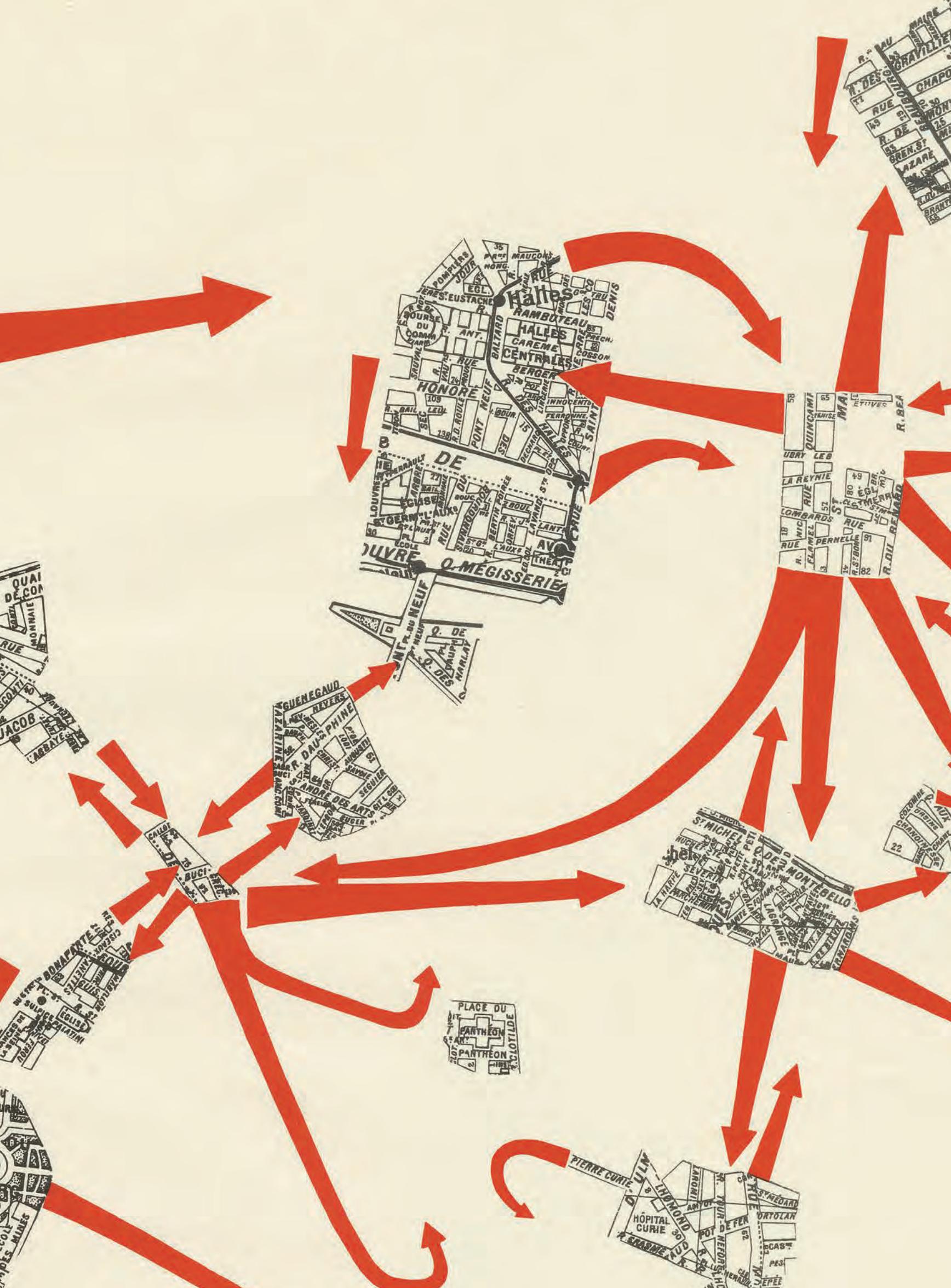


Live rightly, die, die...

DAZIBAO





Dazibao



Live Rightly, Die, Die...
 Part 1, 1–25 March 2012
 Part 2 29 March–29 April 2012

Opening of Part 2: 29 March, 6pm
Book launch: 26 April, 6pm

Norman-McLaren Hall of the Cinéma-thèque québécoise
 Free admission

Dazibao
 335, De Maisonneuve Blvd East
 Montreal, QC, H2X 1K1
 Hours: Tuesday, noon–6pm
 Wednesday–Saturday, noon–8pm
 Sunday, 4–8pm

(514) 845-0063

www.dazibao-photo.org

Amerindian, Human Head among Specimens Brought back from the South Seas. Boston Mass. One of the views of the 'Wahki' holding a human head which was found in the Solomon Islands by members of an expedition searching for specimens for the Field Museum of Natural History, Chicago. (U-52-28)

Share this  

An exhibition and a book by David Tomas including works, artefacts and documents by Bas Jan Ader, Francis Alys, Lothar Baumgarten, Pavel Braila, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Chris Burden, André Cadere, Tim Clark, Willem de Rooij, Guy Debord, Documenta 11, Jan Dibbets, e-flux, Leon Golub, Richard Hamilton, Jamelie Hassan, Allan Kaprow, Bouchra Khalili, John Latham, George Maciunas, Vincent Meessen, NASA, Irving Penn and Robert Smithson.

Two monumental works by David Tomas located on the lateral façade of the Café Chérier, corner of Saint-Denis, as well as on the façade of the Marché Bonsecours in Montreal are part of this project.

Over the past 20 years there has been a notable increase in the transnational circulation of cultural information through multiple forms of artistic activity. This activity has emerged in tandem with neoliberal models of global trade and the creation of interlocked systems of economic and cultural exchange. This circulation and its possible relationships with economic and culture patterns of globalization raise fundamental questions about the models upon which these activities are founded and status of the information once it has been presented in new cultural locations. Are artists now engaged in a new professionalized form of artistic tourism and amateur ethnography? And what is the relationship between tourism, information gathering and reception, and the exotic in contemporary art?

Live rightly, die, die... explores the contemporary phenomenon of artistic tourism and the exotic through the presentation of a select number of visual works. However, instead of simply illustrating or documenting the recent trends that might be associated with tourism and the exotic in contemporary art, *Live rightly, die, die...* attempts to address the phenomena of tourism and the exotic within an eccentric frame of historical reference and in a way that exposes their spatio-temporal ambiguities, tensions and possibilities. It is through these ambiguities and tensions that the exhibition also raises the question of the possible existences of unknown places, opaque languages, singular encounters, treacherous, unstable spaces and idiosyncratic exchanges.

The works that have been selected for *Live rightly, die, die...* were initially identified on the basis of their resonance with preliminary, intuitive conceptions of tourism and the exotic. Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and two photographic documents—an anonymous nineteenth century reproduction of an eighteenth century handbill promoting stagecoach travel between London and York and the earliest known photographic documentation of a Chinese Lingchi execution—served as filters and channels to focus these conceptions and to raise specific questions about the relationships that can exist between media, subject matter, travel and the exotic.

Over the past few years, one information portal has demarcated itself in relation to the art world's information economy. This portal is e-flux. This hub of information transfer and dissemination serves as a primary source of news about what is happening in the art world in terms of exhibitions and publications. Selected e-flux news bulletins have been used in place of traditional captions in *Live rightly, die, die...* in order to introduce and to explore current forms of information tourism, where the concepts of tourist and the exotic take on a more dematerialized form and where an unknown place, language, singular encounter, unstable space and idiosyncratic exchange can take on a different, if no less treacherous form.

David Tomas

The publication is available online through our website.
 ISBN 978-2-922135-40-4

DAZIBAO
 IMAGES - EXPOSITIONS - ESTIQUÉS

e flux
 311 East Broadway
 New York, NY 10002, USA

Contact
 Unsubscribe

Follow us  

Live rightly, die, die...

Un projet de David Tomas | A project by David Tomas

Live rightly, die, die... Anatomy of an Exhibition	7
David Tomas	
Volet 1 : Tourisme Part 1 : Tourism	31
Cartels d'exposition et documentation visuelle Exhibition labels and visual documentation	
Volet 2 : L'exotisme Part 2 : The Exotic	87
Cartels d'exposition et documentation visuelle Exhibition labels and visual documentation	
Live rightly, die, die... Anatomie d'une exposition	145
David Tomas	
Liste des images List of Images	168
Plans des expositions Exhibition Floor Plans	170
Biographies	172

Live rightly, die, die... Anatomy of an Exhibition

Live rightly — Artists, Global Tourists

Over the past twenty years there has been a notable increase in the transnational circulation of cultural information through multiple forms of artistic activity.¹ This activity has emerged in tandem with neoliberal models of global trade and the creation of interlocked systems of economic and cultural exchange. This circulation and its possible relationships with economic and cultural patterns of globalization raise fundamental questions about the models upon which these activities are founded and status of the information once it has been presented in new cultural locations. Are artists now engaged in a new professionalized form of artistic tourism and amateur ethnography? And what is the relationship between tourism, information gathering and reception, and the exotic in contemporary art? How does this activity relate to the new post-ethnographic, post-documentary knowledge-generating paradigm founded on the development and proliferation of academic visual studies programs and courses that have been influenced by post-colonial studies?²

This new artistic form of visual ethnography and its neo-documentary pictorial forms of presentation are, therefore, not so much the products of a revived tradition of European (or Western) 'orientalism' in the visual arts, although they bear some oblique relationship to this earlier tradition of exoticism (wonderment, curiosity in how the 'other' lives, predisposition for visual statements incorporating exotic vocabularies and references, revival of an interest in Middle and Far Eastern cultures, etc.).³ They are a direct product of the new academic disciplinary matrix that now serves to incubate artistic thought, visual strategies and production. A new artistic interest, if not obsession, with investigating human diversity and the global human condition is fuelled by the educational transformation of the artist by means of a university-based redefinition of subject matters and the development of new academic disciplines such as visual, cultural and post-colonial studies. These programs have, in turn, nurtured new kinds of research methodologies that, however, still operate within standard contemporary art categories and media presentation formats: painting, drawing, photography, sculpture, installation, video, film, etc. In many ways, the art world has become an experimental laboratory for the development and public presentation of academically-inspired visual strategies and pictorial information on late capitalist transformations in the environment, customs and systems of belief of both Western and non-Western societies.⁴ Artists seem finally to have achieved the twentieth-century avant-garde goal of bridging the divide between art's refined knowledge of the world, as presented through its esoteric practices, and the real world of the everyday citizen of a 'global' economy and an emerging integrated international culture.

This recent academic focus on world cultures and their historical and contemporary relationships to 'canonical' Western cultures is based on a number of post-1960s developments in literary criticism, communication studies and post-colonial and visual studies, as well as in anthropology, whose knowledge of other cultures and the objectivity of the observer have been called into question in different media (writing and visual representations) and through the development of a more complex understanding of the

nature of intercultural contact and its consequences. The realization, in the 1960s and 70s, that the world could no longer be divided into antiquated, if convenient, categories of 'civilized' and 'primitive' (or 'savage'), or colonizers and colonized—distinctions that had previously served as basic methods of mapping out the world according to racial characteristics and socio-cultural and scientific/technological evolution—led to their gradual abandonment.⁵ Academics interested in new ways of addressing or formulating cultural, anthropological and ethnographic questions concerning the similarities and differences between diverse peoples, systems of beliefs and customs turned increasingly to more sophisticated theories and their analytical tools (semiology, structuralism, post-structuralism) or those of creolization and hybridization in order to make sense of contemporary existence, the networks of interactions between different cultures across the globe and time and the gradual blurring or dissolution of boundaries between cultures. The theories that were adopted have provided a powerful frame of reference for the analysis (close reading) of key historical documents or canonical Western books whose objective was often to challenge textually-based notions of historical objectivity and to expose implicit systems of hierarchy (gender, race, etc.).⁶ Since the 1980s, 'first' world artists and public and private artistic institutions have turned their attention, under the guidance of these theories, to the art world's new cultural and economic networks and conditions of socio-cultural existence. As a result of these activities, traditional distinctions between Western and non-Western societies have also begun to dissolve in artists' practices, exhibitions and gallery presentation. That this new artistic and post-ethnographic turn has gained momentum during the same period that witnessed a rise in the neo-liberal rhetoric of globalization and the extension of new forms of economic investment in so-called Third World countries is significant for the visual arts, and related disciplines such as cultural and visual studies. It highlights a disturbing parallel between political and cultural expansion under the auspices of economic exchange and cooperation and the expansion of Western artistic norms and values under a similar regime of democratic exchange and cooperation.⁷

The artistic results of these new neo-liberal models and academically-nurtured paradigms of visual knowledge generation can be measured through the proliferation of a wide variety of non-European biennials: Cairo Biennial, Egypt; Sharjah Biennial, United Arab Emirates; Yokohama Triennial, Japan; San Juan Biennial of Latin American and Caribbean Engraving, Puerto Rico; Istanbul Biennial, Turkey; Mercosul Biennial, Porto Alegre, Brazil; Caribbean Biennial, Santo Domingo, Dominican Republic; Havana Biennial, Cuba; Shanghai Biennial, China; Biennial of the End of the World, Ushuaia/Tierra del Fuego, Argentina; Thessaloniki Biennial, Greece; Moscow Biennial, Russia; The Bamako Encounters, African Photography Biennial, Mali; etc. These events have opened up Western—European and North American—contemporary art to other currents of thought and viewpoints on the world while promoting a global post-ethnographic consciousness, under Western

moral guidance, that has been accompanied by a heightened politicization with regard to cultural diversity. But it has also revealed how the 'world' of contemporary art continues to be defined according to a century-old Euro-American axis of intellectual and aesthetic custodianship that is deployed along the arteries of economic exchange and power. The *documenta* cycle of exhibitions and the Venice Biennale, for example, continue to exercise a powerful hold on the collective imagination of the art world, notwithstanding clear attempts on the part of curators and artists to adapt to a new multi-ethnic and post-colonial art world geography and its utopian vision of decentralized power structures. One thinks, in this connection, of the paradigmatic example of Okwui Enwezor's implementation of a decentralized, multifaceted exhibition model that was supported by a culturally diverse curatorial team for *documenta XI*. His model included a parallel, platform-based method of event presentation that took place in Vienna, Berlin, New Delhi, St Lucia and Lagos. Even in this case, however, the platforms pivoted on *documenta XI*'s central location in Kassel, Germany; in addition, its curatorial team and array of academic experts were, for the most part, Western educated and employed (see map page 59).

One of the interesting and complex results of this new globally deployed economy of international art and its biennales, however, is the movement of more and more artists towards non-traditional patterns of visual research, travel and exhibition, resulting in works that reflect the ambiguity and tensions of an artist's aspirations towards decentralization versus the traditional forces of centralization (New York, London, Paris, Berlin) that continue to operate in the contemporary art world.⁸ Conversely, there has been a movement of artists from the 'periphery' of the art world (Africa, China, India, the Middle East) to the centre. This is clearly reflected, again, in *documenta XI*'s case because of the centripetal forces exerted by its central location and the disciplines and multidisciplinary backgrounds of many of the Western-born, Western-educated or Western-based speakers who were invited to participate in many of the *documenta*-sponsored platform-based debates (see map page 59).

Live rightly, die, die... seeks to address these paradoxes by exploring some of the implications of an unconventional transversal form of artistic tourism and exoticism through the presentation of specific works that have been brought together within an eccentric historical frame of reference and in a way that exposes their ambiguities and tensions. Instead of presenting a series of works that would illustrate or document the recent trends of tourism and exoticism in contemporary art, *Live rightly, die, die...* attempts to address the question of travel in a different way, by choosing as its point of departure the possibility that there might still exist collective visual experiences that are the products of a *critical* and *measured* return to a world perforated by unknown places, opaque languages, singular encounters, treacherous, unstable spaces and idiosyncratic exchanges. The objective of this return is to promote visual relationships and experiences that can deflect a viewer's engagement with artworks from the recent or distant past and other visual artefacts that have been chosen not because of their canonical historical status or unique economic value but because of their specific aesthetic and informational qualities and economies vis-à-vis various forms of cultural movement. These include the movement of information between a visual artefact and a viewer of that artefact, or the traffic of event-related information in an art world of global proportions. This strategy immediately raises the question of the possibility of representing the unknown, the opaque, the treacherous and unstable—given that such places, languages and exchanges (with the notable exception of zones of conflict) no longer seem to exist in a world now governed by disciplinary forces which are obsessed with systematically translating the geographically and culturally invisible or unknown into the realm of the visible, mappable and quantifiable through increasingly sophisticated satellite surveillance and communications

eavesdropping technologies.⁹ Because a world of unknown places and idiosyncratic exchanges no longer exists in the way it did even a hundred years ago, and because 'recreating' them in any way would render them visible in an unacceptable manner, they can only be suggested—or referenced—in a special kind of environment where the mechanics and culture of the visible and visibility itself is in constant mutation. In this case, the environment is the utopian space of the exhibition gallery.¹⁰ From this point of view, *Live rightly, die, die...* is conceived as a site of historical experimentation and of cultural resistance wherein perception and cultural stereotypes are subject to other rules than those that govern everyday life in a metropolis such as Montreal, or any other major city in the world.

To achieve its objectives, *Live rightly, die, die...* promotes a different focus on the 'touristic' and 'exotic' to raise questions about the nature and function of selected visual works in a world governed by norms of visibility—of exposure—which are designed to eliminate the unknown, the unknowable, the invisible and perhaps even the unimaginable: is the exotic a necessarily outmoded and negative term and experience in the circumstances of a regime of high-definition visibility? Or can it be used to raise questions about the nature of cultural resistance in a neo-liberal geo-political world? Can the concept of the exotic be used to challenge or alternatively to augment or highlight the historical and political pertinence of the *originality* of certain points of view and experiences which have been visually recorded and documented by artists and non-artists but which have not been readily associated with this concept? What is the status of a visual document when considered according to certain inherent 'exotic' qualities (the curious, the foreign and the unfamiliar) versus a spatial and artefact-based staging designed not only to highlight these qualities but also to bring other hidden presences to a threshold of collective visibility? Is the exotic the same in each case or is it slightly different, and if so how is it different? How does one articulate this understanding in relation to a concept of tourism that has traditionally been understood to be defined by foreign travel and sightseeing? How does the notion of tourism apply in the case of artists, their works and viewers and their experiences in the specialized locations that go by the names of museums and galleries, as opposed to its conventional association with long-distance travel (however short that might be)? Is the artist a new type of tourist because of the kind of pictorial information he or she gathers, and because of the way that information is presented in an exhibition space for public consumption (which by definition is a location devoted to the presentation of rare and exotic artefacts)? Does the viewing of documentary and ethnographically-influenced pictorial work also transform the viewer into a passive tourist? Finally, do this approach and its methodology transform the curator into a tourist guide and the exhibition into a kind of three-dimensional tourist guidebook?

Live rightly, die, die... attempts to address these questions without necessarily providing clear-cut answers. Instead it functions as a laboratory for investigating the nature of the exotic and the function of tourism under the controlled environmental conditions of the gallery space, where perception and physical movement can be closely calibrated to the placement of two- and three-dimensional material artefacts in space (in the context of one exhibition) and across time (in the context of a two-part exhibition). In so doing, *Live rightly, die, die...* also proposes a different set of the parameters for exploring the problem of the internationalization of art in an age of high-resolution visibility, an age that has also incubated a range of contemporary interpretations of postcolonial theory.¹¹ Finally, *Live rightly, die, die...* proposes that psychological spaces might exist or be created within *and* beyond the exotic and within *and* beyond the touristic as currently understood through its use of various conceptual and visual strategies that are designed to highlight their traces or to map out and circumscribe their presence.¹²

Live rightly, die, die ... takes its title, inspiration and formal composition from Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness*. The phrase "Live rightly, die, die..." is composed of three elements separated by two commas: (1) *Live rightly*, (2) *die*, (3) *die...* This composition mirrors the novella's tripartite structure which reproduces its printing history insofar as it was originally published in serial form. Since each element could be used to inflect the exhibition in a different way so as to provide a viewer with alternative readings, it was decided to construct the exhibition and compose the essay around the title's tripartite structure, which honours the book's serial logic. While *Live rightly*, refers to the exhibition's ambitions and logic of presentation as described in the introduction, *die, die...* have been adopted as the titles of the exhibition's two sections, designed to work together in mirror-fashion while nevertheless respecting individual frames of reference. Each section is organized around a nineteenth-century photograph that was chosen because it embodies, in a different way, the exhibition's conceptual, perceptual and historical logic. The first section's frame of reference is a photograph identified by the title *York Four Days Stage-Coach*. The second section's reference is a photograph that has the title *The Ling-Che*. Each photograph has been chosen because of its unusual subject matter and peculiar visual logic. Each point of view (as defined by its subject matter and visual logic) brings an unusual perspective to bear on the question of tourism and the exotic. Each perspective has been marshalled under the metaphoric governance of *Heart of Darkness* because of the general vision that Conrad's novella proposes of an unconventional form of nineteenth-century tourism, one which leads to the moral and physical frontiers of a culture instead of, in its traditional form, to a canonical cultural site associated with the material and symbolic history of human progress. *Heart of Darkness* was adopted as the exhibition's historical and intellectual template because it is the story of a journey to an anti-monument of human progress and civilization: Kurtz's Inner Station.

Book, Title, Filter, Exhibition

Heart of Darkness was also chosen as the template for the two-part exhibition for a number of other reasons. Most art-related exhibitions are designed to focus on the works presented. Works are installed in a specific space and are organized in such a way as to create a dialogue between them. This conventional design paradigm places the curator or artist in the role of orchestrating the works in relation to a chosen space, which is treated as a neutral environment or as a container with a specific architectural identity that has to be recognized formally through the placement of the works. This approach finds its critical equivalent (and limit) in the in situ works of an artist like Daniel Buren. In Buren's case, however, the visual logic of the works has been standardized (with the exception of colour) through his adoption of an 8.7cm wide vertical stripe format (in an alternating pattern of white and coloured bands). The stripes are inserted into an architectural space according to its specific identity. The objective of this approach is to draw the viewer's attention to the structural, decorative and ideological attributes of the exhibition's architectural and institutional frame of reference. When one thinks of how the exhibition space can be mediated, in Buren's case one is invariably drawn to the simplicity of the formal and pictorial strategies that can serve as the most efficient and effective means to mediate and therefore to synchronize the architectural container and the artworks. One rarely chooses to use a filter or interface to produce a 'third' perceptual threshold that could operate between the architecture and the artworks so as to create the possibility of deferred, refracted, or augmented readings of the artworks and their interrelationships.¹³ *Heart of Darkness* is used as a formal and historical filter through which the elements of each of the exhibition's two parts can be experienced in different ways.

Joseph Conrad published *Heart of Darkness* in 1902 after the novella had been published in serial form in *Blackwood's Magazine* in 1899. The novella

describes a journey to and from an unnamed African country (the Belgian Congo) set against a late nineteenth-century backdrop of destructive colonial economic activity. The story described, in the words of an unnamed narrator, reproduces second-hand a tale by Marlow, the novella's protagonist, with a structural and reflexive complexity that transforms the latter's tale into a powerful meta-narrative of travel, exoticism, colonial despotism, natural and indigenous exploitation and degradation.

Heart of Darkness describes the moral degeneration that is a consequence of an economic endgame scenario in its presentation of Marlow's quest for the elusive Kurtz, the supreme figure of economic talent, greed, methodological excess and spiritual and moral deprivation. The narrator's story gradually unfolds to the novella's climax and its educational and spiritual vanishing point as it follows Marlow's voyage up the Congo River (unnamed in the novella) to terminate finally at the Inner Station, his meeting with the ailing Kurtz and the latter's death. This voyage to the outer limits of a Western colonial empire and a ruptured collective imagination whose decadent condition is defined by Kurtz's excessive exploits and backwater death is ultimately symbolized by two of the novella's most powerful and emotionally charged phrases: "Live rightly, die, die..." and "The horror! The horror!" The return voyage terminates in the mournful solitude of a European civilization whose powerlessness when faced with Kurtz's behaviour is represented by a meeting between Marlow and Kurtz's fiancée, an unnamed woman in black. The doubling of 'die, die' and 'The horror! The horror!' are mirrored by the novella's story-within-a-story structure, while elementary cultural and cosmic dualisms of day/night and light/darkness are sublimated in such distinctions as white/black, Europe/Africa, land/sea, the blankness and 'whiteness' of uncharted lands on a map and the imagined 'darkness' of Africa, savage/civilized, native/colonizer, life/death, ivory/calico, cotton print/glass beads, ivory/invoices and black skin/white skin. Black is also the colour of mourning and death anticipated and acknowledged. These elementary relationships articulate the play of destructive forces and an increasingly volatile imagination on a journey that begins on the Thames River in London and culminates at an "Inner Station" on the unnamed river in Africa. They continue to govern the voyage home to Europe, to the "sepulchral city" (the home of the trading company that had originally engaged Marlow), and their influence extends to the story's origin and terminus on the Thames and the *Nellie*, the cruising yawl where the narrator and his companions are seated, listening to Marlow's tale.

The symbolic condemnation in *Heart of Darkness* of a Western economic colonial endgame scenario, with its inventory of the moral ravages propagated by an unrelenting quest for wealth at the expense of the other basic dimensions of social life (culture, social organization, the symbolic and ritual activities that are the vehicles for systems of belief, customs and their intergenerational transmission), finds its resonance in the local effects of contemporary global patterns of economic exchange and exploitation in a world where Western goods are invariably manufactured in Third World countries or in powerful new centres of industrial production and service industries such as China or India.

If we continue to recognize the powerful and complex metaphor that *Heart of Darkness* represents, as Francis Ford Coppola did in *Apocalypse Now*, this is because we are forced to acknowledge the influence of an inherited colonial past whose unbridled capitalist dream and brutal economic logic were captured with such ruthless acuity in Conrad's novella.

One of the novella's explicit explorations concerns the ignorance and hypocrisy that sustains much of Western economic activity in its colonial manifestations, notwithstanding the veil of innocence that cynically seems to legitimate the behaviour of people going about their everyday activities in Europe or the rest of the world. Although our contemporary, electronically-networked world appears

to have jettisoned, in principle at least, the colonial activities and politics of our forefathers, one has only to scratch below the surface of everyday activities or check where our consumer goods are manufactured to uncover the signs of similar attitudes and behaviour. From this perspective, the admonition 'Live rightly' rings hollow.

Heart of Darkness' dark and troubling vision of European colonialism, its economic and moral effects and its influence on *Apocalypse Now*—the twentieth-century's most direct and appropriate answer to Conrad's novella—suggests that its transitional position in a critical history of travel literature and colonialism is more important than might first appear to a contemporary reader. But this does not necessarily answer the question of its role in an early twenty-first-century art exhibition. The answer lies, in this case, in the book's interstitial historical location at the juncture of two centuries. We must not forget that Conrad's novella was first published in serial form in 1899 and was published in integral form in 1902, at the dawn of a new century of rapid technological, industrial and artistic exploration and development.

While *Heart of Darkness* was published at the threshold of the twentieth-century avant-garde's inaugural decade, *Apocalypse Now*'s release (1979) corresponds to the end of a period of intense formal, perceptual and political experimentation in the visual arts that began in the early 1960s. It seems appropriate, therefore, that these two works should be linked together in a curatorial project of this kind and that the 1960s should also serve as the artistic frame of historical reference for *Live rightly, die, die...* For we still live in the afterlife of the nineteenth-century, as *Apocalypse Now* demonstrates with brutal yet eloquent force, and the issues raised by Conrad's novella and the world it describes go beyond the confines of the nineteenth- or twentieth-centuries. Although the historical context is not the same, the patterns of colonization and exploitation and the grand metaphors in which they are cast—light and darkness, life and death, good and evil—remain with us today at the beginning of another century, as the history of the recent Euro-American neo-colonial wars and occupations in Iraq, Libya and Afghanistan demonstrate with such cynical and brutal force.

The title *Live rightly, die, die...* was thus chosen for this exhibition because of the way it evokes the contradictions between the directive or moral imperative to adopt a correct and just life (or, in this case, perhaps a method or a practice), and the question of death—of a 'catastrophic' failure—in its broadest sense of an abrupt end, the termination of a life and all that this implies, as evoked in the title's final twin words. But there is also the semantic ambiguity of the word 'die' as it oscillates between its status as verb and noun. While in the former condition it is *actively* associated with death in an almost performative sense, in its latter state it can denote a dice (with its connotations of chance), a mould or the portion of a pedestal that separates the base from a cap, depending on its context of use. The title *Live rightly, die, die...* is therefore rich in associations and ambiguities which range from an abrupt end or termination of a life to regimentation, correct behaviour and the conformity associated with serial reproduction. There is also its architectural association when it is used to identify the in-between structural component of a pedestal. There is thus the possibility, indeed the imperative, that the iteration of the word 'die' in the title can evoke different meanings in each case. These meanings, including the possibility of their simultaneous doubling, circulate freely in the context of this exhibition. They can refer to the contents of the works presented, their placement in space or their media, or they can refer to the exhibition's propositions and hypotheses.

Method

Every human practice is an exercise in method. The question of which method (of working, thinking, presenting or displaying) to choose for a given task is therefore fundamental to any visual practice, including that of curating an

exhibition. *Live rightly, die, die...* is no exception. *Heart of Darkness* was used as a frame of reference for an exploration of the most appropriate methodology that could be adopted for this exhibition's conceptual and visual organization, given its subject matter and objectives. But how does one move from a nineteenth-century novella to a complex early twenty-first-century visual statement which avoids the pitfalls of illustration, literalism or simplicity? How does one create a balance between references, logic, content and a choice of works, while valorizing visual content and the communication relationships between the visual elements that are being added or eliminated on an ongoing basis? These are elementary questions. However, they are difficult to answer in a clear and coherent way.

Heart of Darkness is a book about the moral consequences of an *absence* of method, or an 'unsound method' and its ultimate impact on the possibility of a return to one's homeland. Since an 'unsound method' is not the same as an absence of method, the question of method is open to interpretation. There is also the question of its relationship to tourism, an activity that does not figure, in a conventional way, in *Heart of Darkness*. While there is no direct engagement with the concept of tourism, the narrative is cast in the form of a travelogue that begins and ends in Europe. This travelogue is presented as a quest that takes the form of an educational and spiritual voyage, in which the former is clearly separated from the latter in the sense that the trip terminates in and with Marlow's narrative on the *Nellie*, whereas the spiritual odyssey dissipates with the death of Kurtz. Its residues linger on with Marlow's return to Europe and his meeting with Kurtz's fiancée, perpetually renewing the *voyage* through the publication (reproduction) of the tale that Marlow presents on the *Nellie*'s deck. One of this novella's 'methodological' peculiarities is that it places the reader both on board the *Nellie* and at Marlow's side as he makes his way from Europe to Kurtz's compound and back again to Europe. The reader is therefore subtly transformed into an unusual kind of armchair tourist. This tourist is not voyaging along a route that has been mapped out in a tradition of the Grand Tour, or its conventional modern variants. The reader is, on the contrary, pursuing a rare form of colonial tourism that follows in the footsteps of adventurers, colonial entrepreneurs and administrators who have penetrated unexplored areas on or beyond the officially acknowledged frontiers of nineteenth-century European colonies. Neither is this tourist tracking the exotic in the tradition of a big game hunter, but is, instead, the silent companion of a guide who has been entrusted with the official task of entering into contact with the rare example of a colonial administrator who has become a renegade operating beyond administrative control in the backwaters of a nineteenth-century European-based global economy. At key moments in the novella, however (introduction, conclusion), the figure of the guide is disturbed by those of the author and the novella's unidentified narrator, while the question of who guides whom is foregrounded in an interesting way when considered from the perspective of the 'curatorial' objectives and organization of *Live rightly, die, die...* Method is therefore doubly engaged in Conrad's novella: first as structure and second as subject matter, as it is directly raised in connection with Kurtz's aberrant behaviour.

The figure of the renegade, who also operates in *Apocalypse Now* under different historical circumstances, is the agent of an anti-methodology—an envoy for a practice that can exist beyond a conventional, indeed traditional European Christian civilization with its moral and ethical systems and dictates to 'live rightly.' Kurtz is an example of a Nietzschean colonial entrepreneur, a figure who has jettisoned his ties with Europe and all that it represents and yet is still tenuously tethered to a quest for valuable raw materials. Kurtz's behaviour defines the limits of a European Christian civilization through an act of methodological transgression, and his resurrection in *Apocalypse Now* illustrates the renegade's powers of disobedience within a different historical context.

There are a number of cursory references to method in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*. Although the references are transitory, the questions they raise are fundamental to understanding Kurtz's behaviour and his ambiguous status as the novella's and film's principal protagonist and focal point. The first appears in a paragraph that begins by describing Kurtz's English education (partial), his parents ('his mother was half-English, his father half-French') and his trans-European origins ('All Europe contributed to the making of Kurtz ...'). Kurtz, one learns, is a European hybrid, the product of continental and island histories. The paragraph's concluding sentences contain a first reference to a method in connection with Kurtz's benevolent yet condescending report for the International Society for the Suppression of Savage Customs:

'There were no practical hints to interrupt the magic current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, scrawled evidently much later, in an unsteady hand, *may be regarded as the exposition of a method*. It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: "Exterminate all the brutes!"'¹⁴

This paragraph raises some difficult and uncomfortable questions about hierarchies and about real versus supernatural powers, enthusiasm, benevolence, assimilation and ethnocide. It also raises the possibility of reverse acculturation, of 'going native' and its consequences not only for the individual in question but for a 'superior' continental European culture—an ultimate collective reference for determining socio-economic, moral, aesthetic and technical standards that can be used as measures of social evolution and racial superiority. The ultimate and traditional task of the missionary was, as Kurtz has realized, to replace one god figure with another. Kurtz, however, has transgressed this rule by offering himself in the place of the Christian god. This dual transgression, of one's culture and one's religion, raises some basic questions about the politics and aesthetics of acculturation that go beyond the local environment of the Inner Station. What happens to the concept of a *home* culture—a mother culture—when individuals from it decide, for one reason or another, to cross cultural and geographical boundaries in order to voluntarily embrace another culture that is perceived by the majority of the individual's countrymen and women to be inferior? This was and remains, even today, a fundamental dilemma, the product of archaic racially defined evolutionary models and myopic conceptions of civilization and progress. Kurtz's violent behaviour, his moral degeneration and Marlow's indignation, point persistently to the negative physical, psychological and environmental consequences not only of colonialism in its most brutal and hostile economic form, but also of the possibility of a reverse yet incomplete process of assimilation whose failure is caused by its continued incestuous intercourse with archaic Christian models. Indeed, this persistence becomes more frantic and forceful the closer Marlow approaches Kurtz's Inner Station. This question is not only indirectly broadcast through Kurtz's actions; it is also implicitly communicated to the reader via the actions and stories of all the Europeans whom Marlow meets on his journey upriver, even though they provide their own complex and contradictory solutions made all the more poignant and disturbing because these travellers, unlike Kurtz, still adhere to their culture of origin and the company that represents it. Method, in this case, can be neither more nor less than a means of extermination—of *ethnocide*.

Not only is Kurtz a European cultural and racial hybrid—and in this sense he is a very contemporary figure—he is also a transcultural figure who exists outside of cultural and social boundaries, whether European or indigenous. It is this position that is of curatorial interest: is it possible to create a space that places the viewer in a similar position vis-à-vis his or her culture? If so, what form could

it take and what effects would it have? *Live rightly, die, die...* attempts to answer these questions, albeit in an oblique fashion, since it is not possible or desirable to reproduce or reinterpret *Heart of Darkness* (as one might do in the case of a play), or even to update its narrative as Coppola attempted.

The question of method resurfaces again when Marlow ruminates on Kurtz's excesses:

'I am not disclosing any trade secrets. In fact the manager said afterwards that Mr. Kurtz's *methods* had ruined the district. I have no opinion on that point, but I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there. They only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him—some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence. Whether he knew of this deficiency himself I can't say. I think the knowledge came to him at last—only at the very last. But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude—and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core . . .'¹⁵

While the first reference to method is linked to ethnocide, the second is more ambiguous. Even though it is associated with the ethics and economics of colonial exploitation, it also refers to power and the effects of its corruption. Methods, ruin and death (half a dozen heads on stakes) are bound together in this second reference, and we are privy to the argument upon which the claim 'Mr. Kurtz's *methods* had ruined the district' was based:

'But there is no disguising the fact, Mr. Kurtz has done more harm than good to the Company. He did not see the time was not ripe for vigorous action. Cautiously, cautiously—that's my principle. We must be cautious yet. The district is closed to us for a time. Deplorable! Upon the whole, the trade will suffer. I don't deny there is a remarkable quantity of ivory—mostly fossil. We must save it, at all events—but look how precarious the position is—and why? Because the method is unsound.' 'Do you,' said I, looking at the shore, 'call it "unsound method"?' 'Without doubt,' he exclaimed, hotly. 'Don't you? . . .'
'No method at all,' I murmured after a while. 'Exactly,' he exulted.
'I anticipated this. Shows a complete want of judgment.'¹⁶

In this passage the question of method—of a correct procedure to follow and the correct socio-cultural and racial distance to adopt—is tied to colonial economic activity, to the accumulation of ivory, and it is balanced with the concept of an 'unsound method'—or at most, to the lack of an approved method. The question is, however, not directed to the amount of ivory accumulated but rather to the ability to continue to accumulate this raw material over long periods of time and under optimum conditions. As Marlow, musing over his situation, concludes:

'I saw the time approaching when I would be left alone of the party of 'unsound method.' The pilgrims looked upon me with disfavour. I was, so to speak, numbered with the dead. It is strange how I accepted this unforeseen partnership, this choice of nightmares forced upon me in the tenebrous land invaded by these mean and greedy phantoms.'¹⁷

Marlow's ruminations, his brief focus on the question of method, and the ambiguous situations in which they are raised suggest that the question is more important and delicate than just a simple choice of adopting a systematic or unsystematic approach to the extraction of a raw material, especially if one

factors in Kurtz's report to the International Society for the Suppression of Savage Customs with its extraordinary post-factum note: 'Exterminate all the brutes!' Balanced as it seems to be between two worlds, the note could apply to either one, even though its subject is clear enough. This is also the case with correct and unsound methods, as the question of method is itself suspended between racial, cultural and economic viewpoints and interests—stalled, neutered and neutralized—the victim of its own and its author's successful excesses. Kurtz's Inner Station is the interface between cultures and the site of an exceptionally violent form of cross-cultural interaction, in which a sophisticated European imagination has unbridled itself and wilfully embraced its own fantasies of colonial self-deification, and in which relentless and cynical economic activity gives way to quixotic expressions of individual and collective forms of secular and ritualized power. The strange kind of intimate distance that Conrad has managed to build into his novella, in order to place the reader in the uncomfortable position of being a tourist faced with the debris of his or her own culture, provides an interesting model for creating an *abnormal* tourist itinerary should one choose to present works, in an exhibition, that have been defined as cultural debris (cultural ephemera in the shape of documentary photographs, paintings, video projections, sound clips, books, gallery invitations, etc.).¹⁸

Finally, *Heart of Darkness* can function as a tourist guide precisely because it proposes an unusual—fantastic—yet brutally frank tourist itinerary that is mapped onto Marlow's voyage to and from a trading outpost (the Inner Station) at the edge of a known world where traders regularly die because of their psychological and physical incapacity to adapt to a hostile environment. Although its ostensible objective is the Inner Station, Marlow's voyage is also experienced as a spiritual and educational transformation, with the former, although articulated in terms of light and darkness, operating on a secular level. *Live rightly, die, die...* adopts the novella's model of a visceral educational transformation on its own terms as an exhibition. The question of method is displaced from an arena of nineteenth-century colonial activity in Conrad's novella to the contemporary site of the reader's reception of the story: the new places that the reader 'visits' and the 'exotic' nineteenth-century people (from different cultures and ethnic and social backgrounds) that the reader encounters in the company of Marlow are translated to the stories transmitted by visual artefacts from gallery invitations, documents, photographs, paintings, video projections, audio clips, etc. From the viewpoint of twenty-first-century reception, *Heart of Darkness* can serve as a model and guide for an extreme—adventure-based—form of tourism that is nevertheless designed for an armchair traveller.

Insofar as Conrad's novella is constructed around two major themes—the efficient extraction of ivory and the cultural promotion of mythologies of cultural superiority based on the colour of one's skin and the technological sophistication of one's race—the way it links the question of efficient and inefficient colonial methods with that of armchair tourism suggests that this might be one of the novella's basic contributions, from a twenty-first-century perspective, to colonial and post-colonial studies. This articulation is guaranteed by Conrad's narrative and its odd disjunctive writing style—a style that creates a subtle, destabilizing reading experience in which the question of a colonial methodology is doubled and then translated into a question of a correct or incorrect reading method as the experience of language's transparency is rendered unstable by way of odd moments of narrative disarticulation.¹⁹

Apocalypse Now

Apocalypse Now is, in many ways, the most appropriate translation of *Heart of Darkness* for late twentieth- and early twenty-first-century audiences. The film's extension and re-casting of the novella's themes and its formal Conradian engagement with the question of method—through direct references, film

structure, story line and its ability to propose a form of tourism in keeping with its subject matter—allow one to fully appreciate the novella's key contribution to bridging nineteenth- and twentieth-century paradigms of colonization and tourism.

Method is also a pivotal issue in Coppola's film, where it is raised during Captain Benjamin L. Willard's briefing ('his ideas, methods, became... unsound. Unsound') as the reason for his mission to kill Kurtz (who has been transformed in Coppola's film into a renegade Special Forces colonel operating independently in Cambodia).²⁰

The problem of method is raised again when Willard meets Kurtz, but this time it is turned inside out as it is processed through the question of absolute freedom from one's collective responsibilities. As in the case of *Heart of Darkness*, absolute freedom and its corollary, absolute intellectual and imaginative freedom, cannot exist since it must always be measured against some socio-cultural reference. In order to jettison one's culture one must be prepared to adopt elements of another, or else face the possibility of operating in a socio-cultural vacuum in the unclaimed or contested physical spaces between cultures. Kurtz's cultural identity disintegrates as it ricochets between his official obligations, his desires and his contacts with the uninhibited representatives of other cultures (epitomized by his Montagnard army in *Apocalypse Now* and by the powerful counter-symbol to Kurtz's fiancée in *Heart of Darkness*, the 'wild and gorgeous,' 'savage and superb, wild-eyed and magnificent' 'apparition of a woman' that serves as Kurtz's liberated yet troubled alter ego).²¹ In both cases, however, one experiences the disintegration in the company of a guide and at a distance—seated in a chair, on a couch or in a theatre.

Marlow and Willard are the embodiment of the guide with a mission. They represent the will to 'live rightly' as measured by their ability to obey orders and to 'bear witness' to the ruins that surround them. But their will to 'live rightly' also includes an ability to distance themselves from their superiors and their environment. They bear witness but they also judge their companies, countries or cultures by their failures and hypocrisies. To be guided by them is therefore to enter and exit a world of greed, hypocrisy, corruption and death—a world with the uncertain promise of an eventual exit.

Method, its Absence, its Excess

Conrad's novella and Coppola's film suggest a new function for tourism as defined by the *task of the tourist* to visit, by proxy, the sites of cultural decomposition and to treat this voyage as one of education and critical cultural enlightenment. They describe new experiences of the exotic that can be related to a *post-colonial function of the exotic* in which the fascination with the unfamiliar and unusual are of a decompositional nature in relation to cultural limits or boundaries and in which the debris of culture and human behaviour is such that it produces a phantasmagorical spectacle of moral degeneration and decay. They also point to a new function for the viewer (*what is expected of a viewer* and, inversely, what a viewer might expect) when as reader or viewer he or she adopts the role of an imaginary tourist whose itinerary is plotted out by means of linear and non-linear two- and three-dimensional narratives within closed fictional spaces. But the exploration or transposition of these new functions within or into an exhibition space is not as simple as it might seem. The question of adopting a correct form—another word for method—as a means of achieving a precise objective has always been a central preoccupation of artists and curators. This engagement has invariably been treated using different methods of analyzing and transforming space (correct balance between content, medium, materiality, colour, location or placement). Conrad and Coppola, however, do not explore the question of method in a positive transformative sense; they explore the formal, cultural and ethical consequences of its absence.

The question of Kurtz's excesses and the consequences of its absence in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now* raises a parallel question in the context of an exhibition such as *Live rightly, die, die...*: is it possible to produce an exhibition that explores the question of excess, its links to an absence of method and its moral consequences in the visual arts? If one is only interested in competing with Conrad or Coppola on their own terms, the answer is no. The answer is yes, however, if it is framed in a way that goes beyond geographical boundaries (Congo, Saigon or Cambodia) or important historical events (the Belgian colonization of the Congo or American involvement in the Vietnam War), and if it also inverts the question of an absence of method into a question of its excess: the excess of method and its degenerative cultural consequences in the visual arts.

The question of an absence of method, as posed in *Heart of Darkness* or *Apocalypse Now*, does not exist in the art world, however hard artists might try to replicate it.²² In fact, the reverse is true. In contrast to Conrad's nineteenth-century Congo or Coppola's late 1960s-early 1970s Vietnam, the art world does not suffer from an absence of method and its cultural, moral and psychological consequences. It suffers, on the contrary, from a *surplus of methods*, a constant multiplication and dissemination of methods as wave upon wave of academic theories impact on and transform artistic, curatorial and museum collection practices at a speed that can only be accurately measured by the constant stream of exhibition announcements generated by an internet site such as *e-flux*.²³ But there is more to this surplus of methods. As the predominantly academic and theoretical tone of the majority of *e-flux* announcements suggests, for the most part these methods originate, in theory, if not always in practice, from one source: the university. The university is the new trading company that specializes in the traffic and exchange of methods and ideas (as opposed to ivory in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*'s underlying discourse on the perverse and phantasmagorical dimensions of an American style of imperialism and its destructive psychological, physical and cultural impact on the individual and the body politic). Today's equivalent to Congo ivory in *Heart of Darkness* is academic method. For it is by academic

methods that artistic careers are pursued and symbolic capital generated and transformed into material objects that can be sold for real capital: a profit. In the context of this surplus of methods, what would an absence of method mean in the art world? Nothing. For there is no absence of method in the art world, nor is there the possibility of the kind of absolute clinical horror that one can associate with the blind execution of a method pursued to the pitiless logical conclusion of men 'who are moral, and at the same time, who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling, without passion. Without judgment. Without Judgment. Because it's judgment that defeats us.'²⁴

Art's flirtations with everyday life and its flirtations with fiction in its various forms cannot compete with *Heart of Darkness* or *Apocalypse Now* because artists are unwilling to embrace the risk of their own cultural, moral, economic or psychological breakdown and the epistemological disintegration of their discipline. Instead of taking the risk of pursuing the logic of a particular method to the point of its exhaustion—even in fictional terms—at which time the question of judgment (or its equivalent, taste) becomes irrelevant, they embrace the chimera of rigorous method promoted by their new professional mentor—the university—itsself a complex and multifaceted matrix devoted to the exploration of how judgment can be deployed in a quest for truth about society, nature, culture and the human species' place in the world. Let there be no mistake, however: today's university is not equivalent to yesterday's university with its ethos of disinterested research and free thought, even though these ideals might not always have been achieved in practice. The former is an embryonic, increasingly capitalist entrepreneurial organization where the pursuit of knowledge is more often than not geared to monetary gain and its universal truths of free exchange, and where students are trained to think in a technocratic as opposed to an independent fashion. The task of the student today is not to question, resist or contest, it is to reach a politically and economically certified level of social productivity in order to be seamlessly integrated into society and its economic system as a positive—productive—economic force.

die, die... The Exhibition

Heart of Darkness was adopted as the conceptual reference for *Live rightly, die, die...* in response to the question of whether the contemporary art world might not also be caught in a similar, if unconscious, web of inherited economic and colonial values. And that it might also be subject to a similar veil of ignorance and hypocrisy in its dealings with other cultures, notwithstanding claims to the contrary. The works presented in *Live rightly, die, die...* have not been chosen, however, for their collusion or involvement in the maintenance of this web. They have been chosen for the light they can shed, from their various points of view, on contemporary art's contradictory conditions of existence.

The words 'tourism' and 'exotic' can be applied to the actions and experiences of Marlow or Willard as they travel up their respective rivers in search of Kurtz, and they can certainly be applied to the novella's and the film's processes of consumption (reading and viewing). The question of reception creates suitable bridges between *Heart of Darkness*, *Apocalypse Now* and *Live rightly, die, die...* Conrad's novella has been used to extrapolate a different point of view on the concepts of tourism and exoticism, and the works presented in this exhibition have been chosen because of their ability to highlight aspects of this viewpoint. The exhibition's underlying ('curatorial') logic finds its counterpoint in Marlow's escape from Europe, his utopian ideals, his ultimate quest and the accompanying

probing of the outer limits of the Western imagination and its underlying economic system, in which coherency and consistency give way to fragmentation and the blurring of social, cultural and moral boundaries. *Apocalypse Now* serves as a translational relay to transmit the themes and questions of *Heart of Darkness* into the twenty-first-century in a way that acknowledges their ongoing relevance in spite of their nineteenth-century origins.²⁵

The art world has also been subject to postmodern authorial fragmentation by way of a critical assessment of the artwork's autonomy. A new model has been actively explored through a variety of media. Its basic premise is that the artwork's singularity must take account of its fundamentally collective and open-ended nature. Appropriation, with its logic and practice of quoting, has been a dominant paradigm in visual art for the past thirty-five years, although its roots reach back to the early twentieth-century and Marcel Duchamp's readymades, with their anti-authorial and anti-artisan stances, neutral industrial aesthetic and ironic humour.²⁶ Strategies of deliberate fragmentation and appropriation have been used by advanced (or progressive) artists to challenge the boundaries of the artwork, conceived as the product of talent, skill and specifically identifiable aesthetic qualities associated with the artist's 'touch' and individual genius or aptitude. Given the progressive nature of the twentieth-century avant-garde and

its late twentieth-century anti-aesthetic and anti-institutional reformulations, however, there was little incentive to explore the relationships that progressive anti-psychological and anti-bourgeois theories of the author might have had with the parallel processes of fragmentation induced by post-industrialism and its new information-based economies in the second half of the twentieth-century.²⁷ This lack of incentive was also evident in the case of the artist's and artwork's relationships with earlier forms of industrialization and its bureaucratic tools and systems of organization (from Cubism to Minimalism and Conceptual Art).²⁸

New perceptual and organizational regimes that regimented the working body and tied it to an industrial routine, its work practice and aesthetic, along with new industrial methods and products, were imported into the art world to serve as methods, techniques and aesthetic models for its wholesale transformation, including its modes of production and its objects or skill-based commodities.²⁹ In both cases, new working practices, materials and systems of communication were adopted as the standard bearers of a more advanced, more sophisticated, more open-minded and democratic society. Critical approaches in the art world, as in the case of other sectors of society, were inadvertently harnessed to a 'progressive' capitalist project of economic, political, social and cultural transformation. Conrad's *Heart of Darkness* anticipates some of the profound consequences of this process of transformation, and it does so at a particularly sensitive time in Western history in the late nineteenth-century/early twentieth-century period, when tourism was also accelerated through the consolidation of steam travel, photography, the introduction of amateur cameras (the Kodak of 1888) and the first public screenings of moving photographic images (circa 1896). Conrad's description of broken bodies and spirits, both black and white, and the havoc sown by unbridled greed and a methodical and relentless quest for raw materials provide the twenty-first-century reader with the necessary lens through which to focus historically on the destructive effects and contradictions of present-day late capitalism. Today, it is difficult to escape the conditions of economic and moral degeneration that the novella describes, even if one chooses to ignore the local effects of a networked neo-liberal trans-global economy whose rules of open transnational exchange govern the activities of a large percentage of the world's labour forces, from the Western home-based computer worker to the Third World factory worker. How does this state of affairs impact on the art world, and in particular on its exhibition culture and practices?³⁰

Most contemporary art exhibitions 'float' above the socio-cultural and economic conditions of their material and symbolic existence, as if these had no role in the subsistence and survival of what Tony Bennett has described as the 'exhibitionary complex' of which they are an important, if unacknowledged, extension. In his influential 1988 article, 'The Exhibitionary Complex,' Bennett focuses on the nineteenth-century history of museums, international exhibitions and world fairs to support his argument that museums formed 'a complex of disciplinary and power relations whose development might more fruitfully be juxtaposed to, rather than aligned with, the formation of Foucault's "carceral archipelago."' ³¹ While Bennett does not discuss contemporary art exhibitions in this article, his argument can be extended to these more marginal twentieth-century public events notwithstanding the fact that they are often aimed at specialized audiences as opposed to being directed to the task of organizing 'a voluntarily self-regulating citizenry.' As Bennett argues,

The exhibitionary complex was also a response to the problem of order, but one which worked differently in seeking to transform that problem into one of culture—a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies. As such, its constituent institutions reversed the orientations of the disciplinary

apparatuses in seeking to render the forces and principles of order visible to the populace—transformed, here, into a people, a citizenry—rather than vice versa. They sought not to map the social body in order to know the populace by rendering it visible to power. Instead, through the provision of object lessons in power—the power to command and arrange things and bodies for public display—they sought to allow the people, and *en masse* rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge. Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation.³²

Bennett thus proposed 'to examine the formation of the exhibitionary complex' 'as a set of cultural technologies concerned to organize a voluntarily self-regulating citizenry.'³³

The contemporary art exhibition poses the question of the democratic role of expert knowledge in a different, if no less disciplinary way. While a discussion of the nuances of the relationship between art exhibitions and the exhibitionary complex is beyond the parameters of *Live rightly, die, die...* and this introduction's mandate, an analysis of the relationships between the two is urgently needed given the proliferation of biennials over the past twenty years. It is clear that biennials and other major international art exhibitions function as extensions of nineteenth-century world fairs and, in particular, of the regime of commodity visibility and spectacularization inaugurated by Joseph Paxton's *Crystal Palace* and the *Great Exhibition* of 1851. They do so because they are an extension of what Bennett has described as 'a network of institutions which provided mechanisms for the permanent display of power. And for a power which was not reduced to periodic effects but which, to the contrary, manifested itself precisely in continually displaying its ability to command, order, and control objects and bodies, living or dead.'³⁴ Biennials and other major international exhibitions such as *documenta* are integral components of this network because they function according to stable, well-defined cycles of presentation (every two years for biennials and five-year cycles for the *documenta* series of exhibitions). These cycles ensure, along with the shorter cycles of three to six weeks or more in public and private art galleries, that the art world's informational and aesthetic economies are maintained in a state of homeostatic equilibrium.

Rarely does an exhibition point to its socio-cultural and economic underpinnings, and rarely does it trace its roots to the Industrial Revolution and its global consequences. While this lack of reflexivity is found in many disciplines, other possibilities exist for producing exhibitions that begin with a *historical* acknowledgement of their socio-cultural and economic *place* in the world.³⁵ Today, contemporary art exhibitions are also produced in relation to various academic theories whose role is to re-situate these socio-cultural and economic realities within a power/knowledge fiction that has its origins in the university and its matrix of disciplines. This other fiction is treated as a truth that also exists independently of its institutional matrix and the latter's roots in a culture, its political environment and economy.³⁶ *Live rightly, die, die...* would like to explore the possibility of escaping from this fiction, and in order to do so it has adopted *Heart of Darkness* as a guide.

Geometry of the Tourist

The exotic and the touristic have long and complex histories that cannot be explored in this introduction. Nor are their histories directly explored in *Live rightly, die, die...* The objective of the exhibition lies elsewhere: in the contiguity

of the touristic experience of Conrad's contemporary reader and the viewer of *Live rightly, die, die...* and the 'exoticism' that can be generated in what is read and viewed and what this might mean for contemporary art and its exhibition paradigm. For both words embody slightly different concepts of distance and curiosity, which are coupled to a wonderment animated by different forms of human behaviour and approaches to material culture. Tourism derives its meaning from the Latin *tornare*, to fashion on a lathe, thus to round off or to turn, from the Latin *tornus*, a lathe, and the Greek *tornos*, a tool used to round off an object; whence to move in a circuit or circle.³⁷ The word 'tourism' entered the English language in the late seventeenth-century by way of the French *tourner* and *tour* (with its sense of a trip or voyage) to be consolidated in English in its modern sense of 'to tour' and 'tourist.'³⁸ To round off can have two meanings in the case of tourism: to create a 'circular experience' (such as a voyage or touristic experience) or to fulfill or complete (in an educational sense) a relationship with the world.

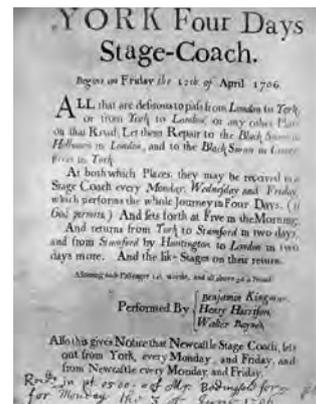
The ideal trajectory of a tourist is, according to its etymological roots, a circular movement: one journeys somewhere and returns to one's point of departure (temporary or permanent home, city, country), repeating the movement as many times as desired. This movement can take many geometric forms in the 'real' world, however: irregular circuit, flattened circuit verging on a straight line, etc. In every case the trajectory takes the ideal form of a return voyage to a distant place or location. It can be composed of an itinerary linking distant cities or historical sites within one's own country, a distant country or series of countries. Rarely does one not return. If this is the case, then the movement or circuit is broken and the tourist does not fulfill the physical, metaphorical and etymological objectives of the tourist's vocation as defined in the word *tourism*. In these cases, the trajectory is fractured and the circuit remains open and incomplete. Return, in contrast, implies that the tour has been successful from etymological and ideal geometrical perspectives. Success implies that the tourist has completed an educational process based on sightseeing and physical contact. In its ideal form, tourism leads to an expansion of one's knowledge of the world, its cultures and its important historical sites.

Tourism is also, however, a geographically and culturally partisan activity since it is founded on the central location of one's culture in an imaginary and concrete geo-political map of the world. For a European, in addition to a home country, there is also the place of Europe in world history which automatically generates a Eurocentrism that serves as a powerful gravitational field for one's national systems of belief and culture, themselves characterized by their own powerful historically defined fields of attraction.³⁹ This is also one of the major themes of *Heart of Darkness*, and one can argue that the quest for Kurtz—the physical hardships, dangers and the increasing moral and physical disintegration that Marlow witnesses as he nears his objective—is a graphic representation of the efforts one would have to make in order to escape the influence of one's culture—its social, political and economic systems as well as its customs, beliefs and moral codes.⁴⁰ After Kurtz's death, Marlow returns to Europe and, eventually, to the deck of the *Nellie*, which is poised to embark on another adventure should one choose to reread the novella. The *Nellie* does not represent the fixed stability of the homeland but rather, with the boat's ports of call and its periodic yet invariably impermanent water-based home berth, the deracinated perambulations of the perpetual tourist.

The works that have been selected for *Live rightly, die, die...* were initially identified by their resonance with preliminary, intuitive conceptions of tourism and the exotic. *Heart of Darkness* provided the necessary frame of reference for refining these conceptions. Final definitions were developed through an in-depth analysis of the visual, conceptual and historical logic of two photographic documents which served as frames of reference for the final placement and

interaction of the works. The first photograph was an anonymous nineteenth-century reproduction of an eighteenth-century handbill promoting stagecoach travel between London and York. The second was the earliest known photographic documentation of a Chinese *lingchi* execution. This photograph was accompanied by a newspaper extract describing the conditions under which the photograph was taken. The two photographic documents were chosen because they raise specific questions about the relationships that can exist between media, travel and the exotic, and also, in the case of the *lingchi* photograph, because of the disturbing—indeed 'horrific'—impact of specific kinds of images on the Western imagination (whether this impact was artificially cultivated or genuinely expressed). The visual analysis of each photograph also provided information and suggested strategies for the inclusion and placement of works in each of the exhibition's two sections. The selection of works for each section was therefore made with reference to a 'master' photograph, while each photograph operated within the exhibition under the governing frame of reference of *Heart of Darkness*. While each visual artefact was treated as an autonomous site of speculation, the novella's governing influence was acknowledged through the adoption of a common design template which linked works and sections together and which allowed for a direct, geometrically-based dialogue between individual works in each section, thereby opening the way for a transversal reading and viewing experience.

*die,—York Four Days Stage-Coach*⁴¹



Some visual documents can serve as historical bridges and points of departure for speculative thought. An early eighteenth-century handbill publicizing a new stagecoach route from London to York was photographically reproduced at a specific, but unrecorded, moment in the mid-nineteenth-century.

The photograph is unusual and interesting because it has preserved an item of cultural ephemera that relates to the history of pre-industrial transportation. The conjunction of handbill and photograph is also historically significant because of the bridge it creates between different forms of transportation. On the one hand, there is the stagecoach (as represented by the handbill) and on the other hand there is the photograph that also moves people and things, in a dimensionally transformed state, through space and time. The unique feature of this particular visual artefact, however, resides in its fusion of handbill and photograph. The handbill's subject provides its reader with information on the spatio-temporal dynamics of eighteenth-century travel and transportation, while the photograph's peculiarity lies in its specific articulation of the place, space and time of that information. Not only has the photograph preserved *in its own way* the information that the handbill transmits, but also, in so doing, it transmits a precise yet abstract *picture* of eighteenth-century transportation and communication culture to an early twenty-first-century observer. This picture, however, is not a common one. We are not in the presence of an ordinary image in the sense of a conventional two-dimensional representation of a person, landscape, object, stagecoach, etc. This photographic image operates on us in a more abstract and performative manner: it addresses a message to us and it proposes, within the parameters of an archaic style of language and mode of transportation, that we might *still* make use of this 'new' route between London and York should we choose to. This photograph thus presents us with a different kind of experience that does violence, in a rather special way, to our sense of time and place. For, in addition to the question of content, that is, the existence of a new stagecoach

route between London and York, we are also faced with a singular interface between *systems* of transportation and communication: the one publicized through the handbill, the other encapsulating the former (since photography also provides its subjects with a method of travelling through space and time). One might suggest that perception is caught and trafficked back and forth between centuries and media, and between the *possibility* of travelling from London to York and back again. This traffic destroys our conventional common-sense understanding of the space and time of everyday social activities and opens the mind up to the possibilities of a different form of travel and tourism. For what we engage in as viewers when we contemplate this photograph is a virtual form of tourism. Although a contemporary viewer will never travel by stagecoach along this route, the viewer is still invited to make this journey and perhaps to visit York, either today (if the viewer decides to accept the invitation on face value, as if it had been recently tendered) or, alternatively, in the past (if the viewer decides to engage in a historical game of the imagination). This photograph places the viewer in a similar position to that of the reader of *Heart of Darkness*, as the voyage will never actually take place outside the viewer's mind and imagination.

The media interface that constitutes *York Four Days Stage-Coach* is therefore composed of two two-dimensional surfaces (the original handbill and the photograph) that have been chemically and optically *fused*. The photograph dissolves *into* the space of the handbill, while the latter has obtained a different set of sensory attributes in the sense that its materiality has been transmuted into that of a photograph. And yet, paradoxically, a space is nevertheless created between the two, a space registered by the viewer's eyes as they move between the physical attributes of a photograph and those of a handbill with its qualities of paper supporting a printed text and handwritten note. One result of this fusion is a turning inside out of the transportation and communication functions of both media (photograph and handbill) with respect to the various stages of a journey that a vehicle such as a stagecoach could have serviced. As viewers, we move between the past (1706) and the future (the fact that the stagecoach route will take effect on Friday, April 12, 1706, which suggests that the handbill was printed earlier in order to promote the new route). This movement is made relative, however, by another movement that can be activated with reference to the handwritten note at the bottom of the handbill which declares, in turn, that a specific journey will or should begin on June 3, 1706. With the intervention of photography, these movements are now displaced into an intermedial space in which the viewer's eyes oscillate between photograph and handbill. This displacement creates an open and perpetual movement which finally dislocates the informational culture of the handbill and its complex spatio-temporal properties. We move between media while moving between parallel pasts and futures because they now also exist in the present. In a sense we have become voyagers or tourists—time travellers by way of the eyes—as we are shunted back and forth in an in-between representational space, but also with the possibility, at any moment, of being projected into the future and past via means of transportation, departure and travel times, departure and arrival locations. The subject of our voyage is to experience and appreciate the special—exotic—qualities of the nineteenth-century material artefact displayed before our eyes as well as the qualities of an archaic and obsolete form of travel. In this example, tourism is defined as a compounded product and experience of intermedial and antiquarian forms of travel.

Elsewhere I have pointed to the existence of this peculiar intermedial space and discussed its attributes, in particular its psychasthenic nature.⁴² I have proposed that this space is the site of a special kind of violence related to the fusion and/or assimilation of media specificity that can lead, under certain circumstances, to the death of difference not only in the sense that a given medium exists beyond itself, but also because this existence raises the possibility of the 'death'

of a specific dimension of representation through mimetic assimilation. This death is the result of the evacuation of a presence that was defined according to specific media attributes. In the original case I was discussing, the media in question were photography and drawing. In this case, it is photography and printed matter. In both cases, however, a special kind of space is created through the movement or oscillation of attributes from one medium to another. It is through this oscillation that the viewer's eye registers the presence of an 'in-between space' and of the underlying logic of ambiguity that creates the conditions and sets the pace of its perceptual oscillation. The oscillation creates a new form of *trompe-l'œil*—a single surface that is nevertheless an in-between space composed of attributes from two different kinds of surfaces (photograph/drawing and photograph/printed matter) and two respective ways of defining the world (photography/drawing and photograph/printed matter). It is in this way that a strange lack of substance is created which is based on mimicry with its perceptual effects of disguise and camouflage.

In certain cases, such as photographed drawings, the viewer is confused and destabilized by the lack of precise media coordinates. This type of space, I have also suggested, is related to transcultural contact spaces, but with respect to media as opposed to cultural representatives and attributes.⁴³ As in the case of contact spaces, transcultural intermedia spaces are violent and destabilizing zones created by visual attributes and data that have been ejected or dislocated from their respective frames of cultural reference.

Transcultural intermedia spaces extend our understanding of the history of media because they represent new paradoxical kinds of media spaces that are no longer rooted in specific technical or representational attributes. These spaces exist beyond autonomous media and associated technical or academic disciplines (such as the history of photography). They have not been explored in contemporary art even though they suggest unorthodox and subtly violent ways of conceiving of and organizing the world.

York Four Days Stage-Coach provided some interesting parameters and methodological propositions concerning the type of work that could be exhibited in *Live rightly, die, die...* It also pointed to a method of drawing out additional information that could be encoded in a work and that would remain obscured or hidden in its original condition. This approach promotes a view that there are other ways of treating and presenting works which violate their integrity in a way that opens up and extends their semantic matrix in new directions which nevertheless do not violate their inherent cultural logic. It is not hard to imagine how these works might destabilize a viewer's habitual cultural or religious frames of reference, thereby opening the way for the potential transformation of a viewer into a transcultural tourist, with all that this implies with respect to those frames of reference.

The nineteenth-century photograph of an eighteenth-century handbill embodies a logic of media translation which also adheres to Walter Benjamin's observation that '[t]ranslatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential that they be translated; it means rather that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability.'⁴⁴ Here translation is a mimetic exercise in which the 'specific significance inherent in the original' is doubled and trapped, oscillating back and forth in perpetuity, a rhythm broken only by the distractions of the petrified promises of travelling in a future/past. Thus the photograph continues to promote its message to a viewer concerning travel between London and York through its suggestion that the viewer make use of the 'new' route it is advertising. Today, travel between the two cities would be imaginary (from the handbill's point of view), thereby reinforcing the idea of a possible Benjaminian translation of this early eighteenth-century timetable and mode of travelling into the promise of an exotic tourist experience. Because this promise's reference points and spatio-

temporal parameters are historical, a trip of this kind could only be an imaginary form of tourism in which the site to be visited would be represented by the absent stagecoach and either York or London depending on one's direction of travel.

York Four Days Stage-Coach presents its viewers with two important lessons on the topic of tourism. The first concerns the significance of media translatability and its impact on representational conventions: there are media artefacts which exist that exhibit characteristics which are similar to those that Roger Caillois identified under the rubric of *psychasthenia*. The second related lesson concerns the existence of alternative forms of travel and tourism: the named yet empty spaces at either end of the stagecoach journey serve as the hubs for the influx and redirection of a contemporary 'touristic' imagination along different flight and sight lines, as does the stagecoach's own futuristic phantom presence.⁴⁵ And yet a tourist's curiosity can never be satisfied, because it would ultimately be dissipated in the vacuum of the promotional promises of *York Four Days Stage-Coach* to facilitate a journey—a vacuum that is the product of the decontextualizing and oscillation of media attributes. The addition of the handwritten name of a specific individual only serves to confirm the existence of this matrix of absences. The imagination is caught between cities and must oscillate forever between them, not simply because they exist in name only, but also because they are ultimately out of reach. Their geographical identities as eighteenth-century cities have dematerialized and been absorbed into another spatio-temporal dimension: that of history, with its images and tourist guidebooks. One might suggest that perception is caught and trafficked back and forth between centuries and media and between the *possibility* of travelling from London to York and back again. This traffic and its possibilities destroy our conventional common-sense understanding of the space and time of everyday social activities and open the mind up to the possibilities of a different form of travel and tourism. It is this possibility that is explored in the first part of *Live rightly, die, die...*

die...—but to realise it in all its horror the picture itself must be seen

An unusual description of a Chinese ritual of public execution was published in the *Hongkong [sic] Telegraph* on June 17, 1890. The second-hand narrative described the photographing of a *lingchi* execution in Canton and its singularity resided in the fact that this form of public execution had not been subject to photographic documentation before.⁴⁶ The *lingchi*—slow slicing, or death by a thousand cuts method of execution—was based on the sequential dismembering of a condemned individual over a period of time. Although the number of interventions (slicing and cutting) on the body appears to have varied over time, they were prescribed and sequential.

The photograph of this particular execution was accompanied by the following report:

THE LING CHI

(From the *Hongkong Telegraph*, June 17, 1890)

Mr. W. E. Sharp, chief engineer of the Fatshan, deserves a medal from the Royal Photographic Society, if there is such an institution. About a fortnight ago he tackled one of the most disagreeable jobs that any enthusiastic amateur could wish for. A Chinaman who had killed his step-father suffered the unusual penalty of *ling-chi* at Canton, in the presence of a large crowd. After the sentence had been carried out, and the officials had departed, Mr. Sharp pushed through with his camera, and, in spite of the throng, the heat, the stench, and the terrible spectacle presented, obtained an excellent photograph of the gruesome sight. One more revolting could scarcely be conceived. Lying in the centre of a small ring of spectators are the bleeding limbs and trunk of the victim, just as the executioner left them. The head lies

cleanly severed from the neck, the arms are hacked off at the elbow, shoulder, and wrist; the feet and lower part of the legs are similarly treated, and on the trunk, which is unspeakably mutilated, the cords with which the victim was bound to the cross are still visible. In the foreground, alongside the agonized face, stands the blood-stained block on which he was decapitated after mutilation. Even described so shortly as in this notice some idea of the shocking spectacle may be gained, but to realise it in all its horror the picture itself must be seen. Mr. Griffiths has some copies on view at his studio.

In the present example, the description is accompanied by the photograph of the dismembered body of the condemned man. The photograph and description function, therefore, as a unit in which written elements can be 'compared' to photographic elements and vice versa. Comparison creates 'factual' bridges (based on reciprocal confirmation) *between* corresponding elements that can function, in turn, as interpretative/fictional *lines of flight* that are independent of the photograph and the printed description.



The cultural significance of the *lingchi* ritual and its visceral visual and psychological impact on the viewer does not reside in one artefact as opposed to the other, but rather in the viewer's capacity to negotiate and construct meaning *from a movement between them, and in the reader's capacity to follow the lines of flight of a startled and momentarily unbridled imagination* as the viewer attempts to reconstruct the execution's cultural and legal context and its sequence of events in the absence of any clear idea of that sequence. In this economy and its transgressive open-ended flight lines, the printed newspaper description serves as a directive in relation to the textually mute photographic image, while the latter's data exceeds the former's guidelines in order to redirect the reader's mind to other non-verbal regions of signification or non-signification. While these regions lie outside of the newspaper description's language domain, they nevertheless haunt the viewer's mind. This distinction is well captured in the clipping's closing lines: 'Even described so shortly as in this notice some *idea* of the *shocking spectacle* may be gained, but to *realise it in all its horror* the picture itself must be seen' (my emphasis). Note that this statement, which carries a full arsenal of emotions, prejudices and encouragements to 'experience' the unexperienceable, is based on a *reading* of the photograph and the conditions in which it was taken. It is therefore not based on an original experience of the *lingchi* execution itself, or on the multi-sensory experience of the photographer who '... pushed through with his camera, and, in spite of the throng, the heat, the stench, and the terrible spectacle presented, obtained an excellent photograph of the gruesome sight.' The printed description is an interpretative extension of the photograph's subject matter—its 'gruesome *sight*'—as opposed to the original event that may also not have been experienced by the photographer in its entirety. The printed report should therefore be considered, more correctly, to be a third-hand account. At this stage in the event's historical and translational existence, words fill in for the absence of sensory details that the photograph cannot provide,

whether these details were communicated to the writer by the photographer or invented by the former. It is worth reiterating these details in order to appreciate the range of sensory information that was deployed in order to introduce a reader to the effort and discomfort, and perhaps even the potential danger, that was involved in its creation: 'After the sentence had been carried out, and the officials had departed, Mr. Sharp *pushed through* with his camera, and, in spite of the throng, the *heat*, the *stench*, and the terrible spectacle presented, obtained an excellent photograph of the gruesome sight.' The simple combination of photograph and printed text has triggered the generation of a complex interpretative economy and its imaginary excesses, which serve as a reminder that any public presentation of visual documents automatically generates fictional/interpretative spaces that are ultimately unmappable insofar as their boundaries are as fluid and quixotic as the succession of its viewers in a gallery in Hong Kong or Montreal. One must also not forget that the interpretative economy begins and ends with the photograph <-> newspaper description as opposed to the original event. This avoids the fatal mistake of confusing the photograph and its subject matter with a *lingchi* execution that took place in Canton in June 1890.

