

dialectique



CO.AR.CO.
2008



La tradition de la négation en art coïncide avec la naissance même de l'avant-garde artistique. Cependant, c'est seulement après la deuxième guerre mondiale que, de simple position nihiliste, elle se fait toujours plus dialectique et critique. C'est autour de 1968 que les jeunes artistes, engagés à dépasser le principe purement quantitatif minimaliste en faveur d'une pensée plus dialectique, répondront à l'appel poststructuraliste. On parviendra plus tard à une radicalisation antimoderniste en introduisant dans le travail d'art des sujets tels que la mémoire et la politique, jusqu'alors considérés extérieurs à l'oeuvre. Cet « extérieur » deviendra oeuvre et le vieil « intérieur » simple idéalisme réactionnaire.

Un héritage important de cette aptitude à la négation critique que l'on retrouve dans la récente reprise du discours politique en art, qui semble s'être mis en marche vers deux directions : l'une en un sens étroitement lié à ses archives et critique, l'autre en un sens plus métanarratif.

Les buts de ce magazine sont donc la réinterprétation historique et la mise en place d'un laboratoire ouvert sur l'art contemporain.

Dans ce premier numéro de *Dialectique*, magazine quadrimestriel, nous proposons trois textes « classiques » qui expliquent bien l'esprit exposé ci-dessus et anticipent les éditions à venir.

Fredric Jameson
Postmodernisme ou,
La Logique Culturelle
du Capitalisme Tardif

Page 2 - 26

Daniel Buren
Limites Critiques

Page 27 - 43

Michael Asher
13 Septembre -
8 Octobre, 1973
Galleria Toselli
Milan, Italie

Page 44 - 53

Avec le soutien du



CONSEIL
GENERAL
BOUCHES-DU-RHÔNE

Préface

”Le plus sûr est d’appréhender le concept du postmoderne comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement. Dans ce cas, soit le postmoderne «exprime» un élan historique profond et irréprouvable (sous quelque forme biaisée que ce soit), soit il le «réprime» et le dévie efficacement, selon le côté de l’ambiguïté qui a votre faveur. Le postmodernisme, la conscience postmoderne, pourrait bien alors n’être rien d’autre qu’une théorisation de sa propre condition de possibilité, ce qui se résume, au fond, à une simple énumération de changements et de modifications. Le modernisme, lui aussi, réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l’apparition (inventant dans ce but des moyens d’enregistrement et de notation analogues à la chronophotographie historique), mais le postmoderne aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu’aux nouveaux mondes, à l’instant révélateur après lequel il n’est plus le même; au «moment où tout a changé», comme le dit Gibson, ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la représentation des choses et dans leur manière de changer. Les modernes s’intéressaient à ce qui pouvait résulter de ces changements et à leur tendance générale : ils réfléchissaient à la chose elle-même, substantivement, de manière utopique ou essentielle. Le postmodernisme est plus formel en ce sens, et plus «distrainé» comme aurait pu le dire Benjamin; il ne fait que mesurer les variations et ne sait que trop bien que les contenus ne sont que des images de plus. Dans le modernisme, comme je vais tenter de le montrer plus loin, subsistent encore quelques zones résiduelles de «nature» ou d’«être», du vieux, du plus ancien, de l’archaïque; la culture parvient encore à exercer un effet sur cette nature et oeuvre à transformer ce «réfèrent». Le postmodernisme est donc ce que vous obtenez quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s’en est allée pour de bon. C’est un monde plus pleinement humain que l’ancien, mais un monde dans lequel la «culture» est devenue une véritable «seconde nature». En effet, un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement

originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait «l’esthétisation» de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu’il ne s’agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos «représentations» des choses à exciter un enthousiasme et un changement d’humeur que les choses elles-mêmes n’inspirent pas nécessairement). Ainsi, dans la culture postmoderne, la «culture» est devenue un produit à part entière; le marché est devenu absolument autant un substitut de lui-même et une marchandise que n’importe lequel des articles qu’il inclut en lui-même : le modernisme constituait encore, au minimum et tendanciellement, une critique de la marchandise et une tentative pour qu’elle se transcende. Le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus. Par conséquent, le «style de vie» propre au super-État a le même rapport avec le fétichisme de la marchandise de Marx que les monothéismes les plus avancés avec les animismes primitifs ou le culte des idoles le plus rudimentaire; toute théorie élaborée du postmoderne devrait donc entretenir avec l’ancien concept d’«Industrie de la culture» d’Horkheimer et Adorno un rapport un peu du même type que celui de MTV et les publicités fractales avec les séries télévisées des années cinquante. Entre temps, la «théorie» a changé et offre un indice de son cru sur ce mystère. En effet, la façon dont toutes sortes d’analyses tendancielles de types jusqu’alors très différents - prévisions économiques, études de marché, critiques culturelles, nouvelles thérapies, lamentations (en général officielles) sur la drogue ou la permissivité, critiques de manifestations artistiques ou de festivals de films nationaux, cultes ou «renouveaux» religieux -se sont fondues en son sein pour former un nouveau genre de discours, que nous pourrions tout aussi bien appeler la «théorie du postmodernisme», est l’une des caractéristiques les plus frappantes du postmoderne et requiert une attention particulière. Il s’agit clairement d’une classe qui fait partie de sa propre classe, et je ne voudrais pas avoir à décider si les chapitres qui suivent constituent une étude sur la nature de cette «théorie postmoderne» ou n’en sont qu’une simple illustration.”

Fredric Jameson

Fredric Jameson
Postmodernisme
ou, La Logique Culturelle du
Capitalisme Tardif

Ces dernières années ont été marquées par un millénarisme inversé dans lequel les pressentiments d'un avenir, catastrophique ou rédempteur, ont été remplacés par la sensation de la fin de telle ou telle chose (la fin de l'idéologie, de l'art, ou des classes sociales ; la « crise » du Léninisme, de la social-démocratie, ou de l'état providence, etc., etc.) ; tout cela rassemblé constitue, peut-être, ce qu'on appelle, de plus en plus souvent, postmodernisme. Pour affirmer son existence on s'appuie sur l'hypothèse d'une certaine coupure ou coupure radicale, que l'on fait remonter, en général, à la fin des années 50 ou au début des années soixante.

Comme l'évoque le mot même, cette rupture est la plupart du temps reliée aux notions de déclin ou d'extinction du centenaire mouvement moderne (ou à sa répudiation idéologique ou esthétique). C'est ainsi que l'expressionnisme abstrait en peinture, l'existentialisme en philosophie, les formes ultimes de la représentation dans le roman, les films des grands auteurs, ou l'école moderniste en poésie (telle qu'elle a été institutionnalisée et canonisée dans les oeuvres de Wallace Stevens) sont aujourd'hui perçus comme fleuraison finale et extraordinaire d'un élan haut moderniste qui s'est consumé et épuisée avec eux. L'énumération de ce qui suit apparaît, alors, tout à la fois empirique, chaotique, et hétérogène : Andy Warhol et le pop art, mais aussi le photoréalisme, et, au-delà, le « nouvel expressionnisme » ; le moment, en musique, de John Cage, mais aussi la synthèse des styles classiques et « populaires » que l'on trouve chez des compositeurs comme Phil Glass et Terry Riley, et aussi le punk et le new wave rock (les Beatles et les Rolling Stones incarnant aujourd'hui le moment haut-moderniste de cette récente tradition en rapide évolution) ; En cinéma, Godard, l'après Godard, et le cinéma et la vidéo expérimentale, mais aussi tout un nouveau type de cinéma commercial (sur lequel nous reviendrons) ; Burroughs, Pynchon,

Fredric Jameson
Postmodernism
or, The Cultural Logic of Late
Capitalism

The last few years have been marked by an inverted millenarianism in which premonitions of the future, catastrophic or redemptive, have been replaced by senses of the end of this or that (the end of ideology, art, or social class; the "crisis" of Leninism, social democracy, or the welfare state, etc., etc.); taken together, all of these perhaps constitute what is increasingly called postmodernism. The case for its existence depends on the hypothesis of some radical break or coupure, generally traced back to the end of the 1950s or the early 1960s. As the word itself suggests, this break is most often related to notions of the waning or extinction of the hundred-year-old modern movement (or to its ideological or aesthetic repudiation). Thus abstract expressionism in painting, existentialism in philosophy, the final forms of representation in the novel, the films of the great auteurs, or the modernist school of poetry (as institutionalised and canonised in the works of Wallace Stevens) all are now seen as the final, extraordinary flowering of a high-modernist impulse which is spent and exhausted with them. The enumeration of what follows, then, at once becomes empirical, chaotic, and heterogeneous: Andy Warhol and pop art, but also photorealism, and beyond it, the "new expressionism"; the moment, in music, of John Cage, but also the synthesis of classical and "popular" styles found in composers like Phil Glass and Terry Riley, and also punk and new wave rock (the Beatles and the Stones now standing as the high-modernist moment of that more recent and rapidly evolving tradition); in film, Godard, post-Godard, and experimental cinema and video, but also a whole new type of commercial film (about which more below); Burroughs, Pynchon, or Ishmael Reed, on the one hand, and the French nouveau roman and its succession, on the other, along with alarming new kinds of literary criticism based on some new aesthetic of textuality or écriture ... The list might be extended indefinitely; but does it imply

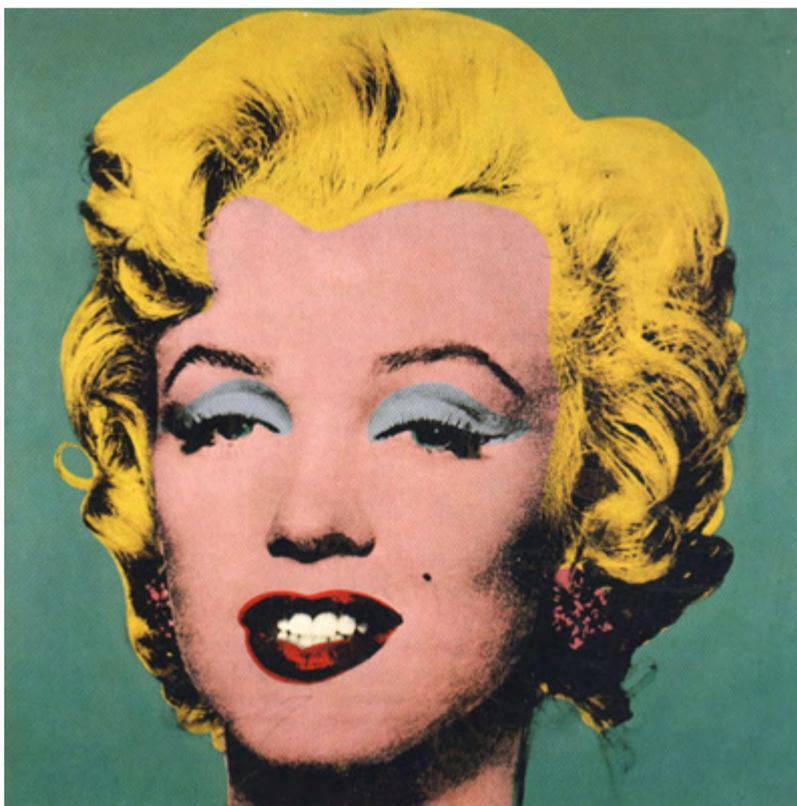


Andy Warhol
"Shoes" 1956

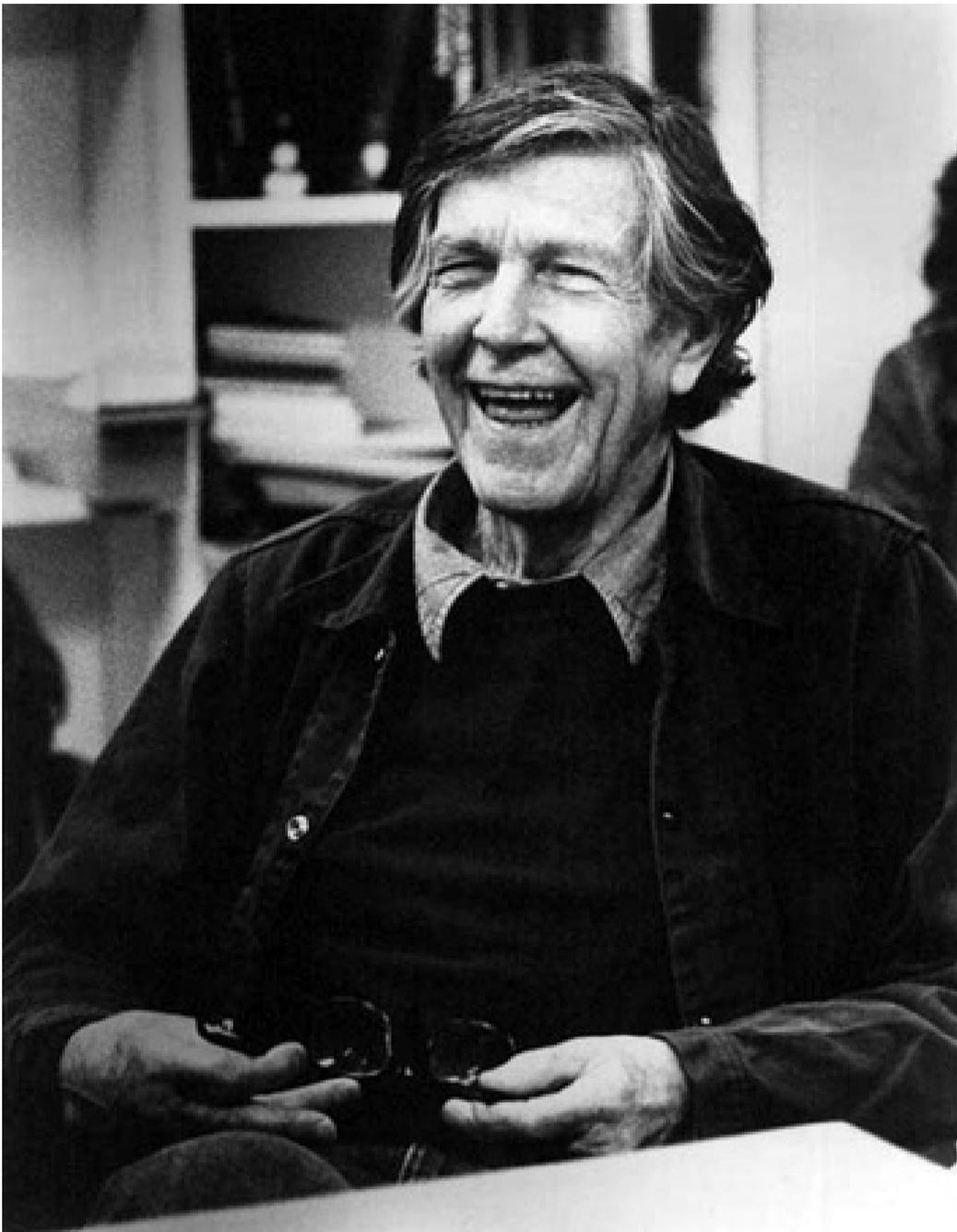
ou Ishmael Reed, d'une coté, et le français nouveau roman et ses héritiers, de l'autre, suivis de formes alarmantes de critique littéraire fondées sur une nouvelle esthétique de la textualité ou écriture... Cette liste pourrait s'étendre à l'infini, mais cela implique-t-il un changement, ou une rupture qui serait plus fondamentale que de simples variations périodiques de style et de mode commandées par le vieil impératif d'innovation stylistique du haut modernisme ?

Mais c'est dans le domaine de l'architecture, que se voient de la manière la plus éclatante les modifications de la production esthétique, et c'est surtout là que les problèmes théoriques se sont vus soulevés et formulés à titre principal ; ce fut, en effet, à partir des débats architectur-

any more fundamental change or break than the periodic style and fashion changes determined by an older high-modernist imperative of stylistic innovation? It is in the realm of architecture, however, that modifications in aesthetic production are most dramatically visible, and that their theoretical problems have been most centrally raised and articulated; it was indeed from architectural debates that my own conception of postmodernism – as it will be outlined in the following pages – initially began to emerge. More decisively than in the other arts or media, postmodernist positions in architecture have been inseparable from an implacable critique of architectural high modernism and of Frank Lloyd Wright or the so-called international style (Le



Andy Warhol
"Turquoise Marilyn" 1962



< John Cage
"Suite for a toy piano" 1948

aux que commença à se former à l'origine ma propre conception du postmodernisme dont les grandes lignes seront exposées. De façon plus décisive que dans les autres arts ou médias, les positions postmodernistes en architecture ont été inséparables d'une critique implacable du haut modernisme architectural, de Frank Lloyd Wright ou du « international style » (Le Corbusier, Mies, etc.), où critique formelle et analyse (de la transformation haut moderniste du bâtiment en sculpture virtuelle, ou « canard » monumental, selon la définition de Robert Venturi), sont parallèles aux remises en question de l'urbanisme et de l'institution esthétique. Le haut modernisme se voit ainsi attribuer la destruction du tissu urbain traditionnel et de sa vieille culture de quartier (disjonction radicale du nouvel immeuble, haut moderniste et utopique, de son contexte environnant), tandis que l'élitisme prophétique et l'autoritarisme du mouvement moderne se voient assimilés sans pitié au geste impérieux du Maître charismatique.

Corbusier, Mies, etc), where formal criticism and analysis (of the high-modernist transformation of the building into a virtual sculpture, or monumental "duck," as Robert Venturi puts it), are at one with reconsiderations on the level of urbanism and of the aesthetic institution. High modernism is thus credited with the destruction of the fabric of the traditional city and its older neighbourhood culture (by way of the radical disjunction of the new Utopian high-modernist building from its surrounding context), while the prophetic elitism and authoritarianism of the modern movement are remorselessly identified in the imperious gesture of the charismatic Master. Postmodernism in architecture will then logically enough stage itself as a kind of aesthetic populism, as the very title of Venturi's influential manifesto, Learning from Las Vegas, suggests. However we may ultimately wish to evaluate this populist rhetoric, it has at least the merit of drawing our attention to one fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above: namely,



^ Terry Riley
"In C" 1964



< Phil Glass
"Train - Einstein on the
beach" 1976

Le postmodernisme en architecture va alors se présenter, assez logiquement, comme une sorte de populisme esthétique, comme le suggère le titre même du retentissant manifeste de Venturi, *Learning from Las Vegas*. Quel que soit, en dernière analyse, nous pouvons évaluer cette rhétorique populiste. Elle a au moins le mérite d'attirer notre attention sur un trait fondamental commun à tout postmodernisme cité plus haute : à savoir, l'effacement de la vieille opposition (essentiellement haute moderniste) entre la grande Culture et la culture de masse ou commerciale, effacement marqué par l'émergence de nouveaux types de textes imprégnés des formes, catégories et contenus de cette grande industrie culturelle dénoncée avec tant de passion par tous les idéologues du moderne, de Leavis et l'American New Criticism jusqu'à Adorno et l'École de Francfort. Les postmodernismes, en fait, ont précisément été fascinés par ce paysage « dégradé » de la pacotille et du kitsch : séries TV et culture du Reader's Digest, publicité et motels, spectacles de second ordre, films Hollywoodiens de série b, paralittérature, avec ses romans d'aéroport en format poche - le gothique et le roman d'amour, la biographie populaire, le policier, le conte de science-fiction- matériaux que les postmodernistes « ne citent pas » comme un Joyce ou un Mahler ont pu le faire, mais qu'ils incorporent à leur substance même. Mais il ne faudrait pas non plus considérer cette rupture comme une affaire purement culturelle : en effet, les théories du postmoderne – qu'elles soient glorificatrices ou exprimées en termes moraux de dégoût et de répulsion – présentent

the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School. The postmodernisms have, in fact, been fascinated precisely by this whole "degraded" landscape of schlock and kitsch, of TV series and Reader's Digest culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply "quote" as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance. Nor should the break in question be thought of as a purely cultural affair: indeed, theories of the postmodern – whether celebratory or couched in the language of moral revulsion and denunciation – bear a strong family resemblance to all those more ambitious sociological generalisations which, at much the same time bring us the news of the arrival and inauguration of a whole new type of society, most famously baptised "Postindustrial society" (Daniel Bell) but often also designated consumer society, media society, information society, electronic society or high tech, and the like. Such theories have the obvious ideological mission of demonstrating, to their own relief, that the new



Frank Lloyd Wright
"Falling Water" 1936



Frank Lloyd Wright
"Price Tower" 1952

une forte ressemblance de famille avec ces généralisations sociologiques plus ambitieuses qui, pratiquement au même moment, nous annoncent l'arrivée et l'avènement d'un tout nouveau type de société baptisée « Postindustrial society » (Daniel Bell) mais aussi souvent qualifiée de société de consommation, société des médias, société de l'information, société électronique ou high-tech, etc. Ces théories ont pour mission idéologique évidente de démontrer, à leur grand soulagement, que cette nouvelle organisation sociale n'obéit plus aux lois du capitalisme classique, à savoir au primat de la production industrielle et à l'omniprésence de la lutte des classes. La tradition marxiste s'y est par conséquent opposée avec véhémence, avec alarme, à l'exception de l'économiste Ernest Mandel qui, dans son ouvrage *Late Capitalism*, entend non seulement disséquer l'originalité historique de cette nouvelle société (qu'il considère comme un troisième stade ou moment de l'évolution capitaliste) mais également démontrer qu'elle constitue en fait un stade du capitalisme plus pur qu'aucun des moments qui l'ont précédé. Je reviendrai sur cette proposition par la suite : il suffit pour l'instant d'anticiper que toute prise de

*social formation in question no longer obeys the laws of classical capitalism, namely, the primacy of industrial production and the omnipresence of class struggle. The Marxist tradition has therefore resisted them with vehemence, with the signal exception of the economist Ernest Mandel, whose book *Late Capitalism* sets out not merely to anatomise the historic originality of this new society (which he sees as a third stage or moment in the evolution of capital) but also to demonstrate that it is, if anything, a purer stage of capitalism than any of the moments that preceded it. I will return to this argument later; suffice it for the moment to anticipate that every position on postmodernism in culture – whether apologia or stigmatisation – is also at one and the same time, and necessarily, an implicitly or explicitly political stance on the nature of multinational capitalism today. A last preliminary word on method: what follows is not to be read as stylistic description, as the account of one cultural style or movement among others. I have rather meant to offer a periodising hypothesis, and that at a moment in which the very conception of historical periodisation has come to seem most problematical indeed. I have argued elsewhere*

position sur le postmodernisme dans la culture – qu'elle relève de l'apologie ou de la stigmatisation – est simultanément, et nécessairement, aussi une position politique implicite ou explicite à l'égard de la nature du capitalisme multinational d'aujourd'hui.

