

# Le Merle

Le rôle de l'artiste dans la société actuelle (1973)  
Traduction: Simon Brown; original English text p. 25

Mon merle a perdu son bec  
Mon merle a perdu son bec  
Un bec, deux becs, trois becs, Marleau  
Comment veux-tu, mon merle, mon merle,  
Comment veux tu, mon merle, chanter?

C'est un mythe de penser que les artistes sont intrinsèquement altruistes. En réalité, ils ne sont pas mieux que les autres. Comme propriétaires, ils exploitent leurs locataires autant que n'importe qui. Il plagient et volent aussi souvent que leurs voisins. Leurs carrières leur importent autant que la moyenne, sinon plus. Quand le choix se

présente entre le gain monétaire et les convictions, l'artiste agit comme la plupart des gens. La conception de l'artiste comme saint est un vestige du romantisme, et cela crée un contexte où la position économique et idéologique qu'il occupe dans la société est à l'abri de tout reproche. Il est aberrant de supposer que l'art avant-gardiste soit par sa nature louable sur le plan éthique. Lui accorder une valeur innée relève plutôt du fanatisme religieux et non pas de l'esprit critique. L'art avant-gardiste ne diffère pas des autres formes d'art à cet égard – il fait partie intégrante de la superstructure sociale, même s'il n'est pas forcément accepté par les masses à un certain moment de l'histoire. Il va de même pour les institutions et les individus qui en font la promotion, pour les écoles, et les critiques – bref, tous ceux qui sont impliqués dans la diffusion et dans l'appareil critique qui entoure la production de ce qu'on appelle « l'art ». Au fond, l'art est une tare innée au sein de la superstructure sociale. On nous dit que la production de masse et les reproductions d'œuvres démocratisent le processus artistique. J'y croyais moi-même il n'y a pas si longtemps, mais j'ai fini par comprendre que tout cela était basé sur un malentendu. Bien que la démocratisation des moyens de production ait ébranlé l'illusion de l'objet d'art unique, ce phénomène est du à l'influence du marché plutôt qu'à un souci d'égalitarisme. Nul besoin de posséder une œuvre d'art pour recevoir son message, ni pour recevoir le message qu'elle transmet de par le rôle qu'elle joue au sein de la superstructure. La transmission de ces deux messages est assurée, pourvu qu'un public soit présent pour les recevoir. Norbert Wiener l'exprime très bien dans *Cybernétique et société* (The Human Use of Human Beings), en disant que l'appréciation et l'encaissement des informations transmises par une œuvre ne dépendent pas du fait de la posséder. Rares sont les personnes qui disposent d'un Tatlin, d'un Mondrian, ou d'un Duchamp. Mais les gens ordinaires peuvent apprécier ces œuvres

autant que ceux qui les possèdent. Une autre question soulevée dans la lettre d'Athena Spear était celle de la syndicalisation des artistes, étant donné leur statut économique précaire et leur influence politique négligeable. En syndicat, les artistes pourraient faire valoir leurs idéaux et leurs façons de faire auprès des autorités qui contrôlent la diffusion des œuvres. Je serais d'accord avec une telle entreprise. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai participé, entre autres, aux activités de la Art Workers' Coalition. Cependant, cette expérience m'a désillusionné. Les artistes occidentaux (je ne sais pas comment ça fonctionne ailleurs dans le monde) semblent avoir une mentalité de compétition qui est enracinée à un point tel que tout effort visant à travailler de façon collective soit voué à l'échec. Malgré une volonté sincère de surmonter cet état d'esprit, certains ne sont carrément pas en mesure de le faire. Je suis rendu très sceptique quant à la possibilité de former un syndicat avec un tel groupe de personnes. Un syndicat peut fonctionner uniquement lorsque les intérêts personnels de chacun sont délaissés au profit de la solidarité et du bien commun. Une autre problématique au sein de la Art Workers' Coalition (et tous les autres collectifs que je connais) était le manque de cohérence au niveau des idées. Un membre peut vouloir démolir les musées, alors qu'un autre préconise les réformer et encore un autre désire tout simplement en tirer profit. Ces prises de position sont mutuellement exclusives et les exemples de ce type de désaccord idéologique sont nombreux. Les problèmes de base chez tous les producteurs culturels ne sont pas suffisamment rassembleurs pour combler les fossés idéologiques – entre un artiste institutionnel et un artiste critique de l'institution, par exemple. À New York, le syndicat des enseignants actuel pourrait servir de modèle pour un éventuel syndicat des artistes. Une étude de cas des contrecoups d'une gestion désuète et dictatoriale pourrait aussi être réalisée –

les conséquences d'une telle conduite au sein d'un syndicat composé d'artistes ne sont pas difficiles à imaginer. Tout cela est assez décourageant, j'en conviens. Que faire dans une telle situation? La seule chose que je pourrais suggérer serait de créer un contexte critique et non pas dogmatique, un contexte qui remet en question tout l'appareil de la production artistique (ce que je tente de faire déjà au sein de ma propre pratique d'artiste): Pourquoi l'art est-il produit? De quel type d'art s'agit-il? Qui produit cet art? Dans quel contexte est-il réalisé? À quel public est-il destiné? Qui s'en sert? Pourquoi? Dans quel but?

Hans Haacke (1973)

*The Role of the Artist in Today's Society*, auteur(s): Carl Andre, Hans Haacke, John Perreault, Cindy Nemser, in *Art Journal*, Vol. 34, No. 4 (été, 1975), pp. 327–329, publié par: College Art Association.  
Traduction de Simon Brown, 2011

Le rôle de l'artiste dans la société actuelle (1973)

*Hans Haacke*

4

Manifeste pour la confusion,  
l'épreuve et les émotions conflictuelles

*Jacob Wren*

7

Trente roux célèbres

*Oriol Vilanova*

12

Un morceau d'oreille:

L'attraction du musée de Vladivostok

*Oriol Villanova*

13

Entrevue

mark en conversation avec François Lemieux

15

Notes d'introduction pour le contrepoint académique (sic)

*Marc G. Couroux*

85

le contrepoint académique (sic)

*Marc G. Couroux*

89

Memories of Overdetermination

(Sedimental Education)

*Marc G. Couroux*

89

De l'art pour la fin d'un monde:

Éléments pour une politique de la contraction

*Érik Bordeleau*

91



# Manifeste pour la confusion, l'épreuve et les émotions conflictuelles

*Jacob Wren*

Je fais de l'art depuis toujours et je ne me suis jamais senti aussi perdu qu'en ce moment. Je ne suis pas le seul à me retrouver dans cette situation.

Est-ce que l'art est assez

important pour nous? C'est-à-dire, est-ce que le monde dans lequel nous vivons nous importe assez pour que nous reconnaissons enfin que nous sommes devant une impasse? Que nous tournons en rond sans nous en rendre compte? Que ça ne touche plus vraiment la société qui nous entoure et que nous ne sommes pas prêts à nous rendre à l'évidence?

Les remous dans le monde de l'art, les ruptures modernistes, les naissances, les renaissances, les *cataclysmes* – ce sont des choses du passé. Les tendances de l'heure disparaissent aussitôt. La possibilité de faire quelque chose d'original ne semble plus être possible, ni même souhaitable. Il y a saturation, une surenchère de tout. Une saturation d'art, de théâtre, de performances, de musique, d'installations, de tableaux, de livres, de films, de sites web – et ce, de tous les genres et de toutes les qualités imaginables. On ne pourrait pas passer à travers en un million d'années. De toute façon, la vie est bien trop courte, et le *carpe diem* proverbial d'autrefois ne semble plus avoir de sens clair. Sommes-nous vraiment obligés de faire semblant?

La politique s'est égarée il y a longtemps – les gouvernements de droite et l'emprise des riches sur le pouvoir constituent notre nouvelle réalité, et les artistes ne semblent pas avoir la volonté de rien y changer. En ce qui concerne l'environnement, il est évident que la planète ne s'en sortira pas. Dans tous les cas, si nous continuons sur la voie actuelle, l'être humain ne s'en sortira pas – il pourrait y avoir quelques rescapés, c'est vrai, mais on ne peut pas faire de l'art pour eux, on se doit de faire de l'art pour nous, maintenant.

Étant donné les réalités du moment présent et celles qui nous attendent, on ne peut plus vraiment affirmer que les gestes audacieux peuvent apporter quoi que ce soit. La confusion et les émotions conflictuelles sont nos nouveaux repères. L'ambivalence dicte tout. Où sont les artistes conscients du caractère futile de leurs actions



mais qui continuent quand même; parce qu'ils n'ont pas le choix?

Pour changer les choses, il faut travailler avec les autres. C'est le noyau de tout mouvement artistique et de tout manifeste. Ceux qui travaillent ensemble doivent partager les mêmes convictions et s'entendre sur un objectif commun. L'union fait la force des clans, des clubs, des mafias... pourquoi pas des artistes? Nous, les artistes désorientés et fichus, ne pourrions-nous pas unir nos forces dans le but de trouver une solution? Même si aucune conviction ne nous rassemble, ne pourrions-nous pas nous réunir sous la bannière de l'ambivalence et d'un aveu collectif de vulnérabilité?

(Un artiste qui se concentre sur l'autopromotion est en voie de perdition et risque de ne jamais retrouver le chemin de la signification. J'ai peur de devenir cette personne.)

Je rêve à quelque chose d'effervescent, qui a de la substance, de la valeur, du contenu. Un populisme de gauche qui fonctionne. La fin de l'aliénation, de la société de consommation, de la guerre, de la stupidité. Mais celui qui rêve est endormi, et il faut que je me réveille; que je me rende à l'évidence. Je ne sais pas transformer ces rêves en réalités. Partout des impasses, partout des écueils. Je n'ai aucune idée comment m'en sortir, comment produire quelque chose d'utile ou même de poétique. Je veux être éveillé, mais je ne veux pas perdre de vue ce rêve qui est la seule chose qui m'empêche de devenir fou.

À vrai dire, je voulais écrire un manifeste en guise de confession: une confession d'ambivalence, de sentiments conflictuels, du fait de me vendre, de l'humiliation, du cynisme, de la confusion, du fait que je n'arrive pas à distinguer mes amis de mes adversaires. Une confession de tout, pour voir si d'autres qui se sentent comme moi. Pour voir si la franchise et la confusion peuvent avoir une valeur quelconque dans notre

monde. Pour voir si la probité existe toujours. Pour voir s'il existe toujours de vraies choses, des choses utiles.

Un artiste n'a pas besoin de convictions. Un artiste n'est pas obligé de connaître son parcours d'avance. Il lui faut plutôt du talent, de la sincérité, d'une communauté, de l'expérience de vie – des choses tout à fait compatibles avec le fait d'être perdu.

(Je voudrais un jour écrire un autre manifeste pour dénoncer l'art qui n'a pas de rapport direct avec la vraie vie. Mais je n'arrive pas à entrer dans ce qu'on appelle la vie. Je suis un cas extrême.)

Normalement on n'écrit pas des manifestes sur ce genre de choses. Mais peut-être qu'il est temps de commencer à le faire.



TRENTE ROUX CÉLÈBRES

- 1 LUCILLE BALL
- 2 SARAH BERNHARDT
- 3 NAPOLEON BONAPARTE
- 4 LIZZIE BORDEN
- 5 WINSTON CHURCHILL
- 6 OLIVER CROMWELL
- 7 GEORGE A. CUSTER
- 8 EMILY DICKINSON
- 9 ISABEL I
- 10 ARTHUR GODFREY
- 11 HAROLD GRANGE
- 12 HENRY VIII
- 13 KATHARINE HEPBURN
- 14 THOMAS JEFFERSON
- 15 ROD LAVER
- 16 SINCLAIR LEWIS
- 17 NERO
- 18 IGNACE PADEREWSKY
- 19 WALTER REUTHER
- 20 SALOME
- 21 MARGARET SANGER
- 22 WILLIAM SHAKESPEARE
- 23 GEORGE BERNARD SHAW
- 24 BEVERLY SILLS
- 25 SVETLANA STALIN
- 26 TICIANO
- 27 MARK TWAIN
- 28 MARTIN VAN BUREN
- 29 GEORGE WASHINGTON
- 30 WILLIAM THE CONQUEROR

Vladivostok. Placée à l'Extrême-Orient russe. Le port le plus important du Pacifique. Siège de la Flotte du Pacifique de la Marine de la Fédération de Russie. Vieux Musée des Sciences Naturelles. L'exposition de l'oreille de Vincent Van Gogh. Plus précisément. Le lobe de l'oreille droite. Blanc. Illuminée artificiellement. Une vitrine en bois. Une petite salle. Vide et sans interférences. Ecoute les conversations des passants. Différentes versions de l'altercation. Arles. 23 décembre 1888. Perte de l'oreille. Deux mois de cohabitation entre Van Gogh et Gauguin. Van Gogh a menacé de couper l'oreille gauche de Gauguin. La nuit. Après la déception. Avec un couteau. Il se mutile la droite. Auto-mutilation. Une coupe nette. D'autres théories. Une agression de Gauguin avec son poignard. Un pari de bar. Ivre. Il affirmait qu'il ne concevait aucune douleur. Un garçon de café l'a coupé avec des ciseaux. Des études légistes. La blessure ne peut pas découler d'une automutilation. Un peintre tourmenté. «Ma jeunesse a été triste, froide et stérile». Un artiste romantique à l'usage. Une manie poursuivante. Sortir de l'enfer. Il a enveloppé le lobe d'un mouchoir. Il est allé au bordel. Il l'a offert à Rachel. Une prostituée avec un nom artistique. Une murène. Anastasiya Solovióv. Illusionnée. Elle a conservé le morceau d'oreille du peintre. Un pot rempli de formol. Il était sûr qu'il serait un grand artiste. À sa mort. Le 13 mars 1941. Elle a laissé dans un testament le fragment apprécié. Sa ville natale a été l'héritière. Vladivostok a un bijou local. Presque inconnue. Reconnu après sa mort. Un roux célèbre.

Oriol Vilanova (1980) vit et travaille entre Paris et Barcelone.  
Il collectionne, joue et publie.



# mark en conversation avec François Lemieux

*mark & François Lemieux*

En vue de la Triennale québécoise 2011, intitulée *Le travail qui nous attend*, le Musée d'art contemporain de Montréal a tenu à maintenir secrète la liste des artistes participants à son exposition. Si cette décision a pu favoriser le marketing de

l'évènement en dopant les attentes du public, elle a en effet établi une nouvelle façon d'entrevoir la relation qu'entretient le Musée avec les acteurs de son milieu rapproché. Comme participant à cette exposition de groupe, je dois admettre avoir été gêné par cet *embargo* – qui rendait par ailleurs difficile pour les artistes impliqués d'échanger sur leurs projets, leurs besoins, leurs doutes et leurs joies. L'entrevue ci-après a d'abord été publiée dans le catalogue de la Triennale québécoise 2011 comme l'un des trois volets de l'oeuvre que j'ai réalisée à l'occasion de l'exposition. En réponse à cette situation, je me suis tourné vers *mark*.

*François Lemieux* Il me semble que votre pratique artistique comporte un soin, une observation et des discussions considérables, souvent axés sur les circonstances dans lesquelles vous êtes invitées à travailler et sur ce qui les encadre. Pourrait-on parler de la pratique que vous développez, en tant que groupe?

*mark* Notre objectif est de montrer la réalité intérieure et le contexte entourant l'élaboration des expositions. Dans un tel cadre de travail, ce qui demeure invisible, ce qui n'est pas dévoilé nous est familier en tant qu'artistes et auteurs d'expositions, et parfois en tant que spectateurs. Nous révélons ce cadre de travail, point de départ depuis lequel se développe notre pratique artistique, ce qui nous donne également l'occasion de discuter de notre attitude globale à l'endroit du « spectacle » et des attentes de performance de ces grandes expositions. Inutile de dire que nous ne nous faisons pas nécessairement des amis dans ce genre de travail. Nous sommes souvent perçues comme un inconvénient. Collaborer avec *mark* comporte une forme de risque et requiert une décision consciente.