There are three ways to engage with the photograph's subject matter within the system of (photograph)/(newspaper description) <-> (studio/photograph)). The first is solely on the photograph's terms as the agent of a fictionalized historical event. The second is solely on the newspaper description's terms but in reference to multiple copies of the photograph 'on view' at Mr. Griffiths' 'studio.' The third is on the terms set out by the combined existence of photograph <-> newspaper description. This latter combination is the one that has been used in *Live rightly, die, die...*

The photograph <-> newspaper description combination is particularly interesting because of what it reveals about the creation of documentary fictions or fragments and the kinds of emotive excesses which serve as imaginary flight lines that could breach the colonial mentality of any contemporary viewer in order to simultaneously confirm and negate impressions of cultural and moral superiority. The possibility of engaging directly in a process of confirmation or negation by linking up with the photograph through a printed text is substantiated in the latter's case through the presence of words such as 'throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,' 'gruesome,' 'revolting,' 'victim,' 'agonized,' 'shocking' and, finally, 'horror.' When associated with or printed next to certain images these words could generate Kuleshov effects which would trigger additional fictional sight and flight lines.

In that the photograph serves as the basis for the newspaper description there is a hierarchical relationship between the two elements, one confirmed by the additional sensory and interpretative information promoted by the latter but which cannot automatically be guaranteed by the former. A space of ambiguity is mapped out by the newspaper description of the photograph, and this space can easily be colonized by the imagination of the viewer/reader, who is at liberty to expand on the details and information provided by the writer. This interpretative 'excess' is openly encouraged by the printed description through the use of emotionally charged words which, when used in cross-cultural situations (European photographer photographing Chinese public execution), carry additional cultural information in the form of implicit cross-cultural value judgments that are not necessarily completely embedded in any one word (given that each word's contribution is a function of its position in the description and its location within a particular sentence) but are knitted into an unconscious existence in the viewer's mind through their position in a specific but not necessarily contiguous sequence of similar words. In this case, the sequence is composed of 'throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,' 'gruesome,' 'revolting,' 'victim,' 'agonized,' 'shocking' and 'horror.' It is not surprising therefore that the last

word in this sequence, and the one that could close it and bring into existence a closed-circuit of cultural prejudice, is the word 'horror':

'throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,' 'gruesome,' 'revolting,' 'victim,'
'agonized,' 'shocking,' 'horror,' 'throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,'
'gruesome,' 'revolting,' 'victim,' 'agonized,' 'shocking,' 'horror.'

When reading through the sequence, especially in the form of a closed loop (an artificial method of isolating and amplifying the hidden economy of cultural prejudice), one cannot help but get a sense of being placed in the position of *witness*. This is also the case when one isolates the elements of the victim's body: limbs, trunk, head, neck, arms, elbow, shoulder, wrist, feet, legs. Again one can proceed to isolate the execution process: the 'severed' (head) and 'hacked' (limbs) serve as a mini-inventory of techniques within a process of ritual mutilation and decapitation. These sequences imply process and therefore introduce time (the chronology of the execution) into the frame of the photograph thereby, expanding its documentary powers of representation into its past (previous execution process) and future as the imagination of the viewer/reader takes flight along the multiple possibilities that exist as a consequence of the eyes' movements along these sequences of words and their associations. One might argue that these word sequences have been artificially isolated from the narrative and that therefore the proposal that one is converted into a witness under their guidance is false. It is an error, however, not to consider the narrative's multiple hidden economies when analyzing the relationship between the text and the photograph. For these economies in particular are what sustain its hidden systems of representation and their ideological and cultural agendas. (They also reproduce an interesting if distorted vision of the execution's chronology, its removal and dismemberment sequence and its sensory dynamics.) This is one of the lessons that the photograph *The Ling-Che* and its addendum offer the viewer. The other lesson concerns the word 'horror.'

The word elements combine together to produce economies which incubate the particular conception of horror that is fictionalized into existence in *The Ling-Che* through a reader who has either visited Mr. Griffiths' studio after having read the newspaper description or who, as in the present case, has the two elements before his or her eyes. What is this conception? The clue is contained in the sentence '[e]ven described so shortly as in this notice some *idea* of the shocking spectacle may be gained, but to *realise* it in all its horror the picture *itself* must be *seen*' (my emphasis). Clearly the 'horror' cannot be circumscribed by or rooted in words, as they can only operate at an intellectual, abstract level of communication, notwithstanding their combined powers of resurrection and/or invention. In contrast, the description can bear witness to the '*idea* of the shocking spectacle' (my emphasis). According to the author, however, the photograph must be *seen* and therefore it must be experienced first hand 'to realise it in all its horror.' It is only by seeing the *results* of the execution that the viewer can appreciate its horror in a way that cannot be captured in words. Of course, a photographic experience is not a first-hand experience. But it serves as a potent document, because of the density of sensory information it contains; the author of the written description suggests, moreover, that this information is in some sense exceptional because of the way it can be associated with the word 'horror.' This potent word becomes a medium to transform the reader into a viewer and then a spectator, and in so doing to displace them from one spatio-temporal place to another. Implied in the distinction between media and their impact on the senses and the intellect is, therefore, the question of displacement: the movement from where one might be reading the newspaper to where the photographs are on display, or from the present into a past (always keeping in mind that it is not the event that is in question, but its representation). This is one of the interesting hidden dimensions of the articulation of word and photograph in the case of *The Ling-*

Che. It takes two forms: a movement through space between geographically-located places (Canton and Hong Kong), and a movement between media. These displacements resonate with those of the *York Four Days Stage-Coach* photograph. But they take a different form. In *York Four Days Stage-Coach* the fusion of paper and photographic media triggers a psychasthenic representational condition; in the case of *The Ling-Che*, the separation of paper and photograph is equivalent to a division of media spaces and methods of coding information.

The distinction between photograph and printed newspaper description raises the question of how they operate as a unit in space and time, because the relationship is not the same as in *York Four Days Stage-Coach*, where there is a confusion of technical and representational attributes. Moreover, how does *The Ling-Che* change or modulate the parameters concerning the choice of works that might be exhibited in *Live rightly, die, die...?* An interesting translational relationship exists between the printed newspaper description and the photograph. This relationship is not unilateral but reciprocal. The photograph existed before the newspaper description and the latter therefore clearly owes its existence to the former. But the information that the printed text tenders exceeds the visual parameters of the photograph in two ways. The first is descriptive, in the sense of translating the photograph's visual information into a textual form, in which there is a clear degeneration of information, because words cannot translate the totality of the visual data contained in the photograph. Hence the admission that one has to go and see the original photograph at Mr. Griffiths' studio in order 'to realise it in all its horror.' The second is interpretative in the sense that the newspaper description provides additional information—or a surplus of trans-photographic information—that is transmitted to the reader by way of words such as 'throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,' 'gruesome,' 'revolting,' 'victim,' 'agonized,' 'shocking' and, of course, 'horror.' Insofar as there is a proposal that one should physically displace oneself in order to experience the photograph's 'horror,' the newspaper description exposes the presence—or a potential that must be consummated by way of a physical displacement—of a reciprocal translational relationship between the two. While it is true in this case that, as Benjamin suggests, the translation 'issues from the original—not so much from its life as from its afterlife' because 'a translation comes later than the original,' it is also true that the translation reflexively acknowledges its shortcomings.⁴⁷

Is the newspaper description therefore a translation in Benjamin's sense? Yes and no. Yes, because, as Benjamin pointed out, it is a question of the original's afterlife and of history as a medium for its transmission; and no because it deliberately adds much more information to the original than a translation, even a loose one would. This excess also allows it to exist in history but from the viewpoint of other translational vectors, or *flight* lines, which exist within and throughout the translation. On the one hand there are *sight* lines (limbs, trunk, head, neck, arms, elbow, shoulder, wrist, feet, legs) and on the other hand *flight* lines ('throng,' 'heat,' 'stench,' 'terrible,' 'gruesome,' 'revolting,' 'victim,' 'agonized,' 'shocking' and 'horror'). Each itinerary plots out a route for the eye and mind to visit the photograph with different objectives in mind, and insofar as this itinerary has been organized from a *Hongkong Telegraph* reader's viewpoint it opens the way for a form of textual and visual tourism in relation to the photograph. A reader's potential route can be surmised from the simple fact that they would have to visit Mr. Griffiths' studio in order to see the photograph. But there are also two other important itineraries that can be followed by way of the newspaper description's sight or flight lines. While the former itinerary is no longer possible (since the event took place a 120 years ago and, moreover, no address has been provided), the latter two itineraries are still possible since a set consisting of the printed description and photograph still exists. This possibility should come as no surprise given the fact that the

function of tourist maps is normally to facilitate a tourist's cultural education through contact with prominent historical sites, thereby guaranteeing an educational and entertainment-based experience worthy of the voyage that has been undertaken. It is therefore possible to return to the two lists of words from the newspaper description in order to treat them as local yet important tourist itineraries, especially because this is the first known photographic record of a *lingchi* execution:

Itinerary *a*

limbs, trunk, head, neck, arms, elbow, shoulder, wrist, feet, legs

Itinerary *b*

throng, heat, stench, terrible, gruesome, revolting, victim, agonized, shocking, horror

The elements that compose Itinerary *a* have clear visual references and equivalents in *The Ling-Che*, and a pathway plotted out by the chronological placement of the words in the newspaper description can be followed without much difficulty, although this pathway has no concrete spatial or geometric equivalent (to a road, for example) within the photograph itself. Itinerary *b* is more nebulous in its relationship to the visual elements and composition of the photograph. In *b* there are two words that have visual anchors or equivalents in the photograph: throng and victim. These words divide the photograph into two major spatial areas demarcated by the ring of the spectators' feet and the pieces of the victim's body. In each case there are no single all-encompassing elements that exist in relation to a word. Instead, each word refers to a physical group of elements that are collected together because of the word's capacity to regiment them under a common semantic umbrella. Thus 'throng' encompasses all the feet that are displayed in the photograph and 'victim' serves to shepherd all of the lifeless body parts under a common heading. In Itinerary *a* there is one word that clearly links these two areas: the word 'feet.' Curiously, one cannot readily isolate the feet of the victim amongst the pieces of his dismembered body. In their place, we are confronted with an array of torso-less legs and feet that circumscribe the victim's body as if each foot could be shared with the victim, or alternatively, as if each foot pointed to the photographic dismemberment of the scene, thereby acknowledging the possible existence of a covert collusion between the photographer and executioner(s), the former present but invisible behind the camera/photograph and the latter absent but present by way of the execution's end products. It is also important to note that the display of feet is divided into two groups: one on the left side and the other on the right side of the victim's body parts, the two being separated by a gap that serves as a concrete flight line that resonates with the vanishing point of an elementary, if crude, system of perspective suggested by the spatial deployment of the spectators' feet. The flight line to nowhere functions as a visual and psychological escape route from the claustrophobia (and horror) of the execution scene, as well as an actual escape route for the photographer (and, as a consequence, the photograph), whether or not he actually used it since we only know from the newspaper description that he '. . . pushed through with his camera, and, in spite of the throng, the heat, the stench, and the terrible spectacle presented, obtained an excellent photograph of the gruesome sight.' The feet on the bottom left hand side of the photograph are blurred to the extent of signifying not only their animated—'living'—status (in comparison to the body parts presented in the centre right of the photograph), but also the swift and furtive movement of the photographer who had pushed his way through the crowd of onlookers in order to take this photograph. The movement also embraces the viewer of this image and its spectacle and draws her or him into the circle of onlookers in a way that most photographs do not do in such a literal manner.

As one continues to look at the photograph one becomes an unwitting participant in a ritual doubly situated in the past (the photographed scene

and the ritual process not registered). In this sense, there is a strange kinship between *York Four Days Stage-Coach* and this 1890 photograph. Although the present-day viewer stands outside of the circle of spectators, he or she is present by proxy—by being in the ‘shoes’ of the photographer, as all viewers of photographs ultimately are. Compared to the photographer the viewer is passive and unproductive, however, and this passivity places him or her in the ranks of the *lingchi* spectators: the split second of the photographic negative’s exposure has created a two-way spatio-temporal bridge between past and future, and it is this bridge that provides ‘access’ to this scene. But one must not succumb to this illusion. The photograph in front of us is an *experimental* medium of time travel because of its specific propositions concerning alternative visual forms of displacement (photographically and, in this case, cross-culturally and by foot); its propositions are as audacious and disturbing as the ones proposed by *York Four Days Stage-Coach*. Its particularity—its singularity—however, resides in its union with the newspaper description and the intimate economy created by the interrelationships between word sequences and the photograph’s content and visual organization. Space-time travel is an appropriate metaphor for the possibilities opened up by this economy, the peculiar *two-dimensional* form of space-time tourism it proposes and the disturbing conception of the exotic (which pivots on the word ‘horror’) it promotes through the movement it encourages along those word sequences.

The word ‘horror’ opens a channel of communication and comparison between *The Ling-Che* and *Heart of Darkness*. Not only is the bridge created by the duplication of the word ‘horror’ in the case of Kurtz’s final words ‘The horror! The horror!’ (a flight line); it is also reinforced by the presence of severed heads: the pickets with their six heads placed outside the Inner Station (a sight line whose complex and compounded vision included five heads turned towards the station and a sixth turned away from it).

Can one really claim, however, that the two itineraries actually have a touristic function in relation to the content of *The Ling-Che*? Can one also argue that one of their functions is to trigger a particularly ‘horrific’ experience of the exotic? If the photographer has taken a photograph of the end product of a *lingchi* execution ritual, then it is not only to bear witness to this cultural practice, it is also to present it to a viewer, whoever that viewer might be (‘Mr. Griffiths has some copies on view at his studio’ *for you to see if you want to experience the horror*). One of the peculiarities of photography, as discussed above with respect to *York Four Days Stage-Coach*, is to create specific space-time experiences

within a forward-moving translational dynamic that nevertheless uses history as its principal medium of communication and transportation. Clearly we are not talking about physical forms of time travel, but of the conceptual and intellectual forms of time travel most often associated with uchronic science fiction practices. In contrast to word sequences and conventional writing practices, photographs operate simultaneously in visual space and with abstract conceptions of time, as can be seen in the exceptional case of *York Four Days Stage-Coach*. Similar claims can be made for *The Ling-Che*, however. The present-day viewer does not have to travel to Mr. Griffiths’ studio to see the photograph and experience the horror; the photograph and description are here, in front of a twenty-first-century viewer, to be *seen* in an exhibition entitled *Live rightly, die, die...* The difference, however, is significant: 120 years in the future or 120 years in the past, depending on one’s *point of view*. *The Ling-Che* is no longer a witness of its own time; it is a historical document with specific spatio-temporal characteristics. It is now a witness for its own (photographic) time, as is the case of all of the visual documents presented in *Live rightly, die, die...* Present-day viewers cannot help but treat the photograph and its content in a touristic and exotic way—points of view that are encouraged by the wording of the newspaper quotation and its ability to remain as suggestive and potent today as it was in 1890. This is a logic that has been transposed to *Live rightly, die, die...* *York Four Days Stage-Coach* and *The Ling-Che* encourage a viewer not only to travel in *historical* time and space; they introduce the viewer to its space-time possibilities and complexities. In so doing, they introduce the viewer to a different form of tourism, in which a concept such as the exotic is subject to the tensions and gravitational forces of history in its major and minor registers, and also in its meta-exhibitionary forms.

If *York Four Days Stage-Coach* provides some interesting parameters and methodological propositions concerning the type of work that might be exhibited in *Live rightly, die, die...*, then *The Ling-Che* provides further evidence of the kinds of additional information that is often encoded in a work and that remains obscure or hidden in its original condition. But it also suggests that one can extrapolate a touristic itinerary that is plotted out in words and in visual, conceptual and historical interaction between printed and pictorial documents. While this is the case with historical documents such as *York Four Days Stage-Coach* and *The Ling-Che*, the material statuses of these documents are very different today because they can be transmitted electronically in ways that have little to do with paper-based systems of communication.

Labels as Alternative Travel Guides: e-flux

News today increasingly circulates in electronic form, and the concept of what constitutes a newsworthy event is also different from what it was in the nineteenth-century. Because we are dealing not only with historical events, but also with an art exhibition, the question of how information in general and newsworthy information in particular is transmitted in the art world is a question that must also be dealt with in this kind of exhibition, because of its possible relationship to the topic of tourism and its specific relationship to the photographs *York Four Days Stage-Coach* and *The Ling-Che*—both of which transmit information under the sign of a ‘newsworthy event.’

Over the past few years, one information portal has come increasingly to govern the art world’s information economy. That portal is *e-flux*. This information transfer and dissemination hub serves as the primary source of news about what sort of exhibitions and publications are happening in the art world.

E-flux was founded in January 1999 in New York, where it is still based, and it presents itself as ‘an international network which reaches more than 50,000 visual art professionals on a daily basis through its website, e-mail list and special projects.’ *E-flux* is primarily known through its ‘news digest’ or ‘*e-flux* announcements,’ which serve as media for the distribution of ‘information on some of the world’s most important contemporary art exhibitions, publications and symposia.’⁴⁸ *E-flux*’s daily news digest is based on a ‘focused and selective approach to the information’ it chooses to ‘distribute,’ based on its ‘cooperation with nearly a thousand leading international museums, art centers, foundations, galleries, biennials and art journals.’ It claims that this approach ‘has been rewarded by an exceptionally high degree of attention and responsiveness from our readers.’⁴⁹ *E-flux* reports that it has over 45,000 readers, composed of ‘47% in Europe, 42% in North America, and 11% Other (South America,

Australia, Japan, etc.).' This readership is also composed of '18% writers/critics, 16% galleries, 16% curators, 15% museum affiliated, 12% artists, 10% consultants, 8% collectors, 5% general.'⁵⁰ The demographics are impressive, as they suggest that *e-flux* is the art world's electronic Hermes; its news bulletins are messages that circulate in the art world's electronic communications system. This relatively new electronic system for the distribution of newsworthy information is a sign of the profound transformation that has taken place in the art world as a result of its absorption by the Internet.

Once one subscribes to *e-flux*, one has the distinct impression that one is directly integrated into the art world's exhibition economy, the information-based currency of which streams by one's computer screen on an hourly basis. Moreover, since *e-flux* is an integral part of the art world's high culture—because of its selectivity and the fees it charges—, it allows any viewer who has access to a computer to track the intellectual (theoretical) and material/exhibition activity taking place on an hourly basis throughout most of the major hubs of the art world. The reader is, under these circumstances, silently and unconsciously transformed into a global cultural voyeur, or tourist.

Insofar as each exhibition announcement contains a statement or a descriptive synopsis of the event, *e-flux* delivers a daily and hourly record of the intellectual and historical underpinnings of the constant stream of exhibitions it publicizes. The constant evolution of the relationship between theory and practice is also tracked by *e-flux*'s daily flow of electronic announcements. Since most of *e-flux*'s 45,000 readers are seated in front of their computers when they read its announcements, they are transformed into an army of *e-flux* tourists who are privy to events that are presented electronically on a computer screen, as opposed to being physically present at events taking place in some far-away country. Moreover, since most of these events are scheduled to take place in an immediate future, *e-flux* announcements generate temporally complex screen events whose characteristics are compounded by their distant spatial references. These are some of *e-flux*'s basic transformational and operational characteristics in relation to the art world it serves so diligently. The *e-flux* experience is a form of tourism that is no longer to be conceived exclusively in relation to a physical activity involving travel. As in the case of the armchair-based literary tourism promoted by travel and adventure literature, the *e-flux* tourist is a passive consumer of events taking place in distant locations all over the world.⁵¹

Selected *e-flux* news bulletins are used in place of traditional labels in *Live rightly, die, die...* They function in parallel to the exhibition's use of the word sequences in *The Ling-Che*'s case and they have been deployed in such a way as to function as modes of space/time travel in resonance with the complex space/time propositions in *York Four Days Stage-Coach*.

What does an *e-flux* news bulletin offer, with respect to the creation of alternative viewer-based experiences of tourism and the exotic, that is different from the experiences promoted by the referential and organizational uses of the two nineteenth-century photographs in *Live rightly, die, die...*?

The two reference photographs in *Live rightly, die, die...* suggest ways of violating the integrity of visual documents and artefacts so as to open them up to an expansion in their semantic matrix while respecting their inherent cultural logic. Both these photographs embody, in very different ways, a logic of media translation that operates, in the first case, internally (psychasthenic fusion of handbill and photograph) and in the second case externally (complementary and reciprocal descriptive articulation of photograph and newspaper description). Moreover, insofar as both photographs address promotional messages to their viewers concerning travel between London and York or a visit to a photographic (?) studio, they suggest that a contemporary

viewer can still make use of the obsolete routes they are advertising and which now only exist as traces in a historical textual and pictorial space-time. (In this sense, they belong to a category of promotional artefacts that includes posters, exhibition invitations, etc.) This is one of the forms of travel promoted by *Live rightly, die, die...*, and its use of *e-flux* announcements is designed to generate additional hubs for sight and flight line transfers to other parts of the world. As I have previously suggested, this form of travel, its reference points and spatio-temporal parameters, are historical, and therefore a trip of this kind would be an imaginary form of tourism wherein the site to be visited would be represented by the stagecoach itself, in the case of *York Four Days Stage-Coach*, and by the word sequences in the case of *The Ling-Che*.

There are important lessons to be learned in the case of both examples. The first concerns the significance of media translatability and its impact on representational conventions. The second concerns the existence of alternative *immaterial* forms of travel and tourism. In the case of *York Four Days Stage-Coach* the named yet empty spaces at either end of the stagecoach journey serve as the containers for the influx of a contemporary 'touristic' imagination, as does the stagecoach's own futuristic phantom presence. And yet the tourist's curiosity can never be satisfied, because ultimately it dissipates in the vacuum of the handbill's promotional promises to facilitate a journey. In the case of *The Ling-Che* the separation of media (printed paper and printed photograph) creates a gap that is defined and bridged by the circulation of words and image. If the imagination, in *York Four Days Stage-Coach*, is caught between cities and must oscillate forever between them, not simply because they exist in name only but also because they are ultimately out of its reach, then *The Ling-Che* and its descriptive addendum suggest that both media sites are dematerialized in relation to each other and that the only form of tourism now possible is by the back roads of history. Given this dematerialization, tourism provides a viable way of re-siting and citing the evacuated materiality of the image/text economy through the itineraries it follows. The question of the exotic is dis-located because of the way it is shunted between printed description and photographic representation/document along the word sequences that compose these itineraries. This shunting process is similar in its effects to the process of trafficking perception in the case of *York Four Days Stage-Coach*; both can serve as models for the way visual works are linked to descriptive panels in *Live rightly, die, die...*: *York Four Days Stage-Coach* for Part I of the exhibition and *The Ling-Che* for Part II.

The use of *e-flux* as labels for some of the works displayed and also as autonomous text panels introduces a level of complexity into the exhibition that opens it up to current forms of information tourism, in which the concept of the exotic takes on a more dematerialized form. There are thus three basic reasons for using *e-flux* announcements as labels and text panels. First, because of their ability to create links (sight and flight line transfers) between the artefacts displayed in each section of the exhibition. Second, they can serve as hubs for sight and flight line transfers to other parts of the world. Third, *e-flux* also offers a fundamentally different reading of the contemporary exhibition complex, one that is tightly networked and global in extension. By using *e-flux* announcements as labels and panels, each work in the exhibition is linked up with the global exhibition complex, while the concepts of tourism and the exotic are promoted differently by a work and its label. Thus the question of an exhibition's socio-political and institutional context is engaged in three different yet interlocking ways.

I have already pointed out that an exhibition rarely points to its socio-cultural and economic underpinnings, and rarely does it trace its roots to the Industrial Revolution and its global consequences. I also suggested that there were other possibilities for producing exhibitions, possibilities that begin with a

historical acknowledgement of their socio-cultural and economic place in the world. Because contemporary art exhibitions are now invariably produced in relation to academic theories whose role is to replace these socio-cultural and economic realities with a parallel fiction that has its origins in the university and its matrix of disciplines, it is important to promote a different exhibition model to address art's position and functions in a global economy and an increasingly homogenous global culture in which local cultures are under pressure to conform to Western standards, beliefs and patterns of behaviour. *Live rightly, die, die...* would like to highlight this model by returning to the

multiple historical origins of the contemporary exhibition and by arguing that this model must take account of two important dimensions of an exhibition that takes place in a global exhibition economy: tourism and the complex notions of the exotic that a global exhibition economy promotes as one of its primary by-products. The new global economy of contemporary art raises the fundamental question of the transformation and roles of the curator, artist and the catalogue and their complicity in the promotion of a new type of exhibition experience best captured by the words 'travel agent' and 'tourist guidebook.'

1. Compiling a list of artists who have produced work of this kind is a long and complex procedure, as there are significant problems concerning the criteria to be used in such a selection. Does one include only 'Western' artists or 'Western-educated' artists, or artists who now reside in Europe or North America? Then there are artists who reside outside of the Europe-North America axis (Russia, India, China, South America) but who produce work that refers to the history of Western art in a direct or indirect way. Should they be included in this list? And what about artists who work in the reverse direction of collecting important cultural, political and economic information from Europe or North America to present in their own countries? These questions alone point to the absurd, Ptolemaic dimensions of such a project. However, in spite of this absurdity there is an important knowledge-based cross-cultural economy that has emerged since the late 1960s, as is clearly demonstrated by recent exhibitions of conceptual art (from *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999) to *In and Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (2009)). This economy functions under the governing authority of Berlin, Paris, London and New York. The influence of this economy can be detected in works by Lothar Baumgarten and Walid Ra'ad and by way of artists such as Renée Green, Christian Philipp Müller, Mona Hatoum, Fred Wilson, Mark Dion and so on. . . It is the movement of artists as a function of this economy that I have in mind here when I raise the question of a new professionalized form of tourism, given that travelling, in the case of the professional artist, is invariably geared to public exhibitions and their socio-economic life cycles. Although the circulation of knowledge under many guises has always been porous in the art world (one thinks of the works of the eighteenth- and nineteenth-century British expatriate artist George Chinnery (1774-1852), who worked in India and southern China for most of his life, or of Picasso's canonical 1907 painting *Les Femmes d'Alger*), cross-cultural knowledge has now become an intellectual and artistic commodity of considerable value. For an early and critical assessment of this tendency see Hal Foster, 'The Artist as Ethnographer,' in his volume *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (Cambridge MA: The MIT Press, 1996).
2. The 1960s and 1970s produced artists such as Stanley Brouwn, Richard Long and Hamish Fulton, whose work, although global in reach, was characterized by a studied avoidance of commenting in depth on ethnographic or cultural matters. The 1980s and 1990s, in contrast, produced artists, such as Walid Ra'ad, who were educated in visual or cultural studies programs. For a brief overview of the new 'ethnographic' conditions of artistic production in 2000 see Alex Coles, ed., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (London: Black Dog, 2000). While there is no direct discussion of education in this volume, with the exception of Matthew Rampley's article 'Anthropology at the Origins of Art History,' a number of British art schools publicize their advanced degree programs in the book's final pages. The Triennale de Paris 2012, *Intense Proximity*, provides, among other objectives, an updated perspective on the impact of ethnographic poetics on contemporary art production.
3. The authoritative discussion of orientalism as a discourse of power is, of course, Edward Said's *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).
4. Okwui Enwezor's *documenta XI* is a good example of the art world trying to come to grips with its own academically-inspired theoretical critiques and possibilities.
5. See, for example, the important contributions of Claude Lévi-Strauss such as *Anthropologie structurale* (1958) and *La Pensée sauvage* (1962), translated into English under the titles, *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963) and *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).
6. See, for example, Edward Said's *Orientalism* (1978) and its politics of close reading, which was influenced by Foucault's *The Archaeology of Knowledge (L'archéologie du savoir, 1969)* and *Discipline and Punish: The Birth of the Prison (Surveiller et punir: Naissance de la prison, 1975)*.
7. The socio-economics (and cultural politics) of contemporary art's global patterns and routes of expansion and exchange (including the exportation and proliferation of biennials and the opening of satellite museums and private galleries) would have to be mapped in relation to global commercial trade patterns. This interesting exercise would have to be the subject of another exhibition.
8. See, for example, the work of Walid Ra'ad or Fred Wilson for two prominent examples of how the concept of research can be deployed in the service of knowledge.
9. Artists have been sensitive to the emerging disciplinary regime of visibility and its politics and economics of surveillance since the 1970s. See, for example, the range of work presented in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel, eds., *CTRL [SPACE]* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002).
10. For a singular and influential history of the contemporary gallery space see Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica: The Lapis Press, 1986), originally published in serial form in *Artforum* in 1976.
11. The influence of post-colonial theory and its recent consolidation as a major influence on academic studies and the visual arts can be measured by the number of anthologies devoted to its key concepts, texts and history. See, for example, Elleke Boehmer and Rosinka Chaudhuri, eds., *The Indian Postcolonial: A Critical Reader* (London: Routledge, 2010); Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds., *The Post-Colonial Studies Reader* (London and New York: Routledge, 2005); Alfred J. López, ed., *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire* (Albany: State University of New York Press, 2005); Reina Lewis and Sara Mills, eds., *Feminist Postcolonial Theory: A Reader* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003); and Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin eds., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (London and New York: Routledge, 1998). The works and writings by artists published in many of these anthologies testify to the traffic in ideas between post-colonial theory and art practices.
12. For conventional histories of tourism see James Buzard, 'The Grand Tour and After (1660-1840)', Roy Bridges, 'Exploration and Travel Outside Europe (1720-1914)' and Helen Carr, 'Modernism and Travel (1880-1940)' in Peter Hulme and Tim Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
13. This kind of filter was put to good use in *Untitled*, the twelfth Istanbul Biennial, which was conceived and organized around the work of Félix González-Torres.

14. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, edited with an introduction by Paul O'Prey (Harmondsworth: Penguin, 1985), p. 87 (my emphasis).
15. *Ibid.*, p. 97 (my emphasis).
16. *Ibid.*, p. 102.
17. *Ibid.*, p. 110.
18. Examples of unorthodox exhibition models geared to tourism would include the pre-2010 open-air version of the exhibition *Topography of Terror* in Berlin, the asphalt-inserted cobblestone traces of the Berlin Wall, and the functioning East Berlin *Ampelmännchen* or traffic light symbols. For a discussion of these sites and their impact on a touristic historical consciousness see David Tomas, 'Anonymous Monuments to the Ordinary Man and Woman: The Strange Case of Berlin's Ampelmännchen,' in Marc Léger, ed., *Art and Contestation in the New Century* (London: Intellect, 2011).
19. See, for example, the novella's opening paragraphs, in which Conrad's unnamed narrator creates a sense of intimacy through his observations and descriptions, with the result that the reader is transposed onto the *Nellie's* deck, in the company of Marlow and his companions. Marlow's first-person narrative acts as a relay that emphasizes this intimacy and reinforces the impression that the reader is listening to, as opposed to reading, Conrad's story. Thus, imperceptibly, the reader, losing touch with the anonymous narrator, is transformed into a listener. After a few pages, however, the reader begins to lose touch with the *Nellie* and Marlow's voice and thereafter engages with Marlow's tale as a reader under Marlow's spell, before consuming the novella's short concluding paragraph, which serves as a reminder that this story is precisely that: a story. Not an ordinary story, however, as its authorship, although clear, is heavily mediated.
20. See also the following exchange between Willard and Kurtz on the question of Kurtz's method of working:

KURTZ
*Have you ever considered, any real freedoms?
 Freedoms from the opinions of others.
 Even the opinions of yourself.
 Did they say why, Willard? Why they wanted to terminate my command?*

WILLARD
I was sent on a classified mission, sir.

KURTZ
It's no longer classified, is it. What did they tell you?

WILLARD
They told me, that you had gone . . . totally insane. And that your methods were unsound.

KURTZ
Are my methods unsound?

WILLARD
I don't see any method at all, sir.

Source: <http://www.vietnamwar.net/apocalypsenowscript.htm>, accessed 14/12/11.
21. For Conrad's description of the Congolese woman see *Heart of Darkness*, *op. cit.*, pp. 100-1.
22. See, for example, Thomas Hirschhorn's *Crystal of Resistance* installation presented at the Swiss Pavilion during the 54th Venice Biennale in 2011.
23. <http://www.e-flux.com/>. *E-flux* is one of the major sources of information on exhibitions and related activities in the art world. Once one subscribes to it, one receives announcements on an hourly basis. This traffic creates the illusion that one is actively, as opposed to passively, engaged in its communications network and the curatorial and exhibition economies that it maps.
24. Kurtz to Willard in *Apocalypse Now*.
 Source: <http://www.vietnamwar.net/apocalypsenowscript.htm>, accessed 14/12/11.
25. The links between the two works are obvious and yet intriguing because, contrary to many film adaptations of books, *Apocalypse Now* can be considered to be *Heart of Darkness's* twentieth-century equivalent.
26. The post-1960s artistic culture of quotation and appropriation has its academic roots in two key texts of the 1960s: Roland Barthes' 'La mort de l'auteur' (1967) and Michel Foucault's 'Qu'est-ce qu'un auteur?' (1969). The former was translated under the title 'Death of the Author' in *Aspen* 5-6 (1967) and the latter was translated under the title 'What is an Author?' in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, edited by Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977). The question of the author was also directly addressed and radically critiqued by Duchamp in his readymades of the first quarter of the twentieth-century.
27. One can ask the interesting question of whether there is an unacknowledged relationship between advanced capitalism's attack on the autonomy of the working subject and similar academic attacks on the bourgeois subject's sovereignty.
28. What would happen to the history of post-1960s contemporary art if one decided to treat it as a history of capitalist as opposed to post-capitalist aesthetics?
29. Duchamp's readymades are the first concrete manifestation of this transformation. See also the works of Dan Flavin and Donald Judd, which negotiate a fine line between the straightforward celebration of an industrial culture and its material (Flavin) or aesthetic (Judd) appropriation.
30. The acceleration in the construction of private and public museums; the increasing number of artists produced by universities, art schools and art academies; and the internationalization of the art world's exhibition economy over the last twenty years are significant measures of the radical changes in this important subculture's economy and demographics. The home and portable computer are other important agents of change, because of their impact on studio and exhibition practices, as well as on the art world's communications system.
31. Tony Bennett, 'The Exhibitionary Complex,' *New Formations* 4 (Spring 1988): 73.
32. *Ibid.*, p. 76.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 79.

35. One thinks in this connection of the travelling exhibition *Cities on the Move* (1997-2000) curated by Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist.
36. See my essay, 'Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and their Consequences,' *ETC*. 95 (February - May 2012).
37. The metaphor of tourism as a 'circular' trajectory that is plotted out according to a planned itinerary is a powerful figure of the Western imagination's relationship to the world, its inhabitants and its cultures. Perhaps the most famous of all travellers was Marco Polo (1254-1324), the Venetian merchant whose epic twenty-four-year voyage provides a basic template for the metaphor to take concrete shape across space and time. Although Polo's travels were motivated by a mixture of curiosity and economic ambitions, the book he authored provides a wealth of detail, factual and imagined, on the cultures he engaged with during his journey—as the English title proclaims, his writings describe the traveller's contact with the 'kingdoms and marvels of the East.' *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, two volumes. Third edition (London: John Murray, 1903). 'Marvels' is the key word here, especially when articulated with the 'East,' and the fictions that were propagated on its basis are also the basic ingredients of any touristic itinerary. Needless to say, the reader is again placed in the position of tourist vis-à-vis Polo's voyage.
38. Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English* (New York: Greenwich House, 1983), pp. 743-44. See also the entry for 'tour' in the *Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford: Oxford University Press, 1966), in which 'tour' is also linked to a 'spell of duty,' a circular movement and travelling around. The word 'tourist' entered the English language during a century that witnessed the consolidation of the Grand Tour, a form of travel that combined curiosity, education and the expansion of cultural and social knowledge. During this century 'tourism' was confined to the aristocracy and upper classes. With the development of steam-based forms of travel in the early nineteenth-century, other classes would eventually also engage in various forms of 'Grand Tours.' For the impact of railways and steamships on global travel see James Buzard, 'The Grand Tour and After (1660-1840),' in *The Cambridge Companion to Travel Writing, op. cit.* It is interesting to note that visiting an exhibition is also a form of tourism in its etymological senses.
39. See the references to the Council in Europe in *Heart of Darkness* (p. 47). See also Marlow's observation that 'The original Kurtz had been educated partly in England, and—as he was good enough to say himself—his sympathies were in the right place. His mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to the making of Kurtz' (p. 86).
40. *Heart of Darkness, ibid.*, p. 66.
 'Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings.' But also as Marlow ruminates at the end of section one (p. 62), '. . . I was curious to see whether this man, who had come out equipped with moral ideas of some sort, would climb to the top after all and how he would set about his work when there.' If this is the case, then the novella is also about the impossibility of ever succeeding in overcoming these forces of attraction and cohesion, for its hypothesis seems to be that the more one distances oneself from one's culture, the more one is subject to contradictory psycho-social forces. Perhaps this is also why it was so important to return to Europe (Marlow) as opposed to finally dying at the decaying colonial site of the Inner Station (Kurtz). The hypothesis of contradictory psycho-social forces is no doubt the product of Conrad's vision of the moral impact of late nineteenth-century European colonialism's contact with other cultures, systems of belief, landscapes, illnesses, etc. as measured by its blind missionary zeal and unbridled economic greed (Kurtz was after all the author of a report on the 'suppression of savage customs'). But Conrad has also added an important twist to his novella: Marlow's story is presented on a non-site—the yawl *Nellie*—and it unfolds on another non-site, Marlow's *unnamed* steamboat.
41. The following section has been adapted from a paper that was published in its French version under the title 'Circuits, fusion, convergence et distorsions du temps et de l'espace: dimensions de violence dans l'histoire des médias, de l'âge de la vapeur à l'ère de la photographie' in Michèle Garneau, Hans-Jürgen Lüsebrink and Walter Moser, eds., *Enjeux interculturels des médias: Altérités, transferts et violences* (Ottawa: University of Ottawa Press, 2011), pp. 37-61. I have also discussed the stagecoach photograph in 'From a Post-Edison Time Machine to New Media Histories: Speculative Drawings, Uchronic Spaces of Graphic Propositions, and Time Travel,' in Olivier Asselin, Silvestra Mariniello and Andrea Oberhuber eds., *L'Ère électrique—The Electric Age* (Ottawa: University of Ottawa Press, 2011), pp. 113-27.
42. David Tomas, 'Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts,' *SubStance* 70 (1993): 41-52.
43. For examples of transcultural spaces see my *Transcultural Space and Transcultural Beings* (Boulder, CO: Westview Press, 1996).
44. Walter Benjamin, 'The Task of the Translator,' *Illuminations*, translated by Harry Zohn, edited with an introduction by Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), p. 71.
 'Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential that they be translated; it means rather that a specific significance inherent in the original manifest itself in its translatability. It is plausible that no translation, however good it may be, can have any significance as regards the original. Yet, by virtue of its translatability the original is closely connected with the translation; in fact, this connection is all the closer since it is no longer of importance to the original. We may call this connection a natural one, or, more specifically, a vital connection. Just as the manifestations of life are intimately connected with the phenomenon of life without being of importance to it, a translation issues from the original—not so much from its life as from its afterlife. For a translation comes later than the original, and since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life. The idea of life and afterlife in works of art should be regarded with an entirely unmetaphorical objectivity. . . The concept of life is given its due only if everything that has a history of its own, and is not merely the setting for history, is credited with life. In the final analysis, the range of life must be determined by history rather than by nature, least of all by such tenuous factors as sensation and soul. The philosopher's task consists in comprehending all of natural life through the more encompassing life of history. And indeed, is not the continued life of works of art far easier to recognize than the continual life of animal species? The history of the great works of art tells us about their antecedents, their realization in the age of the artist, their potentially eternal afterlife in succeeding generations. Where this last manifests itself, it is called fame. Translations that are more than transmissions of subject matter come into being when in the course of its survival a work has reached the age of its fame. Contrary, therefore, to the claims of bad translators, such translations do not so much serve the work as owe their existence to it. The life of the originals attains in them to its ever-renewed latest and most abundant flowering.' pp. 71-72.

45. 'Lines of flight' or 'flight lines' are loosely appropriated from Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of 'lignes de fuite' as presented in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (London and New York: Continuum, 2004). In the cases I am exploring, I have found it useful to use the term 'sight lines' in tandem with 'flight lines' as a way to distinguish, in a simple and efficient manner, between visually (pictorially) coded and mentally-generated pathways of the imagination, even if this distinction is ultimately problematic and reductive of a complex cybernetic reality and mental state of affairs.
46. No earlier photographs of the *lingchi* have been discovered. For a comprehensive historical and cultural overview of the subject of the *lingchi* execution see 'Chinese Torture/Supplice Chinois: approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique,' Institut d'Asie Orientale, <http://turandot.vcea.net/index.php>. See also Timothy Brook, Jérôme Bourgon and Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).
47. Benjamin, *op cit.*, p. 71.
48. *e-flux*, <http://www.e-flux.com/about/>, accessed 14/12/11.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. Given the cost of *e-flux* publicity, one can also argue that it promotes a new form of 'Grand Tour' of the sites that can afford to pay for the privilege of using *e-flux* to promote their exhibitions. The art world according to *e-flux* is a world of influence, affluence and power.

The David Roberts Art Foundation



Elad Lassry, "Mushrooms," 2011.
David Roberts Collection, London.

Untitled (Evidence) From Alternative Knowledge to Counter Memories

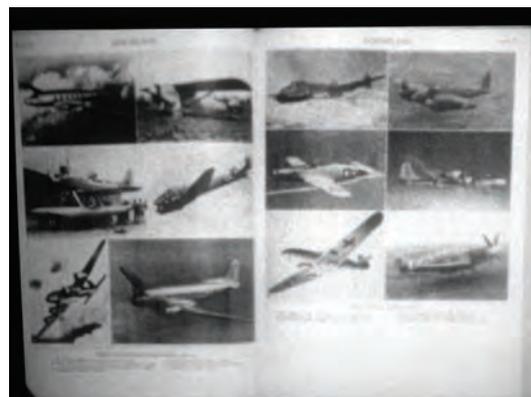
1 July–20 August 2011

Opening:
30 June 2011, from 6.30 PM

An exhibition with Özlem Altin, Neil Beloufa, Elad Lassry and Rinus van de Velde, curated by Vincent Honoré.

The David Roberts Art Foundation
111 Great Titchfield Street
London W1W 6RY
www.davidrobertsartfoundation.com

Opening times:
Tuesday–Friday 10am–6pm, Saturday 11am–4pm



Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

How do we inhabit an image? How can alternative knowledge and counter-memories be generated through the displacement, misplacement or condensation of collected imagery? The works in the exhibition explore the recreation and transposition of narrative structures, applied to systems of representation, image production and dissemination. The separation of roles between authors, actors, protagonists and observers in the images' treatment, or manipulation, leave them as unanswered enigmas in which meaning is to be reinvented through the viewer's active participation.

Collection, displacement, detachment: here is the movement of the archives of images in the works, mostly installations, created for this project at David Roberts Art Foundation.

It is through an evolving archive of images that Özlem Altin (b. 1977, Germany) induces concepts concerned with disappearance, shadow, and memory. Her extensive research has amassed a large collection of images she keeps re-using and reconfiguring in site-specific installation and publications that are questioning the structures of image's presentation.

Neil Beloufa (b. 1985, France) demonstrates a persisting interest in dichotomies; reality and fiction, cause and effect, presence and absence, all of which he communicates through mediums ranging from sculpture, video, installation and conceptual photography. His video *Untitled* (2010) charts the story of an Algerian family whose house was forcefully occupied by terrorists. Yet, truth is questioned here through the family's attempts to imagine how the terrorists may have acted in their home, thus replacing truth with fantasy in order to create documentary.

Elad Lassry (b. 1977, Israel) defines his work as "consumed with pictures." Pulling images from magazines and film archives Lassry recontextualises this imagery in a manner that evokes traditions of story building and of narratives. "I'm fascinated by the collapse of histories and the confusion that results when there is something just slightly wrong in a photograph".

Through his practice Rinus van de Velde (b. 1983, Belgium) explores the narratives of collective myth and history. His imagery is first generated by a large archive of collected photographs, before he transforms the image into large-scale black graphite drawings. This transformation from 'realistic' image to 'allegoric' image is accompanied by a narrative text often created in collaboration with a writer.

The exhibition is supported by Institut Français, the Embassy of Israel and the Flemish Authorities.

The David Roberts Art Foundation

The David Roberts Art Foundation is a platform dedicated to productions and experiments, curated by Vincent Honoré. The David Roberts Art Foundation Limited is a registered charity in England and Wales (No. 1119738) and a company limited by guarantee registered in England and Wales (No. 6051439) at 25 Gosfield Street, London, W1W 6HQ. It is proudly supported by the Edinburgh House Estates group of companies.

111 Great Titchfield Street, London W1W 6RY
Tel: 44 (0)20 7637 0868.
Opening times: Tuesday–Friday 10am–6pm, Saturday 11am–4pm
www.davidrobertsartfoundation.com

Comment habite-t-on une image? Comment, quand un système d'images accumulées est déplacé, mal placé ou condensé, un savoir alternatif et des « contre-souvenirs » se mettent-ils en place? Les œuvres de l'exposition explorent la recreation et la transposition de structures narratives appliquées à des systèmes de représentation, de production d'images et de diffusion. La séparation des rôles, dans le traitement des images ou dans leur manipulation, entre auteurs, acteurs, protagonistes et spectateurs fait de ces images des sortes d'énigmes irrésolues dont le sens ne sera réinventé que grâce à la participation active du spectateur.



Tourisme | **Tourism**

"LIVE RIGHT"

YORK FOUR



APOLYPSIS
NOW, 1979
WOLFE
& RICHARD
HAMILTON

34'

RICHARD
HAMILTON
COMPOSER
1972

CHRIS BURDEN
D.C. MEXICO, 1971

O AUDIO
FROM
CLAUDE
LEVI-STRAUSS

JAMELIE
HASSAN

39'

ROBERT
SMITHSON
MORO-LAKE
INVITATION, 1969

- N.R.**
- 1) Each square = a cell
 - 2) most works placed on the boundary of these cells.

YORK FOUR DAYS
STAGE - LOACH

PAJ SAN ADER
IN SEARCH OF THE
MIRACULOUS, 1975

ROUCH RA
KHALILI
MAPPING JOURNEY
1, 2, 3, 2008-2009

ALYS
STORY OF
DECEPTION
CARD, 2011

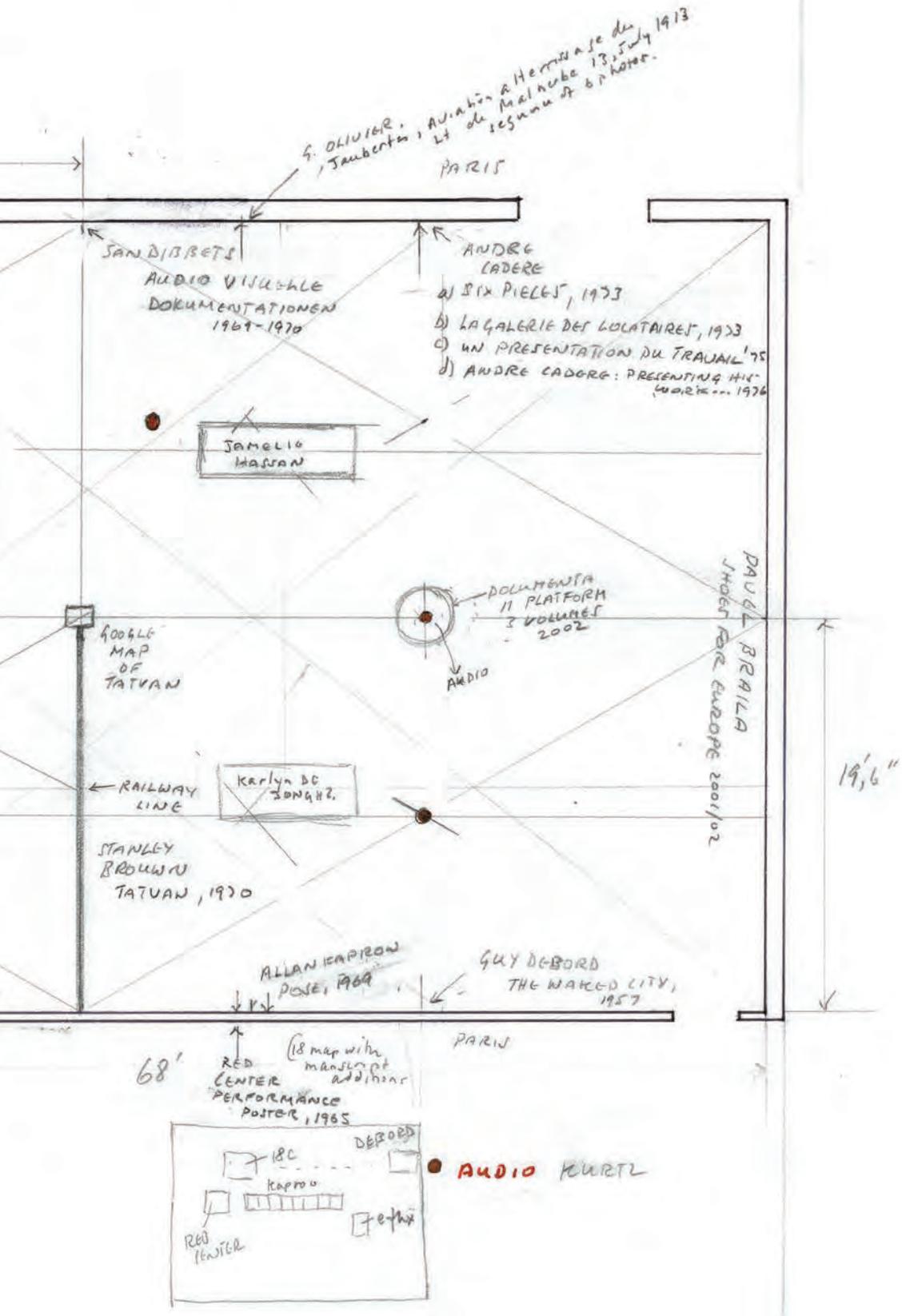
FRANCIS ALYS
THE HOOP TIJUANA -
SANS DIEGO, 1997

LY, DIE, DIE ... "

PART I DIE,

DAYS STAGE-LOACH

TOURISM (WITHIN)



ARTISTS

- BAS JAN'ADER
- FRANCIS ALYS
- PAUL BRAILIA
- STANLEY BROWN
- CHRIS BURDEN
- ANDRE CADERE
- KARLYN DE JONGHZ ?
- GUY DEBORD
- JAW DIBBETS
- RICHARD HAMILTON
- JAMELIA HASSAN
- ALLAN KAPROW POSE, 1969
- BOUCHRA KHALILI
- ROBERT SMITHSON

ARTIFACTS

GARRAWAY'S COFFEE HOUSE

About e-flux

Established in January 1999 in New York, e-flux is an international network which reaches more than 70,000 visual art professionals on a daily basis through its website, e-mail list and special projects. Its news digest – *e-flux announcements* – distributes information on some of the world's most important contemporary art exhibitions, publications and symposia.

The daily digest is put together in cooperation with nearly two thousand leading international museums, art centers, foundations, galleries, biennials and art journals. Our focused and selective approach to the information we choose to distribute has been rewarded by an exceptionally high degree of attention and responsiveness from our readers.

Hans Ulrich Obrist interviews Anton Vidokle and Julieta Aranda about the history of e-flux.
Daniel Birnbaum's essay "Temporal Spasms"

FAQ

What are e-flux's announcements?

e-flux announcements are a direct e-mailing of text and image press releases to our growing database of art professionals in North America and Europe (see demographics below). The e-mail announcement includes an active URL which links directly to each client's site.

Who uses e-flux?

Nearly all the leading art museums, biennials, cultural centers, magazines, publishers, art fairs, and independent curators worldwide, including:

Museums such as:

The Museum of Modern Art, New York; The Guggenheim, New York; Whitney Museum, New York; Museum Ludwig, Cologne; Tate Modern, Great Britain; Moderna Museet, Sweden; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Italy; Generali Foundation, Austria; and others.

Biennials such as:

Sao Paulo Biennial; Istanbul Biennial; Whitney Biennial; Venice Biennial; Berlin Biennial; Athens Biennial; Lyon Biennial; Dakar Biennial; Valencia Biennial; Manifesta; Moscow Biennial; and others.

Art fairs such as:

Art Basel, Frieze Art Fair, Art Forum Berlin, Artissima and others.

Magazines, including:

Artforum, Parkett, Frieze, Flash Art, Bookforum, Cabinet, Afterall, Aprior, Text zur Kunst and others.

Art book publishers and distributors such as:

Phaidon, Great Britain; D.A.P., USA; JRP|Ringier, Zurich; Revolver, Frankfurt; and others.

Who reads e-flux?

e-flux is read by 45,000+ visual arts professionals: 47% in Europe, 42% in North America, and 11% Other (South America, Australia, Japan, etc.) 18% writers/critics, 16% galleries, 16% curators, 15% museum affiliated, 12% artists, 10% consultants, 8% collectors, 5% general.

What are e-flux's rates?

For current rates please contact us.

à propos de e-flux

Fondé à New York en 1999, e-flux est un réseau international qui touche tous les jours plus de 50 000 professionnels en arts visuels grâce à son site Internet, sa liste d'adresse courriel et ses projets spéciaux. Les bulletins d'actualités e-flux relaient des informations sur les expositions, publications et conférences parmi les plus importantes en art contemporain.

FAQ

Que sont les bulletins e-flux ?

Les bulletins e-flux consistent en un envoi courriel de communiqués de presse et d'images à une liste sans cesse croissante de professionnels nord-américains et européens du monde de l'art (voir les données sociodémographiques ci-dessous). Le bulletin électronique comprend l'adresse URL du client.

Qui utilise e-flux ?

Presque tous les musées, biennales, centres culturels, revues, éditeurs, foires et commissaires indépendants du monde, parmi lesquels :

Des musées tels le Museum of Modern Art (New York), le Guggenheim (New York), le Whitney (New York), le musée Ludwig (Cologne), Tate Modern (Grande-Bretagne), le Moderna Museet (Suède), le Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (Italie), la Generali Foundation (Autriche) et autres.

Des biennales comme celles de Sao Paulo, d'Istanbul, du Whitney, de Venise, de Berlin, d'Athènes, de Lyon, de Dakar, de Valence, de Moscou, la Manifesta et autres.

Des foires telles Art Basel, Frieze Art Fair, Art Forum Berlin, Artissima et autres.

Des magazines tels Artforum, Parkett, Frieze, Flash Art, Bookforum, Cabinet, Afterall, Aprior, Texte zur Kunst et autres.

Des éditeurs et des distributeurs de livres d'art tel Phaidon (Grande-Bretagne), D.A.P. (États-Unis), JRP|Ringier (Zurich), Revolver (Frankfort) et autres.

Qui lit e-flux ?

e-flux est lu par plus de 45 000 professionnels du milieu des arts dont 47% en Europe, 42% en Amérique du Nord et 11% dans d'autres pays (Amérique du Sud, Australie, Japon, etc.). 18% d'écrivains et de critiques, 16% de galeries, 16% de commissaires, 15% d'organismes affiliés à des musées, 12% d'artistes, 10% de consultants, 8% de collectionneurs et 5% de membres du public.

Quels sont les tarifs d'e-flux ?

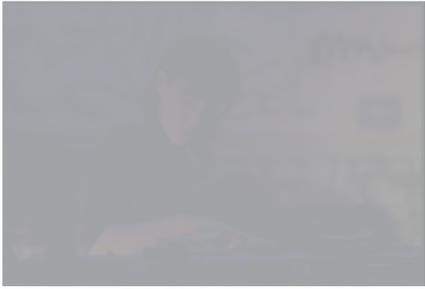
Veuillez nous écrire pour connaître nos tarifs.

Document transmis par e-flux
Document transmitted by e-flux

Référence à l'œuvre ou l'artefact occupant le même lieu dans le second volet d'exposition
Reference to the work or artefact installed in the same location in part 2 of the exhibition

November 6, 2011 **e-flux**

Performa



Marina Rosenfeld at Performa (Shorefront, Pilsener, Toronto, September, 2011)
Photo: Ryan Gurney

(Share this announcement on: Facebook | Delicious | Flickr)

The Ginger Island Project

Amy Granat, Japanster, Sivael Kandel, Milan Križak, George MacLunas, Jonas Mekas, Raz Mesina, Lisa Oppenheim, Jeffrey Perkins, Michael David Quattlebaum Jr., Marina Rosenfeld, Flora Wiegmann

Red Egg Nov. 11, Sound project & DJ sets, 11pm-2am
Emily Harvey Foundation Nov. 12-18, Opening reception Nov. 12, 5-shows two performances
Shorefront for Art & Architecture: Nov. 11-13, Closing reception Nov. 13, 6-10pm

Courtesy of Lubovna Petibekite

Ginger Island is an uninhabited island in the Caribbean, part of the British Virgin Islands, where George MacLunas wanted to start a Fluxus artist colony and build a unique city. He plan was to buy the island and give pieces of land to Fluxus artists for development.

Together with friends such as artists Milan Križak, Yoshi Wada, and actor Robert De Niro, MacLunas traveled to Ginger Island in 1969 to explore it before making the final decision about acquisition. This trip is riddled by various legends and urban myths, involving encounters with the police and with poisonous trees growing on the island. The experience was rather traumatic: the visitors suffered from temporary blindness and swollen limbs. In the end, for a variety of reasons MacLunas never acquired the islanded a Fluxus artist colony was never established there. The island is still uninhabited and the only visitors are fishermen and divers.

The Ginger Island Project includes an exhibition at the Emily Harvey Foundation of work by a group of artists that relates directly or indirectly to the Ginger Island trip, a film installation at the Shorefront for Art and Architecture, and a sound project by Marina Rosenfeld at a pop-up venue in SoHo/Chinatown. In the project, Ginger Island becomes a metaphor for dreams, aspirations, blindness, visions, and creativity.

Red Egg
202 Centre Street
(At Howard Street)
Sound Project and DJ sets by **Marina Rosenfeld**, DJ sets by **Raz Mesina** and **Japanster**
Friday November 11, 11pm-2am

Emily Harvey Foundation
537 Broadway
(Between Spring Street & Prince Street)
Amy Granat, Sivael Kandel, Milan Križak, George MacLunas, Jonas Mekas, Lisa Oppenheim, Jeffrey Perkins, Michael David Quattlebaum Jr.
Opening reception Saturday, November 12, 5-9pm
A performance by **Michael David Quattlebaum Jr.** at 7:30 pm and by **Amy Granat** with **Flora Wiegmann** at 8:30 pm
On view November 12-18. For an appointment call 917 319 0614

Shorefront for Art and Architecture
97 Kenmare Street
(Between Orchard Place & Mulberry Street)
Milan Križak and Jonas Mekas
On view November 11-13, 11am-6pm
Closing reception Sunday, November 13, 6-10pm

Sources: Islands to Define Avus & Foa Nikolic

Lien à l'œuvre ou l'artefact en exposition
Link to the work or artefact exhibited

Traduction française du lien à l'œuvre ou l'artefact en exposition
French translation of the link to the work or artefact exhibited



TEXTE ZUR KUNST
June 2011 / Issue No. 82 out now

in cooperation with Tom Holert

"ARTISTIC RESEARCH"

www.textezurkunst.de

Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

With artistic research, the June 2011 issue of "Texte zur Kunst" addresses a theme that has been increasingly discussed in the past two decades, particularly at the level of policies on higher education. In university and academic education, there are currently signs of a trend determining art as a field of "research"—artistic research is thus a highly controversial point of reference for initiatives related to educational and research policies, even though the historical and systematic preconditions of this type of "research" are still to a large extent unclear. However, among practitioners—artists, university teachers, curators etc.—the debate on the obvious question of the century-old relationship between art and science has long been abandoned. References to the historical differentiation processes of the two disciplines and their rejection by modern avant-garde movements are not neglected, but it is now much more about—and that is the main focus of this issue—elucidating the specificity of artistic research practice and the conditions of its possibility, rather than again and again spelling out the dialectics (or synthesis) of "art" and "science."

Plus reviews from Berlin, Los Angeles, New York, Cologne, Nuremberg, Duesseldorf, Quimper, Vienna and Madrid

Exclusive new artists' editions:

Keren Cytter, Sarah Morris and Rosemarie Trockel

ENGLISH CONTENT

PREFACE

TOM HOLERT

ARTISTIC RESEARCH: ANATOMY OF AN ASCENT

LINES OF WANDERING

Statement by Angela Melitopoulos

KATHRIN BUSCH

KNOWLEDGE IN THE ARTS – A PHILOSOPHICAL DAYDREAM

PROJECT FOR A MASQUERADE (HIROSHIMA) – FROM HARD GRAFT TO HAPPY ACCIDENT

Statement by Simon Starling

SEVEN QUESTIONS ON ARTS AS RESEARCH

An E-mail interview with James Elkins

THE HARD WAY TO ENLIGHTENMENT

Statement by Stephan Dilleuth

ELKE BIPPUS

AN AESTHETICIZATION OF ARTISTIC RESEARCH

AN OFFICE CHAIR DOWN ON THE STREET, A FEMALE PASSER-BY YELLS AT HER DOG, OR:
RESEARCHING THE CONSTRUCTION BETWEEN IMAGES

Statement by Maya Schweizer

ISABELLE GRAW

THE KNOWLEDGE OF PAINTING: NOTES ON THINKING IMAGES AND THE PERSON IN THE PRODUCT

ARTISTIC RESEARCH

Statement by Thomas Locher

O.T., 2011

Statement by Amelie von Wulffen



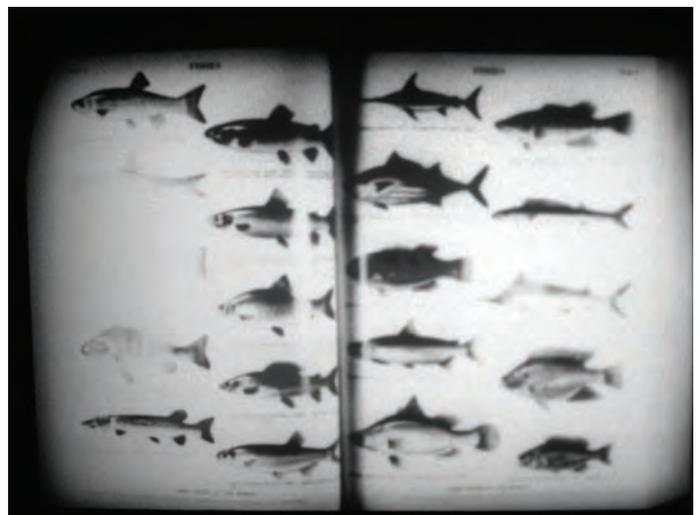
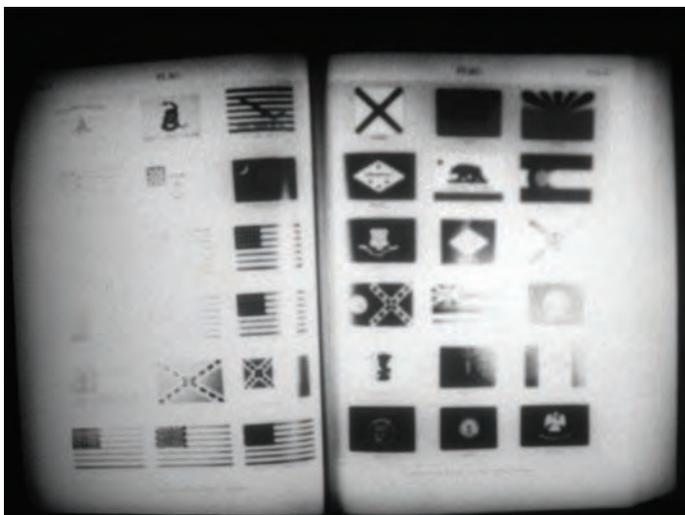
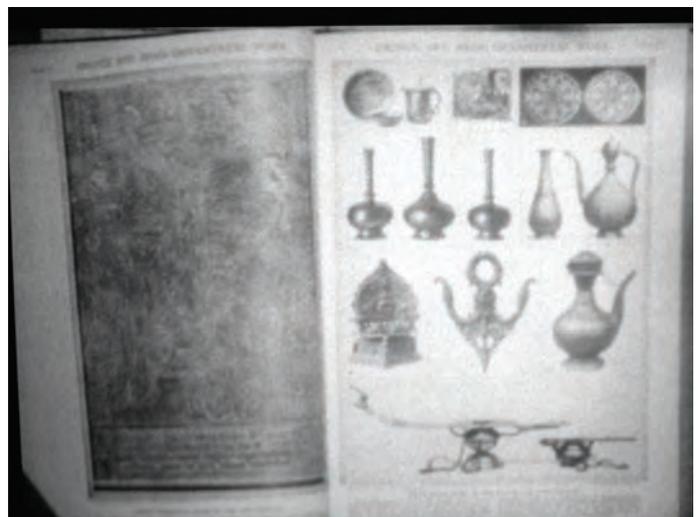
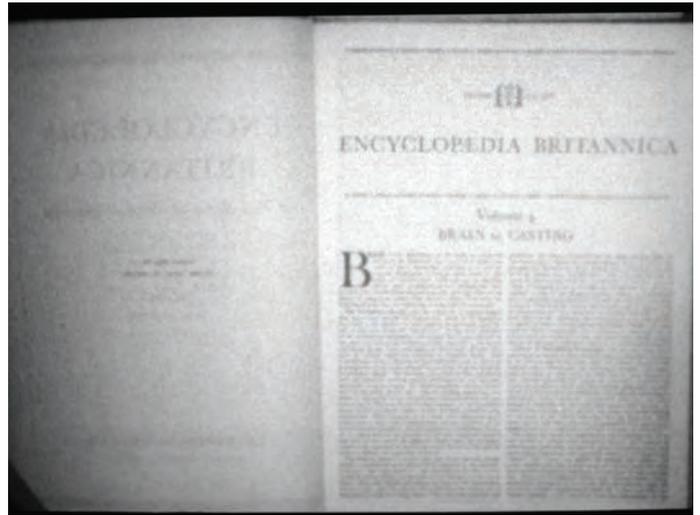
TEXTE ZUR KUNST
March 2011 / Issue No. 81

out now

"WHERE DO YOU STAND, COLLEAGUE?"

www.textezurkunst.de

Le numéro de juin 2011 de *Texte zur Kunst*, axé sur la recherche artistique, aborde un thème abondamment discuté au cours des deux dernières décennies, surtout en matière de politiques d'éducation supérieure. On voit actuellement les signes, au sein du monde universitaire, d'une tendance à concevoir l'art comme champ de « recherche » : la recherche artistique est ainsi un point de référence fort controversé relativement aux initiatives liées aux politiques éducationnelles et de recherche, même si les conditions historiques et systématiques préalables de ce genre de « recherche » demeurent largement opaques. Cependant, le débat sur la question évidente des rapports plus que centenaires entre l'art et la science a depuis longtemps été abandonné par les praticiens — artistes, professeurs d'université, conservateurs, etc. Les références aux procédés de différenciation historique des deux disciplines et leur rejet par les mouvements de l'avant-garde moderne ne sont pas négligés. Toutefois il s'agit maintenant beaucoup plus — et cela est le sujet central de ce numéro — d'élucider la spécificité de la pratique de la recherche artistique et les conditions de ses possibilités que d'expliquer encore et encore la dialectique (ou la synthèse) de l'« art » et de la « science ».



YORK Four Days Stage-Coach.

Begins on Friday the 12th. of April. 1706.

ALL that are desirous to pass from London to York, or from York to London, or any other Place on that Road; Let them Repair to the *Black Swan* in *Holbourn* in London, and to the *Black Swan* in *Coney-street* in York.

At both which Places, they may be received in a Stage Coach every *Monday, Wednesday* and *Friday*, which performs the whole Journey in Four Days, (if *God* permits.) And sets forth at Five in the Morning.

And returns from York to *Stamford* in two days, and from *Stamford* by *Huntington* to *London* in two days more. And the like Stages on their return.

Allowing each Passenger 14l. weight, and all above 3d. a Pound.

Performed By { *Benjamin Kingman,*
Henry Harrison,
Walter Bayne's,

Also this gives Notice that *Newcastle Stage Coach*, sets out from *York*, every *Monday*, and *Friday*, and from *Newcastle* every *Monday*, and *Friday*.

Recd. in pt. 05-00-0 of Mr. Bodingsfold for 5 places for Monday the 3 of June 1706.

July 6, 2010
Iniva



Whose Map is it?
new mapping by artists
2 June – 24 July 2010

Iniva at Rivington Place
London EC2A 3BAUK
www.iniva.org

Artists: Milena Bonilla, Alexandra Handal, Bouchra Khalili, Gayle Chong Kwan, Otobong Nkanga, Esther Polak, Susan Stockwell, Oraib Toukan, Emma Wolukau-Wanambwa.

Curators' talk: 22 July, 6.30pm – the curators and artists in conversation

Iniva presents a group exhibition *Whose Map is it?* at Rivington Place which questions the socio-political structures and cultural hierarchies that inform traditional mapmaking. Nine international artists provide individual insights inscribing new, often omitted perspectives onto the map, with three new commissions by Gayle Chong Kwan, Susan Stockwell and Emma Wolukau-Wanambwa.

The two dimensional map no longer feels adequate to represent the rapidly shifting trans-national, multi-authored world that we live in. Our ideas of the map have also changed as a result of increasing access to technologies such as GPS (Global Positioning System).

Artists use film, installation, print and audio to challenge the authority of the map. **Bouchra Khalili, Emma Wolukau-Wanambwa and Alexandra Handal** refer to subjects of migration and displacement. **Esther Polak** tracks dairy distributors in Nigeria through GPS: both a nomadic tribe and the modern day transporters. **Oraib Toukan's** magnetic puzzle map of a 'new(er)' Middle East is based on a map proposed by an ex-US army Lieutenant.

Milena Bonilla's dislocated series of poster maps present a new landscape view of the Americas and **Otobong Nkanga's** drawings reveal the ecological transformations of the oil rich Delta region in Nigeria. **Gayle Chong Kwan's** new commission incorporates a sound installation giving dance instructions and a map which traces the migration of Rumba from Cuba to the international ballroom.

Susan Stockwell's new site-specific commission, *River of Blood*, for the vast window of Rivington Place, is made up of an intricate network of red tributaries to form the iconic image of the Thames river map. She draws parallels between city roads and human arteries, reflecting the north-south London divide that the capital's citizens frequently highlight.

Initiated by Iniva with Associate Curator Christine Takengny and Education Curator Teresa Cisneros.

Iniva, Rivington Place, London EC2A 3BA
Admission free
www.iniva.org

Iniva



<http://www.e-flux.com/shows/view/8352>



Iniva présente à Rivington Place l'exposition de groupe *Whose Map is it?* qui remet en question les structures sociopolitiques et les hiérarchies culturelles qui sous-tendent la cartographie traditionnelle.

La carte en deux dimensions ne semble plus adéquate pour représenter la mutation rapide du monde transnational et multiple dans lequel nous vivons. Nos conceptions de la carte géographique ont également changé en raison d'un accès toujours plus grand à des technologies telles le GPS (Global Positioning System).



e-flux 03/19/07

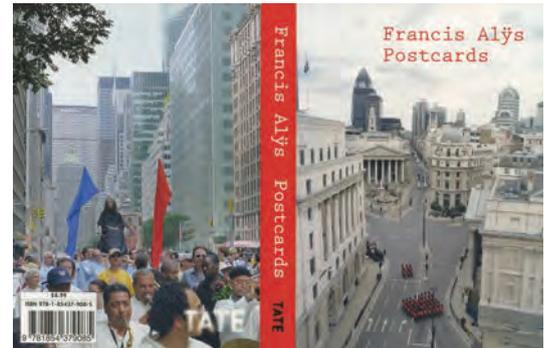
Stedelijk Museum



Beat Streuli, Sydney, 1998 (1999), colorprint, collection Stedelijk Museum Amsterdam

Mapping the City
16 February 20 May 2007

Stedelijk Museum CS
Post CS Building, 2nd floor
Oosterdokskade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
<http://www.stedelijk.nl>



Mapping the City focuses on the relationship between artists and the city from around 1960 to the present day. The group show revolves around the way in which artists perceive urban space. The emphasis is on the city as social community, on behaviour, poses, and urban rituals.