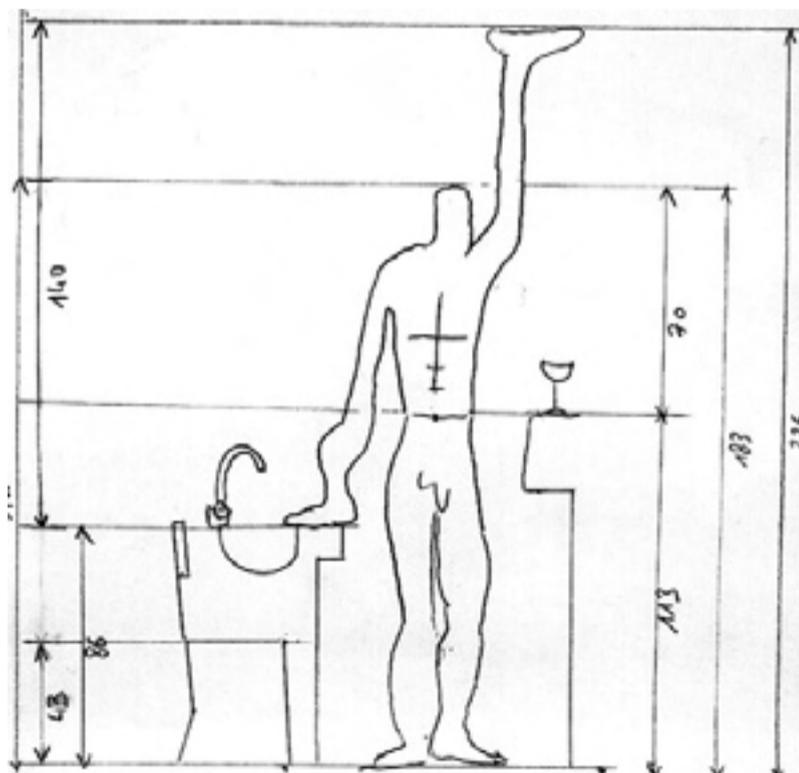
Une dernière remarque préliminaire de méthode : ce qui suit ne doit pas être lu comme une description stylistique, l'analyse d'un style ou d'un mouvement culturel parmi d'autres. J'ai voulu, au contraire, donner une hypothèse de périodisation, et cela au moment où la conception même de la périodisation historique apparaît des plus problématiques. J'ai soutenu ailleurs que toute analyse culturelle isolée ou discrète comporte toujours une théorie, cachée ou refoulée, de la périodisation historique ; quoi qu'il en soit, cette conception de la « généalogie » balaie largement les soucis théoriques traditionnels liés à l'histoire dite linéaire, aux théories des « stades, » et à l'historiographie téléologique. Dans le présent contexte, cependant, quelques remarques substantielles permettront peut-être de remplacer une longue discussion théorique de ces questions (bien réelles).

Un des motifs d'inquiétude que soulèvent fréquemment les hypothèses de périodisation tient au fait qu'elles tendraient à oblitérer les différences et à promouvoir l'idée selon laquelle la période historique constituerait une masse homogène (bornée de part et d'autre par d'inexplicables métamorphoses et ponctuations chronologiques). C'est, pourtant, pour cette raison précise qu'il me semble essentiel

that all isolated or discrete cultural analysis always involves a buried or repressed theory of historical periodisation; in any case, the conception of the "genealogy" largely lays to rest traditional theoretical worries about so-called linear history, theories of "stages," and teleological historiography. In the present context, however, lengthier theoretical discussion of such (very real) issues can perhaps be replaced by a few substantive remarks. One of the concerns frequently aroused by periodising hypotheses is that these tend to obliterate difference and to project an idea of the historical period as massive homogeneity (bounded on either side by inexplicable chronological metamorphoses and punctuation marks). This is, however, precisely why it seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features. Consider, for example, the powerful alternative position that postmodernism is itself little more than one more stage of modernism proper (if not, indeed, of the even older romanticism); it may indeed be conceded that all the features of postmodernism I am about to enumerate can be detected, full-blown, in this or that preceding modernism (including such astonishing genealogical precursors as Gertrude Stein, Raymond Roussel, or Marcel Duchamp, who may be considered outright postmodernists, avant la lettre). What has not been taken into account by this view, however, is the social position of the older

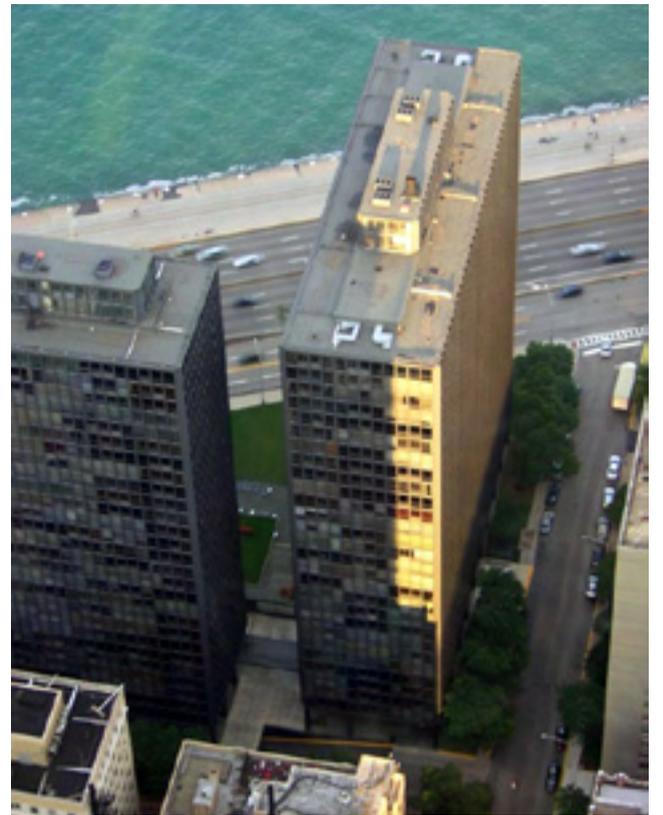
*Le Corbusier
"Le Modulor" 1943*

*Le Corbusier
"Unité d'habitation à Marseille" 1945*





Mies Van Der Rohe
"Lake Shore Drive Apts" 1948 - 1951



d'appréhender le postmodernisme non comme un style mais plutôt comme une dominante culturelle : une conception qui permet la présence et la coexistence de caractéristiques très différentes et néanmoins subordonnées. Prenons, par exemple, cette position alternative puissante selon laquelle le postmodernisme ne serait guère plus qu'un phase du modernisme proprement dit (si ce n'est d'un romantisme, plus ancien encore) : on peut en effet admettre que toutes les caractéristiques du postmodernisme énumérées plus loin se trouvent déjà pleinement développées dans tel ou tel modernisme antérieur (y compris chez des précurseurs généalogiques aussi stupéfiants que Gertrude Stein, Raymond Roussel ou Marcel Duchamp, qui peuvent apparaître comme des postmodernistes avant la lettre). Toutefois, ce que cette conception ne prend pas en compte, c'est la position sociale de cet ancien modernisme ou, plus exactement, son violent rejet, sa répudiation passionnée par la bourgeoisie victorienne et post-victorienne qui percevait les formes et l'éthos de ce mouvement comme, selon les cas, laids, dissonants, obscurs, scandaleux, immoraux ou subversifs, et, d'une façon générale, comme « anti-sociaux ». Certes, une mutation de la sphère culturelle a rendu archaïques de telles attitudes. Non seulement Picasso et Joyce ne sont plus laids mais ils nous paraissent aujourd'hui, dans l'ensemble, plutôt « réalistes » et c'est là le résultat d'une institutionnalisation académique et d'une canonisation du mouvement moderne en

modernism, or better still, its passionate repudiation by an older Victorian and post-Victorian bourgeoisie for whom its forms and ethos are received as being variously ugly, dissonant, obscure, scandalous, immoral, subversive, and generally "antisocial." It will be argued here, however, that a mutation in the sphere of culture has rendered such attitudes archaic. Not only are Picasso and Joyce no longer ugly, they now strike us, on the whole, as rather "realistic," and this is the result of a canonisation and academic institutionalisation of the modern movement generally that can be to the late 1950s. This is surely one of the most plausible explanations for the emergence of postmodernism itself, since the younger generation of the 1960s will now confront the formerly oppositional modern movement as a set of dead classics, which "weigh like a nightmare on the brains of the living," as Marx once said in a different context. As for the postmodern revolt against all that, however, it must equally be stressed that its own offensive features – from obscurity and sexually explicit material to psychological squalor and overt expressions of social and political defiance, which transcend anything that might have been imagined at the most extreme moments of high modernism – no longer scandalise anyone and are not only received with the greatest complacency but have themselves become institutionalised and are at one with the official or public culture of Western society.

général que l'on peut faire remonter à la fin des années cinquante. C'est certainement l'une des explications les plus plausibles de l'émergence du postmodernisme, dans la mesure où la jeune génération des années soixante se retrouva alors face au mouvement moderne autrefois contestataire comme devant un ensemble de classiques morts « pesant comme un cauchemar sur le cerveau des vivants », comme le dit jadis Marx dans un autre contexte.

En ce qui concerne la révolte postmoderne contre tout cela, il faut souligner de la même façon que les caractères choquants qui lui sont propres (depuis l'hermétisme, et un contenu sexuellement explicite jusqu'à la misère psychologique, et aux expressions ouvertes de contestation politique et sociale, qui dépassent tout ce qu'on aurait pu imaginer aux moments les plus extrêmes du haut modernisme) ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance mais se sont eux-mêmes institutionnalisés et se retrouvent jouer à l'unisson de la culture publique officielle de la société occidentale.

En fait, la production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la pression économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétiques une position et une fonction structurelles toujours plus essentielles. Ces nécessités économiques trouvent dès lors une reconnaissance dans les différents types de soutien institutionnel mis à la disposition du renouvellement artistique, soutien qui va des fondations et des subventions jusqu'aux musées et autres formes de mécénat. De tous, l'architecture est constitutivement l'art le plus proche de l'économique, avec laquelle elle entretient, via les commandes et le marché foncier, un rapport presque non médié. Il ne faut dès lors pas s'étonner de découvrir, à l'origine du développement extraordinairement florissant de l'architecture postmoderne, le patronage du milieu multinational des affaires dont l'expansion et le développement lui sont rigoureusement contemporains. J'avancerai plus loin l'idée que ces deux phénomènes possèdent une interdépendance dialectique encore plus profonde que le simple fi-

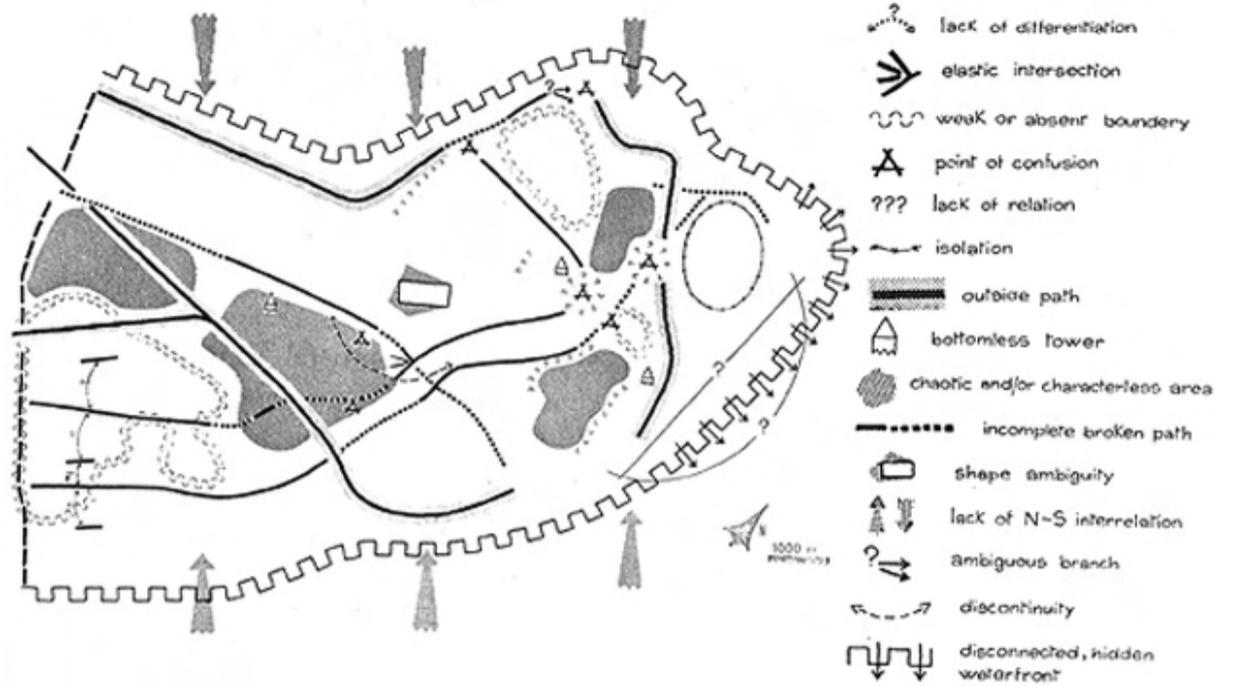
What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to aeroplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation. Such economic necessities then find recognition in the varied kinds of institutional support available for the newer art, from foundations and grants to museums and other forms of patronage. Of all the arts, architecture is the closest constitutively to the economic, with which, in the form of commissions and land values, it has a virtually unmediated relationship. It will therefore not be surprising to find the extraordinary flowering of the new postmodern architecture grounded in the patronage of multinational business, whose expansion and development is strictly contemporaneous with it. Later I will suggest that these two new phenomena have an even deeper dialectical interrelationship than the simple one-to-one financing of this or that individual project. Yet this is the point at which I must remind the reader of the obvious; namely, that this whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror.

The first point to be made about the conception of periodisation in dominance, therefore, is that even if all the constitutive features of postmodernism were identical with and coterminous to those of an older modernism – a position I feel to be demonstrably erroneous but which only an even lengthier analysis of modernism proper could dispel the two phenomena would still remain utterly distinct in their meaning antisocial function, owing to the very different positioning of postmodernism in the economic system of late capital and, beyond that, to the transformation of the very sphere of culture in contemporary society.

This point will be further discussed. I must now briefly address a different kind of objection to periodisation, a concern about its possible obliteration of heterogeneity, one most often expressed by the Left. And it is certain that there

Kevin Lynch
 "The image of the city"
 1951

FIG. 8. Problems of the Boston image



Pablo Picasso
 "Les demoiselles
 d'Avignon" 1907



Pablo Picasso
 "Guernica" 1937



nancement au coup par coup de tel ou tel projet particulier. Mai c'est le moment où je me dois de rappeler cette évidence au lecteur : à savoir, que toute cette culture postmoderne mondiale, encore qu'américaine, est l'expression interne et superstructurelle d'une nouvelle vague de domination américaine, économique et militaire, à travers le monde : en ce sens, comme dans toute l'histoire des classes sociales, le dessous de la culture est le sang, la torture, la mort et la terreur.

La première remarque à faire sur la conception de la périodisation à dominante, c'est que, quand bien même toutes les caractéristiques constitutives du postmodernisme seraient identiques et coextensives à celles du modernisme (position que je crois manifestement erronée mais qui ne pourrait être infirmée que par une analyse encore plus développée du modernisme lui-même), les deux phénomènes n'en resteraient pas moins complètement distincts dans leur signification et leur fonction sociale en raison de la profonde

is a strange quasi-Sartrean irony – a "winner loses" logic which tends to surround any effort to describe a "system," a totalising dynamic, as these are detected in the movement of contemporary society. What happens is that the more powerful the vision of some increasingly total system or logic – the Foucault of the prisons book is the obvious example – the more powerless the reader comes to feel. Insofar as the theorist wins, therefore, by constructing an increasingly closed and terrifying machine, to that very degree he loses, since the critical capacity of his work is thereby paralysed, and the impulses of negation and revolt, not to speak of those of social transformation, are increasingly perceived as vain and trivial in the face of the model itself. I have felt, however, that it was only in the light of some conception of a dominant cultural logic or hegemonic norm that genuine difference could be measured and assessed. I am very far from feeling that all cultural production today is postmodern in the broad sense I will be conferring



Jean Luc Godard
 "À bout de souffle"
 1960

différence de positionnement du postmodernisme dans le système économique du capital tardif et, au-delà, en raison de la transformation de la sphère même de la culture dans la société contemporaine.

Il me faut maintenant traiter brièvement d'une objection faite à la périodisation qui relève d'une autre catégorie et se rapporte à la crainte d'un possible effacement de l'hétérogénéité, inquiétude exprimée le plus souvent par la Gauche. Et il est certain qu'une étrange ironie, quasi-sartrienne – une logique du « à qui gagne perd » – paraît accompagner tout effort pour décrire un « système » et une dynamique totalisante au moment même où on les détecte dans le mouvement de la société contemporaine. Ce qui passe, alors, c'est que plus puissante est la vision d'un système ou d'une logique toujours plus totale (le livre sur les prisons de Foucault en est un exemple frappant), plus le lecteur va se sentir impuissant. Par conséquent, dans la mesure où le théoricien gagne, par la construction d'une machine toujours plus fermée et terrifiante, dans cette même mesure précisément, il perd, puisque la capacité critique de son travail se retrouve par là même paralysée et que les velléités de contestation et de révolte, pour ne rien dire de celles de transformation sociale, apparaissent toujours plus vaines et triviales face au modèle lui-même.

J'ai toutefois estimé que la véritable différence ne pouvait se mesurer et s'évaluer qu'à la lu-

on this term. The postmodern is, however, the force field in which very different kinds of cultural impulses – what Raymond Williams has usefully termed “residual” and “emergent” forms of cultural production – must make their way. If we do not achieve some general sense of a cultural dominant, then we fall back into a view of present history as sheer heterogeneity, random difference, a coexistence of a host of distinct forces whose effectivity is undecidable. At any rate, this has been the political spirit in which the following analysis was devised: to project some conception of a new systematic cultural norm and its reproduction in order to reflect more adequately on the most effective forms of any radical cultural politics today. The exposition will take up in turn the following constitutive features of the postmodern: a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary “theory” and in a whole new culture of the image or the simulacrum; a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public History and in the new forms of our private temporality, whose “schizophrenic” structure (following Lacan) will determine new types of syntax or syntagmatic relationships in the more temporal arts; a whole new type of emotional ground tone – what I will call “intensities” – which can best be grasped by a return to older theories of the sublime; the deep constitutive relationships of all this to a whole new technology, which is itself a figure for a whole new economic world system;

Robert Venturi
"Golden Nugget"
 From / De *"Learning from Las Vegas"* 1972



mière d'une conception de la logique culturelle dominante, de la norme hégémonique. Je suis très loin de penser que la production culturelle actuelle est, dans sa totalité, « postmoderne » au sens large que je vais attribuer à ce terme. Le postmodernisme est pourtant le champ de forces où des élans culturels très différents (que Raymond Williams a utilement qualifiés de formes « résiduelles » ou émergentes » de production culturelle) doivent se frayer un chemin. Si nous ne parvenons pas à acquérir un sens général de dominante culturelle, nous retombons dans une vision de l'histoire actuelle comme pure hétérogénéité, différence aléatoire, coexistence de multiples forces distinctes dont l'effectivité est indécidable. C'est en tout cas l'esprit politique dans lequel l'analyse qui suit a été élaborée : avancer la conception d'une nouvelle norme culturelle systématique et de sa reproduction afin de mieux réfléchir aux formes de politique culturelle radicale qui seraient les plus efficaces aujourd'hui.