*fl* Plutôt que de parler de la spécificité du contexte et de la sensibilité au site comme s'il s'agissait de tactiques, pourriez-vous caractériser ces approches en tant que partie intégrante de votre pratique artistique?

*m* Ça a beaucoup à voir avec le rythme auquel nous traitons l'information. Les discussions que nous soulevons en tant que groupe nous permettent de ralentir à la fois l'acte créatif et sa réception. Le travail épouse un rythme similaire: une décélération de l'expérience susceptible de provoquer, chez le public (y compris les organisateurs et les commissaires), une réflexion nouvelle ou différente sur des circonstances familières. Cela peut ensuite donner lieu à une accélération de son propre développement. Nous offrons au spectateur-destinataire de rompre avec les concepts et les interprétations préexistants pour s'orienter vers de nouveaux modes de questionnement.

*fl* Pourriez-vous exposer en détail ce changement collectif de vitesse et ses répercussions?

*m* Pragmatiquement, il y a une grande différence entre le travail individuel et le travail au sein d'un groupe. Dans une dynamique de groupe, la nécessité pour chacun d'agir et de se positionner revêt une plus grande importance. Pendant l'élaboration d'une oeuvre, notre travail est sans cesse réévalué, et fait constamment l'objet d'une réflexion de la part de tous les membres du groupe. Le processus de «ralentissement» dont nous parlions plus tôt décrit assez bien notre approche et ses effets. En travaillant à cinq, chacune met à contribution sa propre spécialisation professionnelle, son expérience, son point de vue. C'est pourquoi nous devons passer par un certain processus pour cristalliser une compréhension des paramètres donnés d'un projet – c'est là l'aspect le plus chronophage de notre travail.

Nous discutons, nous rejetons des idées; nous devenons les critiques de notre propre pratique. Par ce processus, nous enrichissons mutuellement nos points de vue tout en attisant l'enthousiasme collectif. L'oeuvre qui en résulte, ou celle que le public appréhende comme une réalisation de mark, est perçue comme le travail d'un seul artiste, et ce, bien qu'elle soit la distillation de nos visées individuelles. Une fois déployée, notre verve devient quintuple...

*fi* Nous reviendrons peut-être à l'idée de consensus tout à l'heure. Pour l'instant, à la lumière de ce dont nous avons parlé jusqu'à maintenant, pourriez-vous présenter le travail que vous avez réalisé à l'occasion de l'exposition 6. *Kunstfrühling 2009*, tenue dans la région métropolitaine de Brême-Oldenbourg?

*m* Cette exposition a été montée de manière à ressembler à une foire industrielle. Elle se composait de deux volets: dans le premier, un commissaire a été invité à préparer un événement collectif; dans le second, les établissements culturels de Brême ont été invités à se présenter en assurant le commissariat de leur propre programmation indépendante.

*fi* Et mark a été invité à prendre part au grand événement collectif, n'est-ce pas?

*m* Oui. Après avoir reçu l'invitation du commissaire de *Kunstfrühling* et discuté de son offre entre nous, nous avons proposé de nous approprier la billetterie de l'exposition comme base de notre intervention. Nous avons ensuite dû passer par la procédure d'embauche. Après avoir soumis individuellement des versions réduites de chacun de nos curriculum vitae, nous avons été embauchées à la billetterie. Nous avons ainsi pu percevoir un revenu durant l'exposition en échange de nos services, tout en

menant notre intervention artistique.

*fl* Vous vous êtes donc partagé les quarts de travail de la vente des billets?

*m* Oui.

*fl* Quelle a été la réaction, au sein de l'organisation?

*m* Pour les organisateurs, notre position n'était pas facile à gérer: intégrer l'activité de la billetterie à une oeuvre d'art dans le cadre d'une exposition, cela signifie que l'artiste a directement accès à des renseignements délicats, comme les recettes de l'événement. Évidemment, notre intervention était une prise de position critique contre la notion convenue et répandue du travail non rémunéré des artistes dans la production de ce type d'événements et d'expositions d'envergure. L'oeuvre nous permettait d'explorer cette convention tout en répondant à notre désir commun d'avoir un contact individuel avec chacun des visiteurs du *Kunstfrühling*.

*fl* Et les autres artistes? Comment ont-ils réagi au fait que mark a reçu une rémunération pour son intervention?

*m* Naturellement, certains d'entre eux ont été personnellement offensés par notre idée «lucrative». Certains ont pensé que nous empocherions tout cet argent, ce qui aurait été une idée assez ingénieuse, mais dangereuse...

*fl* Pourriez-vous me parler de votre deuxième intervention au *Kunstfrühling*, en 2011? Si je me rappelle bien, le contexte était différent. Au lieu d'être invitées à participer à l'événement collectif, vous avez reçu une invitation de l'une des institutions culturelles de Brême, elle-même invitée au *Kunstfrühling*. C'est bien ça?

*m* Nous avons été invitées en 2011 à cause de notre intervention de 2009, à la billetterie. Un des

établissements de Brême a décidé d'inviter mark en raison de la position critique que nous avons développée à l'occasion de l'événement de 2009.

C'est dans ce contexte que nous avons élaboré la nouvelle oeuvre.

*fl* Cet établissement voulait, en quelque sorte, proposer un projet critique de ces circonstances particulières? Et vous remplissiez le poste, autrement dit?

*m* Nous constatons, pour notre part, que la critique est glorifiée de nos jours, en particulier dans le discours artistique. Comme si c'était devenu un plaisir pour les commissaires d'inviter des artistes qui adoptent une posture critique incisive. Nous sommes sensibles à cela, mais nous restons sur nos gardes. Dans ce cas-ci, la deuxième invitation est venue d'une commissaire qui avait peu à voir avec l'organisation de *7. Kunstfrühling 2011*. Elle nous a invitées sur la base de notre travail précédent, en s'attendant à ce que l'oeuvre exprime sa position à elle vis-à-vis du «spectacle». Nous avons donc dû trouver un équilibre entre une certaine fierté liée à la reconnaissance dont notre travail faisait l'objet et un malaise découlant de sa potentielle instrumentalisation par un tiers. Nous avons accepté l'invitation, puis avons réalisé une oeuvre en nous servant du travail présenté en 2009 comme cadre de référence. Nous avons pris en considération que nous étions invitées spécialement pour fournir du contenu critique. «Ce en quoi consistait mark», ou l'attente d'une posture critique, voilà au final ce qui devait être abordé. Généralement, le fait de ne pas répondre aux attentes est manifeste dans nos ébauches et notre travail, non pas comme une attitude ou un principe par défaut, mais plutôt comme une phase dans nos négociations avec l'oeuvre.

*fl* En quoi consistait l'oeuvre qui a résulté de ce

processus?

*m* Nous avons fait un audioguide de 76 pistes qui traitait de l'organisation et des décisions ayant présidé à l'exposition, et abordait les positions, attentes, espoirs du visiteur ainsi que le rôle de l'artiste. Comme dans toutes nos oeuvres, notre objectif était de concevoir une forme artistique capable de nous déstabiliser.

*fi* Et, si vous me permettez de poser la question, comment s'est présenté l'aspect financier?

*m* La plupart des établissements d'art louent leurs audioguides, mais l'organisation du *Kunstfrühling* ne nous a pas permis de demander de l'argent.

*fi* Parce qu'il s'agissait d'une oeuvre d'art?

*m* Oui, c'était l'argument central. Mais bon, nous pensions fixer un prix symbolique – 2 la location, par exemple. D'avoir à payer pour l'oeuvre, cela aurait sous-entendu une prise de décision de la part du visiteur. Au final, toutefois, nous n'avons rien fait payer et nous avons absorbé les coûts grâce au petit budget de production de l'établissement culturel qui nous avait invitées. C'était un contexte différent de celui de 2009, où les artistes n'étaient pas payés du tout. L'organisation du *Kunstfrühling* a même exigé que tous les artistes participants paient pour le catalogue de groupe produit en vue de promouvoir l'événement. En définitive, mis en commun, nos salaires à la billetterie ont fini par représenter le même montant que le budget de production qui nous a été alloué la deuxième fois.

*fi* Si la critique est de plus en plus perçue comme une devise symbolique dans le milieu des arts visuels, selon vous, où en sommes-nous en ce qui a trait à la pratique?

*m* Que nous en bénéficions ou non, nous

contribuons à l'économie de marché de l'art, cela ne fait aucun doute. En conséquence, d'une manière ou d'une autre, nous avons toujours à composer avec une sorte d'absorption. Nous élaborons donc une pratique également capable d'absorber les conditions particulières comme cadre de travail, comme système de règles, comme paramètres à partir desquels nous pouvons travailler. À la lumière de l'oeuvre d'Andrea Fraser, par exemple, on constate qu'en art visuel, on peut tenter d'être à l'avant-garde, de créer des pratiques qui, penserait-on, ne sauraient être absorbées par aucune stratégie de marché, mais en réalité, ces pratiques sont tôt ou tard entièrement intégrées au marché de l'art. Ce doit être épuisant de toujours ressentir le désir d'être en dehors ou au devant de son époque. Avec notre héritage d'art conceptuel, nous ne nous voyons pas vraiment comme en dehors ou au devant, et il nous arrive même parfois d'oublier que l'art conceptuel critique n'est pas aussi familier et établi pour tous qu'il l'est pour nous. Nous travaillons à partir de cette vision d'ensemble et d'une vaste base de connaissances.

*fi* Diriez-vous de l'approche de mark qu'elle est plutôt spéculative – à savoir, organisée autour du défi de ce qui est possible, pas nécessairement de ce qui est plausible?

*m* Notre pratique critique passe par l'étude de modes de sensibilisation, pas seulement par des débats sur les « pour » et les « contre ». C'est pour nous un besoin et un désir que de travailler avec des formes esthétiques réduites et de nous restreindre à des gestes significatifs, plutôt que de jeter dans l'« espace » des images et des gestes grandiloquents. On peut voir cela comme démodé ou visionnaire; dans tous les cas, pour nous, ces gestes sont un mode d'expression approprié. Nous n'excluons

pas d'autres techniques si elles en venaient à être nécessaires, mais nous pourrions difficilement imaginer un travail qui ne se fonderait pas sur un contexte concret. Cela pourrait paraître naïf, mais pendant la conception d'une oeuvre, nous sommes concentrées sur le moment présent, de telle sorte que nous ne nous soucions pas de notre avenir professionnel – cela pourrait aussi être un avantage lié à notre position, en tant que collectif. En vérité, nous ressentons une différence remarquable.

*fl* Quelle est la couleur préférée de mark?

*m* Y a-t-il des couleurs meilleures que d'autres? Jusqu'à maintenant, nous avons appris que «Some girls are bigger than others» (The Smiths)<sup>1</sup>.

mark (1971, 1974, 1975, 1979, 1982) vit et travaille à Berlin, Brême (Allemagne) et Vienne (Autriche).

1 Littéralement, «Il y a des filles plus grosses que d'autres». [Trad. libre]





# English

The Role of the Artist in Today's Society (1973)  
Traduction française p. 1

The assumption that artists are humanitarians is a beautiful but dangerous myth. Experience tells that artists are not better than other people. As landlords, they exploit their tenants as much as others. They rip off things and ideas as much as others; they are certainly not less, maybe even more concerned about their

careers than others; and when there is a choice between monetary gain and truth to professed ideas, the proportion of artists opting for the bank-account is also not considerably different from other people's. The idea of the artist as a priest or saint is a cherished holdover from 19th-century romanticism. It creates an atmosphere that makes it a sacrilege to analyze the artist's economic and ideological position and the role he actually plays in society's superstructure. I am afraid the assumption that art, and in particular, so-called avant-garde art, is, by definition, something of high moral value is also erroneous. To declare art a value per se fosters a devotional rather than a critical attitude and ends up in pseudo-religion. Like accepted art, so-called avant-garde art is part of society's superstructure and does not deserve to be called revolutionary simply because it might be rejected temporarily. What I have said extends to the propagation of art as well, the institutions engaged in this enterprise, and the individuals associated with these institutions. It applies to schools, to museums, to galleries, to art dealers, to critics, in short to everybody who in one way or another has something to do with the distribution of or .the information and commenting about these peculiar products called "art." The whole art syndrome is part of society's superstructure. To a considerable degree it reflects the political, ideological, and economic situation of any given society. We are told the mass production of art objects, so-called multiples, is a means to democratize art or to give a greater number of people access to art. I believed that until a few years ago myself. I came to see that, at least as it has been handled until now, this was actually a misunderstanding. Although the multiplication of works of art has been undermining the myth of the unique, almost religiously revered object, it seems to have more to do with opening new markets than with democracy. In order to receive the message of a work of art, either the message

intended by the artist, or for that matter the message it carries due to its inevitable participation in the super-structure, in neither case does one have to own the work. Both messages are available as long as the work is accessible to the public. This is a point that was very beautifully stated by Norbert Wiener in his book *The Human Use of Human Beings*, where he says that the enjoyment of and the reception of information from a work of art does not depend on possessing it. None of us owns a Tatlin, a Mondrian, or a Duchamp, for example. And still they can say as much to us as to those who have a work at home or administer one in a museum. Another issue raised in Athena Spear's letter was the proposal that artists, being an economically and consequently politically weak group in society should unionize so that they have clout and could impose their ways of procedure and their ideals on the distribution system of art. In general, I am sympathetic to such an idea. It was one of the reasons why I myself and a number of other artists have participated in the activities of the now defunct *Art Workers' Coalition*. Unfortunately, again, I had to undergo a disillusioning learning process. I found that Western artists (I do not know how it works elsewhere) seem to have a psychic make-up that by its very nature is so competitive that an organized group effort is doomed to remain a short-lived affair. It doesn't matter how much you appeal to an individual to overcome his or her nature; that person will not shed it-it simply can't. I have become very skeptical about the possibilities of getting such a group of extremely ego-oriented people together in a union, as desirable as this may be. A union can only be effective if you forget about your ego for the sake of the political strength gained from solidarity. Another troublesome aspect, not so much a practical one but an ideological one is this: in the *Art Workers' Coalition* (and it applies to any artists' group I've heard of) there was rarely, if ever, a sufficient coherence of ideas.

What one wants, the other objects to strenuously; e.g., one wants to destroy museums, the other wants to reform them or wants to use the museums as they are for his own artistic ends, and the third simply wants a piece of the pie. These are mutually exclusive positions. One could quote numerous other examples of conflicts that go beyond disagreement on tactical and strategic questions and are of an ideological nature. The bread and butter issues all artists are facing are probably not enough to bridge the ideological conflicts between, let us say, the interests of a corporate artist and an artist critical of the corporate state. In New York we have a union vaguely comparable to a potential artists' union; I am referring to the teachers' union. What an ideologically fossilized and dictatorially run union could do to the educational process can be studied in this example. It is not too difficult to extrapolate what consequences an artists' union would have, if it is running a tight ship and is steering a fascist course. Now, all of this sounds very depressing. What can be done in such a situation? The only thing I could suggest (in certain ways I am doing that in my work now) is to create a critical rather than a devotional atmosphere, an attitude that questions the premises of the whole art phenomenon in all its aspects. Why art is made, what kind of art is produced, by whom, under what circumstances, for what audience, who in fact uses it, for what ends and in what context?

