

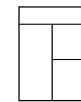
# *Actors, Networks, Theories*

*D'un discours  
qui ne serait  
pas du semblant*

D'un discours  
qui ne serait  
pas du semblant

# Actors, Networks, Theories

Vincent Bonin



galerie **leonard  
& bina  
ellen**  
art gallery

**Dazibao**

*Essay, part 1* 7

*Essai, partie 1* 29

**Exhibition**

Leonard & Bina Ellen Art Gallery  
Dazibao

**Exposition**

Galerie Leonard & Bina Ellen 54  
Dazibao 75

**Bibliography**

**Bibliographie** 91

*Essay, part 2* 101

*Essai, partie 2* 149

**List of works**

Leonard & Bina Ellen Art Gallery

**Liste des œuvres**

Galerie Leonard & Bina Ellen 199

**Floorplans**

**Plan des salles** 204

**List of works**

Dazibao

**Liste des œuvres**

Dazibao 206

## LINGUISTIC PLACE

In 1983, in a chapter of his book *The World, the Text, and the Critic* entitled “Traveling Theory”, Edward Said characterized the translation of a philosophical or theoretical text from one language to another and the subsequent migration from its point of origin to a second cultural context as both a gain and a loss of use-value.<sup>1</sup> Some twenty years after Said’s book was published, François Cusset and other historians of ideas provided a detailed account of the accumulation in the United States of a corpus of works by French theorists in English.<sup>2</sup> Written and first published as the debates instigated by their authors were taking place, these texts were translated and disseminated in North America after an interval of some years. Before examining the singular route taken by these travelling theories within the boundaries of the Anglophone visual art milieu, it is necessary, by way of preamble, to describe the “linguistic place” in which the discourses presented here are rooted (and to which I and my numerous collaborators are linked). Despite Montreal’s bilingualism and the unique configuration of its anglophone and francophone universities (McGill and Concordia/the Université du Québec à Montréal [UQÀM] and the Université de Montréal), which predispose it to a wider circulation of ideas, local manifestations of “French theory” and the development of the notion of postmodernism have not been the object of a detailed critical examination.

An event that could be included in an informal chronology of this phenomenon of deferred reception involves the disregard of a French text by its linguistic “group of origin”. In 1979 the

Conseil des universités du Québec commissioned the philosopher Jean-François Lyotard to prepare a report on the value of university knowledge in computerized societies.<sup>3</sup> Later that same year a version of the text was published in Paris by Les Éditions de Minuit under the title *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. In contrast to the reports on culture and education produced during the previous decade, which had played a role in triggering the reforms of the Quebecois modernity, this government document had little impact when it first appeared. It earned a very wide readership, however, following the publication in 1984 of an English translation by Geoffrey Bennington and Brian Massumi.<sup>4</sup> Critical reaction to the book (in the United States, English Canada, France and Quebec) limited acknowledgement of the fact that it was originally produced outside France to paraphrases of a few lines in the introduction that record the circumstances of its commission. According to certain commentators, the concept of postmodernism as defined by Lyotard—which found little immediate resonance when the report was published in 1979, but which was taken up by anglophone intellectual circles five years later—had been poorly assimilated by Quebec intellectuals.<sup>5</sup> *La condition postmoderne* was a very early portent of the “new spirit” of capitalism, the demise of the great ideologies, and especially the transformation in “the most highly developed societies” of knowledge into commodity form. Seen as a harbinger of globalization everywhere else, it passed virtually unnoticed in the place where it had its first university affiliation and bibliographical address.

1. Said, Edward W, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press, 1983. See the chapter “Traveling Theory”, pp 226–247.

2. Cusset, François, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris: La Découverte, 2003 (2nd ed 2005). For precursors to this study, see *French Theory in America*, New York: Routledge, 2001, and *SubStance*, issue 97, vol 31, no 1, 2002. Issue titled “The American Production of French Theory”, Robert F Barsky and Eric Méchoulan eds.

3. Lyotard, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Montreal: Gouvernement du Québec, Conseil des universités, 1979. <http://www.cse.gouv.qc.ca/fichiers/documents/publications/ConseilUniversite/56-1014.pdf>. Accessed January 11, 2015.

4. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoff (Geoffrey) Bennington and Brian Massumi trans, with a foreword by Fredric Jameson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

5. For more on this, see Dupuis, Gilles, “Postmoderne, après la lettre”, *Spirale. Arts, lettres, sciences humaines*, no 228, 2009, pp 71–72; Paterson, Janet M, “Le postmodernisme québécois : tendances actuelles”, *Études littéraires*, vol 27, no 1, 1994, pp 77–88; Gagné, Gilles, *Lyotard et la condition postmoderne, exposé*, seminar held on September 6, 1991 in Montreal, Montreal: UQÀM/Groupe inter-universitaire d’étude de la postmodernité, 1991; and Godard, Barbara, “Re: Post”, *Quebec Studies*, no 9 (fall 1989–winter 1990), pp 131–143.

It was also in 1979 that another French philosopher, Jacques Derrida, visited Quebec and took part in two round tables at the Université de Montréal on the themes of autobiography and translation. A couple of years later, slightly edited transcriptions of these discussions in French were put out by the Quebec publisher VLB éditeur. Ironically, this book has been out of print in Quebec for some years, although an English version published in 1985 by the University of Nebraska is still available.<sup>6</sup> During the second session, devoted to translation, the philosopher Claude Lévesque, who had organized the colloquium, reminded participants of the “linguistic place” of Quebec and warned against falling into a false philosophical neutrality, unthinkable in Derrida’s presence. As well as this reference to academic insularity, Lévesque also spoke of his own minority situation in a gathering where, moreover, the majority of those present were not born in France. He added that the normative tongue with which he was obliged to identify was constantly being deported from its original national context, creating a “discomfort” when it was spoken within an enclave that aspired to be a nation. Derrida replied:

I agree that it is time for us to take our bearings from the linguistic place in which we find ourselves, this strange linguistic place that is Quebec where, after all, the problem of translation is posed in forms and with a force, a character, and an urgency—in particular a political urgency—that are altogether singular. I think that if anything in this colloquium constitutes an event, it is in relation to the linguistic position of Quebec, where, at every moment, at every step, texts arrive not only in translation—that’s obvi-

ously the case everywhere—but in a translation that is remarked and underscored. One has only to walk down the street or go to a café and right away one receives utterances in several different languages (such as French or English on publicity posters, et cetera). Or else several languages—sometimes there are three—intersect each other within the same utterance. For the last two or three days, I have experienced utterances in three languages in a single sentence, and it is this, after all, that makes for the singularity of what is going on for us right now, as well as the fact that the participants at this roundtable are themselves in a very particular linguistic situation. By going around the table, we could remark the fact that not one of us is like a fish in water in the language he or she is speaking. Unless I am mistaken, not one of the subjects at this table speaks French as his or her maternal tongue, except perhaps two of us. And, even then, you [Péraldi] are French: I’m not. I come from Algeria. I have therefore still another relation to the French tongue. But still, it would be amusing to analyze the complexity, the internal translation to which our bodies are continuously submitting, here, at this moment.<sup>7</sup>

Derrida was describing the city of Montreal as it was in 1979, two years after the adoption of the Charte de la langue française (1977) but well before the introduction of Bill 178 (1988), which prescribed unilingual public signing and a number of other measures adopted by the provincial government to protect Quebec’s cultural identity. Over the following decades, as the philosopher pursued his task of deconstructing logocentrism, he never ignored the issue of translation. In 1992 he gave a talk during a bilingual conference

entitled *Echoes from Elsewhere/Renvois d’ailleurs*, organized by Edouard Glissant and David Mills at Louisiana State University in Baton Rouge. Among the subjects discussed by the participants were the problems encountered by franco-phone communities outside France. An expanded version of Derrida’s talk was later published as *Le monolinguisme de l’autre, ou la prothèse d’origine*,<sup>8</sup> in which the philosopher deconstructs the utopia of an absolute linguistic idiom. As a counter-example, he describes how during its occupation of Algeria the French state had deprived him of the concept of a mother tongue and replaced it with the normative language of the colony (French). The traumatic absence of a point of origin subsequently had an impact on his entire work, in which self-presence (and consequently the possibility of speaking only a single language) is deferred. The fact that a facet of Derrida’s work on translation and monolingualism began to develop during the very particular circumstances of the Montreal event of 1979 may be of only anecdotal interest. Like Lyotard’s *La condition postmoderne*, Derrida’s contributions to the conversation had an autonomy that transcended their context. But it was a context with which they resonated powerfully.