Participating artists

Doug Aitken, Francis Alj's, Stanley Brouwn, Matthew Buckingham, Philip Lorca diCorcia, Guy Debord/Asger Jorn, Ed van der Elsen, Valie Export, Lee Friedlander, Dan Graham, Frank Hesse, Douglas Huebler, William Klein, Saul Leiter, Sol LeWitt, Sarah Morris, Bill Owens, Martha Rosler, Ed Ruscha, Willem de Ridder en Wim T. Schippers, Beat Streuli, Jeff Wall

Two ideas are at the heart of the exhibition: the *flâneur*, a type first described by Charles Baudelaire around 1850, and the activity of *dérive*, a practice coined by Situationist Guy Debord. The exhibition begins in the late nineteen-fifties when Debord published his *Theorie de la dérive* (1958). Another jumping-off point is Stanley Brouwn's famous series *This way Brouwn*. Starting in 1962, Brouwn started asking random passers-by for directions in getting from point A to point B. He gave each route that people drew for him the title *This way Brouwn*.

From the late nineteen-sixties and early nineteen-seventies onwards, many artists adopted the city as their workspace. Similar to Brouwn, themes such as walking through the city, chance, and grappling with our everyday environment are also integral to the work of Douglas Huebler. Others, like Martha Rosler, subject the metropolis to critical scrutiny. In her piece *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Rosler employs photography and text to analyze the underbelly of New York society. For Austrian artist VALIE EXPORT, the city was still a male space. With her *Tapp- and Touch Cinema* (1968), she invited the viewer to a 'tactile experience that is the reverse of inauthentic voyeurism'.

Another theme in the exhibition is street photography. From the nineteen-fifties onwards, photographers like Ed van der Elsen, William Klein and Saul Leiter, injected post-war photography with a freshness and immediacy. For instance, Klein's unpolished, experimental style caused quite a furore and inspired a generation of young photographers. His photo diary of New York figured people, children, parades, litter and an aggressive, alien, lonely urban landscape cluttered with raucous billboards.

Contemporary art

The core of Francis Alj's' activities revolves around the many walks he has taken through the centre of Mexico City since the early nineteen-nineties. Alj's *Collection of Ephemera* includes numerous drawings, photos, notes, maps and objects that relate to his walks in the ten-block radius around his studio in the historic centre of Mexico City.

The *Heads* of Philip Lorca diCorcia and the street scenes by Beat Streuli can be seen as contemporary variants of classic street photography. Their photographs capture the manifestly vacant expressions on the faces of anonymous passers-by.

A biography of Florida's sun-drenched capital, Sarah Morris' video work *Miami* presents the city's various facets as the hub of the tourist industry, drug and illegal immigrant trafficking on a more or less equal footing. The film installation *A Man of the Crowd* by Matthew Buckingham is based on the similarly-titled short story by Edgar Allan Poe. The result is a tense mini-thriller set in the streets of Vienna. The video piece by Doug Aitken, *Electric Earth*, is pervaded by a powerful sense of estrangement. This overwhelming video installation projected onto eight huge screens confronts us with the modern city as though it were the remains of an alien civilization.

Press contact: Arjan Reinders, tel. 31 (0)20 5732.662 / pressof@stedelijk.nl / <http://www.stedelijk.nl/press>

Stedelijk Museum CS

Post CS Building, 2nd floor
Oosterdokskade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
Open: daily from 10.00 - 18.00.
Info & directions: <http://www.stedelijk.nl>



Au cœur de la pratique de Francis Alj's se trouvent les nombreuses marches faites au centre de Mexico depuis le début des années 1990. *Collection of Ephemera* de Francis Alj's comprend de multiples dessins, photos, notes, plans et objets se rapportant à ces marches effectuées dans un rayon de dix pâtés de maisons autour de l'atelier de l'artiste, situé dans le centre historique de Mexico.



Das Auto.

Francis Alÿs: *A Story of Deception* is made possible by a partnership with Volkswagen of America.

Major support is provided by MoMA's Wallis Annenberg Fund for Innovation in Contemporary Art through the Annenberg Foundation, Mr. Eugenio López Alonso, The International Council of The Museum of Modern Art, and Jerry L. Speyer and Katherine G. Farley.

Additional funding is provided by The Contemporary Arts Council of The Museum of Modern Art and by Flanders House, New York.

A STORY OF DECEPTION

MoMA
MoMA PS1

FRANCIS ALÿS

A TWO-PART RETROSPECTIVE AT MoMA & MoMA PS1

FRANCIS ALÿS: A STORY OF DECEPTION

Francis Alÿs (Belgian, born 1959) trained as an architect in Venice before moving to Mexico City, where he has lived since 1986. With allegorical and poetic gestures, Alÿs confronts issues critical to contemporary societies: urbanism, economic cycles, and differing concepts of modernity and progress. This exhibition, on view at MoMA and MoMA PS1, presents a range of Alÿs's works from the mid-1990s to today. The title of the exhibition, *A Story of Deception*, is inspired by the fundamental human desire to chase the unattainable and ever-escaping—a concept at the core of Alÿs's practice, illustrated by Samuel Beckett's words, "Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better."

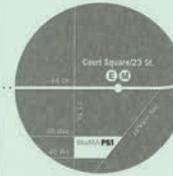
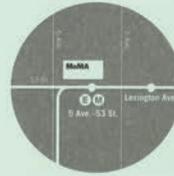
GETTING TO MoMA

11 W. 53 ST.
BETWEEN 5 & 6 AVES.
MoMA.ORG

FROM MoMA PS1, turn left and walk 1 block on 46 Ave. to 21 St. Turn right, walk 4 blocks, and enter the Court Square/23 St. station (formerly 23 St./Ely Ave.). Take the Manhattan-bound **M** or **D** train 2 stops to 5 Ave./53 St. Exit the station onto 53 St. MoMA's main entrance is on your left across the street.

HOURS: Sat–Mon, Wed–Thu, 10:30 a.m.–5:30 p.m.; Fri., 10:30 a.m.–8:00 p.m. (closed Tue.)

*VISIT MoMA.ORG FOR EXTRA SUMMER HOURS IN JULY & AUGUST 2011.



GETTING TO MoMA PS1

22-23 JACKSON AVE.
#146 AVE.
MoMAPS1.ORG

FROM MoMA, exit onto 53 St. Enter the 5 Ave./53 St. station, on your left across the street. Take the Queens-bound **M** or **D** train 2 stops to Court Square/23 St. (formerly 23 St./Ely Ave.). Exit the station onto 21 St., by walking toward the back of the train. Turn left and walk 4 blocks on 21 St. Turn left onto 46 Ave. and walk 1 block to MoMA PS1's main entrance.

HOURS: Thu–Mon, 12:00–6:00 p.m. (closed Tue. & Wed.)

*UNTIL JULY 3, 2011, ENTER MoMA PS1 ON 21 ST. DUE TO CONSTRUCTION.

e-flux 03/19/07

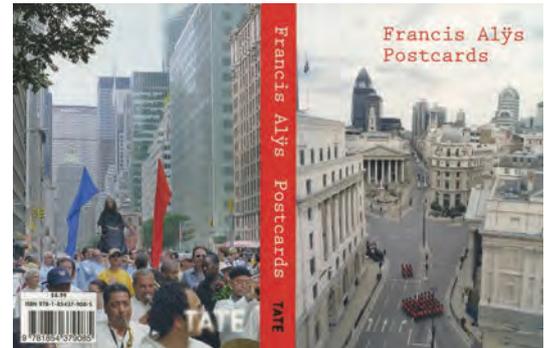
Stedelijk Museum



Beat Streuli, Sydney, 1998 (1999), colorprint, collection Stedelijk Museum Amsterdam

Mapping the City
16 February 20 May 2007

Stedelijk Museum CS
Post CS Building, 2nd floor
Oosterdokskade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
<http://www.stedelijk.nl>



Mapping the City focuses on the relationship between artists and the city from around 1960 to the present day. The group show revolves around the way in which artists perceive urban space. The emphasis is on the city as social community, on behaviour, poses, and urban rituals.

Participating artists

Doug Aitken, Francis Alj's, Stanley Brouwn, Matthew Buckingham, Philip Lorca diCorcia, Guy Debord/Asger Jorn, Ed van der Elsen, Valie Export, Lee Friedlander, Dan Graham, Frank Hesse, Douglas Huebler, William Klein, Saul Leiter, Sol LeWitt, Sarah Morris, Bill Owens, Martha Rosler, Ed Ruscha, Willem de Ridder en Wim T. Schippers, Beat Streuli, Jeff Wall

Two ideas are at the heart of the exhibition: the *flâneur*, a type first described by Charles Baudelaire around 1850, and the activity of *dérive*, a practice coined by Situationist Guy Debord. The exhibition begins in the late nineteen-fifties when Debord published his *Theorie de la dérive* (1958). Another jumping-off point is Stanley Brouwn's famous series *This way Brouwn*. Starting in 1962, Brouwn started asking random passers-by for directions in getting from point A to point B. He gave each route that people drew for him the title *This way Brouwn*.

From the late nineteen-sixties and early nineteen-seventies onwards, many artists adopted the city as their workspace. Similar to Brouwn, themes such as walking through the city, chance, and grappling with our everyday environment are also integral to the work of Douglas Huebler. Others, like Martha Rosler, subject the metropolis to critical scrutiny. In her piece *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Rosler employs photography and text to analyze the underbelly of New York society. For Austrian artist VALIE EXPORT, the city was still a male space. With her *Tapp- and Touch Cinema* (1968), she invited the viewer to a 'tactile experience that is the reverse of inauthentic voyeurism'.

Another theme in the exhibition is street photography. From the nineteen-fifties onwards, photographers like Ed van der Elsen, William Klein and Saul Leiter, injected post-war photography with a freshness and immediacy. For instance, Klein's unpolished, experimental style caused quite a furore and inspired a generation of young photographers. His photo diary of New York figured people, children, parades, litter and an aggressive, alien, lonely urban landscape cluttered with raucous billboards.

Contemporary art

The core of Francis Alj's' activities revolves around the many walks he has taken through the centre of Mexico City since the early nineteen-nineties. Alj's *Collection of Ephemera* includes numerous drawings, photos, notes, maps and objects that relate to his walks in the ten-block radius around his studio in the historic centre of Mexico City.

The *Heads* of Philip Lorca diCorcia and the street scenes by Beat Streuli can be seen as contemporary variants of classic street photography. Their photographs capture the manifestly vacant expressions on the faces of anonymous passers-by.

A biography of Florida's sun-drenched capital, Sarah Morris' video work *Miami* presents the city's various facets as the hub of the tourist industry, drug and illegal immigrant trafficking on a more or less equal footing. The film installation *A Man of the Crowd* by Matthew Buckingham is based on the similarly-titled short story by Edgar Allan Poe. The result is a tense mini-thriller set in the streets of Vienna. The video piece by Doug Aitken, *Electric Earth*, is pervaded by a powerful sense of estrangement. This overwhelming video installation projected onto eight huge screens confronts us with the modern city as though it were the remains of an alien civilization.

Press contact: Arjan Reinders, tel. 31 (0)20 5732.662 / pressof@stedelijk.nl / <http://www.stedelijk.nl/press>

Stedelijk Museum CS

Post CS Building, 2nd floor
Oosterdokskade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
Open: daily from 10.00 - 18.00.
Info & directions: <http://www.stedelijk.nl>

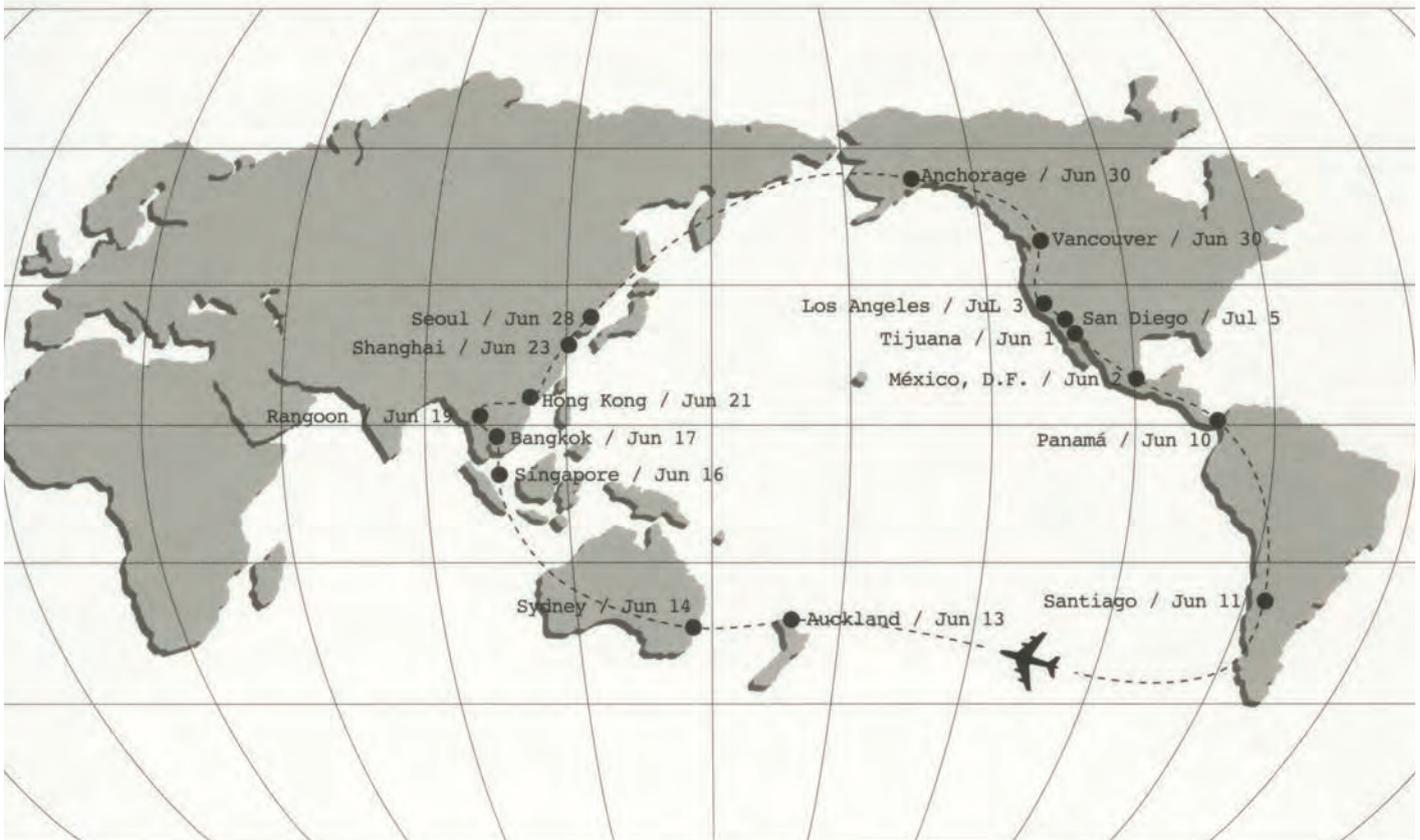


Au cœur de la pratique de Francis Alj's se trouvent les nombreuses marches faites au centre de Mexico depuis le début des années 1990. *Collection of Ephemera* de Francis Alj's comprend de multiples dessins, photos, notes, plans et objets se rapportant à ces marches effectuées dans un rayon de dix pâtés de maisons autour de l'atelier de l'artiste, situé dans le centre historique de Mexico.



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/United States border, I followed a perpendicular route away from the fence and circumnavigated the globe, heading 67° South East, North East and South East again until I reached my departure point. The project remained free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Francis Alÿs
The Loop Tijuana-San Diego 1997



- [Clients](#)
- [Archive](#)
- [Program](#)
- [Projects](#)
- [Journal](#)
- [About](#)
- [Subscribe](#)
- [Contact](#)
- [RSS](#)

Follow us

Search:

Hartware MedienKunstVerein (HMKV)



Flyer design "Gone to Croatan - Strategies of Disappearance" by www.laborb.de (c) HMKV.

Gone to Croatan - Strategies of Disappearance

Gone to Croatan—Strategies of Disappearance
4 June–14 August 2011 Dortmund U (6th floor)
Leonie-Reygers-Terrasse
D-44137 Dortmund

Opening hours:
Tue–Wed 10:00–18:00
Thu–Fri 10:00–20:00
Sat–Sun 11:00–18:00
Closed on Mondays

Guided tours:
Each Thursday at 7 pm and each Sunday at 5 pm (included in the admission) If you would like to book a private guided tour, please contact us via info@hmkv.de
www.hmkv.de

Share

Curated by Robert Rumas (Gdansk) and Daniel Muzyczuk (Torun)

With works by:
Bas Jan Ader (NL), Sebastian Buczek (PL), Erik Bünger (SE), Susanne Börner (DE), Heath Bunting (UK), Eduard Buridan (FR), Hubert Czerepok (PL), Lara Favaretto (IT), Fischli & Weiss (CH), Pawel Freisler (PL), Goldin+Senneby (SE), Lukas Jiricka / Paul Wirkus (CZ/DE), Kollektive Aktionen (RU), Jiří Kovanda (CZ), Tomasz Kowalski (PL), Katarzyna Krakowiak (PL), Jacek Krzykowski (PL), Zbigniew Libera (PL), Andrzej Partum (PL), Agnieszka Polska (PL), Leszek Przyjemski (PL), Robert Rumas (PL), Daniel Rumiancew (PL), Syreny TV (PL), Adam Witkowski (PL), Julita Wójcik (PL), Ziemia Mindel Wurm (PL)

The first European colonists in the New World disappeared leaving behind the settlements and a paper note with the words 'Gone to the Croatan'. The Croatan were an Indian tribe living in neighbouring territories. They are said to have murdered the settlers, however, reports concerning green-eyed Indians seem to contradict that version of events. A hypothesis suggests that the settlers went on a trip into another dimension.

Disappearance is generally associated with defeat. What is invisible is external to public life, and the invisible have no influence on the direction a community is taking. What will happen, however, if we scrutinise specific gestures? When shall we face attitudes that perceive the act of 'descending underground' as part of strategy? Such small-scale practices frequently constitute exercises in a Utopia, which—although unattainable on a global scale—may be available to the individual.

Social exclusion can take many forms. It may result from unfavourable circumstances, or from an autonomous decision taken by an individual wishing to be excluded. The project aims at exploring these practices and their causes with special attention given to the variety of gestures establishing private utopias. Works and gestures that have come to light

<http://www.e-flux.com/announcements/gone-to-croatan-strategies-of-disappearance/>

Willem de Rooij
Intolerance

18.8.2010–1.1.2011
Neue Nationalgalerie
Kulturforum Potsdamer Platz
Potsdamer Straße 50
10785 Berlin
www.intoleranceberlin.de
www.potsdamuseum.com
info@potmuseum.de

Öffentliche Verkehrsmittel
Public Transport

U-Bahn Potsdamer Platz
U2 Mehrsteinfeld-Bertholdy-Platz
Bus M28 Potsdamer Ecke
M49 Kulturforum
M41, Bus 200 Potsdamer Platz

Info:
Tel: +49 30 250 42 42 42
Mon–Fri 9–18 Uhr
Mon–Fri 9 am–4 pm

Öffnungszeiten
Opening hours

Di, Mi, Fr 10–18 Uhr
Sa 10–20 Uhr
So, Sa 11–18 Uhr
Tue, Wed, Fri 10 am–6 pm
Thu, Sat 10 am–10 pm
Sat, Sun 11 am–6 pm

Willem de Rooij

Intolerance

Eine Ausstellung der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ethischen Museum sowie der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Berlin-Konstanzprogramm des DAAD.

An exhibition realized by the Nationalgalerie of the Staatliche Museen zu Berlin in cooperation with the Ethnographic Museum and the Generaldirektion of the Staatliche Museen zu Berlin and the DAAD's Berlin-Artist-in-Residence Programme.

Die Staatlichen Museen zu Berlin sind eine Einrichtung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz.

The National Museums of Berlin are an institution of the Prussian Cultural Heritage Foundation.

Les premiers colons européens du Nouveau Monde sont disparus, laissant derrière eux les colonies et un billet portant les mots "Gone to the Croatan", la tribu amérindienne vivant sur les territoires avoisinants. On dit que celle-ci a tué les colons, mais des rumeurs sur des Indiens aux yeux verts semblent contredire cette version des événements. Une hypothèse suggère que les colons sont partis en voyage dans une autre dimension.

La disparition est généralement associée à la défaite. Ce qui est invisible est extérieur à la vie publique, et l'invisible n'a aucune influence sur le chemin qu'emprunte une communauté. Qu'arrivera-t-il, cependant, si nous examinons de près des signes précis? Quand faudra-t-il faire face à des attitudes qui perçoivent le fait de « descendre sous terre » comme faisant partie d'une stratégie? Souvent ces pratiques à petite échelle constituent des exercices d'une Utopie qui, bien qu'inatteignable à l'échelle mondiale, peut être accessible à l'individu.

bulletin 89

1007 amsterdam
vellersparkweg 36
(020) 713991

drukwerk en
printad matter to

Loosdrecht, holl.

St. Sjoep. Buis
4116 G. 11342200

bas jan ader

"in search of the miraculowa"
(songs for the north atlantic: july 1975 -)

in cooperation with the claire v. copley
gallery, los angeles, usa, and the
groninger museum, groningen, holland

A Life On The Ocean Wave

Allegro

HENRY RUSSELL

1. A life on the o-c-ean wave, A home on the roll-ing deep, Where the scat-tered wa-ters rave, And the winds their rev-els keep!
2. Once more on the deck I stand Of my own swift-gliding craft, Set sail! fare-well to the land, The gale! fol-lovers far a-baft! We shoot thro' the spark-ling foam, Like an o-c-ean bird set shore! Oh, give me the flash-ing brine, The spray and the tem-pest roar! A life on the o-c-ean free; Like the o-c-ean birds, our home We'll find far out on the sea! A life on the o-c-ean wave, A home on the roll-ing deep! Where the scat-tered waters rave, And the winds their rev-els keep!
keep! The winds, the winds the winds their revels keep, the winds, the winds the winds their revels keep.



Solomon R. Guggenheim Museum



Lee Ufan, "Relatum" (formerly "Phenomenon and Perception A"), 1969/2011.
Photo by Kristopher McKay.

Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

**States of Emergency:
Objects as Agency, circa 1970**
September 16, 2011

Solomon R. Guggenheim Museum
5th Ave at 89th St
New York City
guggenheim.org/publicprograms

The Solomon R. Guggenheim Museum is pleased to announce *States of Emergency: Objects as Agency, circa 1970*, a daylong international symposium organized in conjunction with the exhibition *Lee Ufan: Marking Infinity* on view through September 28, 2011.

On Friday, September 16, starting at 12 pm, leading scholars and artists will discuss the "disappearance" of the art object in art practices around the world circa 1970 in light of the various social and political movements that were happening at the same time. Co-organizers David Joselit, Carnegie Professor, History of Art, Yale University and Alexandra Munroe, Samsung Senior Curator of Asian Art, Guggenheim Museum, ask how does the "end" of the art object proclaimed in a startling number of locations demonstrate the end of both aesthetic and political modernity, and the advent of a de-centered globalism characterized more by crisis than revolution?

Topics and speakers include:

Objects as Political Agency

Mika Yoshitake (Tokyo) on *Mono-ha: Structures of Disappearance*
Joan Kee (Ann Arbor) and Lee Ufan (Kamakura & Paris) in conversation

Agency of The Everyday

Romy Golan (New York) on *Italy in 1970: The Missing Structure*
Stefano Chiodi (Milan) and Luigi Ontani (Rome) in conversation

Agency in Action

Amelia Jones (Montreal) on *Art as Material Trace*
Tania Bruguera (New York & Havana), Luis Camnitzer (New York), and Nicolas Guagnini (New York) in conversation
Branden Joseph (New York) on *Biomusic*

Writing a Global History of Art, circa 1970

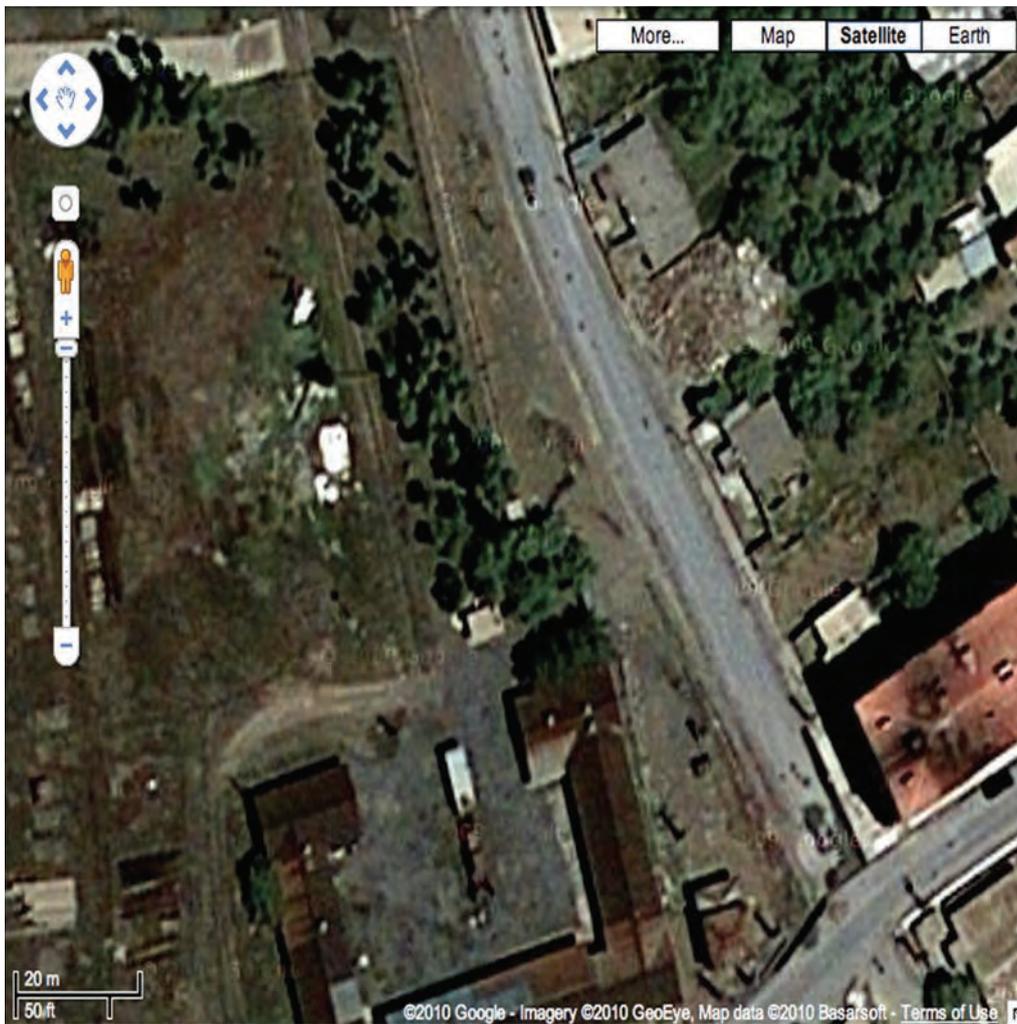
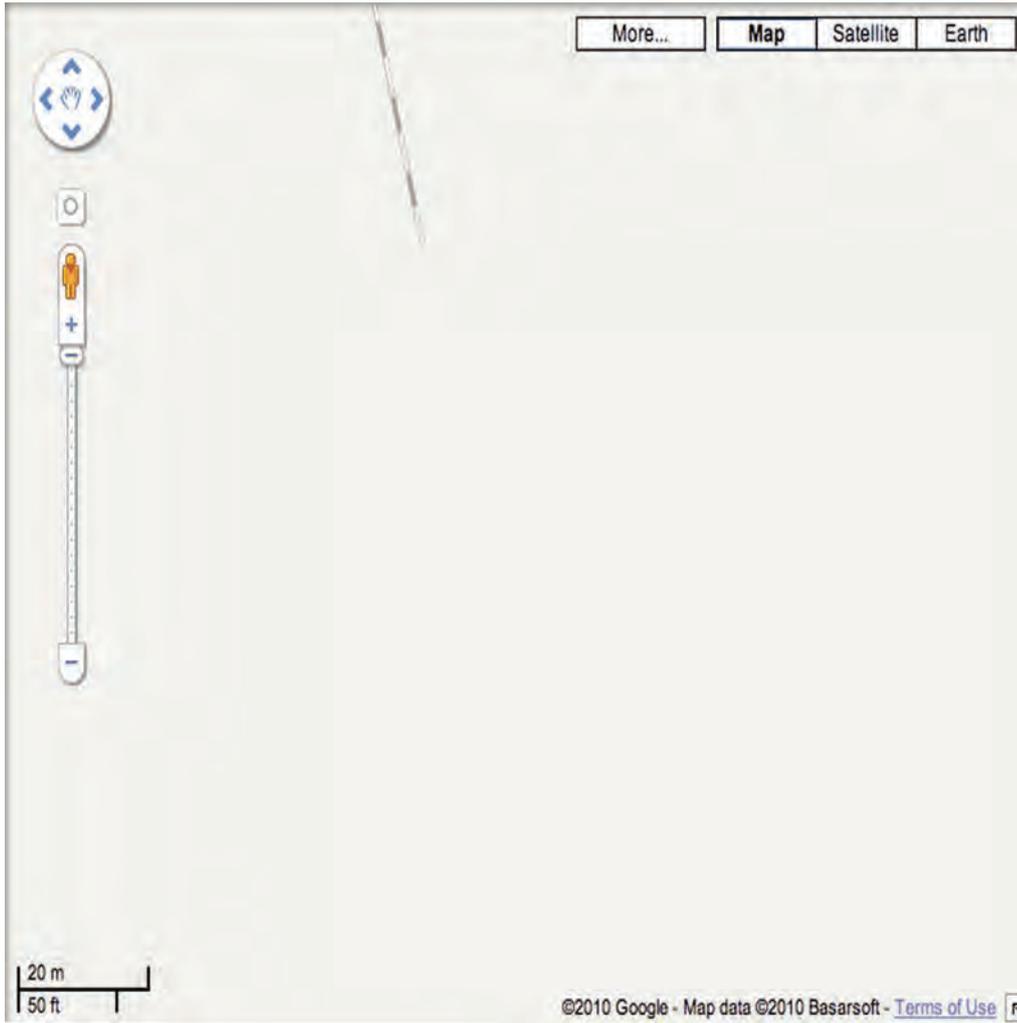
David Joselit and Alexandra Munroe on *The Possibilities of Comparative Discourse*

A reception immediately follows the program.

For more information and tickets, please visit www.guggenheim.org/publicprograms or call 212 423 3587.
Program subject to change.

Lee Ufan: Marking Infinity is made possible with lead sponsorship from Samsung. Major support is provided by the Korea Foundation. Generous funding is also provided by The Japan Foundation. Additional support is provided by the E. Rhodes and Leona B. Carpenter Foundation. The Leadership Committee is gratefully acknowledged.

Vendredi le 16 septembre à compter de midi, des chercheurs et artistes influents discuteront de la « disparition » de l'objet d'art dans les pratiques artistiques à travers le monde durant les années 70 et ce, à la lumière des divers mouvements sociaux et politiques de l'époque. David Joselit, professeur d'histoire de l'art à l'Université Yale et récipiendaire d'un prix Carnegie et Alexandra Munroe, conservatrice en chef Samsung de l'art asiatique au musée Guggenheim, organisateurs de l'événement, proposent une discussion sur la façon dont la disparition de l'objet annoncée dans un nombre étonnant de lieux prouve la fin de la modernité sur les plans esthétique et politique et l'avènement d'un mondialisme décentré, caractérisé davantage par le phénomène de la crise que par la révolution.



Manifesta



Former coal mine Waterschei, Genk.
Photo by Kristof Vrancken.

Share this [f](#) [t](#)

Manifesta 9

The Deep of the Modern

31 May–1 June 2012

Press Preview: 1 June 2012

Public Opening: 2 June 2010

Former coal mine Waterschei
Genk, Limburg, Belgium

www.manifesta9.org

Manifesta 9, the European Biennial of Contemporary Art, will take place from June 2, 2012 in the former Waterschei coal-mining complex in city of Genk, in Limburg in Belgium, under the direction of curator Cuauhtémoc Medina and associate curators Dawn Ades and Katerina Gregos.

The Deep of the Modern intends to create a complex dialogue between different layers of art and history. Its point of departure is the geographical location itself—the former coal-mining region of the Campine in north-eastern Belgium as a locus for diverse issues, both imaginary and ecological, aligned to industrial capitalism as a global phenomenon. Manifesta 9 takes its cue from the previously abandoned, recently restored Waterschei mine complex in Genk. It is part of a landscape made up from the multi-layered combinations of garden cities, urban planning, factories, canals, roads and railroads built to serve the coal-mining industry throughout the 20th Century. For the first time, Manifesta will take place in a single venue. One reason for this is the decision by Manifesta itself to concentrate on the content rather than the itinerary, creating opportunities for viewers to interact more thoroughly with the mediating processes.

The Deep of the Modern will be developed in three sections:

Poetics of Restructuring. A section with contributions from 37 contemporary artists, exhibiting works focused on the aesthetic responses to the global "economic restructuring" of world-wide systems of production. This section will be installed on the first and second floors of the main Waterschei mine building in Genk, with works interacting as directly as possible with the existing structure and the industrial ruins of its immediate surroundings. The curatorial team has decided to limit the number of videos, aural projects and other time-based works, and to provide a diverse representation of contemporary artistic practice today, in terms of geography, gender and methodology.

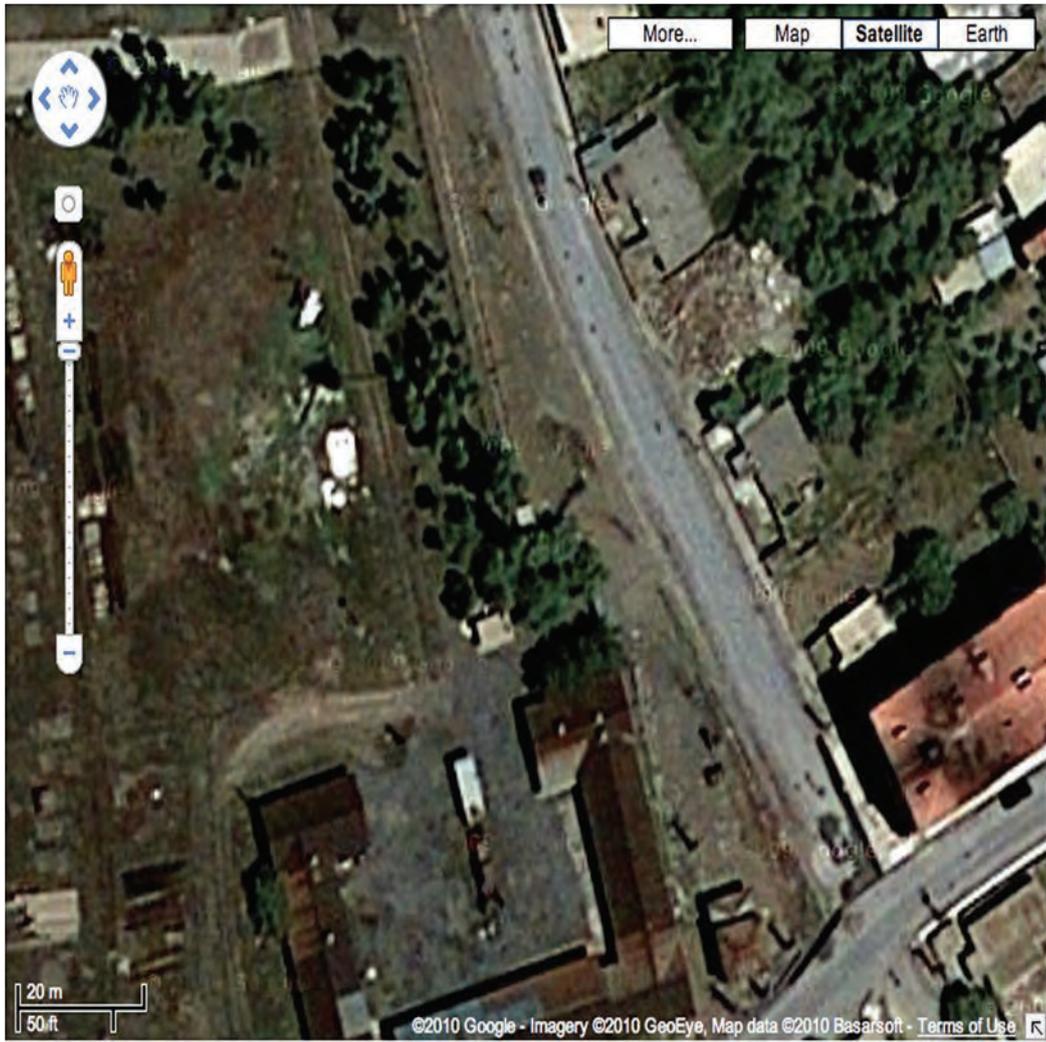
The Age of Coal. An exhibition comprising artworks from 1800 to the early 21st Century about the history of art produced with a direct aesthetic relationship to the industrial era. This will generate a new kind of Material Art History, organised around 10 thematic sections. The exhibition is made up from 80 works featuring coal as their subject—as the main fuel of industry, as a major factor in environmental change, as a fossil with significant consequences in the field of natural science, as a reference point to certain levels of working class culture, as a symbolic material for the ever-changing experience of modern life, and how coal can be seen to have affected and defined artistic production.

17 Tons. Next to the historical and contemporary art content, Manifesta 9 will present a new element: an exploration of cultural production derived from shared memory, and those traits that unify the many people influenced by coal-mining, traversing the Campine region of Limburg, and elsewhere in Europe. This exhibition will be a series of collaborations between individuals and institutions who, although coming from many different disciplines and social strata, continue to activate the collective memory and to preserve both the physical and conceptual heritage of coal-mining. The title of the show refers to the well-known anthem of coal miners from around the world (*16 Tons* recorded by Mere Travis in 1946), the title of one of the most famous installations by Marcel Duchamp (*Seventeen miles*, 1942), and our aim to suggest the need to see how today, memory and artistic practices reflect and refer back to the coal-mining industry.

The publication accompanying Manifesta 9 is being devised to encompass both the fragmentary and larger arguments proposed by the curators, to break from the mould of the exhibition catalogue. It suggests the form of an encyclopaedia, as a reference book and as a record of the research processes behind the biennial.

Manifesta 9, la biennale Européenne d'Art Contemporain, s'ouvrira à compter du 2 juin 2012 dans l'ancien complexe d'exploitation du charbon, le Waterschei, à Genk, dans le Limburg, en Belgique, sous la gouverne du commissaire Cuauhtémoc Medina et de ses co-commissaires Dawn Ades et Katerina Gregos.

The Deep of the Modern entend créer un dialogue approfondi entre les différentes périodes de l'art et de l'histoire. Son point de départ est le site géographique lui-même, l'ancienne région d'exploitation des mines de charbon de Campine, située dans le nord-est de la Belgique, qui sert de base à diverses réflexions, à la fois d'ordre imaginaire et écologique, sur le phénomène mondial qu'est le capitalisme industriel. Manifesta 9 s'ancre dans le complexe minier du Waterschei, abandonné puis restauré récemment. Ce complexe fait partie d'un paysage composé d'un entrelacement de jardins urbains, de planification urbaine, de fabriques, de canaux, de routes et de chemins de fer construits pour servir l'industrie du charbon tout au long du 20^e siècle. Pour la première fois, la Manifesta se déroulera dans un seul endroit. Ceci est motivé par la décision de la Manifesta de se concentrer sur le contenu de l'exposition plutôt que sur l'itinéraire, donnant ainsi l'occasion aux visiteurs d'interagir davantage avec les processus de médiatisation.



Web Images Videos Maps News Books Gmail more ▾ New! | Help | Sign In

Google maps Canada Search Maps Show search options

[Get Directions](#) [My Maps](#) [Print](#) [Send](#) [Link](#)

Tatvan Turkey Ads

Visiting Tatvan?
Find Deals & Read Hotel Reviews!
TripAdvisor.com/Tatvan

Tatvan/Bitlis Province - [more info](#) »
Turkey
[Directions](#) [Search nearby](#) [more](#) ▾

[Explore this area](#) »

Photos





©2010 Google - Imagery ©2010 GeoEye, Map data ©2010 Basarsoft - Terms of Use

HI RED CENTER

EDITED BY SHIGEKO KUBOTA ©1965 BY FLUXUS

2
15 Sept. 1962
Opening day of Jiritu-Gattuko.
Nakanishi gave a lecture on art illustrating it on stage with pipe smoke.

4
22 Nov. 1962 Waseda University Event
1. All toilet seats were painted red by performers.
2. Performers strung together all auditorium seats while audience was sitting on them.

5
Feb. 1963
Akasegawa's show at Shinjuku Daiichi gallery. 1000 ¥ counterfeit bill printed as invitation and mailed out in money envelopes.

7
7 May 1963
The 3rd Mixer Plan show at Shinjuku Daiichi gallery.

21
17-23 June, 1964
Off-museum show
Tsubaki Gallery

1
15 Aug. 1963
Dinner party on the anniversary of non-V Day at Citizen's Hall. A great and delicious meal was eaten energetically by performers while audience observed. At midnight Kazakura branded his chest with hot iron.

10
15 Aug. 1963
"Ror-Rogy" on roof of Bijitsu-shuttupan Co. St. Ignace's Church

12
8 Jan 1964, Police event.
Akasegawa interrogated by Metropolitan Police regarding the counterfeit 1000 ¥ bill.

Human box event at imperial Hotel, room no.340
1. Invitation required visitors to come with necktie, gloves and bag or package.
2. Visitors were given instructions in hotel lobby.
a) not to leave fingerprints on door knobs.
b) gesture in imitation of a woman putting on a red dress
c) while waiting in lobby to observe neighbours breathing and exhale as he inhales, inhale as he exhales
d) to bring 1000 ¥ bill as passport for entry into room.
In room 340 visitors:
a) had their 1000 ¥ stamped with Hi Red Center symbol,
b) name, address, sex, bag size, capacity, contents and fingerprint was registered on a card,
c) photos of front, back, sides, top, and bottom were taken of each visitor,
d) body of each visitor was measured, weighed and outline drawn,
e) volume measured of each visitor by immersion into a bathtub filled with water,
f) boxes with photos on all sides, top and bottom and matching each visitor in height, weight and volume could be ordered, or boxes at 1/2 or 1/4 scale could be ordered at less cost,
g) pretty girl brushed off the coats of visitors upon their exit.

3
18 Oct. Event on Yamate loop line street car.
1. A continuous black string with various everyday objects attached to it at intervals was laid out on street from moving street car along its circular route.
2. Compact objects were hung from hand straps inside street car and observed by performers at close range with battery lights.
3. Faces of performers were painted white
4. Performers read newspapers with holes burned in them.

6
1 Mar. 1963 Yomiuri anti-pandan show at Ueno museum.
1. A black string with scraps of objects attached to it was laid out by Takamatu from museum to the National Ueno railway station.
2. 10,000 clothespins made by Nakanishi were attached to museum visitors.
3. Counterfeit 1000 ¥ bills made by Akasegawa were given away to museum visitors.
4. Kosugi performed his Anima 2 by entering a bag and playing an Indian drum inside.
5. Kazakura danced in the nude.
6. A miniature dinner was given featuring 5 grammes of curry rice for 100 ¥ or 7 grammes of spaghetti for 100 ¥

19
10 Oct. 1964
Roof event on the roof of Ikenobo building. Books, pants, shirts, shoes, full trunk etc. were dropped from roof to street. Afterwards the smashed trunk was kept in the baggage room of Ochanomizu railroad station.

20
16 Oct. 1964
Cleaning event on Namiki St. Ginza, 9.30 AM.
1. Performers were dressed in white coats, white gloves, surgical masks, blind mans spectacles and armbands with Hi Red Center insignia "I"
2. Performers used dusters, floor brooms, housecloths, scrubbing brushes, sand paper, wire brushes, coat brushes, tooth brushes, cotton balls, window cleaning fluid, soap, deodorizer, alcohol etc. to clean the streets which they did very gently as they would their own rooms.
3. Cleaned streets were marked by posters saying: "this place already cleaned"

16
24 Feb. 1964
Akasegawa writes in Nipon Dokusho newspaper: "My counterfeit 1000 ¥ as a problem to capitalist realism."

15
4 Feb. 1964
Protest against Asahi newspaper

13
10 May 1963
Promotional event at Shinbashi station square.

11
3 Nov. 1963, NHK Television show. Smoking box by Takamatu. Foaming fountain by Nakanishi. Cotton candy with immersed spectacles, shoes etc. by Izumi, eaten by audience. Kazakura was blowing up balloons and Kosugi performing his Anima 2.

18
12 June 1964
The Great Panorama show at Naiga. The Gallery stayed closed for 5 days. After 5 days a cockroach was released from a bottle kept there.

17
17 Apr. 1964
A fuzzy image of De Gaulle is broadcast to Japan by TV satellite. De Gaulle becomes sick same day.





3



7

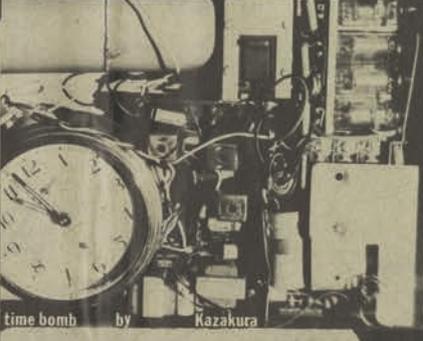


20

高松次郎
TAKAMATU - HI

赤瀬川原平
AKASEGAWA - RED

中西夏之
NAKANISHI - CENTER



time bomb by Kazakura

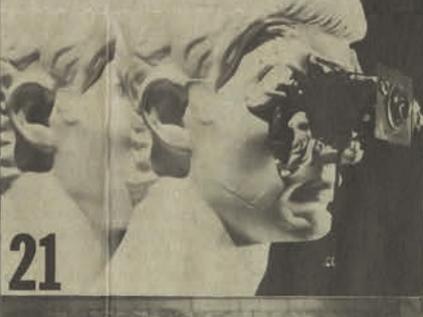


7

Akasegawa



20



21



19



13



9



7

Akasegawa

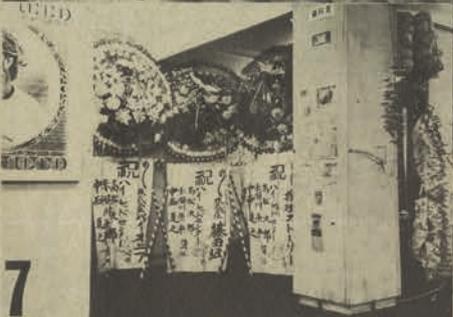
NAKANISHI

8



18

19



7

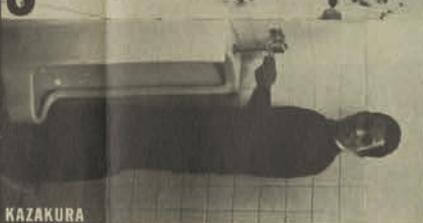


8



7

Nakanishi



KAZAKURA



AKASEGAWA

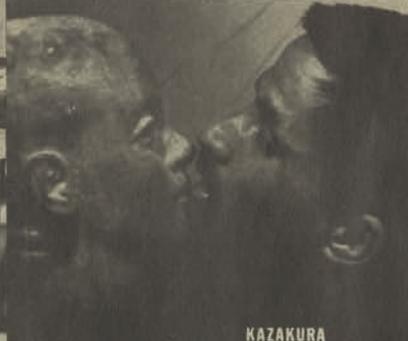


7

Takamatu



20



KAZAKURA



20

LAXART / Getty Research Institute



"Myths of Rape" by Leslie Labowitz-Starus, performed for "Three Weeks in May," Suzanne Lacy, 1977. Photo: Suzanne Lacy



Share this  

Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival
January 19–29, 2012

More than 30 New Works, Re-Inventions, Commissions and Happenings to Unfold Across Los Angeles.

www.pacificstandardtimefestival.org

Organized by LAXART and the Getty Research Institute.
Support provided by the Getty Foundation.

The art of *Pacific Standard Time* heads into the streets, clubs and public spaces of Southern California from January 19 through 29, 2012, during the *Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival*. This 11-day celebration will feature more than 30 extraordinary performances, including contemporary re-enactments of iconic works by artists such as Eleanor Antin, Judy Chicago, Suzanne Lacy, and James Turrell, and interventions both large and small in the public sphere. The festival will present a series of adaptations, re-inventions, and commissions that are inspired by the performance and installation artists working in Los Angeles between 1945 and 1980.

Throughout the festival, a group of new public artworks will be on view throughout the city. In addition, new performances will premiere every day, including outdoor visual spectacles, experimental theater and sound art, social and political interventions, and media art. Highlights include a newly commissioned performance by Andrea Fraser, a previously unrealized dream performance by Richard Jackson, and a never-before produced play by William Leavitt. A nightly after-party by artist Liz Glynn, *Black Box*, will provide a space for socializing, and include surprise performances each evening. For a complete listing of the Festival's events and projects, please visit www.pacificstandardtimefestival.org.

The Festival's Co-Directors are Glenn Phillips, Principal Project Specialist and Consulting Curator at the Getty Research Institute, and Lauri Firstenberg, Director and Chief Curator of LAXART.



e-flux

41 Essex street
New York, NY 10002, USA

Contact
Unsubscribe

Follow us  

L'art de *Pacific Standard Time* met le cap sur les rues, clubs et espaces publics de la Californie méridionale du 19 au 29 janvier 2012 à l'occasion du *Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival*. Durant 11 jours, cette célébration donne lieu à de petites et grandes interventions dans la sphère publique ainsi qu'à plus de trente performances extraordinaires, comme des présentations réactualisées d'œuvres emblématiques par des artistes tels Eleanor Antin, Judy Chicago, Suzanne Lacy et James Turrell. Le festival présentera une série d'adaptations, de réinventions et d'œuvres de commande inspirées par les artistes ayant pratiqué l'installation et la performance à Los Angeles entre 1945 et 1980.

No. 0-5958
 Name ALLAN KAPREW
 Date _____
 Remarks _____
 Estimated _____
 Order Fulfilled _____
 Number _____

POSE
 CARRYING THROUGH THE CITY
 SITTING DOWN HERE AND THERE
 PHOTOGRAPHED
 PIX LEFT ON SPOT
 GOING ON

NOTE: OCCURRED IN AND AROUND
 BERKELEY, CALIFORNIA,
 MARCH 22, 23, 1969



MARCH



22



MARCH



22



POSE

CARRYING CHAIRS THROUGH THE CITY
 SITTING DOWN HERE AND THERE
 PHOTOGRAPHED
 PIX LEFT ON SPOT
 GOING ON



MARCH
 22



22



MARCH

22



MARCH

22



MARCH



22

MARCH



e-flux 03/19/07

Stedelijk Museum



Beat Streuli, Sydney, 1998 (1999), colorprint, collection Stedelijk Museum Amsterdam

Mapping the City
16 February 20 May 2007

Stedelijk Museum CS
Post CS Building, 2nd floor
Oosterdoksade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
<http://www.stedelijk.nl>



Mapping the City focuses on the relationship between artists and the city from around 1960 to the present day. The group show revolves around the way in which artists perceive urban space. The emphasis is on the city as social community, on behaviour, poses, and urban rituals.

Participating artists

Doug Aitken, Francis Alys, Stanley Brouwn, Matthew Buckingham, Philip Lorca diCorcia, Guy Debord/Asger Jorn, Ed van der Elsken, Valie Export, Lee Friedlander, Dan Graham, Frank Hesse, Douglas Huebler, William Klein, Saul Leiter, Sol LeWitt, Sarah Morris, Bill Owens, Martha Rosler, Ed Ruscha, Willem de Ridder en Wim T. Schippers, Beat Streuli, Jeff Wall

Two ideas are at the heart of the exhibition: the *flâneur*, a type first described by Charles Baudelaire around 1850, and the activity of *dérive*, a practice coined by Situationist Guy Debord. The exhibition begins in the late nineteen-fifties when Debord published his *Theorie de la dérive* (1958). Another jumping-off point is Stanley Brouwn's famous series *This way Brouwn*. Starting in 1962, Brouwn started asking random passers-by for directions in getting from point A to point B. He gave each route that people drew for him the title *This way Brouwn*.

From the late nineteen-sixties and early nineteen-seventies onwards, many artists adopted the city as their workspace. Similar to Brouwn, themes such as walking through the city, chance, and grappling with our everyday environment are also integral to the work of Douglas Huebler. Others, like Martha Rosler, subject the metropolis to critical scrutiny. In her piece *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Rosler employs photography and text to analyze the underbelly of New York society. For Austrian artist VALIE EXPORT, the city was still a male space. With her *Tapp- and Touch Cinema* (1968), she invited the viewer to a 'tactile experience that is the reverse of inauthentic voyeurism'.

Another theme in the exhibition is street photography. From the nineteen-fifties onwards, photographers like Ed van der Elsken, William Klein and Saul Leiter, injected post-war photography with a freshness and immediacy. For instance, Kleins unpolished, experimental style caused quite a furore and inspired a generation of young photographers. His photo diary of New York figured people, children, parades, litter and an aggressive, alien, lonely urban landscape cluttered with raucous billboards.

Contemporary art

The core of Francis Alys' activities revolves around the many walks he has taken through the centre of Mexico City since the early nineteen-nineties. Alys' *Collection of Ephemera* includes numerous drawings, photos, notes, maps and objects that relate to his walks in the ten-block radius around his studio in the historic centre of Mexico City.

The *Heads* of Philip Lorca diCorcia and the street scenes by Beat Streuli can be seen as contemporary variants of classic street photography. Their photographs capture the manifestly vacant expressions on the faces of anonymous passers-by.

A biography of Florida's sun-drenched capital, Sarah Morris video work *Miami* presents the city's various facets as the hub of the tourist industry, drug and illegal immigrant trafficking on a more or less equal footing. The film installation *A Man of the Crowd* by Matthew Buckingham is based on the similarly-titled short story by Edgar Allan Poe. The result is a tense mini-thriller set in the streets of Vienna. The video piece by Doug Aitken, *Electric Earth*, is pervaded by a powerful sense of estrangement. This overwhelming video installation projected onto eight huge screens confronts us with the modern city as though it were the remains of an alien civilization.

Press contact: Arjan Reinders, tel. 31 (0)20 5732.662 / press@General press info and (high res.)
Images: <http://www.stedelijk.nl/press>

Stedelijk Museum CS

Post CS Building, 2nd floor
Oosterdoksade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
Open: daily from 10.00 -18.00.
Info & directions: <http://www.stedelijk.nl>



Deux idées sont au cœur de l'exposition : le flâneur, tel que décrit par Charles Baudelaire vers 1850, et la dérive, une pratique inventée par le situationniste Guy Debord. L'exposition débute à la fin des années 1950 avec la publication par Debord de *Théorie de la dérive* (1958). *This Way Brouwn*, célèbre série de Stanley Brouwn, offre un autre tremplin. À partir de 1962, Brouwn se mit à demander à des passants choisis au hasard le chemin pour se rendre d'un point A à un point B. Il intitula chacun des trajets qu'on lui dessina *This Way Brouwn*.



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G. - E. DEBORD

M HKA / Van Abbemuseum



Pere Noguera, *Map of Europa*, 1979.
 Courtesy MACBA, Barcelona.
 Photo: Rocca Ricci



Share this [f](#) [t](#)

Spirits of Internationalism

6 European Collections 1956–1986

M HKA, Antwerp: 19 January–6 May 2012

Opening: Thursday, 19 January, 8.30pm

www.mhka.be

Van Abbemuseum, Eindhoven: 21 January–29 April 2012

Opening: Saturday, 21 January, 4pm

www.vanabbemuseum.nl

In January 2012 *Spirits of Internationalism* opens at M HKA in Antwerp and the Van Abbemuseum in Eindhoven. This exhibition takes place simultaneously in two venues and shows art from six European collections: four museums and two artist archives. It presents art made between 1956 and 1986, a period in which artists sought to come to terms with fast economic and technological development and severe international political tension.

The current crisis in Europe, the shift in geopolitical power from West to East and the Arab Spring compel us to take another look at the second half of the 20th century, when our present world was created.

Technology gave us wings with the moon landing, Concorde, television and the computer. A political and economic world order developed with the Cold War, decolonisation, the unification of Europe and the amalgamation of the capital markets. It now appears to be on its last legs.

Spirits of Internationalism shows how the realities of the Cold War influenced art and changed the meaning of 'the international' and 'the regional'. The exhibition attempts to challenge the simplified image of 'Three Worlds' by creating surprising constellations that nuance the view of a separated East and West, North and South. The exhibition includes work by internationally well-known artists and artists who deserve to be recognised outside of their own region.

Spirits of Internationalism is the last part of a series of exhibitions developed within the framework of the European collaborative project *l'Internationale*. The partners are four museums—M HKA in Antwerp, MACBA in Barcelona, Van Abbemuseum in Eindhoven and Moderna Galerija in Ljubljana—and two artist archives—the Július Koller Society in Bratislava and the KwieKulik Archive in Warsaw.

Spirits of Internationalism is made possible with the support of the Culture Programme of the European Union.

Eight Spirits

Spirits of Internationalism shows a cross-section of visual art from the period 1956–1986: a juxtaposition of artworks from museum collections and material from artist archives that cannot be divided into central and peripheral positions. Each artist offers his or her own perspective on art and its place in the world.

The exhibition is divided into eight parts, each representing a 'spirit' of internationalism. These are: 'the Concrete', 'the Essential', 'the Transcendental', 'the Subverted', 'the (Dis)located', 'the Universal', 'the Positioned' and 'the Engaged'. These eight spirits have been retrospectively created to express the tension between the regional and the international in the art of the Cold War period and the tension between the aesthetic or art-specific and the socio-political in the exhibited works.

A European Collection in the Making

l'Internationale is a collaborative venture between four museums and two artist archives in six European countries. It connects these collections in a series of exhibitions that demonstrate how the recent cultural heritage can be independent of national boundaries. The ultimate aim is to create a 'European Collection', or even a 'Global Collection'.

The participating organisations will not amalgamate into an abstract unified entity, but instead gradually create a sense of interconnectedness between, in the first instance, Antwerp, Barcelona, Eindhoven, Ljubljana, Bratislava and Warsaw. *l'Internationale* will not become the next 'conglomerate' in the museum world, but a network that is both pragmatic and ideologically motivated.

**PROTOTYPE FOR A MAP OF DOCUMENTA XI PARTICIPANTS
PLOTTED ACCORDING TO BIRTHPLACE, CITIZENSHIP,
PLACE OF EDUCATION AND RESIDENCE.**



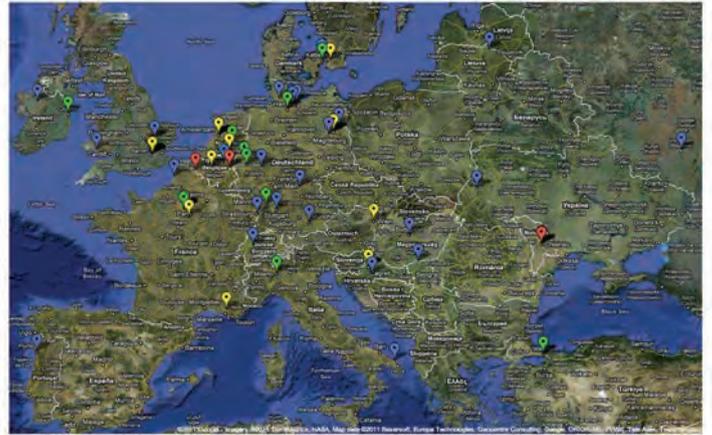
URL ADDRESS FOR GOOGLE MAP:

[HTTP://MAPS.GOOGLE.COM/MAPS/MS?IE=UTF8&HL=EN&MSA=0&MSID=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&LL=16.636192,157.5&SPN=177.912533,99.84375&T=H&Z=1](http://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1)

KEY :
 BLUE: BIRTHPLACE
 RED: PLACE OF UNIVERSITY EDUCATION
 GREEN: PLACE OF RESIDENCE/WORK (IN HOME COUNTRY)
 YELLOW: PLACE OF RESIDENCE/WORK (IN FOREIGN COUNTRY)
 PURPLE: CITIZENSHIP

CREATED ON MARCH 2 - UPDATED MAR 15, 2011
 BY BRIAN BENTLEY

**PROTOTYPE POUR UNE CARTE DES PARTICIPANTS À LA DOCUMENTA XI,
RÉPERTORIÉS EN FONCTION DE LEUR LIEU DE NAISSANCE, DE LEUR
CITOYENNETÉ, DU LIEU DE LEURS ÉTUDES ET DE LEUR LIEU DE RÉSIDENCE**

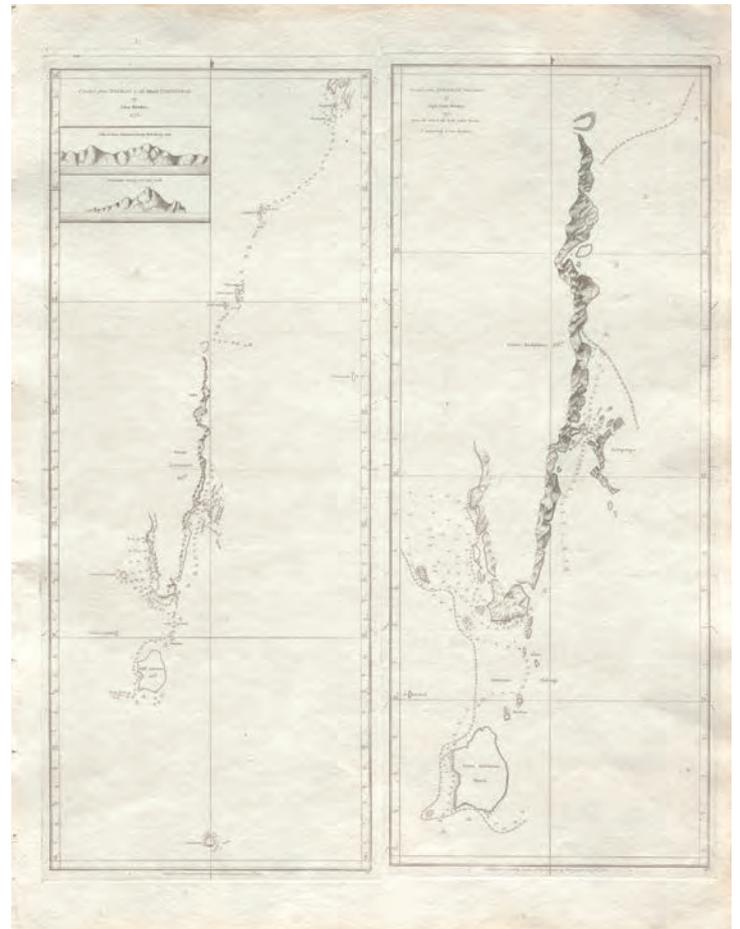


ADRESSE URL POUR CARTE GOOGLE:

[HTTP://MAPS.GOOGLE.COM/MAPS/MS?IE=UTF8&HL=EN&MSA=0&MSID=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&LL=16.636192,157.5&SPN=177.912533,99.84375&T=H&Z=1](http://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1)

LÉGENDE :
 BLEU : LIEU DE NAISSANCE
 ROUGE : LIEU DES ÉTUDES UNIVERSITAIRES
 VERT : LIEU DE RÉSIDENCE/TRAVAIL (PAYS D'ORIGINE)
 JAUNE : LIEU DE RÉSIDENCE/TRAVAIL (À L'ÉTRANGER)
 MAUVE : CITOYENNETÉ

COMPLIÉ LE 2 MARS 2011 ET MIS À JOUR LE 15 MARS 2011
 PAR BRIAN BENTLEY



West Heavens



Sthaniya Sambaad (Spring in the Colony), Directed by Arjun Gourisania & Moinak Biwas India, 2009, 105 minutes, Bengali, Courtesy Moinak Biwas

Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

You Don't Belong:**Past and Futures of Indian Cinema (Screening) & India-China Dialogues on Film and Social Thought (Forum)**

A West Heavens Project, in partnership with Magic Lantern
Curated by Ashish Rajadhyaksha

Opening:

3:00 pm, November 25, 2011 Iberia Center for Contemporary Art
Ten-Day Forum in Beijing (Nov 25 to Dec 4):
November 26, 10 am to 4 pm full day forum at Iberia Center for Contemporary Art
December 3, 10 am to 4 pm full day forum at Ullens Center for Contemporary Art

November 25 to December 25, 2011 Beijing-Shanghai-Guangzhou-Kunming

Beijing Station:

Iberia Center for Contemporary Art
798 Art Zone
No.4 Jiuxianqiao Road
Chaoyang District, Beijing

Beijing Film Academy
4 Xitucheng Lu
Haidian District, Beijing

Ullens Center for Contemporary Art
798 Art Zone
No.4 Jiuxianqiao Road
Chaoyang District, Beijing

As India's film industry has already rapidly surpassed the rest of the world in its annual output, one is left to ask: what defines contemporary Indian cinema, especially the cinema that is created in opposition to or outside of the current cinematic vanguard? Through over thirty film screenings of feature-length narrative films, documentaries, and experimental short films, as well as a series of discussions on the state of contemporary Indian cinema, *You Don't Belong* seeks to reexamine the concept of Indian cinema within multiple discourses, including cultural history, partition and post-British colonial rule, social and activist movements, and the expanding digital matrix. Spanning the past three decades of Indian commercial and independent filmmaking, the discussions in this forum posit narratives that reposition Indian cinema within the contexts of multiple, sometimes contradictory, spheres—the local and the global, the rural and the urban, the individual and the national. In addition, *You Don't Belong* aims to continue the larger cultural dialogue between India and China through a series of lectures and roundtable discussions featuring notable scholars, filmmakers, and social activists.

India-China Dialogues on Film and Social Thought

India and China are often positioned as rivals, especially in the Western world, due to their rapid economic development and high populations. However, India and China have more in common than simply being the shared targets of Western fear-mongering. These discussions seek to establish a richer cross-cultural dialogue between India and China, examining their histories through a cinematic lens. These conversations feature Indian and Chinese intellectuals dedicated to disrupting the rigid dichotomy of 'India versus China.'

'Ancient' Cinemas? A Theory of How Cinema Works within Ancient Civilizations

Ashish Rajadhyaksha, Forum Curator and Senior Fellow, Centre for the Study of Culture & Society
Iberia Center for Contemporary Art



L'Inde et la Chine sont souvent posées comme rivales, surtout dans le monde occidental, en raison de leur développement économique rapide et de la taille de leurs populations respectives. Cependant, ces deux puissances ont plus en commun que le seul fait d'être les cibles de l'alarmisme occidental. Ces conversations visent à enrichir un dialogue transculturel entre l'Inde et la Chine, en examinant leur histoire à travers la lentille filmique. Ces échanges dressent le portrait d'intellectuels indiens et chinois engagés à ébranler la dichotomie rigide de « l'Inde contre la Chine ».



MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna



Marcel Broodthaers, "L'espace de l'écriture," exhibition view at MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2012. Photo by Matteo Monti

Share this  

Marcel Broodthaers. *L'espace de l'écriture*

Curated by Gloria Moure

26 January–6 May 2012

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

Via Don Giovanni Minzoni 14

Bologna, Italy

www.mambo-bologna.org

From 26 January to 6 May 2012 MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna is delighted to present **Marcel Broodthaers. *L'espace de l'écriture***, the first complete retrospective in Italy devoted to the Belgian artist, curated by Gloria Moure.

In its complexity and scope, the exhibition with which the MAMbo renders homage to the genius of Marcel Broodthaers highlights an artistic path developed over the course of an extraordinary career that lasted just 12 years, from 1964 to 1976. *Marcel Broodthaers. L'espace de l'écriture* introduces a **wide selection of approximately fifty works** which document the **main themes of the artist's poetics**: the relationship between art and language, the status of the artwork and criticism of the museum as device and idea.

The curatorial project of the exhibition is intended to verify how the relationship between image, object and word constitutes the central and constant theme of Marcel Broodthaers' research and has strongly conditioned his entire creative process. His original ideas on how the work of art is identified with reflection on itself and on how the social and economic system of art acts as a context of creation and legitimisation, influencing the public's perception, cannot be understood in all their depth if not in relation to his twenty years of activity as a poet and his subsequent decision to extend his literary vocation in undertaking a new course with a career as an artist in 1964.

The works on display—objects, photographic prints, engravings, slides, editions, books and films—created between 1968 and 1975, sketch out an exhibition concept that is consistent with this key of interpretation and are displayed in relation to each of the different moments into which the exhibition itinerary is structured: ***The spatialisation of poetry; The object and its image; Le Musée d'Art Moderne; "Décor": the exhibition.***

Also presented are two of the rooms created by Broodthaers for the exhibition *L'Eloge du Sujet*, held in 1974, the famous *Un Jardin d'Hiver II* and *La Salle Blanche*, presented at his last exhibition at the Musée d'Art Moderne in Paris in 1975.

The exhibition begins with Broodthaers' first explicit actions as an artist, performed in the second half of the 1960s, to continue with the analysis of his subsequent research in which he progressively broadens the investigation into the relationship between sign and content, between word and power, between signifier and signified, between truth and deception, creating complex systems of signs that eschew a univocal interpretation, as in the installations of the fictitious museum "Musée d'Art Moderne" and in the subsequent "Décor", full-blown movie sets based on the combination of differing and similar objects in the same space, capable of creating a poem with variable tonalities.

Through a process of exorbitance from the sign of the writing that the specific poetics performs to become space, Marcel Broodthaers delivers the very symbolic power of the image to the language. His work can be seen as an atlas of words, a unique visual alphabet in which combinations of texts and images dissolve the conventional meaning of languages to examine the conditions of the enactment of works of art.

MAMbo wishes to thank for their invaluable cooperation: The Estate of Marcel Broodthaers; S.M.A.K. Collection, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent; MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Calcic Collectie, Wassenaar; Charles Szwajcer Collection; Collection Launia et Mail; Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf, Cologne & New York; Roberto Crivellini; Nicola Mazzanti; Caroline Bouchard; Bernard Debluts together with all the lenders who have preferred to remain anonymous.



Le projet de commissariat sur lequel repose l'exposition vise à vérifier en quoi le lien entre image, objet et mot constitue le thème principal et constant de la recherche de Marcel Broodthaers et combien ce lien a conditionné tout son processus de création. Ses vues originales sur l'œuvre d'art comme synonyme de réflexion sur ce qu'elle est et sur la manière dont le système social et économique de l'art, en tant que contexte de création et de légitimation, influence la perception du public à l'égard de l'œuvre, ne peuvent être réellement comprises à moins d'être mises en rapport avec les vingt ans d'activité poétique de Broodthaers puis sa décision, en 1964, d'étendre sa vocation littéraire à celle d'artiste.

Antwerpen, le 10 mai 1969.

Chers amis,

Düsseldorf

De Bruxelles à Anvers il y a une cinquantaine de kilomètres. Pas le temps de réfléchir à ce musée. Je pensais avec des parenthèses sans mots à l'intérieur.

J'aime Düsseldorf:

C'est l'une des rares villes où la police est encore aimable et où peut-être (soyons prudents) je me flatte d'avoir quelques relations (toutes proportions gardées).

Les arbres de la Königsallee, l'immeuble de la Phoenix, le pont d'Oberkassel.

L'académie et ses couloirs du XIXe siècle parce que Beuys, Palermo, Ulrich (qui connaît le français comme je connais l'allemand et dont j'ai perdu le nom), Immendorf (qui m'invita dans des circonstances spéciales).

Parce que j'y ai eu l'idée d'une lettre qui tiendrait lieu de laissez-passer culturel, international, carte d'identité, ...

Chers amis, d'Anvers à Bruxelles il y a le même nombre de kilomètres que le 10 mai 1940.

Alors, il est étrange que je puisse à la fois réfléchir à mon musée et aux sentiments qui me lient à Düsseldorf.

M. BROODTHAERS.

M.B.

Correspondance: Musée d'Art Moderne. Département des Aigles.
Section XIXe siècle.
30, rue de la Pépinière. Bruxelles 1.

La Triennale



Allégorie à la gloire des Arts (1937), Légende de la Terre, sculpture (bas-relief) by Alfred Auguste Janniot, models: Thalie, Melpomène, Eros, Uranus, Clio, Calliope, © ADAGP.



Share this [f](#) [t](#) [e](#)

La Triennale

Intense Proximity

Palais de Tokyo and other venues

20 Apr – 26 Aug 2012

www.latriennale.org

La Triennale 2012 is pleased to announce its collaboration with **Bétonsalon, le Crédac, Instants Chavirés, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Musée du Louvre** and **Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris**, six institutions based in Paris and the surrounding region. Ranging from large to small scale, the collaboration between La Triennale 2012 and these institutions will expand the conceptual, programmatic, and cartographic dimensions of "Intense Proximity," while developing a network of ideas and practices extending from *La colline de Chaillot*—where Palais de Tokyo and Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris are located—to the edges of Paris.

Each of these institutions has conceived and developed specific projects in collaboration with La Triennale 2012 and will feature innovative programming across a variety of media including exhibitions, performances, discussions, and screenings. Together, these partnerships will create a space of exchange and debate that will contribute to the complexity of La Triennale 2012. The scope of activities within these institutions ranges from contemporary art to fashion, photography, music, performance, and academic research.

Located within the premises of Université Paris 7 in the 13th arrondissement, Bétonsalon is a non-profit center supporting work existing at the intersection of art and university-affiliated research. Through an active program of exhibitions, workshops, lectures, seminars, publications, neighborhood tours, festivals, and residencies, Bétonsalon develops aesthetic, cultural, political, and socioeconomic discourses in cooperation with local, national and international organizations.