Hans Haacke (1973)

The Role of the Artist in Today's Society, Author(s): Carl Andre, Hans Haacke, John Perreault, Cindy Nemser Source: Art Journal, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1975), pp. 327–329 Published by: College Art Association.

|  |    |
|--|----|
| The Role of the Artist in Today's Society (1973)                 |    |
| <i>Hans Haacke</i>   |    |
|  | 25 |
| Manifesto for Confusion, Struggle and Conflicted Feelings        |    |
| <i>Jacob Wren</i>  |    |
|  | 31 |
| Thirty famous red hair   |    |
| <i>Oriol Vilanova</i>  |    |
|  | 36 |
| El trozo de oreja.   |    |
| Atracción del museo de Vladivostok                               |    |
| <i>Oriol Villanova</i>   |    |
|  | 37 |
| Interview  |    |
| mark in conversation with François Lemieux                       |    |
|  | 39 |
| Introductory note to <i>le contrepoint académique (sic)</i>      |    |
| <i>Marc G. Couroux</i>   |    |
|  | 49 |
| le contrepoint académique (sic)                                  |    |
| <i>Marc G. Couroux</i>   |    |
|  | 53 |
| Memories of Overdetermination<br>(Sedimental Education)          |    |
| <i>Marc G. Couroux</i>   |    |
|  | 57 |
| Art for the End of a World:<br>Towards a Politics of Contraction |    |
| <i>Érik Bordeleau</i>  |    |
|  | 69 |



# Manifesto for Confusion, Struggle and Conflicted Feelings

*Jacob Wren*

I've been making art for my entire life and I've never felt more lost. In this, I believe I am not alone.

Do we care enough about art, meaning, the world to admit there is no obvious or

effective way forward? That we're going in circles with an ever-lessening effect? That we're going in circles but are unwilling to admit it?

The grand excitements of art – the modernist breaks, the new movements, the cataclysms – are long behind us. More recent trends are fleeting at best. The belief in originality is utterly depleted and, more importantly, no longer feels like a worthy goal. All we have now is A LOT, far too much, of everything. A LOT of art, theatre, dance, performance, music, installation, painting, literature, cinema, internet: of every possible type and gradation of quality. More stuff than you could possibly experience even if you lived for several million years.

But we don't live for even a million years. Our lives are brief and what it means to seize the day is by no means clear. Why must we pretend that we know what to do?

Politics have lost the plot – right wing governments and the ascendancy of the super-rich are the order of the day – and artists are of little assistance. On our current environmental trajectory we believe the planet will not survive. But, if we keep hurtling forward, in fact it is we who will not survive, as the planet steps in to take care of itself. (Then again, is it likely at least a few of us will survive to sort through the wreckage. But we can't make art for them. They're not born yet. We must make art for now.)

With this present, and this future, how can one feel that bold artistic moves have any real energy? Conflicted feelings rule the day. Daily confusions of every stripe. Ambivalence is king. Where is the art that strikingly knows it's own futility but stumbles forward compellingly, anyway, because as an artist you have no choice?

To change anything you have to work together with other people. This is the essential logic behind an art movement, behind a manifesto. To work together with other people you need to line up behind a potent conviction, agree to all run in the same direction, at least



until you score the first few goals. There is power in numbers, in clans, clubs and mafias. So why can't all the artists in the world who feel as lost as I do come together, think about what is left to do and how? There may be no convictions to unite us, but why can't we unite in the potency of our contemporary ambivalence? In the desire to be honest and vulnerable about where we actually stand?

(An artist who is little more than an advertisement for him or her self is so lost there might be no way back towards meaning. I live in constant fear that this is what I might become.)

I dream of energy, content, value, meaning. Effective left wing populism. The end, or reduction, of alienation, consumerism, war and stupidity. But when you dream you are asleep, and right now I would prefer to be as awake as possible. And to be awake means to admit I have almost no idea how to bring such dreams closer to reality. All roads seem blocked. I have no idea what strategies – in life, politics or art – might be genuinely useful or poetic. I want to be awake, while not losing touch with the knowledge that to stay sane one must continue to sleep and dream.

In fact, I wish to write a manifesto that will admit to everything: ambivalence, conflicted feelings, doing things only for money, humiliation, cynicism, confusion, not being able to tell my friends from my enemies. To admit to everything and find out if anyone agrees. If anyone out there is with me. If such honesty and confusion can mean anything in the current world. If there can be any integrity to it. If it can transform itself into a useful truth.

An artist doesn't need conviction. An artist doesn't need to know which way to go. An artist needs talent, naiveté, community and life experience. None of these things are incompatible with feeling lost.

(I would someday like to write another manifesto about how art that is not intrinsically connected to life is of no value. But I feel too lost to enter into life. I'm an extreme case. I can't find the way in.)

Of course, about such things one doesn't write manifestos. But perhaps we should find a way to start.



THIRTY FAMOUS RED HAIR

- 1 LUCILLE BALL
- 2 SARAH BERNHARDT
- 3 NAPOLEON BONAPARTE
- 4 LIZZIE BORDEN
- 5 WINSTON CHURCHILL
- 6 OLIVER CROMWELL
- 7 GEORGE A. CUSTER
- 8 EMILY DICKINSON
- 9 ISABEL I
- 10 ARTHUR GODFREY
- 11 HAROLD GRANGE
- 12 HENRY VIII
- 13 KATHARINE HEPBURN
- 14 THOMAS JEFFERSON
- 15 ROD LAVER
- 16 SINCLAIR LEWIS
- 17 NERO
- 18 IGNACE PADEREWSKY
- 19 WALTER REUTHER
- 20 SALOME
- 21 MARGARET SANGER
- 22 WILLIAM SHAKESPEARE
- 23 GEORGE BERNARD SHAW
- 24 BEVERLY SILLS
- 25 SVETLANA STALIN
- 26 TICIANO
- 27 MARK TWAIN
- 28 MARTIN VAN BUREN
- 29 GEORGE WASHINGTON
- 30 WILLIAM THE CONQUEROR

Vladivostok. Ubicada en el Extremo Oriente ruso. El puerto más importante del Pacífico. Sede de la Flota de Pacífico de la Armada de la Federación Rusa. Antiguo Museo de Ciencias Naturales. Exposición de la oreja de Vincent Van Gogh. Más exactamente. El lóbulo de la oreja derecha. Blanca. Iluminada artificialmente. Una vitrina de madera. Una pequeña sala. Vacía y sin interferencias. Escucha las conversaciones de los transeúntes. Distintas versiones del altercado. Arles. 23 de diciembre de 1888. Pérdida de la oreja. Dos meses de convivencia entre Van Gogh y Gauguin. Van Gogh amenazó en cortarle la oreja izquierda. Por la noche. Después del disgusto. Con una navaja. Se mutiló la derecha. Automutilación. Un corte limpio. Otras teorías. Una agresión de Gauguin con su daga. Una apuesta de bar. Borracho. Afirmaba que no concebía dolor alguno. Un camarero le cortó con unas tijeras. Estudios forenses. La herida no puede deberse a una automutilación. Pintor atormentado. "Mi juventud fue triste, fría y estéril". Un artista romántico al uso. Manía persecutoria. Salir del infierno. Envolvió el lóbulo en un pañuelo. Fue al burdel. Se lo regaló a Rachel. Una prostituta con nombre artístico. Morena. Anastasiya Solovióv. Ilusionada. Conservó el trozo de oreja del pintor. Pote con formol. Estaba segura que sería un gran artista. A su muerte. 13 de marzo de 1941. Dejó en testamento el preciado fragmento. Su ciudad natal fue la heredera. Vladivostok tiene una joya local. Casi desconocida. Reconocido después de su muerte. Pelirojo célebre.

Oriol Vilanova (1980) lives and works in Paris and Barcelona.  
He collects, plays and publishes.



# mark in conversation with François Lemieux

*mark & François Lemieux*

In the months leading up to the 2011 Triennale québécoise, entitled *The Work Ahead of Us*, the Musée d'art contemporain de Montréal insisted on keeping secret the identities of participating artists. This approach was undoubtedly a marketing ploy

designed to create media hype and boost the public's expectations. Regardless of whether or not this gambit was successful, it had the rather more significant side-effect of establishing a new protocol in terms of the way the Musée deals with artists. As a participant in this exhibition, I must admit having felt uncomfortable with the imposition of this *embargo* – an injunction that made it difficult for the artists involved to talk to each other about their projects, needs, doubts and joys. The following interview was initially published in the Triennale catalogue as one of the three parts of the piece I realized for the exhibition. In response to the situation, I decided to turn to *mark*.

*François Lemieux* It seems to me that your artistic practice involves considerable care, observation, and discussion, often focused in and around the circumstances within which you are invited to work. I wonder if we could talk about the practice you develop as a group?

*mark* Our focus lies in pointing to the inner reality and circumstances surrounding the making of exhibitions. What remains invisible or undisclosed within that framework is something that we are familiar with as artists, exhibition makers, and sometimes as viewers. We reveal this framework as a starting point through which our artistic practice is developed, which also allows us to discuss our general attitude towards the “spectacle” of big performance shows. No need to mention that we do not necessarily make friends through our work. We are often perceived as inconvenient. In turn, collaborating with *mark* involves a form of risk and requires a conscious decision.

¶ Instead of talking about context-specificity and site-responsivity as if they were tactics, might you instead



characterize these approaches as integral to your artistic practice?

m It has a lot to do with the pacing of how we process information. The discussions we engage in as a group allow us to slow down both the creative act, and its reception. Subsequently, the work carries a similar pace: a deceleration in consumption that holds the potential for beholders (including organizers and curators) to think about familiar circumstances from new and/or different directions. That may then lead to an acceleration in his / her own developments. We offer the spectator / beholder to break away from prior concepts and understandings towards new modes of questioning.

fi Can you explain in greater detail this collective shift in speed, and its repercussions?

m Pragmatically, there is a big difference between working individually and working within a group. Within the group dynamic the necessity to act and to position oneself is of greater importance. During the development of a piece, our work is continuously reassessed and reflected upon by all members. The aforementioned processes of “slowing-down” describes our approach and its effects quite well. Working as a group of five means each of us brings her own professional specialization, experience, and perspective. This is why we have to work through things to crystalize an understanding of the given parameters of a project – the most time consuming aspect of our work. We discuss and reject ideas, essentially becoming critics of our own work. Through this process, we mutually enrich each other’s perspectives and kindle the collective enthusiasm at the same time. The resulting work, or that which the public experiences as an artwork by mark, though distilled from our individual

perspectives, is perceived as the work of one single artist. Our verve becomes five-fold once it is aroused...

fi We might get back to the idea of consensus later. For now, bearing in mind what we've already discussed, could you talk about your work for the 6. Kunstfrühling 2009 exhibition that was held in the metropolitan area of Bremen / Oldenburg?

m This exhibition was set up to be like an industrial fair. It was organized in two parts: first, a guest curator was invited to organize a group show; second, Bremen's cultural institutions were asked to showcase themselves by curating their own self-contained program.

fi And mark was invited to present in the large group show, right?

m Yes. After receiving the Kunstfrühling curator's invitation and discussing his offer amongst ourselves, we proposed taking over the exhibition's ticket counter as the basis of our intervention. We first had to complete the employment application procedure. After individually submitting scaled-down versions of our resumé's, we got the box office jobs. This process enabled us to earn an income for the duration of the exhibition in exchange of our services, all while conducting our artistic intervention.

fi So you worked in shifts selling tickets?

m Yes.

fi What were the reactions within the organization?

m For the organizers of the exhibition our position wasn't easy to handle: the box office activity becoming part of an artist's work within the exhibition meant that mark had first-hand access to delicate

information, such as the financial proceedings of the event. Our intervention was obviously a critical statement in opposition to the widespread convention of artist's unpaid labour in the production of these kinds of big public events and exhibitions. The piece allowed us to explore that while at the same time fulfilling a shared desire among us to have one-on-one contact with every single visitor of the Kunstfrühling exhibition.

fi What about the other artists? How did they react to mark getting paid for their intervention?

m Of course, some of them were personally offended at our "profitable" idea. Some thought that we might pocket all of the money for ourselves. Which would have been a pretty ingenious, but dangerous idea...

fi Could you tell me about your second intervention in the Kunstfrühling exhibition in 2011? If I remember correctly, the conditions were different. Instead of being invited for the large group show you received an invitation from a guest cultural institution. Is that right?

m We were invited in 2011 due to our 2009 box office intervention. One of Bremen's institutions decided to invite mark based on the critical position we had developed for the 2009 edition. It was under these circumstances that we developed the new work.

fi They wanted to somehow propose a critical project in that specific context? And you were filling this role, in a way?

m From our perspective, nowadays criticality is highly praised, especially in artistic discourse. It feels as though it has become a delight for curators to invite artists that present an incisive critical stance. This is something we are both sensitive to,

and cautious about. In this case, the second invitation came from a curator who had little to do with the organization of 7. Kunstfrühling 2011. She invited us based on our previous work, expecting it would express somehow her own attitudes towards the “spectacle”. We found ourselves having to find a balance between a certain pride because our work was being recognized and an unease in light of its potential instrumentalization by a third party. We accepted the invitation and subsequently made a work using the 2009 piece as our frame of reference. We took into account the fact that we were specifically invited to deliver critical content. “What mark was about”, or the expectation of criticality, became what needed to be addressed. Generally, the fact of not meeting expectations is manifest in our project drafts and works – not as a default attitude or principle but rather as a development within our negotiation with the work.

- fi What did the resulting work consist of?
  - m We made an audio guide that included 76 tracks of material dealing with the organization and the governing decisions for the exhibition that involved the spectators’ positions/expectations/hopes, and the role of the artist. As always in our works, our objective with this work was to develop an artistic form from which we could be challenged.
  
- fi And how did it work out financially, if you don’t mind me asking?
  - m Although most art institutions rent out their audio guides, the Kunstfrühling organization didn’t allow us to ask for money.
  
- fi Because it is was piece of art?

m Yes, that was the main argument. But well, we wanted to ask for a symbolic amount, something like €2 per rental. The viewer having to pay for the piece would involve a decision being made on their part. In the end, we did not charge anything and absorbed costs with the small production budget from the guest cultural institution that had invited us. This was a different situation from 2009 when artists were paid nothing at all. The Kunstfrühling organization even requested that all participating artists must pay for the group catalogue which was produced to promote the event. But our combined salaries at the ticket counter ended up being the same amount as our budget the second time around.

fi If criticality is increasingly understood as symbolic currency within the visual arts, where does that leave us in terms of practice, in your view?

m There is no doubt that we are involved in the art market economy, whether we benefit from it or not. Therefore, we always somehow have to deal with a kind of absorption. So, we develop a practice which can also absorb the particular conditions as a framework, a system of rules, and parameters that we can work from. In Andrea Fraser's work, for instance, you can see that in the visual arts you can try to be ahead of your time or create practices you think cannot be merged into any market strategies, but in reality these practices will eventually be fully incorporated into the art market. It must be exhausting to always feel the desire to be outside or ahead of one's time. With our inheritance of conceptual art we don't really see ourselves as ahead or outside, and sometimes we even forget that critical conceptual art is not as familiar and established for others as it is for us. We work from

this general understanding and a broad knowledge-base.

fi Would you qualify mark's approach as somewhat speculative – organized around the challenges of what is possible, and not necessarily what is plausible?

m Our critical practice involves studying ways of raising awareness, not just arguing about the pros and cons. It is our need and desire to work with reduced aesthetic forms and to restrict ourselves to sensitive gestures rather than throwing grandiose images / gestures into the "space". It can be seen as old-fashioned or as pointing towards the future - in any case, for us these sensitive gestures are the appropriate mode of expression. We wouldn't exclude other techniques if they became necessary, but we can hardly imagine not working from a concrete context. It might seem naive, but while developing a work, we are quite focused on the moment and do not spend time worrying about our professional future - this might also be an advantage of our position as a collective. We feel a remarkable difference, anyway.

fi What is mark's favorite color?

m Are any colors better than others? So far we learned: "Some girls are bigger than others" (The Smiths)

mark (1971, 1974, 1975, 1979, 1982) lives and works in Berlin(Ger), Bremen (Ger) and Vienna(A).