Cette exposition abordera tour à tour les éléments suivants, constitutifs du postmodernisme : tout d'abord, une depthlessness, une nouvelle superficialité qui trouve ses prolongements dans la « théorie » contemporaine et dans une toute nouvelle culture de l'image, du simulacre ; ensuite, l'affaiblissement de l'historicité qui en résulte, tant dans notre relation à l'Histoire publique que dans les nouvelles formes de temporalité privée, dont la structure « schizophrène »

and, after a brief account of postmodernist mutations in the lived experience of built space itself, some reflections on the mission of political art in the bewildering new world space of late or multinational capital. The conception of postmodernism outlined here is a historical rather than a merely stylistic one. I cannot stress too greatly the radical distinction between a view for which the postmodern is one (optional) style among many others available and one which seeks to grasp it as the cultural dominant of the logic of late capitalism: the two approaches in fact generate two very different ways of conceptualising the phenomenon as a whole: on the one hand, moral judgments (about which it is indifferent whether they are positive or negative), and, on the other, a genuinely dialectical attempt to think our present of time in History. Of some positive moral evaluation of postmodernism little needs to be said: the complacent (yet delirious) camp-following celebration of this aesthetic new world (including its social and economic dimension, greeted with equal enthusiasm under the slogan of "postindustrial society") is surely unacceptable, although it may be somewhat less obvious that current fantasies about the salvational nature of high technology, from chips to robots – fantasies entertained not only by both left and right governments in distress but also by many intellectuals – are also essentially of a piece with more vulgar apologies for postmodernism. But in that case it is only consequent to reject

(suivant Lacan) déterminera de nouveaux types de syntaxe ou relations syntagmatiques dans le domaine des art les plus temporels ; une tonalité émotionnelle fondamentale d'un nouveau genre – ce que j'appellerai « intensités » - et que l'on saisira mieux en revenant aux anciennes théories du sublime ; les relations profondes et constitutives que tous ces éléments entretiennent avec les nouvelles technologies, elles-mêmes figures d'un nouveau système économique mondial ; et enfin, après une brève analyse des mutations postmodernistes dans l'expérience vécue de l'espace bâti, quelques réflexions sur la mission de l'art politique dans ce nouvel espace mondial déroutant du capitalisme tardif ou multinational. La conception du postmodernisme dégagée ici est une conception plus historique que purement stylistique. Je ne saurais trop insister sur la distinction radicale entre une approche du postmoderne comme style (optionnel) parmi beaucoup d'autres disponibles et celle qui cherche à l'appréhender comme dominante culturelle de la logique du capitalisme tardif : ces deux approches génèrent en fait deux manières très dif-

moralising condemnations of the postmodern and of its essential triviality when juxtaposed against the Utopian "high seriousness" of the great modernisms: judgments one finds both on the Left and on the radical Right. And no doubt the logic of the simulacrum, with its transformation of older realities into television images, does more than merely replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it. Meanwhile, for political groups which seek actively to intervene in history and to modify its otherwise passive momentum (whether with a view toward channelling it into a socialist transformation of society or diverting it into the regressive re-establishment of some simpler fantasy past), there cannot but be much that is deplorable and reprehensible in a cultural form of image addiction which, by transforming the past into visual mirages, stereotypes, or texts, effectively abolishes any practical sense of the future and of the collective project, thereby abandoning the thinking of future change to fantasies of sheer catastrophe and inexplicable cataclysm, from visions of "terrorism" on the social level to those



Robert Smithson
"Non-Site" 1968



Name June Paik
"Selfportrait"

férentes de conceptualiser le phénomène dans son ensemble : d'un côté, des jugements moraux (positifs ou négatifs, peu importe), et de l'autre, une tentative authentiquement dialectique de penser notre présent du temps dans l'Histoire. Inutile de s'attarder sur une évaluation morale positive du postmodernisme : la célébration complaisante (et parfois délirante), dont, à la suite du mouvement camp, ce nouvel univers esthétique a fait l'objet (y compris dans sa dimension économique et sociale, accueillie avec un égal enthousiasme sous le nom de «société postindustrielle») est certainement inacceptable, bien qu'il soit peut-être un peu moins évident que les fantasmes actuels sur la nature salvatrice des hautes technologies, des puces aux robots (fantasmes entretenus non seulement par des gouvernements en détresse, de gauche comme de droite, mais aussi par de nombreux intellectuels) soient au fond de même nature que les apolo-

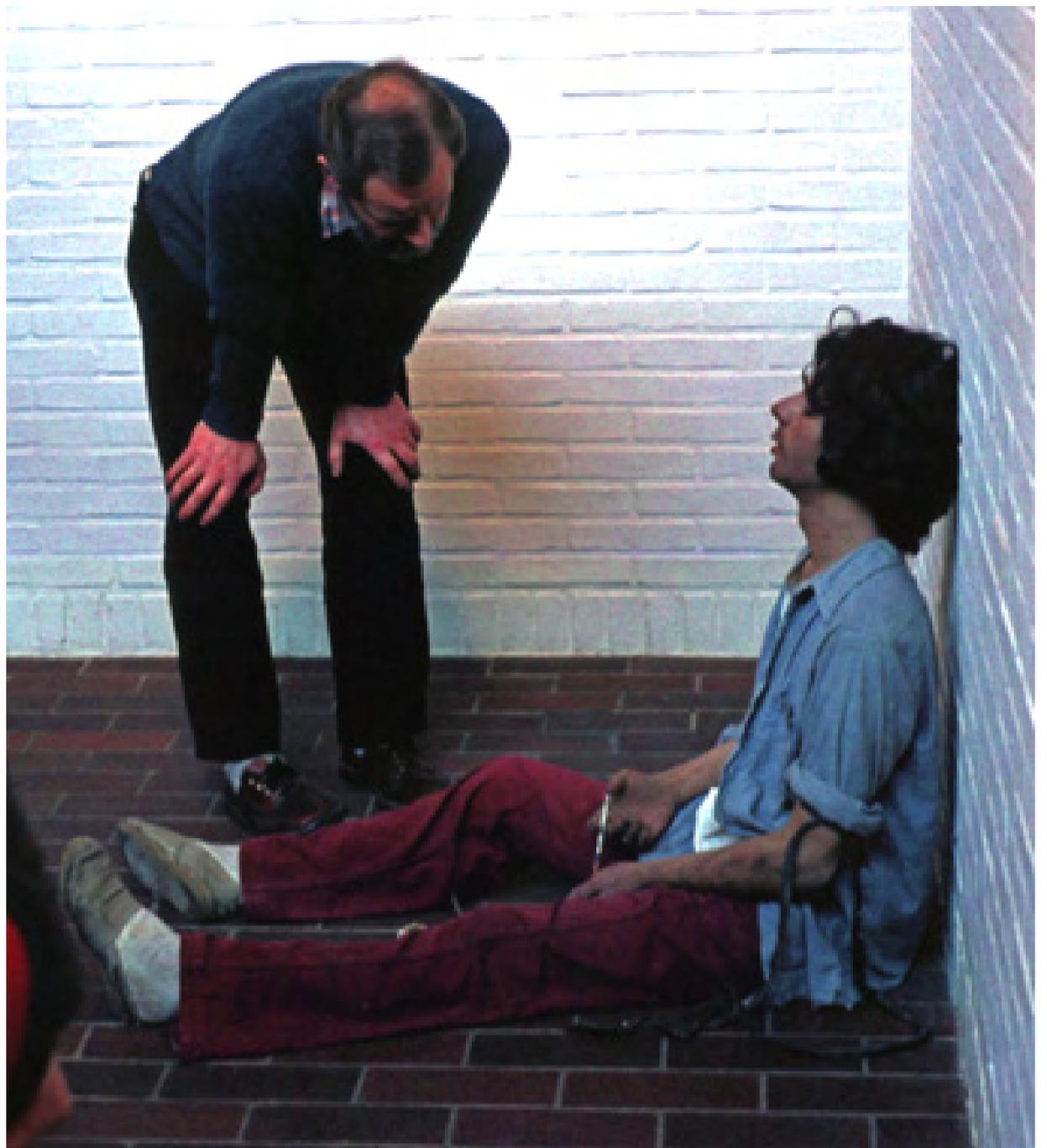
of cancer on the personal. Yet if postmodernism is a historical phenomenon, then the attempt to conceptualise it in terms of moral or moralising judgments must finally be identified as a category mistake. All of which becomes more obvious when we interrogate the position of the cultural critic and moralist; the latter, along with all the rest of us, is now so deeply immersed in postmodernist space, so deeply suffused and infected by its new cultural categories, that the luxury of the old-fashioned ideological critique, the indignant moral denunciation of the other, becomes unavailable. The distinction I am proposing here knows one canonical form in Hegel's differentiation of the thinking of individual morality or moralising from that whole very different realm of collective social values and practices. But it finds its definitive form in Marx's demonstration of the materialist dialectic, most notably in those classic pages of the

gies plus vulgaires du postmodernisme.

Mais, dans ce cas, il n'est que parfaitement logique de rejeter les condamnations moralisatrices du postmoderne et de sa trivialité essentielle par contraste avec « noble sérieux » utopique des grands modernismes: jugements que l'on trouve aussi bien à Gauche que dans la Droite radicale. Il est certain que la logique du simulacre qui transforme les anciennes réalités en images de télévision ne se contente pas reproduire la logique du capitalisme tardif; elle la renforce et l'intensifie. Du point de vue des groupes politiques qui cherchent à tenir un rôle actif dans l'histoire et à modifier cette dynamique qui serait, sans cela, passive (que ce soit pour la canaliser vers une transformation socialiste de la société ou pour la dévier vers un rétablissement régressif d'un passé imaginaire plus simple), cette forme culturelle d'« addiction à l'image » ne peut être que déplorable et condamnable, elle qui, en transformant le passé en mirages visuels, en stéréotypes, en textes, abolit de fait tout sens pratique de l'avenir et du projet collectif, abandonnant par là même la pensée d'un changement futur à des fantasmes de pure catastrophe et d'inexplicable cataclysme, depuis les visions du « terrorisme » sur le plan social jusqu'à celles du cancer sur le plan personnel. Pourtant, si le postmodernisme est un phénomène historique, alors la tentative de le conceptualiser en termes de jugements moraux ou moralisants doit se voir finalement reconnue comme une erreur de catégorie. Ce qui devient bien plus évident lorsque nous examinons la position du critique et moraliste culturel : ce dernier, comme nous tous est aujourd'hui si profondément immergé dans l'espace postmoderniste, si totalement imprégné et contaminé par ses nouvelles catégories culturelles, que ce luxe de la critique idéologique à l'ancienne qu'est la dénonciation morale indignée de l'autre devient inaccessible.

La distinction que je propose ici possède une de ses formes canoniques dans la différence qu'établit Hegel entre la pensée de la moralité individuelle ou moralisation (Moralität) et le domaine totalement différent des valeurs et des pratiques sociales collectives (Sittlichkeit). Mais elle trouve sa forme définitive chez Marx dans sa démonstration de la dialectique matérialiste, plus particulièrement dans ces pages classiques du Manifeste qui inculquent la difficile leçon d'une

Manifesto which teach the hard lesson of some more genuinely dialectical way to think historical development and change. The topic of the lesson is, of course, the historical development of capitalism itself and the deployment of a specific bourgeois culture. In a well-known passage Marx powerfully urges us to do the impossible, namely, to think this development positively and negatively all at once; to achieve, in other words, a type of thinking that would be capable of grasping the demonstrably baleful features of capitalism along with its extraordinary and liberating dynamism simultaneously within a single thought, and without attenuating any of the force of either judgment. We are somehow to lift our minds to a point at which it is possible to understand that capitalism is at one and the same time the best thing that has ever happened to the human race, and the worst. The lapse from this austere dialectical imperative into the more comfortable stance of the taking of moral positions is inveterate and all too human: still, the urgency of the subject demands that we make at least some effort to think the cultural evolution of late capitalism dialectically, as catastrophe and progress all together. Such an effort suggests two immediate questions, with which we will conclude these reflections. Can we in fact identify some "moment of truth" within the more evident "moments of falsehood" of postmodern culture? And, even if we can do so, is there not something ultimately paralysing in the dialectical view of historical development proposed above; does it not tend to demobilise us and to surrender us to passivity and helplessness by systematically obliterating possibilities of action under the impenetrable fog of historical inevitability? It is appropriate to discuss these two (related) issues in terms of current possibilities for some effective contemporary cultural politics and for the construction of a genuine political culture. To focus the problem in this way is, of course, immediately to raise the more genuine issue of the fate of culture generally, and of the function of culture specifically, as one social level or instance, in the postmodern era. Everything in the previous discussion suggests that what we have been calling postmodernism is inseparable from, and unthinkable without the hypothesis of, some fundamental mutation of the sphere of culture in the world of late capitalism which includes a momentous modification of its social



Duane Hanson
"Drug Addict"
Sculpture 1975

manière authentiquement dialectique de penser le développement et le changement historiques. Le sujet de la leçon est, bien sûr, le développement historique du capitalisme et le déploiement d'une culture bourgeoise spécifique. Dans un passage célèbre, Marx nous enjoint avec force de réaliser l'impossible, c'est-à-dire, de penser ce développement positivement et négativement tout à la fois; autrement dit, d'atteindre un type de réflexion capable de saisir les traits manifestement néfastes du capitalisme en même temps que son dynamisme extraordinaire et libérateur, simultanément et au sein d'une même pensée, et sans atténuer en rien la force de l'un ou l'autre de ces deux jugements. Nous devons d'une manière ou d'une autre élever nos esprits à un niveau tel qu'il nous permettra de comprendre que le capitalisme est, dans un seul et même temps, la meilleure chose qui soit jamais arrivée au genre humain, et la pire. Le manquement à cet austère impératif dialectique au profit d'une

*function. Older discussions of the space, function, or sphere of culture (mostly notably Herbert Marcuse's classic essay *The Affirmative Character of Culture*) have insisted on what a different language would call the "semi-autonomy" of the cultural realm: its ghostly, yet Utopian, existence, for good or ill, above the practical world of the existent, whose mirror image it throws back in forms which vary from the legitimations of flattering resemblance to the contestatory indictments of critical satire or Utopian pain. What we must now ask ourselves is whether it is not precisely this semi-autonomy of the cultural sphere which has been destroyed by the logic of late capitalism. Yet to argue that culture is today no longer endowed with the relative autonomy it once enjoyed as one level among others in earlier moments of capitalism (let alone in pre-capitalist societies) is not necessarily to imply its disappearance or extinction. Quite the contrary; we must go on to affirm that the dissolution of an*

attitude plus confortable de prise de position morale est inévitable et n'est que trop humain : pourtant, l'urgence du sujet exige que nous fassions au moins un effort pour penser l'évolution culturelle du capitalisme tardif dialectiquement, comme une catastrophe et un progrès tout à la fois.

Un tel effort soulève immédiatement deux questions, et c'est avec elles que nous concluons ces réflexions. Pouvons-nous, en fait, identifier dans la culture postmoderne un «moment de vérité» au sein de ces «moments du faux» qui sont plus évidents ? Et, même si nous y parvenons, n'y a-t-il pas quelque chose d'irréremédiablement paralysant dans la conception dialectique du développement historique proposée ci-dessus : cela ne nous pousse-t-il pas à nous démobiliser et nous abandonner à la passivité et l'impuissance en occultant systématiquement les possibilités d'action sous le brouillard impénétrable de l'inéluctabilité historique ? Il convient de traiter ici ces deux questions (interdépendantes) en termes de possibilités concrètes pour une politique culturelle contemporaine efficace et pour l'édification d'une authentique culture politique.

Poser le problème de cette façon revient bien sûr à soulever immédiatement la question plus réelle du sort de la culture en général, et de la fonction de la culture en particulier, comme niveau ou instance sociale, à l'ère postmoderniste. Tout, dans la précédente discussion, laisse supposer que ce qu'on a appelé postmodernisme est inséparable, et impensable sans elle, de l'hypothèse d'une mutation fondamentale de la sphère de la culture dans le monde du capitalisme tardif, qui implique une mutation gigantesque de sa fonction sociale. Les anciennes analyses de l'espace, de la fonction ou de la sphère de la culture (principalement le classique d'Herbert Marcuse « Réflexions sur le caractère « affirmatif » de la culture ») ont souligné ce qu'on appellerait dans un langage différente la « semi-autonomie » du domaine culturel : c'est-à-dire, son existence fantomatique, et pourtant utopique, pour le meilleur ou pour le pire, située au-delà du monde pratique de l'existant dont elle renvoie une image-miroir sous des formes qui vont de la légitimation par la ressemblance flatteuse, jusqu'à la mise en accusation contestatrice par la satire critique ou la souffrance utopique.

autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become “cultural” in some original and yet untheorised sense. This proposition is, however, substantively quite consistent with the previous diagnosis of a society of the image or the simulacrum and a transformation of the “real” into so many pseudo-events. It also suggests that some of our most cherished and time-honoured radical conceptions about the nature of cultural politics may thereby find themselves outmoded. However distinct those conceptions – which range from slogans of negativity, opposition, and subversion to critique and reflexivity – may have been, they all shared a single, fundamentally spatial, presupposition, which may be resumed in the equally time-honoured formula of “critical distance.” No theory of cultural politics current on the Left today has been able to do without one notion or another of a certain minimal aesthetic distance, of the possibility of the positioning of the cultural act outside the massive Being of capital, from which to assault this last. What the burden of our preceding demonstration suggests, however, is that distance in general (including “critical distance” in particular) has very precisely been abolished in the new space of postmodernism. We are submerged in its henceforth filled and suffused volumes to the point where our now postmodern bodies are bereft of spatial coordinates and practically (let alone theoretically) incapable of distantiation; meanwhile, it has already been observed how the prodigious new expansion of multinational capital ends up penetrating and colonising those very pre-capitalist enclaves (Nature and the Unconscious) which offered extraterritorial and Archimedean footholds for critical effectivity. The shorthand language of co-optation is for this reason omnipresent on the left, but would now seem to offer a most inadequate theoretical basis for understanding a situation in which we all, in one way or another, dimly feel that not only punctual and local counter-culture forms of cultural resistance and guerrilla warfare but also even overtly political interventions like those of The Clash are all somehow secretly disarmed

Nous devons maintenant nous demander si ce n'est pas précisément cette semi-autonomie de la sphère culturelle qui s'est trouvée détruite par la logique du capitalisme tardif. Pourtant, soutenir que la culture n'est plus aujourd'hui dotée de la relative autonomie dont elle bénéficiait autrefois à titre de niveau parmi d'autres dans les moments antérieurs du capitalisme (sans parler des sociétés précapitalistes) ne doit pas nécessairement impliquer sa disparition ou son extinction. Au contraire, nous devons continuer d'affirmer que la dissolution d'une sphère autonome de la culture doit plutôt être conçue en termes d'explosion: une expansion prodigieuse de la culture à travers le domaine social, au point qu'on pourrait dire que tout dans notre vie sociale -depuis la valeur économique et le pouvoir étatique jusqu'aux expériences et jusqu'à

and reabsorbed by a system of which they themselves might well be considered a part, since they can achieve no distance from it. What we must now affirm is that it is precisely this whole extraordinarily demoralising and depressing original new global space which is the "moment of truth" of postmodernism. What has been called the postmodernist "sublime" is only the moment in which this content has become most explicit, has moved the closest to the surface of consciousness as a coherent new type of space in its own right – even though a certain figural concealment or disguise is still at work here, most notably in the high-tech thematics in which the new spatial content is still dramatised and articulated. Yet the earlier features of the postmodern which were enumerated above can all now be seen as themselves partial (yet



*Bertold Brecht / Kurt Weill
"Aufstieg und Fall der Stadt
Mahagonny"
Lotte Lenya (Pirate Jenny)
Berlin, 1931*

la structure même du psychisme- est devenu « culturel » dans un sens original et non encore théorisé. Cette proposition est cependant en grande partie parfaitement compatible avec le diagnostic précédent d'une société de l'image ou du simulacre, et d'une transformation du « réel » en autant de pseudo-événements.

Mais elle laisse aussi supposer que certaines de nos conceptions radicales les plus chères et les plus consacrées sur la nature de la politique culturelle pourraient bien se retrouver par là même dépassées. Si différentes qu'aient pu être ces conceptions (qui vont des mots d'ordre contestataires de l'opposition et de la subversion à la critique et la réflexivité), elles partageaient toutes un présupposé unique et fondamentalement spatial qui peut se résumer dans la formule tout autant consacrée de « distance critique ». Aucune théorie de la politique culturelle actuellement en cours dans la Gauche n'a été capable de se passer de l'idée, sous une forme ou une autre, d'une certaine distance esthétique minimale, de la possibilité de positionner l'acte culturel en dehors de l'Être massif du capital, à partir duquel se lancer à l'assaut de ce dernier. Ce que suggère le fond de notre démonstration précédente, c'est que la distance en général (y compris la « distance critique », en particulier) a très précisément été abolie dans le nouvel espace du postmodernisme. Nous sommes plongés dans les volumes de cet espace désormais rempli et saturé au point que nos corps maintenant post-modernes sont privés de coordonnées spatiales et sont, en pratique (sans parler du théorique), incapables de distanciation; nous avons déjà fait observer à quel point cette nouvelle et prodigieuse expansion du capital multinational a fini par pénétrer et coloniser jusqu'à ces enclaves précapitalistes (la Nature et l'Inconscient) qui offraient des points d'appui extra-territoriaux et archimédéens à une effectivité critique. Pour cette raison, le langage codé de la cooptation est omniprésent à gauche, mais ne propose, semble-t-il, aujourd'hui qu'une base théorique des plus inadaptées pour comprendre une situation dans laquelle nous tous, d'une façon ou d'une autre, sentons confusément que tant la résistance et la guérilla culturelles sous forme de contrecultures ponctuelles et locales que les interventions ouvertement politiques, comme celles de The Clash, sont toutes subtilement désarmées et réabsorbées par un système dont

constitutive) aspects of the same general spatial object. The argument for a certain authenticity in these otherwise patently ideological productions depends on the prior proposition that what we have been calling postmodern (or multinational) space is not merely a cultural ideology or fantasy but has genuine historical (and socioeconomic) reality as a third great original expansion of capitalism around the globe (after the earlier expansions of the national market and the older imperialist system, which each had their own cultural specificity and generated new types of space appropriate to their dynamics). The distorted and unreflexive attempts of newer cultural production to explore and to express this new space must then also, in their own fashion, be considered as so many approaches to the representation of (a new) reality (to use a more antiquated language). As paradoxical as the terms may seem, they may thus, following a classic interpretive option, be read as peculiar new forms of realism (or at least of the mimesis of reality), while at the same time they can equally well be analysed as so many attempts to distract and divert us from that reality or to disguise its contradictions and resolve them in the guise of various formal mystifications. As for that reality itself, however – the as yet untheorised original space of some new “world system” of multinational or late capitalism, a space whose negative or baleful aspects are only too obvious – the dialectic requires us to hold equally to a positive or “progressive” evaluation of its emergence, as Marx did for the world market as the horizon of national economies, or as Lenin did for the older imperialist global network. For neither Marx nor Lenin was socialism a matter of returning to smaller (and thereby less repressive and comprehensive) systems of social organisation; rather, the dimensions attained by capital in their own times were grasped as the promise, the framework, and the precondition for the achievement of some new and more comprehensive socialism. Is this not the case with the yet more global and totalising space of the new world system, which demands the intervention and elaboration of an internationalism of a radically new type? The disastrous realignment of socialist revolution with the older nationalisms (not only in Southeast Asia), whose results have necessarily aroused much serious recent left reflection, can be adduced in support

elles feraient elles-mêmes partie puisqu'elles ne peuvent garder aucune distance avec lui.