Recently relocated to the third floor of a former factory, Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac features an ambitious program of solo and group exhibitions of contemporary art. Through artist discussions, in-studio activities, special events, and publications, le Crédac seeks to foster a meaningful dialogue between artists and the public.

Founded in 1991, Instants Chavirés is a venue located in Montreuil conceived as a laboratory for improvised, experimental, and noise music. Its annex, the ancient Bouchoule brewery, presents a rich programming schedule in visual and sonic arts.

Since 2001, Les Laboratoires d'Aubervilliers has functioned as a research space and residency program dedicated to projects that do not fit pre-existing systems of artistic and cultural production. Conceived as an open tool, Les Laboratoires d'Aubervilliers adapt their organization, their structure and their public program to each hosted project.

Founded in 1793 as a universal museum, the Musée du Louvre celebrates humanity's long journey with the remarkable scope of a collection that spans thousands of years, from 3000 BC to 1848, reaching from America to the borders of India and China, and making it a focal point for permanent dialogue between past and present.

Founded in 1977, Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris is located directly across the street from Palais de Tokyo and currently closed for renovation. It will reopen in spring 2013. The museum's collections are among the finest in the world. They reflect the dress codes in France from the 18th century to the present day and offer an insight into the creative genius of fashion, even in its most contemporary forms.

Led by Artistic Director Okwui Enwezor and Associate Curators Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Emilie Renard, and Claire Staebler, La Triennale 2012 will take place between April 20th and August 26th, 2012, and will explore the wealth and vitality of the French and international artistic scene while exploring the connections between artistic practice and the writing of culture throughout the twentieth and twenty-first centuries.

La Triennale 2012 a le plaisir d'annoncer sa collaboration avec **Bétonsalon, le Crédac, Instants Chavirés, Les Laboratoires d'Aubervilliers, le Musée du Louvre et Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris**, six institutions de Paris et de la région parisienne. Qu'elle soit à grande ou petite échelle, la collaboration entre la Triennale 2012 et ces lieux va enrichir le concept, la programmation et la cartographie d'*Intense Proximité*, tout en développant un réseau d'idées et de pratiques qui va s'élargissant, depuis la colline de Chaillot où se trouvent le Palais de Tokyo et Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, jusqu'aux abords de Paris.



e-flux 03/19/07

Stedelijk Museum



Beat Streuli, *Sydney*, 1999 (1999), colorprint, collection Stedelijk Museum Amsterdam

Mapping the City
16 February 20 May 2007

Stedelijk Museum CS
Post CS Building, 2nd floor
Oosterdoksade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
<http://www.stedelijk.nl>



Mapping the City focuses on the relationship between artists and the city from around 1960 to the present day. The group show revolves around the way in which artists perceive urban space. The emphasis is on the city as social community, on behaviour, poses, and urban rituals.

Participating artists

Doug Aitken, Francis Alys, Stanley Brouwn, Matthew Buckingham, Philip Lorca diCorcia, Guy Debord/Asger Jorn, Ed van der Elsken, Valie Export, Lee Friedlander, Dan Graham, Frank Hesse, Douglas Huebler, William Klein, Saul Leiter, Sol LeWitt, Sarah Morris, Bill Owens, Martha Rosler, Ed Ruscha, Willem de Ridder en Wim T. Schippers, Beat Streuli, Jeff Wall

Two ideas are at the heart of the exhibition: the *flâneur*, a type first described by Charles Baudelaire around 1850, and the activity of *dérive*, a practice coined by Situationist Guy Debord. The exhibition begins in the late nineteen-fifties when Debord published his *Theorie de la dérive* (1958). Another jumping-off point is Stanley Brouwn's famous series *This way Brouwn*. Starting in 1962, Brouwn started asking random passers-by for directions in getting from point A to point B. He gave each route that people drew for him the title *This way Brouwn*.

From the late nineteen-sixties and early nineteen-seventies onwards, many artists adopted the city as their workspace. Similar to Brouwn, themes such as walking through the city, chance, and grappling with our everyday environment are also integral to the work of Douglas Huebler. Others, like Martha Rosler, subject the metropolis to critical scrutiny. In her piece *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Rosler employs photography and text to analyze the underbelly of New York society. For Austrian artist VALIE EXPORT, the city was still a male space. With her *Tapp- and Touch Cinema* (1968), she invited the viewer to a 'tactile experience that is the reverse of inauthentic voyeurism'.

Another theme in the exhibition is street photography. From the nineteen-fifties onwards, photographers like Ed van der Elsken, William Klein and Saul Leiter, injected post-war photography with a freshness and immediacy. For instance, Kleins unpolished, experimental style caused quite a furore and inspired a generation of young photographers. His photo diary of New York figured people, children, parades, litter and an aggressive, alien, lonely urban landscape cluttered with raucous billboards.

Contemporary art

The core of Francis Alys' activities revolves around the many walks he has taken through the centre of Mexico City since the early nineteen-nineties. Alys' *Collection of Ephemera* includes numerous drawings, photos, notes, maps and objects that relate to his walks in the ten-block radius around his studio in the historic centre of Mexico City.

The *Heads* of Philip Lorca diCorcia and the street scenes by Beat Streuli can be seen as contemporary variants of classic street photography. Their photographs capture the manifestly vacant expressions on the faces of anonymous passers-by.

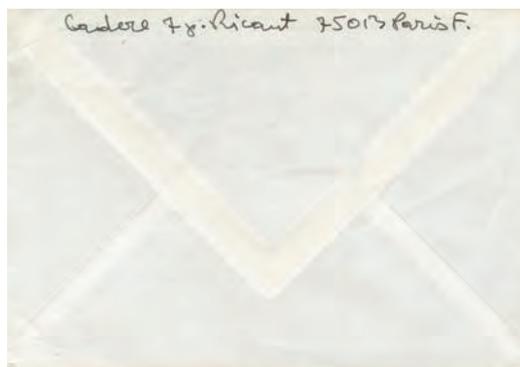
A biography of Florida's sun-drenched capital, Sarah Morris video work *Miami* presents the city's various facets as the hub of the tourist industry, drug and illegal immigrant trafficking on a more or less equal footing. The film installation *A Man of the Crowd* by Matthew Buckingham is based on the similarly-titled short story by Edgar Allan Poe. The result is a tense mini-thriller set in the streets of Vienna. The video piece by Doug Aitken, *Electric Earth*, is pervaded by a powerful sense of estrangement. This overwhelming video installation projected onto eight huge screens confronts us with the modern city as though it were the remains of an alien civilization.

Press contact: Arjan Reinders, tel. 31 (0)20 5732.662 / press@generalpressinfo.nl and (high res.) [images: http://www.stedelijk.nl/press](mailto:images@www.stedelijk.nl/press)

Stedelijk Museum CS

Post CS Building, 2nd floor
Oosterdoksade 5
1011 AD Amsterdam, NL
Tel. 31 (0)20 5732.911
Fax. 31 (0)20 6752.716
Open: daily from 10.00 -18.00
Info & directions: <http://www.stedelijk.nl>

Deux idées sont au cœur de l'exposition : le flâneur, tel que décrit par Charles Baudelaire vers 1850, et la dérive, une pratique inventée par le situationniste Guy Debord. L'exposition débute à la fin des années 1950 avec la publication par Debord de *Théorie de la dérive* (1958). *This Way Brouwn*, célèbre série de Stanley Brouwn, offre un autre tremplin. À partir de 1962, Brouwn se mit à demander à des passants choisis au hasard le chemin pour se rendre d'un point A à un point B. Il intitula chacun des trajets qu'on lui dessina *This Way Brouwn*.



UNE PRESENTATION DU TRAVAIL DE CADERE

AURA LIEU A PARIS LE 25 JUIN 1975

- 16 h 00 - métro Pont Neuf, quai direction Porte de la Villette
- 16 h 10 - bouche métro Pont Neuf
- 16 h 25 - coin Font Neuf / quai de Conti
- 16 h 28 - coin Pont Neuf / quai des Grands Augustins
- 16 h 30 - coin quai des Grands Augustins / rue Dauphine
- 16 h 35 - coin impasse de Nevers / quai de Conti
- 16 h 36 - coin quai de Conti / rue Guénégaud
- 16 h 46 - coin rue Guénégaud / rue Mazarine
- 16 h 47 - coin rue Mazarine / rue Jacques Callot
- 16 h 50 - coin rue Jacques Callot / rue de Seine
- 16 h 56 - coin rue de Seine / rue Mazarine
- 17 h 02 - coin rue Mazarine / rue Jacques Callot
- 17 h 05 - coin rue Jacques Callot / rue de Seine
- 17 h 07 - coin rue de Seine / rue Jacob
- 17 h 08 - coin rue Jacob / rue de l'Echaudé
- 17 h 16 - coin rue de l'Echaudé / rue de l'Abbaye
- 17 h 20 - coin rue de l'Abbaye / place St. Germain des Prés
- 17 h 21 - coin place St. Germain des Prés / boulevard St. Germain des Prés
- 17 h 23 - bouche métro St. Germain des Prés
- 17 h 28 - métro St. Germain des Prés, quai direction Porte d'Orléans

les rues seront utilisées du côté pair



Jaubertes - aviation
atterrissage du Lt de Malherbe
13 Juillet 1913



MONO LAKE SITE

ROBERT SMITHSON DWAN GALLERY 29 W 57 NEW YORK



R K OPENS SATURDAY FEBRUARY 1-27 1969 NONSITES

MONO LAKE NONSITE



e-flux

[Skip navigation](#)

- [Clients](#)
- [Archive](#)
- [Program](#)
- [Projects](#)
- [Journal](#)
- [About](#)
- [Subscribe](#)
- [Contact](#)
- [RSS](#)

Follow us

Smart Museum of Art, The University of Chicago



September 29, 2009

Heartland

Heartland

October 1, 2009 – January 17, 2010

University of Chicago

5550 S. Greenwood Avenue

Chicago, IL 60647

smartmuseum.uchicago.edu/heartland

Share

Smart Museum of Art presents *Heartland*

The University of Chicago's Smart Museum of Art presents *Heartland*, a new exhibition that examines innovative forms of artistic creation taking place in the geographic center of the United States. Organized by the Smart Museum and the Van Abbemuseum, the exhibition looks at a diverse assembly of artists who are responding to the world around them and reshaping it in unexpected ways.

On view from October 1, 2009 to January 17, 2010, *Heartland* features site-specific installations and performances as well as drawing, photography, and video by artists and artist groups who are working in—and in response to—Detroit, Kansas City, and other cities and rural communities across the region. Together with an extensive series of programs and lectures, *Heartland* challenges our understandings of place, community, and the role of contemporary art in our changing world.

Artists

The Smart Museum's presentation of *Heartland* will premiere new commissions and present recent works by an array of artists—both outside artists-in-residence and those who call the region home. The artists and artist groups include Carnal Torpor, Compass Group, Cody Critchelo, Jeremiah Day, Detroit Tree of Heaven Woodshop, Design 99, Scott Hocking, Kerry James Marshall, Greely Myatt, Marjetica Potrč, Julika Rudelius, Artur Silva, Deb Sokolow, and Whoop Dee Doo.

Project background

In 2007 and 2008, the *Heartland* curators, eschewing traditional research methods, set out on a series of old-fashioned road trips through the vast center of the United States. These research trips informed two distinct exhibitions. The first presentation, which opened in October 2008 at the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Netherlands, sought to uncover new ways of thinking about the American interior during the U.S. presidential election and gave European audiences access to a broad survey of the Heartland's culture, art, and music. The second, reconceived presentation at the Smart Museum, offers U.S. audiences a more focused look at the ideals of resourcefulness and invention that permeate the Heartland. Together, the two presentations offer a richly layered reading of a region that has too often been overlooked.

Exhibition catalogue

While this publication stems from the *Heartland* exhibitions at the Van Abbemuseum and the Smart Museum of Art, it is much more than an art catalogue. Contributors—including novelist Dave Eggers, scholar Hasan Kwame Jeffries, and journalist Rebecca Solnit—explore the Heartland through topics ranging from art and music to urban farming and political history. An illustrated section introduces all of the artists involved in both iterations of *Heartland* and an appendix surveys the lively state of independent and artist-run cultural initiatives from New Orleans to Detroit.

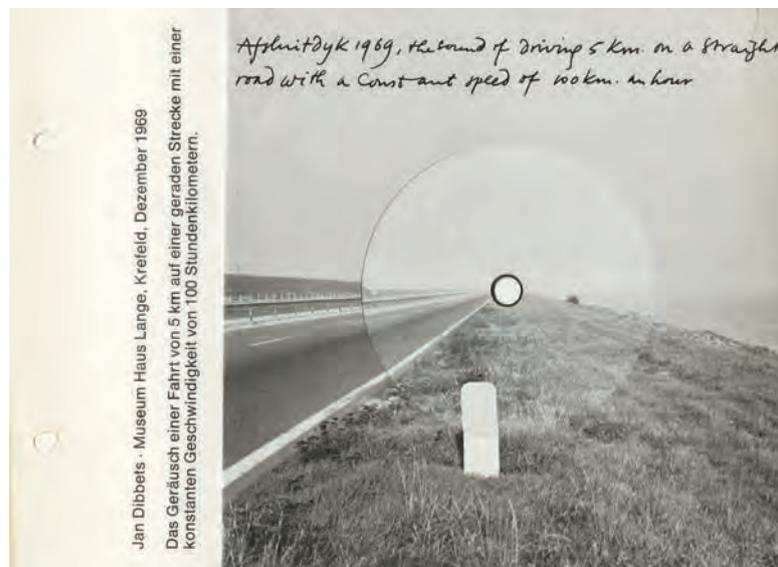
Credits

Heartland is curated by Charles Esche, Director of the Van Abbemuseum, Kerstin Niemann, Research Curator at the Van Abbemuseum, and Stephanie Smith, Director of Collections and Exhibitions and Curator of



Les données fondamentales du projet

En 2007 et 2008, les commissaires de *Heartland*, désireux d'éviter les méthodes de recherche traditionnelles, ont entrepris une série de *roadtrips* à l'ancienne à travers les vastes territoires du cœur des États-Unis. Ces voyages de recherche ont donné lieu à deux expositions distinctes. La première, en octobre 2008 au Van Abbemuseum à Eindhoven, aux Pays-Bas, cherchait, au moment où avait lieu l'élection présidentielle, à révéler un point de vue neuf sur le cœur de l'Amérique et présentait au public européen une vue d'ensemble de la culture, de l'art et de la musique de ces régions. La deuxième exposition, au Smart Museum, offrait au public américain un regard plus incisif sur les idéaux d'ingéniosité et d'inventivité qui imprègnent la culture du *Heartland*. À elles deux, ces expositions offrent une lecture en profondeur de ce territoire trop longtemps négligé.



Jan Dibbets - Museum Haus Lange, Krefeld, Dezember 1969

Das Geräusch einer Fahrt von 5 km auf einer geraden Strecke mit einer konstanten Geschwindigkeit von 100 Stundenkilometern.

Afsluitdyk 1969, record of driving 5 km on a straight road with a constant speed of 100 km. an hour

La Triennale



Steven A. Tyler in the Field.
Photograph by Martha G. Tyler.
Reproduced in Clifford, James and George Marcus: *Writing Culture.*
The Poetics and Politics of Ethnography. 1986.

Between the Near and Far:
Concerning
Ethnographic Poetics

La Triennale,
Intense Proximity

Palais de Tokyo and
other venues

20 April–26 August 2012

www.latriennale.org



Share this [f](#) [t](#)

La Triennale is pleased to announce further details about the show, which will open on April 20th, 2012 at the renovated and expanded Palais de Tokyo and other associated institutions throughout Paris. *Intense Proximity*, the third edition of La Triennale imagined by Okwui Enwezor, Artistic Director, and his team of four internationally recognized curators—Claire Staebler, Mélanie Bouteloup, Abdelhak Karroum, and Emilie Renard—will shine a critical lens on what might be best described as the phenomenon of ethnographic poetics.

While *Intense Proximity* is grounded in the production of contemporary practitioners, it takes as one of its central curatorial features the critical legacy of French ethnography in the first half of the 20th century. Drawing from significant figures including Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, and Marcel Griaule, the project will feature more than one hundred contributors across a range of practices including artists, filmmakers, photographers, writers and institutions. It will present the rich photographic and archival work of historic figures such as Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule, Pierre Verger, Walker Evans, André Gide and Marc Allégret, Jean Rouch, Irving Penn, Rainer Werner Fassbinder, Timothy Asch and Napoleon Chagnon, Margaret Mead, Gregory Bateson, amongst others.

The phenomenon of ethnographic poetics to which *Intense Proximity* refers could be understood as part of the great heritage of modernity that created a model of global relations in which the precise measure between the near and far was blurred. The concept of distance in the field of ethnographic research required the severance of temporal contiguity within a broad array of cultural scenes that were assumed to be incompatible. Thus incompatibility framed a world of the outside. And on the inside it furnished a philosophical program and specular devices. Twentieth century ethnography's great legacy, and its impact on the world of forms and visual production, is thus not simply in the prodigious research output it manifested nor in its voracious appetite for radical alterity. Rather it was in its excavation and aesthetic mining of the moment of ethnographic encounter, a strange field of sensorial mythopoetics in which otherness was registered and transformed in the visual field by the speculative camera. *Intense Proximity* is in turn a form of curatorial speculation on the continuous fascination between ethnographic poetics and contemporary art, a probing into the metastasizing politics of anti-difference.

The exhibition, which extends across multiple sites in Paris, will be accompanied by a substantial publication, envisioned as a critical anthology of texts by historic and contemporary writers who have shaped the discourse of ethnography. This bilingual publication (French and English) will include a selection of seminal texts across the disciplines of ethnography, sociology, cultural studies, art history and philosophy from throughout 20th century to the present. In addition to these historical texts, leading contemporary scholars, theorists, critics and artists will present newly commissioned essays.

Over the course of several events taking place in early 2012, the curatorial team of La Triennale 2012 will announce additional details about both the exhibition and publication.

La Triennale is organized at the initiative of the ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale de la création artistique, commissioner, with the Centre national des arts plastiques (CNAP), associate commissioner, and produced by the Palais de Tokyo. La Triennale is organized with the support of the Institut Français.

Press information:
presse@latriennale.org

General information:
contact@latriennale.org

www.latriennale.org

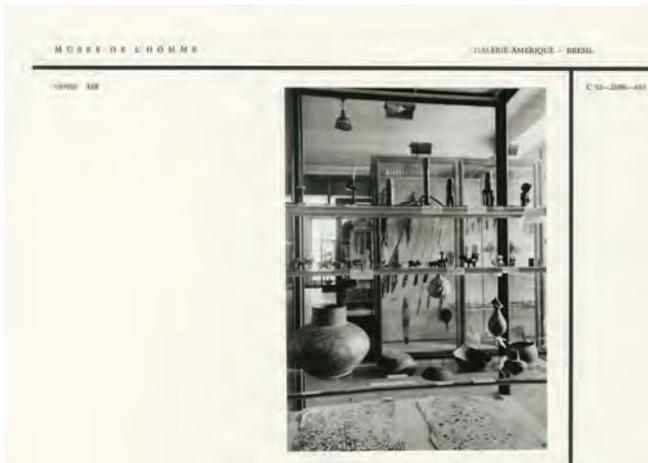
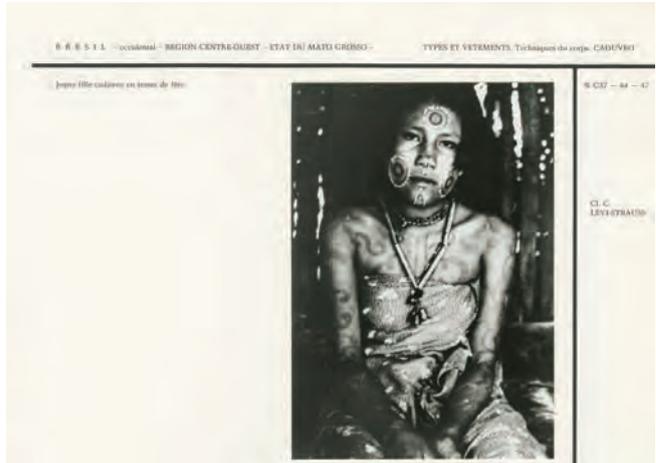
e-flux

41 Essex street
New York, NY 10002, USA

Contact
Unsubscribe

Follow us [f](#) [t](#)

Tout en s'appuyant sur des œuvres d'artistes contemporains, le commissariat d'*Intense Proximité* est fortement teinté par l'héritage critique de l'ethnographie française de la première moitié du 20^e siècle. Empruntant à des figures majeures comme Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor et Marcel Griaule, le projet sera composé d'une centaine de contributions issues d'un éventail de pratiques, qu'il s'agisse de celles d'artistes, cinéastes, photographes, écrivains ou institutions. Il présentera le riche travail de photographie et de documentation de figures historiques telles, entre autres, Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule, Pierre Verger, Walker Evans, André Gide et Marc Allégret, Jean Rouch, Irving Penn, Rainer Werner Fassbinder, Timothy Asch et Napoleon Chagnon, Margaret Mead, Gregory Bateson.



The scientist questions the validity of narrative statements and concludes that they are never subject to argumentation or proof. He classifies them as belonging to a different mentality: savage, primitive, underdeveloped, backward, alienated, composed of opinions, customs, authority, prejudice, ignorance, ideology. Narratives are fables, myths, legends, fit only for women and children. At best, attempts are made to throw some rays of light into this obscurantism, to civilize, educate, develop.

This unequal relationship is an intrinsic effect of the rules specific to each game. We all know its symptoms. It is the entire history of cultural imperialism from the dawn of Western civilization. It is important to recognize its special tenor, which sets it apart from all other forms of imperialism: it is governed by the demand for legitimation.

Jean-François Lyotard
The Postmodern Condition

Performa



Marina Rosenfeld at Brisbane Powerhouse, Brisbane, Australia, September, 2011.
Photo: Bryan Spencer.

Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

The Ginger Island Project

Amy Granat, Japanster, Sissel Kardel, Milan Knížák, George Maciunas, Jonas Mekas, Raz Mesinai, Lisa Oppenheim, Jeffrey Perkins, Michael David Quattlebaum Jr., Marina Rosenfeld, Flora Wiegmann

Red Egg: Nov. 11. Sound project & DJ sets, 11pm–2am

Emily Harvey Foundation: Nov. 12–26. Opening reception Nov. 12, 5–9pm; two performances

Storefront for Art & Architecture: Nov. 11–13. Closing reception Nov. 13, 6–10pm

Curated by **Liutauras Psibilskis**

Ginger Island is an uninhabited island in the Caribbean, part of the British Virgin Islands, where George Maciunas wanted to start a Fluxus artist colony and build a unique city. His plan was to buy the island and give pieces of land to Fluxus artists for development.

Together with friends such as artists Milan Knížák, Yoshi Wada, and actor Robert De Niro, Maciunas traveled to Ginger Island in 1969 to explore it before making the final decision about acquisition. This trip is surrounded by various legends and urban myths, involving encounters with the police and with poisonous trees growing on the island. The experience was rather traumatic; the visitors suffered from temporary blindness and swollen limbs. In the end, for a variety of reasons Maciunas never acquired the island and a Fluxus artist colony was never established there. The island is still uninhabited and the only visitors are fishermen and divers.

The Ginger Island Project includes an exhibition at the Emily Harvey Foundation of work by a group of artists that relates directly or indirectly to the Ginger Island trip, a film installation at the Storefront for Art and Architecture, and a sound project by Marina Rosenfeld at a pop-up venue in SoHo/Chinatown. In the project, Ginger Island becomes a metaphor for dreams, aspirations, blindness, visions, and creativity.

Red Egg

202 Centre Street
(At Howard Street)

Sound Project and DJ sets by **Marina Rosenfeld**. DJ sets by **Raz Mesinai** and **Japanster**
Friday, November 11, 11pm–2am

Emily Harvey Foundation

537 Broadway
(Between Spring Street & Prince Street)

Amy Granat, Sissel Kardel, Milan Knížák, George Maciunas, Jonas Mekas, Lisa Oppenheim, Jeffrey Perkins, Michael David Quattlebaum Jr.

Opening reception Saturday, November 12, 5–9pm

A performance by **Michael David Quattlebaum Jr.** at 7:30 pm and by **Amy Granat** with **Flora Wiegmann** at 8:30 pm

On view November 12–26. For an appointment call 917 319 0614

Storefront for Art and Architecture

97 Kenmare Street
(Between Cleveland Place & Mulberry Street)

Milan Knížák and **Jonas Mekas**

On view November 11–13, 11am–6pm

Closing reception Sunday, November 13, 6–10pm



Ginger Island est une île inhabitée des Caraïbes qui fait partie des îles Vierges britanniques et où George Maciunas a voulu établir une colonie d'artistes Fluxus et construire une ville unique. Il planifiait d'acquérir l'île et de donner des terres aux artistes Fluxus pour leurs projets de développement.

Avec des amis comme les artistes Milan Knížák, Yoshi Wada et l'acteur Robert De Niro, Maciunas est allé en 1969 explorer Ginger Island avant de prendre sa décision finale et de l'acquérir. Il règne au sujet de ce voyage nombre de légendes et de mythes urbains, comme des démêlés avec la police ou avec les arbres vénéneux de l'île. L'expérience a été plutôt traumatisante : les visiteurs ont souffert de cécité temporaire et d'enflure de leurs membres. Finalement, pour diverses raisons, Maciunas n'a pas acheté l'île et la colonie d'artistes ne s'y est jamais installée. L'île demeure inhabitée et ses seuls visiteurs sont les pêcheurs et les plongeurs.



e-flux [Skip navigation](#)

- [Clients](#)
- [Archive](#)
- [Program](#)
- [Projects](#)
- [Journal](#)
- [About](#)
- [Subscribe](#)
- [Contact](#)
- [RSS](#)

Follow us

e-flux



Left: Franco Berardi.
 Right: Still from "Aelita: Queen of Mars" (1924).

Franco Berardi and revolution on Mars!

December at e-flux

Upcoming events:

Sunday, December 11:

Boris Groys presents a screening of the Russian film *Aelita: Queen of Mars* (1924)

Saturday, December 17:

Franco "Bifo" Berardi lecture at MoMA PS1 on insolvency and emancipation

Also on view:

Out of town: Andrei Monastyrski & Collective Actions

Curated by Boris Groys

November 5, 2011–January 7, 2012

e-flux

311 East Broadway

2nd Floor

New York City

Tuesday–Saturday, 12–6

e-flux.com

Share

Aelita: Queen of Mars, 1924, dir. Yakov Protazanov

Sunday December 11, 5 pm, free

Abrons Art Center

466 Grand Street, New York

The 1924 film *Aelita: Queen of Mars*, based on the novel by Alexei Tolstoy, is at once a curiosity of post-revolutionary life and silent cinema in the Soviet Union and an enduring testament to the early days of the science fiction film genre. The film tells of the adventure of Los, an engineer living in Moscow, who dreams of Aelita, the Queen of Mars, and builds a spaceship to take him to her, only to be drawn into a proletarian uprising to establish a Martian Union of Soviet Socialist Republics. One of the earliest full-length space-travel films, *Aelita* is also widely recognized for its constructivist inspired Cubist Martian set and costume designs.

This screening is presented as part of the exhibition "Out of Town: Andrei Monastyrski and Collective Actions," curated by Boris Groys and on view at e-flux until January 7, 2012.

Franco "Bifo" Berardi at MoMA PS1

Saturday December 17, 4 pm, free

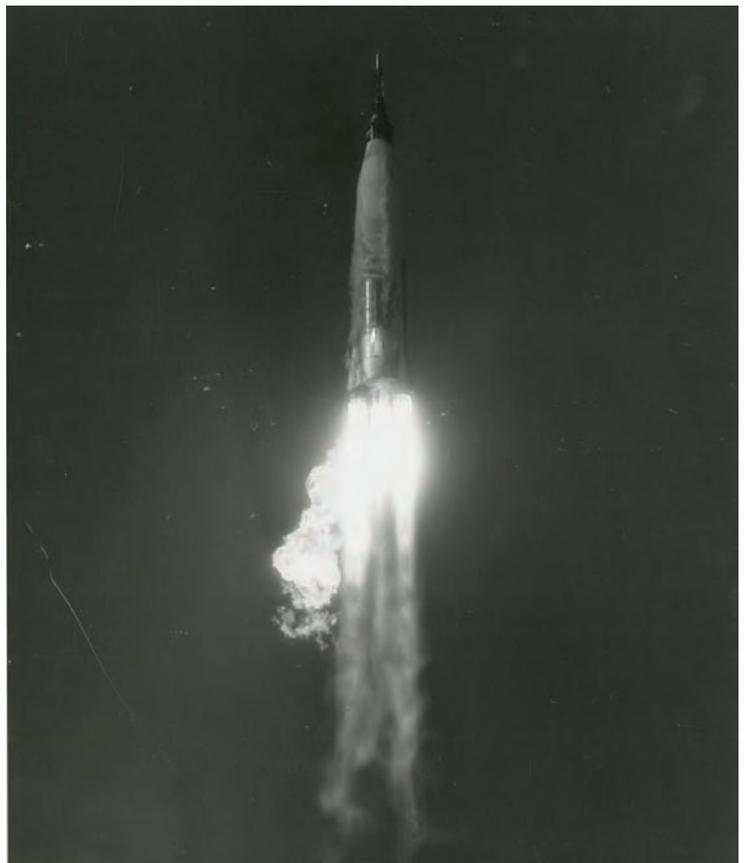
22-25 Jackson Avenue at 46th Avenue

Long Island City, NY

The concept of insolvency as it has been applied in the US and especially in the EU has to do with economic debt, but also with the symbolic debt implied in the capitalist process of exploitation. In the EU, this symbolic debt is bound to tensions that haunted European modernity—between Calvinist and Catholic, Baroque and Gothic, good German laborers and bad lazv Mediterraneans. It is a subject often avoided for being politically



Le film *Aelita* (1924), tiré du roman d'Alexei Tolstoï, constitue une curiosité postrévolutionnaire du cinéma muet soviétique tout autant qu'un legs encore vivant des débuts de la science-fiction au cinéma. Ce film raconte les aventures de Los, un ingénieur vivant à Moscou, qui rêve d'Aelita, la reine de Mars, et construit un vaisseau spatial qui le conduira vers elle. Mais il sera entraîné dans une révolte prolétarienne cherchant à instaurer une Union martienne des républiques socialistes soviétiques. L'un des premiers longs métrages traitant du voyage et de l'espace, *Aelita* est largement reconnu pour la conception de son décor et des costumes martiens cubistes inspirés du constructivisme.





Bruce Conner, *Crossroads*, 1976
Courtesy the artist and Michael Kohn Gallery, Los Angeles

November 23, 2007

CCA Wattis Institute for Contemporary Arts

Apocalypse Now:
The Theater of War

Nov. 29, 2007 - Jan. 26, 2008

California College of the Arts
San Francisco CA 94107
T: 415.551.9210

<http://www.wattis.org>

"Some day this war's gonna end."

—Lieutenant Colonel William Kilgore, *Apocalypse Now*

An attack curated by **Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla, and Jens Hoffmann**

Participating artists: **Antonin Artaud, Max Beckmann, Margaret Bourke-White, Mathew Brady, Jacques Callot, Bruce Conner, Leonardo da Vinci, Otto Dix, Ernst Friedrich, Francisco de Goya, George Grosz, John Heartfield, Ernst Jünger, Jon Kessler, Käthe Kollwitz, Lewis Milestone, Bruce Nauman, Pino Pascali, Pablo Picasso, Alain Resnais, Alexander Rodchenko, Martha Rosler, Luigi Russolo, Kurt Schwitters,**

Richard Serra, Mark Twain

With artifacts, records, films, artworks, and reproductions documenting, remembering, and presenting wars both historical and contemporary

Apocalypse Now: The Theater of War examines the philosophical terrain of war. Featuring images and sounds related to war and the impact war has on the human mind, the exhibition is more than a simple illustration of war. Instead it describes war as a universal idea of human antagonism, a set of languages and iconographies embedded in our everyday lives and broader social consciousness. Beyond an actual, specific conflict, it confronts its audience with the unpalatable side of humanity, the scenes and situations that resist engagement.

Apocalypse Now includes works by artists both historical and contemporary as well as a diverse range of cultural artifacts. Many of the pieces are deliberately conceived to block, resist, and repel the visitor, utilizing strategies of disruption, violence, and shock to function almost as weapons of attack. In addressing the connection between art and war, the exhibition looks at the aestheticization of horror, art that glorifies war versus art of protest, and the historical uses and abuses of imagery.

The show also rejects the ordinary "rules of engagement" of exhibition making in which the audience is seduced by the artworks and gently guided through the galleries. Instead, the gallery environment is inspired by bunker architecture and camouflage. The works are installed so that they wage war not only on the visitor, but also on one another. Struggle, conflict, and resistance are built into each element of the exhibition to test the audience's visual and personal boundaries.

Apocalypse Now takes its inspiration from the central position San Francisco and the Bay Area have occupied in the history of the American antiwar movement, particularly during the 1960s and 1970s, and it is intended as a revival of that pacifist tradition. It takes its title from Francis Ford Coppola's antiwar epic of the same name and references numerous aspects of the film, including its overarching framework as a journey through some of the horrors, brutalities, and irrationalities of war. Also like the film it aims to create an assault on the audience, and through that attack to elicit a powerful reaction to war's monstrosity.

About the CCA Wattis Institute

The Wattis Institute for Contemporary Arts was established in 1998 in San Francisco at California College of the Arts. It serves as a forum for the presentation and discussion of international contemporary art and curatorial practice.

Through groundbreaking exhibitions, the Capp Street Project residency program, lectures, symposia, and publications, the Wattis Institute has become one of the leading art institutions in the United States and an active site for contemporary culture in the Bay Area.

Lead sponsorship for *Apocalypse Now: The Theater of War* is provided by the American Center Foundation.

Founding support for CCA Wattis Institute for Contemporary Arts programs has been provided by Phyllis C. Wattis and Judy and Bill Timken. Generous support provided by the Phyllis C. Wattis Foundation, Grants for the Arts / San Francisco Hotel Tax Fund, Ann Hatch and Paul Discoe, and the CCA Curator's Forum.

Apocalypse Now is presented concurrently with Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla's solo exhibition *Sediments, Sentiments (Figures of Speech)* at the San Francisco Art Institute, Walter and McBean Galleries, on view October 19 - December 15, 2007.

Dedicated to the memory of Ernst Friedrich

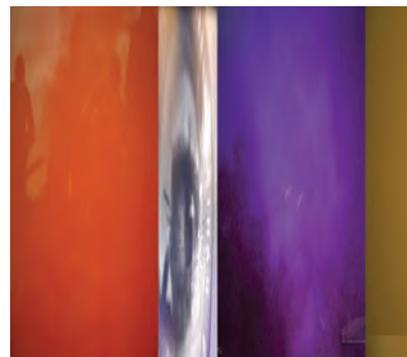


L'exposition *Apocalypse Now: The Theater of War* se transporte sur le terrain philosophique de la guerre. Par la présentation d'images et de sons liés à la guerre et à ses effets sur l'esprit, l'exposition se révèle plus qu'une simple illustration de ce qu'est la guerre. Elle décrit plutôt celle-ci comme un schème universel de l'antagonisme humain, un ensemble de codes et d'iconographies inscrites dans nos vies quotidiennes et notre conscience sociale étendue. Au-delà d'un conflit réel et précis, l'exposition confronte le spectateur en exhibant le côté insupportable de l'humanité, ainsi que des scènes et des situations envers lesquelles tout engagement est impossible.

PLACE 'COMPOSER' OVER ANY PICTURE POSTCARD SO THAT
BOTTOM AND RIGHT HAND EDGES ALIGN THEN EXAMINE THE
CHANGE COMPOSITION DEFINED BY THE RECTANGULAR HOLE



R. Hon. Hoc 43/50





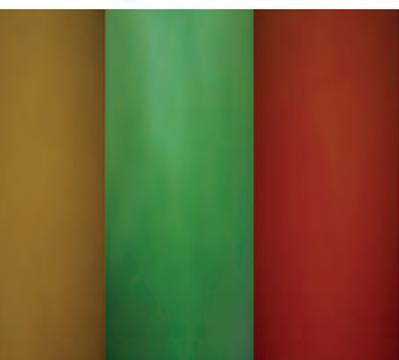
Studio Marconi

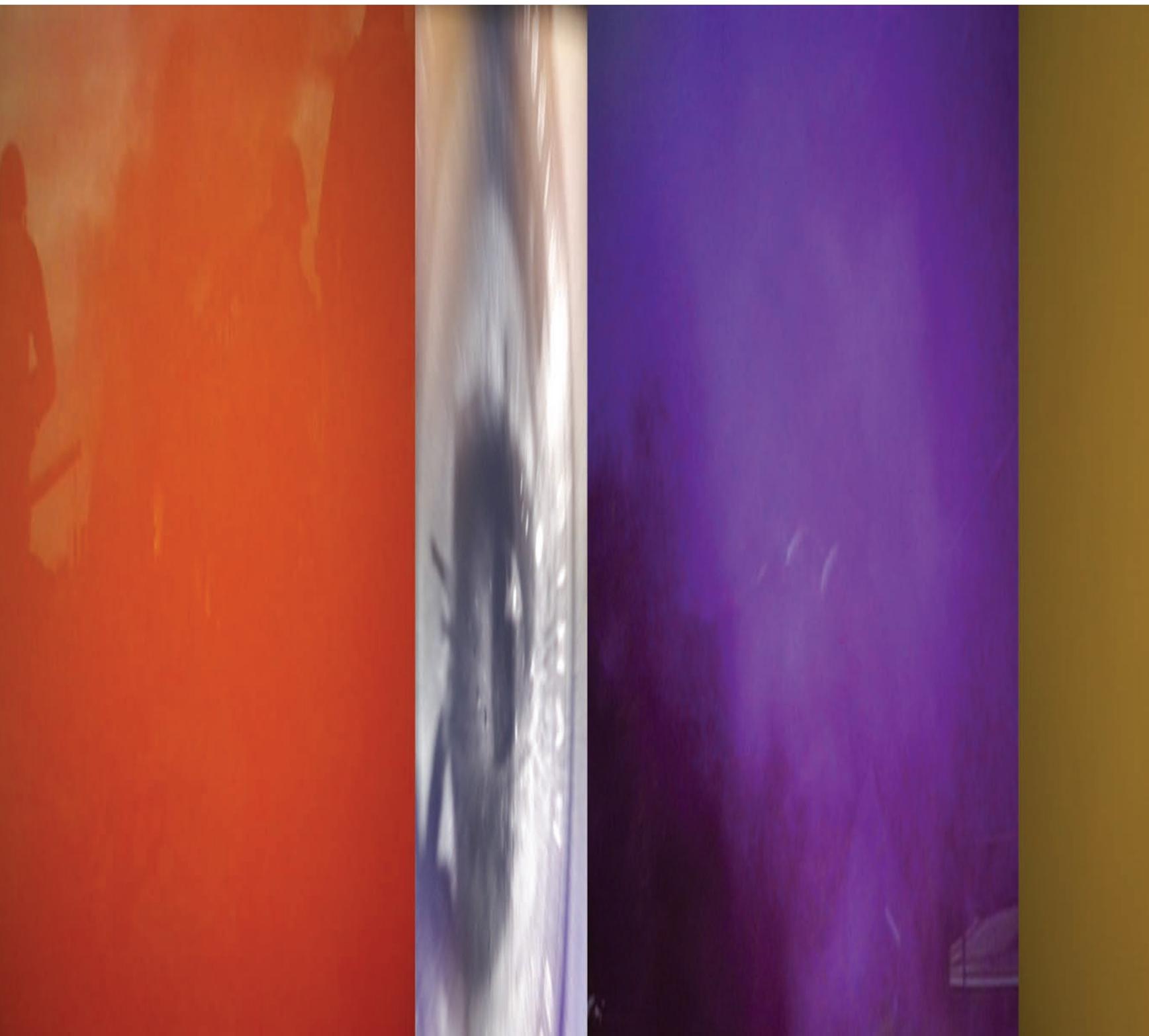
Richard Hamilton
"Composer", 1972
Edizione Hamilton/Marconi
50 Esemplari

20124 Milano, Via Tadino 15 - Tel. 225543

Wish you were here
Richard

REPRODUCTION









L'exotisme | The Exotic

"LIVE RIGHT

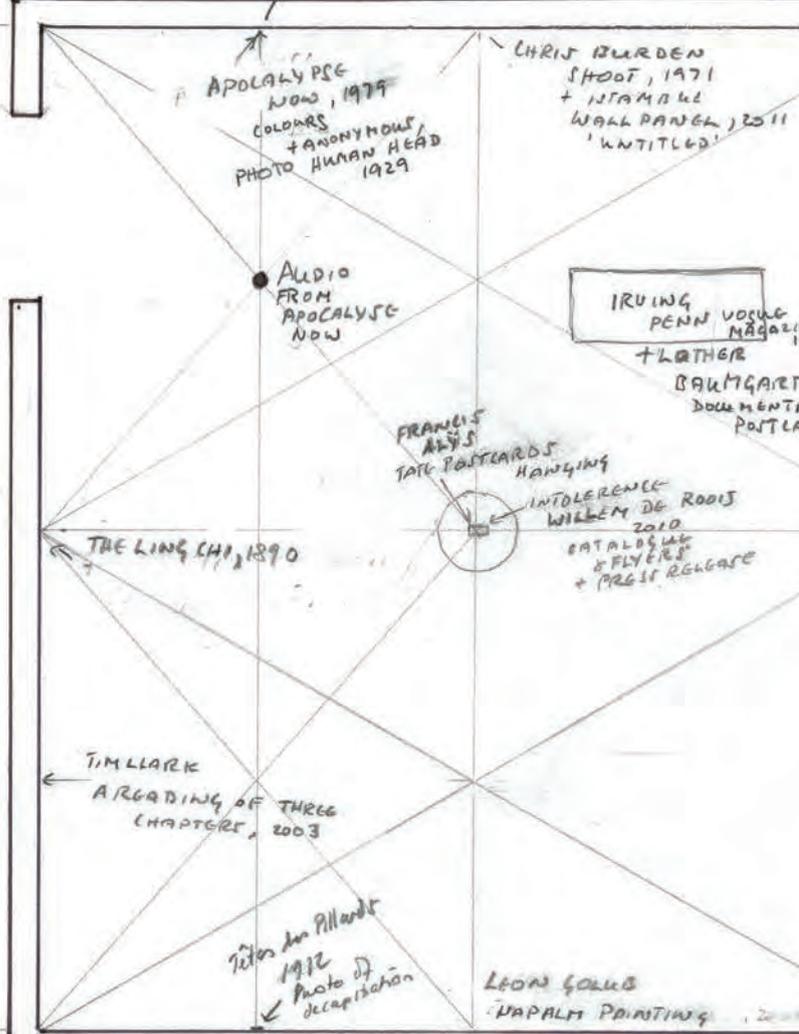
PAN



○ Audio FROM CLAUDE LEVI-STRAUSS

39'

- W.R.
- 1) Each square = a cell
 - 2) most work placed on the boundaries of these cells.



LY, DIE, DIE... "

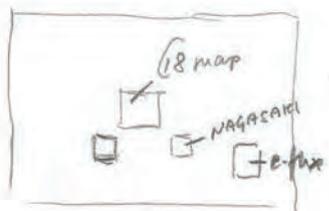
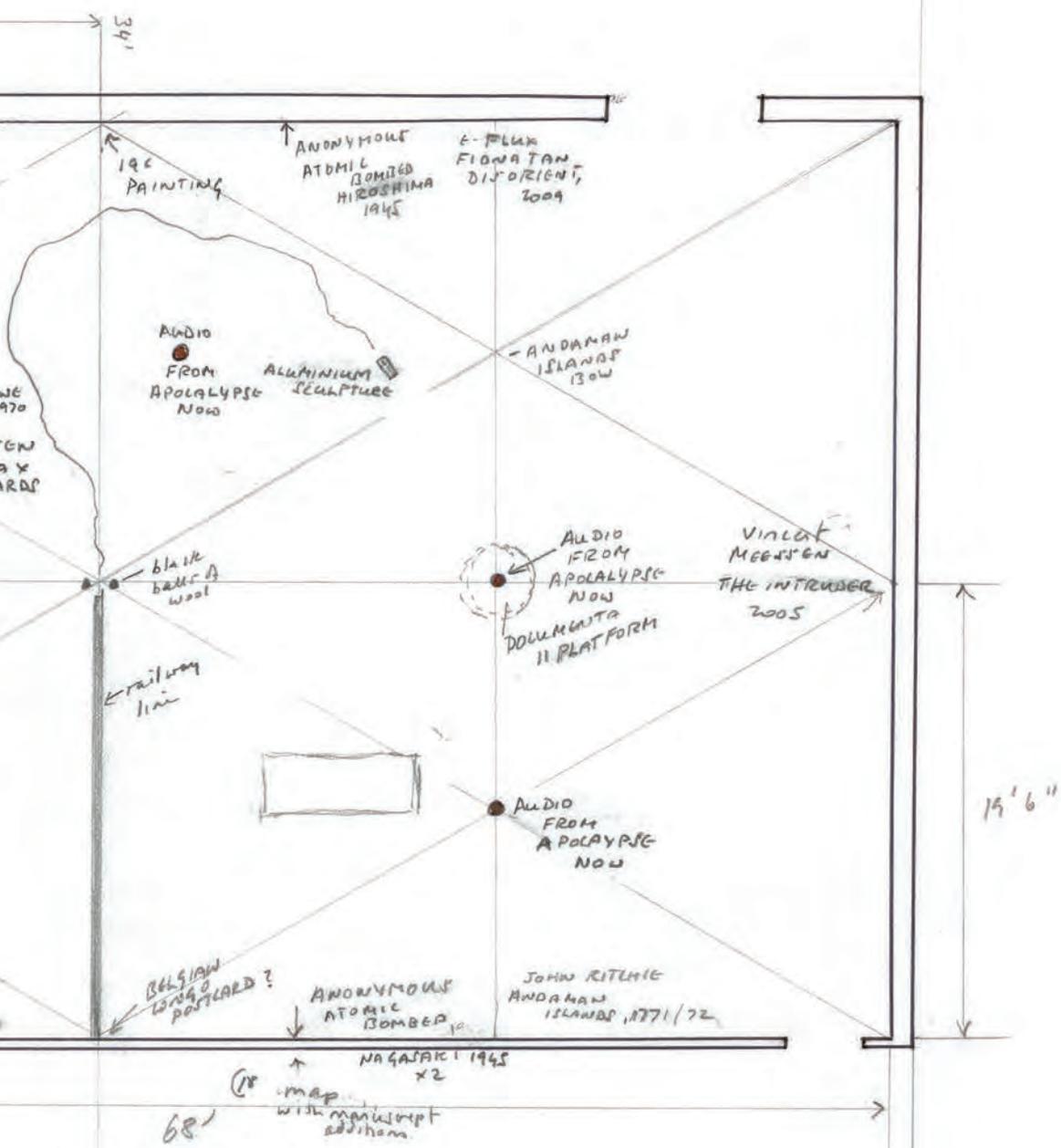
RT II DIE... "

THE LING-CHE

EXOTIL (BEYOND)

ARTISTS

- FRANCIS ALYS
- LOTHER BALTHARTEN
- CHRIS BURDEN
- TIM LARK
- VINCENT MEESSEN
- LEON GOLUB
- IRVING PENN
- WILLEM DE ROOIS
- KIYONATAN



THE "LING CHI."

(From the *Hongkong Telegraph*, June 17, 1890.)

Mr. W. E. Sharp, chief engineer of the *Fatshan*, deserves a medal from the Royal Photographic Society, if there is such an institution. About a fortnight ago he tackled one of the most disagreeable jobs that any enthusiastic amateur could wish for. A Chinaman who had killed his step-father suffered the unusual penalty of *ling-chi* at Canton, in the presence of a large crowd. After the sentence had been carried out, and the officials had departed, Mr. Sharp pushed through with his camera, and, in spite of the throng, the heat, the stench, and the terrible spectacle presented, obtained an excellent photograph of the gruesome sight. One more revolting could scarcely be conceived. Lying in the centre of a small ring of spectators are the bleeding limbs and trunk of the victim, just as the executioner left them. The head lies cleanly severed from the neck, the arms are hacked off at the elbow, shoulder, and wrist; the feet and lower part of the legs are similarly treated, and on the trunk, which is unspeakably mutilated, the cords with which the victim was bound to the cross are still visible. In the foreground, alongside the agonized face, stands the blood-stained block on which he was decapitated after mutilation. Even described so shortly as in this brief notice some idea of the shocking spectacle may be gained, but to realise it in all its horror the picture itself must be seen. Mr. Griffiths has some copies on view at his studio.

The David Roberts Art Foundation



Elad Lassry, "Mushrooms," 2011.
David Roberts Collection, London.

Untitled (Evidence) From Alternative Knowledge to Counter Memories

1 July–20 August 2011

Opening:
30 June 2011, from 6.30 PM

An exhibition with Özlem Altin, Neil Beloufa, Elad Lassry and Rinus van de Velde, curated by Vincent Honoré.

The David Roberts Art Foundation

111 Great Titchfield Street
London W1W 6RY
www.davidrobertsartfoundation.com

Opening times:
Tuesday–Friday 10am–6pm, Saturday 11am–4pm



Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

How do we inhabit an image? How can alternative knowledge and counter-memories be generated through the displacement, misplacement or condensation of collected imagery? The works in the exhibition explore the recreation and transposition of narrative structures, applied to systems of representation, image production and dissemination. The separation of roles between authors, actors, protagonists and observers in the images' treatment, or manipulation, leave them as unanswered enigmas in which meaning is to be reinvented through the viewer's active participation.

Collection, displacement, detachment: here is the movement of the archives of images in the works, mostly installations, created for this project at David Roberts Art Foundation.

It is through an evolving archive of images that Özlem Altin (b. 1977, Germany) induces concepts concerned with disappearance, shadow, and memory. Her extensive research has amassed a large collection of images she keeps re-using and reconfiguring in site-specific installation and publications that are questioning the structures of image's presentation.

Neil Beloufa (b. 1985, France) demonstrates a persisting interest in dichotomies; reality and fiction, cause and effect, presence and absence, all of which he communicates through mediums ranging from sculpture, video, installation and conceptual photography. His video *Untitled* (2010) charts the story of an Algerian family whose house was forcefully occupied by terrorists. Yet, truth is questioned here through the family's attempts to imagine how the terrorists may have acted in their home, thus replacing truth with fantasy in order to create documentary.

Elad Lassry (b. 1977, Israel) defines his work as "consumed with pictures." Pulling images from magazines and film archives Lassry recontextualises this imagery in a manner that evokes traditions of story building and of narratives. "I'm fascinated by the collapse of histories and the confusion that results when there is something just slightly wrong in a photograph".

Through his practice Rinus van de Velde (b. 1983, Belgium) explores the narratives of collective myth and history. His imagery is first generated by a large archive of collected photographs, before he transforms the image into large-scale black graphite drawings. This transformation from 'realistic' image to 'allegoric' image is accompanied by a narrative text often created in collaboration with a writer.

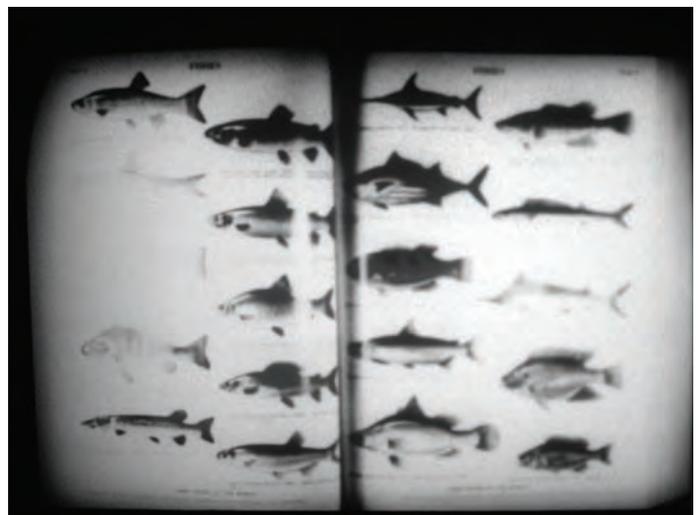
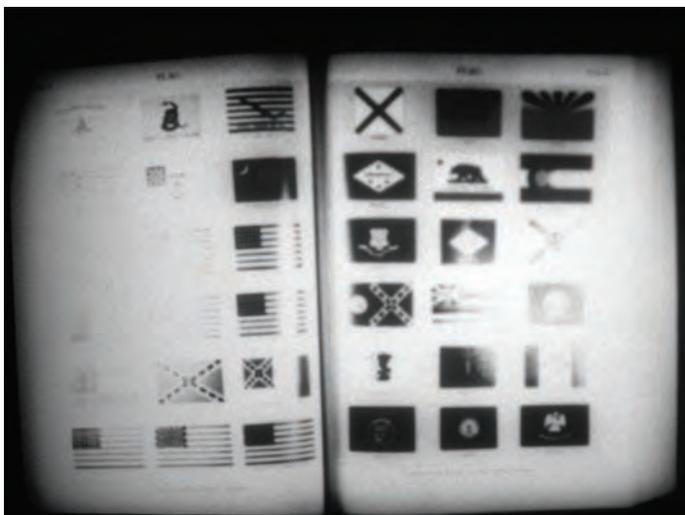
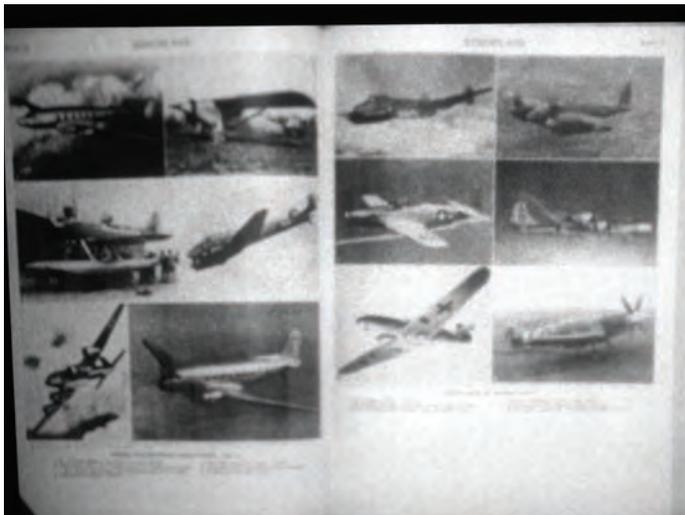
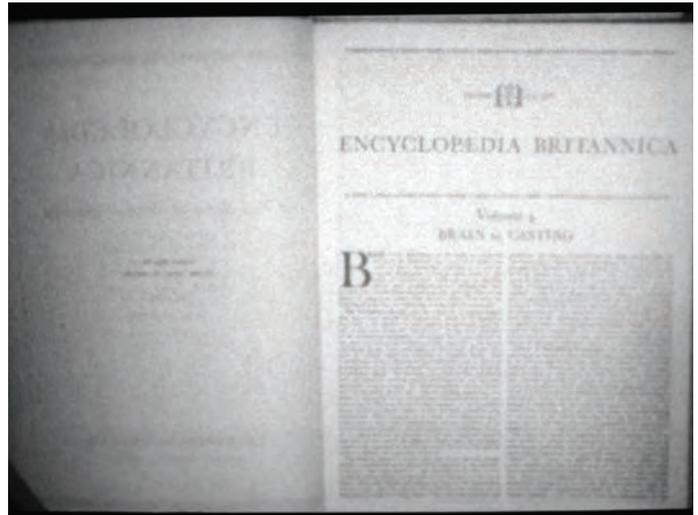
The exhibition is supported by Institut Français, the Embassy of Israel and the Flemish Authorities.

The David Roberts Art Foundation

The David Roberts Art Foundation is a platform dedicated to productions and experiments, curated by Vincent Honoré. The David Roberts Art Foundation Limited is a registered charity in England and Wales (No. 1119738) and a company limited by guarantee registered in England and Wales (No. 6051439) at 25 Gosfield Street, London, W1W 6HQ. It is proudly supported by the Edinburgh House Estates group of companies.

111 Great Titchfield Street, London W1W 6RY
Tel: 44 (0)20 7637 0868.
Opening times: Tuesday–Friday 10am–6pm, Saturday 11am–4pm
www.davidrobertsartfoundation.com

Comment habite-t-on une image? Comment, quand un système d'images accumulées est déplacé, mal placé ou condensé, un savoir alternatif et des « contre-souvenirs » se mettent-ils en place? Les œuvres de l'exposition explorent la recreation et la transposition de structures narratives appliquées à des systèmes de représentation, de production d'images et de diffusion. La séparation des rôles, dans le traitement des images ou dans leur manipulation, entre auteurs, acteurs, protagonistes et spectateurs fait de ces images des sortes d'énigmes irrésolues dont le sens ne sera réinventé que grâce à la participation active du spectateur.







THE LING-CHE.

La Kunsthalle Mulhouse



V8, Reading Rooms.

Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

Reading rooms / Salons de lecture

3 February – 3 April 2001

Edouard Boyer, Bureau d'études, Philippe Cazal, Anne-James Chaton, Daniel Gustav Cramer, Marcelline Delbecq, Martine Derain, Krassimira Drenska, documentation céline duval, Ilse Ermen, Jean-Baptiste Farkas, Jochen Gerner, Hoio, Martin Le Chevallier, Jan Mancuska, Claire Morel, Plonk et Replonk, Julien Prévieux, Ricardo Rendon, Pedro Reyes, Yann Sérandour, Taroop et Glabel, Saliou Traoré, V8

Curator: Sandrine Wymann

La Kunsthalle Mulhouse Centre d'art contemporain La Fonderie

16, rue de la Fonderie
68093 Mulhouse Cedex
T +33 (0)3 69 77 66 47
kunsthalle@mulhouse.fr

www.kunsthallemulhouse.com

A written work of art, a text that becomes a work of art?

Is it a carefully thought of process that can only find accuracy in the written form or is it more the other way around, a work in which the written form is the natural way to express what there is to say, where the concept is the written form.

There are as many answers as there are forms, chosen topics or envisaged processes

Studies, reports, stories, graphic research, books, many genres that represent a whole section of contemporary art and give rise to a specific and singular approach.

This exhibition does not aim at giving an all-comprehensive survey of the shapes the written form might take on as works of art. It rather aims at thinking about a diversity of shapes that all give rise to the same permanent features: a necessary physical rapport to the work (touching, as much as possible, the works), a state of heightened concentration (reading) and an invitation to take one's time (the time to read).

Apprehending a written work of art requires a particular mind set on the part of the spectator/reader and this aspect is pivotal in reading rooms. This exhibition awaits the reader, offers him a break and provides the conditions that are necessary to his well-being. Even if the reader does not enter with the intention to read everything, he may, if he so desires, spend the afternoon there. He can take an interest in different approaches, pick at writings and all that in ideal conditions: he is offered a seat, the exhibition calls for him to feel at ease and to get engrossed in his reading.

Reading rooms is divided into genres. Far from following hard and fast rules, this categorization is to be considered rather as a way to observe the different patterns the use of the written word follows. This division is openly subjective and proclaims its porous borders; it is in no way exclusive.

Historical room

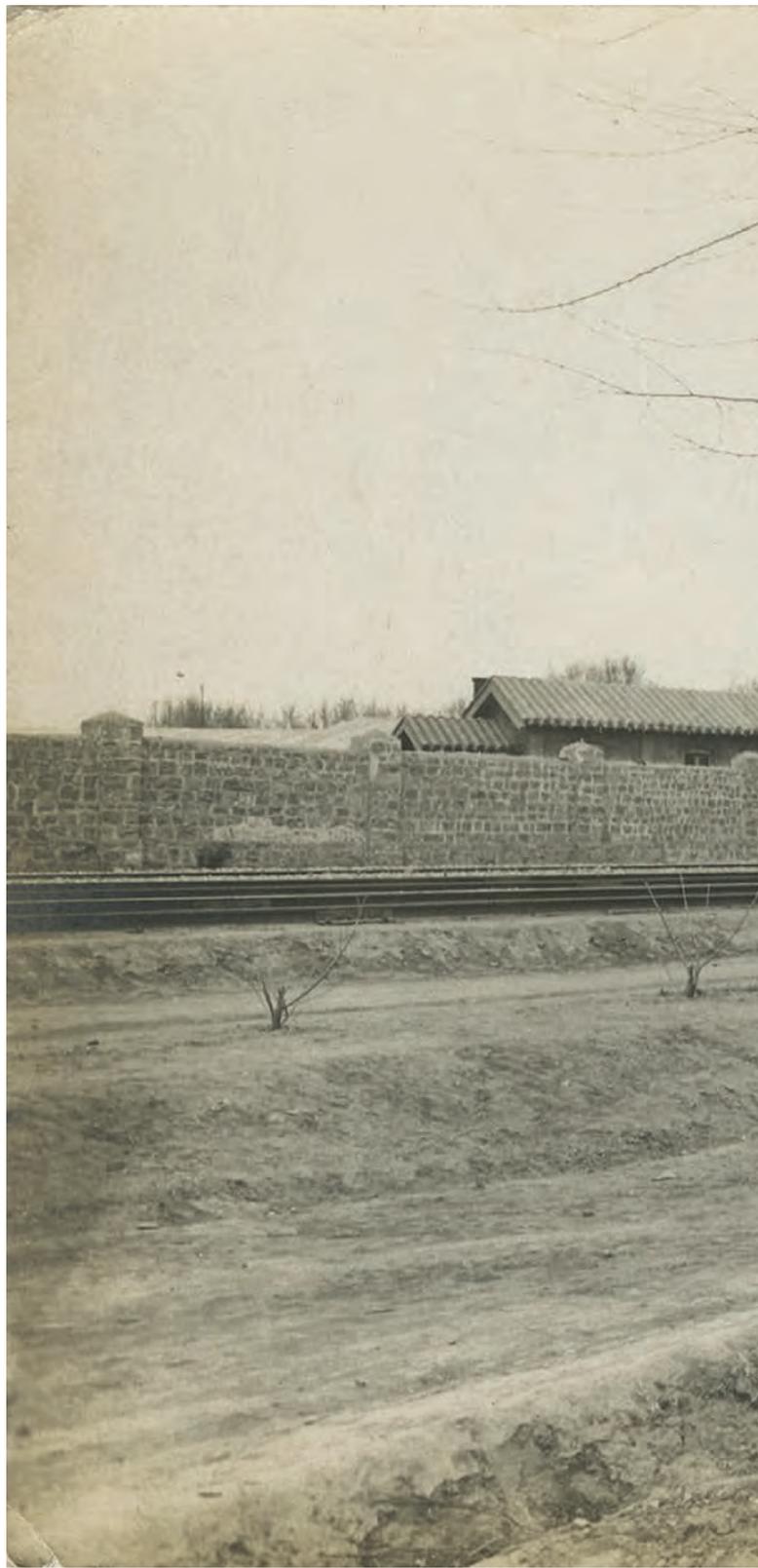
The historical room brings together artists and artistic trends that have worked from the twentieth century onwards on the book, its different shapes, its uses, its limitations and disappearance.



Saisir le sens d'une œuvre d'art écrite exige un état d'esprit particulier de la part du spectateur/lecteur et cet aspect est essentiel en salles de lecture. La présente exposition est mise à la disposition du lecteur dans des conditions lui offrant une pause et ce qui est nécessaire à son bien-être. Même s'il n'entre pas avec l'intention de tout lire, le lecteur peut, s'il le désire, y passer l'après-midi, s'intéresser aux diverses approches présentées, se pencher sur certains textes et cela, dans des conditions idéales: on l'invite à prendre un fauteuil, à se sentir à l'aise et à se plonger dans sa lecture.







Têtes de pillards exécutés
à Cheu-Kia-Tsouang le
7 Mars 1912.



Hasselblad Award



Untitled_Device III © Walid Raad.

Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

Walid Raad
2011 Hasselblad Award Winner
www.hasselbladfoundation.org

Walid Raad is one of the most important contemporary artists from the Middle East. He has created a highly influential and internationally recognized body of work that includes photography, video, text, installation, and performance. In his challenging works, Raad has developed innovative methods for imaging war and for exploring political and social conflicts in art. He has also generated original ideas about the relationship between photography, documentary practice, violence and history.

The exhibition at Hasselblad Center presents a broad overview of Raad's work from the early 1980s until today, among others his remarkable project *The Atlas Group* (1989–2004), about the Lebanese wars (1975–1990), through which he received widespread attention. In this project Raad often attributed his documents to imaginary characters as he investigated how events of extreme violence were lived, experienced and represented. Also included in the exhibition is Raad's ongoing series *Sweet Talk* (1987–present), an investigation of Beirut, its residents and spaces. This series consists of photo assignments Raad gave himself to capture the changing face of his home city.

The exhibition Walid Raad – 2011 Hasselblad Winner will be shown at Hasselblad Center, Gothenburg, Sweden, until January 15, 2012.

In conjunction with the exhibition a book, *Walid Raad – I Might Die Before I Get a Rifle, Hasselblad Award 2011*, has been produced in collaboration with Steidl Verlag, Göttingen.

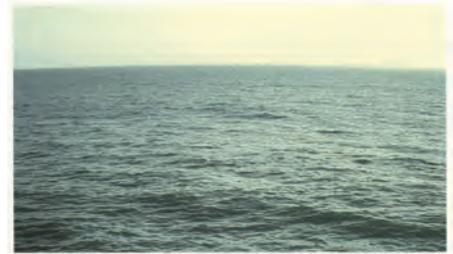
Walid Raad, was born in Chbanieh, Lebanon in 1967. He lives and works in Beirut and New York, and is Associate Professor of Art in The Cooper Union, School of Art, New York, since 2002.

Hasselblad Foundation
www.hasselbladfoundation.org
info@hasselbladfoundation.org

For more information:
 Jenny Blixt | T: +46 31 7782154 | jenny.blixt@hasselbladfoundation.org
www.hasselbladfoundation.org
 Ekmång 8, SE 41256 Gothenburg, SWEDEN

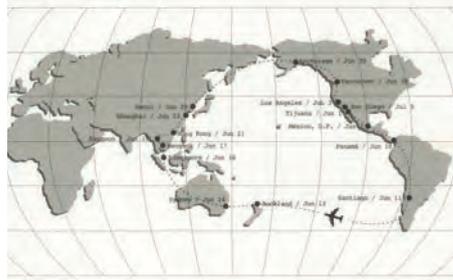
The Hasselblad Foundation is an independent non-profit entity, created to promote research and academic teaching in the natural sciences and photography. This aim is achieved by means of donations and grants for scientific research, through the Hasselblad Foundation International Award in Photography, as well as several scholarships and grants for research projects in photography.

Victor Hasselblad (1906–1978), the pioneering Swedish photographer and industrialist, manufactured a camera which has become world famous, not least in connection with the manned trips to the moon. After his death, the Hasselblad Foundation was established in 1979 under the terms of the last will and testament of Dr. Victor Hasselblad and his wife Erna.



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/United States border, I followed a perpendicular route away from the fence and circumnavigated the globe, heading 67° South East, North East and South East again until I reached my departure point. The project remained free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Francis Alÿs
 The Loop, Tijuana-San Diego 1991



Walid Raad est l'un des artistes contemporains parmi les plus importants du Moyen-Orient. Il a créé un corpus d'œuvres marquant, reconnu internationalement, qui comprend des œuvres photographiques, vidéo, textuelles, d'installation et de performance. Raad a développé des méthodes novatrices pour mettre en images la guerre et pour explorer en arts les conflits politiques et sociopolitiques. Il a aussi généré des idées originales sur les rapports entre photographie, pratique documentaire, violence et histoire.

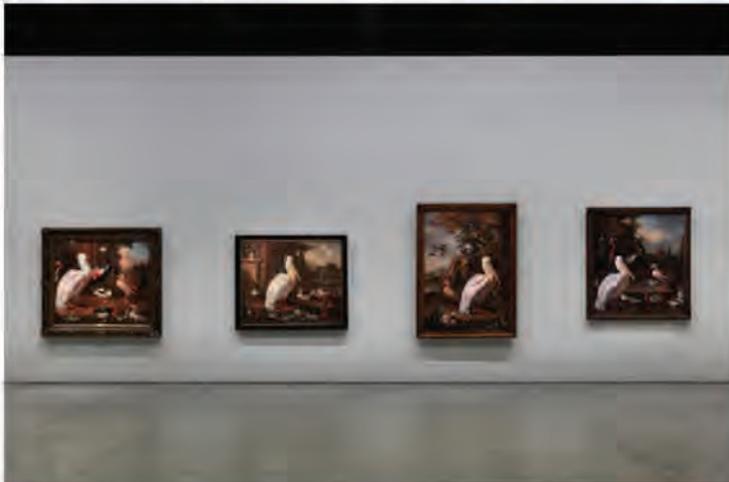
L'exposition au Centre Hasselblad présente un vaste panorama de l'œuvre de Raad, du début des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, incluant le remarquable projet *The Atlas Group* (1989–2004), ayant reçu beaucoup d'attention, et qui porte sur les guerres du Liban (1975–1990). Dans ce projet, Raad a souvent attribué à des personnages fictifs les documents issus de ses enquêtes sur la façon dont étaient vécus, subis et représentés des événements d'une extrême violence. L'exposition comprend aussi la série *Sweet Talk*, commencée en 1987, une enquête sur Beyrouth, ses habitants et ses espaces. Il s'agit de photoreportages que Raad s'assigne lui-même afin de saisir le portrait changeant de sa ville.

BLACK, DRIED, SUNKEN, WITH CLOSED EYE-LIDS, THE SHRUNKEN DRY LIPS SHOWING A NARROW WHITE LINE OF TEETH





Neue Nationalgalerie



Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010
Installation view, Neue Nationalgalerie Berlin.*

Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

Willem de Rooij – Intolerance

18 September 2010 – 2 January 2011

Neue Nationalgalerie
Kulturforum Potsdamer Platz
Entrance:
Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin

Opening Hours:
Tuesday, Wednesday, Friday 10 am – 6 pm
Thursday 10 am – 10 pm
Saturday and Sunday 11 am – 6 pm

www.intolerance-berlin.de
www.smb.museum
www.galeriebuchholz.de

"Intolerance" is a new work conceived by Dutch artist Willem de Rooij (*1969). Developed especially for the Neue Nationalgalerie, it consists of a large, temporary installation and a three-part publication. "Intolerance" confronts a group of 17th century Dutch bird-paintings by Melchior d'Hondecoeter with a group of 18th and 19th century feathered objects from Hawai'i. Open to a complex of interpretations, "Intolerance" can be read as a three-dimensional collage, as a reflection on the conditions of the exhibition space and of institutional practice, and as a visual study on the triangular relationship between early global trade, inter-cultural conflict and mutual attraction.

Both groups of objects that form the nexus of "Intolerance" were originally produced to represent establishment and to decorate those in power. Through their high material and (in the case of the feather objects) religious value, these objects confirmed the prevailing power structures existing at the time.

Willem de Rooij's work is determined by the selection and combination of images in diverse media, such as sculpture, film, photography and text. His work analyzes the conventions of presentation and representation and assesses the tension between socio-political and autonomous image production. Where early film installations already had a sculptural quality, his most recent exhibitions became works of art in their own right, often incorporating found materials or appropriated works of art.

Two works in the collections of the Staatliche Museen zu Berlin formed the point of departure for "Intolerance": a feathered head depicting the war god Kuka'ilimoku from the Ethnologisches Museum in Dahlem and a painting belonging to the Gemäldegalerie, "Pelikan und andere Wasservögel in einem Park" (Pelican and Other Waterfowl in a Park) by Melchior d'Hondecoeter. By bringing both works together at the Neue Nationalgalerie, Willem de Rooij consciously exceeds art historical classifications and disciplinary boundaries. At a time in which the cultural climate is increasingly subordinated to private interests, "Intolerance" reflects on the relevance and use of public collections.

Melchior d'Hondecoeter (1636-1695)

The Dutch painter Melchior d'Hondecoeter exclusively painted images of birds. These 'group portraits' were praised for their realism and were popular among the commercial and political elite of that time. These paintings served as status symbols, and at the same time depicted them: Exotic birds, which had been imported on Dutch merchant ships from newly discovered territories in Asia, Africa and South America. Melchior d'Hondecoeter's birds come together in dynamic compositions, often shown in conflict or under threat. They seem to display human character traits, suggesting commentary on Dutch society of the 17th century; a society rapidly gaining socio-demographic and economical complexity through its colonial ambitions in an increasingly global market.

Approximately 200 paintings could be attributed to Melchior d'Hondecoeter's workshop. A variety of painting styles suggests the involvement of a number of assistants and several motifs can be repeatedly found in an unaltered form in many of his paintings. D'Hondecoeter's oeuvre consequently appears as a conglomeration of decorative collages, produced in an almost mechanical seriality on the basis of successful formulas.