Introductory  
note to  
*le contrepoint  
académique  
(sic)*

*Marc Couroux*

*le contrepoint académique  
(sic)* is / was a noisy work.  
*A performance situation*  
instead of a purely musical  
event. A nuisance in the  
context of the Festival Inter-  
national de Musique Actuelle

de Victoriaville, for which it was concocted in 2000. It dragged the orthodoxies of classical concert music – through the invocation of an academic, dusty, textbook, archaic, idealized counterpoint, essentially impossible and unrealizable – into the vanguard of free music which Victo prides itself on representing. That unwanted transplantation revealed unsuspected similarities on a political level between these two seemingly antagonistic contexts, especially regarding the position of submission the listener-viewer assumes as a matter of course, and the willingness to accept an unchanging system of address which fails to open up a process of active interrogation and critical inquiry. Concert music constantly reinforces its boundaries by actively denoting and excluding the “extra-musical” (music being one of the rare disciplines to have coined such a negativity) and demanding an unproblematically centered listening free of distracted valences. Indeed, concert music and much of what goes on at Victo (there are exceptions) depend on an unwavering faith in the modes of transmission and reception of their respective contents. While there may be dissonances (noises) to contend with, and even the occasional non-cochlear noise produced by a work which fails to live up to its expectations, or which the performer fails to bring across convincingly (more noise), the ubiquitous conventions which frame the work even before it has begun fail to attract significant scrutiny.

*le contrepoint académique (sic)* is a noisy work through genre confusion. Its musical content acts as if it is the fragmented (and delayed) outcome of an increasingly rarefied type of counterpoint which anxiously and repeatedly interrupts its own becoming; in a context where concerted confidence is expected, endless dithering and barely repressed insecurities are substituted. The work embeds a private *outside-time* inspection of materials and their actualization through rehearsal into the *inside-time* of the live performance, noisily confounding the recipient's

“natural” expectations of a performer in full possession of his powers, communicating faithfully and legitimately. It is noisy by its refusal to settle into a stable relationship with the listener, through a kind of real-time “editing” which propels the discontinuities and multiple times endemic to the recording studio into a context where a guarantee of coherent projection and temporal unity implicitly ground the listener’s experience. It also functions squarely outside of music, by forcing the instabilities inherent to certain types of performance art situations into a feedback loop with musical material, now subjected to and unmoored by an undisciplined (willfully or not), shaky body. It bores holes in a presumed uniform and continuous temporal fabric (necessary to the practice of “structural listening”) by a general waning of intent and the necessary skill to support it, a loss of the “will to teleology”, a cultivation of a sameness through infraperceptible difference, all contributing to encouraging the viewer by extension to periodically disconnect from the proceedings.

And yet, for many (critics among them), the work passed the litmus test with flying colors. It was acclaimed as a heroic struggle. Its various noises could be incorporated under the rubric of a heightened mannerism (Jarrett, Gould, Helfgott...), its stylistic bifurcations as products of an internal, personal conflict (with an inner demon, perhaps?). Wishful thinking? Willful obliviousness? Others had to look away, close their eyes, to engage in “reduced listening” (cf. Pierre Schaeffer) to minimize extra-musical contamination. (While still others claimed that the recording – the only extant documentation of the complete event – now purged of its visual component, nevertheless donated a sense of impending collapse and anxious tentativeness which pointed (however awkwardly) to a situation outside the framework of music proper.)

*le contrepoint académique (sic)* was intended to intervene in (without resolving) the situation of highly

conditioned (yet taken as a given) and idealized perception which takes place in the “concentration machine”<sup>1</sup> of the concert hall. A tactical intervention which redirected awareness, if momentarily, to possible alternate levels of engagement, self-reflexivity and agency within and around the mutually sustained binds between listener and performer. To forestall closure, categorization and systematization by letting noise into the encounter.

1 A term coined by composer and theorist eldritch Priest.

le contrepoint académique (sic)

aggression is an essential  
characteristic of the avant-garde  
the whole story de-evolved from the ego-centre  
of the protagonist exploding the interface  
forcing certain musical situations into cabaret  
playing in straight rhythm but only  
hitting notes part of the time  
imposing paranoid disposition on blues-like music  
focusing in on something that's not really there  
you think you're hearing something?  
a sequence of abortions  
the so-called feedback-loop  
Gould's vacuum cleaner story  
a totally out-of-control blues  
a gradual loss of interest in the thing  
i would rather *not* summarize what i'm doing  
I'm probably a *little* more tired  
*hey*, that's an idea  
make a *very* pregnant one  
end it *way* before it gets there  
maybe it was fractured all along!!!!  
I find this material boring  
isn't that a little cliched?  
the counterpoint is obviously **NOT WORKING**  
do we *still* have hope for it?  
a kind of "mambo"  
this reverb is acted out physically  
the swaying produces the blues feel  
I knew just how Charles Ives must have felt  
almost like playing on a synth  
zoom in on a sound-mass  
the romantic paradigm is essentially monolithic  
is this a *violent* gesture?  
remember **MY** father's reaction  
they **ARE** grotesque!!!

the final parameter of serialism  
is physical impracticality  
what's the primal layer though?  
if *that's* the message, what's left???  
why do I like apocalyptic terrains?  
we're not told what will happen between them,  
but it's *pretty* bad  
Cassavetes is about to get REAMED OUT by his wife.  
ok, we *have* the storybook ending  
the playwright has been *fucked* over  
it went over wonderfully on the audience  
in order to be creative, you have  
to mutilate the work of others  
dead ends are extremely inspiring  
some fake, imaginary "other"  
I wasn't in the best frame of mind  
the possibility for harmonic reconciliation  
the idea is not to be clever  
it had certain problems translating into reality  
"unsound" counterpoint  
a sicko waltz  
i'm often on the floor, kneeling  
*three times* the whole thing trips over itself  
something has been lost in the transfer  
*lots* of rag attitude  
lightning in the background and spooky  
mad scientist effects  
you know *they* happened but WHAT HAPPENED???  
you can hit stuff you had NO intention of playing  
it always starts with a small deadline  
Is my music too avant-garde?  
...*you have the helfgotts and the  
goulds and the jarretts...*  
I'm being continuously short-changed  
of any development  
sometimes the body is disposed normally  
a kind of carpal-tunnel, tennis-elbow music

that *would* be the next logical step  
as it gradually gets older, fingers get a little tired  
does this mimic a traditional process?  
something could actually go TOO WELL  
is he going to complain like keith jarrett?  
does he require applause now?  
all these things can be engineered  
the lack of confidence is REAL!!!  
we shouldn't have this kind of image  
in our living-rooms  
in a concert hall, where things like this  
*aren't* supposed to happen  
they ARE there, aren't they?  
the right hand is *nothing* but confusion  
careless work or high revelation?  
he plays well but, *man!*, with the WRONG technique  
the piano is the most stationary of instruments, if one  
excepts the church organ  
the chords played are just plain UGLY  
the ladies morning musical club would be shocked  
you need a kind of semiotic glue  
i was lamenting about the fact that maybe the surface  
was TOO dissonant  
call it fauré, call it sorabji  
the boogie was deduced as if hiding behind a curtain  
this sound mass is not of the Polish-school variety  
channel them into a bigger and better counterpoint  
you get a kind of involuntary stochastic distribution!  
*They* say it affects the next note. OK!  
no suffering, just experimentation  
it never really worked in the first place  
this whole thing is in *really* bad faith  
they always bounce back to something  
equally weird, but different  
Mr. Don Music on a WHOLE other existential level  
this is the most cardiovascular section  
it's impossible to play "pretty" standing up!

it's almost a Zen thing...but why *now*?  
it's never clear why in fact this counterpoint  
MUST exist you can tense up at will  
i tried to maintain the academic side for  
as long as I could  
the tranquilizing drugs start to WEAR OFF??  
something *really bad* just happened to the structure  
this is *great* material, but not here  
of no "contextual" value whatsoever, in other words  
*totally* unqualified for entrance  
we're at the end of a medicated séance  
looking at the keys from the depression angle  
it's good when things go "in and out" that way,  
rather than a one-way deterioration  
still, the goal is to produce the counterpoint.  
gestures fly everywhere.  
it's like Francis Bacon stating that the swastika  
was there just to provide a color contrast  
you think it's over and then, "bang!"...another  
visionary harmony  
he can't recover now, *can he?*  
a few minutes ago it looked like *curtains* for this dude  
with the grandmal seizures  
even felt some sleep coming on as I was doing it  
you're not allowed to become remotivated  
try to *really* get the romantic thing going  
almost as if clarity is being avoided at all costs  
they creep out and spook the whole texture  
you're de-evolved to practically nothing—UH-OH!!!  
i thought later that this was a kind of "country music"  
...really easy going  
all alone, wanking off to the whirring  
of his own fantasies  
the dream has ended and you have to *deal* with that  
life is one big seized-up MESS...no way out.



Memories of Overdetermination  
( Sedimental Education )

a betrayal of material  
a subversion in order to get inserted into  
the “canon” ASAP  
packaging my own music in a commercially  
acceptable way  
remixing? more like DE-mixing!  
titillating rhythm  
the dumbing-down of material  
cop-out solutions  
weird self-fulfilling popularity/  
mass marketing fantasy  
sick concessions to intelligibility  
done with a sick heart and bad conscience  
Ostranenie.  
yanked out of the “canon” wholesale  
more synthetic, plastic and more insertable  
a music which exists in the ineffectual zone  
musak-like substance, almost Indian-raga  
meditative but also dangerous  
remember those religious condemnations  
of backwards-masking in rock and roll  
which made an impact on me in 7th grade...  
what a turn-on!!  
confusing each other mutually  
are they friends or foes???  
make the backwards-ness the subject of the thing  
play into the satanic-religious side of it  
using the most basic techniques of “manipulation”  
traditional music pronounced badly  
the performer has now been absorbed  
into the weirdness  
it’s like talking to someone who you  
don’t know that well  
the patina is always on the verge of detaching itself

this almost makes him feel competitive and  
the Beethoven comes out of that  
getting in the way of the performer's persona  
yes, in a clichéd layer-revealing sense  
as if a mechanical piano pedal pressed down  
regularly but nervously  
continuous rotating squabble  
without "distortion"...the man-made kind, of course!  
some kind of "Mahler Adagio" (???)  
in the background of all this CRUD,  
STALACTITE material  
it's almost an accident that this kind of thing  
could be revealed in the first place  
"zero-in" on detail and clog-up with reverb  
layering (piling up) until its "mambo-ness" is annulled  
but it should always be FLAT  
the pianist might almost be "incidental" to the action  
AWOL, MIA, picking his nose unawares  
the Hindemithian neo-classical and its backwards  
subversion  
the ultimate desire for conformity  
seeing what you want to see, hearing what  
you want to hear  
The Social Climbing of an Ordinary Material  
But he works very much in the dark.  
actual words, not moaning grunting à la Jarrett  
the baroque infatuation  
These are lofty subjects.  
sort of an "erasable" mambo with lots  
of incidental harmonic activity  
the two yin and yang Nudist materials  
DUB: muddy sound  
the CD should occasionally be "badly made"  
the murder of mediatized reality  
parallels between the actual videoed burglary  
and the musical burglary in progress  
block the video proceedings physically

you can take out the external noises and amplify them  
EXISTENTIAL slithers in rather larger units  
ultimately shifty, incredibly intelligent and manipulative  
instructions remains hopeful and naive  
and somewhat puritanical  
the air-raid siren in Jabbering-Sousa  
Sensuality is important to me...but contextualized  
That doesn't mean you can't be bluffed  
through the nose  
the victim of a serious cover-up  
working with digital tools is somewhat  
like sculpting anyway  
I amplify its anonymity to drastically  
exaggerated proportions  
an epigrammatically elusive statement  
a strange unexplainable ICON  
a nondescript picture  
Anonymously pompous  
(It's my first orchestra piece.)  
It's just a strange little construction,  
which happens and then goes away.  
"This is what's gonna happen, folks!"  
an Oliver Twist sort of story  
My dreams are often geographical  
some concrete, basement-like structure,  
painted white walls, pipage everywhere  
Concert ritual does involve after all,  
a before and after too.  
the dreams one has for greatness  
making a mountain out of a molehill  
Of course it won't happen in any kind of traditional  
proliferation technique.  
Frankly, Part I just exposes these potentials and  
it doesn't amount to much.  
the performer repeatedly demonstrates his  
"ABILITY" (or "TALENT")  
(this could also include some picnic materials

in a sub-strata level)  
it really is background music for a  
Public Service Announcement  
the idiosyncrasies of Bacharach especially would  
be leveled out, flattened  
That doesn't sound like much of a tribute, put like that!  
Even his saddest songs are upbeat  
If you begin distorting tempo, you get something  
quite removed from Bacharach  
something rather less positive  
just below the threshold of "sprightliness"  
You know...quick is positive, slow is negative?  
forcing one category into another  
remove the defining characteristics of a thing  
and then examine what you're left with  
He seems to be steering Bacharach towards  
the darker side  
he amplifies everything, pulls every emotion  
to its breaking point  
until you eventually wind up with the vocals  
and the stand-up routine  
Material doesn't matter  
But we know now that even the drone isn't rock-bottom,  
it's actually copyrightable  
This material wasn't meant to emanate from that piece  
in that re-contextualised bubblegum way.  
it's reformatting itself down to the original idea  
these private moments which no-one  
was ever meant to see  
there certainly isn't enough humor in today's music  
I'm fed up with what Grant Applications  
force me to do with my work  
Maybe a kind of novella? A tract? A love story?  
I like that moment in What the World Needs Now,  
where you only have the piano chords  
**ABSOLUTELY NO DIALECTIC.**  
short barrages of destroyed soundfiles

the Gamelan reality  
like playing on a synth  
backwards versions of all this material  
“mocking the mud”  
Can do the Serial Satire!  
the so-called “deconstructed mambo“ material  
this is the third level of material  
Forget incorporating that into the tape part.  
The primeval goop  
which seems impossibly essentializable  
(But wait!)  
It’s not a good place to be in.  
What I DON’T WANT is some kind of pseudo  
Reynolds-like über-structure  
avoiding dealing with others head-front  
he can do things really proficiently, but chooses  
not to sometimes  
...or is he just a bad pianist...  
a really broad satire on IRCAM  
which is why The Wrong Technique can happen  
It couldn’t be a worst time to be centrestage  
Make no mistake: this entire piece is also a metaphor  
what community I have I’m about  
to completely alienate  
That doesn’t make those little incremental steps  
any easier to swallow.  
he’s really the little commercial devil inside all of us  
The fact is, I always consider selling out but with clauses  
(which would still allow me to make my statement  
about selling out)  
completely acceptable, but completely WRONG  
an elaborate SEDUCTION sequence  
an incredibly creative, sleazy, manipulative,  
charismatic, persuasive SEDUCTOR  
an unwitting modernistic, intense,  
“artistic” SEDUCTEE  
confused as to his veritable purpose in life