Nous devons maintenant affirmer que ce nouvel espace mondial original, extraordinairement démoralisant et déprimant, constitue très précisément le «moment de vérité» du postmodernisme. Ce qu'on a appelé le «sublime » postmoderniste n'est que le moment où ce contenu s'est pleinement explicité et s'est rapproché au plus près de la surface de la conscience comme nouveau type d'espace cohérent, bien qu'une certaine dissimulation, un certain masque, soit encore à l'œuvre ici, principalement dans la thématique high-tech dans laquelle le nouveau contenu spatial est toujours mis en scène et exprimé. D'ailleurs, toutes les caractéristiques antérieures du postmoderne énumérées plus haut peuvent maintenant être tenues pour des aspects partiels (et néanmoins constitutifs) du même objet spatial général.

Pour soutenir qu'il existe une certaine authenticité dans ces productions qui seraient autrement manifestement idéologiques, il faut admettre la proposition préalable selon laquelle ce que nous avons appelé l'espace postmoderne (ou multinational) n'est pas purement et simplement une idéologie ou un fantasme culturel mais possède une véritable réalité historique (et socio-économique) en tant que troisième grand moment original de l'expansion du capitalisme autour du globe (après les expansions antérieures du marché national et de l'ancien système impérialiste, qui eurent, chacune, leur propre spécificité culturelle et générèrent de nouveaux types d'espace adaptés à leur dynamique propre). Les tentatives déformées et non réflexives de la nouvelle production culturelle pour explorer et exprimer ce nouvel espace doivent alors, à leur façon, être considérées comme autant de manières d'aborder la représentation d'une (nouvelle) réalité (pour utiliser un langage plus archaïque). Ainsi, et aussi paradoxaux que ces termes puissent paraître, on pourrait, pour suivre une option interprétative classique, les interpréter comme des formes nouvelles et particulières de réalisme, (ou du moins de mimésis de la réalité), tandis que, dans le même temps, elles peuvent aussi bien être analysées comme autant de tentatives pour nous distraire et nous écarter de cette réalité, ou pour déguiser ses contradictions et les résoudre sous l'aspect de diverses mystifications formelles.

*of this position. But if all this is so, then at least one possible form of a new radical cultural politics becomes evident, with a final aesthetic proviso that must quickly be noted. Left cultural producers and theorists – particularly those formed by bourgeois cultural traditions issuing from romanticism and valorising spontaneous, instinctive, or unconscious forms of “genius,” but also for very obvious historical reasons such as Zhdanovism and the sorry consequences of political and party interventions in the arts have often by reaction allowed themselves to be unduly intimidated by the repudiation, in bourgeois aesthetics and most notably in high modernism, of one of the age-old functions of art – the pedagogical and the didactic. The teaching function of art was, however, always stressed in classical times (even though it there mainly took the form of moral lessons), while the prodigious and still imperfectly understood work of Brecht reaffirms, in a new and formally innovative and original way, for the moment of modernism proper, a complex new conception of the relationship between culture and pedagogy. The cultural model I will propose similarly foregrounds the cognitive and pedagogical dimensions of political art and culture, dimensions stressed in very different ways by both Lukacs and Brecht (for the distinct moments of realism and modernism, respectively). We cannot, however, return to aesthetic practices elaborated on the basis of historical situations and dilemmas which are no longer ours. Meanwhile, the conception of space that has been developed here suggests that a model of political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organising concern. I will therefore provisionally define the aesthetic of this new (and hypothetical) cultural form as an aesthetic of cognitive mapping. In a classic work, *The Image of the City*, Kevin Lynch taught us that the alienated city is above all a space in which people are unable to map (in their minds) either their own positions or the urban totality in which they find themselves: grids such as those of Jersey City, in which none of the traditional markers (monuments, nodes, natural boundaries, built perspectives) obtain, are the most obvious examples. Disalienation in the traditional city, then, involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated*

En ce qui concerne cette réalité (cet espace original non encore théorisé d'un nouveau « système-monde » du capitalisme tardif ou multinational, un espace dont les aspects négatifs et néfastes ne sont que trop évidents), la dialectique exige que nous nous attachions également à une évaluation positive ou « progressiste » de son émergence, à l'instar de Marx pour le marché mondial comme horizon des économies nationales, ou de Lénine pour l'ancien réseau mondial impérialiste. Ni Marx ni Lénine ne considéraient que le socialisme devait œuvrer au retour à des systèmes plus restreints d'organisation sociale (et par là, moins répressifs et moins englobants); ils saisirent au contraire que les dimensions qu'avait atteintes le capital à leurs époques étaient accueillies comme la promesse, le cadre et la condition préalable de la réalisation d'un nouveau socialisme de plus grande ampleur. N'est-ce pas le cas avec l'espace encore plus mondial et totalisant de ce nouveau système-monde qui nécessite l'intervention et l'élaboration d'un internationalisme d'un type radicalement nouveau ? Et l'on peut évoquer à l'appui de cette position le réalignment désastreux de la révolution socialiste sur les anciens nationalismes (et pas seulement en Asie du Sud-Est) dont les conséquences ont récemment obligé la gauche à une très sérieuse réflexion.

Mais s'il en est ainsi, il ressort alors nettement au moins une forme possible de nouvelle politique culturelle radicale, avec une condition esthétique finale qu'il convient de noter rapidement. Les producteurs et les théoriciens culturels de gauche (en particulier ceux façonnés par les traditions culturelles bourgeoises issues du romantisme qui valorisent les formes de « génie » spontané, instinctif ou inconscient, mais aussi à cause de très évidentes raisons historiques comme le jdanovisme et les tristes conséquences de l'interventionnisme politique et partisan dans les arts) se sont souvent, par réaction, laissés intimider outre mesure par la répudiation, dans l'esthétique bourgeoise et plus particulièrement dans le haut modernisme, de l'une des fonctions ancestrales de l'art: la fonction pédagogique et didactique. La fonction éducative de l'art fut pourtant toujours mise en avant à l'époque classique (même si elle prenait alors le plus souvent la forme de leçons de morale), tandis que l'œuvre prodigieuse de Brecht, toujours imparfaitement comprise, réaffirme, d'une façon nou-

ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories. Lynch's own work is limited by the deliberate restriction of his topic to the problems of city form as such; yet it becomes extraordinarily suggestive when projected outward onto some of the larger national and global spaces we have touched on here. Nor should it be too hastily assumed that his model – while it clearly raises very central issues of representation as such – is in any way easily vitiated by the conventional poststructural critiques of the “ideology of representation” or mimesis. The cognitive map is not exactly mimetic in that older sense; indeed, the theoretical issues it poses allow us to renew the analysis of representation on a higher and much more complex level. There is, for one thing, a most interesting convergence between the empirical problems studied by Lynch in terms of city space and the great Althusserian (and Lacanian) redefinition of ideology as “the representation of the subject's Imaginary relationship to his or her Real conditions of existence.” Surely this is exactly what the cognitive map is called upon to do in the narrower framework of daily life in the physical city: to enable a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society's structures as a whole. Yet Lynch's work also suggests a further line of development insofar as cartography itself constitutes its key mediatory instance. A return to the history of this science (which is also an art) shows us that Lynch's model does not yet, in fact, really correspond to what will become map-making. Lynch's subjects are rather clearly involved in pre-cartographic operations whose results traditionally are described as itineraries rather than as maps: diagrams organised around the still subject-centred or existential journey of the traveller, along which various significant key features are marked oases, mountain ranges, rivers, monuments, and the like. The most highly developed form of such diagrams is the nautical itinerary, the sea chart, or portulans, where coastal features are noted for the use of Mediterranean navigators who rarely venture out into the open sea. Yet the compass at once introduces a new dimension into sea charts, a dimension that will utterly transform the

velle et formellement novatrice et originale pour le moment du modernisme proprement dit, une conception nouvelle et complexe des relations entre la culture et la pédagogie. Le modèle culturel que je vais proposer souligne de façon similaire les dimensions cognitives et pédagogiques de l'art et de la culture politiques, dimensions dégagées de façon très différentes par Lukacs et Brecht (pour les moments distincts du réalisme et du modernisme, respectivement).

Nous ne saurions cependant revenir à des pratiques esthétiques élaborées sur la base de situations et de dilemmes historiques qui ne sont plus les nôtres. En attendant, la conception de l'espace qui a été développée ici nous conduit à penser qu'un modèle de culture politique adapté à notre propre situation devra faire des questions d'espace sa question organisationnelle fondamentale. Par conséquent, je vais définir provisoirement l'esthétique de cette nouvelle (et hypothétique) forme culturelle comme une esthétique de la "cartographie cognitive" (cognitive mapping).

Dans un ouvrage classique, *The Image of the City* (L'image de la cité), Kevin Lynch nous apprenait que la ville aliénée est par-dessus tout un espace dans lequel les gens ne sont capables de cartographier (dans leur esprit) ni leur propre position ni la totalité urbaine dans laquelle ils se trouvent : on en trouve les illustrations les plus frappantes dans les plans en forme de grille, comme celui de Jersey City, où n'a cours aucun des marqueurs traditionnels (monuments, nœuds, frontières naturelles, perspectives bâties). La désaliénation dans la ville traditionnelle implique donc la reconquête pratique du sens du lieu et la construction ou la reconstruction d'un ensemble articulé pouvant être gardé en mémoire et que le sujet individuel puisse cartographier et recartographier au cours ses trajectoires mobiles et changeantes. Lynch a limité son sujet en le restreignant délibérément aux problèmes de la forme urbaine en tant que telle, mais son travail devient extraordinairement évocateur quand on le projette sur certains espaces nationaux et mondiaux plus larges que nous avons abordé ici. Il ne faudrait pas supposer trop rapidement que ce modèle -alors qu'il soulève précisément les questions centrales de la représentation- serait en quoi que ce soit facilement vicié par les critiques poststructuralistes habituelles de « l'idéologie de la représentation »

problematic of the itinerary and allow us to pose the problem of a genuine cognitive mapping in a far more complex way. For the new instruments compass, sextant, and theodolite – correspond not merely to new geographic and navigational problems (the difficult matter of determining longitude, particularly on the curving surface of the planet, as opposed to the simpler matter of latitude, which European navigators can still empirically determine by ocular inspection of the African coast); they also introduce a whole new coordinate: the relationship to the totality, particularly as it is mediated by the stars and by new operations like that of triangulation. At this point, cognitive mapping in the broader sense comes to require the coordination of existential data (the empirical position of the subject) with un-lived, abstract conceptions of the geographic totality. Finally, with the first globe (1490) and the invention of the Mercator projection at about the same time, yet a third dimension of cartography emerges, which at once involves what we would today call the nature of representational codes, the intrinsic structures of the various media, the intervention, into more naive mimetic conceptions of mapping, of the whole new fundamental question of the languages of representation itself, in particular the unresolvable (well-nigh Heisenbergian) dilemma of the transfer of curved space to flat charts. At this point it becomes clear that there can be no true maps (at the same time it also becomes clear that there can be scientific progress, or better still, a dialectical advance, in the various historical moments of map-making). Transcoding all this now into the very different problematic of the Althusserian definition of ideology, one would want to make two points. The first is that the Althusserian concept now allows us to rethink these specialised geographical and cartographic issues in terms of social space – in terms, for example, of social class and national or international context, in terms of the ways in which we all necessarily also cognitively map our individual social relationship to local, national, and international class realities. Yet to reformulate the problem in this way is also to come starkly up against those very difficulties in mapping which are posed in heightened and original ways by that very global space of the postmodernist or multinational moment which has been under discussion here. These are not merely theoretical issues; they have urgent

ou de la mimésis. La carte cognitive n'est pas exactement mimétique dans cet ancien sens : en effet, les questions théoriques qu'elle soulève nous permettent de renouveler l'analyse de la représentation à un niveau supérieur et beaucoup plus complexe.

Pour commencer, il existe une convergence des plus intéressantes entre les problèmes empiriques de l'espace urbain étudiés par Lynch et la grande redéfinition althussérienne (et lacanienne) de l'idéologie comme « représentation des relations Imaginaires du sujet avec ses conditions d'existence Réelles ». Et voilà certainement la vocation de la carte cognitive dans le cadre plus étroit de la vie quotidienne dans une ville physique : permettre au sujet individuel de produire une représentation situationnelle dans cette totalité plus vaste et véritablement non représentable que constitue l'ensemble des structures de la société.

Le travail de Lynch ouvre également un horizon de développement plus large dans la mesure où la cartographie en constitue l'instance médiatrice essentielle. Un retour sur l'histoire de cette science (qui est aussi un art) nous montre qu'en fait, le modèle de Lynch ne correspond pas encore vraiment à ce qui deviendra la cartographie. Les sujets de Lynch sont plutôt clairement engagés dans des opérations précartographiques dont les résultats sont traditionnellement qualifiés d'itinéraires plus que de cartes: diagrammes organisés autour du sujet toujours centré, trajets existentiels du voyageur le long desquels sont marqués différentes caractéristiques importantes : oasis, chaînes de montagnes, fleuves, monuments et ainsi de suite. Ces diagrammes trouvent leur forme la plus développée dans l'itinéraire nautique, la carte marine, ou portulans, dans laquelle les caractéristiques de la côte sont consignées à l'usage des marins méditerranéens qui ne s'aventuraient que rarement en pleine mer.

Le compas va soudain introduire une nouvelle dimension dans les cartes marines, une dimension qui va transformer complètement la problématique de l'itinéraire et nous permettre de poser le problème d'une véritable cartographie cognitive d'une manière bien plus complexe. Car les nouveaux instruments - compas, sextant, théodolite- ne correspondent pas simplement à de nouveaux problèmes de géographie et de navigation (la question délicate de la détermina-

practical political consequences, as is evident from the conventional feelings of First World subjects that existentially (or "empirically") they really do inhabit a "postindustrial society" from which traditional production has disappeared and in which social classes of the classical type no longer exist—a conviction which has immediate effects on political praxis. The second point is that a return to the Lacanian underpinnings of Althusser's theory can afford some useful and suggestive methodological enrichments. Althusser's formulation remobilises an older and henceforth classical Marxian distinction between science and ideology that is not without value for us even today. The existential – the positioning of the individual subject, the experience of daily life, the monadic "point of view" on the world to which we are necessarily, as biological subjects, restricted – is in Althusser's formula implicitly opposed to the realm of abstract knowledge, a realm which, as Lacan reminds us, is never positioned in or actualised by any concrete subject but rather by that structural void called le sujet supposé savoir (the subject supposed to know), a subject-place of knowledge. What is affirmed is not that we cannot know the world and its totality in some abstract or "scientific" way. Marxian "science" provides just such a way of knowing and conceptualising the world abstractly, in the sense in which, for example, Mandel's great book offers a rich and elaborated knowledge of that global world system, of which it has never been said here that it was unknowable but merely that it was unrepresentable, which is a very different matter. The Althusserian formula, in other words, designates a gap, a rift, between existential experience and scientific knowledge. Ideology has then the function of somehow inventing a way of articulating those two distinct dimensions with each other. What a historicist view of this definition would want to add is that such coordination, the production of functioning and living ideologies, is distinct in different historical situations, and, above all, that there may be historical situations in which it is not possible at all – and this would seem to be our situation in the current crisis. But the Lacanian system is threefold, and not dualistic. To the Marxian-Althusserian opposition of ideology and science correspond only two of Lacan's tripartite functions: the Imaginary and the Real, respectively.

tion de la longitude, en particulier sur la surface courbe de la planète, par opposition au problème plus simple de la latitude que les navigateurs européens peuvent toujours déterminer de façon empirique par un examen oculaire de la côte africaine); ils introduisent également une coordonnée entièrement nouvelle: la relation à la totalité, notamment en ce que les étoiles et les nouvelles opérations comme la triangulation jouent un rôle médiateur. À ce moment, la cartographie cognitive au sens large nécessite la coordination de données existentielles (la position empirique du sujet) avec des conceptions abstraites et sans vécu de la totalité géographique.

Enfin, avec le premier globe en 1490 et l'invention de la projection de Mercator à peu près à la même époque, c'est la naissance d'une troisième dimension de la cartographie qui engage tout à coup ce qu'on appellerait aujourd'hui la nature des codes représentationnels, les structures intrinsèques des différents médiums, l'intervention, dans des conceptions mimétiques plus naïves de la cartographie, de la question fondamentale, toute nouvelle, des langages de la représentation, notamment avec le dilemme insoluble (presque heisenbergien) du transfert d'un espace courbe sur des cartes planes. À ce moment, il devient clair qu'il ne peut exister de cartes exactes (et il devient clair en même temps qu'un progrès scientifique, ou mieux encore une avancée dialectique, peut exister dans les différents moments historiques de la cartographie).

Le transcodage de ce qui précède dans la problématique très différente de la définition althussérienne de l'idéologie soulève alors deux observations. La première, c'est que le concept althussérien nous permet maintenant de re-penser ces problèmes spécialisés de géographie et de cartographie sous l'angle de l'espace social -par exemple sous l'angle des classes sociales- et du contexte national ou international, ou de la manière dont nous tous, nécessairement, dressons aussi cognitivement une carte de nos relations sociales individuelles avec les réalités de classe à l'échelle locale, nationale et internationale. Mais reformuler le problème de cette manière, c'est aussi se heurter frontalement aux problèmes de cartographie qui se posent alors, de manière plus aiguë et originale, dans cet espace véritablement mondial de l'époque postmoderniste et multinationale dont nous avons parlé ici. Ce

Our digression on cartography, however, with its final revelation of a properly representational dialectic of the codes and capacities of individual languages or media, reminds us that what has until now been omitted was the dimension of the Lacanian Symbolic itself. An aesthetic of cognitive mapping – a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system – will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and invent radically new forms in order to do it justice. This is not then, clearly, a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: the new political art (if it is possible at all) will have to hold to the truth of postmodernism, that is to say, to its fundamental object – the world space of multinational capital – at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralised by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale.

From: "New Left Review", 1984

Now:

Introduction sections I -VI

Duke University Press edition, 1991

ne sont pas des questions purement théoriques: elles ont des conséquences politiques pratiques directes comme on peut nettement le voir dans le sentiment partagé par les sujets des pays industrialisés qu'existentiellement (ou « empiriquement ») ils vivent véritablement dans une « société postindustrielle » d'où la production traditionnelle a disparu et où les classes sociales de type classique n'existent plus. Conviction qui a des effets immédiats sur la praxis politique.

Le second point, c'est qu'un retour aux soubassements lacaniens de la théorie d'Althusser peut apporter des enrichissements méthodologiques utiles et révélateurs. La formulation d'Althusser mobilise à nouveau la vieille distinction marxienne, désormais classique, entre science et idéologie qui conserve encore aujourd'hui une certaine valeur pour nous. L'existential -le positionnement du sujet individuel, l'expérience de la vie quotidienne, le « point de vue » monadique sur le monde auquel nous sommes tous nécessairement limités en tant que sujets biologiques- est, dans la formule d'Althusser, implicitement opposé au royaume de la connaissance abstraite, un domaine qui, comme Lacan nous le rappelle, n'est jamais situé dans -ou rendu effectif par- un quelconque sujet concret, mais plutôt par ce vide structural appelé le sujet supposé savoir, un sujet-lieu de connaissance. Ce qui ne revient pas à affirmer que nous ne pouvons connaître le monde et sa totalité d'une manière abstraite ou « scientifique ». La « science » marxienne nous fournit précisément une telle voie pour connaître et conceptualiser le monde abstraitement, dans le sens où le magnifique livre de Mandel, par exemple, propose une connaissance riche et élaborée de ce système-monde global, dont il n'a jamais été dit ici qu'il était inconnaissable, mais simplement qu'il était irréprésentable, ce qui est une question très différente. Autrement dit, la formule althussérienne désigne un écart, une faille entre expérience existentielle et connaissance scientifique. L'idéologie a alors la fonction d'inventer un moyen d'articuler ces deux dimensions distinctes l'une avec l'autre. Ce qu'une conception historiciste de cette définition souhaiterait ajouter, c'est qu'une telle articulation, la production d'idéologies vivantes et opérationnelles, diffère selon les situations historiques, et qu'il peut exister des situations où elle n'est pas du tout possible, et c'est ce qui semblerait être le cas pour notre situation dans

la crise actuelle.

Mais le système lacanien est triple, et non dualiste. À l'opposition marxienne-althussérienne de l'idéologie et de la science ne correspondent que deux des fonctions tripartites de Lacan : respectivement, l'Imaginaire et le Réel. Notre digression sur la cartographie, avec sa révélation finale d'une dialectique proprement représentationnelle des codes et des capacités des langages et médiums individuels, nous rappelle que nous avons jusqu'à présent omis la dimension de la Symbolique lacanienne.