The present project was generated in part by speculations concerning the temporal desynchronization of these two texts’ reception. Is it possible to organize exhibitions here in Montreal while ignoring the “linguistic place” that defines both their address and their mode of address? In attempting to answer this question, we need first to review the brief revival during the 1990s, in Quebec and elsewhere, of the debates on

site-specificity that had taken place during the 1960s and 1970s.

In a 1996 article entitled “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, James Meyer attempted to extricate the contextual interventions of Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller, Ursula Biemann and Stephen Prina from the trap of a lingering modernism that linked the work to a single spatial location:

Today, much practice explores an “expanded” site, enlarging its scope of inquiry into contingent spheres of interest, contingent locations. This expanded institutional critique is as much at home in natural history and anthropological collections, in zoos, parks, housing projects, and public bathrooms, as in the art gallery or museum; it may engage several sites, institutions, and collaborators at once.<sup>9</sup>

In his effort to renew the criteria used to evaluate the analytic methodology shared by these artists, Meyer goes beyond Rosalind Krauss’s semiotic framework and invokes a Deleuzian aesthetic based on the interval between two distant points. He defines the mobile site as unstable, both in its economic underpinnings and its physical configuration. The discursive expansion of the form of the institutions that confer meaning on artistic statements becomes the extensible data that counters the rigidity of place as pinpointed on a map, the fetishism of the gallery’s white cube, or an escape over the wall into the industrial wasteland. In 1993 Johanne Lamoureux published an article in *October* on Silvia Kolbowski’s recent work, in which she also extended the notion of site.<sup>10</sup> Kolbowski, a member of *October*’s advisory

6. The original proceedings were published as Derrida, Jacques, *L’oreille de l’autre: otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Claude Lévesque and Christie V McDonald eds, Montreal: VLB éditeur, 1982; published in English as *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Christie V McDonald ed, Peggy Kamuf and Avital Ronell trans, Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

7. Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, pp 145–146.

8. Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l’autre, ou la prothèse d’origine*, Paris: Galilée, 1996.

9. Meyer, James, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, *Space, Site, Intervention: Situating Site Specificity*, Erika Suderburg ed, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p 27. This version of the article appeared in *Document*, no 7, fall 1996, pp 20–29. An earlier version was published under the title “The Expanded Site”, in the catalogue of the exhibition organized by Meyer, *What Happened to the Institutional Critique*, New York: American Fine Arts, Co., 1993 (unpaginated) and later under the title “The Mobile Site”, in *We Represent Ourselves To the World:*

Stephen Prina, *Galerie Max Hetzler, 1991*, Los Angeles: UCLA Hammer Museum, 2004, pp 200–14.

10. Lamoureux, Johanne, “Underlining the Legend of the Gallery Space”, *October*, no 65, summer 1993, pp 21–28.

board, had hitherto been overshadowed by several male colleagues, and this article was the first major monographic text devoted to her work. Lamoureux's analytic method was distinct, however, from the one employed by American authors (among them Meyer) aiming to periodize the gestures of a second generation of practitioners of "institutional critique", since it sidestepped the quite explicit political scope of Kolbowski's work. Basing her approach on Jacques Derrida's concept of the "parergon" and Gérard Genette's of the "paratext", Lamoureux was principally interested in the artist's emphasis on labels and didactic panels to make the discursive register part of the space of visibility of the (contingent) exhibition site. This was not the first article by Lamoureux to deal with such epistemological issues. From the start of the 1980s until the middle of the following decade, she attempted to effect a convergence between critical thinking on the English concept of site-specificity and the equivalent French notion of *in situ*, identifying the situation in Quebec as occupying an intermediary position in the equation.<sup>11</sup> Although the linguistic gulf separating the francophone and anglophone communities was the subject during this period of numerous literary studies, Lamoureux was the only person to explore the question—in either French or English—in the context of the visual arts.