Maybe it's really only MUD. And mud eventually  
washes away...it is only dust.  
pentimento green-curtain multileveled language  
it's like my bread and water  
I could live on it forever, at least I think I could  
I'm actually considering though dropping  
the whole schtick  
never looking the material straight in the eyes  
which play are you talking about?  
Refusal to follow through on anything  
Sliding down this irredeemable, entropic path  
towards diversity again?  
his reluctance to package himself is funny to watch  
he doesn't care about the Bumblebee  
just working through the changes man  
take THAT, David Mamet!  
the pedal-blues is pleasant enough  
the pedal sound is so much more interesting than  
what he's doing underneath  
redoing the "mud of Ives mambo"  
like making fun of a cripple basically, that BASE.  
He's just too stuck in his ivory tower  
to begin understanding  
what it means to "reach out commercially"  
this work is not so NEGATIVE after all  
his first attempts are painfully awful  
coming to life is a violent thing, no?  
The CD becomes intensely pushy  
though he's REALLY charismatic  
maybe he's not all that BENEVOLENT  
a register which no-one can hear anyway  
(my preferred register)  
come with me, I'll show you a whole BAG of tricks  
you can use to get into the groove, bud.  
transpose way down some chorale material  
Give up dude. Whatever you can do, I can do better.  
But listen, have I got a whole array of goodies for you

that you can use!  
he's really an impotent dude who flashes his lights  
and effects  
but really is a PHONY  
He can do the really obvious magic tricks  
Me and Prospect Down By the Schoolyard.  
This paradigm shift on the part of the pianist...  
is it healthy?  
Look at how stupid he looks!  
devoid of any kind of REAL commercial manipulation  
Dark or light? Hard to say.  
you need an instructions sheet to figure out what to do  
with this raw choral material  
The weird shit you can make with LEGO  
the preplanned condos they set out for you  
liking the wartime devastation, thinking  
these ruins are beautiful.  
building is better, just build, build, build,  
forget the past, let ruins decay  
can make noise out of a file if the window is small enough  
this is an unsanctioned version of  
the Theatre of Eternal Music  
this makes the pianist want to GO FOR  
the big gesture  
“OK, bad example”—lemme try something else  
on yah“  
chipping away at his block of granite  
“is modernism the only way to be truly alive??”  
it's really a private RITUAL, which you (the audience)  
are not invited to  
There should always be a “Laurel and Hardy” side  
Start having a good time  
a whole lotta nothing, just to get the piece going  
in the right direction  
just like all those bad salesmen  
in the way their stressed-out defeated  
soul radiates outwards

See, the CD wants to commercialize the pianist.  
always looking out for what's "best" for his kid  
what I do is completely inconsequential  
and deliberately anti-social  
I am happy in the dark chipping away at my reality  
look at the misfit, the mutant in front of you  
trying to be polite, social  
if anyone were interested enough to ask,  
which I can't assume they are unfortunately  
The CD's frequent boring attempts  
he is essentially good, but misled  
He is like a parent, come to think of it: he wants  
what he never had.  
his reality is **STILL** good!  
you either melt or you get the fuck out and fast  
The pianist makes the bad decision to jump in  
but is it truly bad?  
chipping the modernist marble  
"And where are we, but further into this morass..."  
this could mean a **LOT** of transposition  
you can **USE** this, not be used **BY** it  
getting lost in the implications  
come on, that's not really how it happens!  
two types of attention manipulation  
run of the mill stylistic cereal-box-toys  
He's concentrated, you're not...your society forbids it  
it's a **REAL STRUGGLE**  
we've been faked to the hilt by now  
just a bunch of singles floating along  
it was at the beginning of my experiments with  
bodily impulses  
I think you really can hear the conventional  
sonata-form  
...with **CODA** tagged on at the end  
I think you could also tag "modern" onto it  
sensitive dependence on initial conditions maybe?  
where the Prayer musics can coexist



don't do this for EVERY Bacharach tune  
the computer who loses his temper, gets pissed off  
loses his usual Zen demeanor  
his shiftiness oozes out uncontrollably  
I have a real alchemical perspective on material.  
Anything can be transformed into gold....  
or shit if that's what you're into.  
They hit you regardless of what they're made of  
19th century European baloney  
personalized, monogrammed material  
I think he called them "waves" or something  
the one that you have at the grocery store  
my materials are not worth talking about  
it wears it on its sleeve in a very macho way  
finding your "voice" and other such cliches  
there is sort of a climax about 3/4 of the way through...  
the "ragtime"  
he continues plodding along with his David metaphor  
But he IS taking it in!  
The pianist *really* takes the CD seriously  
more meta-structure...as if we really needed any  
A whole miniature city preserved in formaldehyde.  
WHAT is going on in that little sub-neighborhood?  
Ominously lit school buildings.  
What is "The Boulevard"??  
were wars fought on that grassy knoll?  
It's limiting, but in the way I want it to be.  
within the Ladies Morning Musical Club for instance  
where they would probably all be throwing up  
in the first 10 minutes  
or vacate the premises.  
the outward-demonstrations of Zorn  
a strait-jacketed, suit-attired "concert pianist"  
who may or may not have some serious impediments  
It's a counter-paradigm work.  
I made sure it always happened within a glorified,  
ecstatic context.

Victo is no different from the Ladies Morning  
Musical Club  
Concert music is dead! Dead as a doornail.  
More power to those who DON'T  
understand something!  
The Brahms audience had to basically  
doubt everything they heard  
clearly fake emotional displays are almost  
universally rejected  
the insincere paradigm, which occurs repeatedly  
in counterpoint  
The two are not synchronized,  
they fall apart constantly  
What about oral tradition? Answer: it takes time.  
I'm much more interested in blurring boundaries  
who is this person on stage in front of you?  
Down with well-oiled systems!  
Sure, they can be useful. But now we have DVD.  
But the polemics continue...  
and the resistance is ever present  
PART I is almost a thesis-defense!  
but tainted by showmanship  
an entropic mudslide away from his potential client  
If I could, I would forever live on that mudslide.  
It's a great place.  
"did I just have a stroke or did the lights  
really go down?"  
you get the whole piece for a song actually...  
getting absorbed into preexisting strategies  
When did concert music die?  
I always take the path of MOST resistance  
like your mind is turning to sludge  
it's the zapper's nightmare  
it's like he's been patient for so long  
and then he shoots his wad all at once,  
wastes everything.  
covering up his embarrassing activities of the last

20 minutes  
We're talking content again.  
Then the message becomes "expressive" and  
"descriptive"...and "programmatic"  
the composer is trying to put one over on you  
McLuhan anyone?  
dumbed-down for your average Joe...who by the way  
isn't that stupid  
not a trap door into a mollycoddling environment  
Once you step on stage you're committing  
a political act  
whether you LIKE it or not  
inhabitants of another century  
the screeching car noise / ventilation system  
of the Disabled School  
I cringe at the tactics that this salesman is employing.  
But OK, the pianist IS advocating!  
yes, maybe I AM the salesman...or perhaps  
I was once the pianist.

(October 2001)



# Art for the End of a World: Towards a Politics of Contraction

*Érik Bordeleau*

*“Two tasks at the beginning of life: to always narrow your circle more and more, and to frequently make sure that you are not hiding somewhere outside your circle.”*

— Kafka

1 Contemporary artistic practice can perhaps be conceived of as a form of asceticism, or to put it another way, as an exercise in self-shaping [*mise en consistance de soi*]. In his study of contemporary forms of asceticism and life exercises, *You Must Change Your Life*, Sloterdijk qualifies artistic practice as being the repetition of attempts at “somatizing the improbable”, emphasizing its counter-natural, or “acrobatic” character (the acrobat being he who literally walks on his toes). Not unlike a high-level athlete, the contemporary artist can thus be conceived of as a figure that is ontologically activated [*mise sous tension*] and produces him/herself without recourse to any form of transcendence – a kind of post-metaphysical practitioner of “godless verticality”<sup>1</sup>. Boris Groys, another bonze from Karlsruhe's ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), poses the question of art in a similar fashion, by way of its ethopoetic and anthropotechnical dimensions. From the “obligation of self-design” to the task of the “production of sincerity”, Groys posits the contemporary artist as being engaged in a process of self-production which manifests itself as pure subjectivity or the embodiment of a void (see Agamben's “artist without content”). Indeed, in Groys' work, artistic production is invariably presented as a practice of active demarcation that allows us to feel the internal or “historical” curvature of a world – its design. For example, in his recent remarks on the design of the modern soul, he states that if, since the death of God, design has become the medium of the soul, the modern artist-designer is now paradoxically casted as an agent of apocalyptic revelation:

“The modern designer does not wait for the apocalypse to remove the external shell of things and show them to people as they are. The designer wants

1 Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*. Maren Sell, Paris, 2011, p. 62.

here and now the apocalyptic vision that makes everyone New Men. The body takes on the form of the soul. The soul becomes the body. All things become heavenly. Heaven becomes earthly, material. Modernism becomes absolute.”<sup>2</sup>

Groys goes even further, and concludes his unsettling characterization of the contemporary artist as a designer of the soul in attributing to him/her a “weak” messianic power:

“The avant-garde artist is a secularized apostle, a messenger of time who brings to the world the message that time is contracting, that there is a scarcity of time, even a lack of time. (...) Contemporary art's visibility is a weak, virtual visibility, the apocalyptic visibility of contracting time.”<sup>3</sup>

In keeping with this surprisingly spiritualizing characterization of the artist, the questions that I would like to pose in this essay might be formulated as such: What can be said of our capabilities to locally contract time today? How do we trace out the lines of our world-making? Or how – in a world that begins and ends with the individual – can we experience and elaborate the necessity for a common intensifying closure? As Jacob Wren highlights in his manifesto on the deep ambivalence and confusion that seems to be part and parcel of the role of art nowadays (also published in this edition of *Le Merle*), what is essential at this moment in history is for the individual to be able to pose, as intimately as possible, the difficult question of his or her vulnerability. It is with this in mind that I have put together these

2 Boris Groys, *Going Public*, Sternberg Press, Berlin, 2011, p. 27.

3 Boris Groys, *Going Public*, p. 108; 118.

fragments and thoughts on the ideas of ascesis, closure, art, and contraction.

2 In her commentary on how neo-pagan witches use magical techniques to the end of self-empowerment, Isabelle Stengers points out that “they have learned (again) the necessity of casting the circle, of creating the closed space where the forces they have a vital need for can be convoked.”<sup>4</sup> This way of conceptualizing the production of a transindividual yet concrete locus finds a parallel in Foucault’s studies on the care of the self in antiquity. He observes that “the care of the self cannot appear and, above all, cannot be practiced simply by virtue of being human as such, just by belonging to the human community, although this membership is very important. It can only be practiced within the group, and within the group in its distinctive character.”<sup>5</sup>

I am writing this in the early morning hours. The alleyway behind Hutchison Street is bathed in clear autumn light, and I catch myself hoping that *Le Merle* and its discriminating and sophisticated readership (!) might constitute a collective sufficiently dense and distinct to be able to carry out the kind of spiritual and ethical work that Foucault alludes to. Something like the joy we experience in “giving ourselves the time”, in itself a collective political responsibility of the first order, it would seem to me. In the sense that the political can be conceived of as a degree of contraction within the ethical sphere, doesn’t all ascesis ultimately suggest a world which follows suite, constantly contracting itself and taking shape? I am reminded of Artaud’s words: “I would have simply avoided falling ill, and in so doing, prevented the whole world I know from falling ill with me”. Wordly thought [*pensée du milieu*] at its best, preparing

4 Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, La découverte, Paris, 2007, p. 187.

5 Michel Foucault, *The Hermeneutic of the subject*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p. 117.



the ground for a localized, transindividual empowerment. *For whoever thinks by the middle, there is only ever the local. Joy.*

3 Ascesis conceived as a contraction presupposes a form of autopoietic closing and with it, the political problems of closure, or the relative imperviousness of a given *life-form*. From a vitalist point of view, one might want to avoid the concept of the form, however, as it necessarily implies a relatively static dualism with matter.<sup>6</sup> Commenting on Bergson, Deleuze describes the failure inherent in every material form: “Life as *movement* alienates itself in the material *form* that it creates; by actualizing itself, by differentiating itself, it loses ‘contact with the rest of itself’. Every species is thus an arrest of movement; it could be said that the living being turns on itself and closes itself.”<sup>7</sup> In the question of closure are at play the ideas of becoming and reducing oneself to an abstract line, where “the event, once willed, is actualized on its most contracted point, on the cutting edge of an operation. (...) It is at this mobile and precise point, where all events gather together in one that transmutation happens.”<sup>8</sup> From an immanentist perspective then, and according to the situation or inclinations that affect us, we might either want to concentrate on the politico-ontological contractions put in motion when the line is followed along, or to celebrate the endlessly renewable eventhood of the potential processes of emergence. My somewhat bellicose disposition leads me to foreground the ethopoietic aspects of becoming, with its sedentary and localized elements, often at the risk of head-on collisions with the actual – a hellish claustrophobia that

6 For a genealogy of the leftists and rightists interpretation of Aristotle's hylomorphic schema, see Ernst Bloch, *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, Premières pierres, Saint-Maurice, 2008.

7 Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 2008 (1966), p. 108.

8 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de minuit, Paris, 1969, p. 175, 179.

can be translated in Chinese as 无间道, *wu jian dao*, the eighth of the buddhist hells, literally, the “way without exit”, or “without interstice”. At the other end of the spectrum, we find something like a “theology of Process”, one that proposes a cosmological conversion where the key-words are opening, creativity, newness, and emergence.<sup>9</sup> At the end of the day, everything depends on whether we choose to concentrate on the relatively speculative descriptions of the *élan vital*, with its potentiality and multitudinal manifestations, or on the realization of the processes of movement, concretization, and substantiation.

Incidentally, the Chinese word for becoming, 变成 *biancheng*, brings together these two poles of experience. The first character expresses the idea of change, variation, and transformation. It is used to construct the word for “chameleon”, for example. As for 成 *cheng* it suggests a process, a completion, the final step in of a state of becoming, its entry into effect, or the end of its unfolding. It is contained in the words for “adult”, “mature”, “proverb”, (成语, *cheng yu*, a “built-up saying”), “success”, in the sense of a deal being reached between two individuals, as in the exclamation *cheng le!* – it’s a deal! Grammatically speaking, *cheng* is considered a *complement of potentiality* – a formulation that suits our purposes quite well.

4 In the conclusion of *Time-Image*, discussing Syberberg’s cinema, Deleuze opposes the time-image and the creative fabulation to the realm of information. Quite surprisingly, he evokes the idea of redemption: “redemption, art beyond knowledge, is also creation beyond information.”<sup>10</sup> This passage finds a strange – one might say apocalyptic – echo toward the end of

9 Gilles Deleuze, *Cinema II: Time-Image*, The Athlon Press, London, 1989, p. 270.

10 Gilles Deleuze, *Cinéma II: l’image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 354.

*Difference and Repetition*, where art's highest possibility is defined as the production of a repetition or contraction, that is, "a freedom for the end of a world". Incidentally, when they want to discredit the political relevance of Deleuze's thought, Hallward considers counter-effectuation as a "redemptive gesture", and Rancière describes Deleuze's history of cinema as a "history of redemption". Each time, redemption refers pejoratively to a break "out of this world" and a form of apolitical passivity, in an attempt to reduce Deleuze to be a mere "spiritual" thinker, simply renewing that "Oriental intuition" which Hegel found at work in Spinoza's philosophy. In the conclusion of *Out of this world: Deleuze and the Philosophy of Creation*, Hallward claims that "by posing the question of politics (...) in the apocalyptic terms of a new people and a new earth (...), the political aspect of Deleuze's philosophy amounts to little more than utopian distraction."<sup>11</sup> For Hallward, Deleuzian philosophy should be understood in light of a late renaissance of post-theophanic thought, that is, a conception of the world where God is expressed in everything, and everything is an expression of God.

To a certain extent, I cannot entirely disagree with Hallward, in the sense that Deleuzian politics does have a strong apocalyptic element. One might think of *Difference and Repetition's* foreword here, with its somewhat cryptic affirmation that this book "should have been an apocalyptic book (the third time in the series of times)"; or again, in the conclusion of *What is Philosophy?*, where we read that as the brain plunges into chaos, "in this submersion it seems that there is extracted from chaos the shadow of the "people to come" in the form that art, but also philosophy and science, summon forth (...)."<sup>12</sup>

11 Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, New York, 2006, p. 162.

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de minuit, Paris, 1991, p.206.

But instead of interpreting these passages in terms of ethereal or utopian dissolution, I believe we should read them in terms of ethical, aesthetical, political and, ultimately, *(in)temporal contractions*. Redemption? A limit happens – and in its tracing, a virtual becoming-line.

