leurs fonctions d'usages. La transformation est plutôt minimale : tapis reste tapis, affiches pareillement. Bien que parfois difficilement accessibles depuis l'objet final, les gestes et étapes du processus de production ne prennent souvent leur sens que comme marques d'un engagement personnel, pour ne pas dire

politique (si ce terme a un sens) : gestes dénotant des prises de position écologique, sociale, plus largement engageant un constat ou un commentaire critique. L'objet ne s'oppose pas au monde comme une force négative autonome : il le commente et le constitue par ses effets sur le spectateur. Poussière, élevée au rang d'élevage par Marcel Duchamp, se trouve refunctionalisée par Fred Pradeau, mais le tapis reste tenu à distance, car fragile. *Idem* pour les déchets de Dan Peterman, ici transformés en bancs, mais tout aussi bien en plancher dans d'autres travaux (par exemple *Ground Cover*, 1995). Sans être encadrés de récits autorisés¹¹ ou de contrats décrivant des conditions d'implémentation spécifiques ou complexes, ces œuvres produisent un commentaire de leur situation d'objets, d'objets d'art, pour le spectateur, sans jamais s'y réduire.

La situation de Franz Gertsch et Blinky Palermo est complexe à plusieurs égards. Gertsch est au travail depuis les années quarante, Palermo a été l'élève de Beuys au début des années soixante, compagnon de Richter, Knoebel et de Polke, autres grands de la peinture allemande. Leurs pratiques se sont affirmées dans un contexte artistique de mise en crise de l'objet, donc dans une certaine mesure (toute relative) à contre-courant de cette critique, la peinture continuant d'exister quoi qu'il en soit. Le mot d'ordre artistique était alors « dématérialisation »¹². Rattaché hâtivement à l'hyper-réalisme, Gertsch est d'abord connu pour ses tableaux de très grands formats mettant en scène des artistes de son entourage ou des musiciens célèbres (Patti Smith) qu'il réalise dans les années soixante-dix. Les grandes xylogravures apparaissent dans les années quatre-vingt. Palermo, lui, commence par s'inscrire dans la lignée de certains grands courants, suprématisme par exemple, lors de ses années étudiantes, pour aboutir à une pratique caractérisée par un usage de formes géométriques colorées assez simples, parfois extraites de motifs imprimés sur tissus (comme dans les *Stoffbilder*, ou « Tableaux de tissu »). Il travaille sur toiles, mais la peinture peut aussi se mettre au mur, comme à la galerie Heiner Friedrich en 1971. Sa pratique n'est pas étrangère aux questions contextuelles.

Quant au signe

Loin de se replier dans le culte des matériaux, mais sans se couper d'une forte dimension discursive, l'ensemble de ces travaux déploie un mélange des signes, de reprise en main, montage, de superposition, déclaration subreptice, peinture, et fausse ressemblance.

Entre les évocations ésotériques et le *decorum* (une chaîne d'or Kenneth Anger - Francesco Gennari ?), les rapprochements, côté à côté de Cyril Dietrich – une surface d'aquarelle opaque, qui ne cache rien, mais se met en état d'être comparée avec sa closest voisine de même taille – les visages photographiés remplacés par des pierres (Dietrich encore), le banc comme un banc de Peterman et le tapis transformé en signe moins qu'évident, la compréhension se fait plus ou moins évidente, parfois difficile à élaborer, car en manque de marques accrocheuses et signifiantes. On peut distinguer des récurrences excessives de symboles, ou au contraire leur repli voire leur inaccessibilité. Le livre de Wolfgang Schindler présenté ici, posé sur un socle, se feuillette comme le lointain héritier d'un *flip book* qui causerait de perte et de gain par le biais de textes et d'une forme plus ou moins circulaire, isolée, se dégradant par un photocopiage intensif et un agrandissement forcené. Elle apparaît à chaque page du livre, diversement contextualisée (*Zwanzig Milliarden Lichtjahre*, 1988). Jeu superficiel du titre sur Jules Verne, le livre est aussi un héritier du film de Charles et Ray Eames, *Powers of ten*, 1976, dans lequel le spectateur est amené à circuler dans toutes les dimensions de l'univers, macroscopique et microscopique, à partir d'une scène d'une grande banalité : un pique-nique dans un parc public. Nina Beier et Marie Lund disposent au mur, sous verre, des séries de posters, produits des grands mouvements pour la paix des années soixante et soixante-dix (*The archives (World Peace)*) : ils sont pliés en deux, sur eux-mêmes, une partie ramenée sur l'autre. Slogans et images sont donc non-visibles, c'est toute l'efficacité de l'affiche qui est pliée. Pas tout à fait montage, juste renversement. Ce travail, celui de Dietrich, Schindler et même le *Adaptable Habitat* de Peterman rassemblent des choses, les mettent côte à côte ou l'une sur l'autre, mais aucune ne pourrait se revendiquer du photo-montage politique tel qu'a pu le pratiquer John Heartfield, ni du collage dadaïste, ou des rassemblements surréalistes (une machine à écrire et un parapluie sur une table d'opération). Tous ces artistes veulent, au contraire de la fameuse déclaration de Douglas Huebler¹³, ajouter des objets au monde, non pas comme un supplément sans gain, mais parce que les objets « construisent un monde », par le jeu des symboles (verbaux ou visuels)¹⁴. Se refusant à désigner les choses précisément par leur nom (le philosophe dirait : une position réaliste où les termes désignent des choses et les propriétés de ces choses), ils jouent de rapprochements, biais, transformations des usages, projets, quasi-ressemblance pour énoncer un certain quelque chose à propos d'un certain monde. Dans l'assemblage d'objets trouvés de Peterman, encore, *Adaptable Habitat (Mud wasp nest on recycled auto tire carpet tile)*, se collent un artificieux et ingénieux habitat animal et un vieux tapis de sol pour automobile, comme une sorte d'allégorie de la précarité et de l'exigence d'adaptabilité. Gertsch marque le bois précisément pour atteindre à une impression d'eau imprimée, proche des apparences de choses, sans que ces marques ne cherchent à strictement répliquer ou « ressembler » à ce qu'elles dénotent. Le procédé pourtant désormais classique de la récupération d'images se trouve encore une pertinence : un peu de peinture sur une surface juxtaposée à sa matrice quant à la taille suffit à faire les choses ; chez Palermo, filtres de couleurs sur une vitre photographiée, marques souterraines de la peinture. Le travail des signes continue de questionner le statut des objets, sans chercher à en faire la clé unique d'entrée dans ces travaux.

Faire quelque chose

Pourquoi ne pas proposer des objets (fausse allure de simplicité) ? Les objets sont sans limites, tant que d'usages et d'action. Refus de l'expression du soi dans l'objet, de l'idiosyncrasie pathétique (« je voulais dire cela à propos de moi », variante de la mythologie personnelle) ou constat purement formaliste (mon art commente mon art), ces artistes poussent en avant de discrets signes d'engagement, choix artistiques échappant, de toute façon à la neutralité (de l'art pur).

Faire de l'objet, plutôt que de disparaître radicalement, plus ou moins subtilement, plutôt que de se refuser au spectateur en quittant le champ de l'art. Engagement marqué par le dégageant (*Kunstausstieg*, selon le terme de Alexander Koch), les années soixante et soixante-dix ont vu émerger la cessation d'activité et la fin de pratique. On cesse « d'être artiste » à la manière de ces quelques hommes et femmes : Charlotte Posenenske, qui d'artiste devient sociologue, Lee Lozano décidant de s'imposer une distance avec le monde de l'art (grève de la présence et final retrait), Bas Jan Ader, qui, à la recherche du miraculeux (*In search of the miraculous*) disparaît en mer, à bord d'une petite embarcation qui devait le mener on ne sait où, Christopher d'Arcangelo, faisant, à titre d'œuvre, disparaître son nom d'une annonce d'exposition, finalement suicidé. Cette esthétique de la disparition est aujourd'hui incontournable dans le milieu de l'art¹⁵, et multiplement citée et renouée.

Alors, plutôt que politique, disons action de l'art, sans assurance de réussite. Et un concept d'objet à revisiter en avançant la question des usages et de l'efficacité des symboles, voire un concept à élargir sans doute (à la performance, aux pratiques sans objets évidents...).