In "French Kiss from a No Man's Land", published in *Arts Magazine* in 1991, Lamoureux conjures a metaphorical "couple form" trapped in a dialogue of the deaf to show how this gulf results in mutual misrecognition. In another essay dating from the previous year, "La statistique canadienne: A State Ethics", she explains

that in certain Canadian exhibitions of the 1980s, the need to offer a tribune to all identity groups arose from a bureaucratic classification by quota. Difference (sexual and cultural) was only recognized as an ethical component of a work in terms of a single analytical framework—the "deconstruction" of a representation of the other. The difference "within"—that of Quebec's linguistic and cultural particularity—was ignored or equated with complacent visual pleasure.<sup>12</sup> During this period, Lamoureux presented a deliberately crude schematization of the "two solitudes" in order to demonstrate that the art discourse (and by extension the mediating discourse of translation) could not iron out the singularity of the linguistic processes deployed in the works themselves:

A linguistic alterity is not simply a difference in dictionaries. That is why Canadian bilingualism that is generally satisfied to translate into French what was thought in English produces only, despite the best intentions, mute translations. Language is not instrumental; it unfolds across the symbolic realm. Visual arts in Quebec are gauged against languages and their usage, rather than the problem of representation.<sup>13</sup>

In 1995, a few years after having launched this debate, Lamoureux curated the exhibition *Seeing in Tongues—Sur le bout de la langue*, held at the Morris and Helen Belkin Art Gallery, in Vancouver (and later shown at the Galerie de l'UQAM, in Montreal), in which she attempted to establish a commonality between the practices of artists based principally in Montreal who all produced works in which translation and

transcoding were recurring phenomena.<sup>14</sup> In this case, the translation-related stigmata of Quebec art that she had discerned in anglophone criticism reappeared in the form of barely voiced identity markers. Aside from the fact that the participating artists lived in Quebec—the majority in Montreal—the works in the exhibition shared an aphasic structure linked to the subject's inability to verbalize sentences that had nevertheless been constructed at the mental level. Instead of representing illocutionary problems visually, however, the works hinted (via metaphor) at the difficult switch from one code to another (and often from representation to abstraction). Rober Racine's appropriation of the *Petit Robert* dictionary in his *Pages-Miroirs* is offered as an exemplary symptom of the visual translation of the phenomenon of linguistic "hyperawareness" peculiar to the identity discourse of Quebec literature.<sup>15</sup> Racine's interpolation of a void (the mirrors), rather than of the words contained in the lexicon of normative French, reinforces the eclipse of the subject—his inability to identify with language—instead of insisting on his right to speak and, by extension, his confrontation with the symbolic:

Given Racine's interminable aesthetic transferral and re-coding of the same material, one can see why he was concerned with the spectre of aphasia. For this would radically wipe out his rigorous enterprise of 'decentering' language, do away with his determination to 'listen to writing' or to 'see hearing.' Writing about this project in the *Pages-Miroirs*, Racine says: '... This decentralization must be taken in the widest possible sense: it touches on the visual, auditory, tactile and olfactory fields of perception.'<sup>16</sup>

In Lamoureux's early articles, the schema of the estranged Canada/Quebec couple was presented to readers primarily as an allegory designed to cast light on a complex historical situation. Later, the need to define a commonality between the practices of Quebec artists resulted in a new form of essentialism. In Quebec, the production of the critical apparatus attached to the visual arts (exhibition catalogues and other publications) invariably involves a greater financial investment, since the texts must be published in both official languages. Elsewhere in Canada (owing to the source of the funds) the utopia of bilingualism is not always followed up. So it is precisely at the level of the effect of the supplement, identified by Lamoureux in Kolbowski's work as an intrinsic condition of institutional performativity, that the problem of "belatedness"—the need to catch up—becomes significant. In her eagerness to situate local practices within the boundaries of a category (ultimately as reductive as the one she refused to accept from her anglophone counterparts), Lamoureux has concealed the difficulty of reintegrating the anglophone discourse on representation into francophone Quebec (its translation being invariably deferred).<sup>17</sup> The two separate terms of the "couple form" nevertheless cohabited more or less harmoniously for a brief period in the field of Canadian art. In a talk given during the first instalment of *D'un discours*, the critic and curator Philip Monk spoke of the impact the unleashing of the texts of French theory had on the broadening of his own writing practice between 1979 and 1990, and of their influence on the Toronto art milieu.<sup>18</sup>

11. See "Lieux et non-lieux du pittoresque", *Parachute*, no 39, summer 1985, pp 10–17; "The Museum Flat", *Public*, no 1, winter 1988, pp 71–84; and "Questioning the Public: Addressing the Response", *Queues, Riots and Rendez-vous: Questioning the Public*, George Baird and Mark Lewis eds, Banff: Banff Arts Centre, Walter Phillips Gallery, 1994, pp 145–153. All these essays on *in situ* and site-specificity have been re-published in Lamoureux, Johanne, *L'art insituable. De l'in situ et autre sites*, Montreal: Centre de diffusion 3D, 2001.