Intolerance est une nouvelle œuvre de l'artiste néerlandais Willem de Rooij (1969), conçue spécialement pour la Neue Nationalgalerie, qui consiste en une vaste installation temporaire et une publication en trois parties. *Intolerance* juxtapose à un groupe de tableaux flamands du 17^e siècle représentant des oiseaux peints par Melchior d'Hondecoeter un ensemble d'artefacts en plumes datant des 18^e et 19^e siècles, en provenance d'Hawaï. Ouverte à de multiples interprétations, cette exposition peut être comprise comme un collage tridimensionnel, une réflexion sur les conditions entourant l'espace d'exposition et la pratique institutionnelle, de même qu'une étude visuelle tripartite sur les rapports entre les prémices du commerce mondial, les conflits interculturels et les attirances réciproques.

Les deux groupes d'objets mis en lien dans *Intolerance* furent à l'origine créés pour représenter l'establishment et décorer les hommes de pouvoir. Par leurs matériaux luxueux et, dans le cas des artefacts en plumes, leur caractère religieux, ces objets sanctionnaient les structures du pouvoir prévalant à l'époque.

Willem de Rooij Intolerance

Willem de Rooij
Intolerance

18.9.2010 – 2.1.2011
Neue Nationalgalerie
Kulturforum Potsdamer Platz
Potsdamer Straße 50
10785 Berlin

www.intolerance-berlin.de
www.smb.museum
[www.facebook.com/
staatlichemuseenzuberlin](http://www.facebook.com/staatlichemuseenzuberlin)

Infoline

+49 (0)30 266 42 42 42
Mo – Fr 9 – 16 Uhr
Mon – Fri 9 am – 4 pm

Öffnungszeiten
Opening hours

Di, Mi, Fr 10 – 18 Uhr
Do 10 – 22 Uhr
Sa, So 11 – 18 Uhr
Tue, Wed, Fri 10 am – 6 pm
Thu 10 am – 10 pm
Sat, Sun 11 am – 6 pm

Öffentliche Verkehrsmittel
Public Transport

U-/S-Bahn Potsdamer Platz
U2 Mendelssohn-Bartholdy-Park
Bus M29 Potsdamer Brücke
M48 Kulturforum
M41, Bus 200 Potsdamer Platz

Eine Ausstellung der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ethnologischen Museum sowie der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

An exhibition realized by the Nationalgalerie of the Staatliche Museen zu Berlin in cooperation with the Ethnologisches Museum and the Gemäldegalerie of the Staatliche Museen zu Berlin and the DAAD's Berlin Artist-in-Residence Programme.

Die Staatlichen Museen zu Berlin sind eine Einrichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

The National Museums in Berlin are an institution of the Prussian Cultural Heritage Foundation.

S M
B Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

M
S
Mendelssohn-Stiftung
(Mendelssohn Foundation)

Stella Art Foundation



Collective Actions Group, "The Third Variant," 1978.
 Photo of the performance.
 Courtesy of the author and Stella Art Foundation, Moscow.

Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

International Symposium

Revisiting Conceptual Art:
 The Russian Case in an International Context

The interest in the Conceptual Art of 1960s–1970s is characteristic of the today's international art scene in general. The same can be said also about the contemporary Russian art scene. But this new interest in Conceptual art raises a number of questions concerning the legacy of Conceptual Art and its historical past. One of the main questions is the following: Are there only one or many Conceptualist traditions? Or, in other words: Is Conceptualist Art a unified artistic phenomenon or we are able to speak about different, even heterogeneous Conceptualisms?

These and many other related questions will be discussed at the Moscow symposium.

The symposium is organized by Boris Groys and Stella Art Foundation, Moscow.

Participants:

- Keti Chukhrov (Moscow)
- Ekaterina Dyogot (Moscow)
- Boris Groys (New York)
- Jörg Heiser (Berlin)
- Chus Martinez (Kassel)
- Terry Smith (Pittsburg)
- Anton Vidokle (Kassel)
- Sarah Wilson (London)

Time

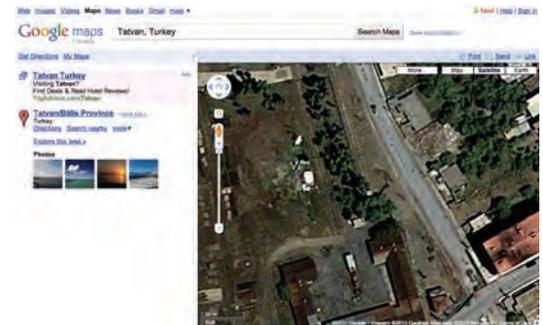
- April 14–15, 2011
- April 14—from 11 a.m. till 4 p.m.
- April 15—from 11 a.m. till 8 p.m.

Venue

Moscow, Central House of Writers
 53, Bolshaya Nikitskaya str.

Free entrance

www.safmuseum.org
www.ruspavilion.ru



L'intérêt d'aujourd'hui pour l'art conceptuel des années 1960 à 1970 est une caractéristique générale de la scène internationale des arts visuels. On peut en dire autant de la scène artistique russe contemporaine. Ce nouvel intérêt pour l'art conceptuel soulève un certain nombre de questions au sujet de l'héritage de ce mouvement et de son histoire. L'une des principales questions est la suivante : existe-t-il seulement une ou plusieurs traditions conceptualistes? Ou, en d'autres mots, l'art conceptuel est-il un phénomène artistique unifié ou pouvons-nous parler d'arts conceptuels différents et même hétérogènes?



MR. STANLEY,
IN THE DRESS HE WORE WHEN HE MET LIVINGSTONE IN AFRICA.
Stereoscopic Co. Copyright.

Calvert 22



Erbossyn Meldibekov, *The Peak of Communism, Autumn, Winter, 2009*
 Beaten metal saucepan, diameter 35.5 cm, height 14 cm
 Courtesy the artist and Rossi & Rossi, London

Share this announcement on: [Facebook](#) | [Delicious](#) | [Twitter](#)

Between Heaven and Earth:
Contemporary Art from the Centre of Asia
 14 September–13 November 2011

Calvert 22

22 Calvert Avenue
 London E2 7JP
 Nearest Tube: Shoreditch High St / Old St / Liverpool St

Opening Hours:
 Wednesday–Sunday: 12pm–6pm.

Admission: Free

+44 (0) 20 7613 2141
info@calvert22.org

www.calvert22.org

Between Heaven and Earth: Contemporary Art from the Centre of Asia is a ground-breaking exhibition which will bring to UK audiences a strong sense of the overlooked, yet exceptionally vibrant contemporary art from the former Soviet Republics of **Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan**, as well as from **Afghanistan and Mongolia**.

The persistent mythology of the Silk Road, as well as the 'Great Game' played out between the British and Russian Empires in the nineteenth and early twentieth centuries, have dominated the Western view of these mysterious lands. More recently, however, these rich cultural and physical landscapes have been dismissed in the West as the 'Stans' and downgraded to theatres of environmental degradation, religious conflict and war. The result is a perception radically different from the truth: one that is devoid of nuance and processed into inhuman clichés of a 'Borat style', post-Soviet wasteland.

Between Heaven and Earth depicts a radically different 'landscape'. Featuring 23 artists, many of whom have not been seen in the UK before, the exhibition examines the recent emergence of a vital, critical and self-confident contemporary art from across Central Asia which challenges existing prejudices and stereotypes.

For over 5,000 years different cultures from both East and West migrated, mixed and eventually prospered in the deserts, mountains, cities and steppes between the Caspian Sea and the Mongolian plateau. Such hybridity was fertilized by many different routes of trade between the great capitals of China, Constantinople and the West.

The art developing now throughout the centre of Asia directly reflects this complex history and examines the multifaceted nature of both power and culture, often in shocking or humorous ways. The nomadic figure of the shaman—a character appropriated for Western art by Joseph Beuys in the 1960s—appears as a sarcastic and surreal presence in the work of many of these artists. Equally the spiritual experience which still accommodates active belief in Animism, Buddhism, Christianity and Islam is overlaid by the deadweight of materialism.

Different aesthetic traditions also raise their heads in a number of ways: through ancient myths and stories, through the bright, clashing colours of ikat textiles and the architecture of 12th Century mosques, through the now fading memories of the vast populations of Koreans, Western Europeans and other ethnic groups who were deported to the region in the 1930s and '40s, through folk customs that are still kept alive in the face of aggressively rampaging modernity, and through reconstructed memories of the nomadic, 'barbaric' past. This is a fundamental part of the reality and myth for the

La mythologie tenace entourant la route de la soie aussi bien que le « Grand Jeu » qui s'est déroulé entre les Empires britannique et russe au 19^e siècle et au début du 20^e siècle a dominé la vision occidentale de ces territoires mystérieux. Mais récemment, l'Occident a rétrogradé ces riches paysages culturels et physiques au rang de « pays-en-stan », théâtres de dégradation environnementale, de conflits religieux et de guerres. Une perception radicalement éloignée de la vérité en a résulté, dépourvue de toute nuance, transformée en clichés sans humanité, à la Borat, de territoires postsoviétiques en friche.

To Captain Fuller

Wm

PHOTOGRAPHERS TO H.R.H. THE PRINCE OF WALES
AND
TO H.R.H. THE DUKE OF EDINBURGH.
Livingston's
Compliments.



SOLE PHOTOGRAPHERS TO THE INTERNATIONAL EXHIBITION 1862

THE LONDON
STEREOSCOPIC & PHOTOGRAPHIC
COMPANY
54, CHEAPSIDE,
AND
110 & 108, REGENT STREET



Yuken Teruya
"Upside Down Hinomaru"
2006
Flag
Courtesy of the artist

January 9, 2008

Puffin Room

Into the Atomic Sunshine -- Post-War Art under Japanese Peace Constitution Article 9

Saturday, January 12, 2008 - Sunday, February 10, 2008
Opening Reception: Saturday,
January 12th 6 - 8PM

Curator: Shinya Watanabe

Puffin Room

435 Broome St
New York, NY 10013
+1-212-343-2881

<http://www.puffinroom.org/>
<http://spikvart.org/atomicssunshine/index.html>

Vanessa Albury, Allora & Calzadilla, Kota Ezawa, Eric van Hove, Yutaka Matsuzawa, Yasumasa Morimura, Nobuyuki Ohura, Yoko Ono, Motoyuki Shitamichi, Yuken Teruya, Yukinori Yanagi

Special Event:

Saturday, Jan 19, 5PM- (Free)
Documentary Film Screening "White Light, Black Rain"
Steven Okazaki on the Atomic Bombing of Hiroshima and Nagasaki
+ Butoh Performance by Vangelina Theater Co.
Friday, Jan 25, 7PM-
Acoustic Live Music Performance
Miho Hatori (former Cibo Matto Member, Noodle of Gorillaz) + Special Guest

"We have been enjoying your atomic sunshine." - General Courtney Whitney of GHQ, February 13, 1946

The Constitution of Japan was essentially written by US army officials from General Headquarters (GHQ) in 1947. Parts of "Article 9," known as the Peace Constitution, renounce war and the maintaining of potentially belligerent forces as the sovereign right of the nation.

ARTICLE 9. *Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes. In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.*

This unique provision in the peace clause of the Constitution, unlike any seen elsewhere before or since, reflects the idealism of American New Dealers. The new Constitution was well received by the Japanese people, who had experienced the bitterness of war; and it has not been altered for 60 years. But now, faced with political instability in Asia and an upsurge of nationalism, its very existence is being questioned.

In a climate in which the Constitution is faced with the possibility of being revised, the art exhibition "Into the Atomic Sunshine - Post-War Art under Japanese Peace Constitution Article 9" attempts to highlight issues and raise awareness of the influence of the Peace Constitution, which played such an important role in shaping post-war Japan and has had such an enormous impact on the Japanese people, and the reaction of post-war Japanese art to it.

Article 9 played a large role in allowing Japan to recover from war and helped reshape the country. Japan has avoided direct confrontation with other countries for more than 60 years. Although Article 9 has kept Japan from direct involvement in wars, its indirect involvement in wars has meant that Article 9 has helped maintain a twisted status quo. This unique situation has given artists the opportunity to discover a theme to tackle and express in their works. Numerous artists tried to deal with difficulties such as post-war problems and identity issues; these works are also related to the connection between Article 9 and world peace.

Despite the uniqueness of Article 9, its very existence is, surprisingly, not well known in other countries. Through this exhibition, not only will post-war Japanese and non-Japanese art be introduced, but Article 9 of the Japanese Constitution will also be made more familiar to audiences outside Japan.

Named after the "Atomic Sunshine" Conference between the U.S. occupation administration and Japan representatives which created the Constitution of Japan, this exhibition will investigate the historic significance of Article 9 and the importance of its development, and the fact that there has been no Japanese blood shed as a result of direct military confrontation for 60 years after the end of World War II.

Curator's Statement:

The Breakaway from the Century of War - Article 9 as the Overcoming of European Modernism

<http://spikvart.org/atomicssunshine/article9textbysinya.html>

Catalogue: Into the Atomic Sunshine - Post-War Art under Japanese Peace Constitution Article 9

68 pages, A4 Size, full color catalogue is available: ISBN#: 978-1-60461-966-9
<http://spikvart.org/atomicssunshine/catalogue.html>

Media Contact:

article9@gmail.com

The exhibition sponsored by The Kao Foundation for Arts and Sciences, Asahi Newspaper Cultural Foundation and the Puffin Foundation.

Media Partner: ART IT, GENERATION TIMES

Supported by Daneyal Mahmood Gallery



« Nous avons profité de votre soleil atomique » - Général Courtney Whitney, GHQ, 13 février 1946.

Pour l'essentiel, la Constitution japonaise a été rédigée en 1947 par les responsables du General Headquarters (GHQ). Des passages de l'article 9, aussi connu sous le nom de Constitution de la paix, entérinent le renoncement au droit souverain de la nation à faire la guerre ainsi qu'au maintien de forces potentiellement belligérantes.

Article 9. *Aspirant sincèrement à une paix internationale fondée sur la justice et l'ordre, le peuple japonais renonce à jamais à la guerre en tant que droit souverain de la nation ainsi qu'à la menace ou à l'usage de la force comme moyen de règlement des conflits internationaux. Pour atteindre le but fixé au paragraphe précédent, il ne sera jamais maintenu de forces terrestres, navales et aériennes ou autre potentiel de guerre. Le droit de belligérance de l'État ne sera pas reconnu.*

Cette disposition unique prévue dans la clause de paix de la Constitution, du jamais vu ni avant ni après dans aucun autre pays, reflète l'idéalisme des Américains et de leur *New Deal*. La nouvelle constitution fut bien accueillie par le peuple nippon qui avait connu l'amertume de la guerre; durant 60 ans, elle ne fut pas modifiée. Maintenant toutefois, devant l'instabilité politique en Asie et un regain de nationalisme, son existence même est remise en question.



Little Constellation

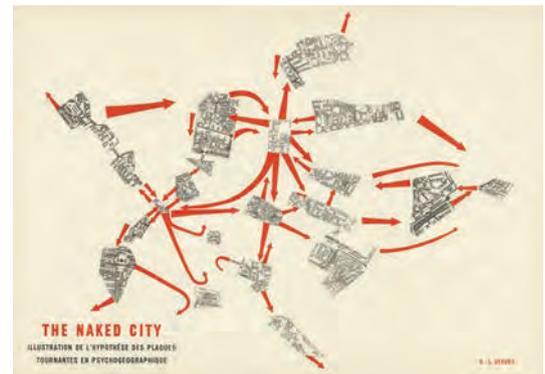


The Land seen from the Sea
 exhibition by the network Little Constellation
 Contemporary Art in the geo-cultural micro areas and
 small States of Europe
 4 February–4 May 2012

Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce
 Via Jacopo Ruffini, 3
 Genova, Italy
 Hours:
 Tuesday–Friday, 9am–630pm
 Saturday and Sunday, 10am–630pm

T + 39 010580069
 F + 39 010532482

www.littleconstellation.org



Share this  

Yuula Benivolski, Justine Blau, Canarezza & Coro, Martina Conti, Nina Danino, Oppy De Bernardo, Hekla Dógg Jónsdóttir, Doris Drescher, Haris Epaminonda, Barbara Geyer, Anna Hilli, Irena Lagator, Jose Ramón Lozano, Ingibjörg Magnadóttir, Mark Mangion, Mussoni & Albani, Giancarlo Norese e Umberto Cavenago, Christodoulos Panayiotou, Paradise Consumer Group, Marco Poloni, Pierre Portelli, Luigi Presicce, Agnès Roux, Sigurður Atlí Sigurðsson, Miki Tallone, Xenia Uranova, Martin Walch, Trixi Weis.

Curated by
 Alessandro Castiglioni, Rita Canarezza, Pier Paolo Coro, Roberto Daolio, Francesca Serrati

In collaboration with
 Kevin Muhlen, Halldor Björn Runólfsson, Svetlana Racanović,

Edition
 Mousse Publishing

Program
4 February, opening of the exhibition, performance *A Reading Sculpture* by **Martina Conti**; performance *The path of those that come and go* by **Ingibjörg Magnadóttir**.
5 February, workshop *Disappearances* by **Halldor Björn Runólfsson**, director of National Gallery of Iceland, and **Alessandro Castiglioni**, curator of Little Constellation.
31 March lecture *Small States on un-certain stereotypes* by Roberto Daolio, art critic, and the authors Rita Canarezza & Pier Paolo Coro
28 April Lecture and workshop *Dialogue with Montenegro* by **Svetlana Racanović**, independent art curator of Montenegro.
29 April *TITANO* Little Constellation workshop by **Alessandro Castiglioni**, for WEYA 2012 and BJCEM.

Little Constellation is a project and an international network for contemporary art, whose research is devoted to the symbolic sensibility of the geographical dimension. It grew out of a survey devoted to the small states and geo-cultural micro-areas of Europe, and is being extended more broadly to all those artistic research projects involved in "territories of high symbolic definition."

In this sense, the various core themes around which the exhibition has been developed—*isolation*, *distance*, *stereotypes*, the *primitive* and the *journey*—are various chapters in a single story, one that seeks to interweave and structure the complexities that define the relations between people and the territories to which they belong.

In the articulation of its content the exhibition has grown out of a series of workshops hosted by various European institutions, following two directions within a series of basic travels, including journeys on a symbolic level, leading to the true significance of the project as a whole: the crossing of the Mediterranean (Gibraltar, Malta and Cyprus) and the transversal crossing of continental Europe (San Marino, Luxembourg, Iceland). At the center lies Genoa.

But if it is true that "while critics and theorists build directions and boundaries, artists destroy them" (as Pier Paolo Coro has consistently stressed), this exhibition is a constant undermining of the principles that characterize and identify a territory, the relationship with otherness and identity, hence between interior and exterior.

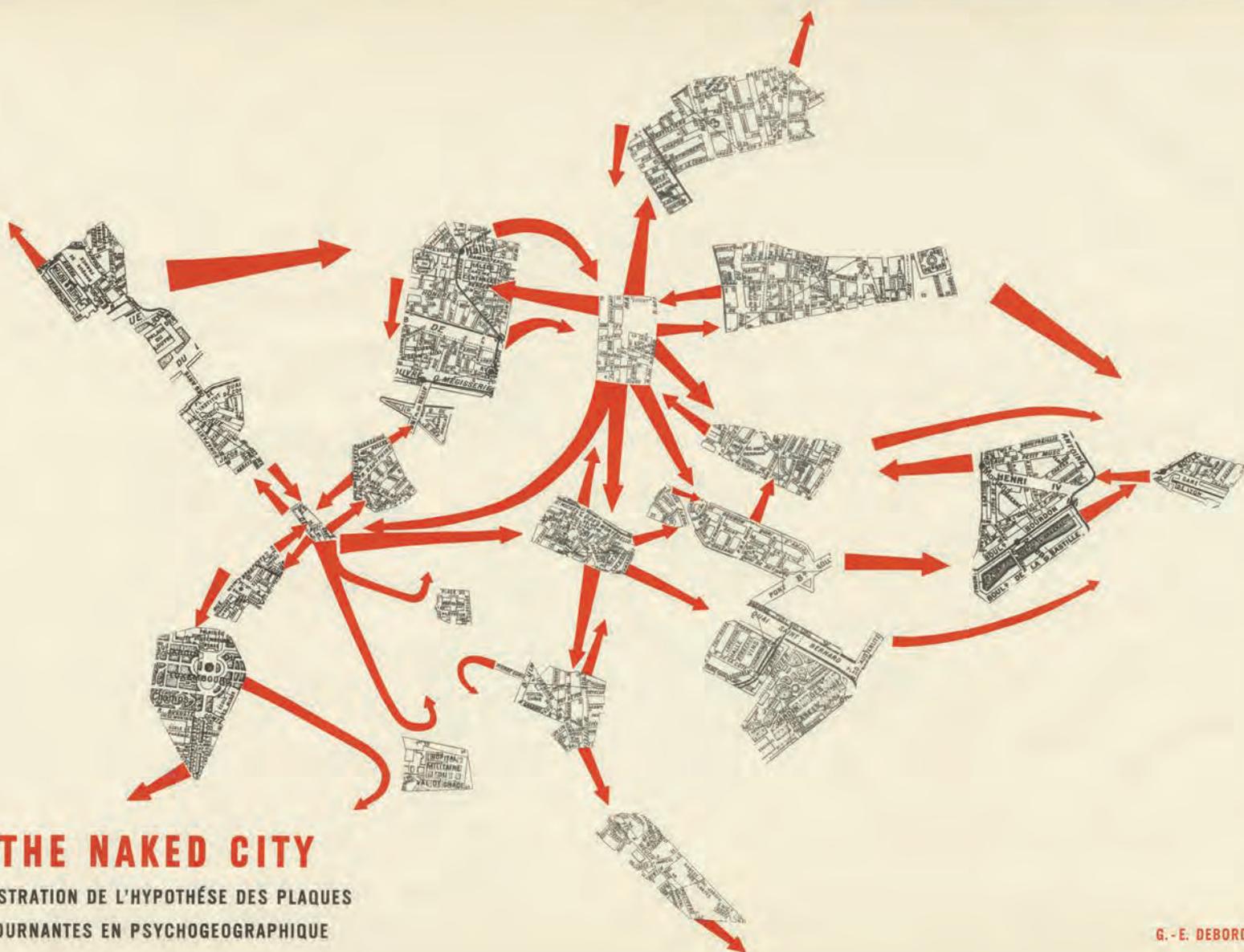
The exhibition documenting on the one hand contemporary artistic research through works, performances and installations by artists from 15 states and on the other presenting the results of workshops held in 2011, hosted at Library Archive of Little Constellation in San Marino; MUDAM Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg and at Casino Luxembourg - Forum of Contemporary Art of Luxembourg, National Gallery of Iceland and Living Art Museum, Reykjavik, and at Brown Project Space, Milan, in collaboration with Malta Contemporary Art.

The exhibition will be enriched by a program of activities, workshops, meetings and discussions to keep the attention on the project and transform the exhibition into a moment of active and involved exchange and discussion.

Finally, on the occasion of the exhibition, MOUSSE Publishing will also issue the documentary-work by Rita Canarezza and Pier Paolo Coro: *Small States on un-certain stereotypes*. The work, which is the starting point for the whole Little Constellation project started in 2004, is a remarkable boxed set consisting of 14 DVDs: one for each of the thirteen countries dealt with in the research project and a fourteenth containing a film which grew out of the thirteen documentaries and is distributed separately from the boxed set. The video project will be screened in its entirety at the exhibition, as the starting point for the exhibition and also presented to the public during the exhibition period.

Little Constellation est un projet et un réseau international pour l'art contemporain dont la recherche est dévolue à la sensibilité symbolique de la dimension géographique. Ce projet, né d'une étude consacrée aux petits États et aux microrégions géoculturelles de l'Europe, a été étendu plus largement à tous les projets de recherche artistique engagés dans des « territoires à définition symbolique élevée ».

En ce sens, les thèmes centraux autour desquels l'exposition a été élaborée — l'isolement, la distance, les stéréotypes, le primitif et le voyage — constituent divers chapitres d'un seul récit, qui cherche à interrelier et à structurer les complexités qui définissent les liens entre les gens et les territoires auxquels ils appartient.



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G.-E. DEBORO

The National Museum of Norway Museum of Contemporary Art



Isaac Julien, "Yishan Island, Voyage (Ten Thousand Waves)," 2011.
Courtesy the artist & Victoria Miro Gallery) Ten Thousand Waves, 2011, collection: Nasjonalmuseet, Oslo.

Share this  

Unfinished Journeys

16 March–20 May 2012

The National Museum of Norway Museum of Contemporary Art

Bankplassen 4, Oslo
www.nasjonalmuseet.no/en

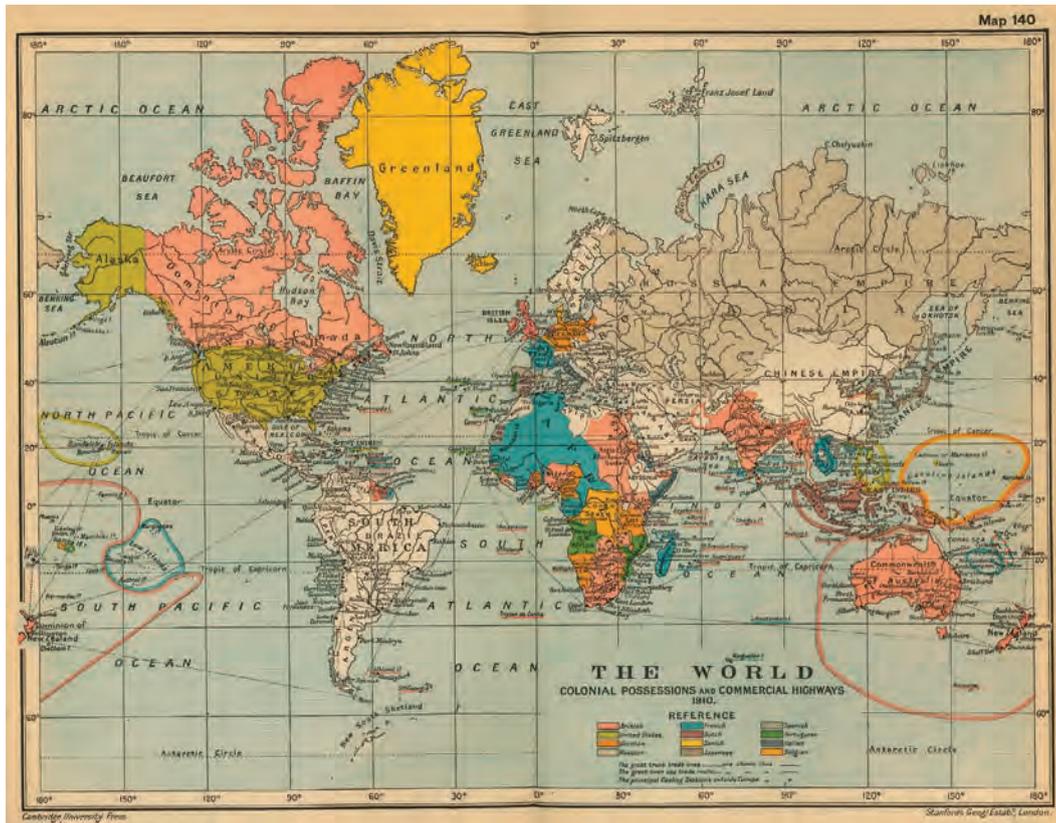
UNFINISHED JOURNEYS

Bas Jan Ader, Francis Alÿs, Chantal Akerman, Knut Åsdam, Rosa Barba, Rui Calçada Bastos, Stanley Brouwn, Kristina Bræin, Tacita Dean, Marine Hugonnier, Isaac Julien, Runo Lagomarsino, Helen Mirra, Adrian Paci, Robert Smithson, Fiona Tan

Unfinished Journeys is inspired by a number of the National Museum's most recent acquisitions, the impressive nine-channel video installation *Ten Thousand Waves* by British artist Isaac Julien which poetically interweaves a range of stories that link China's past and present, Knut Åsdam's haunting video-installation *Abyss* confronting us with contemporary displacement in a situation of drastic urban change, Marine Hugonnier's *Travelling Amazonia* exploring the never quite finished thoroughfare cut from East to West through Amazonia as well as Runo Lagomarsino's *We all laughed at Christopher Columbus* alluding to an even earlier pioneer route. Presenting fourteen internationally renowned artists, the exhibition is dedicated to 'unfinished journeys' of various kinds: The unremitting quest for one's own identity and place in the world, travel for the sake of the search, the ever unfulfilled craving for an 'object of desire' or moments gone past, migration and the wish to belong but also the restless urge for discoveries and explorations also addressing the downsides of these, exploitation and colonization.

One of the core pieces in the exhibition is the second part of Bas Jan Ader's "In Search of the Miraculous". Planned as a three part project almost like a conceptual research into the topos of the romantic journey typical of the 'Bildungsroman', Ader's quest turned into that of the tragic hero, not least due to his disappearance at sea. In this context, the exhibition takes an existentialist approach, which deals with the final refuge of the romantic, the utopian, the idealistic and the miraculous. This may seem anachronistic in our disillusioned or pragmatic post-postmodern times, and yet these motifs are frequently pursued by artists and writers as if they were essential to the human condition. Perhaps the Portuguese word 'saudade' is a more apt term to capture the many aspects of this peculiar sense of longing or desire for something that cannot be had, the melancholic search for our place in the world or our deep yearning for wholeness.

It has been argued that in the 21st century we are all chimeras, hybrids, "illegitimate bastards" who can no longer draw upon an original comprehensive history. We are marked by different languages and incompatible patterns of socialization. Thus the idea of a rooted identity, of an essentialist concept of identity as essence and origin of the subject, has to be substituted with an image of the subject as constituted by the routes it has traveled. So the question "Where are you from?" should be replaced by "Where have you traveled?" or even "Where are you traveling?" Identity is a journey that is unfinished. The title of the exhibition "Unfinished Journeys" can be seen as an extended metaphor for the problem of identity formation. Many artists in the exhibition deal with the questions of identity as explicitly geographical spatial expeditions. Their journeys to real and imagined places show us life as a restless voyage of discovery, both literally and metaphorically. *Unfinished Journeys* shows us that *Heimweh* (homesickness) and *Fernweh* (the longing for distant places) are not in fact two diametrically opposed emotions but two sides of the same problem. Their main common denominator is the notion of longing to find oneself. Robert Smithson's return to his home town Passaic is a voyage of discovery no less restless than the search for a place to belong in Adrian Paci's *Klodi*, Åsdam's abysmal odyssey around the transforming neighbourhoods near the construction sites for the Olympic Games in London, or Rosa Barba's expedition to a "real-and-imagined" moving island in the Baltic Sea—to name just a few. It is the quest to know ourselves in the world that drives us out to foreign countries and back home again. They seem to agree on



PROTOTYPE FOR A MAP OF DOCUMENTA XI PARTICIPANTS PLOTTED ACCORDING TO BIRTHPLACE, CITIZENSHIP, PLACE OF EDUCATION AND RESIDENCE.

PROTOTYPE POUR UNE CARTE DES PARTICIPANTS À LA DOCUMENTA XI, RÉPERTORIÉS EN FONCTION DE LEUR LIEU DE NAISSANCE, DE LEUR CITOYENNETÉ, DU LIEU DE LEURS ÉTUDES ET DE LEUR LIEU DE RÉSIDENCE



URL ADDRESS FOR GOOGLE MAP:

ADRESSE URL POUR CARTE GOOGLE:

[HTTP://MAPS.GOOGLE.COM/MAPS/MS?IE=UTF8&HL=EN&MSA=0&MSID=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&LL=16.636192,157.5&SPN=177.912533,99.84375&T=H&Z=1](http://maps.google.com/maps/ms?ie=utf8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049d8164a63b51dd40e&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1)

[HTTP://MAPS.GOOGLE.COM/MAPS/MS?IE=UTF8&HL=EN&MSA=0&MSID=205309707486880960503.00049D8164A63B51DD40E&LL=16.636192,157.5&SPN=177.912533,99.84375&T=H&Z=1](http://maps.google.com/maps/ms?ie=utf8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049d8164a63b51dd40e&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1)

KEY :
 BLUE: BIRTHPLACE
 RED: PLACE OF UNIVERSITY EDUCATION
 GREEN: PLACE OF RESIDENCE/WORK (IN HOME COUNTRY)
 YELLOW: PLACE OF RESIDENCE/WORK (IN FOREIGN COUNTRY)
 PURPLE: CITIZENSHIP

LÉGENDE :
 BLEU : LIEU DE NAISSANCE
 ROUGE : LIEU DES ÉTUDES UNIVERSITAIRES
 VERT : LIEU DE RÉSIDENCE/TRAVAIL (PAYS D'ORIGINE)
 JAUNE : LIEU DE RÉSIDENCE/TRAVAIL (À L'ÉTRANGER)
 MAUVE : CITOYENNETÉ

CREATED ON MARCH 2 - UPDATED MAR 15, 2011
 BY BRIAN BENTLEY

COMPLÉ LE 2 MARS 2011 ET MIS À JOUR LE 15 MARS 2011
 PAR BRIAN BENTLEY

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main



Saādane Afif, *Anthologie de l'humour noir*, Photo: Axel Schneider

Saādane Afif: *Anthologie de l'humour noir*

18 February–1 April 2012

Opening and Performance:
17 February 2012, 7 pm

MMK Museum für Moderne Kunst
Frankfurt am Main
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main

www.mmk-frankfurt.de



Share this [f](#) [t](#)

MMK Zollamt—an external exhibition space of the MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main devoted to presenting the work of young artists—features the first solo exhibition in a German museum of French artist Saādane Afif (b. 1970), recipient of the Marcel Duchamp prize in 2009. This exhibition will mark the new developments of his project initiated at the Centre Pompidou in 2010.

In this presentation, titled after André Breton's seminal "Anthologie de l'humour noir", Afif plays with the African influences on the European avant-garde while also linking it to modern French art and literature.

The centre piece of the exhibition is a coffin manufactured in Ghana; Afif is 'using' a custom which has recently taken hold there: figurally designed coffins serve as a form of commemoration of the deceased. The shape of the coffin is a reference to the Centre Pompidou. This coffin with the title *Humour Noir* is an allusion to "black humour" a phrase coined by above-named André Breton.

The coffin forms the core of the exhibition and the point of crystallization for several threads of meaning: the artist's biography, the history of the Centre Pompidou, the sculptural tradition of Africa and the early twentieth-century European avant-garde artists' fascination with so-called "primitive" sculpture. An especially important aspect, however, is the reference to the programmatic proclamations of precisely those artists—the Futurists, Dadaists and Surrealists—who critically examined the museum institution in their manifestos, and who rejected its conservative function. In this context, the coffin becomes a self-deprecating symbol of the museum as a burial place for its own corpse. By way of Breton's "black humour", Saādane Afif thus interfaces the young Ghanaian tradition of figural coffins with the tradition of European modernism.

As he does in his work since the past ten years, Afif has invited artists, curators and critics to write song lyrics about his ideas concerning the exhibition. On the evening of the opening, the lyrics will be presented to the public in a performance: two actors will proclaim them in a manner recalling the history of the square in front of the Centre Pompidou. In the 1980s, the street bollards there came to serve as podiums for all manner of self-appointed public speakers, and people gathered around them to philosophize and debate.

The presentation of "Anthologie de l'humour noir" at the MMK Zollamt in Frankfurt provides Saādane Afif with a new opportunity to show the coffin in the shape of the Centre Pompidou. Once again he raises questions such as: To whom does the coffin belong? For whom was it made?—without apodictically answering them. At the MMK Zollamt, Afif will unfold his ideas beyond the specific and anecdotal limits of his Paris experience to encompass a more general scope, a new and broader dimension of meaning. In Frankfurt, Saādane Afif will thus enhance the original Paris show with a new stage of thought.

The exhibition will be accompanied by a catalogue with text by the curator of the exhibition Eva Huttenlauch, Adam Kleinman, Patrick Moran/Bernard Gendrel, Nana Oforiatta-Ayim and Regula Tschumi.

The exhibition and catalogue are being made possible with support from:

Jürgen Ponto-Stiftung zur Förderung junger Künstler
Institut Français Deutschland
FAZIT-Stiftung

Press contact:
Christina Henneke
Telephone +49 69 21237761
Daniela Denninger, Julia Haecker
Telephone +49 69 21235844
Fax +49 69 21237882
presse.mmk@stadt-frankfurt.de

e flux

311 East Broadway
New York, NY 10002, USA

Contact
Unsubscribe

Follow us [f](#) [t](#)

La pièce centrale de l'exposition est un cercueil fabriqué au Ghana. Saādane Afif s'approprie une coutume récemment implantée dans ce pays : des cercueils représentant le défunt servent à commémorer celui-ci. La forme du cercueil est une référence au Centre Pompidou et le cercueil lui-même, qui porte le titre *Humour noir*, une allusion à une expression lancée par André Breton.

Constituant le cœur de l'exposition, le cercueil représente le point de cristallisation de plusieurs sens : la biographie de l'artiste, l'histoire du Centre Pompidou, la tradition de la sculpture africaine et la fascination des artistes européens d'avant-garde du début du 20^e siècle pour la sculpture soi-disant « primitive ». Toutefois, un des aspects particulièrement important du projet est la référence aux déclarations programmatiques de ces artistes — futuristes, dadaïstes et surréalistes — qui ont examiné de façon critique l'institution muséale dans leurs manifestes et rejeté sa fonction de conservation. Dans ce contexte, le cercueil devient un symbole d'autodépréciation du musée et son lieu de sépulture. Afif utilise l'« humour noir » d'André Breton comme interface entre la récente tradition ghanéenne des cercueils et la tradition moderniste européenne.



- Here he comes



- Hey, what's that damned thing?

Weltkulturen Museum



"Diving Goggles", Indonesia, collected 1928-29, wood, glass, cotton-string and "Snow-Shades", Alaska, 19th century, wood. Photo by Wolfgang Günzel.



Share this [f](#) [t](#)

OBJECT ATLAS – Fieldwork in the Museum

25 January–16 September 2012

Opening:

Tuesday, 24 January 2012, 7pm

Weltkulturen Museum

Schaumainkai 29

Frankfurt am Main, Germany

www.weltkulturenmuseum.de

"In all cultures there has been a constant exchange of materials, goods, ideas and people that consciously or unconsciously shapes, turns and shifts our perception. There's always something somewhere from another culture. In this exhibition, artists make the objects move from one thought to another, from one space to another, creating a layering. They situate these objects once again, producing a new mapping for the 21st century. The word 'Atlas' gives a geographic body to all these artefacts without reducing them to a single world map." (Otobong Nkanga)

Exhibition curated by Clémentine Deliss with artefacts from Angola, Brazil, Canada, the Democratic Republic of Congo, Ethiopia, Ghana, Namibia, Nigeria, New Guinea, Peru, Samoa and the Solomon Islands and artworks by Alf Bayrle (†), Helke Bayrle (D), Thomas Bayrle (D), Marc Camille Chaimowicz (UK/F), Sunah Choi (Korea), Antje Majewski (D), Otobong Nkanga (Nigeria) and Simon Popper (UK).

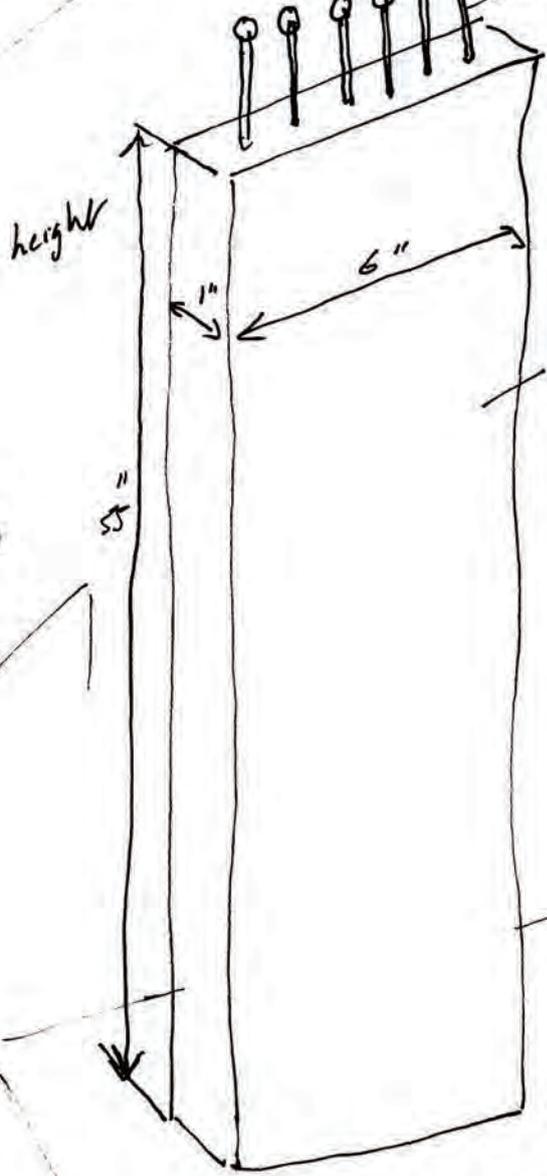
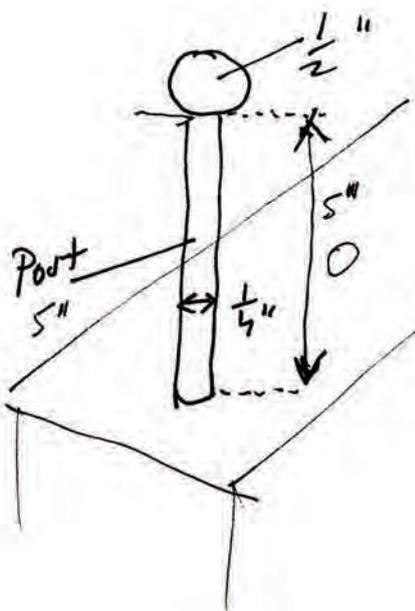
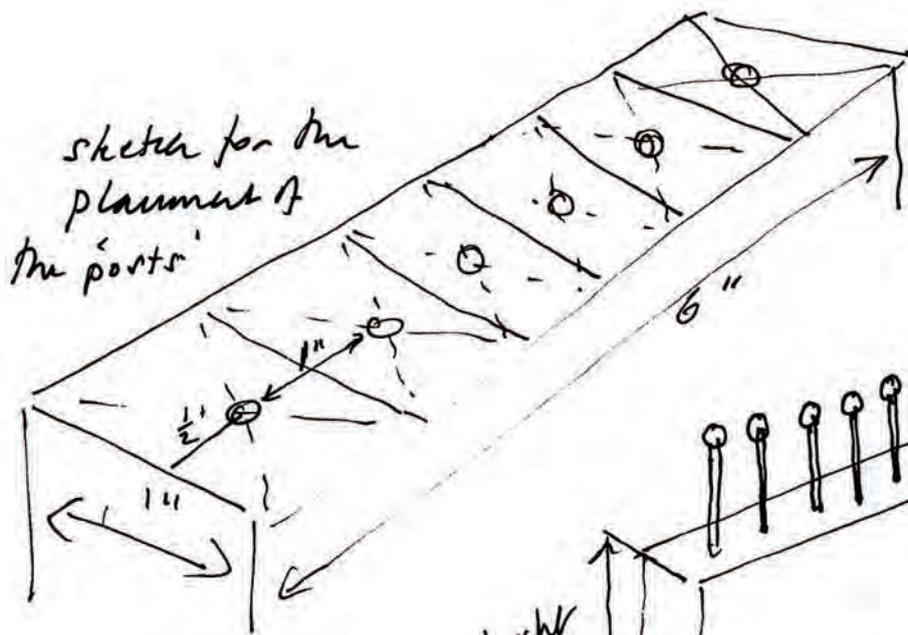
For *Object Atlas*, seven artists were invited over the course of 2011 to undertake expeditions into the heart of the museum's stores in Frankfurt. Employing a contemporary approach to fieldwork and with a pronounced sensibility towards visual and material culture, each artist selected an assemblage of objects from the collection of over 67,000 artefacts. Working in close dialogue with the Weltkulturen Museum's research curators, image archivists and librarians, the guest artists lived and worked in the newly established Weltkulturen Labor with its apartments, studios, seminar rooms, laboratory, and image bank. This unusual form of *domestic fieldwork* has resulted in an experimental set of new artworks, produced on site and directly related to the ethnographic collections of the museum. The exhibition presents these artworks together with objects from the collection in special vitrines designed by Mathis Esterhazy.

Marc Camille Chaimowicz' installation "The Frankfurt Suite, 2011" is based on floral elements from Indonesia and Samoa as well as selected hats, headrests and belts from Africa. Nigerian artist Otobong Nkanga shows weapons, jewellery and currency from West and Central Africa as well as new posters produced in Lagos and textiles woven in Tilburg. Antje Majewski shows a series of paintings related to mythical, prehistoric stones from New Guinea. Simon Popper examines historical inventory cards from the museum and uses these to develop a series of paintings exhibited together with Peruvian Moche ceramics dating back over 2,000 years, cult figures from West Africa and betel lime containers from New Guinea. Thomas Bayrle selects finely woven fish traps from Indonesia and New Guinea and designs his own 'Trap for Stupid Cars'. Helke Bayrle and Sunah Choi present a video filmed in the museum's stores that investigates the figurative detail on over one hundred artefacts. The exhibition's reading room features the Qumran Verlag, Frankfurt's seminal publishing house. Initiated in the 1980s by writer and anthropologist Hans-Jürgen Heinrichs, Qumran's books and artists' editions epitomise the fertile dialogue between anthropologists, artists and writers in the twentieth century. In addition, field drawings and photographs of phallic megaliths made by artist Alf Bayrle (1900–1982, father of Thomas Bayrle) during an anthropological expedition to Ethiopia in the 1930s are shown for the first time together with the original stone and wood steles collected by the museum.

The exhibition is accompanied by a two volume catalogue in German and English with unpublished essays by Richard Sennett, Paul Rabinow and the late Hubert Fichte, an in-depth discussion between Lothar Baumgarten and Michael Oppitz, texts by Clémentine Deliss, Hans-Jürgen Heinrichs, Richard Kuba, Eva Ch. Raabe, Mona Suhrbier, Vanessa von Gltzschynski as well as interviews with the participating artists. Plus numerous facsimiles of early anthropological texts and images. 512 pages, 250 colour illustrations, Kerber Verlag, www.kerberverglag.com.

Tout au long de l'année 2011, dans le cadre du projet *Object Atlas*, sept artistes ont été invités à entreprendre des expéditions au cœur des réserves du musée Weltkulturen de Francfort. Selon une approche contemporaine du travail sur le terrain ainsi qu'une grande sensibilité à la culture matérielle et visuelle, chaque artiste a choisi un ensemble d'objets dans cette collection de plus de 67 000 artefacts. En étroite collaboration avec les conservateurs à la recherche, les archivistes de l'image et les bibliothécaires du musée, les artistes invités vivaient et travaillaient dans les nouveaux bâtiments du musée, dans ses appartements, ses studios, ses salles de séminaires, son laboratoire et sa banque d'images. Cette forme peu usuelle de travail sur le terrain, presque « domestique », a donné lieu à une série expérimentale de nouvelles œuvres, créées sur place et en lien direct avec les collections ethnographiques du musée. L'exposition présente ces œuvres d'art accompagnées d'objets de la collection dans des vitrines spécialement conçues par Mathis Esterhazy.

BUT I WANT YOU CLEARLY TO UNDERSTAND THAT THERE WAS NOTHING EXACTLY PROFITABLE IN THESE HEADS BEING THERE



- heads x 6 1/2" diameter
- ports x 6 - 5"
- Pillar - 55 x 2 x 6"
- Base 12 x 12"
- or 12 x 18"

N.B. This base has to be heavy & wide enough to support the sculpture without being fixed to the floor

Dec-Jan 2012

La Kunsthalle Mulhouse



Aurélien Froment, *Pulmo Marina*, 2010. Video.

L'Entre-Deux: des savoirs bouleversés / The In Between: Knowledge Shattered

Four Studies: Aurélien Froment, Marie Lund, Melvin Moti, Benjamin Seror

Curator: Vincent Honoré
16 February–29 April 2012

La Kunsthalle Mulhouse / La Fonderie

16 rue de la Fonderie
68093 Mulhouse Cedex
France

T +33 (0)3 69 77 66 47
kunsthalle@mulhouse.fr

www.kunsthallemulhouse.com



Share this  

The In Between: Knowledge Shattered

An exhibition where artworks and non-conclusive processes interweave, where we experience thoughts to come, interconnected, where the intention and interpretation of the art works are no longer predetermined. Four studies, four approaches that lean towards fiction and aim to recast museums as guardians of a fluctuating, mobile, uncertain memory. The exhibition is made up of free associations and collaborations, and the artworks are pauses between solidly documented knowledge and research, and autonomous, accomplished formal objects.

This exhibition is the second chapter of a research, which leads the work of visiting curator Vincent Honoré at la Kunsthalle Mulhouse. Honoré's proposition is made up of three exhibitions and a book, all set up as a programme or cycle, or even one unique project spread out over a year in four movements (three exhibitions, one book) which go together, enrich one another and complete each other. The cycle concentrates on the question of knowledge as a form in itself, originally taken from philosophy, the sciences, architecture, etc., a diversified form, which can be worked upon and expropriated, and which artists can take over: it considers the way in which artists question the coproduction and transmission of knowledge by perverting structures, while giving form to its shapes and its staging in a unique manner. The first part was a solo exhibition by Benoît Maire. This second part focuses on the construction of knowledge and its presentation in museums. The third part, opening in May 2012, will be a project with Simon Starling.

Enquiries/Press office: Clarisse Schwarb +33 (0)3 69 77 66 28
Clarisse.schwarb@mulhouse.fr

The Kunsthalle is supported by the City of Mulhouse, the Department du Haut-Rhin, and the Direction Régionale des affaires culturelles

*Image above:

Courtesy the artist, Motive Gallery, Amsterdam and Marcelle Alix, Paris.

e-flux

311 East Broadway
New York, NY 10002, USA

Contact
Unsubscribe

Follow us  

Une exposition où œuvres d'art et processus non concluants s'entremêlent, où nous faisons l'expérience de réflexions à venir, où l'intention et l'interprétation des œuvres d'art ne sont plus prédéterminées.







Jen Dibbets - Museum Haus Lange, Krefeld, Dezember 1969
Das Geräusch einer Fahrt von 5 km auf einer geraden Strecke mit einer
konstanten Geschwindigkeit von 100 Stundenkilometern.



*AfsluitDyk 1969, record of driving 5 km on a straight
road with a constant speed of 100 km an hour*



La Triennale



Steven A. Tyler in the Field.
Photograph by Martha G. Tyler.
Reproduced in Clifford, James and George Marcus: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 1986.

**Between the Near and Far:
Concerning
Ethnographic Poetics**

**La Triennale,
*Intense Proximity***

**Palais de Tokyo and
other venues**

20 April–26 August 2012

www.latriennale.org

Share this  

La Triennale is pleased to announce further details about the show, which will open on April 20th, 2012 at the renovated and expanded Palais de Tokyo and other associated institutions throughout Paris. *Intense Proximity*, the third edition of La Triennale imagined by Okwui Enwezor, Artistic Director, and his team of four internationally recognized curators—Claire Staebler, Mélanie Bouteloup, Abdelilah Karroum, and Emilie Renard—will shine a critical lens on what might be best described as the phenomenon of ethnographic poetics.

While *Intense Proximity* is grounded in the production of contemporary practitioners, it takes as one of its central curatorial features the critical legacy of French ethnography in the first half of the 20th century. Drawing from significant figures including Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris, Léopold Sédar Senghor, and Marcel Griaule, the project will feature more than one hundred contributors across a range of practices including artists, filmmakers, photographers, writers and institutions. It will present the rich photographic and archival work of historic figures such as Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule, Pierre Verger, Walker Evans, André Gide and Marc Allégret, Jean Rouch, Irving Penn, Rainer Werner Fassbinder, Timothy Asch and Napoleon Chagnon, Margaret Mead, Gregory Bateson, amongst others.

The phenomenon of ethnographic poetics to which *Intense Proximity* refers could be understood as part of the great heritage of modernity that created a model of global relations in which the precise measure between the near and far was blurred. The concept of distance in the field of ethnographic research required the severance of temporal contiguity within a broad array of cultural scenes that were assumed to be incompatible. Thus incompatibility framed a world of the outside. And on the inside it furnished a philosophical program and specular devices. Twentieth century ethnography's great legacy, and its impact on the world of forms and visual production, is thus not simply in the prodigious research output it manifested nor in its voracious appetite for radical alterity. Rather it was in its excavation and aesthetic mining of the moment of ethnographic encounter, a strange field of sensorial mythopoetics in which otherness was registered and transformed in the visual field by the speculative camera. *Intense Proximity* is in turn a form of curatorial speculation on the continuous fascination between ethnographic poetics and contemporary art, a probing into the metastasizing politics of anti-difference.

The exhibition, which extends across multiple sites in Paris, will be accompanied by a substantial publication, envisioned as a critical anthology of texts by historic and contemporary writers who have shaped the discourse of ethnography. This bilingual publication (French and English) will include a selection of seminal texts across the disciplines of ethnography, sociology, cultural studies, art history and philosophy from throughout 20th century to the present. In addition to these historical texts, leading contemporary scholars, theorists, critics and artists will present newly commissioned essays.

Over the course of several events taking place in early 2012, the curatorial team of La Triennale 2012 will announce additional details about both the exhibition and publication.

La Triennale is organized at the initiative of the ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale de la création artistique, commissioner, with the Centre national des arts plastiques (CNAP), associate commissioner, and produced by the Palais de Tokyo. La Triennale is organized with the support of the Institut Français.

Press information:
presse@latriennale.org

General information:
contact@latriennale.org

www.latriennale.org

e flux

41 Essex street
New York, NY 10002, USA

Contact
Unsubscribe

Follow us  



Le phénomène de poésie ethnographique auquel renvoie *Intense Proximité* peut être compris comme appartenant au grand héritage moderniste qui est à l'origine d'un modèle de relations mondiales dans lequel la mesure précise entre le proche et le lointain a été brouillée. Le concept de la distance dans le champ de la recherche ethnographique a exigé la rupture de la contiguïté temporelle d'une vaste gamme de scènes culturelles alors perçues comme incompatibles entre elles. Cette incompatibilité a construit un monde « du dehors ». De l'intérieur, elle a fourni un programme philosophique et des mécanismes spéculaires. L'héritage marquant de l'ethnographie du 20^e siècle ainsi que son incidence sur le monde des formes et de la production visuelle ne se trouve pas que dans l'étonnante production de la recherche générée ni dans son énorme appétit pour une altérité radicale. Il s'est trouvé plutôt dans sa découverte puis son forage esthétique du moment de la rencontre ethnographique, cet étrange champ de mythopoiétique sensorielle dans lequel l'altérité était enregistrée et convertie pour le champ visuel par une caméra spéculative. *Intense Proximité* représente aussi une forme spéculative de commissariat portant sur la fascination continue qui s'exerce entre la poésie ethnographique et l'art contemporain, une incursion dans la politique en métastase de l'anti-différence.

PEOPLE ARE TALKING ABOUT...

When the word "primitive" is used, it is usually in a derogatory sense. It is a word that has been used to describe the people of the world who are not of the white race. It is a word that has been used to describe the people of the world who are not of the white race. It is a word that has been used to describe the people of the world who are not of the white race.

PENN

PARAGRAPHER IRVING PENN HAS TRAVELLED WITH HIS FAMILY AND CAPTURED THE SPIRIT OF HIS PLACES IN HIS PHOTOS. HERE IS A GALLERY OF HIS BEST WORK. A COMPLETE, NEW WORK OF ART BOOK, JUST PUBLISHED.



The Spectacular Highlanders of New Guinea, South Pacific

Photographed by IRVING PENN

On the rugged highlands of New Guinea, the people are still living in a primitive state. They are still wearing the same clothing and using the same tools as their ancestors. They are still living in the same way as their ancestors. They are still living in the same way as their ancestors.

Powerful headman of the Andagaling tribe

He is the headman of the Andagaling tribe. He is a powerful man. He is a powerful man.



Adornment: for gods, for love, for war

BY ANDRÉ LEROI-GOURHAN

The people of New Guinea are known for their elaborate and often terrifying adornments. These adornments are used for a variety of purposes, including religious rituals, love, and war. They are a part of their culture and identity.

NEW GUINEA HIGHLANDERS

Fantastic birdman of Oshokana village

He is a birdman from Oshokana village. He is a fantastic man. He is a fantastic man.



Adornment

The people of New Guinea are known for their elaborate and often terrifying adornments. These adornments are used for a variety of purposes, including religious rituals, love, and war. They are a part of their culture and identity.

NEW GUINEA HIGHLANDERS

Chimbu women wearing a dead warrior

They are Chimbu women. They are wearing a dead warrior. They are wearing a dead warrior.



CentrePasquArt Biel



Manufacture
5 February–18 March 2012

Opening:
Saturday, 4 February, 5pm

Discussion with the artists:
2pm, Sunday, 5 February
(language: English)

CentrePasquArt Biel

www.pasquart.ch

Foreground: Dewar & Gicquel, "Mixed Ceramics (No.6)," 2011
Centre: Michael Beutler, "La Cacahuète (workbenches)," 2011
Background: Emmanuelle Lainé, "Eiffel Cocktail," 2010
Courtesy of the artists and John Hansard Gallery, Southampton

Share this  

Michael Beutler, Vanessa Billy, Dewar & Gicquel, Ida Ekblad, Vincent Ganivet, Dunja Herzog, Hedwig Houben, Brian Jungen, Emmanuelle Lainé, Charles Mason, Vik Muniz, Kilian Rùthemann, Zin Taylor

Building upon its successful presentation at Parc Saint Leger and the John Hansard Gallery in 2011, the group exhibition *Manufacture* now travels to Centre Pasquart in Biel/Bienne (Switzerland). At the invitation of newly appointed director **Felicity Lunn**, curators **Zoë Gray** and **Sandra Patron** expand upon their initial exhibition to present the most ambitious version to date. Bringing together work from an international array of artists with new and recent pieces by emerging Swiss artists, the exhibition explores the current status of production in artistic practice.

In Europe, in our "post-industrial" era, we are increasingly distanced from the production of the goods we consume. Our downing of tools seems linked to a change in our relationship with the material world, provoking a more passive attitude towards the things with which we surround ourselves. When they break we throw them away, unable to fix them and unable (or unwilling) to understand how they work. In recent years, however, there has been a resurgence of interest in making, in notions of self-sufficiency and craftsmanship. While such notions may find particular resonance in these times of economic crisis, they are also part of a larger school of thinking that is reconsidering our relationship to work and production.

This changing relationship with material production finds an echo in recent art history. The dematerialization of the art object—triggered by Marcel Duchamp at the start of the 20th century and labeled by art historian Lucy Lippard in 1968—led to an art where the idea became pre-eminent, often taking prominence over the physical realization of an artwork. There was also an increasing interest in the delegation of an artwork's production to third parties. While this liberated artists from the obligation to produce physical artworks themselves and opened the door for a wide range of experimentation, it did not obliterate the desire of artists to produce physical works, nor their curiosity to use materials to explore and express their ideas.

The exhibition *Manufacture* explores what "production" means for artists today, not only in relation to art history but also to the shifts in our globalized, consumer society. Descendants of conceptual art as much as of our industrial heritage, the artists in *Manufacture* do not hesitate to delve into craftsmanship, the recuperation of materials, *bricolage*, employing a vocabulary of forms, gestures and techniques while avoiding the fetishisation of perfect technique. In fact, several share the practice of consciously "misusing" their chosen materials and techniques. Others explore the possibilities offered by the unknown, by failure, chance and accident. What inspires them all in their production processes—sometimes spontaneous, sometimes laborious—is the question of practice and how this practice entails a form of emancipation.

In this back-and-forth between artisanal and industrial processes, between contemporary and traditional materials, between thought and form, the artists of the exhibition develop a shared approach based on experimentation and empiricism.

CentrePasquArt, Biel

Kunsthaus
Seevorstadt 71-73
CH-2502 Biel
Switzerland

+41 32 322 55 86
info@pasquart.ch

www.pasquart.ch

Opening hours:
Wednesday–Friday 2–6pm
Saturday & Sunday 11am–6pm

For information about how to reach the Centre Pasquart, see www.pasquart.ch/f/kunsthau.f/infos.f.html

Biel is 1 hour from Zürich by train, or 30 minutes from Berne.

CentrePasquArt is supported by the City of Biel, Canton Berne and the Regionale Kulturkonferenz Biel
Manufacture is supported by the Institut Culturel Français.



L'exposition *Manufacture* explore ce que la « production » signifie aujourd'hui pour les artistes, non seulement par rapport à l'histoire de l'art, mais aussi en regard des changements sociaux liés à la mondialisation de la consommation. Issus de l'art conceptuel tout autant qu'héritiers du patrimoine industriel, les artistes de *Manufacture* n'hésitent pas à aller vers l'artisanat, la récupération de matériaux, le bricolage, utilisant un vocabulaire de formes, de gestes et de techniques qui évitent la fétichisation qu'entraînerait une technique parfaite. En fait, plusieurs d'entre eux choisissent consciemment d'utiliser inadéquatement matériaux et techniques. D'autres explorent les possibilités offertes par l'inconnu, l'échec, la chance ou le hasard. Ce qui les inspire tous dans leurs processus de production, parfois spontanés, parfois laborieux, c'est la question de la pratique et de l'émancipation que peut amener celle-ci.



Calvert 22



Erbossyn Meldibekov, *The Peak of Communism, Autumn, Winter, 2009*
 Beaten metal saucepan, diameter 35.5 cm, height 14 cm
 Courtesy the artist and Rossi & Rossi, London

Share this announcement on: Facebook | Delicious | Twitter

**Between Heaven and Earth:
 Contemporary Art from the Centre of Asia**
 14 September–13 November 2011

Calvert 22

22 Calvert Avenue
 London E2 7JP
 Nearest Tube: Shoreditch High St / Old St / Liverpool St

Opening Hours:
 Wednesday–Sunday: 12pm–6pm.

Admission: Free

+44 (0) 20 7613 2141
 info@calvert22.org

www.calvert22.org

Between Heaven and Earth: Contemporary Art from the Centre of Asia is a ground-breaking exhibition which will bring to UK audiences a strong sense of the overlooked, yet exceptionally vibrant contemporary art from the former Soviet Republics of **Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan**, as well as from **Afghanistan and Mongolia**.

The persistent mythology of the Silk Road, as well as the 'Great Game' played out between the British and Russian Empires in the nineteenth and early twentieth centuries, have dominated the Western view of these mysterious lands. More recently, however, these rich cultural and physical landscapes have been dismissed in the West as the 'Stans' and downgraded to theatres of environmental degradation, religious conflict and war. The result is a perception radically different from the truth: one that is devoid of nuance and processed into inhuman clichés of a 'Borat style', post-Soviet wasteland.

Between Heaven and Earth depicts a radically different 'landscape'. Featuring 23 artists, many of whom have not been seen in the UK before, the exhibition examines the recent emergence of a vital, critical and self-confident contemporary art from across Central Asia which challenges existing prejudices and stereotypes.

For over 5,000 years different cultures from both East and West migrated, mixed and eventually prospered in the deserts, mountains, cities and steppes between the Caspian Sea and the Mongolian plateau. Such hybridity was fertilized by many different routes of trade between the great capitals of China, Constantinople and the West.

The art developing now throughout the centre of Asia directly reflects this complex history and examines the multifaceted nature of both power and culture, often in shocking or humorous ways. The nomadic figure of the shaman—a character appropriated for Western art by Joseph Beuys in the 1960s—appears as a sarcastic and surreal presence in the work of many of these artists. Equally the spiritual experience which still accommodates active belief in Animism, Buddhism, Christianity and Islam is overlaid by the deadweight of materialism.

Different aesthetic traditions also raise their heads in a number of ways: through ancient myths and stories, through the bright, clashing colours of ikat textiles and the architecture of 12th Century mosques, through the now fading memories of the vast populations of Koreans, Western Europeans and other ethnic groups who were deported to the region in the 1930s and '40s, through folk customs that are still kept alive in the face of aggressively rampaging modernity, and through reconstructed memories of the nomadic, 'barbaric' past. This is a fundamental part of the reality and myth for the



La mythologie tenace entourant la route de la soie aussi bien que le « Grand Jeu » qui s'est déroulé entre les Empires britannique et russe au 19^e siècle et au début du 20^e siècle a dominé la vision occidentale de ces territoires mystérieux. Mais récemment, l'Occident a rétrogradé ces riches paysages culturels et physiques au rang de « pays-en-stan », théâtres de dégradation environnementale, de conflits religieux et de guerres. Une perception radicalement éloignée de la vérité en a résulté, dépourvue de toute nuance, transformée en clichés sans humanité, à la Borat, de territoires postsoviétiques en friche.

Wm. Harrison Jewell & Co.

FOR
Sale
BY THE
CANDLE,
AT
Garraway's Coffee-House,
CHANGE-ALLEY, CORNHILL
OR
THURSDAY, JUNE 23, 1825
At HALF-PAST ONE, for TWO
o'Clock precisely,
THE FOLLOWING GOODS: VIZ.

148 Chests fine Gum Olibanum
85 Do. Camphire
24 Bags Ceylon Cardemoms
1 Case White Wax
10 Cases Cubebs
7 Chests E. I. Gum Arabic
90 Do. Cape Aloes
48 Barrels Balsam Capivi
2 Chests Trimmed Rhybarb
1 Chest Gum Animi
3 Hhds. Pink Root
2 Bales
8 Barrels Gum Copal

N.B. No Home Consumption or Exportation
Entries will be allowed.

148 Chests Gum Olibanum, in Bond, @ 4/6
To be seen at the E. I. Warehouse, Cutler-Street.
Samples at 39, Lime-Street.
Prompt 2 Months—Deposit £4 4/6 Lot.

Marquis Hastings.

TS	Lot 1	4 Chests
	2	4
	3	4
	4	4
	5	4
	6	4

Carried forward

3

24 Bags Ceylon Cardemoms, in Bond, @ 4/6
To be seen at E. I. Co.'s Warehouse, Billiter-Street.
Prompt 2 Months—Deposit £2 4/6 Lot.

Marquis Hastings.

MB & Co. C	Lot 43	5 Bags
	44	6
	45	6
	46	6

10 Chests Cubebs, in Bond, @ 4/6
To be seen at E. I. Warehouse, Billiter-Street.
Prompt 2 Months—Deposit £3 4/6 Lot.
Samples at 39, Lime-Street.

Marquis Hastings.

PS	Lot 47	1 Chest
	48	1
	49	1
	50	1
	51	1
TW		
	52	1
	53	1
	54	1
	55	1
	56	1

1 Case White Wax, in Bond, @ 4/6
To be seen at E. I. Warehouse, Billiter-Street.
Prompt 2 Months—Deposit £3 4/6 Lot.

Marquis Hastings.

MB & Co. BW	Lot 57	1 Case
-------------	--------	--------

7 Chests Gum Arabic, in Bond, @ 4/6
To be seen at E. I. Warehouse, Cutler-Street.
Simpson, from Bombay.
Prompt 2 Months—Deposit £4 4/6 Lot.

D	Lot 58	5 Chests
CA		
	59	2

4

The undermentioned Goods 14 Days Prompt.

60 Chests Camphire, in Bond, @ 4/6
Marquis Hastings, M. S. 1824.

Fol. 493	Lot 1579	4 Chests
	1580	4
	1581	4
	1582	4
	1583	4

Part of 111 Chests, S. S. 1824—Fol. 571—Lots
579 @ 506.
Woodford, IP (valuation).

Lot 1393	4 Chests
1394	4
1395	4
1396	4
1397	4
1398	4
1399	4
1400	4
1401	4
1412	2

2 Chests trimmed Rhybarb, in Bond, @ 4/6
To be seen at E. I. Warehouse, Billiter-Street.
Britannia, S. S. 1822.

Fol. 63	Lot 1297	1 Chest
	1298	1

1 Chest Gum Animi, in Bond, @ 4/6
Lot 60 1 Chest

3 Barrels Gum Copal, in Bond, @ 4/6
To be seen at Brandon's Warehouse, Leadenhall-Street.

Lot 61	1 Barrel
62	1
63	1

2

Brought forward

Lot 7	4 Chests
8	4
9	4
10	4
11	4
12	4
13	4
14	4
15	4
16	4
17	4
18	4
19	4
20	4
21	4
22	4
23	4 more or less
24	4
25	4
26	5 more or less
27	5
28	5
29	5 more or less
S & Co.	
	30 4
	31 4
	32 4
	33 5 more or less
	34 4
	35 3
	36 6

25 Chests Camphire, in Bond, @ 4/6
To be seen at the E. I. Warehouse, Blackwall, with
Mr. Frost.
Prompt 2 Months—Deposit £6 4/6 Lot.
Samples at 39, Lime-Street.

PS	Lot 37	4 Chests
R		
	38	4
	39	4
	40	4
	41	4
	42	5

5

60 Cases Cape Aloes, in Bond, @ 4/6
Revenue Tare.

Lot 64	5 Cases
65	5
66	5
67	5
68	5
69	5
70	5
71	5
72	5
73	5
74	5
75	5 more or less

48 Barrels Balsam Capivi, in Bond, @ 4/6

Lot 76	3 Barrels
77	3
78	3
79	3
80	3
81	3
82	3
83	3
84	3
85	3
86	3
87	3
88	3
89	3
90	3
91	3

2 Hhds. and 2 Hhds. Pink Root, in Bond, @ 4/6
To be seen at East Quay, London Docks.

Magnet	Lot 92	1 Hhd.
	93	1 Hhd.
	94	1 Hhd. damaged
	95	1 Hhd. do.

The Goods to be seen as specified, where Catalogues
may be had, at the Place of Sale, and of

Tucker & Hunter,
BROKERS,
No. 39, Lime-Street.

6

100 Cases Cape Aloes, in Bond, @ 4/6
Revenue Tare.

Lot 96	5 Cases
97	5
98	5
99	5
100	5
101	5
102	5
103	5
104	5
105	5
106	5
107	5
108	5
109	5
110	5
111	5
112	5
113	5
114	5
115	5
116	5
117	5
118	5
119	5
120	5

48 Barrels Balsam Capivi, in Bond, @ 4/6

Lot 121	3 Barrels
122	3
123	3
124	3
125	3
126	3
127	3
128	3
129	3
130	3
131	3
132	3
133	3
134	3
135	3
136	3
137	3
138	3
139	3
140	3
141	3
142	3
143	3
144	3
145	3
146	3
147	3
148	3
149	3
150	3

2 Hhds. and 2 Hhds. Pink Root, in Bond, @ 4/6
To be seen at East Quay, London Docks.

Magnet	Lot 151	1 Hhd.
	152	1 Hhd.
	153	1 Hhd. damaged
	154	1 Hhd. do.

The Goods to be seen as specified, where Catalogues
may be had, at the Place of Sale, and of

Tucker & Hunter,
BROKERS,
No. 39, Lime-Street.

August 8, 2011

Istanbul Biennial



Untitled (12th Istanbul Biennial), 2011
September 17–November 13, 2011

Professional preview:
September 15–16, 2011

Press conference:
September 15, 2011, 10 a.m.

Organized by:
Istanbul Foundation for Culture and Arts
www.iksv.org

Untitled (12th Istanbul Biennial), 2011 will bring together artworks that connect political and social subjects with aesthetic and formal concerns. The curatorial point of departure is the work of the Cuban American artist Felix

Gonzalez-Torres (1957–1996), whose pieces in different media provide examples of an artistic practice that is both politically outspoken and aesthetically progressive.

The 12th Istanbul Biennial will be composed of five group exhibitions, around which more than 50 solo presentations will be installed. Each of the five group shows will feature a large number of artists' works brought together under a particular argument. These group shows—*Untitled (Abstraction)*, *Untitled (Ross)*, *Untitled (Passport)*, *Untitled (History)* and *Untitled (Death by Gun)*—depart from specific works by Gonzalez-Torres that will be reproduced in the Biennial Companion publication. The group displays will have the character of cabinet exhibitions, each occupying a distinct space. Together they will function as thematic anchors for the five biennial sections. Each solo presentation will be linked to the subjects of the group shows, but will push the themes further, exploring the subjects the group exhibitions have introduced.

Untitled (Abstraction) is inspired by *Untitled (Bloodwork—Steady Decline)* (1994, graphite and gouache on paper, framed), and gathers works that subvert pure abstraction and the high-modernist grid by bringing in political and bodily themes.

Untitled (Ross) departs from *Untitled (Ross)* (1991, candies individually wrapped in variously colored cellophane, endless supply). The deliberately cryptic title of the exhibition is an homage to Ross Laycock, Gonzalez-Torres's lover, who appears in the titles of several of the artist's works. The exhibition blends the personal into the political, exploring themes of gay love, relations, family, identity, desire, sexuality, and loss.

Untitled (Passport) is inspired by *Untitled (Passport #II)*, (1993, print on paper, bound in booklets, endless copies). It revolves around subjects such as national identity, the trespassing of borders, mapping, statehood, economic migration, and political and cultural alienation.

Untitled (History) is inspired by *Untitled* (1988, framed photostat). It focuses on the writing of history, history's writing, and alternative readings of history.

Untitled (Death by Gun) is inspired by the work of the same title by Gonzalez-Torres (1990, print on paper, endless copies). This group exhibition reflects on the rampant spread of worldwide gun violence through a diverse array of historic and contemporary artworks that focus on the role of the gun, the murderer, and the victim.