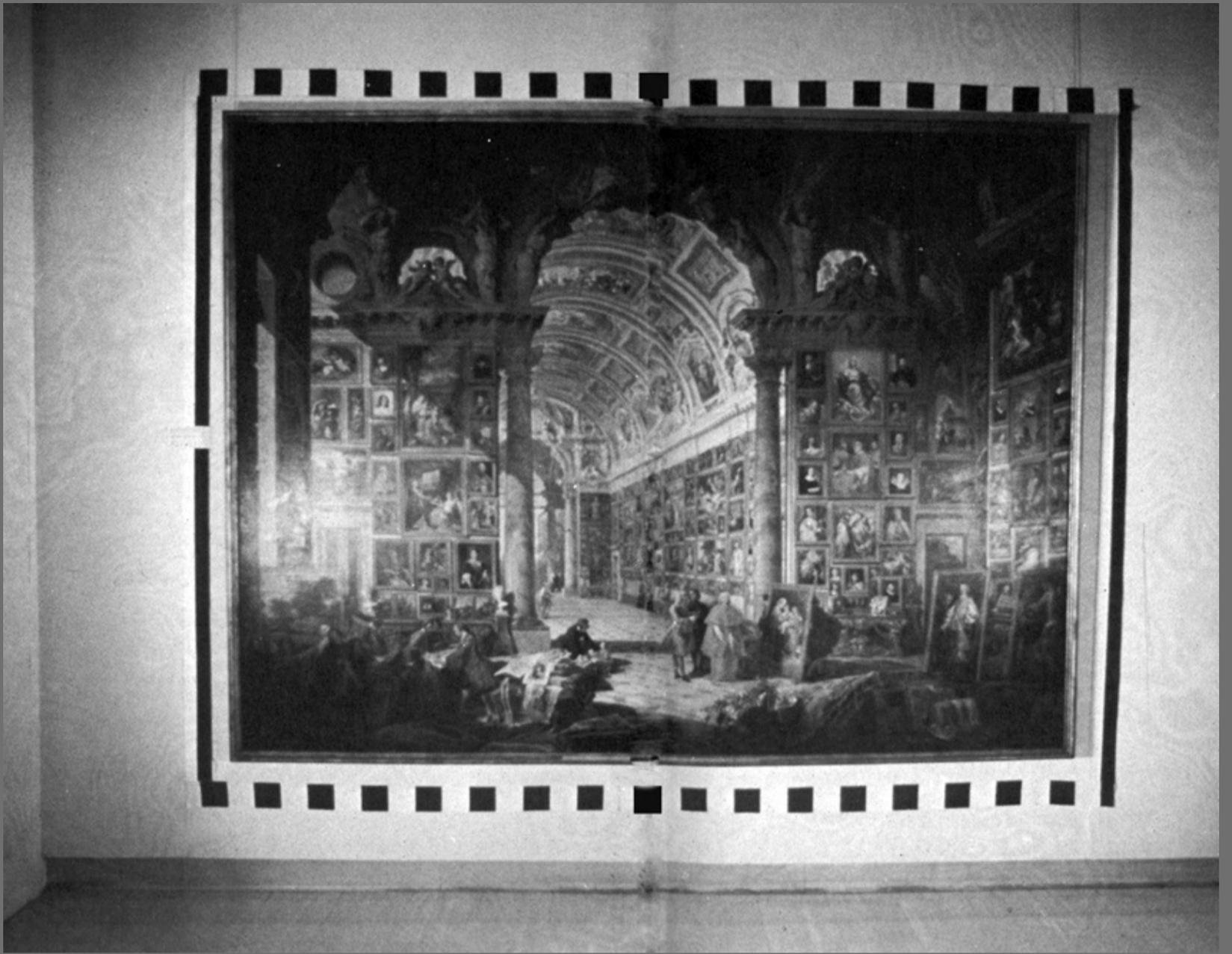
Une esthétique de la cartographie cognitive -une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial- devra nécessairement respecter cette dialectique représentationnelle devenue extrêmement complexe et inventer des formes radicalement nouvelles pour lui rendre justice. Il ne s'agit donc clairement pas d'un appel au retour à une ancienne forme de machine, à un quelconque ancien espace national plus transparent, ou à une quelconque enclave perspective ou mimétique plus traditionnelle et plus rassurante; ce nouvel art politique (pour autant qu'il soit possible) devra s'attacher à la vérité du postmodernisme, c'est-à-dire à son objet fondamental -l'espace monde du capital multinational- au moment même où il réussit une percée vers un nouveau mode, encore inimaginable, de représentation de ce dernier, qui nous permettra peut-être de recommencer à appréhender notre position de sujets individuels et collectifs et à regagner une capacité à agir et à lutter qui se trouve à présent neutralisée par notre confusion tant spatiale que sociale. La forme politique du postmodernisme, s'il y en a jamais une, aura pour vocation l'invention et la projection d'une cartographie cognitive mondiale sur une échelle aussi bien sociale que spatiale.

De : "New Left Review", 1984

Sections I - VI des éditions :

Duke University Press, 1991

D'art en questions - Beaux-arts de Paris, 2007



Daniel Buren
"Matrix 33" 1976

Daniel Buren

LIMITES
CRITIQUES

YVON LAMBERT ÉDITEUR

Le texte qui suit, écrit grâce à la pratique d'un travail spécifique exclusivement A VOIR, n'est que la démonstration, présentation de ce travail et non théorie de ce travail.

Ce texte peut être considéré à la rigueur comme illustration du travail en question.

Il est dicté par cette proposition et non l'image abstraite et purifiée d'un quelconque futur.

Il est sans doute didactique.

Dans les explications des schémas qui vont suivre, nous ne craignons pas d'employer des termes tels que « châssis », « toile », « peinture », bien que ces matériaux ne soient plus couramment employés, éliminés par quelques générations d'avant-gardes successives depuis le début de ce siècle.

L'élimination de ces moyens ayant été pratiquée sans prendre garde ni aux nécessités qui les avaient fait employer ni aux implications de ces nécessités dans le résultat produit (l'œuvre), leur continuelle présence, de façon paradoxale ne peut être ignorée aujourd'hui dans l'analyse des productions mêmes qui les ont éliminés sans les questionner.

C'est précisément l'ignorance maladroite de l'artiste qui lui permet de dire/faire la même chose - c'est-à-dire régresser- en donnant l'apparence du changement et de la nouveauté.

Nous emploierons donc ces termes, même s'ils ont une résonance anachronique. Leur disparition matérielle n'ayant, en aucun cas, correspondu à une appréhension de leur sens, nous pouvons constater que leur trace est encore évidente aujourd'hui.

L'absence matérielle de ces moyens (châssis, toile, peinture...) rend même plus aigu leur sens d'hier à travers leurs ersatz d'aujourd'hui.

Ce qui est dit ci-dessus ne constitue, en définitive, qu'un avertissement terminologique. Nous nous livrerons néanmoins à une comparaison,

- Dans le sens classique des termes, nous avons une toile tendue sur un châssis qu'elle recouvre et cache, A ce moment déjà, nous constatons un *recto* et un *verso*. Mais le travail n'est pas fini puisqu'il reste encore à recouvrir de peinture (et cacher) la surface vierge de la toile, Nous avons à ce moment : un châssis masqué par une toile -départ de l'ignorance du verso- et une toile

masquée par de la peinture. Cette peinture reste à définir; elle « raconte » à la fois une histoire et l'histoire de la peinture. Elle est le masque de la peinture.

Toute peinture, tout art tient, entre autres, sur l'adhésion sans conditions à ces données fondamentales.

- La puissance émotive procurée par toute toile tendue sur un châssis (Christ en Croix) est si forte que l'on va retrouver le même processus (religieux) dans des milliers d'œuvres (icônes) produites depuis le début de ce siècle, œuvres n'utilisant pourtant que très rarement la toile, le châssis ou la peinture. Nous considérerons l'art minimal. Nous constatons la volonté d'utiliser un matériau brut, a priori sans endroit ni envers (une plaque d'acier, une planche de bois...). Ce matériau est transformé en boîte ou cube ou parallélépipède simple, délimitant instantanément un recto et un verso, une face visible (le corps) et une face cachée (l'âme). La surface visible elle-même parfois recouverte (masquée) au profit d'une couleur, d'un vernis, d'une métallisation. L'objet ainsi fabriqué peut se définir comme typiquement idéaliste, puisque l'on feint d'ignorer les données, et dénote, de même, dans ses contradictions, son insuffisance face à la question de l'art, qui est parfaitement ignorée.

Nous verrons plus loin, à l'aide de schémas, que cet objet lui-même n'existe, ne peut être vu, qu'en fonction du Musée/Galerie qui l'enveloppe, Musée/Galerie en vue duquel il a été fait et auquel pourtant aucune attention spéciale n'est portée.

On élimine le châssis, la toile et la peinture, mais en fait, on en donne l'image exacte, cette image elle-même n'existant que par rapport au point de vue unique où elle est vue/ faite, ce point de vue étant ignoré à son tour comme allant de soi.

Pourtant hors de ce contexte, prétendu neutre puisqu'on n'y pense pas, l'œuvre, hors temps, hors limites, voire pure et neutre, s'effondre. Nous allons tâcher d'indiquer brièvement les divers processus de camouflages artistiques tant par rapport à l'œuvre proprement dite que par rapport à son extérieur (son/ses contextes).

Seule la connaissance de ces cadres/limites successifs, et leur importance, peut permettre à l'œuvre/produit telle que nous la concevons, de se situer par rapport à ces limites et par suite dévoiler celles-ci.

LECTURE DES DIFFERENTS SCHEMAS

1. – DISCOURS OBLITERANTS

(l'art tel qu'il est perçu)

Ici, l'objet peint, ou l'objet tout court (ready-made) capte tout l'intérêt et relègue à une importance minimale ou même masque complètement ce qui est sa condition même d'existence en tant qu'objet perçu comme objet ou œuvre d'art. Il joue ici le rôle de l'arbre qui cache la forêt. L'œuvre d'art apparaît dans toute sa vigueur. Elle est au-dessus. Elle est bien l'exception qui, surmontant les difficultés pour atteindre sa pleine liberté, conforte l'idéologie dominante. Elle apparaît comme soupape de sécurité du système, comme image de liberté au milieu de l'aliénation générale, comme concept bourgeois enfin, apparaissant au-dessus de toute critique, naturelle, en dehors ou delà de toute idéologie.

L'art tel qu'il se présente à nous se refuse donc à révéler ses « supports », ses « cadres », ses « limites » sous la forme multiple du « pur chef-d'œuvre ».

La simple ignorance de ces limites, ou la volonté de les masquer, a une conséquence également fort simple mais capitale : au moment même où l'on révèle ces limites (voir figures 1 bis, 2 bis, 3 bis), c'est tout le discours sur l'art tel qu'il a fleuri qui est annulé.

FIGURE 1 : Une peinture en général (ce qui se peint), oblitère d'abord son support (la toile, le papier, le bois...) qui lui-même cache définitivement l'une de ses faces, c'est à-dire le verso (et en conséquence son châssis). Lorsque nous parlons d'illusion en peinture, il s'agit d'une part de ce qui est effectivement montré (le style d'un artiste, son aptitude à « transformer » la réalité du monde en une vision partielle, etc.), mais aussi et surtout de l'illusion créée en cachant la réalité de la peinture elle-même. Comment elle se fait ? se peint ? pourquoi ? pour qui ? sur quoi ? avec quoi ? etc. Cette peinture, oblitérant son propre processus oblitère également, évidemment, son point de vue (le Musée/Galerie) en le faisant passer comme sous-cadre neutre n'influençant pas le contenu/l'œuvre. L'importance du Musée/Galerie -voire son intérêt- est réduite au minimum afin que le discours idéaliste puisse se formuler sans hiatus. Nous voyons par la figure 1 que par rapport aux éléments en présence, le Musée/Galerie n'est que très peu en jeu. Quant aux limites culturelles (LC.), elles apparaissent à peine, tant il est vrai que l'art est le message de l'éternel, surtout quand il est actuel.

FIGURE 2 : Dans le cas d'un ready-made ou d'un objet neutre ou pur (cf. minimal, certaines œuvres pop, l'art conceptuel, le nouveau réalisme, etc.), le support, le châssis, la peinture (au sens de pigments colorés) ont généralement disparu. Mais là encore tout le discours se fait sur ce qui est exposé et cela seul, comme si le lieu de visibilité était sans importance. Nous remarquerons que le Musée/Galerie et les « Limites Culturelles » comme conséquence de la disparition de certains éléments se rapprochent du donné « art » et commencent à être plus difficiles à masquer. (Nous

verrons plus loin (v. 2 bis) que M. et LC. deviennent privilégiés par la disparition « mystérieuse » de S. et C).

Néanmoins, leur existence continue d'être considérée comme indifférente. Il est vrai que la préoccupation est autre. Il s'agit de « résoudre » une question qui est celle du dévoilement de la peinture à sa propre réalité (comme si cette question pouvait se « résoudre ») *en remplaçant l'art par son contraire*. C'est la naissance du ready-made, c'est-à-dire la négation radicale (en d'autres termes: « petit-bourgeois ») de l'art au profit de l'objet (la « réalité ») tel quel. L'échec viendra précisément de l'ignorance première des deux autres éléments appelés « Musée/Galerie » et « Limites Culturelles ». Échec total car l'apparition inopinée de ces deux cadres fera rejaillir tous les autres que l'on croyait avoir aboli par prestidigitation.

FIGURE 3 : Ici, ce sont le Musée/Galerie et les Limites Culturelles que l'on va tenter de faire disparaître. Leur présence est en effet devenue embarrassante. On les abolit, *dans un premier temps*, purement et simplement. On tient son beau discours, enfin libéré, à l'extérieur ! Cela a comme avantage de recréer avec d'autres moyens (terre, cailloux, eau, mots, branches ou en transportant des « toiles » de musée dans des terrains vagues), des formes éculées par la peinture traditionnelle et de donner un semblant de second souffle à ce qui était mort. Ainsi réapparaissent allégrement l'égo, l'anecdotique, le naturalisme, le pompiérisme, le romantisme et toutes les notions similaires typiquement XIX^e siècle que le XX^e n'arrête pas de charrier. Ici, on masque le musée/galerie d'une autre façon que dans les figures 1 et 2, on radicalise (cf. plus haut « petit-bourgeois »). On le raye de la carte de la même façon que le ready-made « annulait » la peinture. On verra plus loin que dans un *deuxième temps* (v. figure 3 bis), tout ceci réintègre gentiment le musée et son cadre culturel pour la plus grande joie des badauds éberlués encore d'avoir été transportés si loin. Les valeurs bourgeoises de liberté et d'évasion sont ainsi préservées grâce aux efforts coordonnés de l'art et de son avant-garde dite révolutionnaire.

II. — CE QUI SE PASSE EN FAIT

(l'art tel qu'il se situe)

Le Musée/Galerie... n'est pas le lieu neutre qu'on voudrait nous faire croire, mais bien le point de vue unique où une œuvre est vue et en fin de compte, le point de vue unique en vue duquel elle est faite. Pour ne pas être pris en considération ou pour être pris comme naturel/allant de soi, le Musée/Galerie devient le cadre mythique/déformant de tout ce qui s'y inscrit.

FIGURE 1 BIS : Nous voyons les cadres et les supports tels qu'ils se recouvrent dans la réalité de leur situation.

Dans ce qui se passe en fait, les rôles ne sont plus ceux qu'on voulait nous faire accepter (v. fig. 1, 2, 3). Le Musée/Galerie est devenu le cadre général, couverture de tout l'art tel qu'il existe. Il en est son centre et son décor à la fois, indistinctement son fond et sa forme. *Le Musée/Galerie devient le révélateur commun à toute forme d'art.* L'art apparaît comme étant la conséquence de deux limites qui semblaient ne pas le concerner : le Musée/Galerie et les limites culturelles. L'art en dépend parce qu'il a voulu ne pas se situer par rapport à ces limites et celles-ci deviennent, dès lors, en quelque sorte, le pivot de la création. Ces cadres sont, en fait, par leur présence ignorée mais toujours surgissante, à la fois le point de départ et d'arrivée de l'art.

Les cadres M. et LC. enveloppent et subordonnent P. qui lui-même, comme dans la figure 1, oblitère S. et C.

FIGURE 2 BIS : Ici, la peinture/ou objet/ou ready-made, si tant est que soit résolu le problème du support (châssis-toile), ne sont eux-mêmes lisibles que parce que s'inscrivant dans le cadre du Musée/Galerie qui les englobe totalement. « Peinture-objet-ready-made » (P. O. RM.) hors du Musée/Galerie n'existent plus. Le dépassement de l'enveloppe Musée/Galerie ne se rencontre que dans le cas de la figure 3 et nous allons voir comment d'une part et ce qui advient en fin de compte d'autre part.

FIGURE 3 BIS : Dans la figure 1 bis, l'enveloppe Musée/Galerie renferme tout l'art dans la complexité classique de ses termes (LC., P., S., C.). La même enveloppe M. apparaît encore plus comme havre de confort habituel dans la figure 2 bis, recueillant un discours (O., RM., voire P.) dont la magie (disparition rocambolesque des données picturales) ne repose que sur l'acceptation nécessaire du lieu du discours (le Musée/la Galerie). La figure 3 bis correspond à la réalité de la tentative de ceux qui (v. figure 3) ont perçu la limite imposée par le Musée/Galerie et pour cela, tenté d'y échapper. Bien évidemment, ils choisissent le « radicalisme », celui qui dispense de penser, aboutissant ainsi à procurer au Musée/Galerie l'alibi qui faisait défaut à sa revendication d'ouverture.

Le procédé par lequel RM. a voulu croire échapper à P. (à l'art) est utilisé pareillement par le Land Art, le Conceptual Art, etc. (LA., CA., etc.) pour échapper à M. : la suppression de la limite comme preuve de sublimation (« solution »). Ce que nous pourrions appeler, pour plus de commodité, la

fuite.

La tentative est doublement réactionnaire: recherche individuelle d'une plus grande liberté atteinte dans le retour à la nature constitué par la double illusion imposée de la disparition de l'objet et du Musée/Galerie.

Or l'objet existe bien encore, et en tant qu'objet d'appropriation: quand bien même ils ne sont plus « l'objet à emporter », l'œuvre, le produit demeurent néanmoins, et de façon plus totalitaire qu'auparavant, objet *d'appropriation soit de l'idée, soit de la nature, dans le pur style colonisateur.* Quant au Musée/Galerie, sa fonction de confort habituel, d'accueil reconfortant est raffermie, puisqu'il s'impose comme seul révélateur possible de l'œuvre (LA., CA., etc.) qui a fait semblant de lui échapper. Par ailleurs les « Limites Culturelles », sous leur forme générale (« la société ») et particulière (les moyens d'information), ont atteint une acuité décisive; les ignorer en tant que limites est nécessaire à la survie de l'art, tout au moins de son avant-garde la plus en pointe.

On note, en fait, parallèlement à la fuite des Musées/Galeries (dont nous avons vu qu'elle était une présence vicieuse par d'autres moyens), une fuite assez généralisée du milieu urbain. C'est sans doute que la limite constituée par la culture, représentée par la ville et la société urbaine a été perçue, Et bien évidemment, comme à chaque étape, au moment même où un cadre, une limite sont ressentis comme tels, en art, on recherche en toute hâte à les esquiver. Pour ce faire, on part pour la campagne, voire pour le désert, et on y plante son chevalet. Mais il ne s'agit plus d'appliquer sur la toile une peinture comme sortie du paysage, La conquête se fait à présent à même la nature. On fuit la ville pour propager sa lèpre à la campagne. Cette constatation n'a pas pour but de prendre la défense de la nature mais de dénoncer la lâche vanité de l'esthète aux champs. Ceci dit, par rapport à l'art et à ses limites, l'artiste en fuite dont il est question ne triche pas plus ni moins que ses « corrélionnaires » d'autres temps. Dans le doute, nous dirons qu'il n'est pas prouvé que quiconque soit responsable de sa propre bêtise.

DÉTAIL DE LA FIGURE 1 : *Figure 1 ter* : dans cette figure, détail de la figure 1, P. signifie toute chose peinte quel qu'en soit le motif, l'idée, le style, les raisons. Le résultat est un recouvrement qui fait disparaître le support (toile ou autre), sur lequel cette peinture est faite. P. masque donc S. qui masque C. De ce fait se révèlent un recto et un verso. *L'histoire de l'art (des formes) c'est l'histoire des « Rectos ».* L'histoire des « Versos » (Réalité), le même + le même + le même... reste à faire. Cette question de la « non-réversibilité » de l'art est l'une de celles nombreuses soulevées par l'art comme question. La mettre seule en évidence c'est donner une nouvelle forme à l'art et non le questionner.

DÉTAIL DE LA FIGURE 2 : Ce schéma qui devrait être la fig, (2 ter) ne peut être représenté car l'œuvre (RM. ou O.) n'existe que directement liée (esthétiquement et culturellement parlant) au Musée/Galerie/Support. Les figures (2) et (2 bis) sont à la fois détail et tout indissociables.

DÉTAIL DE LA FIGURE 3 : Ce détail peut être n'importe quoi, étant donné que son seul critère est l'exotisme, Tous les symboles jusqu'aux plus éculés sont employés par le « Land Art » et le « Conceptual Art ». Figure (3 ter) non représentée.

III. – TRAVAIL CRITIQUE

(Les limites de notre travail - Les points de vue - Ce qui est tenté)

FIGURE A BIS : Dans cette figure, détail de la figure A, P. se montre en oblitérant une partie seulement de S., S. est transformé par P., P. et S. sont à la fois reliés et différents. Quant à C. il est visible car le verso de P. est accepté comme possible et partie intégrante de l'ensemble. C. peut être utilisé ou non du moment que sa présence ou son absence est évidente. De même le verso peut être utilisé comme le recto (P. recouvrant S. en partie) ou non utilisé. Dans les deux cas, il apparaîtra soit comme verso pouvant être utilisé comme le recto ou, déjà utilisé, apparaîtra comme recto, ou comme verso selon son utilisation propre et indifférente.

La « peinture » ainsi présentée révèle, en soi, son processus et ses limites propres c-à-d ses contradictions.

Elle doit ensuite être remise dans son contexte (quel qu'il soit) pour apparaître telle qu'elle est, c-à-d en rapport avec le « reste », dans un cadre, une limite, délimitant une situation (v. fig. A).

Son contexte n'est pas nécessairement le Musée ou la Galerie dans la mesure où elle se révèle comme chose peinte dans n'importe quel lieu. Dans ce sens et afin de questionner cette « chose peinte » en question il devient nécessaire d'analyser son comportement en tout lieux. En effet, même si la peinture en question révèle elle-même son propre processus *elle ne peut jamais être vue ou visible en soi*.

L'endroit d'où elle est appréhendée est donc déterminant pour son existence même. (V. figure A.)

FIGURE B : Dans cette figure, PC. (papiers collés) joue le rôle de « peinture » ou de P. décrit plus haut (cf. figure A bis). Le support/toile des figures A et A bis devient les murs du Musée/Galerie eux-mêmes. Ici se révèlent au premier degré l'œuvre et son support, le support et l'œuvre.