12. See Lamoureux, Johanne, "French Kiss from a No Man's Land: Translating the Art of Quebec", *Arts Magazine*, vol 65, no 6, February 1991, pp 48–54 (published in French as "French Kiss from a No Man's Land. L'art québécois et sa traduction canadienne", in Lamoureux, *L'art insituable: De l'in situ et autre sites*, pp 151–167); and "La statistique canadienne: A State Ethics", in Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autre sites*, pp 169–177.

13. Lamoureux, "French Kiss from a No Man's Land: Translating the Art of Quebec", p 54.

14. Lamoureux, Johanne, "Seeing in Tongues: A Narrative of Visual Art and Language in Quebec", Don McGrath trans, in *Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Quebec / Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995. The exhibition was held in Vancouver from November 10, 1995 to January 14 1996, and in Montreal from May 31 to June 22, 1996.

15. Lamoureux borrowed this concept from Lise Gauvin; see "Une surconscience opérante: Les stratégies textuelles des années 80", *La langue fétiche/Fetishizing Language: Discours Social/Social Discourse*, vol 5, nos 3–4, fall 1993, pp 139–158.

16. Lamoureux, "Seeing in Tongues: A Narrative of Visual Art and Language in Quebec", pp 13–14.

17. See the video documentation of the conversation between Johanne Lamoureux and myself that took place at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery during the first instalment of *D'un discours*: <https://vimeo.com/80640218>. Accessed January 11, 2015.

18. See the section of part 2 on Philip Monk, pp 113–116.

During the same period, the Montreal-based magazine *Parachute*<sup>19</sup> created a unique tribune via which theories originating in France were introduced to anglo-Canadian intellectual circles, while also publishing original articles in French (often by Quebec authors).<sup>20</sup> These articles, arising from entirely different contexts, were published side by side and in some cases translated. Their proximity encouraged readers to make unusual to-and-fros between, for example, Jeff Wall's interest in Édouard Manet and the study by Georges Didi-Huberman of Jean-Martin Charcot's iconography of hysteria.<sup>21</sup> In addition, the colloquia organized by the magazine brought its contributors face to face, thus revealing affiliations, reinforcing complementary approaches and sparking disagreements.<sup>22</sup> The magazine's English-language content during these years prefigured various trends of French theory, which in the years to come would be filtered by the New York and London art milieus. The members of the editorial committee countered the provincialism that held sway around them by addressing themselves directly to the representatives of an international network. The resulting conversation was conducted at both an imagined level (the montage of the discourse presented in the magazine) and a pragmatic one (the dialogic framework established). Like the bilingualism that was made official in Canada, in part to expunge a historical dispute, the cohabitation within *Parachute*'s pages of theory and criticism in its "original" language and in translation created the appearance of a harmonious dialogue between the protagonists. They were on good terms, kept mutually up to date, and would

ultimately contribute towards debates in a number of major centres. *Parachute* officially folded in April 2007, leaving the art community facing a void that has not been filled since. Ironically, it was around this time that a concerted effort began in France to translate American and British texts that had had a critical or political impact during the 1970s, 1980s and 1990s. The justification for this enterprise was once again an acknowledgement of the need to catch up: after the anglophone assimilation of French theory, it was, conversely, the turn of cultural studies, queer studies and anti-essentialist feminism to become part of French university curriculums.<sup>23</sup> Since Johanne Lamoureux's 1995–1996 exhibition, there have been few situations in which the persistent gulf separating anglophone and francophone members of Canada's various art milieus could be explored. While interest in site-specificity waned among Quebec artists and critics during the 2000s, elsewhere it underwent a revival.<sup>24</sup>

The building up of a corpus of French theory in American universities was the result of a form of traffic in which the circumstances of a discourse's construction tended to be clouded by its ubiquity. This "dematerialization" was related to the processes by which it was possible to fuse the two dimensions of immediacy and mediation to give rise to the fiction of a realm of instantly accessible information that takes no account of the intercessions of translation. Walter Benjamin, Jacques Derrida and numerous other scholars have shown how the losses and gains of meaning that occur during the passage from one idiom to another also trigger a

shift in the concept of "originality" by giving the slip to dominant discursive formations, and even the concept of the "mother tongue".