In response to those today who devalue the exhibition as the primary format of artistic and curatorial expression, favoring instead ancillary events and programming (especially in a biennial context), the organizers of the 12th Istanbul Biennial advocate for renewed attention to the importance of the exhibition itself. The biennial will be precisely installed in a single venue, privileging above all else the display and juxtaposition of the artworks. Special attention is being given to the exhibition's architecture, designed by Ryue Nishizawa (Office Of Ryue Nishizawa, Tokyo). Nishizawa is implementing an experimental architectural program in Antrepo 3 and 5, the early-20th-century warehouse spaces along the Bosphorus, using a pioneering combination of steel and drywall in a design that is reminiscent of the clusters of small houses and buildings found in Japan.

The publications of the biennial encompass three volumes, with graphic design developed in collaboration with Jon Sueda of Stripe, San Francisco: a book documenting the November 2010 conference Remembering Istanbul, which looked back at the history of the Istanbul Biennial; a short guide with full-color photographs and interviews with the artists by the curators; and a catalogue that will feature six new essays on the topics of the exhibition as well as installation images of the biennial.

To remain in line with Gonzalez-Torres's idea of *Untitled* and his desire to circumvent established artistic and political conventions, the names of the artists will remain undisclosed until the biennial's opening. A critical position toward preconceived notions of the exhibition is a fundamental part of the curatorial premise, particularly with respect to a possible consumption of the exhibition via a list of the artists, the names of the curators, or the title of the show.

Istanbul Biennial
Istanbul Foundation for Culture and Arts

Nejat Eczacibasi Binası
Sadı Konuralp Caddesi No: 5
Şişhane 34433 Istanbul
T: +90 212 334 0764
F: +90 212 334 0705
E: ist_biennial@iksv.org
www.iksv.org/bienal



Untitled (12th Istanbul Biennial), 2011 réunira des œuvres d'art associant des sujets politiques et sociaux à des préoccupations formelles et esthétiques. Le commissariat de l'événement prend pour point de départ l'œuvre de l'artiste cubano-américain Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), dont la pratique, toutes techniques confondues, fournit l'exemple d'une démarche à la fois critique au plan politique et progressiste au plan esthétique.

La 12^e Biennale d'Istanbul sera composée de cinq expositions collectives, autour desquelles graviteront plus de 50 expositions individuelles. Chaque exposition de groupe présentera un nombre important d'œuvres réunies autour d'un débat particulier. Ces expositions, intitulées *Untitled (Abstraction)*, *Untitled (Ross)*, *Untitled (Passport)*, *Untitled (History)*, *Untitled (Death by Gun)* s'inspirent d'œuvres spécifiques de Gonzalez-Torres, toutes reproduites dans le volume qui accompagne la Biennale. Elles prendront l'allure de cabinets, chacune occupant un espace distinct. Prises ensemble, ces expositions assurent la fonction d'ancrage thématique des cinq sections de la Biennale. Chaque exposition individuelle sera liée aux sujets des expositions collectives mais poussera plus loin les thèmes abordés en explorant les sujets posés par les expositions collectives.

Untitled (History) s'inspire de *Untitled* (photostat encadré, 1988). Elle se concentre sur l'écriture de l'histoire, l'histoire écrite et les lectures alternatives de l'histoire.



Three small, illegible informational cards are posted on the wall below the large framed artwork.



e-flux

[Skip navigation](#)

- [Clients](#)
- [Archive](#)
- [Program](#)
- [Projects](#)
- [Journal](#)
- [About](#)
- [Subscribe](#)
- [Contact](#)
- [RSS](#)

Follow us

e-flux



Left: Franco Berardi.
 Right: Still from "Aelita: Queen of Mars" (1924).

Franco Berardi and revolution on Mars!

December at e-flux

Upcoming events:

Sunday, December 11:

Boris Groys presents a screening of the Russian film *Aelita: Queen of Mars* (1924)

Saturday, December 17:

Franco "Bifo" Berardi lecture at MoMA PS1 on insolvency and emancipation

Also on view:

Out of town: Andrei Monastyrski & Collective Actions

Curated by Boris Groys

November 5, 2011–January 7, 2012

e-flux

311 East Broadway

2nd Floor

New York City

Tuesday–Saturday, 12–6

e-flux.com

Share

Aelita: Queen of Mars, 1924, dir. Yakov Protazanov

Sunday December 11, 5 pm, free

Abrons Art Center

466 Grand Street, New York

The 1924 film *Aelita: Queen of Mars*, based on the novel by Alexei Tolstoy, is at once a curiosity of post-revolutionary life and silent cinema in the Soviet Union and an enduring testament to the early days of the science fiction film genre. The film tells of the adventure of Los, an engineer living in Moscow, who dreams of Aelita, the Queen of Mars, and builds a spaceship to take him to her, only to be drawn into a proletarian uprising to establish a Martian Union of Soviet Socialist Republics. One of the earliest full-length space-travel films, *Aelita* is also widely recognized for its constructivist inspired Cubist Martian set and costume designs.

This screening is presented as part of the exhibition "Out of Town: Andrei Monastyrski and Collective Actions," curated by Boris Groys and on view at e-flux until January 7, 2012.

Franco "Bifo" Berardi at MoMA PS1

Saturday December 17, 4 pm, free

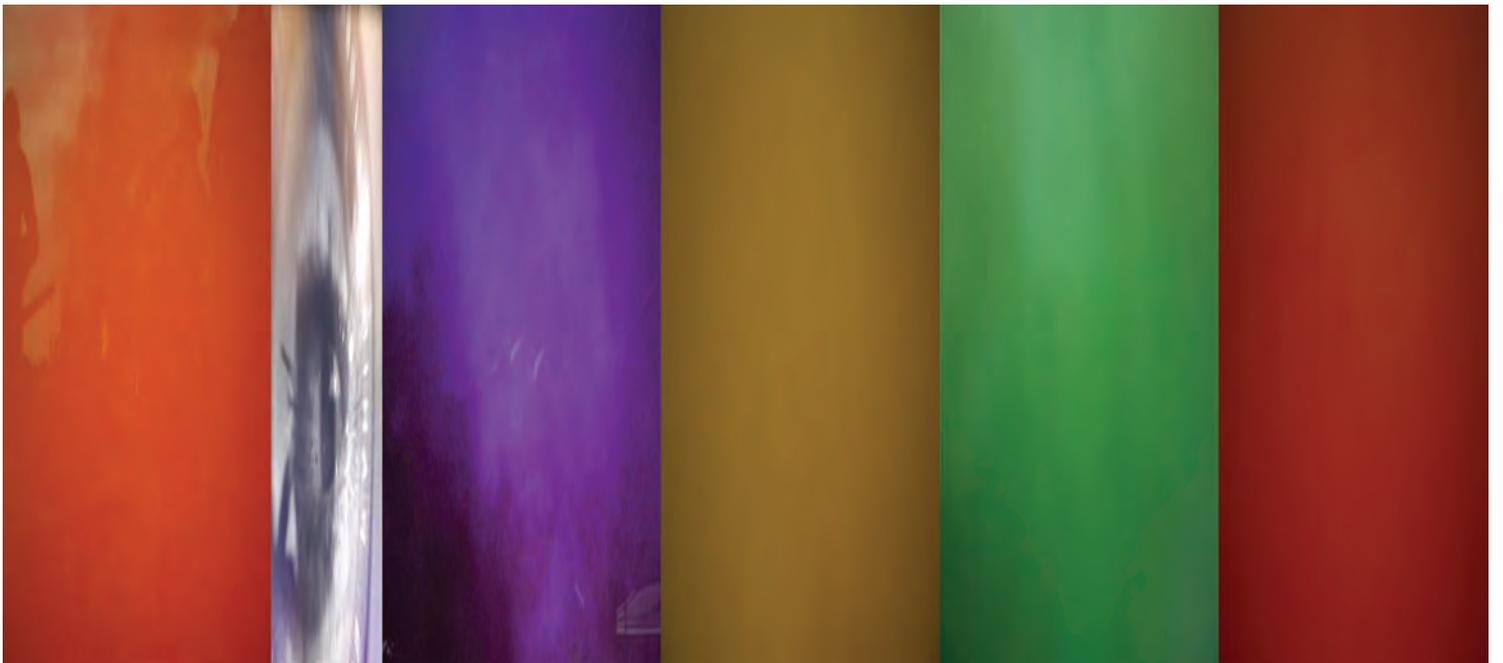
22-25 Jackson Avenue at 46th Avenue

Long Island City, NY

The concept of insolvency as it has been applied in the US and especially in the EU has to do with economic debt, but also with the symbolic debt implied in the capitalist process of exploitation. In the EU, this symbolic debt is bound to tensions that haunted European modernity—between Calvinist and Catholic, Baroque and Gothic, good German laborers and bad lazv Mediterraneans. It is a subject often avoided for being politically



Le film *Aelita* (1924), tiré du roman d'Alexei Tolstoï, constitue une curiosité postrévolutionnaire du cinéma muet soviétique tout autant qu'un legs encore vivant des débuts de la science-fiction au cinéma. Ce film raconte les aventures de Los, un ingénieur vivant à Moscou, qui rêve d'Aelita, la reine de Mars, et construit un vaisseau spatial qui le conduira vers elle. Mais il sera entraîné dans une révolte prolétarienne cherchant à instaurer une Union martienne des républiques socialistes soviétiques. L'un des premiers longs métrages traitant du voyage et de l'espace, *Aelita* est largement reconnu pour la conception de son décor et des costumes martiens cubistes inspirés du constructivisme.





Bruce Conner, *Crossroads*, 1976
Courtesy the artist and Michael Kohn Gallery, Los Angeles

November 23, 2007

CCA Wattis Institute for Contemporary Arts

**Apocalypse Now:
The Theater of War**

Nov. 29, 2007 - Jan. 26, 2008

California College of the Arts
San Francisco CA 94107
T: 415.551.9210

<http://www.wattis.org>

"Some day this war's gonna end."

--Lieutenant Colonel William Kilgore, *Apocalypse Now*

An attack curated by **Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla, and Jens Hoffmann**

Participating artists: **Antonin Artaud, Max Beckmann, Margaret Bourke-White, Mathew Brady, Jacques Callot, Bruce Conner, Leonardo da Vinci, Otto Dix, Ernst Friedrich, Francisco de Goya, George Grosz, John Heartfield, Ernst Jünger, Jon Kessler, Käthe Kollwitz, Lewis Milestone, Bruce Nauman, Pino Pascali, Pablo Picasso, Alain Resnais, Alexander Rodchenko, Martha Rosler, Luigi Russolo, Kurt Schwitters,**

Richard Serra, Mark Twain

With artifacts, records, films, artworks, and reproductions documenting, remembering, and presenting wars both historical and contemporary

Apocalypse Now: The Theater of War examines the philosophical terrain of war. Featuring images and sounds related to war and the impact war has on the human mind, the exhibition is more than a simple illustration of war. Instead it describes war as a universal idea of human antagonism, a set of languages and iconographies embedded in our everyday lives and broader social consciousness. Beyond an actual, specific conflict, it confronts its audience with the unpalatable side of humanity, the scenes and situations that resist engagement.

Apocalypse Now includes works by artists both historical and contemporary as well as a diverse range of cultural artifacts. Many of the pieces are deliberately conceived to block, resist, and repel the visitor, utilizing strategies of disruption, violence, and shock to function almost as weapons of attack. In addressing the connection between art and war, the exhibition looks at the aestheticization of horror, art that glorifies war versus art of protest, and the historical uses and abuses of imagery.

The show also rejects the ordinary "rules of engagement" of exhibition making in which the audience is seduced by the artworks and gently guided through the galleries. Instead, the gallery environment is inspired by bunker architecture and camouflage. The works are installed so that they wage war not only on the visitor, but also on one another. Struggle, conflict, and resistance are built into each element of the exhibition to test the audience's visual and personal boundaries.

Apocalypse Now takes its inspiration from the central position San Francisco and the Bay Area have occupied in the history of the American antiwar movement, particularly during the 1960s and 1970s, and it is intended as a revival of that pacifist tradition. It takes its title from Francis Ford Coppola's antiwar epic of the same name and references numerous aspects of the film, including its overarching framework as a journey through some of the horrors, brutalities, and irrationalities of war. Also like the film it aims to create an assault on the audience, and through that attack to elicit a powerful reaction to war's monstrosity.

About the CCA Wattis Institute

The Wattis Institute for Contemporary Arts was established in 1998 in San Francisco at California College of the Arts. It serves as a forum for the presentation and discussion of international contemporary art and curatorial practice. Through groundbreaking exhibitions, the Capp Street Project residency program, lectures, symposia, and publications, the Wattis Institute has become one of the leading art institutions in the United States and an active site for contemporary culture in the Bay Area.

Lead sponsorship for *Apocalypse Now: The Theater of War* is provided by the American Center Foundation.

Founding support for CCA Wattis Institute for Contemporary Arts programs has been provided by Phyllis C. Wattis and Judy and Bill Timken. Generous support provided by the Phyllis C. Wattis Foundation, Grants for the Arts / San Francisco Hotel Tax Fund, Ann Hatch and Paul Discoe, and the CCA Curator's Forum.

Apocalypse Now is presented concurrently with Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla's solo exhibition *Sediments, Sentiments (Figures of Speech)* at the San Francisco Art Institute, Walter and McBean Galleries, on view October 19 - December 15, 2007.

Dedicated to the memory of Ernst Friedrich



L'exposition *Apocalypse Now: The Theater of War* se transporte sur le terrain philosophique de la guerre. Par la présentation d'images et de sons liés à la guerre et à ses effets sur l'esprit, l'exposition se révèle plus qu'une simple illustration de ce qu'est la guerre. Elle décrit plutôt celle-ci comme un schème universel de l'antagonisme humain, un ensemble de codes et d'iconographies inscrites dans nos vies quotidiennes et notre conscience sociale étendue. Au-delà d'un conflit réel et précis, l'exposition confronte le spectateur en exhibant le côté insupportable de l'humanité, ainsi que des scènes et des situations envers lesquelles tout engagement est impossible.

WATCH YOUR CREDIT...
INTERNATIONAL NEWSREEL PHOTO
SLUG(HEAD)

HUMAN HEAD AMONG SPECIMENS
BROUGHT BACK FROM THE SOUTH SEAS.

BOSTON, MASS...ONE OF THE CREW OF THE
"ILLYRIA" HOLDING A HUMAN HEAD WHICH
WAS FOUND IN THE SOLOMON ISLANDS BY
MEMBERS OF AN EXPEDITION SEARCHING
FOR SPECIMENS FOR THE FIELD MUSEUM
OF NATURAL HISTORY, CHICAGO.

F-10-22-29

THIS
PHOTO IS
SUPPLIED BY



INTERNATIONAL NEWS PHOTOS, INC.

235 EAST 45TH STREET, NEW YORK
SYNDICATING PROHIBITED
NOT TO BE USED FOR ADVERTISING
WITHOUT WRITTEN PERMISSION

603013

~~Handwritten mark~~



Live rightly, die, die... Anatomie d'une exposition

Live rightly — Les artistes, touristes à l'échelle mondiale

Au cours des vingt dernières années, la circulation transnationale de l'information culturelle a connu une croissance notable à travers diverses formes de l'activité artistique¹. Cette activité a vu le jour simultanément à l'apparition des modèles néolibéraux de commerce mondial et la création de systèmes d'échanges économiques et culturels interreliés. Cette circulation et ses rapports possibles avec les structures économiques et culturelles de la mondialisation soulèvent des questions fondamentales au sujet des modèles sur lesquels se fondent ces activités artistiques et sur le statut de l'information dès qu'elle est présentée dans de nouveaux lieux culturels. Les artistes prennent-ils maintenant part à une nouvelle forme professionnalisée de tourisme artistique et d'ethnographie amateur? Et quels sont les liens entre tourisme, cueillette et réception de l'information et l'exotisme en art contemporain? De quelle façon cette activité se rapporte-t-elle au nouveau paradigme postethnographique et postdocumentaire, producteur de savoir, fondé sur le développement et la prolifération au niveau universitaire, de programmes d'études visuelles et de cours influencés par les études postcoloniales²?

Cependant, les nouvelles formes artistiques d'ethnographie visuelle et leurs formes picturales néodocumentaires ne sont pas tellement les produits d'un «orientalisme» de la tradition européenne (ou occidentale) ravivée dans les arts visuels – même si elles ont un lien indirect avec cette première tradition d'exotisme (émerveillement, curiosité envers la façon dont l'«autre» vit, prédisposition pour les expressions visuelles intégrant des vocabulaires et des références exotiques, intérêt réaffirmé pour les cultures du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient, etc.³). Ces nouvelles formes semblent découler directement de la récente structure disciplinaire universitaire qui sert maintenant à développer la pensée artistique ainsi que les stratégies et la production visuelles. Un nouvel intérêt – sinon une obsession – artistique envers l'investigation de la diversité humaine et de la condition humaine à l'échelle mondiale est alimenté par la transformation de l'éducation de l'artiste par l'entremise d'une redéfinition universitaire des sujets et par la création de nouvelles disciplines, comme les études culturelles, visuelles et postcoloniales. Ces programmes ont, à leur tour, alimenté de nouveaux types de méthodologies de recherche, mais eux-mêmes continuent de véhiculer les mêmes catégories d'art contemporain et de modes de présentation de médias: peinture, dessin, photographie, sculpture, installation, vidéo, film, etc. Sous de nombreux aspects, le monde de l'art est devenu un laboratoire expérimental de l'évolution et de la présentation publique de stratégies visuelles et de connaissances picturales, inspirées du monde universitaire, examinant les récentes transformations du capitalisme et au niveau de l'environnement, des coutumes et des systèmes de croyance des sociétés occidentales et non occidentales⁴. Les artistes semblent enfin avoir atteint l'objectif de l'avant-garde du 20^e siècle de réduire l'écart entre la connaissance artistique raffinée du monde, comme elle est présentée à travers ses pratiques ésotériques, et le monde réel des citoyens ordinaires d'une économie «mondialisée» et d'une culture émergente et intégrée sur le plan international.

Cette focalisation universitaire récente sur les cultures du monde et leurs liens historiques et contemporains avec les cultures occidentales «canoniques» est fondée sur certains changements intervenus, depuis les années 1960, en critique littéraire, en communications, en études postcoloniales et visuelles de même qu'en anthropologie, où l'accès aux connaissances sur d'autres cultures et l'objectivité de l'observateur ont été remis en question sur la base des médias (l'écriture et les représentations visuelles) et par l'élaboration d'une compréhension plus complexe de la nature du contact interculturel et de ses conséquences. La prise de conscience dans les années 1960 et 1970 du fait que le monde ne pouvait continuer d'être réparti selon les catégories désuètes et commodes de «civilisé» et de «primitif» (ou de «sauvage») ou de colonisateurs et de colonisés – distinctions qui avaient auparavant servi de méthodes fondamentales de cartographie du monde en fonction des caractéristiques raciales et des stades d'évolution technique, scientifique et socioculturelle – a conduit à leur abandon progressif⁵. Les universitaires qui s'intéressaient à de nouvelles façons d'aborder et de formuler les questions culturelles, anthropologiques et ethnographiques concernant les similitudes et les différences entre différents peuples, systèmes de croyance et coutumes se sont tournés de plus en plus vers des théories plus sophistiquées et leurs outils d'analyse (la sémiologie, le structuralisme et le poststructuralisme) ou ceux de la créolisation et de l'hybridation, afin d'arriver à comprendre la vie contemporaine, les réseaux d'interactions entre diverses cultures à travers le monde et le temps et l'effacement progressif ou la dissolution des frontières entre les cultures. Les théories qui ont été adoptées ont fourni un solide cadre de référence pour l'analyse rigoureuse de documents historiques majeurs ou de livres canoniques occidentaux, dont l'objectif a souvent été de remettre en question les notions textuelles d'objectivité historique et d'exposer des systèmes implicites de hiérarchie (sexe, race, etc.⁶). Depuis les années 1980, les artistes du «premier» monde et les institutions artistiques, privées et publiques, des pays industrialisés ont tourné leur attention, sous l'influence de ces théories, vers les nouveaux réseaux culturels et économiques du monde de l'art et leurs conditions d'existence socioculturelles. De ce fait, les distinctions traditionnelles entre sociétés occidentales et non occidentales ont commencé à disparaître sur le plan des pratiques artistiques, des expositions et des représentations dans les galeries. Que cette nouvelle direction artistique et postethnographique ait pris de l'ampleur au cours de la période même qui a été témoin de la montée de la rhétorique néolibérale sur la mondialisation et de l'expansion de nouvelles formes d'investissement économique dans les pays soi-disant du tiers-monde est significatif pour les arts visuels et les disciplines apparentées, comme les études visuelles et culturelles pour la façon dont cette nouvelle direction a mis en lumière un parallèle inquiétant entre expansion politique et culturelle dans la foulée des échanges et de la coopération économiques et expansion des normes et des valeurs artistiques occidentales sous un régime d'échanges et de coopération démocratiques⁷.

Les conséquences artistiques de ces nouveaux modèles néolibéraux et de ces paradigmes alimentés par le milieu universitaire de la génération du savoir visuel peuvent être mesurées par la prolifération de biennales non européennes

d'une grande diversité: la Biennale du Caire, en Égypte; la Biennale de Sharjah, aux Émirats arabes unis; la Triennale de Yokohama, au Japon; la Biennale de l'Estampe d'Amérique latine et des Caraïbes, à San Juan, Puerto Rico; la Biennale d'Istanbul, en Turquie; la Biennale du Mercosul, à Porto Alegre, au Brésil; la Biennale caribéenne, à Saint-Domingue, en République dominicaine; la Biennale de La Havane, à Cuba; la Biennale de Shanghai, en Chine; la Biennale de la fin du monde, à Ushuaia/Terre de Feu, en Argentine; la Biennale de Thessalonique, en Grèce; la Biennale de Moscou, en Russie; les Rencontres africaines de la photographie, à Bamako, au Mali; etc. Ces événements ont ouvert l'art contemporain occidental – européen et américain – à d'autres courants de pensée et points de vue tout en promouvant une conscience postethnographique mondiale, sous direction morale occidentale, accompagnée d'une politisation accrue à l'égard de la diversité culturelle. Mais cela a aussi révélé comment le « monde » de l'art contemporain continue d'être défini selon un axe euro-américain de tutelle intellectuelle et esthétique vieux d'un siècle qui se déploie le long des circuits d'échanges économiques et de pouvoir. Par exemple, le cycle d'expositions de la *documenta* et de la *Biennale de Venise* continuent d'exercer une forte influence sur l'imagination collective du monde de l'art, malgré les efforts apparents des commissaires et des artistes pour s'adapter à une nouvelle topographie du monde artistique, multiethnique et postcoloniale et à sa vision utopiste de structures de pouvoir décentralisées. Dans cet ordre d'idées, cela fait penser à l'exemple paradigmatique de la réalisation par Okwui Enwezor d'un modèle d'exposition décentralisé, à facettes multiples, soutenu par une équipe de commissaires diversifiée sur le plan culturel lors de la *documenta XI*. Ce modèle multiplateforme d'Enwezor comprenait un mode de présentation parallèle d'événements à Vienne, Berlin, New Delhi, Sainte-Lucie et au Lagos. Pourtant, même dans ce cas-ci, les plateformes pivotaient autour de l'emplacement principal de la *documenta XI* à Cassel, en Allemagne, et son équipe de commissaires et son important groupe d'experts universitaires avaient pour la plupart fait leurs études en Occident et y travaillaient (voir carte p. 59).

Toutefois, l'un des résultats intéressants et complexes de cette nouvelle économie de l'art international, déployée mondialement, et de ses biennales est que de plus en plus d'artistes adoptent des modèles de recherche visuelle, de voyage et d'exposition non traditionnels, ce qui produit des œuvres reflétant l'ambiguïté et les tensions survenant chez l'artiste qui aspire à la décentralisation, par opposition aux forces centralisatrices traditionnelles (New York, Londres, Paris, Berlin) toujours actives en art contemporain⁸. À l'inverse, on a assisté à un déplacement des artistes de la « périphérie » du monde de l'art (Afrique, Chine, Inde, Moyen-Orient) vers le centre. Cela est encore clairement manifeste avec la *documenta XI* en raison des forces centripètes exercées par sa position centrale, les disciplines et les formations multidisciplinaires de nombre des conférenciers nés, éduqués ou établis en Occident et invités à participer à de nombreux débats parrainés par la *documenta*, sur l'une ou l'autre de ses plateformes (voir carte p. 59).

Live rightly, die, die... (*Vis droit, crève, crève...*) cherche à examiner ces paradoxes en explorant quelques-unes des implications d'une forme de tourisme artistique et d'exotisme non conformiste et transversal par la présentation d'œuvres spécifiques regroupées à l'intérieur d'un cadre de référence historique excentré et d'une manière qui met en lumière leurs ambiguïtés et leurs tensions. Au lieu de présenter une série d'œuvres qui illustrent ou documentent les tendances actuelles du tourisme et de l'exotisme en art contemporain, cette exposition tente d'aborder la question du voyage d'une autre façon, en choisissant comme point de départ la possibilité qu'il existe encore des expériences visuelles et collectives qui sont le produit d'un retour *critique* et *mesuré* à un monde traversé d'endroits inconnus, de langues obscures, de rencontres singulières, d'espaces dangereux et instables et

d'échanges particuliers. Ce retour a pour but de promouvoir des liens visuels et des expériences qui peuvent infléchir la lecture de l'observateur⁹ d'œuvres d'art, du passé récent ou éloigné, et d'autres artefacts visuels ayant été choisis, non pas pour leur statut historique canonique ou leur valeur économique unique, mais pour leurs qualités esthétiques et informatives spécifiques et leur économie propre par rapport à diverses formes de mouvements culturels, notamment la circulation d'information entre un artefact visuel et son observateur, ou la circulation d'information liée à des événements dans un monde artistique à l'échelle planétaire. Cette stratégie soulève directement la question de la possibilité de représenter l'inconnu, l'opaque, le dangereux de même que l'instable, étant donné que ces endroits, langues et échanges ne semblent plus exister (à l'exception notable des zones de conflits) dans un monde maintenant régi par des forces disciplinaires obsédées par la traduction systématique de l'invisible ou de l'inconnu géographique et culturel en un univers visible, cartographiable et quantifiable au moyen de technologies de surveillance par satellite et d'interception illicite des communications de plus en plus avancées¹⁰. Étant donné qu'un monde de lieux inconnus et d'échanges originaux n'existe plus contrairement à il y a à peine cent ans et que tout type de « récréation » le rendrait visible d'une manière inacceptable, il ne peut être suggéré ou référencé que dans un environnement particulier, où les mécanismes et la culture de l'invisible et de la visibilité elle-même sont en constante mutation. Dans ce cas, l'environnement constitue l'espace utopique de la galerie¹¹. De ce point de vue, l'exposition *Live rightly, die, die...* est conçue comme un lieu d'expérimentation historique et de résistance culturelle où la perception et les stéréotypes culturels sont soumis à d'autres règles que celles qui régissent la vie quotidienne dans une métropole comme Montréal, ou dans toute autre métropole du monde.

Afin de parvenir à ses objectifs, *Live rightly, die, die...* explore un aspect différent du « touristique » et de l'« exotique » qui soulève des questions sur la nature et la fonction d'œuvres visuelles choisies dans un monde régi par des normes de visibilité – d'exposition – conçues pour éliminer l'inconnu, l'inconnaissable, l'invisible et peut-être même l'inconcevable. L'exotique – le terme ou l'expérience – est-il nécessairement démodé et négatif dans le cadre d'un régime de visibilité en haute définition? Ou le terme peut-il être utilisé pour poser des questions sur la nature de la résistance culturelle dans un monde à géopolitique néolibérale? Est-ce que le concept de l'exotique peut servir à contester ou, à l'inverse, à hausser ou à souligner la pertinence historique et politique de l'*originalité* de certains points de vue et expériences filmés et documentés par les artistes et les non-artistes, mais qui n'ont pas été associés d'emblée à ce concept? Quel est le statut d'un document visuel lorsqu'il est envisagé sous l'angle de certaines qualités « exotiques » inhérentes (le curieux, l'étranger et le non-familier), par opposition à une mise en scène de l'espace et des artefacts, conçue non seulement pour mettre en relief ces qualités, mais également pour ramener d'autres présences cachées à un seuil de visibilité collective? Est-ce que l'exotique est le même dans chaque cas, ou est-il légèrement différent et, si tel est le cas, en quoi l'est-il? Comment articule-t-on cette compréhension par rapport au concept du tourisme qui a été traditionnellement compris et défini en termes de voyage à l'étranger et de visites touristiques? De quelle façon la notion de tourisme s'applique-t-elle aux artistes, à leurs œuvres et à leurs spectateurs ainsi qu'à leurs expériences dans les endroits spécialisés qu'on appelle musées et galeries, par opposition à son association classique avec les trajets lointains (aussi brefs puissent-ils être)? L'artiste est-il un nouveau type de touriste, compte tenu du genre d'information visuelle qu'il recueille et de la façon dont il la présente pour la consommation publique dans un lieu d'exposition qui, par définition, est un lieu consacré à la présentation d'artefacts rares et exotiques? Est-ce que le visionnement d'une œuvre picturale influencée par le documentaire et l'ethnographie transforme

l'observateur en touriste passif? Enfin, est-ce que cette approche et sa méthodologie transforment le commissaire en guide touristique, et l'exposition en un genre de guide touristique tridimensionnel?

Live rightly, die, die... cherche à traiter ces questions sans nécessairement donner des réponses précises. Elle fonctionne plutôt comme un laboratoire afin d'étudier la nature de l'exotisme et la fonction du tourisme dans l'environnement contrôlé de l'espace de la galerie, où la perception et les déplacements physiques peuvent être délimités étroitement par rapport à l'emplacement d'artefacts bidimensionnels ou tridimensionnels dans l'espace (dans le contexte d'une exposition) et dans le temps (dans le contexte d'une exposition en deux parties). *Live rightly, die, die...* propose ainsi un autre ensemble de paramètres pour l'exploration du problème de l'internationalisation de l'art à une époque de visibilité à haute résolution, époque qui a aussi produit un éventail d'interprétations contemporaines de la théorie postcoloniale¹². Enfin, *Live rightly, die, die...* propose que des espaces psychologiques puissent exister ou être créés à l'intérieur et au delà de l'exotisme et à l'intérieur et au delà du touristique, tel qu'on l'entend couramment par une utilisation de stratégies conceptuelles et visuelles diverses conçues pour souligner leurs traces ou cartographier et circonscrire leur présence¹³.

Live rightly, die, die... tire son titre, son inspiration et sa composition formelle d'une longue nouvelle de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (*Au cœur des ténèbres*)¹⁴. Le titre *Live rightly, die, die...* est composé de trois éléments séparés par deux virgules: (1) *Live rightly*, (2) *die*, (3) *die...* Cette composition reflète la structure tripartite de la nouvelle en reproduisant les étapes de son édition, dans la mesure où elle a été publiée à l'origine par épisodes. Comme chacun des éléments peut être utilisé pour donner à l'exposition un angle différent de façon à proposer à l'observateur différentes lectures, il a été décidé de construire l'exposition et de rédiger l'essai figurant dans cet ouvrage autour de la structure tripartite du titre en respectant la logique sérielle du livre. Bien que *Live rightly* renvoie aux buts de l'exposition et à sa logique de présentation décrits dans cet essai, *die, die...* sert de titre aux deux sections de l'exposition conçues pour fonctionner en miroir, tout en respectant toutefois leur cadre de référence individuel. Chaque section s'organise autour d'une référence à une photographie du 19^e siècle, choisie parce qu'elle incarne, de façon différente, la logique conceptuelle, perceptuelle et historique de l'exposition. Le cadre de référence de la première partie est une photographie portant le titre de *York Four Days Stage-Coach*. La référence de la deuxième partie est une photographie qui a pour titre *The Ling-Che*. Chaque photographie a été choisie à cause de son sujet peu commun et de sa logique visuelle singulière. Chaque point de vue (tel qu'il est défini par le sujet et par la logique visuelle) propose une perspective peu habituelle sur la question du tourisme et de l'exotisme. Ces deux perspectives ont été placées sous la gouverne métaphorique d'*Au cœur des ténèbres* à cause de la vision générale que la nouvelle de Conrad propose d'une forme non conventionnelle du tourisme au 19^e siècle, vision qui mène aux frontières morales et physiques d'une culture, au lieu de conduire, sous sa forme traditionnelle, à un lieu canonique culturel associé à l'histoire matérielle et symbolique du progrès humain. La nouvelle *Au cœur des ténèbres* a été choisie comme modèle intellectuel et historique de l'exposition parce qu'elle est le récit d'un voyage vers un anti-monument du progrès de l'humanité et de la civilisation: le poste de l'intérieur de Kurtz.

Le livre, le titre, le filtre et l'exposition

Au cœur des ténèbres a aussi été choisie comme modèle pour cette exposition en deux volets pour plusieurs autres raisons. La plupart des expositions reliées à l'art sont conçues afin de mettre l'accent sur les œuvres présentées. Ces dernières sont placées dans un espace déterminé et organisées afin d'instaurer un dialogue entre elles. Ce paradigme conventionnel d'organisation attribue au

commissaire ou à l'artiste le rôle d'orchestrer les œuvres dans un espace choisi, traité comme un environnement neutre ou un contenant ayant une identité architecturale propre qui doit être formellement reconnu par l'emplacement des œuvres. Cette approche trouve son équivalent critique (et ses limites) dans les œuvres *in situ* d'artistes comme Daniel Buren. Toutefois, dans ce cas, la logique visuelle des œuvres a été normalisée (exception faite de la couleur) par l'adoption de banales bandes verticales de 8,7 centimètres de largeur (avec alternance de bandes blanches et colorées). Les bandes sont insérées dans un espace architectural selon l'identité particulière de ce dernier. Le but de cette approche est d'attirer l'attention de l'observateur sur les caractéristiques structurales, décoratives et idéologiques du cadre de référence institutionnel et architectural de l'exposition. Quand on réfléchit à la façon dont l'espace d'exposition peut servir d'espace de médiation, comme dans le cas de Buren, l'on ne peut qu'être attiré invariablement par la simplicité des stratégies formelles et picturales qui peuvent constituer l'intermédiaire le plus remarquable entre le contenant architectural et les œuvres d'art et opérer, par conséquent, une synchronisation entre les deux. On choisit rarement d'utiliser un filtre ou une interface pour produire un «troisième» seuil perceptuel qui pourrait créer, entre l'architecture et les œuvres d'art, des lectures augmentées, différées ou réfractées des œuvres et de leurs interrelations¹⁵. *Au cœur des ténèbres* sert de filtre formel et historique à travers lequel les éléments de chacune des deux parties de l'exposition peuvent être observés et expérimentés de diverses façons.

Joseph Conrad a publié *Heart of Darkness* en 1902, après la parution de ce court roman sous forme de feuilleton dans le *Blackwood's Magazine*, en 1899. La nouvelle relate un voyage vers un pays africain jamais nommé (le Congo belge) et le voyage du retour, et l'activité économique coloniale et destructive de la fin du 19^e siècle lui sert de toile de fond. L'histoire, racontée par un tiers anonyme, reproduit le récit de Marlow, le protagoniste, avec une complexité structurale et réflexive remarquable qui transforme le récit de Marlow en un puissant métarécit du voyage, de l'exotisme et du despotisme colonial, ainsi que de l'exploitation et de la dégradation des peuples autochtones et de la nature.

Au cœur des ténèbres décrit la dégénérescence morale qui résulte d'un scénario économique à son stade ultime en racontant la quête de Marlow à la recherche de Kurtz, personnage insaisissable et figure absolue de l'incarnation du talent économique, de l'avidité, des excès méthodologiques et de la dépravation spirituelle et morale. L'histoire du narrateur se déploie progressivement jusqu'à son point culminant et son point de fuite éducationnel et spirituel, en suivant la remontée du fleuve Congo (non identifié dans la nouvelle) par Marlow, jusqu'à sa destination finale, le poste de l'intérieur, sa rencontre avec un Kurtz souffrant et la mort imminente de ce dernier. Ce voyage aux limites extrêmes d'un empire occidental colonial et d'une imagination collective brisée – dont la situation décadente est définie par les exploits excessifs de Kurtz et par sa mort en ce lieu perdu (*backwater*) – est ultimement symbolisé par deux des phrases de la nouvelle les plus puissantes et chargées sur le plan émotionnel: «Live rightly, die, die...» et «The horror! The horror!». Le voyage du retour se termine dans la triste solitude d'une civilisation européenne dont l'impuissance, lorsqu'elle est confrontée au comportement de Kurtz, est représentée par la rencontre entre Marlow et la fiancée de Kurtz, une femme inconnue, vêtue de noir. Les redoublements, celui de «die, die», suivi de celui de «The horror! The horror!», se reflètent dans la structure de mise en abyme de la nouvelle, alors que les dualités élémentaires culturelles et cosmiques du jour et de la nuit, de la lumière et de la noirceur sont sublimées au travers de distinctions telles que blanc et noir, Europe et Afrique, terre et mer, vide et «blancheur» de terres inconnues sur une carte et «noirceur» imaginée de l'Afrique, sauvage et civilisé, autochtone et colonisateur, vie et mort, ivoire et calicot, coton imprimé et billes de verre, ivoire et factures, peau noire et peau blanche. Le noir représente aussi la couleur du deuil et de la mort appréhendée et reconnue.

Ces rapports élémentaires font ressortir le jeu des forces destructrices et un imaginaire de plus en plus volatil au cours d'un voyage qui débute sur la Tamise (à Londres) et se termine au poste de l'intérieur établi sur un fleuve au nom inconnu, en Afrique. Ces rapports continuent de régir le voyage de retour vers l'Europe, vers la « ville sépulcrale » (le siège de la société commerciale qui avait engagé Marlow à l'origine); leur influence s'étend du début du récit jusqu'au terminus sur la Tamise et le *Nellie*, le yawl de plaisance où le narrateur et ses compagnons sont assis et écoutent le récit de Marlow.

Dans *Au cœur des ténèbres*, la condamnation symbolique d'un scénario économique colonialiste et occidental, à son stade ultime, avec son inventaire des ravages moraux provoqués par la quête implacable de la richesse aux dépens des dimensions fondamentales de la vie sociale (culture, organisation sociale, activités symboliques et rituelles porteuses des systèmes de croyance, des coutumes et de leur transmission intergénérationnelle), trouve sa résonance dans les effets locaux des structures mondiales contemporaines d'échanges et d'exploitation économiques, dans un monde où les produits occidentaux sont invariablement fabriqués dans des pays du tiers-monde ou d'imposants nouveaux centres de production industrielle et d'industries de services, comme en Chine ou en Inde. Si nous continuons à reconnaître la métaphore puissante et complexe qu'*Au cœur des ténèbres* représente, comme Francis Ford Coppola l'a fait dans *Apocalypse Now*, c'est parce que nous sommes forcés de prendre acte de l'influence d'un passé colonial hérité, dont le rêve de capitalisme effréné et la logique économique brutale sont dépeints si implacablement dans la nouvelle de Conrad.

L'un des domaines d'exploration explicites de la nouvelle concerne l'ignorance et l'hypocrisie qui étayent une grande partie de l'activité économique occidentale dans ses manifestations coloniales, malgré le voile d'innocence qui semble légitimer de façon cynique le comportement de personnes vaquant à leurs activités quotidiennes en Europe ou dans le reste du monde. Bien que notre monde contemporain de réseaux électroniques semble avoir rejeté, du moins en principe, les activités et les politiques coloniales de nos ancêtres, il suffit de gratter sous la surface des activités quotidiennes ou de vérifier où nos biens de consommation sont fabriqués pour repérer les signes d'attitudes et de comportements similaires. Vue sous cet angle, l'exhortation de « Live rightly » (« Vis droit ») sonne faux.

Dans *Au cœur des ténèbres*, la sombre et troublante vision du colonialisme européen, de ses effets économiques et moraux et de son influence sur *Apocalypse Now* – la réponse la plus directe et juste du 20^e siècle à la nouvelle de Conrad – suggère que sa position transitoire au sein d'une histoire critique de la littérature de voyage et du colonialisme est plus marquante qu'il n'y paraît à première vue pour le lecteur contemporain. Mais cela ne répond pas nécessairement à la question du rôle que ce court roman aurait dans une exposition du début du 21^e siècle. Dans ce cas, la réponse réside dans l'emplacement interstitiel historique du livre, à la jonction de deux siècles. Nous ne devons pas oublier que la nouvelle de Conrad a été publiée d'abord sous la forme d'un feuilleton en 1899 et sous sa forme intégrale en 1902, à l'aube d'un nouveau siècle d'exploration et de transformation rapides sur les plans technologique, industriel et artistique.

Si *Au cœur des ténèbres* a été publiée à l'orée de la décennie inaugurale de l'avant-garde du 20^e siècle, la sortie du film *Apocalypse Now* (1979) correspond à la fin d'une période d'intense expérimentation formelle, perceptuelle et politique dans les arts visuels, amorcée au début des années 1960. Il semble approprié, par conséquent, que ces deux œuvres soient liées entre elles dans un projet de commissariat de ce genre et que les années 1960 servent de cadre de référence artistique historique pour la présente exposition. Car nous vivons toujours dans l'après-vie du 19^e siècle, comme le film *Apocalypse Now* le

démontre avec une force aussi éloquente que brutale et, les questions soulevées par la nouvelle de Conrad et le monde qu'elle décrit dépassent le cadre du 19^e siècle, voire du 20^e siècle. Bien que le contexte historique ait changé, les structures de colonisation et d'exploitation et la grandiose métaphore de lumière et de noirceur, de vie et de mort, du bien et du mal dans laquelle elles sont plongées demeurent aujourd'hui, au début d'un autre siècle, ainsi que l'histoire des récentes guerres et occupations néocoloniales euro-américaines en Irak, en Libye et en Afghanistan, le prouve avec cynisme et brutalité.

Le titre *Live rightly, die, die...*, par conséquent, a été choisi parce qu'il évoque les contradictions existant entre la directive et l'impératif moral d'adopter une vie correcte et juste (ou, dans ce cas, peut-être une méthode ou une pratique) et la question de la mort – d'un échec « catastrophique » – au sens large d'une fin abrupte, de l'interruption de la vie et de tout ce que cela implique, tel qu'évoqué par la répétition des mêmes mots à la fin du titre. Mais il y a aussi l'ambiguïté sémantique du mot « die », entre verbe et nom. Si, dans son état initial, « die » est *activement* associé à la mort dans un sens presque performatif, dans son autre état, il peut suggérer l'idée d'un dé (et ses connotations avec le hasard), un moule ou la partie d'une colonne qui sépare la base du chapiteau, selon son contexte d'utilisation. Le titre *Live rightly, die, die...* est, par conséquent, riche en associations et en ambiguïtés qui vont de la fin abrupte ou de l'interruption de la vie à la réglementation excessive, aux normes de bon comportement à adopter et à la conformité associée à la reproduction en série. Ainsi, il y a la possibilité – en fait, l'exigence – que la répétition du mot « die » puisse évoquer des sens différents dans chacun des cas. Ces significations, notamment la possibilité de leur dédoublement simultané, circulent librement dans le contexte de cette exposition. Elles renvoient aussi bien au contenu des œuvres présentées, à leur situation dans l'espace et à leur média qu'aux propositions et hypothèses de l'exposition.

La méthode

Toutes les pratiques humaines constituent des mises en œuvre de méthodes. La question du choix de la méthode (de travail, de pensée, de présentation et de mise en place) relativement à un sujet donné est fondamentale dans toute pratique visuelle, notamment celle du commissariat d'exposition, et *Live rightly, die, die...* n'y fait pas exception. *Au cœur des ténèbres* a été choisie comme cadre de référence afin d'explorer la méthode la plus appropriée en vue de l'organisation visuelle et conceptuelle de l'exposition, en tenant compte de son sujet et des objectifs recherchés. Mais comment passe-t-on d'une nouvelle du 19^e siècle à une démonstration visuelle complexe du début du 21^e siècle, qui évite les écueils de l'illustration, de la littéralité ou de la simplicité? Comment créer un équilibre entre références, logique, contenu et choix des œuvres, tout en valorisant le contenu visuel et la réciprocité de communication entre les éléments visuels ajoutés ou supprimés de façon continue? Il s'agit là de questions élémentaires. Toutefois, il est difficile d'y donner une réponse claire et cohérente.

Au cœur des ténèbres est une œuvre littéraire qui porte sur les conséquences morales d'une *absence* de méthode, ou d'une méthode « douteuse » et, ultimement, sur la possibilité d'un retour au pays. Comme une méthode « douteuse » n'est pas nécessairement une absence de méthode, la question de la méthode est sujette à interprétation. Il y a également la question de son rapport au tourisme, activité qui ne figure pas de façon traditionnelle dans *Au cœur des ténèbres*. Bien qu'il n'apparaisse pas directement dans le récit, le concept du tourisme est présenté sous la forme d'un récit de voyage qui commence et prend fin en Europe. Ce récit est présenté sous la forme d'une quête prenant l'allure d'un périple éducatif et spirituel, où le premier élément est clairement distinct du second étant donné que le périple se termine, dans le récit de Marlow et avec celui-ci, sur le *Nellie*, tandis que l'odyssée

spirituelle se dissipe avec la mort de Kurtz et que ses effets subsistent avec le retour de Marlow en Europe et sa rencontre avec la fiancée de Kurtz. Un périple qui se renouvelle perpétuellement dans la publication (la reproduction) de l'histoire racontée par Marlow sur le pont du *Nellie*. L'une des singularités « méthodologiques » de ce court roman est qu'il situe le lecteur à la fois à bord du *Nellie* et aux côtés de Marlow alors qu'il quitte l'Europe pour la concession de Kurtz et lorsqu'il revient en Europe. C'est en fait le lecteur qui, subtilement, se transforme en un type particulier de touriste en fauteuil. Ce touriste ne voyage pas le long d'une route déjà tracée selon la tradition du Grand Tour ou ses variantes modernes conventionnelles. Le lecteur adopte, au contraire, une forme peu commune de tourisme colonial consistant à suivre les traces d'aventuriers, d'entrepreneurs et administrateurs coloniaux qui ont pénétré dans des régions inexplorées aux limites et au delà des frontières officiellement reconnues des colonies européennes du 19^e siècle. Ce touriste ne cherche pas non plus à traquer l'exotique dans la tradition d'un chasseur de gros gibier, mais est plutôt le compagnon silencieux d'un guide à qui l'on a confié la tâche officielle d'entrer en contact avec l'exemple peu courant d'un administrateur colonial devenu renégat, opérant en dehors du contrôle administratif, aux confins d'une économie mondiale fondée sur le modèle économique européen du 19^e siècle. Cependant, à certains moments clés du récit (introduction, conclusion), le personnage du guide est brouillé par ceux de l'auteur et du narrateur anonyme, et la question de savoir qui guide, traitée au premier plan de manière intéressante si l'on envisage celle-ci du point de vue de l'organisation et des objectifs de commissariat de *Live rightly, die, die...* La question de la méthode est donc doublement interpellée dans la nouvelle de Conrad, d'abord sur le plan de la structure puis, ensuite, sur celui de son sujet puisqu'elle est directement soulevée au regard du comportement anormal de Kurtz.

Le personnage du renégat, qui opère aussi sous des circonstances historiques différentes dans *Apocalypse Now*, est l'agent d'une anti-méthodologie – l'émissaire d'une pratique qui peut exister au delà d'une civilisation traditionnelle, certainement de l'Europe chrétienne avec ses systèmes moraux et éthiques et ses préceptes enjoignant de « vivre droit ». Kurtz est l'exemple d'un entrepreneur colonial nietzschéen, un personnage qui a rompu ses liens avec l'Europe et tout ce que cela représente et qui, pourtant, est encore vaguement mû par la quête de matières premières précieuses. Le comportement de Kurtz définit les limites d'une civilisation chrétienne européenne par un acte de transgression méthodologique, et sa résurrection dans *Apocalypse Now* illustre les pouvoirs de désobéissance du renégat dans le cadre d'un contexte historique différent.

On trouve plusieurs brèves références à la méthode dans *Au cœur des ténèbres* et *Apocalypse Now*. Bien qu'elles soient de nature transitoire, les questions qu'elles soulèvent sont fondamentales pour comprendre le comportement de Kurtz et son statut ambigu de principal protagoniste et de point focal de la nouvelle et du film. La première apparaît dans un paragraphe qui commence par décrire l'éducation anglaise de Kurtz (partielle), ses parents (« Sa mère était à demi anglaise, son père à demi français ») et ses origines transeuropéennes (« Toute l'Europe avait contribué à produire Kurtz »). On apprend que Kurtz est un hybride d'Européen, le produit d'histoires du continent et de l'île. Les phrases qui clôturent le paragraphe contiennent une première référence à une méthode liée au rapport bienveillant, mais condescendant, de Kurtz, destiné à la Société internationale pour l'abolition des mœurs sauvages :

« Aucune suggestion pratique ne venait interrompre le flot magique des phrases, à moins qu'une sorte de note en bas de la dernière page, griffonnée manifestement beaucoup plus tard d'une main fiévreuse, ne puisse être tenue pour l'exposé d'une méthode. C'était très simple, et, à la fin de cet émouvant appel à tous les sentiments altruistes,

cela flamboyait sous vos yeux, lumineux et terrifiant, comme un éclair dans un ciel serein : 'Exterminez toutes ces brutes¹⁶¹' » (C'est moi qui souligne.)

Ce paragraphe soulève quelques questions difficiles et embarrassantes au sujet des hiérarchies, des pouvoirs réels par opposition aux pouvoirs surnaturels, de l'enthousiasme, de la bienveillance, de l'assimilation et de l'ethnocide. Il suggère aussi la possibilité de l'acculturation inversée, du retour au « sauvage » et de ses conséquences, non seulement sur l'individu en question, mais sur une culture continentale et européenne « supérieure » – référence collective ultime pour déterminer les normes socioéconomiques, morales, esthétiques et techniques qui peuvent être employées comme mesures de l'évolution sociale et de la supériorité raciale. La tâche ultime et suprême du missionnaire était, comme Kurtz l'a constaté, de remplacer un dieu par un autre. Toutefois, Kurtz a transgressé cette règle en s'offrant lui-même à la place d'un dieu chrétien. Cette double transgression envers la culture et la religion soulève certaines questions fondamentales sur la politique et l'esthétique de l'acculturation qui dépassent l'environnement local du poste de l'intérieur dans les colonies. Qu'en est-il du concept de la culture *originelle* quand des individus issus de cette culture décident, pour une raison ou une autre, de traverser les frontières culturelles et géographiques afin d'adopter volontairement une autre culture, perçue par la majorité des compatriotes, tant hommes que femmes, comme inférieure ? Cela était et demeure, même aujourd'hui, un dilemme fondamental, le produit de modèles d'évolution archaïques, fondés sur la race, et de conceptions à courte vue de la civilisation et du progrès. Le comportement violent de Kurtz, sa dégénérescence morale et l'indignation de Marlow pointent avec persistance vers les conséquences physiques, psychologiques et environnementales négatives du colonialisme dans sa forme économique la plus brutale et hostile, mais aussi vers la possibilité d'un processus d'assimilation renversé, mais incomplet, dont l'échec est causé par sa relation incestueuse continue avec les modèles chrétiens archaïques. En effet, la persistance devient plus frénétique et plus forte à mesure que Marlow s'approche du poste de l'intérieur de Kurtz. Ce problème n'est pas seulement évoqué à travers les actions de Kurtz, mais aussi transmis implicitement au lecteur par les actions et les récits de tous les Européens que Marlow rencontre en remontant le fleuve, même si ceux-ci lui proposent leurs propres solutions complexes et contradictoires, d'autant plus poignantes et dérangementes du fait que, contrairement à Kurtz, ils adhèrent toujours à leur culture d'origine et à la société qui l'incarne. La méthode, dans ce cas, n'est ni plus ni moins qu'un moyen d'extermination – un *ethnocide*.

Kurtz n'est pas seulement un hybride culturel et ethnique d'Européen – en ce sens, c'est un personnage très contemporain –, il est aussi une figure transculturelle qui existe à l'extérieur de frontières culturelles et sociales, qu'elles soient européennes ou autochtones. C'est la position de Kurtz qui offre un angle intéressant pour le commissariat d'exposition. Ainsi, est-il possible de créer un espace qui place l'observateur dans une position similaire à l'égard de sa culture ? Et quelle forme cela prendra-t-il ? Quels seront ses effets ? *Live rightly, die, die...* tente de répondre à ces questions, quoique de manière indirecte, car il n'est ni possible ni souhaitable de réinterpréter *Au cœur des ténèbres* (comme on le ferait dans le cas d'une pièce de théâtre) ou de lui donner une facture contemporaine, comme l'a fait Coppola.

Le problème de la méthode refait de nouveau surface lorsque Marlow ressasse les excès de Kurtz :

« Je ne trahis pas de secrets commerciaux. En fait, le directeur dit par la suite que les *méthodes* de M. Kurtz avaient gâté complètement le secteur. Je n'ai pas d'opinion sur ce point, mais je veux qu'il soit bien clair dans votre esprit que la présence de ces têtes à cet endroit

n'avait aucune chance d'être précisément profitable. Elles montraient seulement que M. Kurtz manquait de retenue dans la satisfaction de ses divers appétits, qu'il y avait en lui quelque chose qui faisait défaut – un petit je-ne-sais-quoi qui, lorsque la nécessité pressante s'en faisait sentir, était introuvable sous son éloquence magnifique. Je ne puis dire si lui-même avait conscience de cette carence. Je crois qu'elle lui vint à la fin – seulement tout à la fin. Mais le monde sauvage l'avait très vite percé à jour, et avait tiré une terrible vengeance de sa fantastique invasion. Je crois qu'il lui avait murmuré à l'oreille des choses qu'il ignorait sur son propre compte, des choses dont il n'avait aucune idée avant son tête-à-tête avec cette grande solitude – et que ce murmure avait exercé une irrésistible fascination. Il éveilla en lui un écho sonore, parce qu'il était creux jusqu'au plus profond de son être¹⁷... » (C'est moi qui souligne.)

Si la première référence à la méthode est liée à l'ethnocide, la seconde est ambiguë. Même si cette dernière est associée aux aspects éthiques et économiques de l'exploitation coloniale, elle renvoie aussi au pouvoir et aux effets de la corruption. Les méthodes, la ruine et la mort (une demi-douzaine de têtes plantées sur des piquets) sont réunies dans cette deuxième référence, et nous prenons connaissance, dans la citation qui suit, de l'argument sur lequel est fondée l'affirmation que « les *méthodes* employées par Kurtz ont ruiné le district ».

« Mais il ne faut pas se dissimuler que M. Kurtz a fait plus de mal que de bien à la Compagnie. Il n'a pas vu que les temps n'étaient pas mûrs pour une action vigoureuse. Prudence, prudence – tel est mon principe. Nous devons encore être prudents. Le secteur nous est fermé pour un moment. Déplorable! Au total, le commerce va souffrir. Je ne nie pas qu'il y a une quantité remarquable d'ivoire – surtout fossile. Nous devons le sauver, en tout cas – mais voyez comme la situation est précaire – et pourquoi? Parce que la méthode est douteuse. – Vous appelez ça, dis-je en regardant le rivage, une méthode douteuse? – Assurément, s'écria-t-il avec emportement. Pas vous? »...

« Ce n'est pas une méthode du tout, murmurai-je au bout d'un instant. – Exactement, jubila-t-il. C'est bien à ça que je m'attendais. Fait preuve d'un manque complet de jugement¹⁸. »

Dans ce passage, la question de la méthode – d'une procédure correcte à suivre et de la distance correcte à adopter sur le plan socioculturel et racial – est liée à l'activité économique coloniale, à l'accumulation de l'ivoire et à la mise en balance avec le concept d'une « méthode douteuse » – ou, à la limite, à l'absence d'une méthode approuvée. La question ne porte pas cependant sur la quantité d'ivoire accumulée, mais plutôt sur la capacité de continuer d'accumuler cette matière première sur de longues périodes et dans les meilleures conditions. Marlow, réfléchissant sur cette situation, conclut ainsi :

« Je voyais approcher le moment où je resterais seul du parti de la 'méthode douteuse'. Les pèlerins me considéraient avec défaveur. J'étais, pour ainsi dire, compté parmi les morts. Curieux comme j'acceptai cette association imprévue, ce choix entre des cauchemars qui m'était imposé dans le pays obscur envahi par ces fantômes mesquins et avides¹⁹. »

Les ruminations de Marlow, son bref intérêt pour la question de la méthode et les situations ambiguës qui les ont produites laissent entendre que la question est plus cruciale et délicate que le simple choix d'adopter une approche systématique ou non systématique pour extraire une matière première, en particulier si l'on tient compte du rapport de Kurtz avec la Société internationale pour l'abolition des mœurs sauvages, considérant son extraordinaire remarque post-scriptum : « Exterminez toutes ces brutes! » En équilibre entre deux

mondes comme elle semble l'être, la note pourrait s'appliquer à chacun d'eux, même si le sujet en question est assez clair. C'est aussi le cas avec les méthodes correctes et douteuses, puisque la question de la méthode repose elle-même, maintenue comme à un fil, entre points de vue et intérêts raciaux, culturels et économiques – bloquée, diminuée et neutralisée –, victime de la réussite de ses propres excès et de ceux de son auteur. Le poste de l'intérieur de Kurtz est l'interface et le lieu d'une forme d'interaction interculturelle d'une violence exceptionnelle, où une imagination européenne sophistiquée s'est déchaînée et s'est laissée aller sciemment à ses propres fantasmes culturels coloniaux d'autodéfinition, et où l'activité économique, effrénée et cynique, donne lieu à des expressions rocambolesques de formes individuelles et collectives de pouvoir, profane et ritualisé. L'étrange type de distance intime que Conrad réussit à établir dans sa nouvelle, afin de placer le lecteur dans la désagréable situation d'un touriste qui fait face aux débris de sa propre culture, offre un modèle intéressant pour créer un itinéraire touristique *inhabituel* si, dans une exposition, on choisit de présenter des œuvres ayant été définies en termes de débris culturels (objets éphémères sous la forme de photographies documentaires, de peintures, de projections vidéo, d'extraits sonores, de livres, de cartons d'invitation de galeries, etc.²⁰).

Enfin, *Au cœur des ténèbres* peut servir de guide touristique précisément parce qu'elle propose un itinéraire touristique inhabituel – fantastique –, quoique franchement brutal, calqué sur le voyage de Marlow à destination et en provenance d'un comptoir commercial situé aux confins du monde connu, où des négociants meurent fréquemment à cause de leur incapacité physique et psychologique à s'adapter à un environnement hostile. Bien que le but manifeste du voyage de Marlow soit le comptoir commercial (le poste de l'intérieur), ce voyage est aussi vécu comme une transformation spirituelle et éducative, la première, bien que définie en termes de lumière et de noirceur, fonctionnant sur le plan profane. Comme exposition *Live rightly, die, die...* adopte le modèle d'une transformation éducative, viscérale, de la nouvelle *Au cœur des ténèbres*. La question de la méthode se déplace d'une sphère d'activité coloniale du 19^e siècle, dans la nouvelle de Conrad, au site contemporain de la réception par le lecteur du récit; les nouveaux lieux que le lecteur « visite » et les peuples « exotiques » du 19^e siècle (de différentes cultures et d'origines ethniques et sociales diverses) et qu'il rencontre en compagnie de Marlow sont transposés dans les récits transmis par les artefacts visuels provenant de cartons d'invitation de galeries, de documents, de photographies, de peintures, de projections vidéo, d'extraits sonores, etc. Du point de vue de la réception par l'observateur du 21^e siècle, *Au cœur des ténèbres* peut servir de modèle et de guide pour une forme de tourisme extrême – axée sur l'aventure – néanmoins conçue pour un touriste en fauteuil.

Pour autant que le récit de Conrad s'articule autour de deux thèmes principaux – l'extraction efficace de l'ivoire et la promotion culturelle des mythologies de la supériorité culturelle fondée sur la couleur de la peau et la supériorité technologique d'une race –, sa présentation des méthodes coloniales efficaces et non efficaces par rapport au tourisme de fauteuil suggère qu'il pourrait s'agir, dans la perspective du 21^e siècle, d'une des contributions fondamentales de la nouvelle aux études coloniales et postcoloniales. Cette démonstration est véhiculée par le récit de Conrad et son style d'écriture particulier et disjonctif qui créent une lecture subtile et déstabilisante, où la question d'une méthode coloniale est doublée, puis transposée dans une méthode de lecture correcte ou incorrecte, à mesure que la transparence de la langue est rendue instable au moyen d'épisodes étranges de désarticulations narratives²¹.

Apocalypse Now

Apocalypse Now est, de bien des façons, la transposition la plus appropriée de la nouvelle *Au cœur des ténèbres* pour le public de la fin du 20^e siècle et

celui du début du 21^e siècle. Le prolongement et la re-distribution des thèmes de la longue nouvelle et son implication formelle conradienne avec la question de la méthode à travers ses références directes, la structure du film, la trame et sa capacité de proposer une forme de tourisme qui cadre avec son sujet, permettent d'apprécier pleinement la contribution principale de la nouvelle *Au cœur des ténèbres*, qui consiste à combler l'écart entre les paradigmes de la colonisation et du tourisme aux 19^e et 20^e siècles.

La méthode est aussi une question clé dans le film de Coppola, soulevée au cours du briefing de Willard par le capitaine Benjamin L. (« ses idées, ses méthodes sont devenues douteuses. Douteuses! ») et invoquée comme étant la raison qui justifie la mission visant à tuer Kurtz (transformé dans le film en un colonel des Special Forces devenu renégat et opérant de son propre chef au Cambodge²²).

La question de la méthode est de nouveau soulevée lorsque Willard rencontre Kurtz, mais, cette fois, elle est posée à l'envers, en soulevant le problème de la liberté absolue par rapport aux responsabilités collectives d'une personne donnée. Comme dans le cas d'*Au cœur des ténèbres*, la liberté absolue et son corollaire, la liberté intellectuelle et imaginaire absolue, ne peuvent exister puisqu'elles doivent toujours être mesurées en termes de référence socioculturelle. Pour abandonner sa culture, on doit être prêt à adopter les éléments d'une autre culture, ou faire face à la possibilité d'opérer dans un vide social et culturel dans les espaces physiques non réclamés ou contestés situés entre les cultures. L'identité culturelle de Kurtz se désintègre en rebondissant entre ses obligations officielles, ses désirs et ses contacts avec les représentants sans inhibition d'autres cultures (symbolisés par son armée de montagnards dans *Apocalypse Now* ou par le contre-symbole à la fiancée de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*, « farouche et somptueux », « sauvage et superbe, hagard et magnifique », « personnage féminin » qui représente l'alter ego de Kurtz, libéré, mais troublé²³). Cependant, dans les deux cas, on expérimente la désintégration en compagnie d'un guide et à distance, assis sur une chaise, un sofa ou dans un fauteuil au cinéma.

Marlow et Willard sont l'incarnation du guide qui a une mission. Ils représentent la volonté de « vivre droit » mesurée par leur capacité d'obéir aux ordres et « d'être témoins » des ruines qui les entourent. Mais leur volonté de « vivre droit » comprend aussi la capacité de se distancer de leurs supérieurs et de leurs environnements. Ils témoignent de leurs sociétés, de leurs pays ou de leurs cultures par rapport à leurs échecs et à leurs hypocrisies et ils les jugent également. Être guidé par eux, c'est par conséquent entrer dans un monde d'avarice, d'hypocrisie, de corruption et de mort et en sortir – un monde offrant la promesse incertaine d'une éventuelle sortie.

La méthode, son absence et ses excès

La nouvelle de Conrad et le film de Coppola suggèrent une nouvelle fonction du tourisme, comme étant définie par le *devoir du touriste* de visiter, par procuration, les lieux de la décomposition culturelle et d'envisager ce voyage comme un voyage éducatif et de révélation culturelle et critique. Ils décrivent de nouvelles expériences de l'exotisme qui peuvent être mises en rapport avec une *fonction postcoloniale de l'exotisme*, où la fascination pour le non-familier et le singulier est en décomposition relativement aux limites ou aux frontières culturelles, et où les débris de la culture et du comportement humain sont tels qu'ils produisent un spectacle fantasmagorique de dégénérescence et de pourriture morales. Ils soulignent aussi la nouvelle fonction de l'observateur (*ce qu'on attend de lui* et, inversement, ce que l'observateur est en mesure d'attendre) lorsque, comme lecteur ou comme observateur, il adopte le rôle d'un touriste imaginaire dont l'itinéraire est tracé au moyen de récits linéaires, non linéaires, bidimensionnels et tridimensionnels dans un espace fictif clos. Mais l'exploration, ou transposition, de ces nouvelles fonctions dans l'espace

de l'exposition n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. Le problème de l'adoption d'une forme idoine – un autre mot pour méthode – comme moyen d'atteindre un but précis a toujours été au centre des préoccupations des artistes et des commissaires, et cet engagement a constamment été traité en fonction de méthodes différentes d'analyse et de transformation de l'espace (en équilibre entre contenu, média, matérialité, couleur, lieu ou placement). Cependant, Conrad et Coppola n'explorent pas la question de la méthode dans un sens positif de transformation ; ils explorent les conséquences formelles, culturelles et éthiques de son absence.

La question des excès de Kurtz et des conséquences de l'absence de méthode dans *Au cœur des ténèbres* et *Apocalypse Now* posent une question parallèle dans le contexte d'une exposition comme *Live rightly, die, die...*, à savoir s'il est possible de produire en arts visuels une exposition qui explore la question de l'excès, de ses rapports avec l'absence de méthode et de ses incidences morales. La réponse est non, si l'on s'intéresse uniquement à entrer en concurrence avec Conrad ou Coppola selon leurs propres termes. Toutefois, la réponse est oui, si elle est conçue comme allant au delà des frontières géographiques (Congo, Saïgon ou Cambodge) ou d'événements historiques importants (la colonisation du Congo par la Belgique ou le rôle des Américains dans la guerre du Vietnam) et si elle transforme la question de l'absence de méthode en celle des excès de méthode et de ses conséquences dégénéralives sur le plan culturel dans les arts visuels.

La question de l'absence de méthode, telle qu'elle est posée dans *Au cœur des ténèbres* ou dans *Apocalypse Now*, n'existe pas dans le monde de l'art quels que soient les efforts déployés par les artistes pour la relancer²⁴. En fait, c'est l'inverse qui est vrai. Contrairement au 19^e siècle de Conrad ou au Vietnam de la fin des années 1960 et du début des années 1970 de Coppola, le monde de l'art ne souffre pas d'une absence de méthode et de ses conséquences culturelles, morales et psychologiques. Il souffre plutôt d'un *surplus de méthodes*, de la multiplication et de la diffusion continues de méthodes avec l'arrivée, les unes après les autres, de théories universitaires qui transforment les pratiques muséales, de commissariat et de collectionnement à une vitesse que seul peut mesurer avec exactitude le flux constant d'invitations à des expositions produit par un site Internet comme *e-flux*²⁵. Mais ce problème du surplus de méthodes est plus complexe qu'il n'y paraît. Tel qu'il ressort du ton essentiellement universitaire et théorique de la majorité des annonces sur *e-flux*, ces méthodes trouvent pour la plupart leur origine, en théorie, sinon toujours dans la pratique, dans une source unique : l'université. Cette dernière est la nouvelle société commerciale qui se spécialise dans la circulation et l'échange des méthodes et des idées (par opposition à l'ivoire dans *Au cœur des ténèbres* et au discours sous-jacent d'*Apocalypse Now* sur la dimension perverse et fantasmagorique d'un impérialisme à l'américaine et ses effets destructeurs sur l'individu et la société sur les plans psychologique, physique et culturel). L'équivalent actuel de l'ivoire dans *Au cœur des ténèbres* est la méthode universitaire. Car c'est en fonction des méthodes universitaires que les carrières artistiques se font et que le capital symbolique est produit et transformé en objets matériels qui peuvent être vendus en échange d'un capital réel : le profit. Dans le contexte de ce surplus de méthodes, que signifierait une absence de méthode dans le monde de l'art ? Rien. Parce qu'il n'y a pas d'absence de méthode dans le monde de l'art, pas plus qu'il n'existe la possibilité de ce genre d'horreur clinique absolue qu'on peut associer à l'application aveugle menée jusqu'à son aboutissement logique, impitoyable, par des hommes « qui ont un sens moral, mais qui sont, en même temps, capables d'utiliser leurs instincts primaires pour tuer – sans rien ressentir, sans passion, sans jugement. Parce que c'est le jugement qui nous met en échec²⁶. »

Les rapports de séduction de l'art avec la vie de tous les jours, sous ses diverses formes, ne peuvent entrer en concurrence avec *Au cœur des ténèbres* ou *Apocalypse Now*, parce que les artistes refusent de prendre le risque de leur propre effondrement culturel, moral, économique ou psychologique et de la désintégration épistémologique de leur discipline. Plutôt que d'assumer le risque de suivre la logique d'une méthode particulière jusqu'à son épuisement – même sur le plan fictif – au terme de laquelle le discernement (ou son équivalent, le goût) perd sa pertinence –, ils suivent les promesses chimériques d'une méthode rigoureuse mise de l'avant par leur nouveau mentor professionnel, l'université, elle-même matrice complexe aux multiples facettes vouée à l'exploration de la façon dont le jugement peut être mis à profit dans la quête de la vérité à propos de la société, de la nature, de la culture

et de la place de l'espèce humaine dans le monde. Cependant, qu'on ne s'y trompe pas, l'université d'aujourd'hui n'est pas celle d'hier, avec sa culture de recherche désintéressée et de libre pensée, même si ces idéaux n'ont pas toujours été atteints en pratique. L'institution d'aujourd'hui est l'embryon d'une organisation vouée de plus en plus à l'entreprenariat capitaliste, où la poursuite du savoir est plus souvent qu'autrement axée sur le gain financier et ses vérités transuniverselles de libre-échange, et où les étudiants sont formés à penser de façon technocratique et non de façon indépendante. La tâche de l'étudiant aujourd'hui n'est pas de remettre en question, de résister ou de contester, mais d'atteindre un niveau attesté politiquement et économiquement de productivité sociale et d'intégration sans heurt à la société et à son système économique à titre de force économique positive, c'est-à-dire productive.

die, die... l'exposition

Le choix de la nouvelle *Au cœur des ténèbres* comme référence conceptuelle pour l'exposition *Live rightly, die, die...* est fondé sur la question de savoir si le monde de l'art contemporain ne serait pas lui aussi pris dans un réseau similaire, même si invisible, de valeurs économiques et coloniales héritées, et s'il n'est pas également assujéti à un voile comparable d'ignorance et d'hypocrisie dans ses rapports avec les autres cultures, malgré des prétentions à l'effet du contraire. Pourtant, les œuvres présentées dans *Live rightly, die, die...* n'ont pas été choisies en raison de leur collusion et de leurs implications dans le maintien du réseau. Elles l'ont été pour l'éclairage qu'elles peuvent apporter depuis leurs divers points de vue sur les conditions d'existence contradictoires de l'art contemporain.

Bien qu'ils ne puissent correspondre aux actions et aux expériences de Marlow ou de Willard tandis qu'ils remontent leurs fleuves respectifs à la recherche de Kurtz, les mots « tourisme » et « exotique » peuvent certainement être appliqués aux processus de consommation de la nouvelle et du film (lecture et visionnement). La problématique de la réception établit des liens pertinents entre *Au cœur des ténèbres*, *Apocalypse Now* et *Live rightly, die, die...* La nouvelle de Conrad a été employée afin d'extrapoler un point de vue différent sur les idées du tourisme et de l'exotisme, et les œuvres qui sont présentées dans cette exposition ont été choisies à cause de leur capacité à souligner des aspects de ces points de vue. La logique (de commissariat) sous-jacente à l'exposition trouve son contrepoint dans la fuite de Marlow de l'Europe, dans ses idéaux utopiques, dans son ultime quête et dans le questionnement des limites extérieures d'une imagination occidentale et du système économique sous-jacent, où cohérence et logique laissent place à la fragmentation et au brouillage des frontières sociales, culturelles et morales. *Apocalypse Now* sert de relais translationnel afin de transposer au 21^e siècle les thèmes et les questions évoqués dans *Au cœur des ténèbres*, d'une façon qui reconnaît leur pertinence contemporaine en dépit de leurs origines au 19^e siècle²⁷.

Le monde de l'art a lui aussi été assujéti à la fragmentation postmoderne de l'auteur par une évaluation critique de l'autonomie de l'œuvre d'art. Un nouveau modèle a été exploré activement à travers une variété de médias, et sa prémisse est que la singularité de l'œuvre doit tenir compte de sa nature fondamentalement collective et ouverte. L'appropriation, avec sa pratique et sa logique de la citation, a été un paradigme dominant en arts visuels au cours des trente-cinq dernières années, bien que ses racines remontent au début du 20^e siècle et aux ready-made de Marcel Duchamp avec leur prise de position

contre l'auteur et le savoir-faire artistique, leur esthétique industrielle neutre et leur humour ironique²⁸. Les stratégies de fragmentation et d'appropriation délibérées ont été utilisées par des artistes accomplis (ou progressistes) afin de repousser les limites des frontières de l'œuvre d'art, considérée comme étant le produit du talent, de l'habileté et, surtout, de qualités esthétiques clairement identifiables associées à la « touche » de l'artiste et à son génie ou à son aptitude. Pourtant, étant donné la nature progressiste de l'avant-garde du 20^e siècle et des reformulations anti-esthétiques et anti-institutionnelles de la fin du 20^e siècle, il y a peu d'incitatifs à examiner les rapports que les théories progressistes, antipsychologiques et antibourgeoises de l'auteur pourraient avoir eu avec les processus parallèles de fragmentation induits par le postindustrialisme et ses nouvelles économies de l'information dans la deuxième moitié du 20^e siècle²⁹. Ce manque d'incitatifs était aussi évident pour ce qui est des liens de l'artiste et de l'œuvre d'art avec les premières formes de l'industrialisation, ses instruments de bureaucratie et ses systèmes d'organisation (du cubisme au minimalisme jusqu'à l'art conceptuel³⁰).