Ici, ce que nous appelons l'œuvre (PC.) ne peut être visible (exister) et n'existe en fait qu'avec son support (quel qu'il soit) : NS., alors que, dans le même temps, le support existe avec ou sans l'œuvre. PC. délimite donc, ce faisant, ses propres limites immédiates et les révèle. Dans le cas de la figure B, l'œuvre (PC.) révèle le rôle de M., met à nu sa fonction comme cadre/limite d'elle-même d'abord et de tout ce qui (sans exception) s'y présente (voir détail figure B bis). Il en est également ainsi de notre travail (peinture appliquée sur toiles pré-rayées), comme le fait apparaître la figure A.

FIGURE C : Ici, P. ou PC. se montrent en dehors des lieux habituels d'exposition. En dehors donc de M. Cela peut être les murs de la ville, du métro, l'autoroute, tout endroit urbain ou tout endroit où il existe une vie sociale quelconque (ce qui exclut les mers, les déserts, les monts Himalayens, le Lac Salé, les Forêts Vierges et autres lieux exotiques, invitations à safaris artistiques).

Là où l'œuvre se montre, elle brise (ou maîtrise) les limites de M., soit le point de vue unique,

d'où généralement une œuvre est vue, et révèle les nouvelles limites où elle s'inscrit. (Il n'est pas question, vu le sens du travail et son existence même, de « reproduire » dans le musée/galerie -lorsque celui-ci est utilisé- ce qui s'est fait à l'extérieur, puisque est indifféremment utilisé avec la même proposition l'intérieur ou l'extérieur, les lieux artistiquement définis ou non). C'est pour cette raison que nous pouvons dire que l'œuvre en question, lorsqu'elle est placée à l'extérieur du Musée/Galerie, *brise les limites inhérentes à ces lieux*, car, identique (bien que toujours différente) à l'intérieur ou à l'extérieur, *elle n'est plus essentielle* ni à l'un ni à l'autre. C'est la dialectique instaurée par cette pratique qui démontre, dans ce cas propre, que les limites du Musée/Galerie comme cadre unique de l'œuvre d'art, sont brisées.

Les nouveaux et différents cadres où chaque fois l'œuvre s'installe, révèlent petit à petit l'œuvre elle-même. L'un des résultats de cette démarche, c'est d'apercevoir que le « cadre » chaque fois révélé (le mur de la rue, celui du musée-galerie, la palissade, le métro...) « n'encadre » rien.

L'œuvre se décentre et s'éparpille, *empêchant ainsi son appropriation globale par le regard* au moment même où elle *n'existe que regardée*.

Les différents points de vue ont pour effet de dissoudre la propriété. Ils ne constituent pas un parcours. A tout le moins, la limite du parcours, si parcours il y a, est *qu'il peut être fait dans n'importe quel sens*. *L'exposition/présentation du travail est ainsi incentrée et réversible, tout comme la « peinture » (v. figure A) est à la fois recto et verso*.

L'œuvre, restreinte, limitée, toujours même et non identique, apparaît réellement différente à chaque moment parce que révélant ses limites. Une « exposition » en différents lieux (points de vue) empêche à tout le moins un regard global (possessif) sur l'ensemble. Cet ensemble ne se laisse voir que morceau par morceau. Le tout est morcelé mais chaque fragment est le tout. Rappelons également que si le « cadre » où se montre l'œuvre est différent (et révélé) chaque fois, l'œuvre elle-même change (visiblement) chaque fois; *la forme externe n'est jamais la même, la couleur est toujours autre*. Ce sont ces « différences » constantes et en vue d'un même que nous appelons « répétitions ».

Enfin, dans la figure C apparaît nettement la limite la plus stricte et restée jusque-là la plus camouflée, c'est-à-dire la limite culturelle. Ce cadre est le plus englobant et épouse toutes formes, toute action s'y heurte. C'est la limite de la *connaissance*.

Dans les figures 1, 2, 3, LC. est réduit au strict minimum. L'art (particulier) voudrait englober sa propre culture alors que c'est l'art (général) qui est partie de la culture.

Dans les figures 1 bis, 2 bis, LC. apparaît comme le cadre silencieux renforçant le cadre formel M. et il devient plus préoccupant dans le processus décrit figure 3 bis.

Dans les figures A, B, C, LC, prend sa place réelle, celle d'enveloppe renfermant en son sein toute la question de l'art. Le travail s'effectuant alors à l'intérieur de L C. dans les figures A, B, C, il n'a plus de place propre c-à-d que révélant chaque fois ses limites et lui-même (situation) la priorité pourra successivement être donnée à l'un ou l'autre des aspects (limites) suivant l'analyse particulière que l'on voudra en faire.

La limite culturelle doit être mise en question comme toutes les autres. Elle est le carcan inéluctable et extensible à tout discours. *Cette enveloppe limite à ses justes normes le discours même que nous tentons d'instaurer*. Cette limite est astreignante, *mais elle est*, et la repousser (n'en pas tenir compte) ou feindre de l'ignorer, c'est : idéaliser.

Son pouvoir enveloppant est surtout sensible dans la figure C, car nous nous plaçons irrémédiablement en dehors de l'écran/barrière -sans espoir d'y retourner- formé par le Musée/galerie lui-même, en tant que lieu culturel défini. Ce faisant, la limite culturelle -qui permet aussi bien ce discours par exemple- apparaît nettement comme le fond de l'œuvre elle-même (de toute œuvre) de la même façon que dans la figure A et surtout B le Musée/Galerie apparaît évidemment, est révélé comme étant la « toile », le « canevas » où s'inscrit/se peint/se dessine tout ce qui s'y montre.

Il devient évident que *limiter le discours de l'art à un seul des éléments de celui-ci* -P. par rapport à S. ou S. par rapport à C. ou S. par rapport à M., etc.- *c'est continuer l'art dans son habitude*, les uns s'attaquant au problème du matériau, les autres à celui de la forme, les autres à celui de la couleur, les autres encore à celui de la figuration, etc., c'est encore et toujours considérer l'œuvre en soi comme si tout s'y disait, tout s'y faisait. C'est considérer l'œuvre comme champ clos préservé de toutes contingences. Ceux qui considèrent comme seule question importante l'œuvre elle-même et ce qui s'y inscrit ou ce qui s'y cache, oubliant par exemple l'endroit où elle est montrée, se confinent dans les questions partielles qui toujours aboutissent à des solutions acceptables (soit l'histoire de l'art).

Tout discours de cet ordre ne peut être que régressif.

Tous les points soulevés par notre proposition se conditionnent les uns les autres.

En ignorer un seul c'est les ignorer tous.

Il ne s'agit pas de résoudre tel ou tel problème, il s'agit de montrer clairement les problèmes qui se posent et essayer, dans la mesure du possible, de ne pas donner à l'un d'eux plus d'importance qu'il n'en a réellement. *La pratique/théorie seule peut mettre ces problèmes en lumière.*

En ce sens nous considérons notre travail comme *essentiellement critique*. Critique de son propre processus, révélant ses contradictions propres, processus révélant également la situation de chacun des éléments pris en considération et cela à chaque fois que le travail se présente et dans un ordre non pré-établi.

A la suite des figures A, B, C, on peut dire que la « Peinture » ne peut uniquement apparaître que par la portée au jour de son propre processus, de son/ses supports, de son/ses différents points de vue, etc. Ceci non pas en privilégiant un donné par rapport à un autre mais le particulier étant situé le plus exactement possible par rapport à l'ensemble.

Remis à leur place réelle la peinture et son discours, comme problème partiel partie du tout de la question de l'art, peuvent par là même apparaître vraiment et pour la première fois.

C'est en n'affectant pas le regard que la peinture peut devenir visible. Les schémas I, II, III montrent combien l'art est inclus dans des limites précises et définies, limites qui sont généralement non perçues ou cachées ou simplement éliminées.

Le schéma I montre le discours idéaliste tel qu'il se fait, le schéma II révèle ce que le schéma I voudrait cacher, le schéma III indique la pratique de notre travail propre et ce qu'elle en révèle. A l'intérieur du schéma III, la figure B révèle ce qui risquerait de passer inaperçu dans la figure A à un œil distrait. Feindre de s'échapper de ces limites c'est donner force à l'idéologie dominante qui attend, de l'artiste, la diversion. L'art n'est pas libre, l'artiste ne s'exprime pas librement (il ne peut). L'art n'est pas la prophétie d'une société libre. La liberté dans l'art est le luxe/ privilège d'une société répressive.

L'art, quel qu'il soit, est exclusivement politique. S'impose donc *l'analyse des limites formelles et culturelles* (et non l'une *ou* l'autre) à l'intérieur desquelles l'art existe et se débat. Ces limites sont multiples et d'intensités différentes. Bien que l'idéologie dominante et les artistes associés tentent par tous les moyens de les camoufler, et qu'il soit trop tôt pour les faire toutes sauter -les conditions n'étant pas réunies-, le moment est venu de les dévoiler.

Daniel BUREN,
Octobre 1970.

I. — DISCOURS OBLITERANTS

(L'art tel qu'il est perçu)

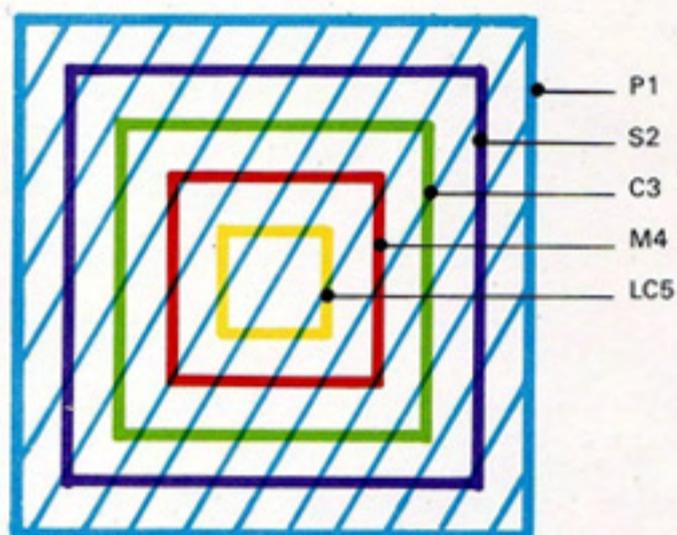


fig. 1

Les chiffres après les lettres (P2) indiquent la place par ordre d'importance des différentes limites ou cadres.

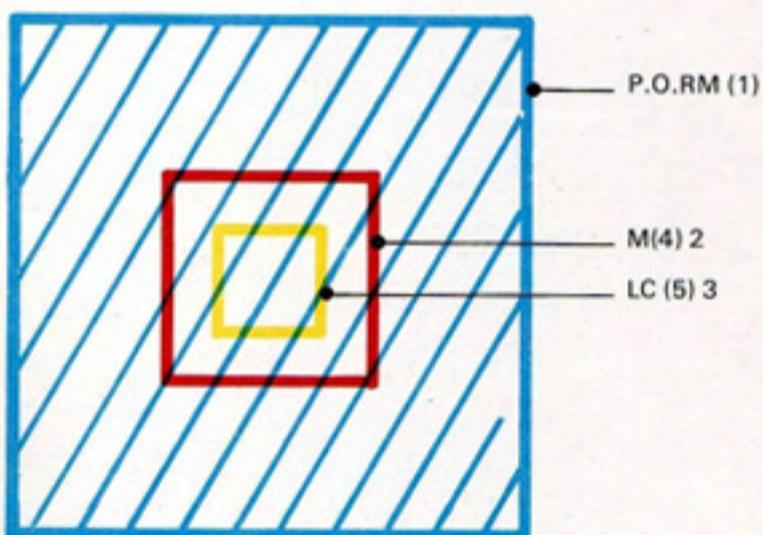


fig. 2

La notation M(4) 2 indique la place précédente entre parenthèses (voir fig. 1), et la nouvelle.

LEGENDE

- C : Châssis, verso.
- S : Support : toile/mur/vitrines...
- M : Musée/galerie/tout lieu culturel artistique défini.
- LC : Limites Culturelles / Connaissance. En général (l'époque) et particulières (médias tels que TV, magazines...).
- O : Objet - sculpture - environnement - art pauvre - art technologique...
- RM : Ready Made.
- LA : Land Art - Happening.
- CA : Concept Art.
- P : Peinture (dans le sens de ce qui est peint que ce soit sur toile/châssis ou directement sur murs, cailloux, arbres...).

— ART

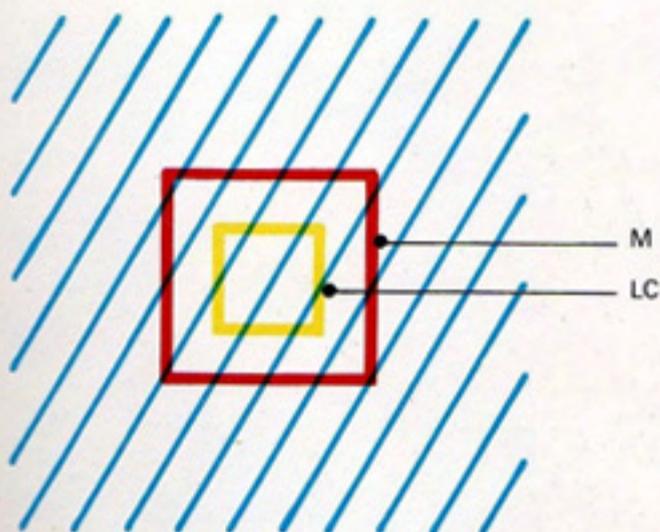


fig. 3

La couleur des hachures (bleues) correspond au cadre/limite qui oblitère les autres.

II. — CE QUI SE PASSE EN FAIT

(L'art tel qu'il se situe)

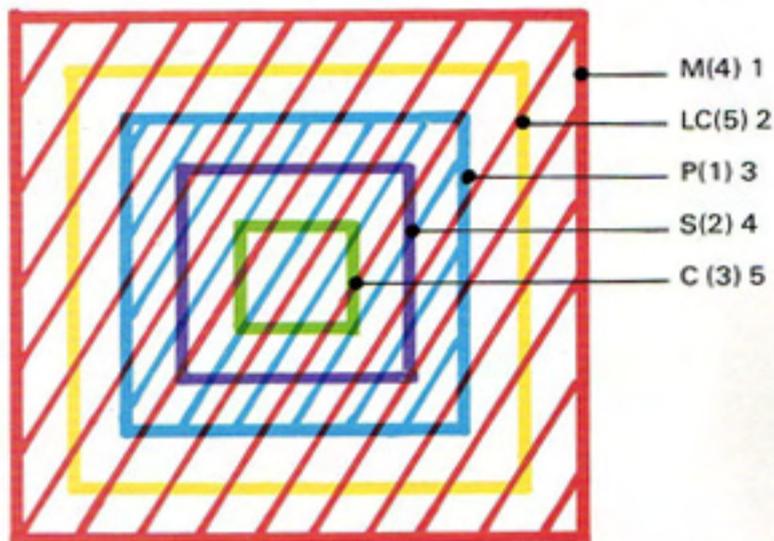


Fig. 1 bis

Le chiffre entre parenthèses est la place occupée dans la figure 1.

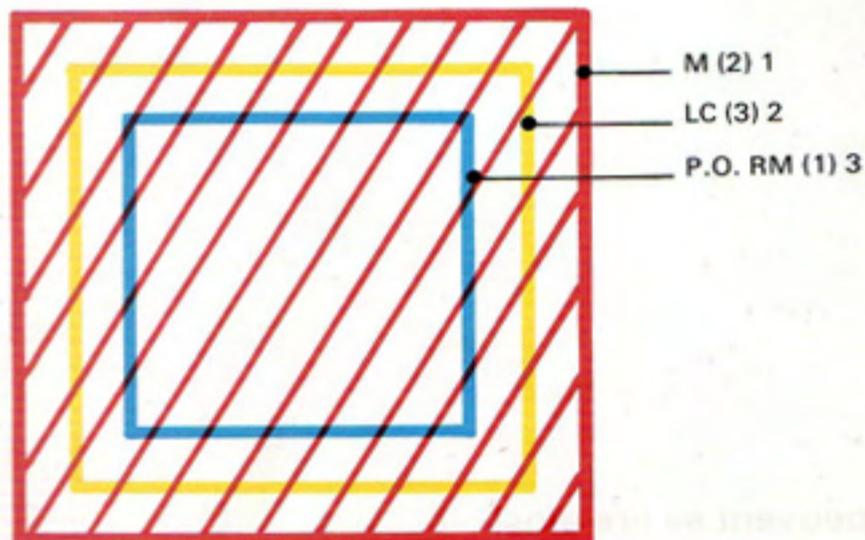


Fig. 2 bis

Le chiffre entre parenthèses est la place occupée dans la figure 2.

LEGENDE

Les hachures rouges indiquent que M. est la limite réelle (point de vue unique) de tout ce qui se passe en son sein. Cependant, P. oblitère toujours C. et S. Les hachures bleues restent donc dessinées.

Pointillés : trace de la figure 3.

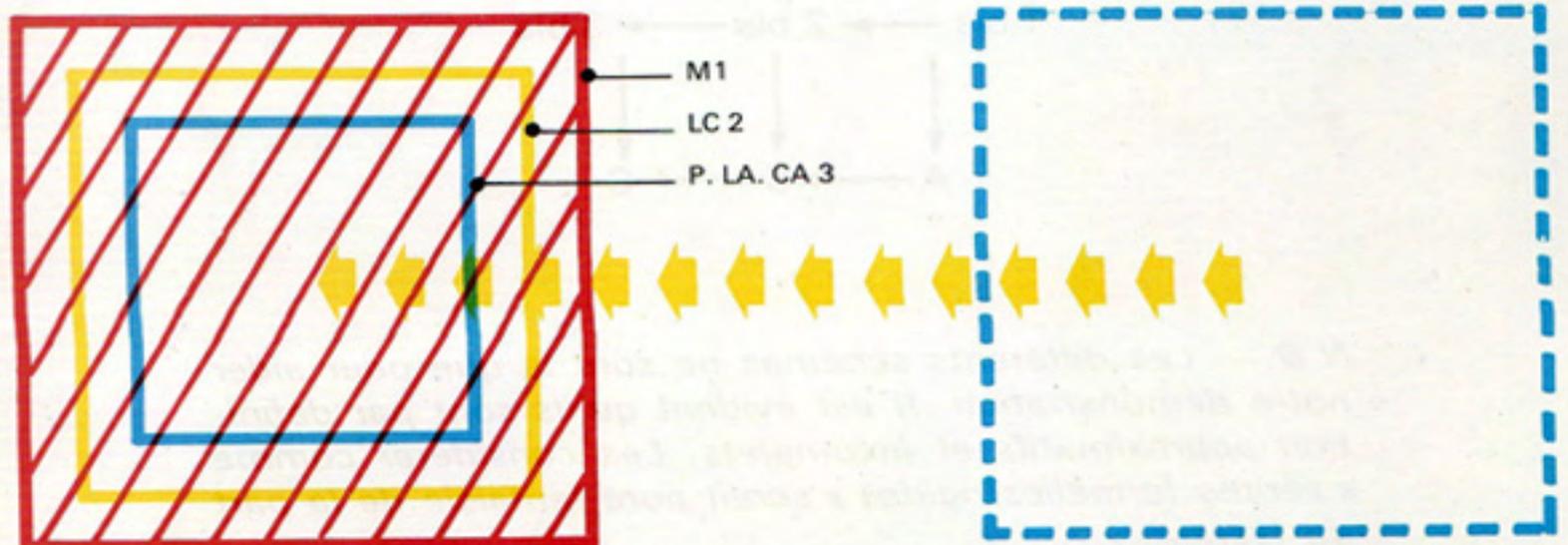
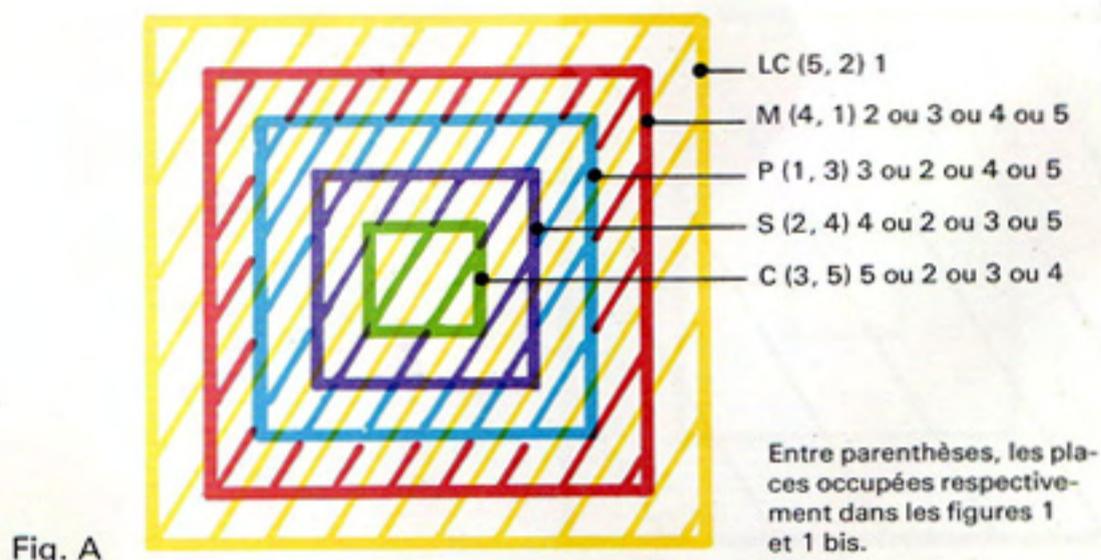