Romantisme serait rapidement dit, face à ces travaux, dans un usage pas trop théorique ni trop lâche quand même (*loose*). Mais pourquoi pas ? Sans doute un raccourci, mais raccourcissons. Loin de vouloir faire de l'éducation esthétique de l'homme le but de l'art, ni lui faire atteindre par l'art à un jugement subjectif potentiellement universalisable (Kant), les artistes produisent de l'objet, « sans vouloir absolument inclure les autres, ou formuler une théorie » (Cyril Dietrich). Donc, sans relativisme, chercher un acte potentiellement efficace. Faisons la pointe : selon Schiller¹⁶, le poète grec relèverait de la catégorie de naïf, car il représente la nature et la chose sans distance, en elles mêmes, alors que le moderne lui, saisit la nature avec la distance de l'histoire, des mœurs, sans renoncer à faire, ni à ré-atteindre cette Idée de Nature. Alors disons, des sentimentaux. *With relations to the various manners of use*¹⁷.

1. Ces oppositions sont bien entendu largement antérieures. Dans les années cinquante et soixante, elles ont été relayées à la fois par les artistes (pour ou contre) comme par leurs soutiens ou détracteurs critiques (Greenberg, Fried, et le père Domecq aujourd'hui, entre mille).
2. Konrad Fiedler (Dresde, 1841-Munich, 1895). En français : *Sur l'origine de l'activité artistique*, (édition, préface, révision de la traduction Danièle Cohn), Paris, Rue d'Ulm, 2003 ; *Écrits sur l'art* (traduction Daniel Wiczorek) Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2002. 2 ; *Aphorismes*, (traduction Sacha Zilberfarb. Présentation et révision de la traduction par Danièle Cohn) Paris, Éditions Images Modernes, 2004. On renverra aussi à Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Nîmes, Jacqueline Chambon (1975) 2004. La pensée de Fiedler demanderait beaucoup plus que ces simples remarques. On constatera simplement que certains des discours dirigés contre l'art contemporain (celui censé être défendu par les institutions officielles) se servent de cette description de l'activité artistique pour défendre leur vision de ce que doit être l'art.
3. L'histoire de l'art positiviste ne trouve aucune grâce à ses yeux, car incapable de penser le processus de production des œuvres, autrement qu'en envisageant les déterminations que fait peser le contexte (social, historique, artistique, le *zeitgeist*) sur l'œuvre, sa forme, son contenu. Cette histoire de l'art, à la recherche des belles œuvres, réduit les œuvres d'art à leurs traits historiques, anecdotiques et biographiques accessoires. Elle se propose comme but ultime de restituer les conditions originelles déterminant la compréhension « correcte » de ces œuvres... De son côté, Fiedler défend une position idéaliste, tout aussi difficile à assumer, nous semble-t-il. Voir aphorisme n°177 in Konrad Fiedler, *Aphorismes*, cf supra, p. 89. () Seul un regard éduqué peut percevoir la grande différence entre des pratiques artistiques qui paraissent en tout point semblables à l'œil non éduqué. Une telle éducation de l'œil abolit également les frontières temporelles : la compréhension de l'œuvre d'art la plus ancienne est aussi immédiate que celle de l'œuvre la plus récente. »
4. Fiedler défend, contre l'esthétique traditionnelle, une philosophie de l'art productrice de connaissance, non équivalente à celle formulée par les sciences dures, mais non-inférieure.
5. Tel est le titre désignant les bancs de Dan Peterman présents dans l'exposition. Nous ne défendons pas pour autant une ontologie de l'objet d'art centrée sur la notion d'« événement », ni même de « performance ». Plutôt une théorie de l'usage qui ne s'embarquerait pas dans le difficile travail autour des deux notions justes évoquées.
6. Lorsque une personne s'assoit sur un banc de Jeppe Hein, une fumée blanche peut se former, ou un jet d'eau se déclencher devant lui (*Did I miss something ? 2007*).
7. Toute une tradition d'art engagé s'est évertuée à commenter le « contexte », commenter « son contexte d'exposition », commenter « le contexte institutionnel de diffusion, ses méthodes et ses outils ».
8. Voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, MAMCO, Institut d'Art Contemporain & Art Éditions, Villeurbanne, 1999, p. 28.
9. Notion complexe notamment explorée par David Davies, dans son livre *Art as performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004. En français, on pourra lire David Davies, « Précis de Art as performance », sur <http://www.erudit.org>. On pourra aussi se reporter, sur ces questions au livre du late Michael Baxandall, *Les formes de l'intention (Patterns of intention)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
10. Pour une théorie de l'art se préoccupant de son action et de son efficacité cognitive, on se reportera notamment à Nelson Goodman, *Langages de l'art* (traduction et introduction Jacques Morizot), Nîmes, Jacqueline Chambon, (1968) 1990, *Manières de faire des mondes* (traduction Marie-Dominique Popelard), Nîmes, Jacqueline Chambon, (1978), 1992.
11. Cf Poinot, supra.
12. D'après un fameux article écrit par John Chandler et Lucy Lippard, « The dematerialization of art », *Art International*, février 1968.
13. Douglas Huebler, in *January 5-31*, New-York, Seth Siegel, 1969.
14. Voir Goodman, supra.
15. Voir entre autres Alexander Koch, « Kunst verlassen, Archiver la disparition », catalogue de la XV^e Biennale de Paris, reproduit sur www.biennaledeparis.org. Ce nouveau *topic* de l'histoire de l'art récente a notamment été élaboré par Thomas Crow, dans son texte « Unwritten histories of conceptual art; against visual culture », in *Modern art and the common culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
16. Friedrich von Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale* (1795, traduit et introduit par Robert Leroux), Paris, Aubier, 1947.
17. Phrase liminaire de Lawrence Weiner « Variation of statement of intent (1974) », in *Having been said, Writings and interviews of Lawrence Weiner*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 74.

La cécité de la négation

Par Marc Siemons, journaliste au *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (traduit par Myriam Ochoa-Suel).

Est-ce vraiment la négation qui compte aujourd'hui sur le plan culturel et politique ? Si, sous le terme de négation, l'on se refuse à comprendre uniquement la simple critique de positions concrètes et d'acteurs, mais plutôt le geste d'une négation générale, alors il s'agit là d'une catégorie qui est manifestement née dans le milieu culturel et ne peut être comprise que dans ce contexte comme une tentative de dépasser l'environnement immédiatement oppressant, exigeant, étouffant. S'il en est ainsi, il ne peut plus s'agir aujourd'hui de négation, mais bien de négation de la négation, ou plus exactement : d'un dépassement de cette affirmation omniprésente qui se camoufle derrière les formules de la négation et s'isole du monde extérieur. Car de quel type est la détresse de l'affirmation actuelle contre laquelle une négation pourrait se définir dans notre pays ? L'acceptation qui envahit notre culture actuelle, de la publicité jusqu'au théâtre, diffère considérablement de l'acceptation d'autrefois. Elle n'est pas véhiculée par une idéologie confuse, exaspérée, mais par un clin d'œil qui signale deux choses : tout d'abord, que l'on devine aisément les circonstances dans leur structure fétichiste et aliénante, ensuite, que l'on participe malgré tout. Aujourd'hui, l'affirmation n'est pas naïve, mais bien fataliste, et, curieusement, joyeuse à la fois, et donc : joyeusement fataliste.

Sur quoi repose le fatalisme, et sur quoi repose la joie ? Ces acteurs culturels, pour lesquels des termes comme la négation revêtent une importance et qui déterminent le discours dans nombre de forums, de projets et de mises en scènes d'une ville comme Berlin, ne semblent pas, après tout, insatisfaits de leur sort, et ce, en dépit de l'aggravation de la situation économique et sociale générale. Les résultats momentanés des diverses poussées d'individualisation que l'Occident a connues se réjouissent de leur existence émancipée et encore relativement assurée par le secteur économique. Admettons. Et pourtant, curieusement, le bonheur des acteurs culturels s'accompagne d'une conscience malheureuse. Il s'agit là des vestiges d'une critique fondamentale du système capitaliste et de la culture qui en est issue que les acteurs culturels ont hérité de leurs pères, et ces vestiges façonnent de manière évidente le modèle selon lequel elles perçoivent et représentent elles-mêmes le monde à présent.