Les nouveaux régimes de perception et d'organisation qui contrôlaient le corps ouvrier et assujétissaient à une routine industrielle ses pratiques de travail et son esthétique, de même que les nouvelles méthodes et produits industriels, ont été introduits dans le monde de l'art pour servir de méthodes, de techniques et de modèles esthétiques pour sa transformation totale, notamment ses modes de production et ses marchandises ou ses produits basés sur le savoir-faire³¹. Dans les deux cas, de nouvelles pratiques de travail, de nouveaux matériaux et de nouveaux systèmes de communication ont été adoptés comme porte-étendards d'une société démocratique, plus avancée, plus sophistiquée et plus ouverte. Les approches critiques du monde de l'art, comme pour les autres secteurs de la société, ont été rattachées par inadvertance à un projet capitaliste « progressiste » de transformation économique, politique, sociale et culturelle. Conrad, dans *Au cœur des ténèbres*, prévoit quelques-unes des conséquences profondes de ce processus de transformation et il le fait à une époque particulièrement sensible de l'histoire occidentale, soit à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, quand le tourisme s'est accru par l'expansion des moyens de transport à vapeur et de la photographie, avec l'arrivée des appareils photographiques amateurs (le Kodak de 1888) et des premières projections publiques d'images en mouvement (vers 1896). La description faite par Conrad des corps et des esprits brisés, d'hommes noirs ou blancs, et les ravages disséminés par l'avarice effrénée et la quête méthodique et implacable des matières premières procurent au lecteur du 21^e siècle la vision historique

nécessaire pour comprendre les effets destructeurs et les contradictions du capitalisme d'aujourd'hui. Il est difficile de nos jours d'échapper aux conditions de dégénérescence économique et morale que la nouvelle décrit, même si l'on choisit d'ignorer les effets locaux d'une économie néolibérale transnationale, dont les règles d'échange entre les pays ordonnent les activités d'un grand pourcentage des forces de travail dans le monde, allant du travailleur à domicile avec son ordinateur au travailleur d'usine du tiers-monde. Quelle est l'incidence de cet état de choses sur le monde de l'art et, en particulier, sur les pratiques et la culture des expositions³² ?

La plupart des expositions d'art contemporain semblent « flotter au-dessus » des conditions socioculturelles et économiques de leur existence matérielle et symbolique, comme si ces conditions ne jouaient aucun rôle dans la subsistance et la survie de ce que Tony Bennett a décrit comme le « complexe des expositions », dont ces conditions constituent un important prolongement, même s'il est méconnu. Tony Bennett, dans son article désormais classique de 1988, « The Exhibitionary Complex », porte son attention sur l'histoire du musée, des expositions et des expositions universelles au 19^e siècle, pour appuyer son idée selon laquelle les musées forment « un ensemble de relations de pouvoir et de disciplines dont l'évolution pourrait gagner à être juxtaposée à la formation de l'« archipel carcéral » de Foucault plutôt qu'à s'aligner sur celui-ci³³ ». Bien que Bennett ne traite pas des expositions d'art contemporain dans son article, son argument peut être élargi à ces événements publics plus marginaux du 20^e siècle, même s'ils s'adressent fréquemment à un public spécialisé plutôt que de s'atteler à la tâche d'organiser « un groupe de citoyens s'autorégulant de manière volontaire ». Bennett l'exprime ainsi :

Le complexe des expositions a également été une réaction au problème de l'ordre, mais une solution qui fonctionnait différemment en ce qu'elle cherchait à transformer ce problème en un problème de culture – lié à une façon de conquérir les cœurs et les esprits et de discipliner et de former les corps. Ainsi, ses institutions constitutives ont renversé les orientations des instruments disciplinaires et cherché à rendre visibles les forces et les principes de l'ordre à la population – transformée ici, en un peuple, en un ensemble de citoyens – au lieu de l'inverse. Elles ont choisi de ne pas circonscrire les limites du corps social afin de connaître la population en le rendant visible. Elles ont plutôt cherché, en dispensant un enseignement en matière de pouvoir – le pouvoir de commander et d'organiser les choses et les corps pour présentation au public – à permettre au peuple, et en masse plutôt qu'individuellement, de connaître plutôt que d'être connu, de devenir le sujet plutôt que l'objet de savoir. Et pourtant, idéalement, elles cherchaient aussi à permettre au peuple de savoir et, par conséquent, de s'autoréguler ; de devenir, en s'observant lui-même du point de vue du pouvoir, sujet et objet de savoir à la fois, connaissant le pouvoir et ce que le pouvoir connaît, et se sachant lui-même tel qu'il était (idéalement) connu du pouvoir, intériorisant son regard comme principe d'autosurveillance et, par conséquent, d'autorégulation³⁴.

C'est donc à titre « d'ensemble des technologies culturelles visant à organiser un ensemble de citoyens s'autorégulant de manière volontaire » que Bennett a proposé « d'examiner la formation du complexe des expositions³⁵ ».

L'exposition d'art contemporain pose la question du rôle démocratique de la connaissance des experts dans le cadre d'une démarche différente, sinon moins disciplinaire. Bien qu'un débat sur les nuances des liens entre les expositions d'art et le complexe des expositions dépasse le cadre de *Live rightly, die, die...* et l'objectif de cette présentation, une analyse des rapports entre ces deux éléments s'impose urgemment étant donné la prolifération des biennales au cours des vingt dernières années. Il est évident que les biennales et autres

grandes expositions internationales fonctionnent comme des extensions des expositions universelles du 19^e siècle et, en particulier, du régime de visibilité et de mise en spectacle des marchandises inauguré par le *Crystal Palace*, de Joseph Paxton, et l'*Exposition universelle* de 1851. Ces événements fonctionnent ainsi, car ils sont le prolongement de ce que Bennett a décrit comme « un réseau d'institutions qui fournissait des mécanismes d'exposition permanente du pouvoir. Et un pouvoir qui ne se limitait pas à être montré périodiquement mais qui, au contraire, se manifestait justement en exhibant continuellement sa capacité de commander, d'ordonner et de contrôler les objets et les corps, morts ou vivants³⁶ ». Les biennales et les autres expositions internationales d'envergure, comme la *documenta*, sont parties intégrantes de ce réseau parce qu'elles fonctionnent selon des cycles de présentation stables et bien définis (aux deux ans pour les biennales et aux cinq ans pour la série d'expositions de la *documenta*). Ces cycles, de même que les cycles plus courts de la galerie d'art privée et publique (de trois à six semaines et plus), font en sorte de maintenir dans un état d'équilibre homéostatique les économies informationnelle et esthétique du monde de l'art.

Il est rare qu'une exposition souligne ses bases socioculturelles et économiques, et remonte à ses origines issues de la révolution industrielle et à ses conséquences mondiales. Bien que ce manque de réflexivité se retrouve dans de nombreuses disciplines, il existe d'autres façons de produire des expositions commençant par une reconnaissance *historique* de leur *place* socioculturelle et économique dans le monde³⁷. Aujourd'hui, les expositions d'art contemporain sont réalisées selon différentes théories universitaires, dont le rôle est de re-situer ces réalités socioculturelles et économiques dans une fiction de pouvoir/savoir ayant ses sources dans l'université et dans sa matrice de disciplines. Cette autre fiction est traitée comme une vérité qui existe aussi indépendamment de sa matrice institutionnelle et des racines culturelles de celle-ci, de son contexte politique et de son économie³⁸. *Live rightly, die, die...* propose d'explorer la possibilité d'échapper à cette fiction et c'est pour cela qu'elle a choisi comme guide *Au cœur des ténèbres*.

La géométrie du touriste

L'exotisme et le touristique ont des histoires longues et complexes qui ne peuvent être examinées à fond dans cette présentation ; ces histoires ne seront pas non plus analysées directement dans *Live rightly, die, die...* Le but de l'exposition est autre, il réside dans la contiguïté de l'expérience touristique du lecteur contemporain de Conrad et de celle de l'observateur de *Live rightly, die, die...*, ainsi que dans l'« exotisme » qui peut être créé à partir de ce qui est lu et de ce qui est vu, et dans ce que cela peut signifier pour l'art contemporain et son paradigme d'exposition. Car chacun des mots (« lire » et « voir ») incarne des concepts légèrement différents en fait de distance et de curiosité, qui sont jumelés à un émerveillement animé par diverses formes de comportement humain et d'approches de la culture matérielle. L'origine du mot « tourisme » dérive du latin *turnare*, façonner à l'aide d'un tour, donc finir ou tourner, du latin *turnus*, « tour », et du grec *turnos*, outil utilisé pour façonner un objet, tourner dans un cercle ou autour d'un axe, d'où l'idée de se déplacer à l'intérieur d'un circuit ou d'un cercle³⁹. Le mot « tourisme » est apparu en anglais à la fin du 17^e siècle par le truchement des mots français « tourner » et « tour » (avec leur sens de voyage ou d'excursion) pour se doter en anglais de son acception moderne de *to tour* (visiter) et de *tourist* (touriste⁴⁰). Le mot *round-off* (compléter, arrondir) peut avoir deux sens dans le cas du tourisme : créer une « expérience circulaire » (pour ce qui est d'un voyage ou d'une expérience touristique) et réaliser ou compléter (au sens éducatif) un lien avec le monde.

Le parcours idéal d'un touriste est, selon ses racines étymologiques, un mouvement circulaire : l'on voyage quelque part et l'on revient à son point de départ (domicile, ville ou pays, temporaire ou permanent) ; et l'on répète le

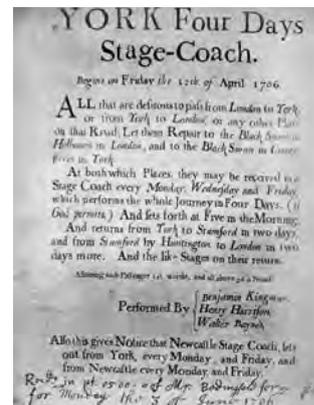
mouvement autant de fois qu'on le souhaite. Toutefois, ce mouvement peut prendre différentes formes géométriques dans le monde « réel » : un parcours irrégulier, un parcours qui s'aplanit presque en ligne droite, etc. Cependant, dans tous les cas, la trajectoire prend la forme idéale d'un voyage aller-retour à un lieu ou à un site éloigné. Il peut constituer un itinéraire qui relie des villes ou des sites historiques lointains situés dans son propre pays, dans un pays éloigné ou dans une série de pays. Il est rare qu'on ne retourne pas à son point de départ. Si tel est le cas, alors le mouvement ou le parcours est interrompu et le touriste ne remplit pas les objectifs physiques, métaphoriques et étymologiques de la fonction de touriste comme elle est définie dans le mot *tourisme*. Dans ces cas, la trajectoire est brisée et le circuit demeure ouvert et incomplet. Le retour, en revanche, implique que le périple a été réussi du double point de vue étymologique et géométrique idéal. La réussite suppose en outre que le touriste a subi un processus éducatif fondé sur la visite de sites d'attraction et sur le contact direct avec les lieux. Dans sa forme idéale, le tourisme conduit chacun à élargir sa connaissance du monde, de ses cultures et de ses lieux historiques marquants.

Toutefois, le tourisme est également une activité partisane, tant sur le plan géographique que culturel, parce que celle-ci est fondée sur la position centrale de la culture d'une personne à l'intérieur d'une carte géopolitique du monde, imaginaire et concrète. Pour un Européen, en plus de son pays d'origine, il y a aussi la place de l'Europe dans l'histoire du monde qui génère automatiquement un eurocentrisme servant de champ gravitationnel puissant pour ses systèmes de croyance et de culture nationaux, eux-mêmes caractérisés par leurs propres champs d'attraction, puissants, qui sont définis sur le plan historique⁴¹. Cette question est aussi l'un des thèmes principaux d'*Au cœur des ténèbres*, et l'on peut soutenir que la quête de Marlow à la recherche de Kurtz – les épreuves physiques, les dangers et la désintégration morale et physique croissante dont Marlow est témoin alors qu'il approche de son but – est une représentation graphique des efforts qu'une personne aurait à faire afin d'échapper à l'influence de sa propre culture, de ses systèmes sociaux, politiques et économiques, ainsi que de ses coutumes, de ses croyances et de ses codes moraux⁴². Après la mort de Kurtz, Marlow retourne en Europe et, bientôt, sur le pont du *Nellie*, lequel est prêt à se lancer dans une autre aventure si l'on choisit de relire la nouvelle. Le *Nellie* ne représente pas la stabilité fixe de la patrie, mais plutôt, avec son port d'attache, les promenades déracinées d'un touriste, perpétuellement en mouvement entre les escales du navire et ses périodiques, mais toujours transitoires, ports d'attache.

Les œuvres qui ont été sélectionnées pour *Live rightly, die, die...* ont été initialement retenues en fonction de leur résonance avec les notions préliminaires et intuitives du tourisme et de l'exotique. *Au cœur des ténèbres* a fourni le cadre de référence essentiel pour parfaire ces notions. La clarification définitive de ces notions a été élaborée au moyen d'une analyse en profondeur des logiques visuelles, conceptuelles et historiques de deux documents photographiques qui ont servi de cadres de référence pour le placement définitif des œuvres et leur interaction. La première photographie est une reproduction anonyme datant du 19^e siècle d'un feuillet du 18^e siècle faisant la promotion d'un trajet en diligence entre Londres et York. La seconde est le plus ancien document photographique connu de la méthode d'exécution chinoise *lingchi*. Cette photographie est accompagnée d'un extrait de journal décrivant les conditions dans lesquelles elle avait été prise. Les deux documents photographiques ont été choisis parce qu'ils soulèvent des questions précises sur les liens pouvant exister entre les médias, le voyage et l'exotique, et aussi, dans le cas de la photographie du *lingchi*, en raison des troublants – en vérité « horribles » – effets de certains types d'images sur l'imagination occidentale (que ces effets aient été réellement ressentis ou qu'ils aient été fabriqués de toute pièce). L'analyse visuelle de chaque photographie a également fourni des renseignements et

a permis d'entrevoir des stratégies pour l'inclusion et le positionnement des œuvres dans chacune des deux sections de l'exposition. Le choix des œuvres pour chaque section de l'exposition a donc été effectué en référence à une photographie « principale », quoique chacune des photographies fonctionne à l'intérieur du cadre de référence d'*Au cœur des ténèbres*. Bien que chacun des artefacts visuels soit traité comme un site autonome de spéculation, l'influence principale d'*Au cœur des ténèbres* a été soulignée par l'adoption d'un modèle courant de conception qui lie les œuvres et les sections ensemble et qui permet d'établir un dialogue géométrique entre chacune des œuvres dans chaque partie de l'exposition, ouvrant ainsi la voie à une expérience de lecture et d'observation transversale.

*die, – York Four Days Stage-Coach*⁴³



Certains documents visuels peuvent servir de ponts historiques et de points de départ pour la pensée spéculative. Un feuillet du début du 18^e siècle faisant la promotion d'un nouvel itinéraire de diligence de Londres à York a été reproduit photographiquement à un moment spécifique, mais non enregistré, du milieu du 19^e siècle.

La photographie est singulière et intéressante, car elle a conservé un élément d'un objet culturel d'époque

qui se rapporte aux moyens de transport d'avant la révolution industrielle. La réunion du feuillet et de la photographie est elle aussi signifiante sur le plan historique à cause du pont qu'elle crée entre des modes de transport différents. D'une part, il y a la diligence (représentée par le feuillet) et, d'autre part, la photographie qui transporte également gens et choses dans un état transformé sur le plan des dimensions, à travers l'espace et le temps. Cependant, la caractéristique unique de cet artefact visuel particulier réside dans sa fusion du feuillet et de la photographie. Le sujet du feuillet donne au lecteur des renseignements sur les dynamiques spatiotemporelles du voyage et du transport au 18^e siècle, tandis que la singularité de la photographie réside dans son articulation particulière du lieu, de l'espace et du temps relativement à ces renseignements. Non seulement la photographie a-t-elle conservé à sa manière propre les renseignements que le feuillet transmet mais aussi, ce faisant, elle transmet une image précise, bien qu'abstraite, de la culture des moyens de transport et de la communication au 18^e siècle à un observateur du début du 21^e siècle. Pourtant, cette image n'est pas une image commune. Nous ne sommes pas en présence d'une image ordinaire au sens de la représentation conventionnelle, bidimensionnelle d'une personne, d'un paysage, d'un objet, d'une diligence, etc. L'image photographique opère sur nous de façon plus abstraite et performative : elle nous envoie un message et propose, à l'intérieur des paramètres d'une langue et d'un mode de transport archaïques, que nous pouvons encore emprunter cette « nouvelle » route entre Londres et York si nous décidons de le faire. Par conséquent, cette photographie nous propose un type d'expérience différent qui fait violence, d'une manière assez particulière, à notre conception du temps et de l'espace. Car, outre la question du contenu – l'existence d'une nouvelle façon de voyager en diligence entre Londres et York –, nous nous trouvons face à une interface singulière entre systèmes de transport et de communication : l'un annoncé par le feuillet, l'autre intégrant ce dernier (puisque la photographie procure aussi une méthode de voyager à travers l'espace et le temps). On pourrait laisser entendre que la perception est prise dans un aller-retour entre les siècles, les médias, et entre la possibilité de se déplacer de Londres à York et inversement. Cet aller-retour anéantit notre compréhension conventionnelle ordinaire de l'espace et du temps propres aux

activités sociales quotidiennes et nous ouvre à la possibilité d'autres formes de voyage ou de tourisme puisque, comme observateurs, ce à quoi nous participons lorsque nous contemplons cette photographie est une forme de tourisme virtuel. Bien qu'un observateur contemporain ne se déplacera jamais à bord d'une diligence sur ce trajet, il est toutefois invité à faire le voyage, et peut-être à visiter la ville de York, aujourd'hui (s'il décide d'accepter l'invitation pour ce qu'elle est, comme si elle avait été récemment lancée), ou autrement dans le passé (si ce même observateur décide de participer à un jeu historique imaginaire). Cette photographie place l'observateur dans une position similaire à celle du lecteur d'*Au cœur des ténèbres*, puisque le voyage n'aura jamais lieu qu'à l'intérieur de l'esprit et de l'imagination de l'observateur.

L'interface média que constitue *York Four Days Stage-Coach* est, par conséquent, composée de deux surfaces bidimensionnelles (le feuillet original et la photographie) qui ont été fusionnées chimiquement et optiquement. La photographie se dissout dans l'espace du feuillet, alors que ce dernier a acquis un ensemble différent d'attributs sensoriels, en ce sens que sa matérialité a été transmuée en matérialité photographique. Et pourtant, paradoxalement, un espace est malgré tout créé entre les deux objets, espace qui est capté par les yeux de l'observateur pendant qu'ils se déplacent entre les propriétés physiques d'une photographie et celles d'un feuillet avec ses caractéristiques de papier supportant un texte imprimé et une note manuscrite. Un des résultats de cette fusion est le renversement des fonctions de transport et de communication des deux médias (photographie et feuillet), pour ce qui est des diverses étapes d'un trajet qu'un véhicule, comme la diligence, peut avoir réalisées. En tant qu'observateurs, nous nous déplaçons entre passé (1706) et futur – le fait que le voyage de la diligence aura lieu le vendredi 12 avril 1706, ce qui laisse entendre que le feuillet a été imprimé plus tôt afin de faire la promotion du nouveau trajet. Toutefois, ce mouvement est relativisé par un autre qui, celui-ci, peut être amorcé en faisant référence à la note manuscrite au bas du feuillet qui indique, à son tour, qu'un trajet précis débutera ou devrait débuter le 3 juin 1706. Avec l'intervention de la photographie, ces mouvements sont maintenant déplacés dans un espace intermédiaire dans lequel les yeux de l'observateur oscillent entre photographie et feuillet. Ce déplacement crée un mouvement ouvert et perpétuel qui, finalement, désorganise la culture informationnelle du feuillet et ses propriétés spatiotemporelles complexes. Nous nous déplaçons entre des médias tout en nous déplaçant entre des passés et des futurs parallèles, parce qu'ils existent aussi dans le présent. En un sens, nous sommes devenus des voyageurs ou des touristes – des voyageurs temporels au moyen des yeux –, alors que nous allons et venons dans, et entre, l'espace de représentation, mais avec aussi la possibilité, à tout moment, d'être projetés dans le futur et le passé par des moyens de transport, des heures de départ et de durée du voyage, ainsi que des lieux de départ et d'arrivée. L'objet de notre voyage est de vivre et d'apprécier les qualités particulières exotiques de l'artefact matériel du 19^e siècle qui nous est montré, de même que celles d'une forme de voyage archaïque et obsolète. Dans cet exemple, le tourisme se définit comme un produit et une expérience composés de la fusion de formes de voyage intermédiaires et désuètes.

J'ai ailleurs souligné l'existence de cet espace intermédiaire étrange, et j'ai traité de ses propriétés, en particulier de sa nature psychasthétique⁴⁴. J'ai suggéré que cet espace est le lieu d'un type de violence particulier, lié à la fusion et/ou à l'assimilation de la spécificité d'un média qui peut mener, dans certaines circonstances, à la mort de la différence, non seulement dans le sens qu'un média donné existe hors de lui-même, mais aussi parce que son existence soulève la possibilité de la « mort » d'une dimension spécifique de représentation par l'assimilation mimétique. La mort découle de la disparition d'une présence définie selon les attributs spécifiques des médias. Dans le cas initial que j'examinais, les médias en question étaient la photographie et le

dessin. Dans le cas présent, il s'agit de la photographie et de l'imprimé. Dans les deux cas cependant, un type d'espace spécial est créé à travers le mouvement, l'oscillation des propriétés d'un média à un autre. C'est en fonction de cette oscillation que l'œil de l'observateur enregistre la présence d'un « espace intermédiaire » et de la logique d'ambiguïté sous-jacente qui met en place les conditions et fixe le rythme de son oscillation continue. L'oscillation crée une nouvelle forme de « trompe-l'œil » – une surface unique qui est néanmoins un inter-espace composé des attributs de deux types différents de surfaces (photographie-dessin ou photographie-imprimé) et de deux façons respectives de définir le monde (photographie-dessin ou photographie-imprimé). C'est sur cette base que se produit un manque de substance étrange qui est fondé sur le mimétisme et ses effets perceptuels de déguisement et de camouflage.

Dans certains cas, comme dans les dessins photographiés, l'observateur est déstabilisé et désorienté par le manque de coordonnées précises du média. Ce type d'espace, ai-je également suggéré, est lié aux espaces transculturels de contact mais, en fonction des médias, par opposition aux représentations et aux attributs culturels⁴⁵. À l'instar des espaces de contact, les espaces transculturels intermédiaires sont des zones violentes et déstabilisatrices créées par les propriétés visuelles et les données qui ont été expulsées ou disloquées de leurs cadres de références culturelles respectifs.

Les espaces transculturels intermédiaires élargissent notre compréhension de l'histoire des médias, parce qu'ils représentent de nouveaux types paradoxaux d'espaces médias qui ne sont plus ancrés dans des attributs techniques ou représentationnels. Ces espaces existent indépendamment des médias autonomes et des disciplines techniques ou universitaires connexes (comme l'histoire de la photographie). Ils n'ont pas été explorés en art contemporain, même s'ils suggèrent des façons de concevoir et d'organiser le monde, peu orthodoxes et d'une violence subtile.

Le feuillet *York Four Days Stage-Coach* a fourni quelques paramètres et des propositions méthodologiques intéressants au sujet du type d'œuvres pouvant être exposé dans *Live rightly, die, die...* Il a aussi attiré l'attention sur une méthode permettant d'extraire des renseignements additionnels susceptibles d'être encodés dans une œuvre, et qui demeureraient obscurs ou cachés dans leur état d'origine. Cette approche favorise le point de vue selon lequel il existe d'autres manières de traiter et de présenter des œuvres qui portent atteinte à leur intégrité d'une façon qui ouvre et élargit leur matrice sémantique dans de nouvelles directions, sans néanmoins violer leur logique culturelle inhérente. Il n'est pas difficile d'imaginer comment ces œuvres peuvent fragiliser les cadres de référence religieux ou culturels habituels de l'observateur, ouvrant ainsi la voie à la transformation potentielle d'un observateur en touriste transculturel avec tout ce que cela implique relativement à ces cadres de référence.

La photographie au 19^e siècle d'un feuillet datant du 18^e siècle incarne la logique de la traduction des médias qui souscrit aussi à l'observation de Walter Benjamin selon laquelle : « Dire que certaines œuvres sont par essence traduisibles, ce n'est pas dire que la traduction soit essentielle pour elles, mais seulement qu'une certaine signification, immanente à l'original, s'exprime dans le fait qu'elles puissent être traduites⁴⁶. » Ici, la traduction est un exercice de mimétisme où la « spécificité inhérente à l'original » est doublée et emprisonnée dans un mouvement de va-et-vient perpétuel qui ne peut être rompu que par les distractions des promesses figées de voyager dans un futur/passé. Ainsi, la photographie continue de promouvoir son message à un observateur concernant l'itinéraire entre Londres et York, en suggérant qu'il utilise le « nouveau » trajet dont elle fait la promotion. Aujourd'hui, le trajet entre les deux villes serait imaginaire (sous l'angle du feuillet), renforçant ainsi l'idée d'une possible traduction benjaminienne de cet horaire et de ce mode de voyage datant du début du 18^e siècle en la promesse d'une expérience touristique

exotique. Comme les points référentiels et les paramètres spatiotemporels de cette promesse sont historiques, un voyage de ce type ne pourrait être qu'une forme imaginaire de tourisme, où le lieu à visiter serait représenté par l'absence de la diligence, aussi bien York que Londres, selon la direction empruntée par le voyageur.

York Four Days Stage-Coach offre aux observateurs deux leçons essentielles sur le tourisme. La première porte sur l'importance de la traductibilité du média et de son incidence sur les conventions représentationnelles: il existe des artefacts de médias qui exposent des caractéristiques comparables à celles que Roger Caillois a classées dans la rubrique de la *psychasthénie*. La seconde leçon, liée à la première, s'intéresse aux autres formes de voyage et de tourisme: les sites vides, mais nommés, aux terminus du voyage en diligence et qui servent de centres pour l'arrivée et la réorientation d'une imagination «touristique» contemporaine le long de diverses «lignes de fuite» ou de diverses «lignes de vision», comme le fait la présence fantôme, futuriste, de la diligence⁴⁷. Et pourtant, la curiosité du touriste ne peut jamais être assouvie, car elle disparaîtrait ultimement dans le vide des promesses promotionnelles de *York Four Days Stage-Coach* de faciliter le voyage – un vide qui est le produit de la décontextualisation et de l'oscillation des attributs des médias. L'ajout du nom manuscrit d'une personne donnée sert seulement à confirmer l'existence de cette matrice d'absences. L'imagination est coincée entre des villes et doit osciller perpétuellement entre elles, non seulement parce que ces villes n'existent qu'en nom, mais également parce qu'elles sont, en bout de ligne, inaccessibles. Leurs identités géographiques à titre de villes du 18^e siècle se sont dématérialisées et ont été absorbées dans une autre dimension spatiotemporelle: celle de l'histoire, avec ses images et ses guides touristiques, etc. On pourrait proposer que la perception est piégée dans un trajet d'aller-retour continu entre les siècles, les médias, et entre la *possibilité* de voyager de Londres à York et inversement. Ce trajet et ses possibilités abolissent notre conception conventionnelle, ordinaire, de l'espace et du temps propres aux activités sociales de tous les jours, et ouvrent l'esprit à la possibilité qu'il existe d'autres formes de voyage ou de tourisme. C'est cette possibilité qui est explorée dans la première partie de *Live rightly, die...*

die... – but to realise it in all its horror the picture itself must be seen

Une description peu commune d'un rituel d'exécution publique chinois a été publiée dans le *Hongkong [sic] Telegraph*, le 17 juin 1890. Le récit rapporté décrivait la photographie d'une exécution de style lingchi qui avait eu lieu à Canton, et sa singularité résidait dans le fait que cette forme de supplice n'avait jamais été photographiée auparavant⁴⁸. Le *lingchi*, une méthode d'exécution par la découpe lente du corps, ou la mort par mille coupures, était basé sur un démembrement séquentiel du condamné sur une période de temps. Bien que le nombre d'interventions (trancher et découper) sur le corps semble avoir varié au fil du temps, une séquence de base consistait en huit interventions prescrites et séquentielles. La photographie de cette exécution particulière était accompagnée de la description suivante.

THE LING CHI

(Tiré du *Hongkong Telegraph* du 17 juin 1890.)

M. W. E. Sharp, ingénieur en chef du Fatshan, mérite une médaille de la Royal Photographic Society, si une telle institution existe. Il y a environ quinze jours, il a entrepris l'une des tâches les plus désagréables qu'un photographe amateur puisse souhaiter. Un Chinois qui avait tué son beau-père s'est vu infliger le supplice étrange du *ling-chi* à Canton, en présence d'une foule nombreuse. Après que la sentence ait été exécutée et que les fonctionnaires aient été partis, M. Sharp s'est glissé entre les spectateurs avec son appareil et, en

dépît de la foule, de la chaleur, de l'odeur fétide et du terrible spectacle qui se présentait à lui, il a pris une excellente photo de l'horrible scène. On ne pouvait en imaginer de plus révoltante. Au centre d'un petit cercle de spectateurs se trouvent les membres sanglants et le tronc de la victime, comme le bourreau les a laissés. La tête est là, nettement séparée du cou, les bras sont tranchés au coude, à l'épaule et au poignet; les pieds et la partie inférieure des jambes ont subi le même procédé et, sur le tronc, affreusement mutilé, les liens qui maintenaient la victime sont encore visibles. À l'avant-plan, près de la face agonisante se dresse le bloc taché de sang sur lequel elle a été décapitée après mutilation. Cette brève description de l'horrible scène permet de se faire une idée du spectacle révoltant, mais pour se rendre compte de toute son horreur, il faut voir la photographie elle-même. On peut en voir quelques exemplaires dans le studio de M. Griffith.

Dans le présent exemple, la description est accompagnée de la photographie du corps découpé en morceaux du condamné. Les deux fonctionnent comme une unité dans laquelle des éléments écrits peuvent être «comparés» aux éléments photographiques et inversement. La comparaison crée des ponts «factuels» (fondés sur une confirmation réciproque) *entre* des éléments correspondants qui peuvent servir à leur tour de «lignes de fuite», interprétatives et fictionnelles, indépendantes de la photographie et de la description imprimée.



La signification culturelle du rituel du *lingchi* et de ses effets viscéraux, visuels et psychologiques, sur l'observateur ne réside pas seulement dans un artefact, par opposition à un autre, mais plutôt dans la capacité de l'observateur de négocier et de construire du sens à *partir d'un mouvement entre les artefacts*, et dans *la capacité du lecteur à suivre les lignes de fuite d'une imagination choquée et momentanément effrénée*, alors qu'il tente de reconstruire le contexte culturel et juridique des événements de l'exécution et la séquence de ces événements en l'absence d'une idée précise de l'ordre de la séquence. Dans ce système et ses lignes de fuite ouvertes et transgressives, la description imprimée du journal sert de directive relativement à l'image photographique, muette sur le plan textuel, tandis que les données de la photographie vont au delà des directives de la description afin de rediriger l'esprit du lecteur vers d'autres régions non verbales de signification ou de non-signification. Bien qu'elles se trouvent à l'extérieur du domaine de la langue de la description du journal, ces régions hantent toutefois l'esprit de l'observateur. Cette distinction est bien saisie dans les dernières lignes de la description: « Cette brève description de l'horrible scène permet de se faire une *idée* du *spectacle révoltant*, mais pour *se rendre compte de toute son horreur*, il faut voir la photographie elle-même. » (C'est moi qui souligne.) Notez que cette affirmation, avec son jeu complet d'émotions, de préjugés et d'encouragements à «expérimenter» l'inexpérimentable, se fonde sur une *lecture* de la photographie et des conditions dans lesquelles elle a été prise et n'est donc pas basée sur l'expérience initiale de l'exécution

de *lingchi* elle-même, ou sur l'expérience multisensorielle du photographe qui « [...] s'est glissé entre les spectateurs avec son appareil et, en dépit de la foule, de la chaleur, de l'odeur fétide et du terrible spectacle qui se présentait à lui, il a pris une excellente photo de l'horrible scène. » La description imprimée prolonge l'interprétation du sujet de la photographie – l'« horrible scène » (« gruesome sight ») –, par opposition à l'événement original qui pourrait ne pas avoir été vécu entièrement par le photographe. Le compte rendu imprimé devrait, par conséquent, être vu plutôt comme un récit obtenu de troisième main. À ce stade de l'existence historique et translationnelle de l'événement, les mots remplissent le vide causé par l'absence de détails sensoriels que le photographe n'était pas en mesure de fournir, que ces détails aient été transmis au journaliste par le photographe ou inventés par le journaliste. Il vaut la peine de rappeler ces détails pour apprécier la gamme de renseignements sensoriels qui ont été présentés pour faire comprendre au lecteur le degré d'effort et d'inconfort et, peut-être même, de danger potentiel qu'il a fallu pour réunir ces renseignements : « Après que la sentence ait été exécutée, et que les fonctionnaires aient été partis, M. Sharp s'est glissé entre les spectateurs avec son appareil et, en dépit de la foule, de la *chaleur*, de l'*odeur fétide* et du terrible spectacle qui se présentait à lui, il a pris une excellente photo de l'horrible scène. » Le simple fait de combiner photographie et texte imprimé a déclenché la production d'un système d'interprétation complexe et de ses excès imaginaires qui nous rappelle que toute présentation publique de documents visuels génère automatiquement des espaces de fiction et d'interprétation qui ne sont pas cartographiables, étant donné que leurs frontières sont aussi fluides et chimériques que le défilement de ses spectateurs dans une galerie de Hong Kong ou de Montréal. Il ne faut pas oublier non plus que le système d'interprétation commence et se termine avec la description photographique <-> journalistique, par opposition à l'événement d'origine. Cela permet d'éviter l'erreur fatale de confondre la photographie et son sujet avec l'exécution de style *lingchi* ayant eu lieu à Canton en juin 1890.

Il existe trois façons d'envisager le sujet de la photographie dans le système de (photographie / [(description journalistique) <-> (studio/photographie)]). La première repose seulement sur les modalités de la photographie à titre d'agent d'un événement historique fictionnalisé. La seconde s'appuie seulement sur les modalités de la description du journal, mais relativement aux multiples copies de la photographie « exposées » (« on view ») au « studio » de M. Griffith. La troisième se fonde sur les modalités établies par l'existence combinée de la photographie <-> description journalistique. Cette dernière combinaison est celle qui a été utilisée dans *Live rightly, die, die...*

La combinaison photographie <-> description imprimée est particulièrement intéressante pour ce qu'elle révèle sur la création de fictions ou de fragments documentaires et du genre d'excès émotifs qui servent de lignes de fuite imaginaires pouvant fracturer la mentalité colonialiste de tout observateur contemporain, afin de confirmer ou de nier simultanément ses impressions de supériorité morale et culturelle. La possibilité de participer directement à un processus de confirmation/négation en établissant un lien entre la photographie et le texte imprimé est confirmée, dans le cas du texte, par la présence des mots : « foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible », « révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable » et, finalement, « horreur ». Lorsque ces mots sont associés à certaines images ou imprimés aux côtés de celles-ci, ils peuvent produire des effets de Koulechov qui provoqueraient d'autres lignes de vision et lignes de fuite fictionnelles.

Du fait que la photographie sert de base à la description du journal, il existe un rapport hiérarchique entre les deux éléments, qui se trouve confirmé par l'information sensorielle et interprétative supplémentaire qui est soulignée par la description écrite, mais qui ne peut automatiquement être cautionnée par

la photographie. Il existe un espace d'ambiguïté délimité par la description du journal par rapport à la photographie, et cet espace peut aisément être colonisé par l'imagination de l'observateur/lecteur qui est libre de développer les détails et les renseignements fournis par le journaliste (l'auteur de l'article). Cet « excès » d'interprétation est ouvertement encouragé dans la description imprimée par l'emploi de mots chargés sur le plan émotif qui, utilisés dans des situations transculturelles (un photographe européen prend une photographie d'une exécution publique en Chine), transportent des informations culturelles supplémentaires sous la forme de jugements de valeur implicites qui ne sont pas nécessairement complètement enchâssés dans un mot donné (puisque l'apport de chacun des mots est fonction de sa position dans la description et de son emplacement dans une phrase particulière), mais sont intégrés de façon inconsciente dans l'esprit de l'observateur par la position de ce mot dans une séquence particulière de mots semblables, mais non nécessairement contigus. Dans ce cas-ci, la séquence est composée des mots : « foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible », « révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable » et « horreur ». Il n'est pas surprenant alors que le dernier mot de cette séquence, et celui qui pourrait clore la suite et amener l'existence de préjugés culturels, fonctionnant en circuit fermé, soit le mot « horreur » :

« foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible »,
« révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable », « horreur »,
« foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible »,
« révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable », « horreur ».

Lorsqu'on lit la série et, en particulier, si on le fait sous la forme d'un circuit fermé (une méthode artificielle pour isoler et amplifier l'économie cachée de préjugés culturels), l'on ne peut s'empêcher de penser qu'on se trouve dans la position d'un *témoin*. C'est aussi le cas lorsqu'on isole les parties du corps de la victime : membres, tronc, tête, cou, bras, coude, épaule, poignet, pieds, jambes. De nouveau, on peut entreprendre d'isoler le processus d'exécution : « décapitée » (tête) et « tranché » (membre), ce qui sert de mini-inventaire de techniques d'un processus de mutilation rituelle et de décapitation. Ces séquences impliquent une méthode et, par conséquent, introduisent la notion de temporalité (la chronologie de l'exécution) dans le cadre de la photographie, élargissant ainsi la force documentaire de la représentation dans son passé (la méthode d'une exécution antérieure) et dans son futur, alors que l'imagination de l'observateur/lecteur s'envole le long des multiples possibilités qui existent en raison du mouvement des yeux le long de ces séries de mots et de leurs associations. Certains diront que ces séries de mots ont été artificiellement isolées de l'histoire et que, par conséquent, la proposition selon laquelle l'on devient un témoin instruit par cette organisation d'éléments est fautive. Cependant, on commet une erreur si l'on ne prend pas en compte les multiples économies cachées du récit lorsqu'on analyse les rapports entre texte et photographie. Car ce sont ces économies qui soutiennent les systèmes dissimulés de représentation du récit et leurs programmes idéologiques et culturels. Voilà une des leçons que la photographie *The Ling-Che* et son addendum offrent à l'observateur. L'autre leçon s'intéresse au mot « horreur ».

Les éléments de mots s'associent pour créer des mécanismes qui entretiennent la notion d'horreur en question, qui trouverait une existence à l'état de fiction dans l'esprit d'un lecteur qui, soit aurait visité le studio de M. Griffith après avoir lu la description du journal, soit, comme dans le cas présent, aurait les deux objets devant lui : la photographie et la description du journal. Quelle est cette notion ? La réponse se trouve dans la phrase : « Cette brève description de l'horrible scène permet de se faire une *idée* du spectacle révoltant, mais pour se *rendre compte* de toute son horreur, il faut *voir* la photographie *elle-même*. » (C'est moi qui souligne.) Il est évident que l'« horreur » ne peut être circonscrite par les mots, ni s'ancren en eux, puisque les mots ne peuvent

opérer que sur un plan de la communication intellectuelle et abstraite, malgré leurs pouvoirs combinés de résurrection et d'invention, ou de l'un ou l'autre. Par contraste, la description imprimée peut témoigner de l'« idée du spectacle révoltant » (c'est moi qui souligne). Toutefois, selon l'auteur, la photographie doit être « vue » et, par conséquent, l'observateur doit la voir lui-même afin de « se rendre compte de toute son horreur ». C'est seulement en voyant les *résultats* de l'exécution que l'observateur peut constater sa nature horrible d'une façon que les mots ne peuvent exprimer. Bien sûr, une expérience photographique n'est pas une expérience de première main. Mais elle sert de document puissant, compte tenu de la densité d'informations sensorielles qu'elle contient, et l'auteur de la description écrite suggère que cette information est, en un sens, exceptionnelle à cause de la façon dont elle peut être associée au mot « horreur ». Ce mot puissant devient un média de transformation du lecteur en observateur puis de l'observateur en spectateur et, ce faisant, déplace le premier d'un lieu spatiotemporel à un autre. Par conséquent, la question de déplacement du lieu où l'on pourrait lire le journal à celui où les photographies sont exposées, soit du présent au passé, est implicite dans la distinction entre les médias et leurs effets sur les sens et sur l'intellect (en gardant toujours à l'esprit que ce n'est pas de l'événement dont il est question, mais de sa représentation). Voilà l'une des dimensions cachées et intéressantes de l'interrelation entre le mot et la photographie dans le cas de *The Ling-Che*. Elle assume deux formes : un mouvement à travers l'espace entre des lieux géographiquement situés (Canton et Hong Kong) et un mouvement entre les médias. Ces déplacements trouvent une résonance avec ceux de la photographie de *York Four Days Stage-Coach*. Mais ils prennent une forme différente. Dans *York Four Days Stage-Coach*, la fusion entre papier et média photographique provoque un état de représentation psychasthénique ; dans le cas de *The Ling-Che*, la séparation du papier et de la photographie équivaut à la séparation d'espaces médiatiques et de méthodes de codification de l'information.

La distinction entre photographie et description dans un journal imprimé soulève la question de leur fonctionnement en tant qu'unités de l'espace et du temps, étant donné que leur lien n'est pas le même que dans le cas de *York Four Days Stage-Coach*, où il y a confusion entre caractéristiques techniques et caractéristiques de représentation. Qui plus est, comment *The Ling-Che* transforme-t-il ou module-t-il les paramètres relatifs au choix des œuvres pouvant être exposées dans *Live rightly, die, die...*? Un rapport translationnel intéressant existe entre la description dans un journal imprimé et la photographie. Ce lien n'est pas unilatéral mais réciproque. La photographie existait avant la description imprimée et cette dernière doit ainsi clairement son existence à la photographie. Mais les renseignements que le texte imprimé présente vont au delà des paramètres visuels de la photographie sous deux aspects. Le premier est descriptif, car il traduit l'information visuelle de la photographie en une forme textuelle où il y a d'évidence une dégénération d'information, puisque les mots ne peuvent traduire la totalité des données visuelles que la photographie contient. D'où l'admission du fait que l'on doit aller voir la photographie originale au studio de M. Griffith afin de « se rendre compte de toute son horreur ». Le deuxième aspect est interprétatif, puisque la description du journal donne l'information additionnelle – ou un surplus d'information transphotographique – qui est transmise au lecteur au moyen de mots tels que : « foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible », « révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable » et, bien sûr, « horreur ». Dans la limite où il existe une proposition selon laquelle il faudrait se déplacer physiquement soi-même pour ressentir l'« horreur » présentée par la photographie, la description du journal expose la présence – ou un potentiel qui doit être réalisé par un déplacement physique – d'une traduction réciproque entre les deux. Bien qu'il soit exact, ainsi que Benjamin le suggère, que la traduction, dans ce cas, « procède de l'original. Certes moins de sa vie que

de sa "survie". Car la traduction vient après l'original », il est aussi vrai que la traduction reconnaît de façon réflexive ses lacunes⁴⁹.

Ainsi, la description imprimée du journal est-elle une traduction au sens de Benjamin? Oui et non. Oui, car, comme Benjamin l'a souligné, elle traite de l'après-vie de l'original et de l'histoire comme médium de transmission ; et non, parce qu'elle ajoute volontairement beaucoup plus d'information à l'original qu'une traduction, même approximative, ne le ferait. Cet excès lui permet également d'exister dans l'histoire, mais d'un point de vue d'autres vecteurs de traduction, ou lignes de *fuite*, qui existent à l'intérieur de la traduction et à travers celle-ci. D'un côté se trouvent les lignes de *vision* (membres, tronc, tête, cou, bras, coude, épaule, poignet, pieds, jambes), de l'autre, les lignes de *fuite* (« foule », « chaleur », « odeur fétide », « atroce », « horrible », « révoltant », « victime », « agonisante », « épouvantable » et « horreur »). Chaque itinéraire trace un trajet que l'œil et l'esprit peuvent parcourir pour visionner la photographie avec des objectifs différents et, dans la mesure où ce trajet a été organisé du point de vue d'un lecteur du *Hongkong Telegraph*, cela ouvre la voie à une forme de tourisme visuel et textuel relativement à la photographie. On peut déduire le parcours éventuel d'un lecteur du simple fait qu'il devrait visiter le studio de M. Griffith pour voir la photographie. Mais deux autres parcours importants peuvent aussi être empruntés par les lignes de vision ou de fuite de la description imprimée. Bien que le premier trajet ne soit plus possible (puisque l'événement a eu lieu il y a 120 ans et qu'aucune adresse n'a été fournie), les deux autres trajets sont encore possibles, puisque l'ensemble de la description imprimée et de la photographie existe toujours. Cette possibilité ne devrait pas nous surprendre, étant donné que la fonction des cartes touristiques est normalement de faciliter l'éducation culturelle du touriste, son entrée en contact avec des sites historiques importants, garantissant ainsi une expérience d'éducation et de divertissement digne du voyage qui a été entrepris. On peut par conséquent retourner aux deux listes tirées de la description du journal avec l'intention de les traiter comme des itinéraires touristiques, d'échelle locale, mais importants, surtout qu'il s'agit de la première photographie d'une exécution par *lingchi*.

Itinéraire a

membres, tronc, tête, cou, bras, coude, épaule, poignet, pieds, jambes

Itinéraire b

foule, chaleur, odeur fétide, atroce, horrible, révoltant, victime, agonisante, épouvantable et horreur

Les éléments qui composent l'itinéraire *a* ont des références et des équivalents visuels évidents dans *The Ling-Che*, et un chemin tracé par l'emplacement chronologique des mots dans la description du journal peut être suivi sans trop de difficultés, bien que ce chemin n'ait pas d'équivalent spatial et géométrique concret (par exemple, une route) dans la photographie elle-même. L'itinéraire *b* est plus vague dans ses rapports avec les éléments visuels et la composition de la photographie. Dans *b*, deux mots ont des points d'ancrage ou des équivalents visuels dans la photographie : foule et victime. Ces mots séparent la photographie en deux zones spatiales importantes, délimitées par le cercle des pieds des spectateurs et les morceaux du corps de la victime. Dans chacun des cas, il n'est pas d'élément unique qui engloberait l'ensemble des éléments existant par rapport à un mot. Chaque mot renvoie plutôt à un groupe d'éléments physiques rassemblés en raison de la capacité du mot de les ordonner dans un cadre sémantique commun. Ainsi, « foule » regroupe tous les pieds figurant dans la photographie et « victime » regroupe toutes les parties du corps sans vie sous une rubrique commune. Dans l'itinéraire *a*, un mot relie de façon claire ces deux zones : le mot « pieds ». Curieusement, on ne peut repérer facilement les pieds de la victime des autres parties découpées de son corps. En lieu et place, nous sommes confrontés à un groupe épar

de jambes et de pieds entourant le corps de la victime, comme si chacun des pieds pouvait être celui de la victime, ou encore que chacun d'eux attire l'attention sur le démembrement photographique de la scène, reconnaissant ainsi la possibilité d'une collusion cachée entre photographe et bourreau, le premier étant présent mais invisible derrière l'appareil photographique/la photographie, et le deuxième, absent, mais présent par son œuvre. Il importe aussi de noter que l'ensemble des pieds est réparti en deux groupes, à gauche et à droite des parties du corps de la victime, les deux groupes étant séparés par un espace qui sert de ligne de fuite concrète en résonance avec le point de fuite d'un système de perspective élémentaire plutôt sommaire, suggéré par la distribution spatiale des pieds des spectateurs. La ligne de fuite sans destination fonctionne telle une échappée visuelle et psychologique du caractère de claustrophobie (et l'horreur) de la scène d'exécution, ainsi que de route réelle de fuite pour le photographe (et, par voie de conséquence, la photographie), qu'il l'ait ou non réellement empruntée, puisque nous ne savons que par la description du journal qu'il « s'est glissé entre les spectateurs avec son appareil et, en dépit de la foule, de la chaleur, de l'odeur fétide et du terrible spectacle qui se présentait à lui, il a pris une excellente photo de l'horrible scène. » Les pieds qui se trouvent à la partie inférieure gauche de la photographie sont de plus en plus flous et indiquent non seulement qu'ils bougent – qu'ils sont « vivants » – (comparativement aux parties du corps figurant au centre droit de la photographie), mais également le mouvement rapide et furtif du photographe qui s'est frayé un chemin en écartant la foule de badauds pour prendre cette photographie. Le mouvement englobe aussi l'observateur de cette image et le spectacle qu'elle offre et l'attire au centre du cercle des badauds d'une manière que peu de photographies accomplissent aussi littéralement.

À mesure qu'on continue de regarder la photographie, l'on devient un participant involontaire à un rituel qui se situe doublement dans le passé (la scène photographiée et le processus rituel non enregistré). En ce sens, il y a une étrange parenté entre *York Four Days Stage-Coach* et cette photographie de 1890. Bien qu'il se tienne à l'extérieur du cercle des spectateurs, l'observateur d'aujourd'hui est présent par procuration – en « occupant la place » du photographe, comme toute personne qui regarde une photographie l'est ultimement. Cependant, l'observateur est passif et non productif (comparativement au photographe) et cette passivité le situe dans les rangs des spectateurs du *lingchi*: la fraction de seconde de l'exposition du négatif photographique établit un pont spatiotemporel à deux sens, entre passé et futur et inversement, et c'est ce pont qui nous permet d'« accéder » à la scène. Mais il ne faut pas se laisser entraîner par cette illusion. La photographie devant nous est un média *expérimental* du voyage dans le temps, vu ses propositions spécifiques relativement aux autres formes visuelles de voyage (photographiquement et, dans ce cas-ci, de façon transculturelle et à pied); et ses propositions sont aussi audacieuses et dérangeantes que celles qui sont proposées par *York Four Days Stage-Coach*. Toutefois, sa particularité – sa singularité – réside dans son union avec la description du journal, et l'économie intime qui est créée par les interrelations entre les séquences de mots et l'organisation visuelle et le contenu de la photographie. Le voyage spatiotemporel est une métaphore appropriée pour les possibilités que cette économie permet: la forme étrange et « bidimensionnelle » de ce tourisme spatiotemporel qu'elle propose et la conception dérangeante de l'exotique (pivotant autour du mot « horreur ») à laquelle elle invite à travers le mouvement qu'elle propose tout le long de ces séquences de mots.

Le mot « horreur » ouvre un circuit de communication et de comparaison entre *The Ling-Che* et *Au cœur des ténèbres*. Le pont est non seulement créé par le dédoublement du mot « horreur » dans les dernières paroles de Kurtz, « L'horreur! L'horreur! » (une ligne de fuite), mais il se trouve également renforcé par la présence de plusieurs têtes tranchées: les piquets avec leurs

six têtes à l'extérieur du poste (une ligne de vision complexe et globale est composée de cinq des têtes faisant front au comptoir et d'une sixième, tournée en direction inverse).

Pourtant, peut-on aussi prétendre que ces deux itinéraires ont réellement une fonction touristique relativement au contenu du document photographique *The Ling-Che*? De plus, peut-on faire valoir que l'une de leurs fonctions est de susciter une expérience particulièrement « horrible » de l'exotique? Si le photographe a pris une photographie du produit final du rituel d'exécution *lingchi*, ce n'est pas seulement pour témoigner de cette pratique culturelle, mais également pour la présenter à un observateur, quel qu'il soit (« mais pour se rendre compte de toute son horreur, il faut voir la photographie elle-même. On peut en voir quelques exemplaires dans le studio de M. Griffith. »). L'une des caractéristiques de la photographie, comme cela a été abordé dans le cas de *York Four Days Stage-Coach*, est la création d'expériences spatiotemporelles particulières au sein d'une dynamique translationnelle prospective qui, toutefois, utilise l'histoire comme son principal média de communication et de transport. D'évidence, nous ne faisons pas référence à des formes physiques de voyage dans le temps, mais à des formes de voyage dans le temps conceptuelles et intellectuelles, souvent associées aux pratiques de science-fiction uchroniques. Contrairement aux séquences de mots et aux pratiques d'écriture conventionnelles, les photographies opèrent à la fois sur l'espace visuel et sur des concepts abstraits de temps, tel qu'on peut le constater dans le cas exceptionnel de *York Four Days Stage-Coach*. Pourtant, des affirmations similaires peuvent être faites en ce qui concerne *The Ling-Che*. L'observateur d'aujourd'hui n'a pas à se transporter au studio de M. Griffith pour voir la photographie et faire l'expérience de l'horreur; la photographie et la description sont ici, en face d'un observateur du 21^e siècle, pour être vues dans le cadre d'une exposition intitulée *Live rightly, die, die...* Mais la différence est de taille: 120 ans dans l'avenir ou 120 ans dans le passé, selon le *point de vue* de la personne. *The Ling-Che* ne témoigne plus de sa propre époque, c'est un document historique avec ses caractéristiques spatiotemporelles propres: il est désormais un témoin de son propre temps (photographique), comme c'est le cas de tous les documents visuels présentés dans *Live rightly, die, die...* Les observateurs d'aujourd'hui ne peuvent s'empêcher de considérer la photographie et son contenu comme ils le feraient d'un objet touristique exotique – un point de vue renforcé par le libellé de la description du journal et son habileté à demeurer aussi évocatrice et puissante aujourd'hui qu'en 1890. Cette logique a été transposée dans *Live rightly, die, die...* *York Four Days Stage-Coach* et *The Ling-Che* non seulement encouragent l'observateur à voyager dans l'espace et le temps historiques, mais elles lui présentent les possibilités et les complexités de son propre espace-temps. Ce faisant, elles l'amènent à connaître une forme différente de tourisme, où un concept comme l'exotique est soumis aux tensions et aux forces gravitationnelles de l'histoire dans ses registres majeur et mineur, et aussi dans ses formes de méta-exposition.

Si *York Four Days Stage-Coach* fournit quelques intéressants paramètres et propositions méthodologiques relativement au type d'œuvres pouvant être exposées dans *Live rightly, die, die...*, *The Ling-Che* donne une preuve de plus des types de renseignements additionnels qui sont souvent encodés dans une œuvre et qui demeurent obscurs ou enfouis dans leur état initial. Mais cela suggère aussi qu'on peut extrapoler un itinéraire touristique, présenté sous la forme de mots et d'interactions visuelles, conceptuelles et historiques, entre des documents imprimés et des documents picturaux. Bien que cela soit le cas avec des documents historiques tels que *York Four Days Stage-Coach* et *The Ling-Che*, les statuts matériels de ces documents sont très différents aujourd'hui, parce qu'ils peuvent être transmis sous des formes électroniques qui ont peu à voir avec les systèmes de communication basés sur le papier.

Les cartels comme guides de voyage alternatifs : e-flux

Aujourd'hui, l'information circule de plus en plus sous forme électronique, et ce qui présente un intérêt médiatique diffère de ce qu'il en était au 19^e siècle. Comme nous ne traitons pas seulement d'événements historiques, mais aussi d'une exposition d'art, la question de savoir comment l'information en général et, en particulier, celle qui fait nouvelle est transmise dans le monde de l'art et comment elle doit aussi être prise en compte dans ce genre d'exposition, compte tenu de ses liens possibles avec le sujet du tourisme et de ses rapports spécifiques avec les photographies *York Four Days Stage-Coach* et *The Ling-Che*, lesquelles transmettent de l'information sous le signe d'un « événement digne d'une attention médiatique ».

Au cours des dernières années, un portail d'information s'est démarqué dans l'économie de l'information du monde de l'art : *e-flux*. Cette plaque tournante de la transmission et de la diffusion d'information sert de première source de nouvelles sur le monde de l'art, ses expositions et ses publications. *E-flux* a été fondé en janvier 1999 à New York, où il est toujours installé, et il se présente comme « un réseau international qui touche, tous les jours, plus de 50 000 professionnels en arts visuels grâce à son site Internet, sa liste d'adresses courriel et ses projets spéciaux ». Ce portail est principalement connu pour ses « résumés de nouvelles » ou ses « bulletins *e-flux* » qui servent à la diffusion « d'information sur certains des plus importants symposiums, expositions d'art et publications⁵⁰ ». Les résumés de nouvelles quotidiens d'*e-flux* sont fondés sur une « approche sélective et ciblée à l'information » qu'il choisit de « diffuser » grâce à « sa collaboration avec près de mille grands musées internationaux, centres d'art, fondations, galeries, biennales et revues d'art ». *E-flux* souligne que cette approche « a reçu un accueil et un enthousiasme exceptionnels⁵¹ » de la part de ses 45 000 lecteurs répartis comme suit : « 47 % en Europe, 42 % en Amérique du Nord et 11 % dans d'autres pays (Amérique du Sud, Australie, Japon, etc.) ». Son public compte « 18 % d'écrivains et de critiques, 16 % de galeries, 16 % de commissaires, 15 % d'organismes affiliés à des musées, 12 % d'artistes, 10 % de consultants, 8 % de collectionneurs et 5 % de membres du public⁵² ». Les statistiques démographiques sont impressionnantes puisqu'elles suggèrent qu'*e-flux* constitue le Hermès électronique du monde de l'art, et ses bulletins de nouvelles sont des messages qui circulent dans le réseau de communication électronique du monde de l'art. Ce réseau de distribution d'information d'intérêt, relativement nouveau, témoigne de la profonde transformation qui a eu lieu dans le monde de l'art en raison de son absorption par Internet.

Dès qu'elle s'abonne à *e-flux*, chaque personne a la vive impression d'être directement intégrée dans l'économie des expositions du monde de l'art, dont le capital fondé sur l'information circule à travers l'écran de l'ordinateur heure après heure. Qui plus est, comme il est partie intégrante de la haute culture du monde artistique – à cause des tarifs exigés et de la sélection qu'il opère –, *e-flux* permet à tout observateur qui a accès à un ordinateur de suivre l'information sur l'activité intellectuelle (théorique) et matérielle et sur les expositions qui se déroulent heure après heure dans la plupart des grands centres du monde de l'art. Dans ce cadre, le lecteur est, inconsciemment et subrepticement, transformé en voyageur culturel mondial, en touriste.

Dans la mesure où chaque bulletin d'exposition contient un communiqué ou un synopsis descriptif de l'événement, *e-flux* en assure la transmission, chaque jour et heure par heure, permettant ainsi de trouver les traces des enjeux intellectuels et historiques de chacune des expositions. L'évolution continue des liens entre théorie et pratique est aussi rendue visible par le flux quotidien d'annonces électroniques d'*e-flux*. Comme ils sont assis à leur ordinateur lorsqu'ils lisent les annonces, la majorité de ses 45 000 lecteurs

sont transformés en une armée de touristes d'*e-flux* à qui sont dévoilés les événements présentés sous forme électronique sur leurs écrans, par opposition au fait d'être présents physiquement aux événements qui se tiennent dans quelque pays éloigné. En outre, comme il est prévu que la majorité de ces événements auront lieu dans un futur immédiat, les annonces d'*e-flux* produisent des événements sur écran complexes sur le plan temporel, dont les caractéristiques sont combinées à leurs références spatiales éloignées. Voilà certaines des caractéristiques opérationnelles et transformationnelles d'*e-flux* relativement au monde de l'art qu'il sert si assidûment. L'expérience d'*e-flux* est une forme de tourisme qu'on ne doit plus penser exclusivement en fonction d'un voyage exigeant une activité physique. Comme dans le cas du tourisme littéraire de fauteuil promu par la littérature de voyage et d'aventure, le touriste *e-flux* est un consommateur passif d'événements ayant lieu dans des endroits éloignés du monde⁵³.

Des bulletins de nouvelles *e-flux* sélectionnés sont utilisés à la place des cartels traditionnels dans *Live rightly, die, die...* Ils fonctionnent parallèlement à l'utilisation des séquences de mots du document *The Ling-Che* dans l'exposition, et ils ont été distribués de manière à opérer comme modes de voyage dans l'espace-temps en résonance avec les propositions complexes d'espace et de temps de *York Four Days Stage-Coach*.

Qu'offre un bulletin *e-flux* en tant que création d'expériences touristique autre pour l'observateur, qui le distingue des expériences promues par les utilisations référentielles et organisationnelles des deux photographies du 19^e siècle dans *Live rightly, die, die...?*

Les deux photographies de référence de *Live rightly, die, die...* suggèrent des façons de porter atteinte à l'intégrité de documents et d'artefacts visuels afin de les ouvrir à l'élargissement de leur matrice sémantique, tout en respectant leur logique culturelle inhérente. Ces photographies incarnent, chacune de manière très différente, une logique de traduction médiatique qui opère, dans le premier cas, intérieurement (la fusion psychasthénique du feuillet et de la photographie) et, dans le second, extérieurement (l'articulation descriptive, complémentaire et réciproque, de la photographie et de la description imprimée du journal). Qui plus est, dans la mesure où elles envoient des messages promotionnels à leurs observateurs sur le voyage entre Londres et York ou une visite dans un studio de photographie (?), les deux photographies laissent entendre qu'un observateur contemporain peut toujours emprunter les routes obsolètes dont elles font la publicité et qui n'existent maintenant qu'en tant que traces dans un espace-temps historique textuel et pictural. (En ce sens, cela se rapporte à une catégorie d'artefacts promotionnels qui comprennent les affiches, les cartons d'invitation à des expositions, etc.) Il s'agit d'une des formes de voyage proposée par *Live rightly, die, die...*, et son utilisation des annonces d'*e-flux* est conçue afin de servir de plaques tournantes additionnelles pour les transferts de lignes de fuite et de vision vers d'autres parties du monde; et, comme je l'ai suggéré auparavant, cette forme de voyage, ses points de référence et ses paramètres spatiotemporels sont ancrés dans l'histoire et, par conséquent, un voyage de ce genre serait une forme imaginaire de tourisme où le site à visiter serait représenté par la diligence elle-même, dans le cas de *York Four Days Stage-Coach*, et par la séquence des mots, dans celui de *The Ling-Che*.

De ces deux cas, on peut tirer d'importantes leçons. Premièrement, l'importance de la traductibilité des médias et de ses effets sur les conventions de représentation. Deuxièmement, l'existence d'autres formes *immatérielles* de voyage et de tourisme. Dans le cas de *York Four Days Stage-Coach*, les espaces

nommés, mais vides, à chacun des terminus du trajet de la diligence servent de contenants pour l'influx d'une imagination « touristique » contemporaine, tout comme la présence futuriste et fantomatique de la diligence, et, pourtant, cette curiosité touristique ne peut jamais être assouvie étant donné sa dissolution ultime dans le vide des promesses promotionnelles de *York Four Days Stage-Coach* de faciliter le voyage. Dans le cas de *The Ling-Che*, la séparation entre les médias (journal imprimé et photographie imprimée) produit un vide qui est défini et comblé par la circulation des mots et de l'image. Si l'imagination est emprisonnée entre les villes dans *York Four Days Stage-Coach* et doit osciller perpétuellement entre elles, c'est non seulement parce que ces villes existent réellement par leur nom, mais aussi parce qu'elles sont, en bout de ligne, hors de portée de l'imagination, alors que le document *The Ling-Che* et son addendum descriptif suggèrent que les sites des médias sont dématérialisés dans leurs liens l'un avec l'autre et que l'unique forme de tourisme envisageable est par les routes oubliées de l'histoire. Étant donné cette dématérialisation, le tourisme procure une façon viable de re-situer et ou de citer la matérialité disparue, évacuée, de l'organisation de l'image et du texte à travers les itinéraires qu'il emprunte. La question de l'exotique est dé-placée à cause de la façon dont elle passe alternativement de la description imprimée à la représentation photographique, ou du document photographique le long des séquences de mots qui composent ces itinéraires. Ce processus de déplacement est comparable dans ses effets au processus de la perception « en cours de trajet » dans le cas de *York Four Days Stage-Coach* et ces deux processus peuvent servir de modèles pour la façon dont les œuvres visuelles sont liées aux panneaux descriptifs dans *Live rightly, die, die... : York Four Days Stage-Coach* pour le volet I de l'exposition et *The Ling-Che* pour le volet II.

L'utilisation d'*e-flux* comme cartel pour certaines des œuvres de l'exposition, et aussi comme panneaux textuels autonomes, introduit dans l'exposition un niveau de complexité et ouvre celle-ci aux formes actuelles du tourisme de l'information, où le concept de l'exotique prend une forme plus dématérialisée. Par conséquent, il existe trois raisons fondamentales d'utiliser les annonces d'*e-flux* comme cartels et panneaux de textes. Premièrement, en raison de leur capacité à créer des liens (des transferts de lignes de vision et de lignes de

fuite) entre les artefacts présentés dans chacune des sections de l'exposition. Deuxièmement, elles peuvent servir de pivot vers d'autres régions du monde aux lignes de fuite ou de vision. Troisièmement, *e-flux* offre en outre une lecture fondamentalement différente du milieu contemporain des expositions, une lecture à l'échelle mondiale et étroitement réseautée. En utilisant les annonces d'*e-flux* comme cartels et panneaux, chaque œuvre de l'exposition se trouve liée au milieu mondial des expositions, alors que les concepts du tourisme et de l'exotique sont mis en valeur et différenciés par une œuvre et son cartel. Ainsi, la question du contexte sociopolitique et institutionnel de l'exposition est mise en œuvre de trois façons distinctes, mais étroitement liées.

J'ai déjà signalé qu'il est rare qu'une exposition souligne ses fondements économiques et socioculturels et qu'il est rare aussi qu'elle retrace ses origines jusqu'à la révolution industrielle et ses conséquences mondiales. J'ai aussi proposé l'existence d'autres possibilités de produire des expositions qui commencent par une reconnaissance *historique* de leur place économique et socioculturelle dans le monde. Comme les expositions d'art contemporain sont maintenant invariablement produites en lien avec des théories universitaires, dont le rôle est de remplacer ces réalités économiques et socioculturelles par une fiction parallèle trouvant ses origines dans l'université et sa matrice de disciplines, il est important de promouvoir un modèle différent d'exposition qui prend en considération la position de l'art et ses fonctions dans une économie mondiale et une culture mondiale de plus en plus homogènes, où les cultures locales subissent des pressions pour se conformer aux normes, croyances et comportements occidentaux. *Live rightly, die, die...* souhaite mettre en lumière ce modèle en remontant aux origines historiques multiples de l'exposition contemporaine et en faisant valoir que ce modèle doit prendre en compte deux des dimensions majeures des expositions dans une économie mondialisée : le tourisme et les notions complexes de l'exotique qu'une économie mondialisée promeut comme l'un de ses premiers sous-produits. La nouvelle économie mondiale de l'art contemporain soulève la question fondamentale de la transformation et des rôles du commissaire, de l'artiste et du catalogue, et de leur complicité dans la promotion d'un nouveau type d'expérience d'exposition, mieux décrit par les termes « agent de voyage » et « guide touristique ».

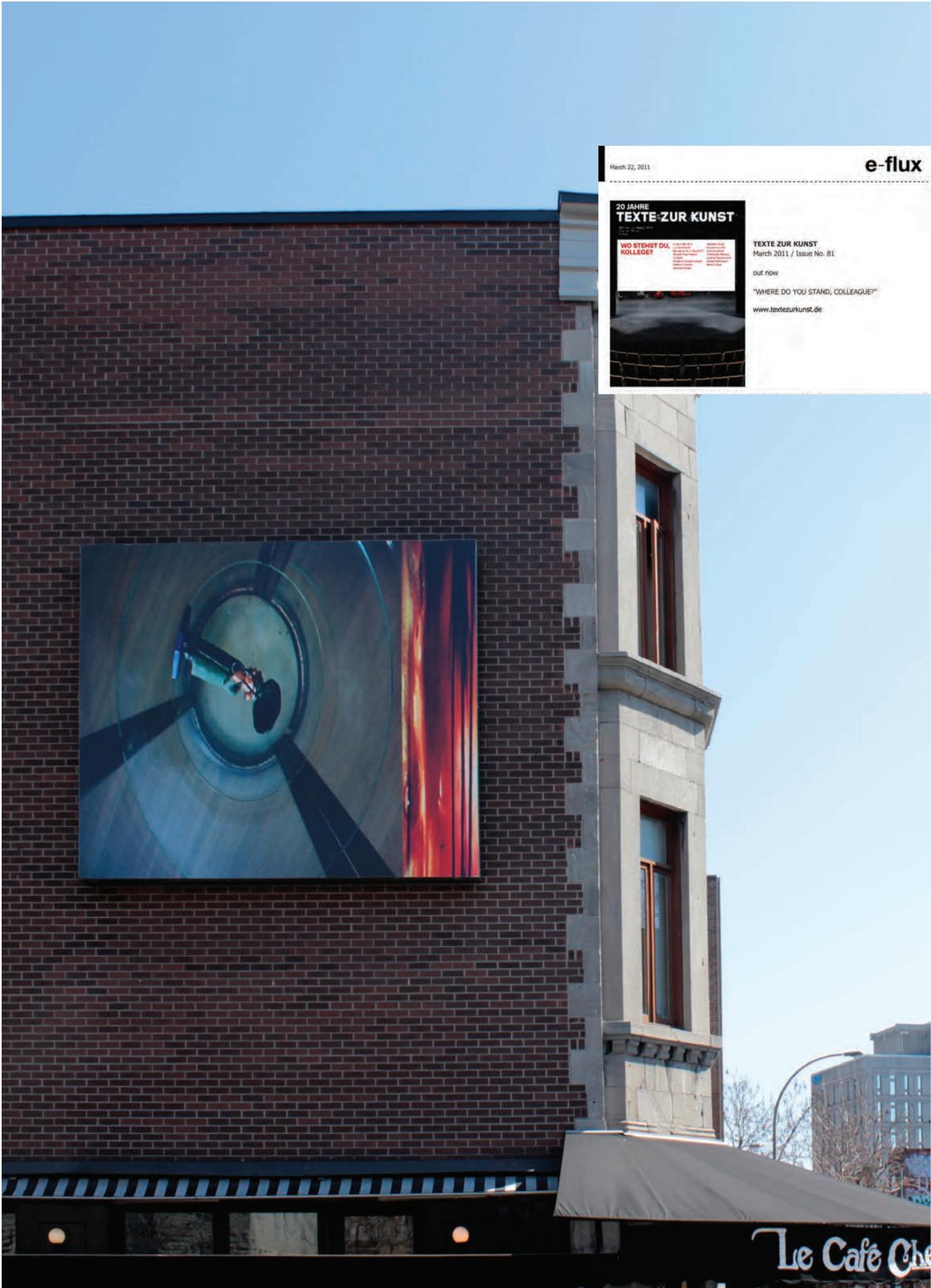
1. Dresser une liste d'artistes qui ont produit ce type d'œuvres relève d'un processus long et complexe, parce que les critères à utiliser dans une telle sélection posent d'importants problèmes. Doit-on inclure seulement des artistes « occidentaux » ou des artistes formés en « Occident », ou bien encore des artistes qui résident actuellement en Europe ou en Amérique du Nord ? De plus, il y a des artistes qui habitent à l'extérieur de l'axe Europe/Amérique du Nord (Russie, Inde, Chine, Amérique du Sud), mais dont la production renvoie directement ou indirectement à l'histoire de l'art occidental. Faudrait-il ajouter ces artistes à cette liste ? Et qu'en est-il de ceux qui travaillent dans le sens opposé qui consiste à recueillir des renseignements importants sur les plans culturel, politique et économique de l'Europe ou de l'Amérique du Nord, afin de les présenter dans leur propre pays ? Ces questions font ressortir à elles seules les dimensions absurdes et géocentriques de ce projet. Toutefois, malgré cette absurdité, il existe une importante économie transculturelle distincte, fondée sur le savoir, qui a émergé depuis la fin des années soixante, comme le montrent clairement de récentes expositions portant sur l'art conceptuel [allant de *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999) jusqu'à *In and Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (2009)]. Cette économie opère sous l'autorité de villes comme Berlin, Paris, Londres et New York. L'influence de cette économie est perceptible dans les œuvres de Lothar Baumgarten et de Walid Ra'ad, ainsi que par l'entremise d'artistes comme Renée Green, Christian Philipp Müller, Mona Hatoum, Fred Wilson, Mark Dion, et ainsi de suite. Je fais ici allusion aux déplacements des artistes comme fonction de cette économie lorsque je soulève la question d'une nouvelle forme de tourisme professionnel, étant donné que le voyage, dans le cas de l'artiste professionnel, est toujours tracé en fonction des expositions publiques et de leurs cycles de vie socioéconomiques. Bien que le monde de l'art ait toujours été perméable à la circulation du savoir sous plusieurs formes [pensons aux œuvres datant des 18^e et 19^e siècles de George Chinnery (1774-1852), artiste britannique expatrié qui a travaillé en Inde et dans la Chine méridionale presque toute sa vie, ou à l'œuvre « canonique » de Picasso : *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1907)], le savoir transculturel est aujourd'hui devenu un produit intellectuel et artistique de grande valeur. Pour une première évaluation critique de cette tendance, voir l'article de Hal Foster, « The Artist as Ethnographer », in *The Return of the Real*, Cambridge : The MIT Press, 1996.
2. Les années 1960 et 1970 ont donné naissance à des artistes comme Stanley Broun, Richard Long et Hamish Fulton, dont l'œuvre, bien que de portée mondiale, était caractérisée par l'absence étudiée de commentaires approfondis sur les questions ethnographiques ou culturelles. Par contraste, les années 1980 et 1990 ont produit des artistes, comme Walid Ra'ad, formés dans les programmes d'études visuelles ou culturelles. Pour un survol des nouvelles conditions « ethnographiques » de la production artistique des années 2000, voir *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, sous la direction de Alex Coles, Londres : Black Dog, 2000. Bien que l'ouvrage n'aborde pas directement le sujet de l'éducation, exception faite de l'article de Matthew Rampley, « Anthropology at the Origins of Art History », un certain nombre d'écoles d'art britanniques ont fait la promotion de leurs programmes d'études supérieures dans ses dernières pages. La Triennale de Paris *Intense Proximité* (20 avril au 26 août 2012), entre autres cherche à actualiser l'incidence de la poétique ethnographique sur la production artistique contemporaine.
3. L'exposé faisant autorité sur la question de l'orientalisme comme discours du pouvoir est, bien sûr, l'ouvrage d'Edward Said, *Orientalism*, New York : Pantheon Books, 1978.
4. La *documenta 11* d'Okwui Enwezor est un bon exemple du monde de l'art aux prises avec ses propres possibilités critiques et théoriques d'inspiration universitaire.
5. Voir, par exemple, la contribution majeure de Claude Lévi-Strauss dans les ouvrages *L'anthropologie structurale* (1958), traduit sous le titre *Structural Anthropology* en 1963, et dans *La pensée sauvage* (1962), paru en anglais sous le titre *The Savage Mind* en 1966.
6. Voir, par exemple, l'ouvrage d'Edward Said, *Orientalism* (1978), et sa politique de lecture rigoureuse influencée par les essais de Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (1969), traduit en anglais sous le titre *The Archaeology of Knowledge* (1992), et *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (1975), traduit en anglais sous le titre *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977).
7. Les aspects socioéconomiques (et les politiques culturelles) des modèles mondiaux et des routes d'expansion et d'échange de l'art contemporain (notamment l'exportation et la prolifération des biennales et l'ouverture de musées satellites et de galeries privées) devraient être cartographiés par rapport aux modes d'échanges commerciaux mondiaux. Cet intéressant exercice pourrait faire l'objet d'une autre exposition.
8. Voir, notamment, le travail de Walid Ra'ad ou de Fred Wilson, deux exemples révélateurs de la façon dont le concept de recherche peut être mis au service du savoir.
9. On distingue ici l'observateur du spectateur, l'observateur ayant un rôle plus actif que celui du simple spectateur.
10. Les artistes se sont montrés sensibles à l'émergence, depuis les années 1970, du régime disciplinaire de la visibilité et des aspects de sa politique économique de surveillance. Voir, par exemple, l'éventail des œuvres présentées dans *CTRL [SPACE]*, sous la direction de Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel, Cambridge : The MIT Press, 2002.
11. Voir l'ouvrage de Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica : The Lapis Press, 1986 (publié initialement dans *Artforum* en 1976), une histoire singulière et influente de l'espace de la galerie contemporaine.
12. L'influence de la théorie postcoloniale et sa consolidation récente en tant qu'influence majeure sur les études universitaires et les arts visuels peuvent être mesurées par le nombre d'anthologies consacrées à leurs concepts, à leurs textes et à leur histoire clés. Voir, par exemple, *The Indian Postcolonial: A Critical Reader*, sous la direction de Elleke Boehmer et Rosinka Chaudhuri, Londres : Routledge, 2010 ; *The Post-Colonial Studies Reader*, sous la direction de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, Londres et New York : Routledge, 2005 ; *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader: on Race And Empire*, sous la direction de Alfred J. López, Albany : State University of New York Press, 2005 ; *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, sous la direction de Reina Lewis et Sara Mills, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2003 ; *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, sous la direction de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, Londres et New York : Routledge, 2000. Les œuvres et les textes d'artistes publiés dans nombre de ces anthologies témoignent de la circulation des idées entre la théorie postcoloniale et les pratiques artistiques.