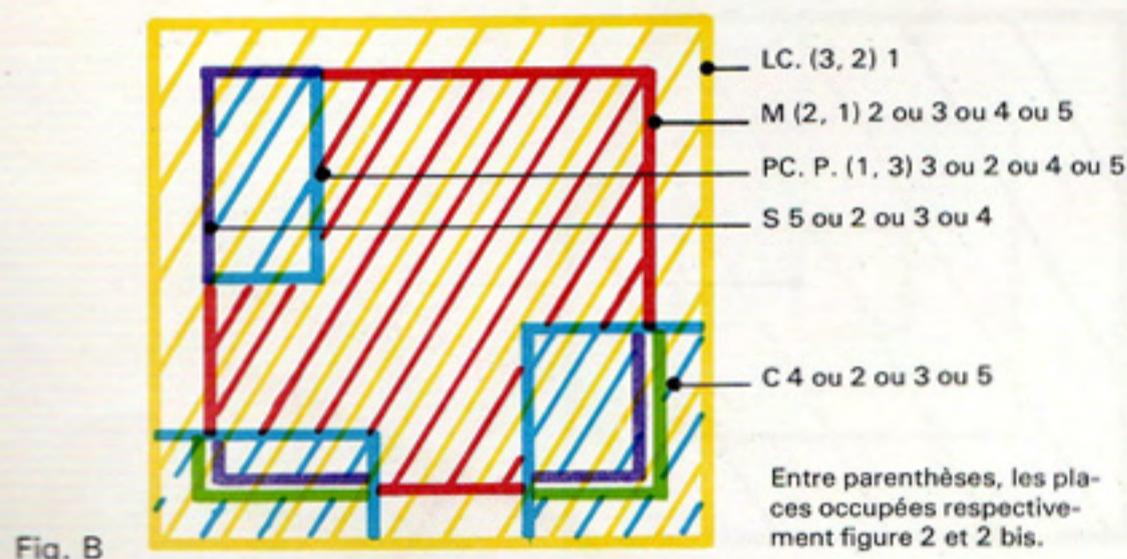
Fig. 3 bis

III. — TRAVAIL CRITIQUE

(Les limites du travail. Les points de vue. Ce qui est tenté)



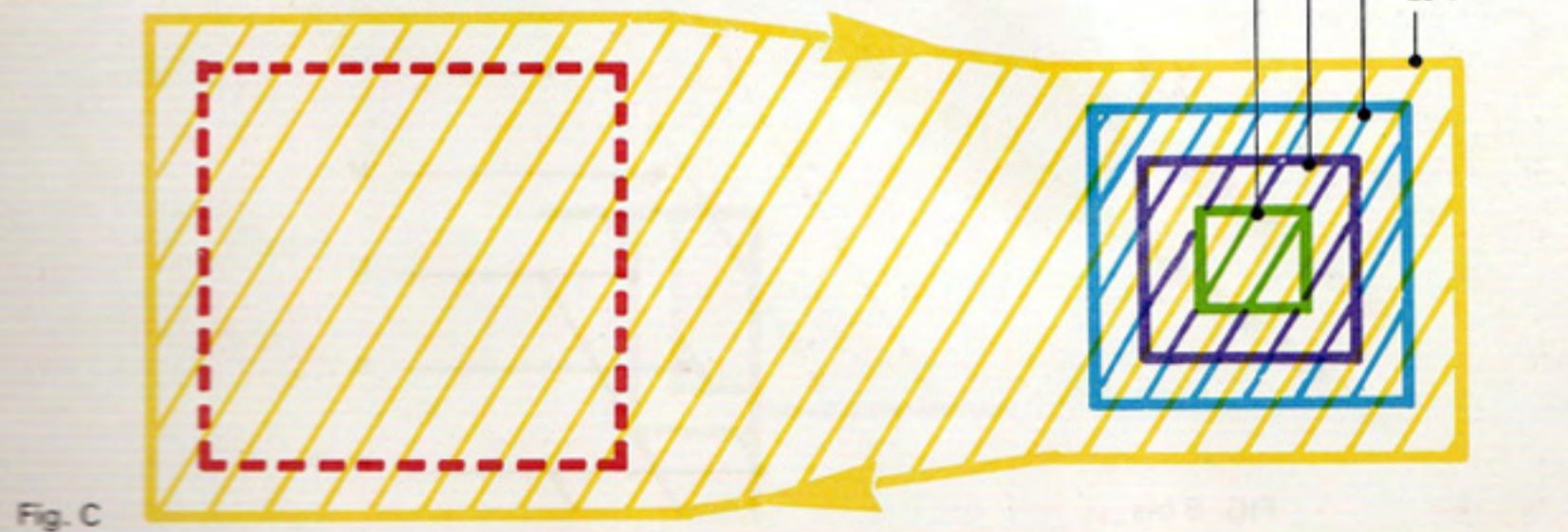
Seul LC garde la place n° 1. M.P.S. et C. peuvent prendre successivement différentes places selon que l'on considère une constante de l'art plutôt qu'une autre.



A l'exception de LC, les cadres/limites se révèlent chacun leur tour. Leur importance étant égale, leurs différences sont visibles selon que l'on prend tel ou tel point de vue.

LEGENDE

- NS : Nouveau support ou cadre (x) autre qu'un lieu a priori défini comme artistique, et différent à chaque fois.
- PC : Papiers collés (bandes verticales blanches et colorées alternées).
- Pointillés : Limites de M, brisées.



DÉTAILS DE QUELQUES FIGURES

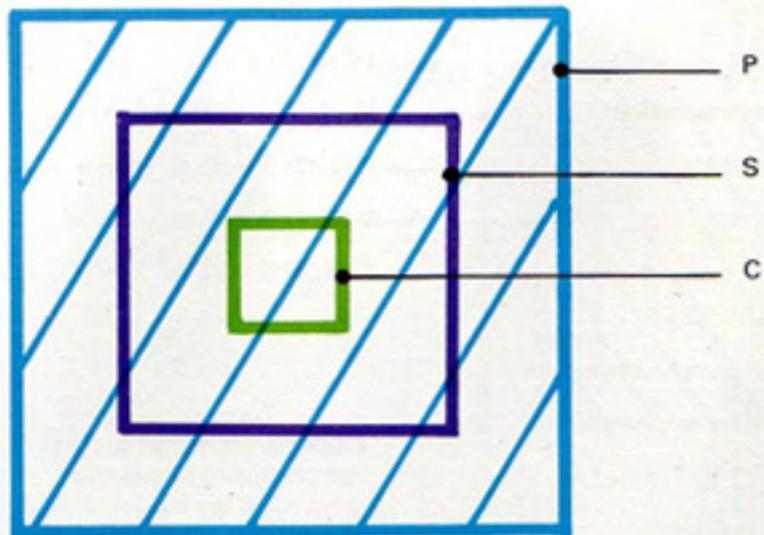


FIG. 1 ter

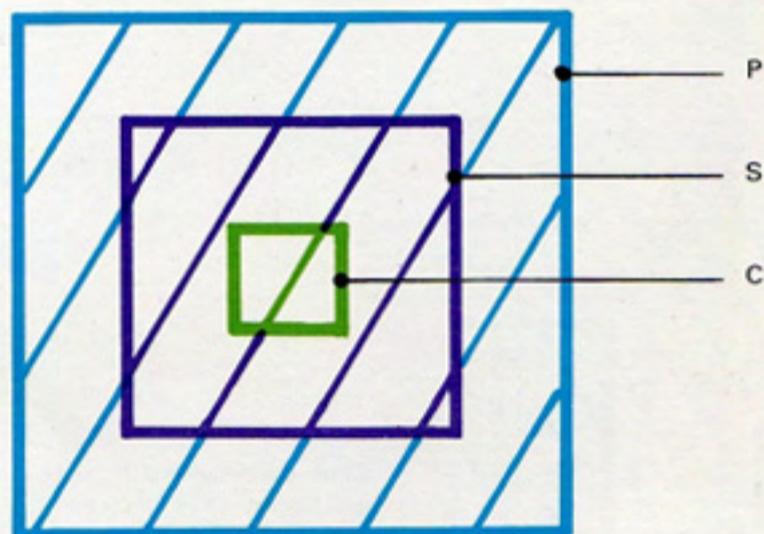


FIG. A bis

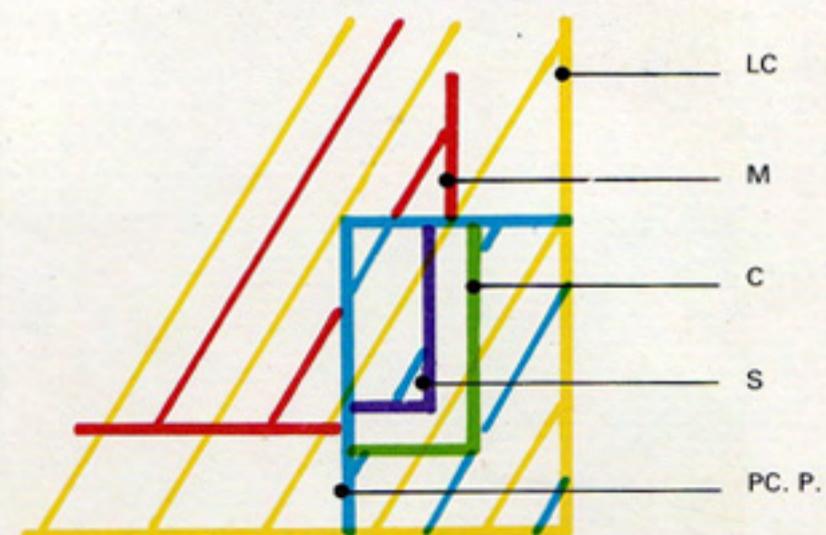
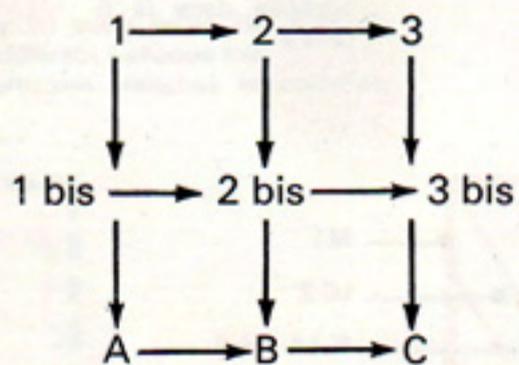


FIG. B bis

Les figures peuvent se lire ainsi :



N.B. — Les différents schémas ne sont là que pour aider notre démonstration. Il est évident qu'ils sont par définition approximatifs et incomplets. Les considérer comme « vérités formelles/rigides » serait pure fantaisie de la part du lecteur.



*Michael Asher
Art Institute of Chicago, 1979*

Michael Asher

13 Septembre - 8 Octobre, 1973

Galleria Toselli

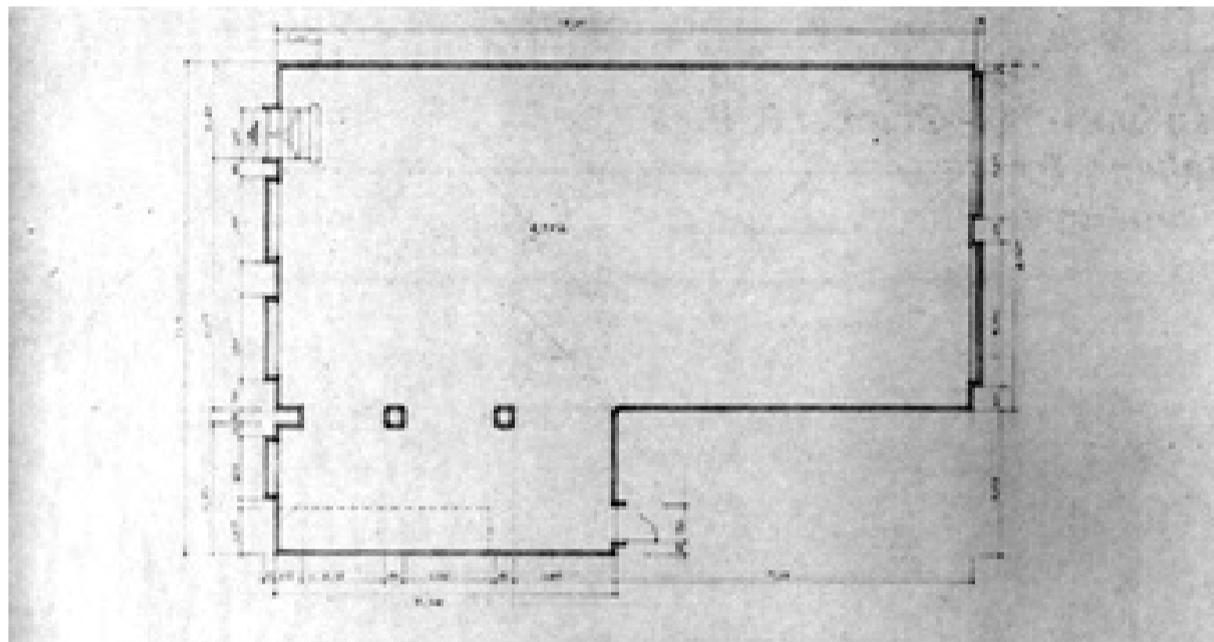
Milan, Italie

Michael Asher

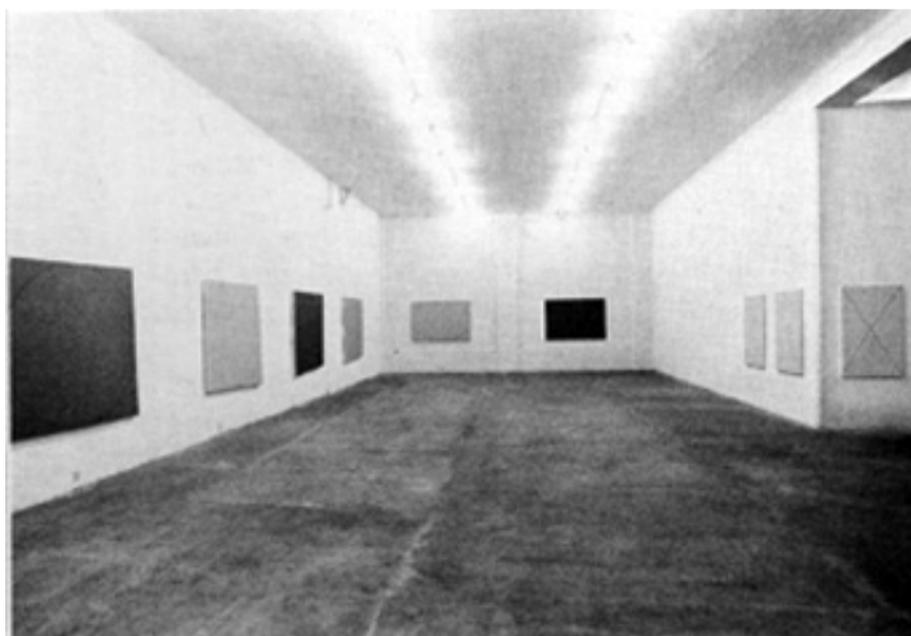
September 13 - October 8, 1973

Galleria Toselli

Milan, Italy



*Ground plan of the Franco
Toselli gallery.
Drawing by John Knight
Plan de la galerie Franco
Toselli
par John Knight*



*Installation view of an exhibition by Robert
Mangold at the Franco Toselli gallery.
Photograph: Giorgio Colombo
Vue d'une exposition de Robert Mangold à la
galerie Franco Toselli.
Photographie : Giorgio Colombo*

La dernière fois que je me suis arrêté pendant mon voyage en Europe, en 1973, c'était à la galerie Franco Toselli, une galerie commerciale de Milan. Franco Toselli m'avait précédemment invité à exposer; nous avons échangé des lettres, j'avais vu des plans de la galerie, et j'avais une certaine idée de ce que je pourrais y faire. Mais puisque je n'ai eu aucun projet spécifique pour cette galerie -à la différence des galeries Lisson et Heiner Friedrich, où j'avais pu visiter auparavant l'espace d'exposition – j'y suis venu avec l'espoir de faire quelque chose, mais sans y être obligé à l'issue de ma visite.

Les visiteurs de la galerie Franco Toselli, qui est

My last stop during my trip to Europe in 1973 was the Franco Toselli gallery, a commercial gallery in Milan. Franco Toselli had previously invited me to do an exhibition; we had exchanged letters, I had seen plans of the gallery, and I had some idea of what I might want to do. But since I had no specific project for the Toselli Gallery -unlike the Lisson and Heiner Friedrich galleries, where I had been able to visit the exhibition space in advance- I went there with the hope of doing something, but with the agreement that a work did not necessarily have to result from my visit.

Visitors to the Franco Toselli Gallery, which is located in a lively residential neighborhood, enter

située dans un domaine résidentiel, entrent par une cour pavée. Du côté occidental de la cour, cinq marches conduisent à la galerie en contrebas, sous le niveau du terrain. L'espace de la galerie est vaste, ressemblant à un entrepôt industriel ou à un atelier de construction mécanique. L'axe est-ouest du lieu est un espace dégagé de 17.10 mètres de long. La hauteur du plafond est de 4.90 mètres. Dans sa plus grande largeur, l'axe nord-sud mesure 11.90 mètres. Cette largeur est interrompue par une série de colonnes carrées de 50 centimètres avec des bords biseautés soutenant une poutre carrée de mêmes dimensions, à 3.50 mètres du sol couvrant la longueur entière de la galerie, et parallèle au mur du sud. Dans la moitié la plus éloignée de la galerie (le secteur du sud-est), les espaces entre les colonnes ont été fermés pour former un mur de 9.13

through a cobblestone courtyard. From the west side of the courtyard five steps lead down to the gallery, which is situated below ground level. The gallery space is expansive, resembling an industrial warehouse or machine shop. The east-west axis of the gallery is an unencumbered space, 17.10 meters long. The ceiling height is 4.90 meters. The maximum width on the north-south axis is 11.90 meters. The width of the space is interrupted by a series of 50-centimeter square columns with beveled edges which support a beam of the same square dimensions, extending the entire length of the gallery, 3.50 meters from and parallel to the south wall. In the far half (the southeast area) of the gallery, the spaces between the columns have been filled in to form a 9.13-meter-long wall which, together with a short perpendicular wall, encloses a space used



Viewing west during exhibition at the Franco Toselli gallery. Fluorescent lights have been illuminated for the purposes of photography only.

Vue occidentale de l'exposition à la galerie Franco Toselli. Néons allumés occasionnellement pendant les prises de vues.

Photo : Giorgio Colombo



*Vue est de l'installation.
Photographie : Giorgio Colombo*

*Viewing east in installation.
Photograph : Giorgio Colombo*

mètres de long qui, avec un mur perpendiculaire, enferme un espace utilisé comme un bureau. Les autres colonnes sont dégagées, 4.40 mètres du plancher à la poutre du plafond, encadrant partiellement la partie inférieure d'un d'escalier qui permet aux résidents des logements du dessus l'accès à la cour. Trois fenêtres dans le mur occidental font entrer la lumière naturelle de la cour et deux rangées de manchons fluorescents sur le plafond fournissent la lumière artificielle. Pendant l'exposition en cours, le plancher était en béton gris avec une surface antidérapante. Les murs et le plafond avaient été recouverts de nombreuses couches de peinture blanche accumulée par les exposants précédents.

Ma proposition pour cette exposition était de sabler les murs et le plafond, de sorte que toute trace des nombreuses couches de peinture blanche appliquées au cours des années, soit enlevée et que le crépi situé au-dessous voit le jour. Une fois la proposition approuvée, le travail

for an office. The rest of the columns are open, 4.40 meters from floor to ceiling beam, partially framing an enclosed stairwell which provides residents of the dwelling above with access to the courtyard. Three windows in the west wall admit natural light from the courtyard and two rows of fluorescent light fixtures on the ceiling provide artificial light. At the time of the exhibit, the floor was gray concrete with a nonskid surface. The walls and ceiling were finished with numerous layers of white paint from previous exhibitions. My proposal for this exhibition was to have the walls and ceiling sandblasted, so that every trace of the many layers of white paint, which had been applied over the years, would be removed and the underlying plaster exposed. Once the proposal was approved, work began immediately. It required the labor of four people for four days to complete the paint-removal operation and the following clean-up.

Sandblasting revealed a brown plaster surface

a immédiatement commencé. Il a exigé l'emploi de quatre personnes pendant quatre jours pour accomplir l'opération d'effacement de la peinture et le nettoyage.

Le sablage a dévoilé une surface brune de crépi sur les murs et le plafond. Les colonnes et les poutres du plafond étaient d'un brun plus clair que les sections murales crépies entre les colonnes. Il y avait seulement des variations chromatiques régulières de crépi brun dans les sections entre les colonnes. Le mur en vis-à-vis comportait également des variations tonales régulières, indiquant où des fenêtres avaient été murées quelque temps après la construction du

on the walls and ceiling. The columns and ceiling beam were a lighter brown than the plastered wall sections between the columns. Just as there were regular chromatic variations in the brown plaster of the sections between the columns, the opposite wall also had regular tonal variations, indicating where windows had been filled in some time after construction of the building. On the same wall, a darker horizontal plane along the floor was possibly a sign of moisture below street level.

Hardware in the gallery was also sandblasted: two pipes entering through the ceiling and passing through the wall at a 45-degree angle, and



Viewing south wall and part of stairwell with artificial light.

Vue du mur du sud et d'une partie du dessous d'escalier illuminé.

bâtiment. Au pied de ce mur, un plan horizontal plus foncé révélait probablement un signe d'humidité sous le niveau de la rue.