La manière et la vitesse avec laquelle les arts et l'engagement politique permutent aujourd'hui leurs signes dépendent étroitement de cet héritage. Car le regard dialectique sur le monde, qui prend sa source dans le terme de négation, était, selon Marx et Hegel, marqué par une interdépendance étroite de l'esprit et de la réalité extérieure : ainsi, une pensée pouvait souvent passer pour une réalité et toute réalité pouvait facilement passer pour une pensée. C'était pour les artistes ou pour les intellectuels tout aussi attrayant que pour les acteurs politiques. Dès le départ, le marxisme offrit la possibilité à l'acteur politique de se comprendre comme un artiste qui coule son programme matérialiste dans un moule idéaliste, posant ainsi le monde sur le plan de la pensée, le concevant tel un genre de projet artistique. De même, l'artiste pouvait se considérer comme politique, dans la limite où ce modèle permettait à la conscience, à l'œuvre et à l'État de se confondre insensiblement.

Ce scintillement entre réalité et illusion entraîne des conséquences importantes pour la situation actuelle. Car le modèle de perception de cette critique culturelle héritée a pu survivre en raison de cette ambivalence, alors même que deux de ses conditions fondamentales ont disparu : d'un côté, une perplexité totale a pris la place d'une certitude historico-philosophique pouvant relayer les circonstances actuelles ; de l'autre, l'assurance politique de se trouver de l'autre côté du pouvoir, de celui qui s'en est détourné, a été relayée par un examen insondable de sa propre implication socio-économique (il n'y a pas d'extérieur possible). Et pourtant, il reste encore la conscience, un code obligatoire de l'appartenance partagé par un cercle de gens qui n'ont sans doute pas lu Adorno, Deleuze et leurs amis, mais qui ont grandi dans le climat de leurs idées. On joue avec sa propre adaptation qui reste soignant sans issue, pour se borner à démontrer que l'on connaît le *comment*. Le fatalisme éclairé dont il est fait ici étalage, ne découle manifestement pas d'une expérience vitale, mais uniquement des abstractions de la critique culturelle que l'on traîne avec soi comme patrimoine culturel, une kyrielle de citations qui peuvent être indéfiniment combinées entre elles, conférant ainsi à tous les participants un sentiment de supériorité. Fais preuve de ta conscience puis fais ce que tu veux : voilà sans doute comment on pourrait résumer la morale en question. C'est cette pratique omniprésente de l'acceptation aux accents adorniens qui est à couper le souffle. L'acceptation qui nous concerne aujourd'hui est, autrement dit, émaillée des signes de la négation. Toutes les objections possibles ont été anticipées et intégrées et neutralisées ; la pose a pris leur place. Ses instruments semblent provenir de l'avant-garde alors qu'entre-temps, ce sont les mêmes que ceux des services marketing : ironie, distanciation, déconstruction. Le fatalisme qui s'exprime là n'a en réalité pas grand-chose à voir avec les contraintes politiques ou économiques. C'est le refus, en jonglant avec les formules unanimement reconnues de la critique, de penser ne serait-ce qu'une pensée jusqu'au bout. Dans de telles conditions, la connaissance devient aveugle, l'art et la politique ont du mal à saisir ne serait-ce qu'un fragment de la réalité.

L'unique chose qui semble aider ici est en effet la négation, ou la négation de la négation, si l'on préfère. Et justement dans la définition que Diedrich Diederichsen a donné de la négation contemporaine : un refus de communication ciblé, une opposition qui n'attend plus de réponse. Ce non universel brise radicalement les distinctions interminables de la conscience, conscience qui intègre inextricablement l'individu et la culture dans son ensemble dans un type de relations qu'ils prétendent pourtant critiquer. Toutefois, la question de savoir comment cela évoluera se pose. Une négation radicale sans *Return Address* constituerait certainement un acte

d'amour-propre. Mais combien de temps perdurerait-il sans être neutralisé et annulé à son tour ? Si la négation ne signifiait rien d'autre que l'interruption de la communication, elle ne risquerait que d'être un geste aveugle, incapable d'exprimer autre chose que sa propre cécité, sans aucun doute apparentée à l'affirmation camouflée par des gestes critiques dont elle se distancie. Diedrich Diederichsen a déclaré que les arts se sont détournés de la négation radicale, qui était jusque-là leur domaine, dans un volte-face paradoxal, alors que les milieux politiques, qui agissaient jusque-là de façon plutôt pragmatique-réaliste, se réfugient depuis peu dans le geste de négation radicale. Sans doute les arts ont-ils été les premiers à reconnaître qu'il ne sert qu'un temps de se dégager véritablement du non universel, puisqu'ils retombent par cet acte même d'autant plus désespérément dans la mécanique du marché des opinions et des signes : même le non peut vite devenir un label l'intégrant de nouveau dans le contexte d'affirmation dont il voulait s'extraire. D'une certaine manière, les arts ne se seraient pas éloignés de la sphère d'influence de l'affirmation avec leur non s'ils avaient omis de reconnaître et de représenter un autre monde auquel cette affirmation n'a pas vraiment accès. Et voilà que la cécité de la négation rattrape les arts qui voulaient justement se libérer de la cécité de l'affirmation avec son aide. En revanche, les milieux engagés politiquement peuvent croire que la cécité ne représente pas un problème pour eux tant que leur nature véritable réside dans l'art. Mais, bien évidemment, il s'agit là encore d'un malentendu, puisque le politique, tout comme les services marketing, ne considère l'art que comme une pose et un style.

Il importerait donc – pour ne pas dénuer la réflexion de ses fondements – de redécouvrir les niveaux de réalité spécifiques, que l'on désigne par les termes de culture et de politique. Bien entendu, chaque acte peut être interprété comme un geste. Mais peut-être s'agit-il aujourd'hui d'une perte de réalité spécifique, d'apprécier chaque acte, même celui de l'attentat du 11 septembre 2001, surtout pour sa gestuelle esthétique, et de le ranger ainsi dans un système culturel de catégories qui l'isole du reste de la réalité. Le potentiel pictural des films de catastrophes hollywoodiens contribue sans aucun doute à la compréhension totale de l'événement, OR quiconque en reste au stade de l'analyse iconographique et pense ainsi avoir déjà identifié l'essentiel, s'enferme délibérément dans le ghetto de la connaissance de ce qui lui est familier et démontre qu'il ne tient pas à prendre conscience de processus étrangers, extérieurs à sa propre culture.

Paradoxalement, la question soulevée aujourd'hui par une négation à long terme de la culture dominante de la négation est la suivante : où se trouve le positif ? *Etwas wird sichtbar* (Quelque chose apparaît) est inscrit sur le mur coupe-feu de la Lietzenburger Strasse¹ et désigne par là même l'objectif : comment quelque chose peut-il encore apparaître au cœur de cette machinerie de neutralisation universelle qui avale et nivelle immédiatement toute résistance à la réalité à l'aide des formules de la négation ? Ce n'est peut-être plus la négation directe – qui se rattache expressément aux systèmes contre lesquels elle se retourne – qui est aujourd'hui la plus puissante, mais bien celle, légèrement décalée, qui « déraile », qui frôle ces systèmes du regard pour le porter vers des mondes inconnus qui s'entrouvrent au-delà. Le théoricien de l'art, biologiste et prêtre russe Pavel Florenski a déclaré un jour : ce n'est pas l'impact de tirs de gros calibre qui entraîne les plus grands bouleversements historiques, mais bien un sourire ironique. Et ce n'est pas aux feux de Bengale et aux tuttis d'un orchestre que l'on reconnaît la fin d'une époque historique, mais bien aux regards plus perçants qui scrutent le côté opposé de l'horizon culturel. Disputes, luttes, persécutions témoignent toujours d'une certaine nécessité historique de la chose contestée. Mais l'heure viendra où l'on ne se disputera plus, où l'on pourra alors peut-être même apprécier les subtilités de la civilisation déchue. Le petit mot « inutile » a été prononcé, et il est décisif.