In this regard, and as far as a “people to come” is concerned, I would suggest, following Agamben’s distinction in *The Time that remains*, that the word “messianic” is more accurate than “apocalyptic” to describe this process of temporal-liminal contraction. For aren’t we intimately confronted here with the very necessity of a time-image, that is, not an image of the end of time (apocalypse proper), but rather an image to bring (chronological) time to an end – messianic or contracted time that can be thought of as the time we give ourselves to (collectively) actualize a time-image? Considered from this angle, the problem of *believing in the world* becomes crucial, politically speaking, and should not be confused with run-of-the-mill wilful action. What matters here is how value is introduced in the world, or in other words, how a certain mode of existence is intensified and brought to its creative limit. To believe in the world then, is indiscernibly active and passive; it is to contemplate – and *be contracted*. Believing in the world, believing in this world anyway, necessitates envisioning its singular end – its eternal return, in the language of *Différence et répétition*. A singular or imaginal end, thus, so that “Difference may at last be expressed with a force of anger which is itself repetitive and capable of introducing the strangest selection, even if this is only a contraction here and there - in other words, a freedom for the end of a world.”<sup>13</sup>

5 I like this dramatic and relatively unknown passage from *Différence et répétition* because it expresses

13 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1969, p. 375.

a marked differentiation from the pervasive tendency, especially among North-American Deleuzians, to endorse becoming a beautiful, liberal soul, cosmopolitan and open to the world. It is naturally quite easy to imagine oneself slipping into this cornucopia of the virtual, celebrating the multiplicity of becomings, all while brandishing half-heartedly from time to time a vulgarized and oddly disembodied version of Deleuze and Guattari's plea for deterritorialization and the nomadic production of subjectivities.

Deleuze himself recognized this kind of danger present in his philosophy of affirmation and pure difference. In the prologue to *Différence et répétition*, he gives a warning that, 40 years later, seems more relevant than ever:

“There are certainly many dangers in invoking pure differences which have become independent of the negative and liberated from the identical. The greatest danger is that of lapsing into the representations of a beautiful soul: there are only reconcilable and federative differences, far removed from bloody struggles. The beautiful soul says: we are different, but not opposed...”<sup>14</sup>

It would not be particularly useful here to elucidate upon how a vulgar understanding of Deleuze's philosophy of difference can easily be confused with the ubiquitous liberal existentialism so familiar to us, with its smiley-face relational aesthetics and its economically-driven need for incessant communication; or how the revival of the Nietzschean critique of resentment could little by little give way to the management mindset and pop psychology's positive thinking and abhorrence of anything remotely negative. Here, we can't help but think of Žižek's

14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 2.

celebrated characterization of North-Americans as “natural-born Deleuzians“, where he takes to task the yuppies and other hipsters of global capitalism that are perpetually lagging behind their own presences, aesthetically speaking, at least. “*Y’know, I’m not really who you think I am,*” purrs the slithering metropolitan creature while it deconstructs itself into your bedroom...

Deleuze wards off the danger of the beautiful soul, highlighting not only the affirmative, selective, and potentially aggressive power of difference, but also the contractive power of political anger: “We believe that when these problems attain their proper degree of positivity, and when difference becomes the object of a corresponding affirmation, they release a power of aggression and selection which destroys the beautiful soul by depriving it of its very identity and breaking its good will.”<sup>15</sup> Ultimately, the political potentiality of anger as it is envisioned in Deleuze’s philosophy of difference has a proper name: “differences, nothing but differences, in a peaceful coexistence in the Idea of social places and functions...but the name of Marx is sufficient to save [the philosophy of Difference] from this danger.”<sup>16</sup>

6 At the core of the problem of contraction and belief in the world, of ascesis and becoming-line, a strong materialist exigency is at work – a “mattering” or *entrer en matière*. We might say that contracting an image of thought and connecting it to the power of a believing defines what a certain mode of breaking through to the Outside might be. Each image of thought *configures* a given subjective disposition and precipitates an existential activation, a verticalization – a style. By way of conclusion, I would like to more precisely characterize the dangers of the beautiful soul, its ostensible

15 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.3.

16 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.268.

openness and its proverbial “good will” via a comparison between two diametrically opposed ways of thinking and imagining the experience of the Outside and the chaotic plunge. Or, to model our question on Hamlet’s celebrated query: “to open up, or to be opened?” In “being opened”, an outside agency is suggested – to be opened like a can of beans, or like the tearing open of its victim’s chest by a bird of prey.<sup>17</sup> The alternative brings us back to the ambivalence of mystical accounts, where the point of inversion between subject and object or between activity and passivity becomes indiscernible. We know of Deleuze’s predilection for these thresholds of namelessness, where life in the “fourth-person singular” allows us to sink into the marrow of anonymity. For those that hold on stubbornly to the powers of the reason-that-dictates, this paradoxical zone seems to be some sort of unfortunate “mystification”, but I believe that we can conceive of it as something entirely rational and heuristic, that is as the driving force of a well-thought out investigation executed beyond the reach of representation – a sound use of paradox, at the end of the day.<sup>18</sup>

17 The image of the bird of prey is not insignificant. In the more unsettling passages in the mystical poetry of Saint John of the Cross or Teresa of Ávila, we vacillate between moments of mystical rapture and others where the mystic seems to dive at God, in a carnal and amorous game where the roles of prey and predator become interchangeable. We could also evoke the Castaneda’s descriptions of the Nagual’s rule: The power that governs the destiny of all living beings is called the Eagle, not because it is an eagle or has anything to do with an eagle, but because it appears to the seer as an immeasurable jet-black eagle, standing erect as an eagle stands, its height reaching to infinity. (...)The Eagle is devouring the awareness of all the creatures that, alive on earth a moment before and now dead, have floated to the Eagle’s beak, like a ceaseless swarm of fireflies, to meet their owner, their reason for having had life. The Eagle disentangles these tiny flames, lays them flat, as a tanner stretches out a hide, and then consumes them; for awareness is the Eagle’s food.“ I dedicate this text to the one that has devoured me, heart, soul and consciousness – my secretive ravening dervish eagle.

18 In this sense, Massumi highlights how “vague concepts” are sometimes necessary in order to understand what he calls “ontogenetic indeterminacy”: “Generating a paradox and then using it as if it were a well-formed logical operator is a good way to put vagueness in play. Strangely, if this procedure is followed with a good dose of conviction and just enough technique, presto!, the paradox actually becomes a well-formed logical operator. Thought and language bend to it like light in the vicinity of a superdense heavenly body. This may be an example of miraculation.”

Take for example Jane Bennett and William Connolly. These two long-time friends and respected figures of the American post-Deleuzian community, both recently published remarkable and enlightening books, *Vibrant Matter*, and *A World of Becoming*, respectively. With wisdom and decidedly liberal inflections, each in their own way describes the beauty of the pluriverse that we find ourselves immersed in, inviting the reader to be more open and sensitive to the complexity of the world around us. For Connolly, the goal of this sort of speculative exercise is to ultimately make us “more alert to our modest participation in a much larger world of temporal force-fields marked by an element of real creativity. (...) Such processes help to mobilise actions and ethical sensibilities, and – when collected and amplified through micropolitics – to infuse the ethos of politics embedded in institutional settings in one way or another.”<sup>19</sup>

The metaphor of micropolitical infusion efficiently evokes the type of ethical subtlety that Connolly and other advocates of immanent realism appeal to, a delicate opening up onto the world and its non-human inhabitants that could potentially lead to a deep change in the way we approach politics. Similarly, for Jane Bennett, descriptions of phenomena such as power outages, morbid obesity, or the behaviour of earthworms within a political ecosystem aim to examine the consequences of a “(meta)physics of vibrant materiality for political theory.”<sup>20</sup> The “naive” ambition of the vitalist materialism that she purports to represent ultimately manifests itself as an ethical undertaking on the self, one that might allow us to develop our ability to “detect the presence of interpersonal affects”, which, concretely, would

Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham, 2002, p. 13.

19 William Connolly, *A World of Becoming*, Duke, Durham, 2011, p. 5.

20 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke, Durham, 2010, p. 94.



necessitate putting an end to a certain tendency towards criticality and suspicion, and “to adopt a more open-ended comportment”.<sup>21</sup> This appeal to openness and sensitivity and to a culture of the self that Mencius would have certainly appreciated presents itself as a positive alternative to a politics of resentment that has in recent years wreaked havoc in the West. Connolly pushes in this direction even further, to the point of engaging a dialogue with Charles Taylor and the exponents of a spirituality of radical transcendence: “Too many devotees of radical transcendence, perhaps impressed with the productive power of transcendence as they experience it, miss the spiritual intensification as we experience it. This is a shame, for it is precisely at this juncture that generous devotees of both traditions can foster positive political assemblages.”<sup>22</sup>

In a certain sense, Connolly is lamenting the lack of epistemological generosity exhibited by most of those engaged with radical transcendence, who tend to emphasize being open *through* (such as in the concept of grace for Christians, or with predestination in Islam). He entreats them to open themselves up to an inter-faith dialogue the experience of moments of “fertile duration”. It is difficult to criticize the good faith and deeply civilizing nature of Connolly’s approach. At the same time, I cannot help but feel somewhat uneasy when reading his grievances; he seems to essentially repeat over and over again the same liberal mantra, invoking an existential disposition that seems beyond any suspicion: *be more open!*

By way of a response to Connolly, or rather to point out the practical requirements of the type of asceticism that might allow us to truly enter into the matter at hand, and/or into the Outside, I would like to conclude by

21 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, p.XV.

22 William Connolly, *A World of Becoming*, p. 75.

handing the talking-stick over to Reza Negarestani, who, with his book *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, deploys a materialist post-Deleuzian arsenal as insubordinate as it is irreducible towards the vibratory well-wishing material liberalism endorsed by Bennett and Connolly. An über-paranoid jihad-fiction anchored in the horror of an apocalyptic Islam, expressing its own ideas of what it might mean to be open to – or rather be opened *by* – the world...

\* Openness is certainly not made for social dynamics or lifestyles instrumentalized within liberal societies. Openness is what turns the very body of the free world upside down throughout human history. (...)

Openness can never be extracted from the inside of the system or through a mere voluntary or subjective desire for being open. Openness can never be communicated by liberalism (not to mention the “free world”). (...)

Openness is not ultimately, so to speak, the affair of humans, but rather the affair of the outside (...)  
Openness comes from the Outside, not the other way around. Nietzschean affirmation was never intended to support liberation or even to be about openness at all. It was an invocation of the Outside (...)

Radical openness has nothing to do with the cancellation of closure; it is a matter of terminating all traces of parsimony and grotesque domestication that exist in so-called emancipatory human openness. The blade of radical openness thirsts to butcher economical openness, or any openness constructed on the affordability of both the subject and its environment. The target of radical openness is not closure but economical openness. Radical openness devours all economic and political grounds based on “being open”. (...)

Economic openness is not about how much one can be open to the outside, but about how much one can afford the outside. Therefore, openness, in this sense,

is intrinsically tied to survival. (...) “Being open” is but the ultimate tactic of affordance, employed by the interfaces of the boundary with the outside. (...) Affordance presents itself as a pre-programmed openness, particularly on the inevitably secured plane of being open (as opposed to being opened). (...)

“I am open to you” can be recapitulated as “I have the capacity to bear your investment” or “I afford you”. This conservative voice is not associated with will or intention, but with the inevitability of affordance as a mesophilic bond, and with the survival economy and the logic of capacity. If you exceed the capacity by which you can be afforded, I will be cracked, lacerated and laid open. Despite its dedication to repression, its blind desire for the monopoly of survival and the authoritarian logic of the boundary, the plane of “being open to” has never been openly associated with paranoia and regression. Such is the irony of liberalism and anthropomorphic desire. (...)

To become open or to experience the chemistry of openness is not possible through “opening yourself” (...) but it can be affirmed by entrapping yourself within a strategic alignment with the outside, becoming a lure for its exterior forces. Radical openness can be invoked by becoming more of a target for the outside. In order to be opened by the outside rather than being economically open to the system’s environment, one must seduce the exterior forces of the outside: you can erect yourself as a solid and molar volume, tightening boundaries around yourself, securing your horizon, sealing yourself off from any vulnerability... immersing yourself deeper into your human hygiene and becoming vigilant against outsiders. Through this excessive paranoia, rigorous closure and survivalist vigilance, one becomes an ideal prey for the radical outside and its forces. <sup>23</sup>

23 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Re.Press, Melbourne, 2008, p. 195–199.



# Notes d'introduction pour le contrepoint academique (sic)

*Marc Couroux*

*le contrepoint academique  
(sic) est/fut une œuvre  
dérangeante. Une situation  
de performance, plutôt  
qu'un événement purement  
musical. Une nuisance,  
dans le contexte du Festival*

international de musique actuelle de Victoriaville pour lequel il a été composé en 2000. Invoquant un contrepoint académique, voire scolaire, archaïque et idéalisé, pour l'essentiel impossible, irréalisable, la pièce traînait jusqu'au cœur de l'avant-garde de la musique libre que Victo se targue de représenter les orthodoxies poussées du concert classique. Or cette transplantation forcée a révélé des ressemblances insoupçonnées sur le plan politique entre les deux contextes apparemment antagoniques, en particulier quant à la position de soumission que l'auditeur-spectateur adopte tout naturellement, et à sa propension à tenir pour acquis un mode d'émission figé qui néglige de suggérer la moindre interrogation active, le moindre examen critique. La musique classique renforce constamment ses frontières, en explicitant et en excluant tout ce qui est «extramusical» (c'est l'une des rares disciplines à s'être inventé une telle négativité) et en exigeant une écoute entièrement *lisse*, libre de toute valence distrayante. De fait, la musique classique comme une grande part de ce qui se passe à Victo (il y a des exceptions) reposent sur une foi inébranlable dans les modes de transmission et de réception de leurs contenus respectifs. Et bien qu'il puisse y avoir des dissonances (des bruits) pour remettre une œuvre en cause – même, à l'occasion, le bruit non cochléaire produit par celle qui ne répond pas aux attentes qu'elle avait créées, ou que l'interprète échoue à faire passer de façon convaincante (encore plus de bruit) –, les conventions omniprésentes qui l'encadrent avant même qu'elle n'ait commencé ne soulèvent aucun intérêt digne de ce nom.

*le contrepoint académique (sic)* est une œuvre qui dérange par la confusion des genres. Son contenu musical se présente comme l'aboutissement fragmenté, et tardif, d'un type de contrepoint de plus en plus raffiné qui interrompt, de façon anxieuse et répétée, son propre devenir; dans un contexte où la confiance calculée est

de mise, on lui substitue un tâtonnement sans fin et des incertitudes à peine réprimées. L'œuvre enchâsse un moment privé, « hors temps »<sup>1</sup>, consacré à l'inspection du matériau musical et à son actualisation par le réchauffement, dans le temps de la performance devant public, confondant ainsi par le bruit les attentes « naturelles » du récepteur à l'égard d'un interprète qu'il veut en pleine possession de ses moyens, communiquant avec lui fidèlement et en toute légitimité. Elle est bruyante par son refus d'établir avec l'auditeur une relation stable, par l'espèce de « peaufinage in vivo » qu'elle lui impose et qui propulse les interruptions et les reprises indissociables du studio d'enregistrement dans un univers où l'expérience de l'auditeur repose implicitement sur une garantie de projection cohérente, d'unité temporelle. Elle fonctionne aussi carrément hors de la musique, quand elle fait entrer de force les instabilités inhérentes à certaines situations propres aux arts de la scène dans une boucle de rétroaction aux côtés du matériau musical, désormais assujetti à un corps volontairement (ou non) indiscipliné et tremblant qui ne lui offre plus d'ancrage sûr. Elle ronge enfin un tissu temporel supposé uniforme et continu (supposition nécessaire à la pratique de « l'écoute structurée »), par une diminution générale de l'intention et des habiletés nécessaires pour la véhiculer, par l'absence de « volonté téléologique » et par une perpétuation du même fondée sur la différence infraperceptible; des procédés qui, tous, encouragent par extension le spectateur à se déconnecter périodiquement de ce à quoi il est en train d'assister.