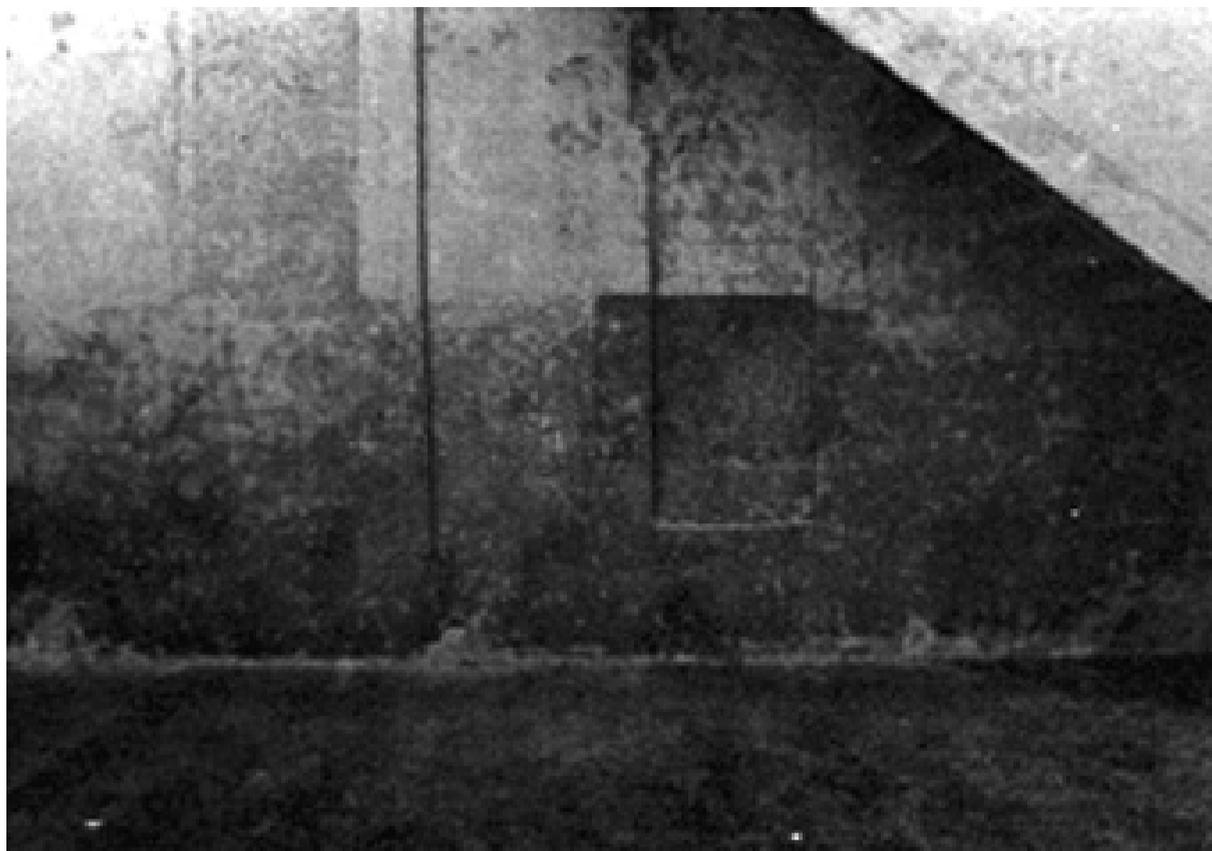
Tout le matériel dans la galerie a été également sablé : deux tubes entrant par le plafond et passant par le mur avec un angle de 45 degrés, plus un conduit électrique près de la porte. Une fois la galerie sablée, seule la lumière naturelle a été employée pour allumer l'intérieur.

Ce qui était explicite dans le plancher - le béton non revêtu - avait été implicite dans les surfaces du mur et du plafond avant le sablage. Une fois le crépi exposé, les murs et le plafond ont eu le même aspect que le plancher non revêtu. Les murs, le plafond, et le plancher ont été de ce fait unifiés, et cela a établi une continuité des surfaces.

an electrical conduit near the door. Once the gallery was sandblasted, only natural Light was used to light the interior.

What was explicit in the floor - the uncoated concrete - had been implicit in the wall and ceiling surfaces before sandblasting. Once the plaster had been exposed, the walls and ceiling had the same property as the floor-no coating. The walls, ceiling, and floor were thereby identified in terms of a common condition, and this established a surface continuity.

The work cast the gallery in its most rudimentary state, appearing to be either under construction with its surfaces yet unfinished, or at a stage of dismantlement that would uncover the record of the gallery's past. The bare plaster was reminiscent of a construction site before any finishing



Detail of stairwell in south wall.

Détail du dessous d'escalier dans le mur du sud.

Le travail a redonné à la galerie son état le plus rudimentaire. Elle semblait ainsi être soit en construction, avec des surfaces inachevées, ou dans un stade de démantèlement qui laisserait découvrir le passé de la galerie. Le crépi nu était un renvoi à un chantier en construction avant que toutes les couches de peinture de finition aient été appliquées aux surfaces intérieures. En outre, le mur entre les colonnes, réalisé avec un crépi bien distinct, et les fenêtres murées recouvertes d'un autre genre de crépi, sont devenus de probables documents historiques.

Les variations chromatiques de terre brune étaient visuellement riches comparées au blanc uniforme de l'espace de la galerie. Ces tonalités brunes -paradoxalement utilisées dans les arts visuels- étonnaient en particulier ici, puisque la couleur habituelle des surfaces d'une galerie est la peinture blanche. Par ce travail, un grand espace d'exposition avait été totalement dépouillé de tous les enduits conventionnels qui s'étaient accumulés au cours des années sur sa surface de visualisation. Les surfaces brunes du crépi ressemblaient aux murs extérieurs usuels et traditionnels toujours en crépi de la copropriété. Le crépi, précédemment caché, a essentiellement porté à l'intérieur un matériau généralement extérieur, révélant un rapport entre la galerie et ses environnements.

L'effacement total du matériau -un processus de soustraction- a été en même temps un processus d'addition, puisque le crépi exposé pourrait

coats of paint have been applied to interior surfaces. In addition, the wall between the columns, which was filled in with one kind of plaster, and the filled-in windows, where another kind of plaster was used, served as a possible historical document.

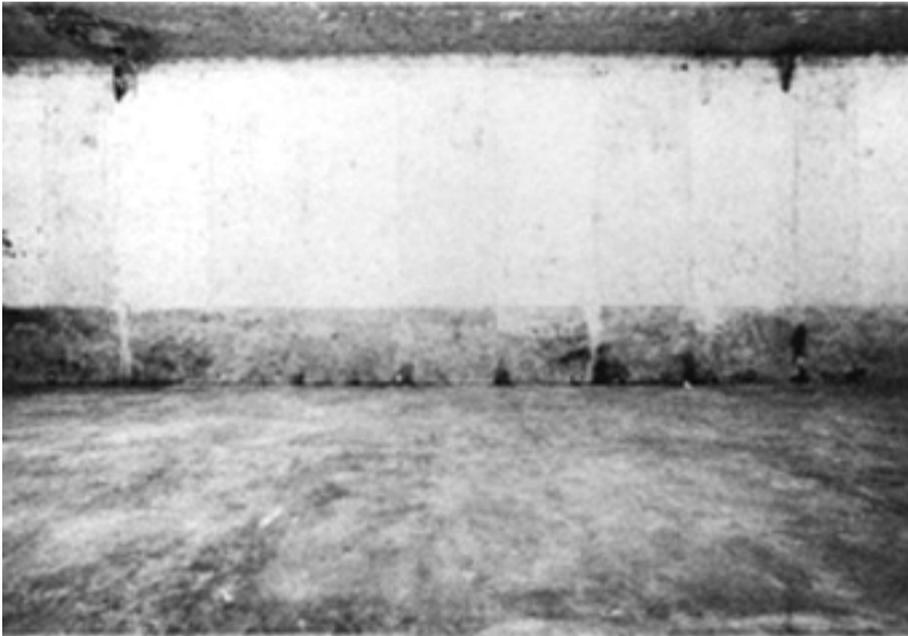
The variations in brown earthen chroma were visually rich compared to the consistent white of the gallery container. These brown hues - paradoxically, once used in the visual arts - were particularly surprising here since the usual surface color for gallery display is white paint. In this work, a large exhibition space had been totally stripped of all the conventional coatings that had built up over the years on its display surface. The brown plaster surfaces resembled the common, indigenous outdoor plaster walls of the community. The previously concealed plaster essentially brought inside an outdoor material, disclosing a relationship between the gallery and its surroundings.

The complete material withdrawal - a process of subtraction - was also a process of addition, since the exposed plaster could also be viewed as an added material. The withdrawal of the white paint, in this case, became the objectification of the work.

For the realization of this proposal the gallery had to temporarily dispense with its conventional display surfaces for a material alteration or withdrawal. This was a strategy I had not used in any of my previous work. It meant that the gallery



Viewing east into office area and exhibition area.
 Photograph : Franco Toselli
 Vue est dans le zones de bureau et d'exposition.
 Photographie : Franco Toselli



Viewing north wall during exhibition;
 Photograph : Franco Toselli
 Vue nord de l'exposition
 Photographie : Franco Toselli

également être vu comme du matériau ajouté. L'effacement de la peinture blanche, dans ce cas-ci, est devenu l'objectif du travail.

Pour la réalisation de cette proposition, la galerie a dû temporairement se passer de ses surfaces de visualisation conventionnelles à cause d'un changement matériel ou d'une disparition partielle de sa représentativité antérieure. C'était une stratégie que je n'avais jamais employée dans aucun de mes travaux précédents. C'est-à-dire que la galerie a dû renoncer à une certaine quantité de son identité commerciale pour une oeuvre d'art qui a démantelé et s'est approprié les surfaces de visualisation de la galerie. En plus, n'étant pas les nouvelles surfaces de visualisation fonctionnelles à l'affichage de futures expositions, le changement a également forcé le propriétaire de la galerie à reconverter et à reconstituer les surfaces aux conditions qui tiendraient compte de son utilisation conventionnelle. Mes installations antérieures consistaient dans des applications de matériaux ou des constructions. Cependant ce travail, a plus précisément déve-

had to forego a certain amount of its property in exchange for a work of art which appropriated and dismantled the gallery's display surfaces. In addition, should the new display surfaces turn out to be nonfunctional for the purpose of display in future exhibitions, the exchange also committed the gallery owner to reconvert and restore the surfaces to conditions which would allow for conventional usage.

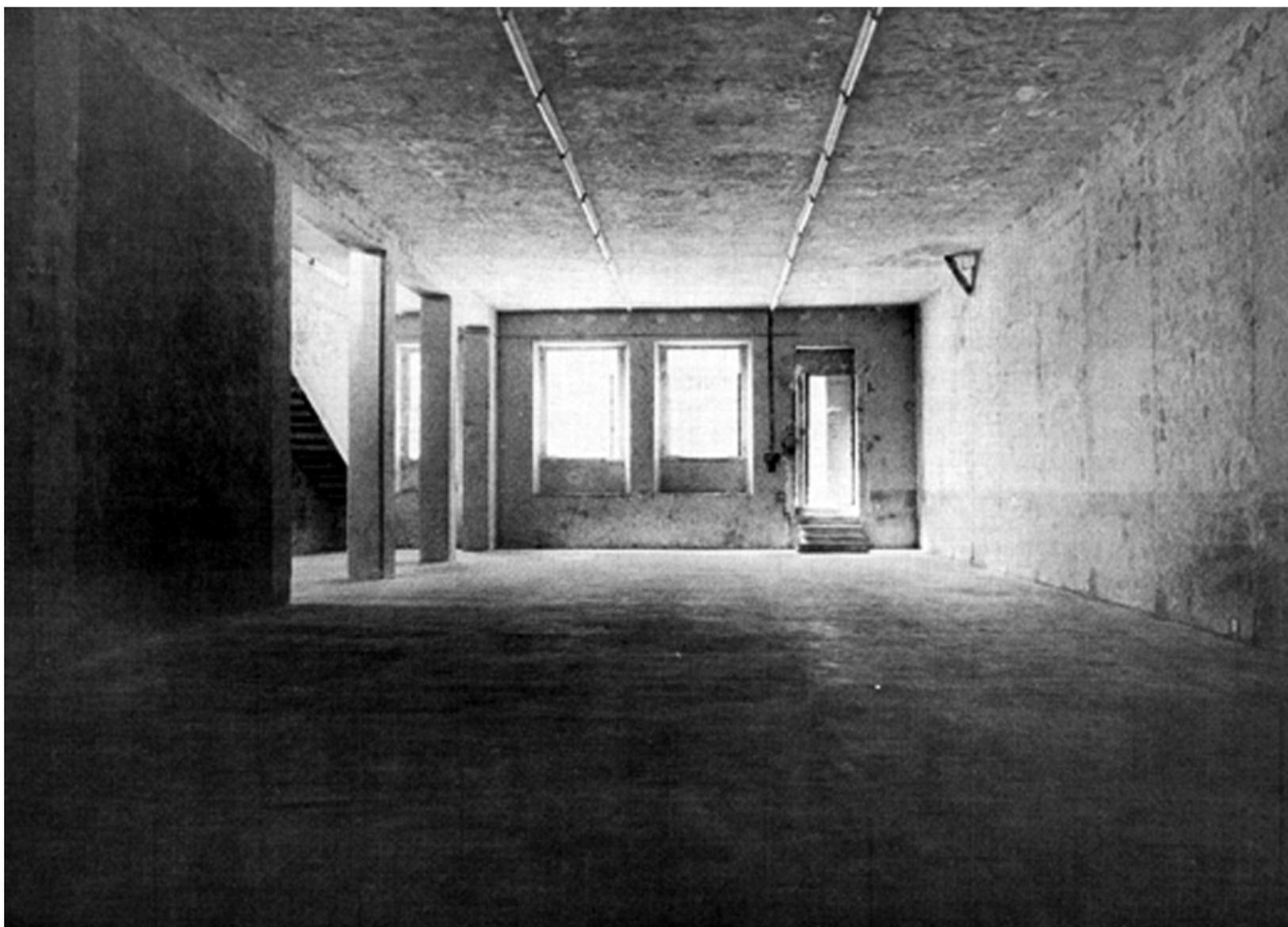
Prior installations of my work had consisted of material application or construction. This work, however, deployed a procedure of material withdrawal. More than any other prior work, it integrated its materials with the actual materials of the gallery display surfaces, and it was simultaneously joined and synthesized in its totality with its own architectural location and support structure.

Compared to the works at "Documenta V" or the Market Street Program, which could still be perceived in terms of a figure-ground relationship, the work at the Franco Toselli Gallery substituted a material withdrawal, which encompassed

loppé un procédé de démolition matérielle. Plus que n'importe quel autre travail antérieur, il a intégré ses matériaux propres avec les matériaux réels des surfaces de visualisation de la galerie, et il a été simultanément associé et synthétisé, dans sa totalité, avec le lieu architectural et la structure de support.

Comparé aux travaux exposés à "Documenta V" ou au « Market Street Program », qui pourraient encore être interprétés en termes de rapport image-territoire, le travail à la galerie Franco Toselli a substitué une démolition matérielle, qui a entouré la totalité de l'espace d'exposition, par un rapport d'image-territoire (addition de réali-

the totality of the exhibition space, for a figure-ground relationship (addition of material marks). The ceiling and walls revealed the marks of this commercial gallery's architecture rather than an author's predetermination to organize and place marks as part of a painted surface, or even to arrange elements in order to penetrate or add to the surface. Even though the work at the Lisson Gallery employed to a certain extent a procedure of material withdrawal similar to the work at the Franco Toselli Gallery, it was still operating as a material extension of a conventional manner of mark-making, in this instance a linear volume used to frame the wall surfaces of the gallery



*Vue occidentale en conditions de lumière naturelle.
Photographie : Franco Toselli*

*Viewing west under natural light conditions.
Photograph : Franco Toselli*

tés matérielles). Le plafond et les murs ont dévoilé la réalité de l'architecture de cette galerie commerciale plutôt que la prédétermination d'un auteur à organiser et placer des signes en tant qu'éléments d'une surface peinte, ou encore à ordonner des éléments afin de pénétrer ou ajouter à la surface.

Le travail à la galerie Lisson avait utilisé, dans

space.

Marking by disclosure, rather than by constructing figure-ground relationships, revealed the building's construction history. At the same time, it established the integral totality of both exhibition space and work, without isolating either one, or any single element within them. It escaped a traditional formulation by synthesizing

une certaine mesure, un procédé de démolition semblable à celui employé à la galerie Franco Toselli. Mais il fonctionnait encore comme une extension matérielle d'une façon conventionnelle de réaliser des signes, dans ce cas par un volume linéaire pour encadrer les surfaces des murs de l'espace de la galerie.

Le marquage par révélation, plutôt qu'en construisant des rapports image-territoire, a révélé l'histoire de la construction du bâtiment. En même temps, elle a établi la totalité intégrale soit de l'espace d'exposition, soit du travail, sans isoler ni l'un ni n'importe quel autre élément particulier entre eux. Elle a échappé à une formulation traditionnelle en synthétisant la galerie et le travail comme objectif de l'exposition et de l'espace d'exposition. À ce moment-là, j'ai considéré que ce travail allait être la matérialisation la plus spécifique de l'histoire de la construction et des propriétés fonctionnelles d'une galerie.

Traditionnellement, l'intérieur blanc d'une galerie commerciale présentait la production d'un artiste dans un arrangement architectural de fausse autonomie. Si, malgré l'absence de la peinture blanche, le spectateur s'en souvenait, une question intéressante surgirait : comment la "partition" blanche de la peinture affecte-elle le contexte de l'art habituellement vu sur cette surface de soutien ? À la galerie Toselli, j'ai utilisé une approche procédurale essayant de démolir matériellement le signe et la responsabilité d'un auteur. Habituellement, la manifestation du travail d'un artiste se révèle par une addition à un espace architectural donné comme un élément discret et visuellement identifiable, à la fois guide et limite de la conscience du spectateur, et transfère cette addition aux problèmes inhérents à l'espace de la galerie et au travail par une insertion arbitrairement formalisée.

La méthode de définition de ce travail dépendait toujours de l'idée minimaliste de spécificité. Le terme "spécificité", comme cela s'est produit dans le discours minimaliste, a décrit des matériaux n'étant pas médiats. Par conséquent la perception d'un travail incorporant de tels matériaux a été également comprise pour ne pas être médiante. L'installation de mon travail à la galerie Toselli était structurellement comparable à ce concept, sauf qu'elle a différé des objets sculpturaux par ses dimensions élargies, fusionnant la structure d'exposition et le travail.

En outre, ce travail, par son intégration même à

both the gallery and work as an objectification of the exhibition and the exhibition space. At that time I considered this work to be the most specific materialization of the history of a gallery's construction and functional properties.

Traditionally, the white interior of a commercial gallery presented an artist's production within an architectural setting of false autonomy. If, through its absence, the viewer was reminded of the white paint, an interesting question, was then raised: How does the white "partition" of paint affect the context of art usually seen on that support surface. At the Toselli Gallery, I used a procedural approach, attempting to materially withdraw an author's sign and responsibility. Usually an artist's sign, as an addition to a given architectural space and a discrete, visually identifiable element, guides and restricts viewer awareness and shifts it from the problems inherent in the gallery space and the work to an arbitrarily formalized insert.

The method of defining this work was still dependent on the Minimalist idea of specificity. The term "specificity", as it occurred in Minimalist discourse, described materials as being unmediated. Therefore the perception of a work incorporating such materials was understood to be equally unmediated. The installation of my work at the Toselli Gallery was structurally comparable to this concept, except that it differed from sculptural objects by its expanded dimensions, coalescing the display-structure with the work.

Furthermore, by integrating the work with its actual exhibition space and the actual materials of the display surface, it went beyond the specificity of materials, as defined in Minimalist discourse, by not introducing any materials whatsoever. It therefore became materially more specific to its own operation, notwithstanding the totality of its site and context.

In clear contrast to Minimalism, the work did not assume that the viewers' perception could go unmediated, but instead revealed every single aspect of the way in which the viewers' perception of the work was materially mediated within the conditions in which the work was inscribed. The white display surfaces - one of the fundamental elements normally taken for granted and suppressed as part of the presentation of works in a gallery - had been withdrawn. A feeling of relief, resulting from the recognition of traditionally suppressed visual elements, activated a

l'espace d'exposition actif et les matériaux réels de la surface de visualisation, a dépassé la spécificité des matériaux, exigeance de la proposition minimaliste, en ne présentant aucune sorte de matériaux. Il est donc devenu matériellement plus spécifique à sa propre opération, ne s'opposant pas à la totalité de son emplacement et contexte.

En ouverte opposition au minimalisme, le travail n'a pas prétendu que la perception des spectateurs n'agisse pas, mais il a, en revanche, souligné tout aspect de la façon par laquelle la perception du travail par les spectateurs a été matériellement médiante dans les conditions en lesquelles le travail avait été inscrit.

Les surfaces de visualisation blanches -un des éléments fondamentaux normalement proposé et ici supprimé, en tant que partie de la présentation des travaux dans une galerie- avaient été démolies. Une impression de soulagement, résultant de l'identification des éléments visuels traditionnels supprimés, a activé un processus de perception et de connaissance. La déconstruction idéologique des surfaces architecturales de la galerie commerciale s'est produite au moment même de sa déconstruction matérielle. Si les spectateurs supposaient que l'espace avait été libéré du support de la peinture blanche, ils devaient seulement regarder le crépi pour apprécier un paradoxe inhérent : le crépi, en tant qu'autre surface de support (un autre enduit), était devenu partie intégrante de la galerie au même titre que la peinture blanche.

perceptual and cognitive process. The ideological deconstruction of the architectural surfaces of the commercial gallery occurred simultaneous to their material deconstruction.

If viewers assumed that the space had been liberated from the white paint support, they had only to view the plaster to appreciate an inherent paradox: the plaster, as another support surface (another coating), was as much an integral part of the gallery as the white paint.

Writings 1973 - 1983 on Works 1969 - 1979

*Written in collaboration with
Benjamin H. D. Buchloh*

Edited by Benjamin H. D. Buchloh

*The presse of the Nova Scotia College of Art and
Design
and
The Museum of Contemporary Art Los Angeles*

Writings 1973 - 1983 on Works 1969 - 1979

*Écrit en collaboration avec
Benjamin H. D. Buchloh*

Édité par Benjamin H. D. Buchloh

*The presse of the Nova Scotia College of Art and
Design
and
The Museum of Contemporary Art Los Angeles*