Il n'existe aucune recette pour ce regard perçant porté sur le côté opposé de l'horizon culturel ; d'une certaine manière, il incarne déjà en soi le problème inhérent de l'art. Il existe toutefois une figure littéraire qui caractérise au moins les conditions structurelles de ce regard : Don Quichotte, qui, par principe, ne se contente pas de l'interprétation de la réalité que son environnement lui présente. Il ne faut pas sous-estimer ni marginaliser sa folie, son trouble. Les catégories que suivait le regard de Don Quichotte sur la vie différaient de celles de son temps. Néanmoins, elles n'étaient aucunement dénuées de logique ou de vraisemblance. Il avait résolu le problème de sa vie mais se heurtait toutefois à la culture l'environnant. Tel est précisément l'état de la négation décalée, du trouble. Il n'est pas de nature purement subjective. Le trouble voit le jour lorsque plusieurs cultures agissent simultanément, à savoir lorsque plusieurs périodes se superposent avec leurs attentes et leurs catégories propres. Le trouble n'est pas un état malheureux, du moins pas nécessairement. Don Quichotte était heureux. L'affirmation totalement imperturbable, sûre d'elle et émaillée des signes de la négation, dissimule souvent son malheur derrière son masque joyeux. Gare, toutefois, à celui qui flirte avec sa confusion. Car celui qui joue avec son trouble n'est pas troublé, mais opportuniste. Il érige en vertu l'absence d'orientation, car il ne tient nullement à savoir où se situe l'orient. Dans le courant des signes dans lequel il nage, il n'attache pas d'importance à ces signes, il veut seulement nager. Bien au contraire, l'individu troublé, lui, reconnaît la diversité des signes comme déclencheur de son trouble. Le problème de l'affirmation courante exprimé par la négation n'est pas celui de la liberté de pensée. Tout un chacun a absolument le droit d'être aussi troublé que Don Quichotte. Le problème, c'est qu'il ne l'est pas. Le problème est celui des possibilités d'expression et de reconnaissance que la culture nous offre. Le non frontal n'est pas une solution. Selon Wittgenstein, on perçoit la solution du problème de la vie lors de la disparition de ce problème.

1. Projet au cours duquel des jeunes d'origines ethniques diverses ont troqué leur bombes de peinture pour des pinceaux, en collaboration avec des artistes, afin de créer un tableau géant.

Foreword

Alea jacta est

By Mélanie Bouteloup (translated by Elizaveta Boutakova).

“The ZAC Paris Rive Gauche neighbourhood is typical of the very best of architecture being built in France today. It is a promotional window display. Young students circulate airily on the esplanade and across the ‘open blocks’ designed by Portzamparc, as in the posters for virtual reality that cover the future garden of the large windmills that is still being built. We are part of the image, we are the extras in an advert on a human scale.” (Nicolas Mémain, urbanist and self-taught painter).

From this sensation of inhabiting a set, and the desire to inhabit this neighbourhood, was born *Playtime*, the festival that took place from 8th to 28th September in and around Bétonsalon. What is to be done in order to bring this window display to life? We wanted to propose functions for this neighbourhood by means of artistic propositions. How can the fictions that they create produce new interpretations and possible new usages? In the film *Playtime*, the lunatic Hulot and the habitants of popular Paris, transplanted into concrete-glass, succeed in perverting the beautiful orthogonal ordering of the city, transforming it into a joyful bazaar. This editorial is an opportunity to take stock of a few of the hazards of the *Playtime* adventure.

Here is what could be read on the flyer of the skate contest held by the shop Nozbone: *“In authorised circles, we allow ourselves to think that the mysterious module designed by Raphaël Zarka could potentially be the site of a second best trick contest. ... to be confirmed on site!”*. Regarding his work in general, Raphaël Zarka explains: *“What interests me is seeing how certain very singular forms can be installed in very different contexts. When I say context, this could be spatial or temporal.”* His practice oscillates between sculptures, photos of “unintentional sculptures” (*Les Formes du repos*, 2001–2006), books and a conference on skateboarding entitled “A mechanism of continual spaces: skateboarding, practices and spatial responses”. Along with these forms which he does not consider to be works of art properly speaking, because they are not sculptural objects, we can now add his module, assaulted by skaters. The notion of a work of art is put on the shelf in this proposition, which so fittingly locates itself in the public realm. Rather than producing a sculpture or an object to be viewed, Raphaël Zarka wanted to present an object to be experienced, a non-identified form that becomes part of the urban space. Placed in the street, the module sets the scene for the skaters; it is up to them to appropriate it and use it as they wish.



Skateboard contest (in partnership with Nozbone skateshop, Paris), during *Playtime* at Bétonsalon, 2008 - Photo: Michael Eric Dietrich

As for Jochen Dehn, he has undertaken a voyage of discovery of a block of flats in the ZAC Paris Rive Gauche. For three weeks, he followed the residents of 13-15bis rue Gosciny and attempted to endear himself to them by offering up small poetic interventions, such as launching fluorescent balloons in the night, or flying a giant inflatable outside their windows. Whether or not these little performances brightened up the daily life of the inhabitants, there was no resulting encounter. ... But it's only a matter of time: Jochen Dehn has started working with the student and researchers at Paris 7 on finding a material which permits you to pass through without leaving any traces.

Nicolas Mémain and Denis Moreau attempted to decode the ZAC Paris Rive Gauche neighbourhood by putting together a tourist guide to the Masséna district. Nicolas Mémain created a Google map and Denis Moreau created an archive of images taken by visitors on the 'Journées du patrimoine' (an annual celebration of the French cultural heritage). With almost 150 participants on each visit, Denis Moreau guided groups using a loudspeaker in the as yet deserted streets of the ZAC. Nicolas Mémain introduced us to a shining example of contemporary architecture: the Leroy Merlin shop in Ivry sur Seine and its nave of escalators which offer a panorama of the ZAC over the ring road. Another discovery: the hanging gardens, like those of Babylon (Royal Garden) observed in the Beckmann N'Thépe's building.



Hanging gardens of the building conceived by Beckmann N'Thépe Architects
Nicolas Mémain & Denis Moreau, *Ils oeuvrent et nous désœuvrons*, during *Playtime* at Bétonsalon, 2008
Photo: a participant of the visit

Katinka Bock responds to this neighbourhood that is in the process of being constructed with the performance *Lecture quotidienne* (*Daily reading*). Every day, drawings by the artist were interpreted as a score. Using basic apparatus – two wooden panels, painted white and of the same size as the entrance door – one person moved the panels to correspond to the drawings whilst another read *Espèces d'espaces* (*Species of Spaces*) by G. Perec. This white system of signs, neutral and without direction, changed place every day and disturbed the coming and goings of the students or created new play areas for children. As for the readings, they charmed quite a few people who were happy to be read to as if this were the 19th and punctuated the emptiness of the square on other days. *Lecture quotidienne* was the dispersion of form and of speech across public space, a sort of public commission¹, precarious and poetic in the circulation of functions that it engendered.

The following week, visitors were invited to participate in a *Bloc*, a game presented by Joris Lacoste and Jeanne Revel for W, a collective project that looks into the following question: “what does it mean to act under the gaze of another?” It consisted of several people speaking before the public from behind a table with a microphone, as at a conference. There are rules to be obeyed, which allow collective discourse to take place. This system allowed the self-structuring aspect of speech to be experienced, speech that generates social ties and produces fictions that permit the reappropriation of spaces.

Extract from the bloc of 5:26pm on 26 September

Hello

We wanted to play too

we wanted to take our turn to play

we passed from the status of spectator to that of player

we are very playful

we are not children, far from it

we are driven by the desire to give it a go anyway

to combine many things

we want to carry out complicated combinations

legos

mathematical legos

sterile legos

mathematical legos with letters

letters that interlock

to form words that form phrases

but before that there are syllables

you can make books with that

letters and colours

Kandinsky

we could have a theoretical discourse

but we do not want to

we could do it

but we don't want to

the blue letter for example

when it is combined with the red letter

makes purple

let's refocus the debate

we like concrete things

we could have a theoretical discourse

but we don't want to

we are in agreement

we thank you

thank you

<http://playtime.betonsalon.net>

1. A public commission means both an object – art, coming out of the spaces prescribed to it, looks to encounter the general public in the spaces of their daily lives – and a procedure, including different stages, from the initiative of the commissioner to the production of the work and its reception by the public. (website of the French Ministry of Culture and Communication, visited on Sunday 2 November 2008)



Jean-Charles de Quillaçq, *Spectre citron*, during *Playtime* at Bétonsalon, 2008 - Photo: Michael Eric Dietrich

Insoluble solids

An introductory point: a marriage of reasons

By Nicolas Fourgeaud (translated by Elizaveta Boutakova).

Presenting objects by making a selection: hence an exhibition of objects. So: the object with its (assumed) constraints, the assumed object as opposed to numerous alternative practices, *a priori* without objects. The simple limits of the object as well as limits in so much as any object has limits, without which it would be impossible to even grasp it, percept. and understand, if we insist on separating the two. Testing the boundary of the hypothesis that everything is an objet, everything is an art-work, without exception. Is the production of an object a simplified route to art? Is the concept the only way of fighting the so-called fetishization of art? Or what about performance? Sharing the perceptible around an ephemeral action, which constructs a community and a public space, perhaps? Could an effective conception of the object lead us away from the alternative – and insurmountable – “object vs. concept” that thrusts upon us a certain normative doxa, the fruits of criticism and of artists’ discussions since the Sixties¹? Must everything be tempered with a grating irony against the certain effect (we won’t say sublime)? A light baroque touch at times (of a strangely shaped pearl), that borders on being esoteric? (Francesco Gennari)?