In an article published by the magazine *Texte Zur Kunst* in 1992, Diederich Diederichsen described both the operations behind the publication by Merve Verlag of a German version of *Mille Plateaux* by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and its subsequent reception, as "importation":

What else could there be, in the operation that consists of importing a datum, of transplanting (while transforming) it from one system to another in which its 'context of origin' cannot be conceived... what else could there be other than an aesthetic fascination?<sup>25</sup>

In attaching such importance to the residual value of the referents, Diederichsen fosters a kind of fetishism of the signifier. He eclipses the functionalism of translation (the access to content it offers) by identifying the noise left by the various stages in the "life" of a work as an intrinsic quality. From a pragmatic viewpoint, however—one that focuses on the efficiency of the transactions—this is dross to be eliminated. Despite the free circulation of images beyond linguistic frontiers, monolingualism is always a barrier to the dissemination of the discourse that accompanies them. Paradoxically, cultural producers working in the realm of the visual arts are obliged, sooner or later, to convert their language-related products into the international currency of English. The speed of market operations can then keep up with the rate at which information is transmitted between the key

players benefitting from this communicational transparency. In their 2013 article "International Art English", Alix Rule and David Levine explored the particular use of English in the pervasive promotional tools of contemporary art, such as press releases and artists' statements, concluding that this language, though dominant, is actually corrupt. But the authors' observations do not go beyond a recognition of stylistic standardization, and the question of monolingualism is astonishingly absent from the debate in *e-flux journal* that the article sparked.<sup>26</sup> Emily Apter has proposed an antidote to such cynicism by extending the examination of the intellectual activity of translation conducted critically by Walter Benjamin and Jacques Derrida to issues related to the globalization of economic exchange.<sup>27</sup> According to Apter, thinking clearly about the psychic and political gap between languages (the translation zone) means never ignoring the possibility or impossibility of transmitting the texts—always taking into account, in other words, the practicum of the translator's task. Still, in her brief discussion of the visual arts, she reiterates the familiar tropes concerning the opacity that results from the transfer of linguistic content into the realm of image, and the converse switch from the realm of image to linguistic content.

My aim in all three parts of this project (the two exhibition components and this publication) has been to counter the metaphorizing of translation in the field of the visual arts by showing instead how the materiality of its discursive shifts and transfers becomes perceptible when they are linked to the "landing place" that is the exhibition. The objective of *D'un discours*

19. The magazine was founded by Chantal Pontbriand and France Morin in 1975. Between 1983 and 1987 the editorial committee included (in rotation, depending on the content of each issue) Serge Bérard, Robert Graham, Bruce Greenville, Johanne Lamoureux, Martine Meilleur, Philip Monk, Jean Papineau, René Payant, Richard Rhodes and Thérèse St-Gelais. The last issue (no 125) appeared in January 2007. Two anthologies edited by Pontbriand, one in French and one in English, bring together selections of texts from the magazine: *Parachute. Essais choisis*, 2 vols, 1975–1984 and 1985–2000, Brussels: La Lettre

volée, 2004, and *Parachute: The Anthology (1975–2000)*, 4 vols, Dijon: Les presses du réel/Zurich: JRP|Ringier, 2013–2015 (vol 4 forthcoming).

20. Serge Bérard, Raymond Gervais, Johanne Lamoureux, Jean Papineau, René Payant and Christine Ross contributed to the magazine regularly during these years. Ross wrote a number of articles in which she attempted to integrate French, American and British theoretical sources. Serge Bérard served as the publication's Vancouver correspondent, and Johanne Lamoureux, who spent several years in Paris during her doctoral studies, contributed reviews of European exhibitions.

21. See Wall, Jeff, "Unity and Fragmentation in Manet", and Didi-Huberman, Georges, "Une notion du 'corps-cliché' au XIX<sup>e</sup> siècle", both in *Parachute*, no 35, June-July-August 1984, pp 5–7 and 8–14.

22. These conferences included *Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*, held at the Université du Québec à Montréal in 1980 (proceedings published under the title *Performance: text(e)s et documents*, Montreal: Éditions Parachute, 1981), and *Discussions: Art and Criticism in the Eighties*, held at the Ontario College of Art in 1984.