Et pourtant, pour bien des gens (parmi eux, certains critiques), l'œuvre a franchi avec brio l'épreuve décisive. On l'a acclamée comme un combat héroïque. Ses différents bruits ont été ramenés dans le paradigme du maniérisme de haut niveau (Jarrett, Gould, Helfgott...),

1 Pour davantage de précision: <http://pages.infinet.net>

ses bifurcations stylistiques comprises comme le fruit d'un conflit interne, personnel (avec un démon intérieur, qui sait?). Vœux pieux? Inconscience délibérée? D'autres ont dû détourner le regard ou fermer les yeux pour atteindre un état « d'écoute réduite » (cf Pierre Schaeffer), afin de minimiser la contamination extra-musicale. (Alors que d'autres encore affirment que l'enregistrement – le seul document encore existant de l'événement dans son entier –, débarrassé de ses composantes visuelles, transmet néanmoins une impression d'effondrement imminent et de tentative angoissée qui signale, aussi maladroitement qu'on le veuille, une situation extérieure au cadre de la musique elle-même.)

*le contrepoint académique (sic)* a été conçu pour intervenir, mais sans la résoudre, dans la situation de perception fortement conditionnée (mais donnée pour immuable) et idéalisée qui s'installe dans cette « machine à concentration »<sup>2</sup> qu'est la salle de concert. Une intervention tactique, qui redirige la conscience, ne serait-ce que momentanément, vers d'éventuels degrés d'engagement, d'autoréflexivité et de capacité d'agir autres, au sein et autour des liens mutuels entretenus par l'auditeur et l'interprète. Pour empêcher la fermeture, la catégorisation et la systématisation, en faisant place au bruit dans la rencontre.

2 Libre traduction de *concentration machine*, un terme forgé par le compositeur et théoricien Eldritch Priest



# le contrepoint académique (sic)

*Texte en anglais p. 53*

# Memories of Over- determination (Sedimental Education)

*Texte en anglais p. 57*



# De l'art pour la fin d'un monde: Éléments pour une politique de la contraction

*Érik Bordeleau*

*«Deux tâches du début de la  
vie: rétrécir toujours plus ton  
cercle, et vérifier toujours  
que tu n'es pas caché quelque  
part hors de ton cercle.»*

— Kafka

1 La pratique artistique contemporaine se conçoit aisément comme une forme d'ascèse ou un exercice de mise en consistance de soi. Dans sa grande étude sur les formes de l'ascèse contemporaine ou de « la vie en exercice » intitulée *Tu dois changer ta vie*, Sloterdijk par exemple qualifie les pratiques artistiques de tentatives sans cesse répétées de « somatisation de l'improbable » et insiste sur leur dimension contre-naturelle ou « acrobatique » (l'acrobate, c'est littéralement celui qui marche sur la pointe des pieds). L'artiste contemporain se présente ainsi, aux côtés de l'athlète de haut niveau, comme une figure de mise sous tension existentielle et de mise en œuvre de soi qui se passe du recours à quelconque forme de transcendance – un praticien post-métaphysique de la « verticale sans Dieu ». <sup>1</sup> Un autre bonze du ZKM de Karlsruhe (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*), Boris Groys, aborde la question de l'art de manière fort similaire, c'est-à-dire par le biais de sa dimension éthopoïétique et anthropotechnique. De « l'obligation au self-design » à l'impératif de « production de sincérité », Groys s'applique à penser comment l'artiste contemporain est essentiellement engagé dans un processus d'autoproduction de soi, lequel le fait apparaître comme pure subjectivité ou incarnation d'un vide (Agamben parle en ce sens d'« artiste sans contenu »). De fait, ses analyses visent chaque fois à présenter la production artistique comme pratique de délimitation active – design – d'un monde, monde dont il cherche à nous faire éprouver la courbure interne ou « historique ». Prenons ses remarques les plus récentes sur le design de l'âme moderne: si avec la mort de Dieu, le design est devenu le médium de l'âme comme le soutient Groys, alors l'artiste designer moderne, paradoxalement, devient une sorte d'agent de révélation apocalyptique:

1 Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*. Maren Sell, Paris, 2011, p. 62

«Le designer moderne n'attend pas que l'apocalypse ôte l'enveloppe externe des choses et les montre telles qu'elles sont. Le designer veut ici et maintenant la vision apocalyptique qui fait de chacun un Nouvel Homme. Le corps prend la forme de l'âme. Tout devient céleste et divin. Les cieux deviennent terrestres, matériels. Le modernisme devient absolu.»<sup>2</sup>

Groys va plus loin, et parachève sa surprenante caractérisation de l'artiste contemporain comme designer de l'âme en le chargeant, dans le sillon de Benjamin et d'Agamben, d'une «faible» force messianique:

«L'artiste d'avant-garde est un apôtre sécularisé, un messager du temps qui amène au monde le message que le temps se contracte, qu'il y a une rareté du temps, voire un manque de temps.(...) La visibilité de l'art contemporain est une visibilité faible, virtuelle, la visibilité apocalyptique du temps qui se contracte.»<sup>3</sup>

Dans la foulée de cette caractérisation étonnamment spiritualisante de l'artiste contemporain, les questions que j'aimerais poser dans le cadre de cet article pourrait se formuler ainsi: qu'en est-il de notre puissance de contraction temporelle localisée? Comment traçons-nous les lignes par lesquelles nous faisons monde? Ou encore: dans un monde qui ne jure que par l'ouverture individuelle, comment s'éprouve et s'élabore la nécessité d'une clôture-qui-intensifie en commun? Comme le souligne Jacob Wren dans son manifeste sur la profonde ambivalence et la confusion dans laquelle nous nous trouvons concernant le rôle et la fonction de l'art, manifeste publié dans ce même numéro inaugural du *Merle*,

2 Boris Groys, *Going Public*, Sternberg Press, Berlin, 2011, p.27.

3 Boris Groys, *Going Public*, p. 108; 118.

une des tâches essentielles qui s'impose à nous à ce moment donné de l'histoire est de constituer, aussi intimement que possible, la question de notre vulnérabilité. C'est dans cette perspective que seront alignés les quelques fragments de pensée qui suivent sur les thèmes de l'ascèse, de la clôture, de l'art et de la contraction.

2 Commentant les techniques magiques employées par les sorcières néopaiennes afin de se constituer en force active, Isabelle Stengers soulignent qu'elles ont (ré)appris «la nécessité de tracer le cercle, de créer l'espace clos où puisse être convoquées les forces dont elles ont un besoin vital.»<sup>4</sup> Cette manière de penser la production d'une localité matérielle et transindividuelle entre en résonance avec le travail de Foucault sur les modes du souci de soi dans l'antiquité. Foucault observe en effet que «ce n'est pas en tant qu'être humain en tant que tel, ce n'est pas simplement comme appartenant à la communauté humaine, même si cette appartenance est très importante, que le souci de soi peut se manifester, et surtout qu'il peut se pratiquer. *Il ne peut se pratiquer qu'à l'intérieur d'un groupe, et du groupe dans sa distinction.*»<sup>5</sup>

J'écris ces lignes au petit matin. La ruelle de la rue Hutchinson est gorgée d'une lumière automnale et cristalline, et je me prends à espérer que *Le Merle* et son lectorat discriminant et sophistiqué (!) puisse être envisagé comme collectif suffisamment dense et distinct pour donner lieu au genre de travail spirituel et éthique auquel Foucault fait allusion. Quelque chose comme la joie de se donner du temps; tâche politique et collective primordiale, non? Dans la mesure où l'on conçoit le politique comme un degré de contraction dans l'élément

4 Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, La découverte, Paris, 2007, p. 187.

5 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard-Seuil, Paris, 2001, p. 114 (je souligne).

éthique, est-ce que toute ascèse n'implique pas ultimement un monde qui, avec elle, se contracte et prend forme? Je pense à cette magnifique parole d'Artaud qui dit: « Mais je me serai tout simplement évité d'être malade, et avec moi, tout un monde qui est tout ce que je connais. » Pure pensée du milieu et de la puissance transindividuelle localisée – *pour qui pense par le milieu, il n'y a que du local*. Joie. *Mile-end is my (is)land...* 😊

3 L'ascèse comme contraction suppose un processus de fermeture autopoïétique. Problème politique de la clôture, ou de l'étanchéité relative d'une *forme-de-vie*. Dans une perspective vitaliste, certains préféreront éviter le concept de forme, qui renvoie à un dualisme plus ou moins statique avec la matière.<sup>6</sup> Commentant Bergson, Deleuze décrit ainsi l'échec relatif que constitue chaque forme matérialisée: « La vie comme *mouvement* s'aliène dans la *forme* matérielle qu'elle suscite; en s'actualisant, en se différenciant, elle perd « contact avec le reste d'elle-même ». Toute espèce est donc un arrêt de mouvement; on dirait que le vivant tourne sur soimême, et se clôt. »<sup>7</sup> Dans la question de la clôture, se joue pourtant celle du devenir et des différents passages sur la ligne, passages où « l'événement s'effectue sur sa pointe la plus resserrée (...) point mobile et précis où tous les événements se réunissent dans un seul [où] s'opère la transmutation ». <sup>8</sup> Dans une perspective immanentiste, et selon la situation ou les penchants qui nous affectent, nous aurons tendance à plus ou moins insister sur la contraction politico-existentielle inhérente au passage sur la ligne, ou inversement, à célébrer l'événementialité sans cesse renouvelée des processus potentiels

6 Pour une généalogie des interprétations « gauchistes » et « droitières » du schéma hylémorphique aristotélicien, voir Ernst Bloch, *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, Premières pierres, Saint-Maurice, 2008.

7 Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 2008 (1966), p. 108.

8 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de minuit, Paris, 1969, p. 175, 179.

d'émergence. Une inclination sans doute guerrière m'amène à mettre l'accent sur la dimension éthopoïétique du devenir, sa composante sédentaire et localisée, au risque de me broyer sur le déjà constitué – claustrophobie infernale qu'on pourrait traduire en chinois par 无间道, *wu jian dao*, le 8ème et dernier des enfers chauds bouddhistes, littéralement «la voie sans issue» ou «sans interstice». À l'autre extrémité du spectre, on trouverait peut-être quelque chose comme une «théologie du Process» selon l'expression consacrée, qui propose une conversion cosmologique dont les maîtres-mots sont ouverture, créativité, nouveauté et émergence.<sup>9</sup> En fin de compte, tout dépend si l'on insiste davantage sur la description plus ou moins spéculative des potentialités de l'élan vital et ses multiples inflexions, ou sur l'effectuation des processus de passage et de mise en consistance.

Incidemment, le mot «devenir» en chinois, 变成 *biancheng*, intègre parfaitement les deux pôles de cette alternative. Le premier caractère exprime l'idée d'un changement, d'une variation, d'une transformation. Il entre par exemple dans la composition du mot «caméléon». 成 *cheng* pour sa part suppose toujours un processus, qu'il parachève; il signifie l'accomplissement d'un devenir, sa venue à terme, sa mise en consistance effective. En chinois, 成 *cheng* entre dans la composition de mots tels

9 On trouve une expression passablement caricaturale, mais néanmoins indicative, de «l'appel» du virtuel à la toute fin du livre *Qu'est-ce que le virtuel?* de Pierre Lévy: «Tendez l'oreille à l'interpellation de cet art, de cette philosophie, de cette politique inouïe: «êtres humains, gens d'ici et de partout, vous qui êtes emportés dans le grand mouvement de la déterritorialisation, vous qui êtes greffés sur l'hypercorps de l'humanité et dont le pouls fait écho à ses géantes pulsations, vous qui pensez réunis et dispersés parmi l'hypercortex des nations, vous qui vivez saisis, écartelés, dans cet immense événement du monde qui ne cesse de revenir à soi et de se recréer, vous qui êtes jetés tout vifs dans le virtuel, vous qui êtes pris dans cet énorme saut que votre espèce accomplit vers l'amont du flux de l'être, oui, au cœur de cet étrange tourbillon, vous êtes chez vous. Bienvenue dans la nouvelle demeure du genre humain. Bienvenue sur les chemins du virtuel!» La découverte, Paris, 1995, p. 146. Appel du virtuel auquel on serait tenté de répondre, – irrémédiablement ancré dans la «vieille» ontologie? –: le virtuel ne nous dispense pas d'être vrai.



que «adulte», «mûr», «dicton» (成语, *cheng yu*, un «dire constitué»), «succès»; pour dire qu'un accord est passé entre deux individus, on peut aussi s'écrier *cheng lei*, «it's a deal!». Grammaticalement parlant, *cheng* constitue – et cette formulation ne peut que nous convenir – un *complément de potentialité*.

4 Dans la conclusion d'*Image-temps*, Deleuze oppose l'image-temps et la fabulation créatrice au domaine de l'information. Étonnamment, cette opposition est placée sous le signe de la rédemption: «La rédemption, l'art au-delà de la connaissance, c'est aussi bien la création au-delà de l'information.»<sup>10</sup> Ce passage trouve un écho plutôt étrange – pour ne pas dire apocalyptique – vers la fin de *Différence et répétition*, dans lequel la plus haute possibilité de l'art est définie comme la production d'une répétition ou contraction, c'est-à-dire «une liberté pour la fin d'un monde.» Incidemment, lorsqu'ils veulent discréditer la portée politique de la philosophie deleuzienne, Peter Hallward considère l'idée de contre-effectuation et l'appel à un «peuple à venir» comme des gestes rédempteurs, et Jacques Rancière décrit l'histoire du cinéma selon Deleuze comme «l'histoire d'une rédemption». Dans les deux cas, rédemption renvoie péjorativement à un mouvement de rupture hors du monde et une forme de passivité apolitique, dans une tentative pour réduire Deleuze à n'être qu'un simple penseur spirituel dont la pensée se résumerait en somme au renouvellement de cette «intuition orientale» que Hegel a cru un jour repérer dans la philosophie de Spinoza. Dans la conclusion de *Out of this World: Deleuze and the philosophy of Creation*, Hallward affirme sans ambages «qu'en posant la question du politique dans les termes apocalyptiques d'un nouveau peuple et d'une nouvelle terre, les aspects politiques de la

10 Gilles Deleuze, *Cinéma II: l'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.354.

philosophie de Deleuze ne valent guère que comme distraction utopique.<sup>11</sup> Pour Hallward, la philosophie deleuzienne doit ultimement être comprise dans l'optique d'une renaissance tardive d'une conception post-théophanique de la pensée, c'est-à-dire, une conception du monde dans laquelle Dieu s'exprime dans toute chose, et toute chose est une expression de Dieu.<sup>12</sup>

Jusque dans une certaine mesure, je suis d'accord avec Hallward sur le fait que la politique deleuzienne suppose et implique une composante apocalyptique. Mais au lieu d'interpréter ces passages dans le sens d'une dissolution utopique et éthérée, je crois plutôt qu'il faut les lire en termes de *contractions (in)temporelles*. Rédemption? Une limite advient – et dans son tracé, la possibilité d'un devenir-ligne. En ce sens, et dans la mesure où un «peuple à venir» est en jeu (il faut entendre la dose d'intériorité commune que l'expression implique), je dirais que, suivant la distinction posée par Agamben dans *Le temps qui reste*, le mot «messianique» est plus adéquat que celui d'«apocalyptique» pour décrire ce processus de contraction liminale temporelle. Car ne sommes-nous pas ici confrontés à la nécessité d'une image-temps, c'est-à-dire, non pas d'une image de la fin des temps (l'apocalypse proprement dite), mais plutôt une image qui porte le temps (chronologique) à une fin – un temps messianique ou contracté conçu précisément comme le temps que l'on se donne pour réaliser (collectivement) une image-temps? Dans cette optique, le problème du *croire au monde* devient politiquement crucial et ne devrait pas être confondu avec une quelconque pratique simplement volontariste. Il en va de la manière dont une valeur ou une image est introduite dans le monde, ou en d'autres mots, *comment un certain mode d'existence est intensifié et amené à sa limite créative*.