Niet to any kind of romanticism: it would play without hesitation the card of imaginative faculty against concept, without ever denying that art is also and always self-reflexive (it believes that superior Art is Poetry). It would play irony against the fixity of meaning, but not simply as a mocking and reductive distance (illuminating irony), and *witz* of course. For the later art theorist, Konrad Fiedler², the object is the result of a process, a reflexive process of revealing and clarifying representations of the artist-mind: reflexivity, therefore, but a reflexivity that is not submitted to the lone weight of the descriptive concept, nor the domination of the productive imagination (*Einbildungskraft*), it engages simultaneously the hand and the mind in collaborative work, with consequent monism therefore. Artistic activity is for once seen from the production side (wild side)³. Even if a difficult one for thought to access, this process must become the privileged object of study for the philosophy of art. Judgements based on sensibility and individual aesthetic criteria do not lead us to being able to understand the work of art⁴. Doors of entry to the questions that pierce without much advancing things: what games are these objects imagining, here, under the label “Insoluble solids”?

Benches, a rug, a book, a few small pictures on the wall, single or dual, an angle constructed from silver marbles, a plan for a new pagan sun, a print, a monumental wood-cut, blueish and wrinkled water, a scientific woodcut waved between panels of plexiglass. Compose with them. A table plan, in short.

Let’s enumerate further: a spectacular object for a conference centre, biennale, foundation, *Gran Canale*, *piazza* and Jeff Koons for the Château de Versailles and Grand Salon. Solo show at the FIAC. So? Firstly, these objects and their spectacular dispositions are not ‘bad’. Secondly, they in themselves do not constitute the class of “art objects”. Thirdly, we will not re-establish the distinction between art and non-art (by criteria as abstruse as a Greenbergian quality), we will be content to trace a rapid path towards the action of art, which is necessary, or its effects in so far as they do not resolve themselves simply into the formation of a judgement of taste.

Two

An object is not, in itself, engaged. It engages when it is used by the producer or the spectator. What remains is then to know what “usage”, “engagement” and “action” are. To engage (the engaged) (and efficacious therefore) without expressionism, without going down the route and impasses of pure reflexion (the first Kosuth), far from (but not: against) all the self-referential inheritors, sardonic photocopies, post-colonialist practices, interrogative contextuels, portable bookshops and other colloquiums as art. Currently: concept is a powerful instrument, a catch-all descriptive, graspable, extensive, pliable, publicly accessible, a privileged mark of reflexivity. What about Object? The problem lies in the numerous *a priori* of the peevish spectator, quick to reduce art objects to an inert fetish, and to separate them from their potential usages, usages that span a large territory: those that relate to a woodcut or monumental xylograph (Franz Gertsch’s dark water) as much as the simple use of Peterman’s benches by spectators. You sit down, sitting upon it like any other bench, whereas the yellow paper xylograph is to be viewed at a distance, without laying hands on it. Simply: you don’t use a woodcut in the same way that you use a bench. A seat is a seat. Let’s sit down.

*Accessories to an event*⁵: can the action of sitting on a bench constitute a form of commentary? Engage us? What is the event that the title refers to? Are we being incited to perform? Are we faced with interactive art? Is Peterman’s bench like that of Jeppe Jein, which triggers an effect at long-distance⁶? The object possesses a critical charge without weighing itself down with all the *gimmicks* of reflexive art, the obligatory confrontation of the

engaged (Hans Haacke, Barbara Krüger), the standard, the white flag, neon and slogans. Not that we would oppose these dispositions with labels that are just as inept: art of truth, authenticity, fragility of meaning, quality, thickness of material, manufacture and the deep sensibility of the conscious artist. Mockeries. *Et caetera*.

The viewer's perception of the codes of political engagement is without doubt the strength and the weakness of so-called engaged art: there is little to negotiate. In the works presented here, the codes of political or artistic engagement are discreetly "sanded down", and implied "elsewhere", there where they will not be considered as an object to be read by the spectator. However, making these codes more subtle does not necessarily mean playing the game of the material in itself, for itself, self-demonstrative of its qualities.

Can art be engaged? Can the artist? Discreetly? Politics in art? Political forms? Marks of political engagement? Art in politics? Distinct territories? Engagement without politics? How to think about these cruxes, with no pretensions?

The artist can choose to produce objects denuded of all evident traces of politicised engagement, without going as far as retreating from the game of community. A product is a product, it proposes something, whatever that might be. This is not a case of a self-referential object, stupid tautology, or idiosyncrasy of which the meaning remains inaccessible: far from the *topoi* of the most recent 'modernism' (autonomous works of art, without a place or an address⁸), in acceptance of the critical conclusions of performance, of contextual and conceptual works all together, for the practices that are presented here it is a case of taking the route of the object, whilst being forced to renew the very concept of an object, and to not separate it from what is commonly called "concept", or even process⁹, from questions of the event perhaps (or perhaps not). The autonomous artefactual object-substance has had its time.

From the reception perspective, the effectiveness of art does not simply engage aesthetic pleasure in the viewer – therefore the all too famous judgement cut off from the rest and from everything, autotelic as they say – but also multiple cognitive processes: activity, action and perhaps a communal game, in the sense of shared codes, postures and usages¹⁰. There is the possibility of engaging, and therefore provoking commentary. The judgement of taste, whatever its value, is not the only one to recuperate this effectiveness and to organise it.

Whilst all the artists undertake to produce objects, and refuse to ignore them as a pertinent solution, in no place is the *process* radically stressed, by marks, or the material specificities of their aggravated products. These practices play on both transports and transformations that are diversely visible, on existing objects (images, car mats, rubbish, the play of nature), with simplicity (a fold, a montage, a recovery) but do not forbid themselves virtuosity, whether it be technical (Gertsch) or semantic.

Things

The objects of Dan Peterman, Fred Pradeau, Francesco Gennari or Cyril Dietrich, or even Aurélien Mole, work superficially through the possibility of confusing them with a genre of furniture, or traits that they share with a certain kind of precious decoration, indian stones (in Dietrich, white okenite that could be confused with a ball of cotton, or mould, depending) silver marbles on the floor assembled in a fragile angle, projection of a future pagan sun, marble and cotton (Gennari) or a rug possible mistaken for... a rug (Pradeau), dust and woven textile ends, that we will not rummage through. D. Peterman makes several benches from recuperated material collected in a poor neighbourhood somewhere in Chicago, objects transformed along the way into a different object, a unique realisation of generic objects, an inversion of the process of decomposition, or backwards entropy, an object but not a monument. *Nooderlicht (Northern Light)* by Aurélien Mole, proposes not a frame, but an envelope for an image that is scientific, a figuration of aurora borealis, enclosed between six panels of plexiglass, as kind of box of which one side is too small and the other too large, forcing the woodcut to fold and touch the surface of the panel only three times, making it thus difficult to see. The packaging takes precedence over the image, the overenveloping, like a kind of mini-*studiolo* that is poorly adapted to the objects it presents. The marks left by some specific histories of production, choices more or less evident, are constructing, step by step, the understanding of the beholder: in Pradeau's work, the dust of the rug plays, against usual usage, the role of constituting material, a neglected piece of rubbish, quite correctly swept. *Pun*, because generally dust is swept *under* the rug.

But: producing a rug that passes for a rug, or a bench that passes for a bench = making a Brillo box that would pass for a Brillo box without being one? At once far from Pop or the strategies that act a simulacrum (reappropriation à la Sherrie Levine), far from simple assemblage, these objects are carried by an attitude that is distanced from the sometimes disenchanted view of the world of art towards objects, towards the effects and the possibilities of art in general. Playful, they often anticipate the fetishism of which they are the embodiments.