13. Pour une histoire traditionnelle du tourisme, voir James Buzard, « The Grand Tour and After (1660-1840) », Roy Bridges, « Exploration and Travel Outside Europe (1720-1914) » et Helen Carr, « Modernism and Travel (1880-1940) », in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, sous la direction de Peter Hulme et Tim Youngs, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
14. Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, *Heart of Darkness*, Paris : Gallimard, coll. *Folio bilingue*, 1996.
15. Ce type de filtre a été mis à profit dans le cadre de la 12^e *Biennale d'Istanbul*, *Untitled*. L'exposition a été conçue et organisée autour de l'œuvre de Félix González-Torres.
16. Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 223.
17. *Ibid.*, p. 253-255.
18. *Ibid.*, p. 271.
19. *Ibid.*, p. 295.
20. On trouve des exemples de modèles d'expositions non orthodoxes, axés sur le tourisme, dans *Topography of Terror*, exposition qui se tenait à l'extérieur, avant 2010, à Berlin : dans les traces de pavés du mur de Berlin incrustées dans l'asphalte et dans les *Ampelmännchen*, mot allemand désignant le symbole du piéton dans les feux de circulation de Berlin Est, encore en usage. Pour un exposé sur ces sites et leur incidence sur une prise de conscience historique et touristique, voir David Tomas, « Anonymous Monuments to Ordinary Man and Woman: The Strange Case of Berlin's Ampelmännchen », in *Art and Contestation in the New Century*, sous la direction de Marc Léger, Londres : Intellect Books, 2011.
21. Voir, par exemple, les premiers paragraphes de la nouvelle, où le narrateur anonyme de Conrad crée une atmosphère d'intimité par ses observations et ses descriptions, avec comme résultat que le lecteur se trouve transporté sur le pont du *Nellie* en compagnie de Marlow et de ses compagnons. Le récit de Marlow, à la première personne, sert de relais qui souligne cette intimité et renforce l'impression que le lecteur écoute le récit plutôt qu'il ne le lit. Le lecteur perd ainsi contact avec le narrateur anonyme et se transforme, imperceptiblement, en auditeur. Toutefois, après quelques pages, il commence à perdre contact avec le *Nellie* et la voix de Marlow et s'engage comme lecteur, dans l'histoire de Marlow jusqu'à la lecture du dernier paragraphe, qui lui rappelle que ce récit est, en fait, cela : un récit. Mais pas un récit banal toutefois, puisque son auteur, bien qu'établi clairement, est fortement médiatisé.
22. Lire également l'échange qui suit entre Willard et Kurtz et qui porte sur la question de la méthode de travail de Kurtz :
 KURTZ : *Avez-vous déjà pensé, des vraies libertés ?*
Être libre de l'opinion des autres.
Même des opinions de vous-même.
Vous ont-ils dit pourquoi, Willard ? Pourquoi ils veulent mettre fin à mon commandement ?
 WILLARD : *Je suis chargé d'une mission secrète, mon colonel.*
 KURTZ : *Secrète elle ne l'est plus, n'est-ce pas ? Que vous ont-ils dit ?*
 WILLARD : *Ils m'ont dit que vous étiez devenu complètement fou. Et aussi que vos méthodes sont douteuses.*
 KURTZ : *Mes méthodes sont-elles douteuses ?*
 WILLARD : *Je ne vois aucune méthode, mon colonel.*
 (<http://www.vietnamwar.net/apocalypsenowscript.htm>. Traduction : Francine Delorme)
23. Pour la description de la femme congolaise faite par Conrad, voir *Au cœur des ténèbres*, *Heart of Darkness*, *op. cit.*, p. 265-269.
24. Voir, par exemple, l'installation de Thomas Hirschhorn, *Crystal of Resistance*, présentée en 2011 à la 54^e *Biennale de Venise*, dans le pavillon suisse.
25. *E-flux* est l'une des sources majeures d'information sur les expositions et les activités connexes dans le monde de l'art. Dès que l'on souscrit à *e-flux*, on reçoit des annonces toutes les heures. Ce flux crée l'illusion que l'on est activement engagé dans ce réseau de communications et dans l'économie des expositions et des commissariats d'art qu'il trace. (<http://www.e-flux.com/>)
26. Kurtz à Willard dans *Apocalypse Now*. Voir : <http://www.vietnamwar.net/apocalypsenowscript.htm>. (Traduction : Francine Delorme).
27. Les liens entre les deux œuvres sont évidents et intrigants à la fois parce que, contrairement à beaucoup d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, le film *Apocalypse Now* peut être considéré comme l'équivalent, au 20^e siècle, d'*Au cœur des ténèbres*.
28. La culture artistique de la citation et de l'appropriation postérieure aux années 1960 a ses racines universitaires dans deux textes fondamentaux de la même époque : « La mort de l'auteur » de Roland Barthes (1967) et « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Michel Foucault (1969). Le premier a été traduit sous le titre « The Death of the Author » dans *Aspen* n° 5-6, 1967 et le deuxième a été traduit sous le titre « What is an Author ? » dans le recueil *Language, Counter-Memory, Practice*, traduit par Donald F. Bouchard et Sherry Simon, sous la direction de Donald F. Bouchard, Ithaca : Cornell University Press, 1977. Marcel Duchamp a aussi traité directement de la question de l'auteur et l'a critiquée de manière radicale par ses ready-made au début du siècle dernier.
29. La question se pose à savoir s'il existe un lien non reconnu entre l'attaque des formes avancées du capitalisme contre l'autonomie du sujet ouvrier et les attaques universitaires similaires contre la souveraineté du sujet bourgeois.
30. Qu'arriverait-il à l'histoire de l'art contemporain postérieure à 1960 si on l'envisageait comme une histoire de l'esthétique capitaliste par opposition à une histoire de l'esthétique post-capitaliste ?
31. Les ready-made de Duchamp sont la première manifestation concrète de cette transformation. Voir également les œuvres de Dan Flavin et de Donald Judd, qui ont réussi à trouver le juste équilibre entre la célébration pure et simple d'une culture industrielle et son appropriation matérielle (chez Flavin) ou esthétique (chez Judd).
32. L'accélération de la construction de musées privés et publics, l'augmentation croissante du nombre d'artistes produits par les universités, les écoles et les académies d'art, de même que l'internationalisation de l'économie des expositions artistiques des vingt dernières années sont des preuves importantes des transformations radicales survenues dans les données économiques et démographiques de cette importante sous-culture. L'ordinateur domestique et l'ordinateur portable constituent d'autres importants facteurs de changement en raison de leurs effets sur les pratiques d'atelier et d'exposition ainsi que sur le système des communications du monde de l'art.

33. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *New Formations*, n° 4, printemps 1988, p. 73. (Traduction : Francine Delorme)
34. *Ibid.*, p. 76.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 79.
37. Dans cet ordre d'idées, on pense à *Cities on the Move* (1997-2000), exposition itinérante, commissariée par Hou Hanru et Hans Ulrich Obrist.
38. Voir mon essai « Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and their Consequences », *ETC.*, n° 95, février - mai 2012.
39. La métaphore du tourisme envisagé comme trajectoire « circulaire » tracée selon un trajet planifié est une puissante illustration du rapport de l'imaginaire occidental au monde, à ses habitants et à ses cultures. Le voyageur le plus célèbre est sans doute Marco Polo (1254-1324), marchand vénitien dont le voyage épique, d'une durée de vingt-quatre ans, procure un modèle de base pour la matérialisation de la métaphore à travers le temps et l'espace. Bien que les voyages de Marco Polo aient été motivés tant par la curiosité que par une ambition économique, le livre qu'il a écrit fournit une abondance de détails, factuels ou imaginés, sur les cultures avec lesquelles il a pris contact au cours de son voyage dans les « royaumes et merveilles de l'Est », comme l'annonce le titre anglais : *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*. Le mot « merveilles » ici est le mot clé, surtout lorsqu'il est joint au mot « Est », et les fictions qui se sont propagées à partir de ce mot sont aussi les ingrédients de base de tout itinéraire touristique. Il va sans dire que le lecteur occupe de nouveau la place d'un touriste relativement au voyage de Marco Polo. *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, troisième édition, 2 volumes, Londres : John Murray, 1903.
40. Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*, New York : Greenwich House, 1983, p. 743-744. Voir aussi le mot « tour » dans *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford : Oxford University Press, 1966. « Tour » est aussi lié à « tour de service », un mouvement circulaire, et à « voyager autour ». Le mot « touriste » est entré dans la langue anglaise au cours d'un siècle qui a connu la consolidation du *Grand Tour*, forme de voyage combinant curiosité, éducation et développement du savoir culturel et social. Durant ce siècle, le *tourisme* était réservé à l'aristocratie et aux classes supérieures. Avec le développement des modes de transport à vapeur, au début du 19^e siècle, les autres classes sociales allaient bientôt entreprendre diverses formes de *Grand Tour*. À propos de l'incidence des chemins de fer et des navires à vapeur sur les voyages à travers le monde, voir James Buzard, « The Grand Tour and after (1660-1840) », *The Cambridge Companion to Travel Writing*, 2002. Il est intéressant de noter que la visite d'une exposition est aussi une forme de tourisme dans son sens étymologique.
41. Voir les références au Conseil en Europe dans *Au cœur des ténèbres*, *op. cit.* p. 91. Lire aussi l'observation de Marlow à propos de Kurtz : « Le Kurtz originel avait reçu une partie de son éducation en Angleterre, et – ainsi qu'il eut la bonté de le dire lui-même – ses sentiments penchaient du bon côté. Sa mère était à demi anglaise, son père était à demi français. Toute l'Europe avait contribué à produire Kurtz (...). » - *Ibid.*, p. 221.
42. « La remontée de ce fleuve, c'était comme une remontée aux premiers commencements du monde, au temps où la végétation se déchaînait sur la terre, où les grands arbres étaient rois. » *Ibid.*, p. 151. Voir aussi, à la fin de la première partie, les réflexions de Marlow : « Pourtant, j'étais curieux de savoir si cet homme, qui était venu d'Europe équipé d'une certaine variété de conceptions morales, finirait tout de même par se hisser au sommet, et comment, une fois là-haut, il s'attaquerait à sa tâche. » *Ibid.*, p. 137. Si cela est le cas, alors la nouvelle traite aussi de l'impossibilité de surmonter ces forces d'attraction et de cohésion, puisque l'hypothèse semble être que plus on s'éloigne de sa culture, plus on se soumet à des forces psychosociales contradictoires. Cela explique peut-être pourquoi Marlow doit retourner en Europe, au lieu de mourir dans cet endroit de décadence coloniale du poste de l'intérieur de Kurtz. L'hypothèse de forces contradictoires psychosociales est sans aucun doute le produit de la vision de Conrad relativement aux effets moraux engendrés par les rapports entre l'Europe colonialiste de la fin du 19^e siècle et les autres cultures, systèmes de croyance, paysages, maladies, etc., comme démontré par le zèle aveugle des missionnaires et l'avidité économique effrénée. [Kurtz était après tout l'auteur d'un rapport pour la Société internationale pour l'abolition des mœurs sauvages. Mais la nouvelle de Conrad prend un tournant majeur : le récit de Marlow débute sur un *non-site* – le *Nellie* – et se termine sur un autre *non-site* : le bateau à vapeur (non identifié dans le récit)].
43. La partie suivante est une version révisée d'un article publié initialement en français sous le titre « Circuits, fusion, convergence et distorsions du temps et de l'espace : dimensions de violence dans l'histoire des médias, de l'âge de la vapeur à l'ère de la photographie », in *Enjeux interculturels des médias, altérités, transferts et violences* sous la direction de Michèle Garneau, Hans-Jürgen Lüsebrink et Walter Moser, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 37-61. La photographie de la diligence a aussi fait l'objet de l'article « From a Post-Edison Time Machine to New Media Histories : Speculative Drawings, Uchronic Spaces of Graphic Propositions and Time Travel », in *L'ère électrique - The Electric Age*, sous la direction de Olivier Asselin, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 113-127.
44. David Tomas, « Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts », *SubStance*, n° 70, 1993, p. 41-52.
45. Pour des exemples d'espaces transculturels, voir David Tomas, *Transcultural Space and Transcultural Beings*, Boulder : Westview Press, 1996.

46. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres, tome 1 : Mythes et violence*, Paris : Denoël, 1971, p. 261-275.
- « Dire qu'elles [certaines œuvres] sont par essences traduisibles, ce n'est pas dire que leur traduction soit essentielle pour elles, mais seulement qu'une certaine signification, immanente à l'original, s'exprime dans le fait qu'elles puissent être traduites. Qu'une traduction, si bonne soit-elle, ne puisse jamais rien signifier pour l'original, c'est évident. Néanmoins, grâce à la traductibilité de l'original, la traduction est avec lui en très étroite corrélation. Disons même que cette corrélation est d'autant plus intime que pour l'original lui-même elle n'a plus de signification. Il est permis de l'appeler naturelle et, plus précisément, corrélation de vie. De même que les manifestations de la vie, sans rien signifier pour le vivant, sont avec lui dans la plus intime corrélation, ainsi la traduction procède de l'original. Certes, moins de sa vie que de sa « survie ». Car la traduction vient après l'original et, pour les œuvres importantes, qui ne trouvent jamais leur traducteur prédestiné au temps de leur naissance, elle caractérise le stade de leur survie. Or c'est dans leur simple réalité, sans aucune métaphore, qu'il faut concevoir pour les œuvres d'art les idées de vie et de survie. [...] C'est en reconnaissant bien plutôt la vie à tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend pleine justice à ce concept de vie. Car c'est à partir de l'histoire, non de la nature, moins encore d'une nature aussi branlante que la sensation et l'âme, qu'il faut finalement circonscrire le domaine de la vie. Ainsi naît pour le philosophe la tâche de comprendre toute vie naturelle à partir de cette vie, de plus vaste extension, qui est celle de l'histoire. Et, à tout le moins, la survie des œuvres n'est-elle pas incomparablement plus aisée à connaître que celle des créatures? L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur descendance à partir des sources, leur structuration à l'époque de l'artiste, et la période de sa survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des communications naissent lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire. Par conséquent, elles doivent plus leur existence à cette gloire qu'elles ne sont elles-mêmes à son service, comme de mauvais traducteurs prétendent communément que tel serait leur travail. En elles, la vie de l'original, dans son constant renouveau, connaît son développement le plus tardif et le plus étendu. » p. 263-264.
47. Les expressions « lignes de vision » et « lignes de fuite » sont empruntées librement du concept de *ligne de fuite* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, dans *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Dans les cas dont je traite, j'ai trouvé utile d'employer l'expression « ligne de fuite » simultanément avec « ligne de vision » afin de distinguer, d'une façon simple et efficace, des trajectoires visuelles (picturales) codifiées et des trajectoires générées mentalement par l'imagination, même si cette distinction peut être ultimement problématique et réductrice d'une réalité cybernétique et d'un état mental complexes.
48. C'est la première photographie connue du *lingchi*. Pour un survol culturel et historique exhaustif sur l'exécution de style *lingchi*, voir : *Chinese Torture/Supplice Chinois : approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique*, Institut d'Asie Orientale, (<http://turandot.vcea.net/index.php>). Voir aussi Timothy Brook, Jérôme Bourgon, Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge: Harvard University Press, 2008.
49. Walter Benjamin, *op cit.*, p. 71.
50. E-flux, <http://www.e-flux.com/about/>, consulté le 14 décembre 2011.
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*
53. Étant donné le coût de la publicité d'*e-flux*, on peut aussi soutenir que cela promeut une nouvelle forme de *Grand Tour* des sites qui ont les moyens de payer le privilège d'utiliser *e-flux* pour annoncer leurs expositions. Le monde de l'art selon *e-flux* est un monde d'influence, de richesse et de pouvoir.





March 22, 2011

e-flux

20 JAHRE
TEXTE-ZUR KUNST

**WO STEHST DU,
KOLLEGE?**

TEXTE ZUR KUNST
March 2011 / Issue No. 81

out now

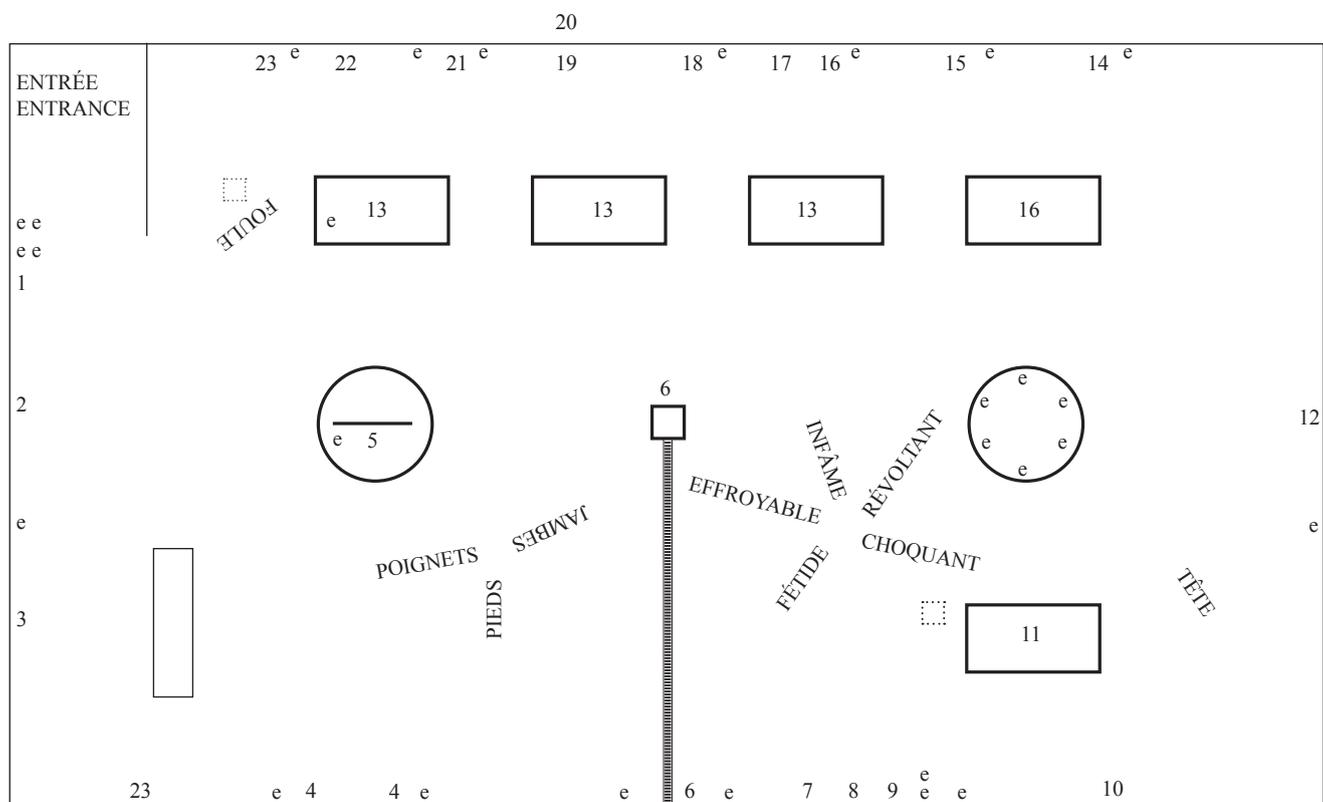
"WHERE DO YOU STAND, COLLEAGUE?"

www.textezurkunst.de

- Couverture
Cover International Newsreel Photo, *Human Head among Specimens Brought back from the South Seas. One of the crew of the 'Illyria' holding a human head which was found in the Solomon Islands by members of an expedition searching for specimens for the Field Museum of Natural History, Chicago* (29.10.22), photo de presse/ news photograph. Collection particulière/ private collection
- p. 32-33 David Tomas, plan d'installation initial pour *Live rightly, die, die... Volet I*
Initial exhibition installation floor plan for *Live rightly, die, die... Part I*
- p. 37 John Latham, *Encyclopedia Britannica* (1971), 16 mm transféré sur DVD/ 16 mm film transferred to DVD, 6:33, 8 images / 8 stills. Avec l'aimable permission de LUX, Londres/ Courtesy of LUX, London
- p. 39 Anonyme / Anonymous, *York Four Days Stage-Coach* (circa 1860), tirage à l'albumine / albumen print. Collection particulière / private collection
- p. 41 Bouchra Khalili, *Mapping Journey #1 and #3* (2008), projection vidéo / video projection, 4:30. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Polaris / Courtesy of the artist and of the Polaris gallery, Paris
- p. 43 Francis Aljys, *A Story of Deception* (2011), invitation et guide de voyage / announcement and travel guide, MoMA PS1
- p. 45 Francis Aljys, *The Loop, Tijuana-San Diego* (1997), carte postale / postcard
- p. 47 Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous* (1975), recto et verso / front and back, *Art & Project*, bulletin 89
- p. 49 Cartes Google d'après Stanley Brouwn / Google map after Stanley Brouwn, *Tatvan* (1970)
- p. 51 Cartes Google d'après Stanley Brouwn / Google map after Stanley Brouwn, *Tatvan* (1970)
- p. 52-53 George Maciunas, *Bundle of Events* (1965), Ed, Shikego Kubota, affiche recto-verso / two-sided poster
- p. 55 Allan Kaprow, *Pose* (1970), New York, Multiples Inc.
- p. 57 Guy Debord, *The Naked City, Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* (1957)
- p. 59 Brian Bentley, *Prototype for a Map of documenta XI. Participants Plotted According to Birthplace, Citizenship, Place of Education and Residence* (2011), <http://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049d8164a63b51dd40e&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1>
- Philippe Buache, *Planisphère physique* (1770). Collection particulière / private collection
- John Ritchie, *Chart of the Andaman Islands* (1785), Ed. A. Dalrymple. Collection particulière / private collection
- p. 61 Pavel Braila, *Shoes for Europe* (2002), 16 mm transféré sur DVD / 16 mm transferred to DVD, 25:24, 2 images / 2 stills. Avec l'aimable permission de l'artiste / Courtesy of the artist
- p. 63 Marcel Broodthaers, *Lettre à Düsseldorf* (1969). Collection particulière / private collection
- p. 65 André Cadere (photo: B. Marcelis), *André Cadere devant le miroir de Broodthaers* (1974), carte postale / postcard. Collection particulière / private collection
- p. 67 André Cadere, *Une présentation du travail de Cadere aura lieu à Paris le 25 juin 1975*, partition et itinéraire de la performance / performance itinerary and score. Collection particulière / private collection
- p. 68 M. Rol, *Le monoplan XI de Blériot file vers la côte anglaise* (1909), épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- J. Thézard, *Wilbur Wright au Mans* (1908), épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- p. 69 G. Oliver, *Château de Jaubertes, Lieutenant de Malherbe, 13 juillet 1913*, 6 épreuves argentiques / 6 silver prints. Collection particulière / private collection
- p. 70-71 Robert Smithson, *Mono Lake Site - Mono Lake Nonsite* (1969), invitation, Dwan Gallery. Collection particulière / private collection
- p. 73 Jan Dibbets, *Audio Visuelle Dokumentationen* (1969), Museum Haus Lange, Krefeld. Collection particulière / private collection
- p. 75 Jamelie Hassan, *Vitrine 448* (1987). Collection particulière / private collection
- p. 77 Chris Burden, *B.C. Mexico* (1973), transfert sur DVD / film transferred to DVD, 2:13. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Electronic Arts Intermix / Courtesy of the artist and of Electronic Arts Intermix, New York
- p. 79 NASA, *Photo # 61-MA5-19: Enos, a 5 and a half year old chimpanzee, is carried in his pressure couch into the transfer van for movement to the Mercury-Atlas launch pad. Enos, weighing 37.5 pounds and measuring 38 in. in height, was selected from among a group of five chimpanzees for the NASA's first three-orbital flight* (1961), épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- NASA, *Photo # 62-MA6-52: Astronaut John H. Glenn Jr. gives ready sign during Mercury-Atlas 6 prelaunch activities* (1962), épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- NASA, *Photo # 62-MA 6-215: Friendship 7 atop as Atlas rocket soars off pad 14 at Cape Canaveral, Florida, carrying Astronaut John H. Glenn on his three orbit trip around the Earth* (1962), épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- p. 81-82 Richard Hamilton, *Composer* (1972), recto et verso / front and back, Studio Marconi, Milan.
- David Tomas, *Untitled (Study for Apocalypse Now)* (2012) Collection particulière / private collection

- p. 84-85 David Tomas, *Untitled (Study for Apocalypse Now)* (2012)
- p. 88-89 David Tomas, plan d'installation initial pour *Live rightly, die, die... Volet II*
Initial exhibition installation floor plan for *Live rightly, die, die... Part II*
- p. 91 Anonyme / Anonymous, *The Ling Chi* (1890). Collection particulière / private collection
- p. 93 John Latham, *Encyclopedia Britannica* (1971), 16 mm transféré sur DVD / 16 mm film transferred to DVD, 6:33, 8 images / 8 stills. Avec l'aimable permission de LUX, Londres / Courtesy of LUX, London
- p. 94-95 W. E. Sharp, *The Ling-Che* (1890), tirage à l'albumine / albumen print. Collection particulière / private collection
- p. 97 Tim Clark, *A Reading of Three Chapters from the Novel, Blood Meridian, or the Evening Redness in the West, Written by the Southern, American Novelist Cormac McCarthy* (2003), projection, 92 min
- p. 99 Richard Hamilton, *Composer* (1972), verso / back, Studio Marconi, Milan. Collection particulière / private collection
- p. 100-101 Anonyme / Anonymous, *Têtes de pillards exécutés à Cheu-Kia-Tebang, le 7 mars 1912*, épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- p. 103 Leon Golub, *Head-Napalmed* (1971), acrylique / acrylic. Collection particulière / private collection
- p. 105 Francis Alys, *Postcards* (2010), Tate Publications. Collection particulière / private collection
- p. 107 Willem de Rooij, *Intolerance* (2011), dépliant d'exposition / exhibition flyer, Neue Nationalgalerie
- p. 109 London Stereoscopic and Photographic Society, *Mr. Stanley in the dress he wore when he met Livingstone in Africa* (1872), recto / front, tirage à l'albumine / albumen print. Collection particulière / private collection
- p. 111 London Stereoscopic and Photographic Society, *Mr. Stanley in the dress he wore when he met Livingstone in Africa* (1872), verso / back, tirage à l'albumine / albumen print. Collection particulière / private collection
- p. 113 Anonyme / Anonymous, *Atomic Bombed Nagasaki (1945)*, 2 épreuves argentiques / 2 silver prints. Collection particulière / private collection
- p. 115 Guy Debord, *The Naked City, Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* (1957)
- p. 117 Anonyme / Anonymous, *The World – Colonial Possessions and Commercial Highways*, 1910, The Cambridge Modern History Atlas (1957). Collection particulière / private collection
- Brian Bentley, *Prototype for a Map of documenta XI. Participants Plotted According to Birthplace, Citizenship, Place of Education and Residence* (2011), <http://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&hl=en&msa=0&msid=205309707486880960503.00049d8164a63b51dd40e&ll=16.636192,157.5&spn=177.912533,99.84375&t=h&z=1>
- p. 121 Vincent Meessen, *The Intruder* (2005), vidéo / video, 7:26, 2 images / 2 stills. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Argos Films, Bruxelles / Courtesy of the artist and Argos Films, Brussels
- p. 123 David Tomas, *But I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there* (2012), croquis pour un objet en aluminium / sketches for an aluminum object
- p. 125 Anonyme / Anonymous, *Atomic Bombed Hiroshima (1945)*, épreuve argentique / silver print. Collection particulière / private collection
- p. 126-127 Anonyme / Anonymous, *Untitled (Balloon Crash on Moscow Church)* (1906), 10 épreuves argentiques / 10 silver prints. Collection particulière / private collection
- p. 128 Jan Dibbets, *Audio Visuelle Dokumentation* (1969), Museum Haus Lange, Krefeld. Collection particulière / private collection
- p. 129 Anonyme / Anonymous, (19^e siècle / 19th century), huile sur toile / oil on canvas. Collection particulière / private collection
- p. 131 Irving Penn, *The Spectacular Highlanders of New Guinea, South Pacific*, Vogue, Dec. 1970
- p. 133 Lothar Baumgarten, *19 Colour Postcards* (1968-1974), documenta 10 (1997). Collection particulière / private collection
- p. 135 Garraway's Coffee-House, *Auction Catalogue of East-India Goods* (1825). Collection particulière / private collection
- p. 137 Chris Burden, *Shoot* (1971), vue d'installation / installation view, *Untitled (12th Istanbul Biennial, 2011)*, section 'Untitled (History)'
- p. 139 Leon Golub, *Head-Napalmed* (1971), verso / back, acrylique / acrylic. Collection particulière / private collection
- David Tomas, *Untitled (Study for Apocalypse Now)* (2012)
- p. 141-142 International Newsreel Photo, *Human Head among Specimens Brought back from the South Seas. One of the crew of the 'Illyria' holding a human head which was found in the Solomon Islands by members of an expedition searching for specimens for the Field Museum of Natural History, Chicago* (29.10.22), verso et recto / back and front, photo de presse / news photograph. Collection particulière / private collection
- p. 166 David Tomas (photo: Jérôme Nadeau), *Untitled (Study for Live rightly, die, die...)* (2012), panneau public / billboard, Montréal
- p. 167 David Tomas (photo: Jérôme Nadeau), *Untitled (Study for Live rightly, die, die...)* (2012), panneau public / billboard, Montréal

LIVE RIGHTLY, DIE, DIE... I



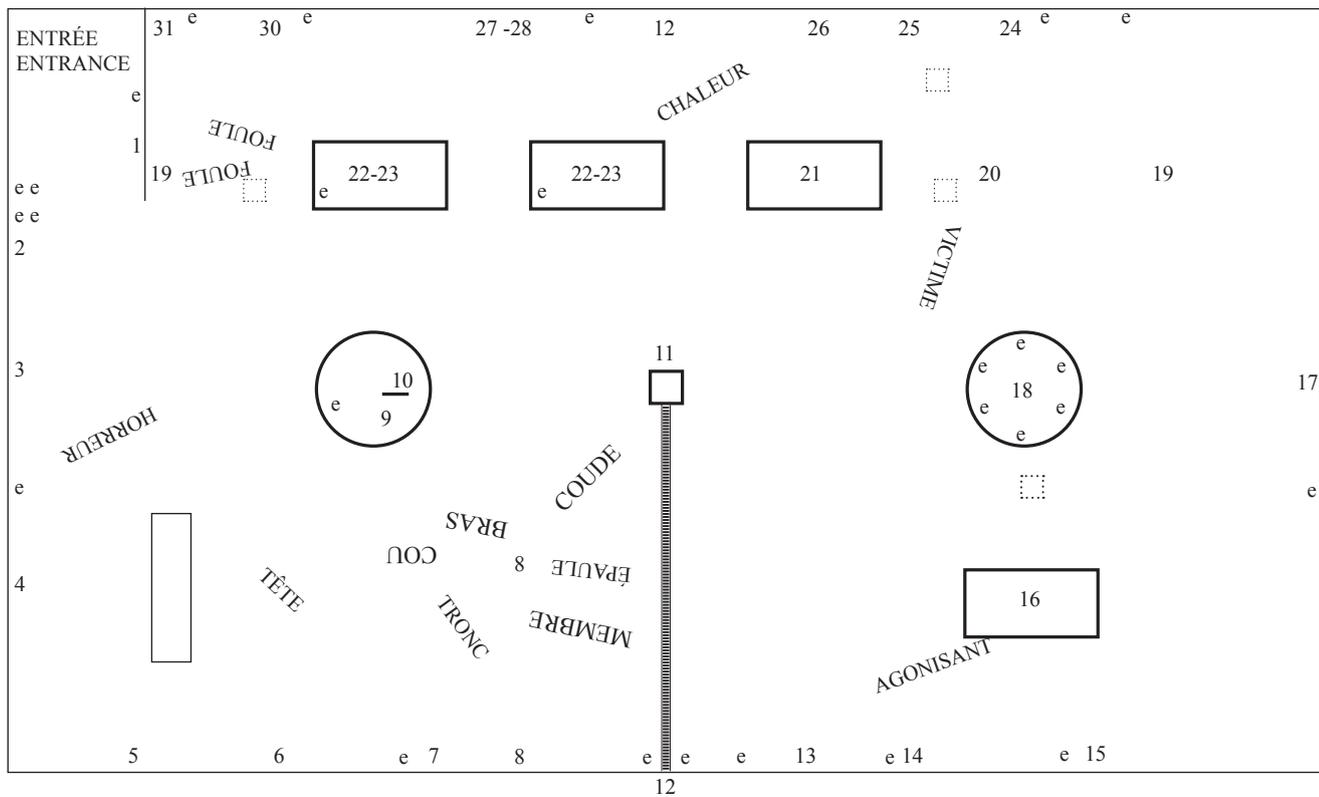
- | | |
|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. vidéo / video: John Latham | 13. livre / book: Jamelie Hassan |
| 2. photo: Anonyme / Anonymous
<i>York Four Days Stage Coach</i> | 14. phototex: Marcel Broodthaers |
| 3. vidéo / video: Bouchra Khalili | 15. phototex: André Cadere |
| 4. phototex: Francis Alÿs | 16. phototex: Robert Smithson |
| 5. phototex: Bas Jan Ader | 17. photos: G. Oliver |
| 6. phototex, rail: Stanley Brouwn | 18. phototex: Jan Dibbets |
| 7. phototex: George Maciunas | 19. photos: NASA |
| 8. phototex: Allan Kaprow | 20. bois / wood: Anonyme / Anonymous
<i>Tintin, Haddock, Tournesol, la Castafiore, Dupond</i> |
| 9. lithographie / lithograph: Guy Debord | 21. vidéo / video: Chris Burden |
| 10. phototex: cartes / maps | 22. phototex: David Tomas |
| 11. livre / book: Joseph Conrad | 23. imprimé / printed matter, phototex: Richard Hamilton |
| 12. vidéo / video: Pavel Braila | |

e = e-flux

☐ = son / sound: *Apocalypse Now*

LIVE RIGHTLY, DIE, DIE... II

29
7



- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. imprimé / printed matter: Anonyme / Anonymous
<i>Hongkong Telegraph</i></p> <p>2. vidéo / video: John Latham</p> <p>3. photo: W. E. Sharp</p> <p>4. vidéo / video: Tim Clark</p> <p>5. phototex: Richard Hamilton</p> <p>6. photo: Anonyme / Anonymous
<i>Têtes de pillards exécutés à Cheu-Kia-Tebang, le 7 mars 1912</i></p> <p>7. phototex: Leon Golub</p> <p>8. aluminium, texte / aluminum, text: David Tomas</p> <p>9. imprimés / printed matter: Willem de Rooij</p> <p>10. cartes postales / postcards: Francis Aljys</p> <p>11. phototex, rail: Stanley Brouwn</p> <p>12. photo: London Stereoscopic and Photographic Society</p> <p>13. photos: Anonyme / Anonymous
<i>Atomic Bombbed Nagasaki</i></p> <p>14. lithographie / lithography: Guy Debord</p> <p>15. phototex: cartes / maps</p> <p>16. livre / book: Joseph Conrad</p> | <p>17. vidéo / video: Vincent Meessen</p> <p>18. bois / wood: Anonyme / Anonymous
<i>Rocket Coin Bank</i></p> <p>19. aluminium, texte / aluminum, text: David Tomas</p> <p>20. bois / wood: Nina Fu Tomas-Thériault
<i>Airplane</i></p> <p>21. imprimé / printed matter: Tucker & Hunter</p> <p>22. imprimé / printed matter: Irving Penn</p> <p>23. cartes postales / postcards: Lothar Baumgarten</p> <p>24. photo: Anonyme / Anonymous
<i>Atomic Bombed Hiroshima</i></p> <p>25. photos: Anonyme / Anonymous
<i>Balloon Crash on Moscow Church</i></p> <p>26. huile sur toile / oil on canvas: Anonyme / Anonymous</p> <p>27. phototex: Chris Burden</p> <p>28. phototex: Istanbul Biennial</p> <p>29. bois / wood: Anonyme / Anonymous
<i>Tintin, Haddock, Tournesol, la Castafiore, Dupond</i></p> <p>30. phototex: David Tomas</p> <p>31. photo: International Newsreel Photo</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

e = e-flux

⋮ = son / sound: *Apocalypse Now / Voices from the Rainforest*

Bas Jan Ader

Bas Jan Ader (1942-1975) est d'origine hollandaise. Il s'établit en Californie en 1963, suite à un périple de onze mois en bateau en provenance du Maroc. Sa carrière artistique s'est déroulée entre 1970 et 1975. Ses actions performatives sont soigneusement documentées, l'œuvre n'existant que dans sa médiatisation. Comme plusieurs de ses contemporains, Ader s'est intéressé à la relation entre l'art et la vie, pratiquant le voyage comme forme d'art. Ader est disparu tragiquement en mer en 1975 alors qu'il traversait l'Atlantique à bord d'un minuscule voilier.

Francis Alÿs

D'origine belge, Francis Alÿs (1959) vit et travaille au Mexique. S'inspirant de la vie urbaine et de la complexité du quotidien, il aborde des réalités politiques et sociales telles les frontières nationales, le mondialisme et les territoires en conflit. Utilisant des procédés poétiques et allégoriques, nombre de ses œuvres explorent l'acte de marcher à travers un environnement urbain. Ses actions performatives se traduisent sous plusieurs formes parmi lesquelles la photographie, le dessin, la peinture et le film.

Lothar Baumgarten

Le travail de l'artiste allemand Lothar Baumgarten (1944) s'articule autour de l'histoire de l'ethnocentrisme, de l'anthropologie moderne et du questionnement des systèmes occidentaux de la pensée et de la représentation. Baumgarten est connu pour ses sculptures portant sur des enjeux environnementaux et issues de ses voyages parmi les autochtones d'Amérique du Nord et du Sud. Ses recherches anthropologiques se déploient également sous forme de films, publications, photographies et écrits.

Pavel Braila

Pavel Braila (1971) est né en république de Moldavie et partage son temps entre son pays natal et Berlin. Ses œuvres filmiques et vidéographiques explorent la vie quotidienne dans son pays d'origine à l'ère postsoviétique afin de mettre en lumière la complexité de l'identité moldave. Il cherche ainsi à répondre au manque de documents filmiques ou photographiques produits sur cette région, dont la production est quasi inexistante depuis la dissolution de l'URSS, et contribue de manière significative à l'héritage culturel et historique du début du 21^e siècle de ce pays.

Marcel Broodthaers

Poète, photographe, cinéaste et plasticien belge, Marcel Broodthaers (1924-1976) explore la nature et la signification du langage, mot et image, et de la rhétorique par des associations d'objets trouvés, de collages et de textes. En 1968 il s'autoproclame conservateur au Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, musée fictif où il produit des expositions, des publications et des films. Broodthaers est parmi les premiers artistes à s'être interrogé sur le rôle de l'institution, de la mise en espace et du texte dans la réception d'une œuvre d'art.

Stanley Brouwn

Stanley Brouwn (1935) est un artiste conceptuel néerlandais dont le travail cherche à établir de manière précise des mesures entre son corps, ses déplacements et le territoire dans lequel il évolue afin d'explorer le rapport entre une expérience concrète et l'espace. Au-delà du corps de l'artiste et de sa relation au monde, ce sont les normes qui nous régissent qui sont remises en question, notre manière de nous mouvoir et d'agir, notre manière de percevoir également.

Chris Burden

Chris Burden (1946) est né à Boston. Dans les années 1960, il part étudier en Californie où il vit toujours. Il devient rapidement une figure importante du Body Art, éprouvant les limites de son corps dans des performances souvent considérées comme extrêmes comme par exemple *Shoot* (1971). Vers la fin des années 1970, son intérêt pour les technologies et l'ingénierie l'amène à créer des sculptures et des œuvres installatives cinétiques monumentales abordant les relations entre l'artiste et la société industrielle.

André Cadere

André Cadere (1934-1978) est né en Pologne. Il a grandi en Roumanie avant de s'installer à Paris dans les années 1960. À l'instar des artistes conceptuels de sa génération, Cadere amène l'art hors du contexte muséal pour mieux l'introduire dans la vie de tous les jours. Durant sa courte carrière il développe ses fameuses « barres de bois rond » (il en a créé plus de 200), des barres peintes de différentes couleurs selon un système séquentiel préétabli, avec lesquelles il déambule dans les rues, dans des musées et à l'occasion de vernissages d'expositions dont il ne fait pas partie.

Tim Clark

Tim Clark (1945) est un artiste multidisciplinaire montréalais et un chercheur depuis plus de vingt ans. Son travail – performance, photographie, film et installation vidéo – s’articule autour des questions de l’impérialisme culturel, des conflits sociaux et de l’éthique en art. Clark s’intéresse à la nature et à la fonction de l’art : ses conditions d’existence, sa capacité à générer la connaissance, ses fonctions sociales et politiques et ses limites ; son œuvre suggère également une réflexion sur le rôle de l’université dans la combinaison et la reformulation des activités de l’artiste, du commissaire et du spectateur.

Willem de Rooij

L’artiste d’origine néerlandaise Willem de Rooij (1969) examine les contextes de production d’images et leurs modes de présentation et de représentation dans une perspective de confrontation anthropologique autour de la notion d’art. Il s’intéresse au rôle de l’objet dans le champ culturel, dont la compréhension est déterminée par les références culturelles et historiques ou par l’artiste. Son travail multidisciplinaire utilise une variété de supports – film, photographie, sculpture, texte – et emprunte souvent des œuvres d’autres artistes ou des objets trouvés.

Guy Debord

Guy Debord (1931-1994) est un écrivain, essayiste, cinéaste et révolutionnaire français. Membre actif du groupe situationniste, mouvement protestataire issu des révoltes étudiantes, il fonde et dirige en 1957 la revue *l’Internationale situationniste*. Auteur d’une œuvre cinématographique et littéraire, parmi laquelle se trouve l’essai *La société du spectacle* (1967), il émet une analyse critique de la société de masse et de consommation, considérant tant la forme que le contenu du système marchand comme un aliénant pour les individus dans leur vie quotidienne.

Jan Dibbets

L’artiste néerlandais Jan Dibbets (1941) explore depuis la fin des années 1960 les mécanismes de la perception spatiale et de la notion de perspective. S’inscrivant dans la lignée de la tradition hollandaise, sa démarche porte sur le paysage, le travail sur le motif, la représentation à travers la perspective, le cadrage et la notion de point de vue. Son travail crée une tension entre l’illusion de l’espace et la bidimensionnalité d’une image ; avec ses *Corrections de perspectives* par exemple, il crée l’effet de la perspective sur des formes géométriques à l’aide de sa caméra.

Leon Golub

L’artiste américain Leon Golub (1922-2004) est l’un des peintres les plus importants du mouvement expressionniste de l’après-guerre. Son engagement social et son militantisme indéfectibles se traduisent dans ses œuvres, à travers lesquelles il dénonce la violence et la guerre, particulièrement celle du Vietnam, qui se trouve au centre de son œuvre de 1966 à 1974. La violence des scènes représentées (les torturés et les tortionnaires, les manifestants violents, les scènes de guerre) est accentuée par la brutalité de sa technique, une accumulation de couches de peinture par la suite grattées.

Richard Hamilton

Richard Hamilton (1922-2011) est un artiste et graphiste anglais ayant fait partie du *Independent Group*, créé au sein de l’Institute of Contemporary Arts de Londres et à l’origine de l’exposition *This is tomorrow* (1956) qui inaugure le Pop Art. Comme ses contemporains américains, Hamilton dénonce à travers son art (collages, photographie, peinture) les dérives de la société de consommation et des médias de masse. Ses œuvres plus récentes abordent une dimension plus politique, parodiant souvent le consumérisme d’après-guerre.

Jamelie Hassan

Depuis le début des années 1970, l’artiste canadienne Jamelie Hassan (1948) s’impose dans le milieu des arts visuels au Canada avec ses œuvres multimédia, photographiques et vidéographiques. Son art, à la fois autoréférentiel et politique, porte sur l’identité personnelle et culturelle, l’exclusion, les déplacements, la langue et les processus de communication. Utilisant des artefacts traditionnels ou actuels, Hassan travaille avec un langage visuel multiculturel. Elle aborde des problèmes mondiaux comme le déplacement culturel, la dictature et les récits de métissage culturel.

Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) est une des figures les plus influentes de l’art américain contemporain et est considéré comme le père du happening. Comme plusieurs de ses contemporains, il cherche à abolir la frontière entre l’art et la vie en créant des événements réfléchissant à la nature éphémère de l’art. Dans les années 1960, il conçoit des *environnements* avec des objets du quotidien dans lesquels le public évolue, qui deviendront dans les années 1970 des *activités*, moments plus intimistes qui mettent en jeu l’intersubjectivité des participants.

Bouchra Khalili

D'origine marocaine, Bouchra Khalili (1975) vit et travaille à Paris. Son travail, essentiellement en vidéo, porte sur le déplacement, tant plastique, conceptuel que géographique et explore les dimensions mentales et imaginaires des territoires à partir de l'espace méditerranéen envisagé comme un lieu dédié au nomadisme et à l'errance. Khalili élabore des récits d'expériences perceptives liées aux trajets migratoires et aux états actuels des espaces frontaliers et urbains. Dans ses vidéos, elle documente les territoires qu'elle explore de même que l'imaginaire que ceux-ci génèrent.

John Latham

L'œuvre du Britannique John Latham (1921-2006) vise à créer une vision unifiée de l'existence. Combinant l'art, la philosophie et la science, sa théorie prend comme point de départ que tout ce qui existe est un événement dans le temps dont la durée est limitée. Le travail de Latham met de l'avant le rôle des micro-événements comme unités fondamentales de l'univers et se traduit par des œuvres tant picturales que performatives ou filmiques. Ses œuvres impliquent souvent le livre – brûlé, peint, coupé – comme symbole de la pensée et des différents systèmes de croyance.

George Maciunas

Artiste et graphiste américain d'origine lithuanienne, George Maciunas (1931-1978) est reconnu pour avoir fondé le mouvement et collectif Fluxus. La diversité de ses initiatives et projets témoigne de sa créativité et de sa conviction que l'art doit être compris dans un contexte plus large impliquant une conscience sociale. Maciunas a fondé des galeries d'art, des ateliers et des coopératives d'habitation pour artistes et a organisé maints événements et concerts.

Vincent Meessen

Les œuvres de Vincent Meessen (1971), artiste d'origine américaine vivant en Belgique, à la croisée du documentaire, de l'art conceptuel et de la narration, s'intéressent principalement aux liens entre la modernité et le colonialisme. Partant d'une approche documentaire, il crée des narrations complexes, morcelées, dans lesquelles il aliène le passé et place le présent dans un autre contexte. En réalisant des «documents d'expérience», Meessen explore dans ses films les conventions du réalisme en même temps qu'il brouille les frontières entre le documentaire et la fiction.

Irving Penn

Irving Penn (1917-2009) est un photographe américain reconnu pour ses photos de mode et ses portraits de célébrités, notamment pour le magazine *Vogue* où il a commencé à travailler dans les années 1940. Son style visuel simple et élégant, qu'il applique à tous les sujets – tant les robes de couturiers, les artistes, les objets du quotidien que les chefs tribaux de Nouvelle-Guinée – s'est rapidement imposé dans le monde de la mode. Vers la fin des années 1970, Penn a voyagé avec un studio portatif afin de photographier les «cultures primitives».

Robert Smithson

Sculpteur, théoricien et cinéaste américain, Robert Smithson (1938-1973) est reconnu comme l'un des artistes les plus influents du 20^e siècle. Figure marquante du Land Art ou Earthworks, ses œuvres, dont la très connue *Spiral Jetty* (1970), traitent de l'urbanisation et du rapport entre l'humain et la nature. Les œuvres de Smithson (dessins, sculptures, *earthworks*, films et écrits) témoignent de son intérêt marqué pour l'entropie, la topographie, l'anthropologie, l'histoire naturelle, le paysage, le langage et la culture populaire.

David Tomas

Le Montréalais David Tomas (1950) est un artiste, anthropologue et théoricien dont l'œuvre interdisciplinaire explore les cultures et transcultures de la science, de la technologie et de leurs systèmes d'imagerie. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies* (Continuum, 2004), *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media* (Éditions Dazibao, 2004), *DUCTION*, rédigé avec Michèle Thériault (Éditions Carapace, 2001) et *Transcultural Space and Transcultural Beings* (Westview Press, 1996). Son dernier ouvrage est *Escape Velocity: Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game* (Wedge Publication, 2012). Il enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM.

Bas Jan Ader

Bas Jan Ader (1942-1975) was born in the Netherlands and settled in California in 1963 after an eleven-month journey by boat from Morocco. His artistic career extended from 1970 to 1975. His performance activities were carefully documented, and his work exists only in its recorded media form. Like many of his contemporaries, Ader became interested in the relation between art and life, in which travel became a form of art. Ader died tragically on the high seas in 1975 while attempting to cross the Atlantic on a small sailboat.

Francis Alÿs

Francis Alÿs (1959) was born in Belgium and lives and works in Mexico. Drawing on urban life and the complexity of the everyday, he takes up political and social realities such as national borders, globalisation and territorial conflict. Many of his works use poetic and allegorical techniques to explore the act of walking through an urban environment. His performance activities are conveyed in various forms, including photography, drawing, painting and film.

Lothar Baumgarten

The work of German artist Lothar Baumgarten (1944) focuses on the history of ethnocentrism and modern anthropology while questioning Western systems of thought and representation. Baumgarten is known for his sculptures that take up environmental issues and are the product of his travels amongst indigenous peoples in North and South America. His anthropological research also takes the form of films, publications, photographs and writing.

Pavel Braila

Pavel Braila (1971) was born in the Republic of Moldova and divides his time between his birthplace and Berlin. His films and videos explore daily life in his country of origin in the post-Soviet era and highlight the complexity of Moldovan identity. In so doing, he is attempting to fill the lack of filmic or photographic documents of this region, as practically none has been produced since the dissolution of the U.S.S.R., and to make a meaningful contribution to this country's cultural and historical heritage in the early twenty-first-century.

Marcel Broodthaers

The Belgian poet, photographer, filmmaker and visual artist Marcel Broodthaers (1924-1976) explored the nature and meaning of language, words, images and rhetoric through the association of found objects, collage and text. In 1968 he proclaimed himself curator of the Museum of Modern Art, Department of Eagles, a fictitious museum where he produced exhibitions, publications and films. Broodthaers was one of the first artists to inquire into the role of the institution, the mode of presentation and the text in the reception of a work of art.

Stanley Brouwn

Stanley Brouwn (1935) is a Dutch conceptual artist whose work seeks to establish the precise measurements between his body, his movements and the territory in which he moves in order to explore the relation between a concrete experience and space. Beyond the artist's body and his relationship with the world, his work calls into question the norms that govern our behaviour, our way of moving and acting, and also our manner of perception.

Chris Burden

Chris Burden (1946) was born in Boston. In the 1960s, he left to study in California, where he has remained. He rapidly became a major figure of Body Art, testing the limits of his body in often-extreme performances such as *Shoot* (1971). In the late 1970s his interest in technology and engineering led him to create monumental kinetic sculptures and installations which address the relationships between the artist and industrial society.

André Cadere

André Cadere (1934-1978) was born in Poland. He grew up in Romania before settling in Paris in the 1960s. Like the conceptual artists of his generation, Cadere took art outside the museum in order to bring it into everyday life. During his brief career he developed his famous "round wooden bars" (of which he made more than 200), which were painted various colours according to a pre-established sequential system. He walked with them through the streets, in museums and at openings of exhibitions of which he was not a part.

Tim Clark

Tim Clark (1945) has been working as an interdisciplinary artist and researcher in Montreal for more than twenty years. His work – performance, photography, and film/video installations – addresses the issues of cultural imperialism, social conflict and ethical practices in art. Clark is interested in the nature and function of art: its conditions of existence, its capacity to generate knowledge, its social and political functions, and its limitations, his work also fosters questions about the university's role in aligning and gearing the activities of the artist, curator and viewer.

Willem de Rooij

The Dutch-born artist Willem de Rooij (1969) examines the contexts in which images are produced and the ways they are presented and represented from the perspective of an anthropological confrontation of ideas of art. He explores the role of the object in the cultural field, an understanding of which is determined by cultural and historical references or by the artist. His multidisciplinary work takes a variety of forms – film, photography, sculpture, text – and often borrows from the work of other artists or uses found objects.

Guy Debord

Guy Debord (1931-1994) was a French writer, essayist, filmmaker and revolutionary. An active member of the Situationist group, a protest movement that grew out of student activism, in 1957 he founded and edited the journal *Internationale situationniste*. A writer and filmmaker, his work includes the essay *The Society of the Spectacle* (1967), in which he elaborated a critical analysis of the mass society and consumer society, in which both the form and the content of the system of buying and selling were seen as alienating for individuals in their daily lives.

Jan Dibbets

Since the late 1960s the Dutch artist Jan Dibbets (1941) has been exploring spatial perception and the idea of perspective. Taking up the Dutch tradition, his project examines landscape, painting from nature, representation through perspective, framing and the notion of point of view. His work creates a tension between the illusion of space and the two-dimensional quality of an image; in his *Perspective Correction* series, for example, he employs his camera to create an effect of perspective on geometric forms.

Leon Golub

The American artist Leon Golub (1922-2004) was one of the most important painters of the post-war expressionist movement. His unflagging social commitment and activism are apparent in his art, in which he denounces violence and war, particularly the Vietnam War, which was at the heart of his work from 1966 to 1974. The violence of the scenes he depicted (torture victims and torturers, violent demonstrations, war scenes) is heightened by the brutality of his technique, in which paint is layered and then scratched.

Richard Hamilton

Richard Hamilton (1922-2011) was a British artist and graphic designer who was a member of the *Independent Group*, created out of the Institute of Contemporary Arts in London and the force behind the exhibition *This is Tomorrow* (1956), which inaugurated Pop Art. Like his American contemporaries, Hamilton used his art (collage, photography and painting) to denounce the excesses of consumer society and the mass media. His final work had a more political quality, often parodying post-war consumerism.

Jamelie Hassan

The Canadian artist Jamelie Hassan (1948) has been making her mark in the Canadian visual arts community since the early 1970s with her multimedia work, photography and videos. Her art, both self-referential and political, addresses personal and cultural identity, exclusion, displacement, language and communication processes. Using traditional or contemporary artefacts, Hassan works in a multicultural visual language, addressing global problems such as cultural displacement, dictatorship and the narratives of cultural hybridisation.

Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) was one of the most influential figures in contemporary American art and is considered the father of the happening. Like many of his contemporaries, he sought to do away with the boundary between art and life by creating events which reflected art's ephemeral nature. In the 1960s, he created "environments" out of everyday objects in which the public moved about. In the 1970s, these became "activities" – more intimate moments that put into play the participants' inter-subjectivity.

Bouchra Khalili

Bouchra Khalili (1975) was born in Morocco and lives and works in Paris. Her work, essentially in video, is a study of displacement – artistic, conceptual and geographic – and explores the mental and imaginary dimensions of territory through the Mediterranean region, seen as a place of nomadism and wandering. Khalili develops narratives of perceptive experiences having to do with migratory routes and the status of border and urban spaces today. Her videos document the territories that she explores as well as the imaginary realm to which they give rise.

John Latham

The British artist John Latham (1921-2006) sought to create a unified vision of existence. Combining art, philosophy and science, his theory's point of departure was that everything that exists is an event in time, whose duration is limited. Latham's work posits micro-events as the fundamental units of the universe, which he depicted in painting, performance and film. His works often involved books – burned, painted or cut up – as a symbol of thought and different systems of belief.

George Maciunas

Lithuanian-born American artist and graphic designer George Maciunas (1931-1978) is known as the founder of the movement and collective Fluxus. The diversity of his initiatives and projects is a testament to his creativity and conviction that art should be understood in a wider context to include social awareness. Maciunas founded art galleries, studios and housing cooperatives for artists and organized many events and concerts.

Vincent Meessen

The work of Vincent Meessen (1971), an American-born artist living in Belgium, is located at the crossroads of documentary, conceptual art and narrative. Its principal concern is the ties between modernity and colonialism. Using a documentary approach, he creates complex, fragmented narratives in which he distances the past and places the present in another context. By creating "documents of experience," Meessen's films explore the conventions of realism at the same time as they confuse the boundary between documentary and fiction.

Irving Penn

Irving Penn (1917-2009) was an American photographer recognised for his fashion photography and his celebrity portraits, in particular for the magazine *Vogue*, where he began work in the 1940s. His simple and elegant visual style, which he applied to all his subjects – whether they were designer dresses, artists, everyday objects or tribal chiefs in New Guinea – quickly took hold in the fashion world. In the late 1970s, Penn travelled with a portable photography studio in order to photograph "primitive cultures."

Robert Smithson

The American sculptor, theorist and filmmaker Robert Smithson (1938-1973) was one of the most influential artists of the twentieth-century. A decisive figure in Land Art and Earthworks, his work, including the well-known *Spiral Jetty* (1970), addresses the way in which the human-nature relation has been urbanised. Smithson's drawings, sculpture, earthworks, films and writings testify to his keen interest in entropy, topography, anthropology, natural history, landscape, language and popular culture.

David Tomas

David Tomas is a Montreal-based artist, anthropologist and theorist whose interdisciplinary works explore the cultures and transcultures of science, technology and their imaging systems. His publications include: *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies* (Continuum, 2004), *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media* (Éditions Dazibao, 2004), *DUCTION*, co-authored with Michèle Thériault (Éditions Carapace, 2001) and *Transcultural Space and Transcultural Beings* (Westview Press, 1996). His latest publication is *Escape Velocity: Alternative Instruction Prototype for Playing the Knowledge Game* (Wedge Publication, 2012). He teaches at the École des arts visuels et médiatiques at UQÀM.

Je remercie France Choinière pour son infaillible enthousiasme et soutien envers ce projet. Je remercie également Steve Bates, Sophie Bélair Clément, Brian Bentley, Amélie Brault, Abel Breton-Choinière, Éli Breton-Choinière, Cassandre Coulombe, Gabriel Coulombe, Marc-Antoine Coulombe, Rosika Desnoyers, Alexandre Jimenez, Jérôme Nadeau, Jennifer Pham, Celia Perrin-Sidarous, Jacko Restikian, Corina Steiner, Michèle Thériault, Nina Fu Tomas-Thériault et Joanne Véronneau pour leur inestimable contribution à cette exposition et à cette publication.

D. Tomas

I would like to thank France Choinière for her implacable enthusiasm and support of this project. I would also like to thank Steve Bates, Sophie Bélair Clément, Brian Bentley, Amélie Brault, Abel Breton-Choinière, Éli Breton-Choinière, Cassandre Coulombe, Gabriel Coulombe, Marc-Antoine Coulombe, Rosika Desnoyers, Alexandre Jimenez, Jérôme Nadeau, Jennifer Pham, Celia Perrin-Sidarous, Jacko Restikian, Corina Steiner, Michèle Thériault, Nina Fu Tomas-Thériault and Joanne Véronneau for their invaluable contributions to the exhibition and book.

D. Tomas

Live rightly, die, die...

Conception de l'ouvrage | Book concept **France Choinière, David Tomas**

Assistée de | Assisted by **Amélie Brault, Jennifer Pham, Corina Steiner**

Conception graphique | Graphic Design **Joanne Véronneau**

Traduction | Translation **Timothy Barnard, Francine Delorme**

Révision | Editing **Timothy Barnard, Amélie Brault, France Choinière, Janou Gagnon, Jennifer Pham, Bernard Schutze, Michèle Thériault**

Dazibao

dazibao-photo.org

info@dazibao-photo.org

Téléphone : 514 845-0063

Direction **France Choinière**

Distribution

Édipresse

945, avenue Beaumont

Montréal (Québec) Canada H3N 1W3

Téléphone : 514 273-6141

information@edipresse.ca - edipresse.ca

Dépôt légal | Legal Deposit

2^e trimestre 2012 / 2nd Quarter 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada | Library and Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Tomas, David

Live rightly, die, die--

Catalogue d'une exposition tenue à la galerie d'art Dazibao, Montréal du 1^{er} au 25 mars 2012 et du 29 mars au 29 avril 2012.

Texte en français et en anglais.

1. Tourisme dans l'art - Expositions. 2. Exotisme dans l'art - Expositions. 3. Art - Expositions. I. Dazibao (Galerie d'art). II. Titre.

N8253.T67T65 2012

700.432 C2012-940571-XF

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Tomas, David

Live rightly, die, die--

Catalogue of an exhibition held at the art gallery Dazibao, Montréal, Mar. 1-25, 2012 and Mar. 29-Apr. 29, 2012.

Text in French and English.

1. Tourism in art - Exhibitions. 2. Exoticism in art - Exhibitions. 3. Art, Modern - Exhibitions. I. Dazibao (Art Gallery). II. Title.

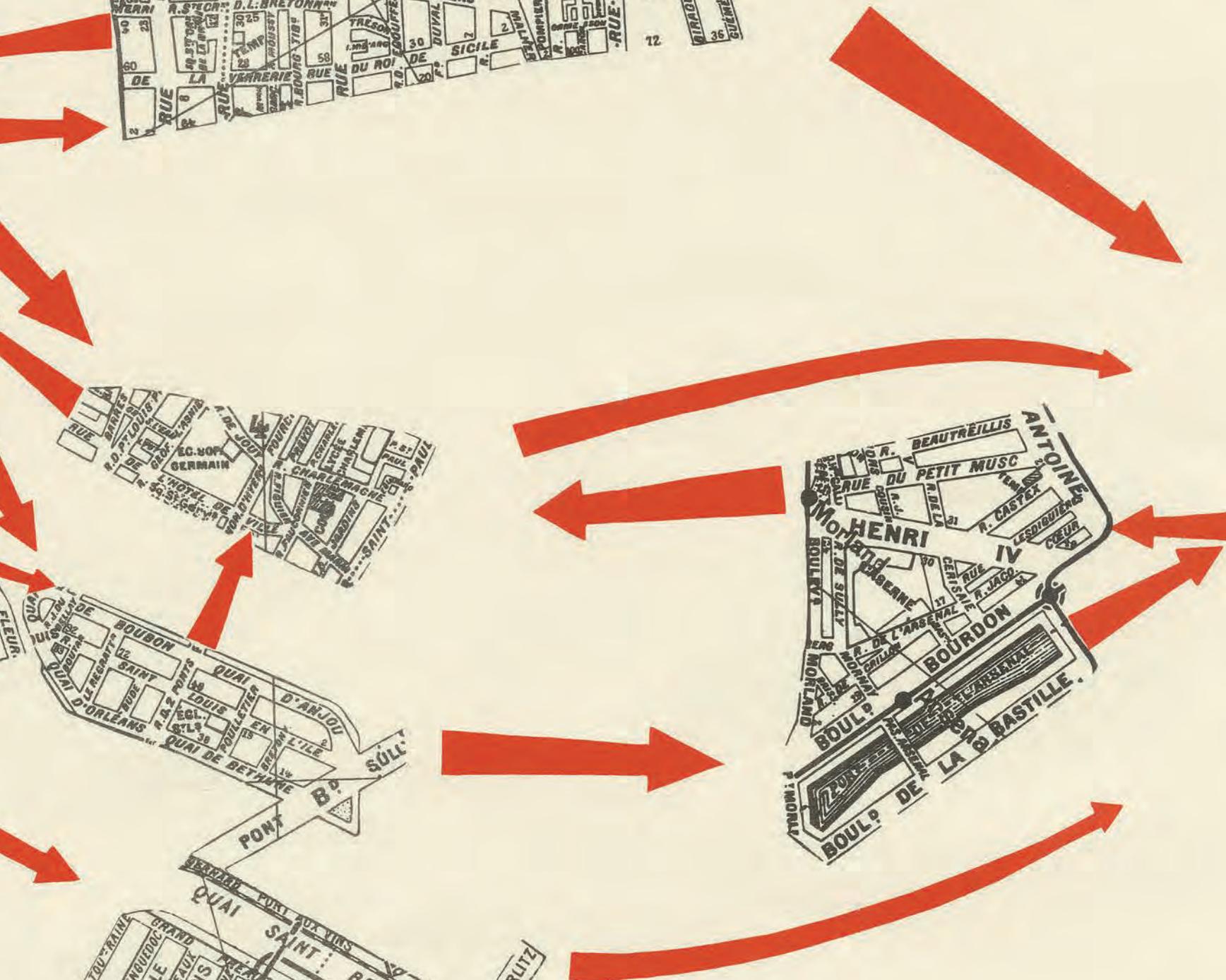
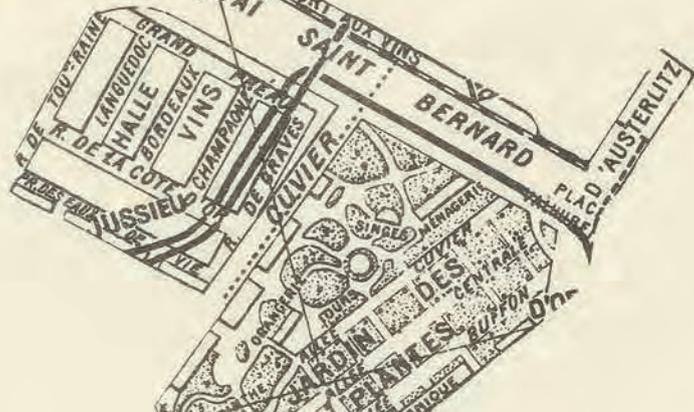
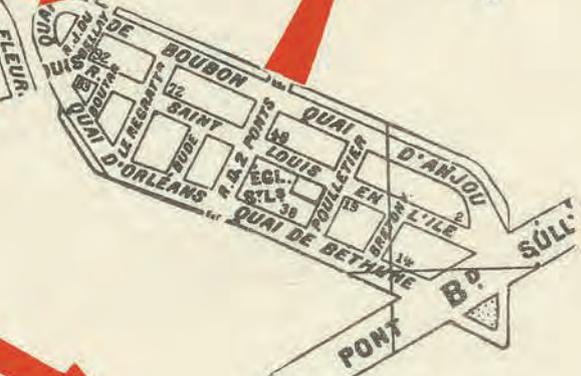
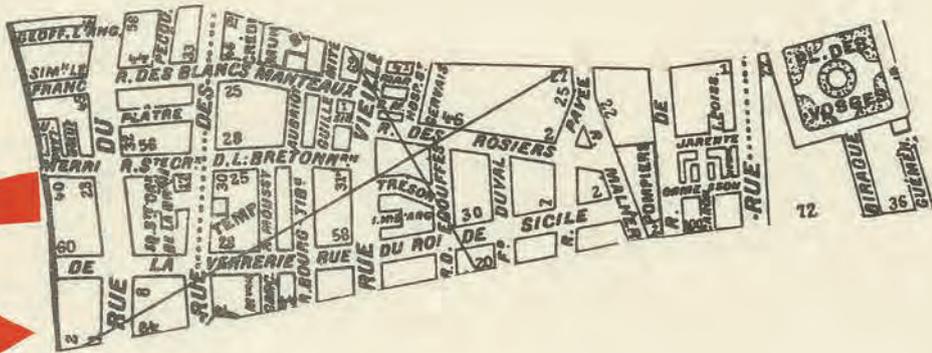
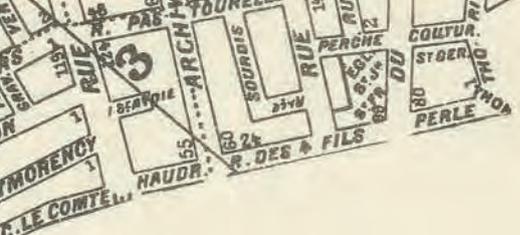
N8253.T67T65 2012

700.432 C2012-940571-XE

ISBN 978-2-922135-40-4

© Dazibao, David Tomas

Tous droits réservés



Au cours des vingt dernières années, la circulation transnationale de l'information culturelle a connu une croissance notable à travers diverses formes de l'activité artistique. Cette activité a vu le jour simultanément à l'apparition des modèles néolibéraux de commerce mondial et la création de systèmes d'échanges économiques et culturels interreliés. Cette circulation et ses rapports possibles avec les structures économiques et culturelles de la mondialisation soulèvent des questions fondamentales au sujet des modèles sur lesquels se fondent ces activités artistiques et sur le statut de l'information dès qu'elle est présentée dans de nouveaux lieux culturels. Les artistes prennent-ils maintenant part à une nouvelle forme professionnalisée de tourisme artistique et d'ethnographie amateur? Et quels sont les liens entre tourisme, cueillette et réception de l'information et l'exotique en art contemporain?

Over the past 20 years there has been a notable increase in the transnational circulation of cultural information through multiple forms of artistic activity. This activity has emerged in tandem with neoliberal models of global trade and the creation of interlocked systems of economic and cultural exchange. This circulation and its possible relationships with economic and cultural patterns of globalization raise fundamental questions about the models upon which these activities are founded and status of the information once it has been presented in new cultural locations. Are artists now engaged in a new professionalized form of artistic tourism and amateur ethnography? And what is the relationship between tourism, information gathering and reception, and the exotic in contemporary art?