23. See, for example, *Le tournant populaire des cultural studies: l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964–2008)*, Annie Claustres ed, Dijon: Les presses du réel, 2013, and *La rébellion du Deuxième sexe: l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970–2000)*, Fabienne Dumont ed, Dijon: Les presses du réel, 2013. In a spin-off to this phenomenon, the artists Mathieu K Abonnenc and Lili Reynaud Dewar have made the effects of the translation and assimilation of American cultural references part of their practices. *May*, a magazine edited by Catherine Chevalier since

2010, also takes an interpretive and critical approach to American and German discourses within a franco-phone context. And in 2010, Chevalier and Andreas Fohr co-edited *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon: Les presses du réel/Zurich: JRP|Ringier, 2010, which created another type of transfer, making a corpus of critical texts published in German during the 1990s accessible to francophone art milieus.

24. See Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press, 2002.

25. Diederichsen, Diederich, "Aus dem Zusammenhang reißen / in den Zusammenhang schmeißen", *Texte Zur Kunst*, no 8, December 1992, pp 104–115. This translation from the French, "Détacher du contexte/ jeter dans le contexte : sur la publication de la traduction allemande de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari", in *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, p 26.

26. Rule, Alix, and David Levine, "International Art English", *Triple Canopy*, 2012, <http://www.canopycanopycanopy.com/contents/>

international\_art\_english. Accessed January 11, 2015. For a look at the debate that followed the article's publication, see Martha Rosler, "English and All That", <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that/>, and Hito Steyerl, "International Disco Latin", <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>, both in *e-flux journal*, no 45, May 2013. Accessed January 11, 2015.

27. Apter, Emily, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

was to reveal the parallels between the various phases in the importation of theoretical discourses from one cultural context to another and the actions required by the re-exhibition of artistic propositions from the recent past that had been themselves shaped by these discourses. Written in the specific circumstances surrounding debates that took place for the most part during the 1970s, the texts associated with French theory were translated some years after their initial publication, creating other political repercussions. Similarly, the works displayed were responsive to discussions among affiliated groups of artists and critics who have assimilated this theoretical corpus. When these artistic propositions are re-shown, the particularity of the initial dialogic framework must be allowed to generate a new conceptual constellation.

During the period of research that preceded the conception of the exhibition components, I planned to assemble a far more comprehensive sampling of historical works that would clearly show the stages by which artists have assimilated the sources in question. When this proved logistically impossible, I was obliged to focus on certain issues at the expense of a number of others of equal significance. I decided also to highlight the contemporaneity of a quite recent past—in other words, the way in which some artists have re-examined, in the present, areas left unexplored when these texts were first translated and disseminated in English, almost thirty years ago.<sup>28</sup> Among the methods employed to demonstrate this deferred reception was a detailed review of the chronology of the selected artworks' earlier presentations and in some cases a reassessment

of these exhibitions of the recent past. I consulted with most of the artists at length in an effort to establish the right narrative structure, and reconstruction was never an option. Finally, I wanted to avoid simply adding another chapter to the story of the various cross-influences (or the intellectual romance) between France and the United States by focusing yet again on the diplomatic operations that resulted in American art of the second half of the twentieth century being constituted by its absorption of European culture.<sup>29</sup> My aim was rather to investigate the retroactive effects of the reception of this hybrid canon from the periphery—from Quebec and Canada. Once this perspective was adopted, the idea of the predominance of the works' initial visibility as a point of origin was threatened, since they duplicated a situation of non-transparency familiar to Montreal spectators: the reference to “French thought” as the equivalent of theory. The irony generated by their display was in fact only perceptible because they were being shown in the “linguistic place” described above. The exhibitions could therefore lay claim to the specificity of their site. These contextual circumstances must nevertheless be tempered by the institutional framework within which these exhibitions were produced and were held. Although the programming offered by this project's two partner organizations are comparable in many ways, their missions and audiences are distinct. While accommodating this disparity, *D'un discours* also had to take account of the impact on my unified concept of the break in readability resulting from dual venues.