For some of these works, the decisions linked to production reconfigure the meaning of the object by a slight

destabilisation of the functioning of their usages. The apparent transformation of functions is sometimes minimal: rug or benches remain rug or benches, posters the same. Even though sometimes difficult to extrapolate from the final object, the gestures and stages of the production process often only take on their meanings as marks of personal engagement, to avoid saying political (if this term means something): gestures denoting stances taken - ecological, social, engaging in a larger sense a statement or a critical comment. The object does not oppose itself to the world as a negative autonomous force: it comments on it and constitutes it by its effects. Dust, elevated to the rank of breeding by Marcel Duchamp, is re-functionalised by Fred Pradeau, but the rug remains held at a distance, because it is fragile. *Idem* for the rubbish of Dan Peterman, here transformed into benches, but also just as well into flooring in other works (for example *Ground Cover*, 1995). Assemblage of found objects (artifice and animal ingeniousness in *Adaptable Habitat (mud wasp nest on recycled auto tire carpet tile)*, in which an old automobile rug and an animal habitat meet, ultra-adaptable, ready to install itself. Without being framed by authorised stories¹¹, or by a contract describing the specific conditions of implementation, these works produce a commentary on their situation as objects, of art objects, for the viewer.

The situation of Franz Gertsch and Blinky Palermo is complex in several respects. Gertsch has been working since the Forties, Palermo was a student of Beuys at the beginning of the Sixties, an acquaintance of Richter and of Polke, other big names of German painting. Their practices affirmed themselves in an artistic context of the object being put in a state of crisis, therefore to a certain extent (completely relative) going against this criticism, painting continued to exist whatever happened. The key word then was "dematerialization"¹². Associated hastily with hyperrealism, Gertsch is first and foremost known for his large format paintings depicting artists that he knew or of famous musicians (Patti Smith), which he made in the Seventies. The large xylographs appeared in the Eighties. Gertsch marked the wood precisely to give the impression of water, close to actual things, although the marks in the wood do not strictly seek to replicate, or to resemble. As for Palermo, he began by inscribing himself in the stream of several important movements, Suprematism and Constructivism for example, during his student years, to end up with a practice characterised by the use of relatively simple coloured geometric forms, sometimes taken from motifs printed on textiles (as in *Stoffbilder* or 'Fabric paintings'). He works on canvas, but the painting can also be on the wall, as in the Heiner Friedrich gallery in 1971. His practice is no stranger to questions of context.

As for the sign

Far from folding in on itself in the cult of materials, but without cutting itself off from a powerful discursive dimension, the ensemble of these works deploys a mix of signs, of reworking, montage, of superposition, of surreptitious declaration, painting, and false resemblance.

Between esoteric evocations and *decorum* (a link from Kenneth Anger to Francesco Gennari?), the assembling, side by side or one on top of another of Cyril Dietrich: an opaque watercolour surface that hides nothing, but puts itself in the state of being compared with its closest neighbour of the same size, a bench like the bench of Peterman; the signs become more or less complex, and more or less darkened by our machines of understanding. The book by Wolfgang Schindler presented here, posed on a pedestal, can be flicked through like a distant relative of a flipbook that would bring about loss, gain and comment by the way of a more or less circular form, isolated, is degraded by intensive photocopying and frenzied extension, appearing on every page of the book contextualised in different ways (*Zwanzig milliarden Lichtjahre*, 1988). A superficial play on Jules Verne, it is also related to the film by Charles and Ray Eames, *Powers of ten*, 1976, in which the viewer is invited to circulate in all the dimensions of the universe, macroscopic and microscopic, from a starting scene of great banality: a picnic in a public park. Nina Beier and Marie Lund use series of peace protest posters, produced during the big protest movements of the Sixties and Seventies: they are folded up on themselves, folded in half, one part brought back to the other. Slogans and images are covered up, so it is therefore all the effectiveness of the poster that is folded away. Not really montage, just turning over. The work of Dietrich, Schindler and even *Adaptable Habitat* by Peterman brings things together, putting them side by side or one on the other, but none could make claim to the political photomontage as it was practiced by John Heartfield, nor to Dadaist collage, or to Surrealist assemblage (a typewriter and an umbrella on an operating table). All these artists wish, in contradiction to Douglas Huebler's famous statement¹³, to add objects to the world: not as a supplement without gain, but because the objects 'construct a world', through the working of the symbols of art (verbals and visuals¹⁴). Not letting themselves call things by their name (the philosopher would say: a realist position where terms refer to things and to the properties of things), they play with relationships, with means, with displacement of usages to pronounce a certain something about a certain world. The now classic process of recuperation of images is found to still have a certain pertinence: a little bit of painting on a surface juxtaposed with its matrix for its size suffices to get the job done. Colour filters on a photographed pane of glass, subterranean marks of painting, in the work of Palermo. Each raises questions about the status of the object, without desperately looking to show this question as being the only key to these works.

Do something

Why not present objects (false allure of simplicity)? The objects are limitless, whether of usages or action. Refusal of expression of the self in an object, or of pathetic idiosyncrasy (“I wanted to say this about me”, a variant of the poorly handled personal mythology) or a purely formalist statement (my art commentates my art), those artists create discrete signs of engagement, artistic choices escaping any kind of neutrality whatever it might be (of pure art).

Making an object, rather than disappearing radically, more or less subtly, rather than refusing themselves to the viewer. Rather than quitting the field of art, an engagement marked by its disengagement (*Kunstausstieg* to use Alexander Koch’s term), like some men and women, who, by the end of the Sixties and the end of the Seventies, have stopped “being an artist” Charlotte Posenenske, who from being an artist became a sociologist, Lee Lozano deciding to impose a distance between herself and the work of art (presence strike), Bas Jan Ader, in search of the miraculous disappearing into the sea, from a small boat which was meant to take him we know not where, Christopher d’Arcangelo, making, under the title of a work of art, his name disappear from an exhibition advertisement, finally committing suicide. This aesthetic of disappearance is today unavoidable in the milieu¹⁵, and numerous cited and renewed.

So, rather than politics, let us say the engaged action of art, with no guarantee of success. And a concept of object to be revisited with the help of a theory of use and symbols. Furthermore, a concept of object to be enlarged (to performance, apparent objectless practices....)

Romanticism could easily be pointed to, faced with these works, in a usage that is neither too theoretical nor too cowardly, however (*loose*). But why not? Undeniably a short-cut but let’s short-cut, let’s cut short... Far from wanting to make man’s aesthetic education the goal of art, nor allow him to attain through art a potentially universalisable subjective judgement (Kant), the artists produce objects, “without necessarily including others, or formulating a theory” (Cyril Dietrich). Therefore, without relativism, the search for a potentially efficacious act. Let’s get to the point: according to Schiller¹⁶, the Greek poet belongs to the category of the “naïve” because he represents nature and things without distance, as they are, whereas the modern poet ceases nature with the distance of history, of ethics, without renouncing the task of making or attaining once more the Idea of Nature. So let us say, they are sentimental. *With relations to the various manners of use*¹⁷.