11 Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso, New York, 2006, p. 162.

12 Peter Hallward, *Out of this World*, p. 6.

Croire au monde constitue une opération indistinctement active et passive: contempler – et être contracté. Car croire au monde, croire dans ce monde-ci, requiert d'en envisager une fin singulière – son éternel retour, dans le vocabulaire de *Différence et répétition*. Une fin singulière ou imaginaire donc, de telle sorte qu' «enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde.»<sup>13</sup>

5 J'aime ce passage dramatique et relativement méconnu de l'œuvre de Deleuze parce qu'il permet d'articuler un contraste fort avec une tendance omniprésente chez plusieurs de nos contemporains, en particulier en Amérique du nord, c'est-à-dire la tendance à devenir une belle âme libérale, cosmopolite et ouverte sur le monde. Il est facile en effet de se figurer cette inclination si pressante à se maintenir dans la plénitude du virtuel et à célébrer abstraitement la multiplicité des devenirs, reprenant parfois à son compte une version vulgaire et étrangement désincarnée du plaidoyer passionné de Deleuze et Guattari pour la déterritorialisation et la production nomade de subjectivités.

Deleuze lui-même n'était pas sans méconnaître ce danger qui plane sur sa philosophie de l'affirmation et de la pure différence. Dans l'avant-propos de *Différence et répétition*, il sert en effet une mise en garde qui, à plus de 40 ans d'intervalle, s'avère plus ajustée que jamais:

«Il y bien des dangers à invoquer des différences pures, libérées de l'identique, devenues indépendantes du négatif. Le plus grand danger est de tomber dans les représentations de la belle âme: rien que des différences, conciliables et fédérables, loin des

13 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1969, p.375.

luttés sanglantes. La belle âme dit: nous sommes différents, mais non pas opposés...»<sup>14</sup>

Inutile de s'étendre sur comment une compréhension vulgaire de la philosophie deleuzienne de la différence peut rapidement se confondre avec le libéralisme existentiel ambiant, avec son esthétique relationnelle tout sourire et son impératif économique de communication; ou comment la reprise de la critique nietzschéenne du ressentiment puisse peu à peu devenir indiscernable de la promotion managériale et psycho-pop de la pensée positive et son horreur de toute forme d'expression de négativité. Ici, on ne peut s'empêcher de penser à Zizek et sa fameuse caractérisation des Nord-américains comme «natural-born deleuzians», écorchant au passage *yuppies* et autres *hipsters* du capitalisme global en perpétuel décalage esthétique vis-à-vis leur propre présence. «*Je ne suis pas vraiment qui tu crois, tu sais*», susurre la créature métropolitaine, tout en se déconstruisant dans votre lit...

Deleuze conjure le danger de la belle âme en renchérissant non seulement sur le pouvoir affirmatif, sélectif et potentiellement agressif de la différence, mais aussi en invoquant la puissance contractive de la colère politique. «Nous croyons que, lorsque les problèmes atteignent au degré de positivité qui leur est propre, et lorsque la différence devient l'objet d'une affirmation correspondante, ils libèrent une puissance d'agression et de sélection qui détruit la belle âme, en la destituant de son identité et en brisant sa bonne volonté.»<sup>15</sup> Ultimement, ce potentiel politique de la colère tel qu'envisagé dans la philosophie deleuzienne de la différence a un nom propre: Marx. «Évidemment la philosophie de la différence doit craindre ici de passer dans

14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.2.

15 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.3.

le discours de la belle âme: des différences, rien que des différences, dans une coexistence paisible en Idées des places et des fonctions sociales... Mais le nom de Marx suffit à la préserver de ce danger.»<sup>16</sup>

6 Au cœur du problème de la contraction et du croire au monde, de l'ascèse et du passage sur la ligne, travaille une sourde insistance matérialiste – l'exigence (littérale) d'*entrer en matière*. On pourrait dire que contracter une image de la pensée et l'agencer avec la puissance d'un croire, c'est précisément définir un certain mode d'entrer en matière et/ou en relation avec le Dehors. Ou pour le dire autrement: chaque image de la pensée *configure* une disposition subjective particulière et engage une mise sous tension existentielle, une verticalisation, un style propre. En guise de conclusion, j'aimerais caractériser plus finement le danger de la belle âme, son désir d'ouverture et sa proverbiale «bonne volonté» par le biais d'un contraste entre deux manières diamétralement opposées de penser/imaginer l'expérience du dehors et de la plongée chaosmotique. Sur un mode pseudo-shakespearien, l'alternative pourrait se formuler de la manière suivante: *s'ouvrir, ou être ouvert?* Dans «être ouvert», il faut entendre l'action d'un agent venu du dehors: être ouvert comme une canne de conserve, ou comme la poitrine d'une volaille sous les griffes d'un oiseau de proie.<sup>17</sup> L'alternative renvoie au lieu

16 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 268.

17 L'image de l'oiseau de proie n'est pas anodine. Dans des passages particulièrement troublants de la poésie mystique d'un St-Jean de la croix ou de Thérèse d'Avila, on oscille allègrement entre des moments de ravissement mystique et d'autres où le mystique semble «fondre» sur Dieu, dans un jeu charnel et amoureux ou positions de prédateur et de proie deviennent interchangeables. On peut aussi penser aux descriptions de Castaneda concernant la règle du Nagual: «Le pouvoir qui gouverne la destinée de tous les êtres vivants s'appelle l'Aigle, non que ce soit un aigle, ou qu'il soit lié en quelque manière à un aigle, mais parce qu'il apparaît au voyant qui le voit sous l'aspect d'un aigle immense, noir de jais, dressé à la manière d'un aigle, sa hauteur atteignant l'infini. (...) L'Aigle dévore la conscience de toutes les créatures qui, vivantes sur Terre l'instant d'avant et désormais mortes, ont flotté jusqu'au bec de l'Aigle, comme

par excellence de l'ambivalence des descriptions mystiques, le point d'inversion entre objet et sujet où action et passion entre dans une zone d'indiscernabilité. On sait combien Deleuze affectionne ces seuils impersonnels, où une vie « à la quatrième personne du singulier » se manifeste et où l'on plonge dans le vif de l'anonymat. Pour qui s'agrippe fermement aux pouvoirs de la raison-qui-ordonne, cette zone paradoxale apparaît sans doute comme une malheureuse « mystification »; mais je crois au contraire qu'on peut l'envisager d'une manière tout à fait rationnelle et heuristique, c'est-à-dire comme pointe moteur d'une investigation bien menée sous le radar des représentations – du bon usage du paradoxe.<sup>18</sup>

Prenons donc Jane Bennett et William Connolly. Ces deux amis de longue date et figurent respectées de l'académie post-deleuzienne américaine viennent tous deux de publier deux ouvrages remarquables et lumineux, respectivement *Vibrant Matter* et *A World of Becoming*. Chacun à leur manière, avec sagesse et recueillement et sur un mode résolument libéral, Bennett et Connolly décrivent la beauté du *plurivers* duquel nous faisons partie et nous invitent à être plus ouvert et sensible à la complexité du monde qui nous entoure. Pour Connolly, le but d'un tel exercice spéculatif consiste ultimement

un essaim ininterrompu de lucioles, à la rencontre de celui qui les possède et qui est leur raison d'avoir acquis la vie. L'Aigle dénoue ces flammes menues, les met à plat comme un tanneur étend une peau, puis il les consomme – car la conscience est l'aliment de l'Aigle.»

Je dédie ce texte à celle qui aura su me dévorer en âme, cœur et conscience – ma très secrète aigle derviche.

18 En ce sens, Massumi lorsqu'il souligne avec brio comment les « concepts vagues » sont parfois nécessaires pour appréhender ce qu'il appelle « l'indétermination ontogénétique »: « Générer un paradoxe et puis l'utiliser comme s'il s'agissait d'un opérateur logique en bonne et due forme est une bonne manière de mettre le vague en jeu. Étrangement, si cette procédure est suivie avec une bonne dose de conviction et juste ce qu'il faut de technique, voilà!, le paradoxe devient un opérateur logique en bonne et due forme. Pensée et langage dévient et se plient comme la lumière à proximité d'un corps céleste hyperdense. Il s'agit peut-être d'un exemple de miracle. (Comme si la lucidité même pouvait être inventée.) Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham, 2002, p. 13.

à nous « rendre plus alerte à notre modeste participation dans un monde bien plus grand que nous de champs de forces animés d'une réelle créativité. De tels processus contribuent à mobiliser actions et sensibilités éthiques et – lorsqu'amplifiés par une micropolitique – *infusent* d'une manière ou d'une autre l'ethos politique encasté dans les paramètres institutionnels donnés. »<sup>19</sup>

La métaphore de l'infusion micropolitique suggère efficacement le type de délicatesse éthique invoquée par Connolly et les tenants d'un réalisme immanent, une ouverture subtile au monde et aux non-humains qui le composent qui mènerait potentiellement à une modification en profondeur de nos manières de faire de la politique. De même, pour Jane Bennett, les descriptions de phénomènes aussi divers qu'une panne d'électricité, l'obésité morbide ou l'action des vers de terre dans l'optique d'une écologie politique visent à explorer « les conséquences d'une « (méta)physique de la matérialité vibrante pour la théorie politique ». »<sup>20</sup> L'ambition « naïve » du matérialisme vital dont elle se réclame se traduit ultimement par un travail éthique sur soi afin d'améliorer notre capacité à « détecter la présence d'affects impersonnels », ce qui concrètement, implique de mettre en suspens une certaine tendance à la critique et à la suspicion et d'adopter un mode de présence au monde plus ouvert – « to adopt a more open-ended comportment ». »<sup>21</sup> Cet appel à une plus grande ouverture sensible et à une culture de soi finalement très près des idéaux d'un Mencius se présente comme une alternative positive à la politique du ressentiment qui fait des ravages depuis plusieurs années déjà sur le plan macropolitique en Occident, et aux États-Unis tout particulièrement. Connolly est celui qui va le plus loin dans cette

19 William Connolly, *A World of Becoming*, Duke, Durham, 2011, p. 5.

20 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke, Durham, 2010, p. 94.

21 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, p.XV.

direction, engageant même un dialogue fort intéressant avec Charles Taylor et les tenants d'une spiritualité de la transcendance radicale: «trop d'adeptes de la transcendance radicale, peut-être impressionnés par la puissance productive de la transcendance telle qu'ils en font l'expérience, perdent de vue le type d'intensification spirituelle que nous [réalistes immanents] éprouvons. C'est bien dommage, car c'est précisément à la jonction des partisans généreux des deux traditions que pourraient s'engendrer des agencements politiques positifs.»<sup>22</sup>

D'une certaine manière, Connolly déplore le manque de générosité épistémologique de la plupart des personnes engagées dans la voie de la transcendance radicale, laquelle, pourrions-nous dire, insiste davantage sur l'être-ouvert *par* (pensons à la question de la grâce pour les Chrétiens, par exemple, ou de la prédestination dans l'Islam). Il aimerait les voir plus enclin à s'ouvrir à un dialogue interconfessionnel concernant les modes d'expérience des moments de «durée féconde». Difficile de remettre en cause la bonne foi et le caractère profondément civilisateur de l'approche de Connolly. Et pourtant, je ne peux m'empêcher d'éprouver un certain malaise en lisant sa doléance: comme s'il ne faisait en somme que réitérer une exigence toute libérale, une disposition existentielle qui se voudrait analytiquement intouchable: *être-plus-ouvert*.

En guise de réponse à Connolly, ou plutôt, afin de mettre davantage l'accent sur les exigences pratiques liées au type d'ascèse propre à nous faire véritablement entrer en matière et/ou au dehors, j'aimerais conclure en laissant la parole à Reza Negarestani, lequel, dans son ouvrage *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, déploie un arsenal conceptuel matérialiste post-deleuzien aussi récalcitrant ou irréductible que possible – et c'est vraiment peu dire – au genre de

22 William Connolly, *A World of Becoming*, p. 75.



matérialisme libéral vibrant et bien-pensant promu par Bennett et Connolly. Une fiction-jihad über-paranoïaque ancrée dans l'horreur d'un Islam apocalyptique et qui a sa petite idée sur ce que ça peut bien vouloir dire, être ouvert au – ou plutôt *par* – le monde...

\* Openness is certainly not made for social dynamics or lifestyles instrumentalized within liberal societies. Openness is what turns the very body of the free world upside down throughout human history. (...) Openness can never be extracted from the inside of the system or through a mere voluntary or subjective desire for being open. Openness can never be communicated by liberalism (not to mention the “free world”). (...)

Openness is not ultimately, so to speak, the affair of humans, but rather the affair of the outside (...) Openness comes from the Outside, not the other way around. Nietzschean affirmation was never intended to support liberation or even to be about openness at all. It was an invocation of the Outside (...)

Radical openness has nothing to do with the cancellation of closure; it is a matter of terminating all traces of parsimony and grotesque domestication that exist in so-called emancipatory human openness. The blade of radical openness thirsts to butcher economical openness, or any openness constructed on the affordability of both the subject and its environment. The target of radical openness is not closure but economical openness. Radical openness devours all economic and political grounds based on “being open”. (...)

Economic openness is not about how much one can be open to the outside, but about how much one can afford the outside. Therefore, openness, in this sense, is intrinsically tied to survival. (...) “Being open” is but the ultimate tactic of affordance, employed by the interfaces of the boundary with the outside. (...) Affordance presents itself as a pre-programmed openness,

particularly on the inevitably secured plane of being open (as opposed to being opened). (...)

“I am open to you” can be recapitulated as “I have the capacity to bear your investment” or “I afford you”. This conservative voice is not associated with will or intention, but with the inevitability of affordance as a mesophilic bond, and with the survival economy and the logic of capacity. If you exceed the capacity by which you can be afforded, I will be cracked, lacerated and laid open. Despite its dedication to repression, its blind desire for the monopoly of survival and the authoritarian logic of the boundary, the plane of “being open to” has never been openly associated with paranoia and regression. Such is the irony of liberalism and anthropomorphic desire. (...)

To become open or to experience the chemistry of openness is not possible through “opening yourself” (...) but it can be affirmed by entrapping yourself within a strategic alignment with the outside, becoming a lure for its exterior forces. Radical openness can be invoked by becoming more of a target for the outside. In order to be opened by the outside rather than being economically open to the system’s environment, one must seduce the exterior forces of the outside: you can erect yourself as a solid and molar volume, tightening boundaries around yourself, securing your horizon, sealing yourself off from any vulnerability... immersing yourself deeper into your human hygiene and becoming vigilant against outsiders. Through this excessive paranoia, rigorous closure and survivalist vigilance, one becomes an ideal prey for the radical outside and its forces. <sup>23</sup>

23 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Re.Press, Melbourne, 2008, p. 195–199.



Contributeurs / Contributors:

Érik Bordeleau  
Marc G. Couroux  
Hans Haacke  
mark  
Oriol Vilanova  
Jacob Wren

Remerciements / Acknowledgements:

Thomas Bégin, Érik Bordeleau, Simon Brown,  
Heather Davis, Birte Endrejat, Corinn Gerber,  
Hans Haacke, Danuta Kurz, Marie-Hélène Leblanc,  
Pia Niewöhner, Amélie Quenneville, Katrin Seithel,  
Malcolm Sutton, Étienne Turpin, Doris Weinberger  
et les auteurs / and the authors.

Traduction / Translation:

Simon Brown, François Lemieux et / and Isabelle Lamarre.

Conception graphique / Design:

Atelier Carvalho Bernau

Projet stagiaire / Project intern:

David Ortiz

Édition de 200 copies / Edition of 200 copies

Tous droits réservés © les auteurs (Automne 2011) /  
Copyright © the authors (Autumn 2011)

10\$