1. As far as it concerns us. Of course it largely predates this. The opposition was sometimes taken up both by artists (for and against) and by their supporters or detractors (Greenberg, Fried and recently the mediocre Domecq).
2. Konrad Fiedler (Dresden, 1841-Munich, 1895). In French: *Sur l’origine de l’activité artistique*, (edition, preface, revision of the Daniele Cohn translation), Paris, Rue d’Ulm, 2003; *Écrits sur l’art* (translated by Daniel Wiczorek) Besançon, Les Éditions de l’Imprimeur, 2002. 2; *Aphorismes*, (translated by Sacha Zilberfarb. Presentation and revision of the translation by Daniele Cohn) Paris, Éditions Images Modernes, 2004. Also refer to Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Nîmes, Jacqueline Chambon (1975) 2004. Fiedler’s thought requires much more than these simple remarks. We shall simply say that certain discourses against contemporary art (the contemporary art which is apparently protected by official institutions) use this description of artistic activity to defend their vision of what are ought to be.
3. Positivist art history finds no favour in his eyes as it is incapable of thinking of the process of production of artworks, other than envisaging the determinants put into place by context (social, historical, artistic, the *zeitgeist*) on the artwork, its form, its content. This history of art, in search of beautiful artworks, reduces works of art to their historical features, anecdotal and biographical accessories. It takes as its ultimate goal the restitution of the original conditions that determine the “correct” understanding of these works... For his part, Fiedler champions an idealist stance that is equally difficult to defend, it seems to us. See aphorism 177, in Konrad Fiedler, *Aphorismes*, cf supra, p. 89. “[...] Only an educated gaze can perceive the enormous difference between artistic practices that to an uneducated eye seem in every respect the same. Such an education of the eye equally abolishes temporal frontiers: understanding of the oldest work of art is as immediate as the most recent.”
4. Fiedler defends, against traditional aesthetics, a philosophy of art that generates knowledge, non-equivalent to that formulated by hard sciences, nor non-inferior.
5. Such is the title of Dan Peterman’s benches presented in the exhibition. We do not wish to defend, however, an ontology of the art object centred on the idea of “event”, nor “performance”. Rather a theory of usage that does not embark on the difficulty surrounding these two notions.
6. When someone sits on a bench by Jeppe Hein, white smoke appears, or a jet of water is set off before them (*Did I miss something?*, 2007).
7. A whole tradition of engaged art strove to comment on “context”, comment on “exhibition context”, comment on “institutional context of distribution, its methods and tools”.
8. See Jean-Marc Poinso, *Quand l’oeuvre a lieu*, MAMCO, Institut d’Art Contemporain & Art Éditions, Villeurbanne, 1999, p. 28.
9. A complex notion notably explored by David Davies, in his book *Art as performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004. In French, see David Davies, “Précis de Art as performance”, <http://www.erudit.org>. We could also think back to the late Michael Baxandall, *Les formes de l’intention (Patterns of intention)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
10. For a theory defending the cognitive efficiency of art and its symbols, see Nelson Goodman, *Langages de l’art* (translation and introduction Jacques Morizot), Nîmes, Jacqueline Chambon (1968) 1990; *Manières de faire des mondes* (translation Marie-Dominique Popelard), Nîmes, Jacqueline Chambon, (1978) 1992.
11. Cf Poinso, *supra*.
12. After the famous article written by John Chandler and Lucy Lippard, “The dematerialization of art”, *Art International*, February 1968.
13. Douglas Huebler, in *January 5-31*, New-York, Seth Siegel, 1969.
14. See Goodman, *supra*.
15. See amongst others Alexander Koch, “Kunst verlassen, Archiver la disparition”, catalogue of the XV^e Paris Biennale, reproduced at www.biennaledeparis.org. This new topic in recent art history was elaborated notably by Thomas Crow, in his text “Unwritten histories of conceptual art: against visual culture”, in *Modern art and the common culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
16. Friedrich von Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale* (1795, translated and introduced by Robert Leroux), Paris, Aubier, 1947.
17. First sentence of Lawrence Weiner “Variation of statement of intent (1974)”, in *Having been said, Writings and interviews of Lawrence Weiner*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 74.

The blindness of negation

By Marc Siemons, journalist in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (translated by Christopher Silva).

Is negation what really counts today in terms of culture and politics? If, under the term negation, one refuses to understand the simple critique of concrete positions and players and nothing more, but rather the gesture of a general negation – in that case, we are talking about a category that is manifestly born in cultural circles and can only be understood in this context as an attempt to exceed the limits of the immediate environment – an environment that is oppressing, demanding, and stifling. If this is how things stand, it can no longer be a question of negation, but of the negation of the negation, or, more exactly, of a surpassing of this omnipresent affirmation dissimulating itself beneath formulaic expressions of negation, and isolating itself from the exterior world. For, what is the nature of the current affirmation's despair, a despair in opposition to which a negation could define itself in our country? The acceptance currently invading contemporary culture – from advertising to theatre – differs considerably from the acceptance that existed in the past. It is not conveyed by a confused, exasperated ideology, but by a wink of the eye signalling two things: firstly, that one can comfortably guess the circumstances in their fetishistic and alienating structure; secondly, that we participate in them despite this. Today, affirmation is not naïve but very much fatalistic and, strangely, joyful at the same time. It is, therefore, joyfully fatalistic.

What is fatalism based on, and what is joy based on? These cultural players, for whom terms like negation take on an importance and who determine the discourse of numerous forums, projects, and stage productions in a city like Berlin, these people, after all, do not seem dissatisfied with their lot – and, this, in spite of the worsening of the general economic and social situation. For the sake of argument, let us concede that the momentary results of the various thrusts in individualisation experienced in the West delight in their emancipated existence and remain relatively assured by the economic sector. Fine. And yet, strangely, the happiness these cultural players experience is accompanied by an unhappy consciousness. These are the vestiges of a fundamental critique of the capitalist system and the culture issued from it that they have inherited from their fathers. These vestiges evidently mould the model according to which they see the present-day world and represent it to themselves.

The manner and speed with which the arts and political activism today permute their signs is closely dependent on this heritage. This is because the dialectical vision of the world, which originates in the term negation, was, according to Marx and Hegel, marked by the narrow interdependence of the mind [*Geist*] and exterior reality.

In this way, a thought could often pass for reality, and all reality could easily pass for a thought. It was just as attractive to artists or intellectuals as it was to political players. Right from the outset, Marxism offered political players the possibility to understand themselves as artists who pour their materialist programmes into idealist moulds¹. In this way, they put thought and the world on the same level, conceiving of the world as an artistic project. Similarly, artists could consider themselves to be politicians insofar as this model allowed consciousness, the artwork, and the State, to merge imperceptibly.

This fluttering between reality and illusion bears important consequences for the current situation. This model of perception, of the inherited cultural criticism, has been able to survive thanks to this ambivalence, even though two of its fundamental conditions have disappeared: on the one hand, a total perplexity has taken the place of a historical-philosophical certitude which is reflected in the current circumstances. On the other hand, the political insurance of finding yourself on the other side of power, the side that has turned away from it, has been handed over by an unfathomable examination of its own socio-economical implication (there is no possible exterior). And yet, there is still conscience, an obligatory code of belonging shared by a circle of people who probably have not read Adorno, Deleuze and friends, but who have grown up in the climate of their ideas. One plays with one's own adaptation, which apparently remains a dead end, only to limit oneself to demonstrating that we *get* how it works. The illuminated fatalism flaunted here is clearly not the product of a vital experience but merely the abstractions of cultural criticism that are dragged around as part of one's cultural heritage. It is a litany of quotations that can be indefinitely combined with one another, thusly conferring a sentiment of superiority on all the participants involved. Show everyone you have a conscience, then do what you like. That is how we can probably sum up the moral issue in question.

This omnipresent practice of acceptance in the style of Adorno is breathtaking. In other words, the acceptance that concerns us today is studded in signs of negation. Every possible objection has been anticipated, integrated, and neutralized. Posing has replaced them. Its instruments seem to come from the avant-garde whereas, in the meantime, these are the same instruments as those used in marketing, i.e., irony, distanciation, deconstruction. The fatalism that expresses itself here, in reality, has very little to do with political or economic constraints. By juggling different expressions that are unanimously recognized by the critical world, this fatalism is the refusal to think even the tiniest thought through to its conclusion. In such conditions, knowledge goes blind. Art and politics have a hard time seizing even the slightest fragment of reality.

The only thing which seems to help here is, indeed, negation – or, the negation of the negation, if one prefers. And this is precisely what one finds in Dierich Diederichsen's definition of contemporary negation: a refusal of targeted communication, an opposition that no longer waits for an answer. This universal *No* radically shatters the interminable distinctions of consciousness, consciousness which inextricably integrates the individual and culture in its entirety, in a type of relationship that it nevertheless claims to criticize. That said, this raises the question of knowing how all this will evolve. A radical negation without a *return address*² would certainly

constitute an act of self-esteem. But how long would it endure without being neutralized and cancelled in turn? If negation signifies nothing more than the interruption of communication, it would only run the risk of being a blind gesture, incapable of expressing anything aside from its own blindness. It would be, without a doubt connected to affirmation, camouflaged by critical gestures from which it distances itself. Diedrich Diederichsen declared that, in a paradoxical about-face, the arts have turned away from radical negation which, until now, had been their domain. The political spheres which had always acted in a pragmatic-realist fashion, on the other hand, have started taking refuge in the gesture of radical negation. The arts were probably the first to recognize that veritably withdrawing from the universal No is only useful for a limited time because, in doing so, they fall back all the more desperately into market mechanics and the logic of opinions and signs. Even the No can quickly become a label, integrating it once again into the context of affirmation from which it was trying to pull out. To a certain extent, the arts would not have distanced themselves from affirmation's sphere of influence with their No if they had failed to recognize and represent another world that this affirmation cannot truly access. This is how the blindness of negation catches up with the arts, who precisely wanted to use it to free themselves from the blindness of affirmation. On the other hand, the circles of political activism might believe that blindness does not represent a problem for them as long as their veritable nature resides in art. But, of course, this is once again a misunderstanding, since politics, just like a marketing team, considers art to be nothing more than a pose and a style.

It would, therefore, be important – so as to not strip a reflection of its foundations – to rediscover the levels of specific reality that are designated when using the terms culture and politics. Of course, every act can be interpreted as a gesture. But, perhaps, today it is more a matter of a loss of specific reality, to appreciate every act, even one like the 9/11 attacks, first and foremost for its gestural aesthetic, and to thusly stow it away into a cultural system of categories which isolate it from the rest of reality. There is no doubt that the pictorial potential of Hollywood catastrophe films contribute to the total comprehension of the event, and yet whoever stays at the level of iconographical analysis and thinks they have already identified the essential, deliberately retreats into the ghetto of knowledge of what is familiar and shows that he/she is not interested in understanding foreign processes that are outside of his/her own culture.

Paradoxically, today, the question raised by a negation over time of a dominant culture-of-the-negation is: where can the positive be found? *Etwas wird sichtbar* (“something is becoming visible”) is written on the fireproof wall on Lietzenburger Strasse³ and, by the same token, designates the objective: how can something still appear in the heart of this machinery of universal neutralization, which immediately swallows and downgrades all resistance to reality with the help of ready-made negation phrases? It is, perhaps, no longer direct negation (which purposefully attaches itself to the systems it turns against) which is most powerful today, but the slightly off-kilter, indirect kind, which “derails”, which just brushes past these systems of gazing in order to carry it to unknown worlds that open ever so gently beyond. The art theorist, biologist, and Russian priest, Pavel Florenski, one day declared that it is not the impact of large-calibre projectiles, but an ironic smile, that brings about upheavals in history. And, it is not with the bang of fireworks and the horn blasts of an orchestra that one acknowledges the end of a historical era but, instead, by the evermore piercing gazes which scrutinize the opposite side of the cultural horizon. Fights, struggles, persecutions are always proof of a certain historical necessity of whatever is contested. But the time will come when we will no longer fight, when we will be able to perhaps even appreciate the subtleties of a fallen civilization. The tiny word “useless” has been pronounced, and it is decisive.

No recipe exists for this piercing gaze, directed towards the opposite side of the cultural horizon. To a certain degree, it already embodies the inherent problem of art. Nevertheless, a literary figure exists who characterizes at least the structural conditions of this gaze: Don Quixote. Out of principal, he does not content himself with the interpretation of reality that his environment presents him. His madness, or his confusion, must not be under-estimated or marginalized. The categories on life that Don Quixote's gaze followed differed from those of his time. Nonetheless, they were in no way void of logic or plausibility. He had resolved the problem of his life but nevertheless came up against the surrounding culture. This is precisely the state of off-kilter negation, of confusion. It is not of a purely subjective nature. Confusion sees the day when several cultures act simultaneously, *viz.* when several periods with their own expectations and categories. Confusion is not an unhappy state, at least, not necessarily. Don Quixote was happy. The totally imperturbable affirmation, sure of itself and studded with signs of negation, often dissimulates its unhappiness behind its joyful mask. A warning, however, to those who flirt with their confusion, for those who do are not confused, but opportunistic. They raise disorientation to the level of a virtue because they are in no way interested in knowing where the orient is. Swimming in the stream of signs, they attach no importance to these signs. They only want to swim. On the contrary, the confused individual truly recognizes the diversity of signs as what triggers his confusion. The problem of the dominant affirmation expressed through negation is not freedom of thought. Everyone has the absolute right to be as confused as Don Quixote. The problem is that not everyone is. The problem is one of the possibilities of expression and the recognition that culture offers us. The head-on No is not a solution. According to Wittgenstein, we perceive the solution to the problem of life when this problem disappears.

1. plural is due to necessity in PC English to make terms like « politician » gender-neutral. i.e. « ...political players the possibility to understand him/herself...he/she gave the world... etc. » Too difficult to read.

2. In English, in the original text.

3. Project where young people of different ethnic backgrounds traded their spray paint cans for brushes and collaborated with artists to create a giant canvas.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris

Adresse postale/Postal address:
37 boulevard Ornano
75018 Paris

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Équipe/Team

Directrice/Director: Mélanie Bouteloup
Coordinateur des projets et des publics/Projects
and education coordinator: Grégory Castéra
Chargée des relations extérieures/External
relations assistant: Véovansy Véopraseut
Assistante de la directrice /Director's assistant:
Juliette Courtillier

Conseil d'administration/Advisory board:

Cyril Dietrich, président/president
Bernard Blistène
Paolo Codeluppi
Yves Couder
Marie Cozette
Laurent Le Bon

Publication

Conception éditoriale/Editor: Mélanie Bouteloup
et/and Cyril Dietrich
Coordination éditoriale/Coordinator:
Véovansy Véopraseut
Impression/Printer: Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés/Copyright: Bétonsalon

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank:

les artistes et les intervenants des Rendez-vous/the artists and the guests for the events; l'équipe et les collaborateurs/the team and the collaborators; les partenaires des événements et de l'exposition/the partners for the events and the exhibition: Gaëlle Gautier et le magasin Leroy Merlin de Ivry/Seine; Les coulisses du vin; les prêteurs et les galeries/the loaners and galleries: Arno Stein (Museum Franz Gertsch, Burgdorf), Patricia Asbæk (CCA, Andratx), Galleria Zero (Milan), Galerie Klosterfelde (Berlin), Galerie Johnen (Berlin), Galerie Karsten Greve (Cologne), Laura Bartlett Gallery (Londres).

Et tout particulièrement/And especially: Michael Eric Dietrich, Yannick Mauny, Marie de Roux.

Bétonsalon bénéficie du soutien de/is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot - Paris 7, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox et Leroy Merlin (Ivry/Seine).



Bétonsalon est membre de/is a member of: tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France 

En cours/Current:

Jochen Dehn

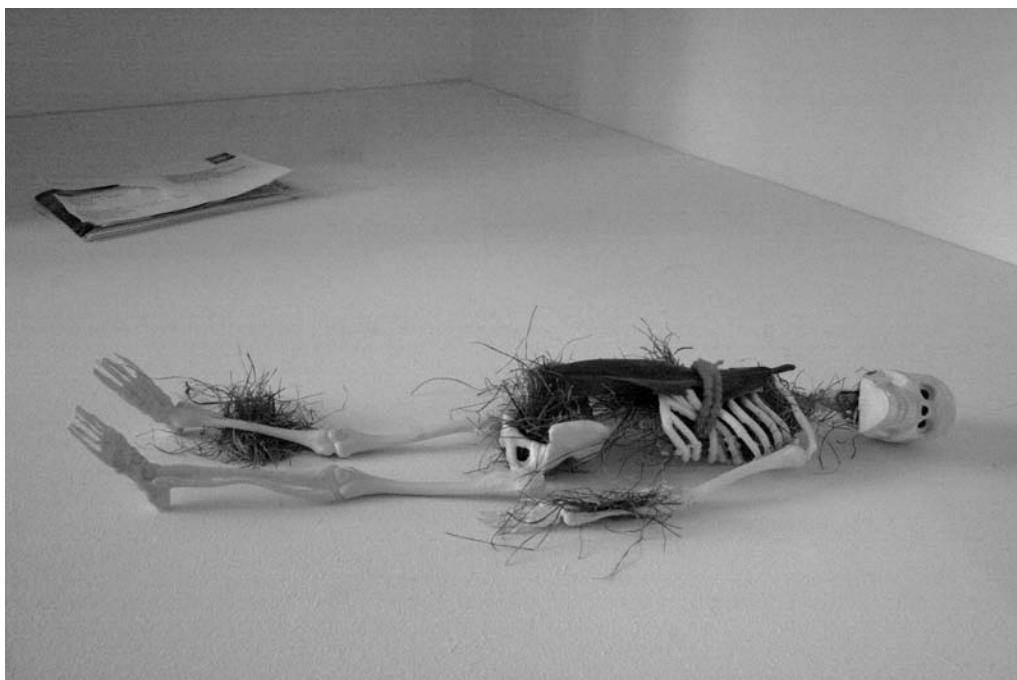
Projet de recherche avec/Research project with: le Laboratoire Matière et systèmes complexes, Université Paris 7

À venir/Upcoming:

Fahrenheit 451

Exposition personnelle de /Solo exhibition of: Thu Van Tran

14/02 - 28/03/2009



Victor Graziani, *Herbert*, 2008. *Playtime*. Bétonsalon - Photo : Michael Eric Dietrich