The second instalment was shown at the artist-run centre Dazibao almost a year after

the first had been presented at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery, although the two were originally intended to take place one immediately after the other. But in fact the hiatus gave me the opportunity to reflect further on the effects of a temporal gap on the intersecting reception of the works and discourses. In the instalment at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, transmission as a pedagogical activity played a major role. The events the Gallery normally organizes to accompany its exhibitions (lectures, guided tours) do not have the status of peer-reviewed knowledge production. On the other hand, the institution enjoys a certain autonomy vis-à-vis both the university and market exigencies, allowing it to ignore prevailing populism and present an experimental program that would not be possible elsewhere (in museums or commercial galleries). The self-management that distinguishes an artist-run centre from other art institutions means that it can offer artists a degree of control over the organization of their exhibitions and their discursive presentation of their works. *D'un discours* was conceived with these differences in mind.

When translators write a preface, they address an imagined reader. In seeking to construct a common horizon of expectation with this unknown third party, they assert themselves as an agent (speak in their own voice) rather than remaining in the background. Identification with the language of the reader—a process of which the author of the text being translated is not necessarily part—is the first step. This prefatory exercise then generally focuses on the social, cultural, political, and affective repercussions of

the translated text's publication. While not equating my function as curator with that of translator, I certainly speculated about the hypothetical audience to which this project would “address” works that had been “displaced” from their initial discursive context. Aside from students and representatives of Montreal's art milieu, this audience included particular members of my own community of affinity with whom I have long been conducting an ongoing dialogue, who I invited individually to conceive projects not necessarily related to the specific circumstances I had set. Initially, I was anxious not to “instrumentalize” the contributions of these peers by seeming to place them in the wake of the discourses of certain of the (to varying degrees) canonized American and British artists whose works I had assembled. There was also a risk that these new contributions might cloud the historical coherence of what I was attempting to reveal. In striving to avoid this, I realized that the only way to pursue the dialogue with my peers in the form of an exhibition was first to assemble the group and subsequently to have them act as consensual decisional agents. Ultimately, the two instalments reflected a concatenational compromise resulting from the possible cohabitation of these various groups and my transferential relationship to the individuals composing them.

Writing about an exhibition always seems to take place after its conception, even when there is an interval for reflection before the works are shown. This essay, written at various points during the development of the project's two exhibition instalments (2013–2014), is being published with a certain delay. In the following

28. While the first exhibition instalment was on view, Anaël Lejeune, Olivier Mignon and Raphaël Pirenne published the proceedings of a conference entitled “French Theory and American Art”, held in 2011 at the WIELS Contemporary Art Centre in Brussels. For methodological reasons, the editors decided to restrict the selection of papers to the 1960s, 1970s and 1980s. Many of the articles published in the proceedings confirmed the hypotheses I had developed during my research. I was obliged, however, to revise the historical portion of this book in order not to overlap unduly with these texts.

I shall therefore cite the articles of this anthology in footnotes, rather than paraphrasing them. See *French Theory and American Art*, Anaël Lejeune, Olivier Mignon and Raphaël Pirenne eds, Berlin: Sternberg Press/Brussels: (SIC), 2013.

29. The hegemony of this canon (its absorption of everything it encountered) is undeniable. Serge Guilbaut has explained how the founding of the Museum of Modern Art was partially the result of the appropriation of a European concept of avant-garde art. See Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983; published subsequently in French as *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris: Éditions Jacqueline Chambon, (1988) 1996. Since then a number

of other art historians have explored the construction of nationalism in American art according to a principle of importation. See *Internationalizing the History of American Art*, Barbara Groseclose and Jochen Wierich eds, University Park: Penn State University Press, 2009.



part of the text, I shall refer to these events from time to time in order to delve more deeply into the theoretical issues raised during my research. The chronological bibliography (p 92) highlights a number of points of visibility (books, magazine articles, catalogues), thereby opening and closing many imaginary parentheses that could encompass a content whose reconstitution here must be seen as extremely fragmentary.

## FIGURE, DISCOURSE, UNIVERSITY

Like the persistence of the Canadian language divide, the importation and assimilation of French theory by the anglo-American art milieu is rooted in a kind of misrecognition. During the structuralist period in France, the concept of discourse was used to describe the predominance of an ensemble of restrictive conditions that prevented any subjective viewpoint from being fully manifested. What is said, it was asserted, belongs to no one, and words are sometimes even uttered against the speaker's will or emerge of their own accord. Roland Barthes denounced the tyranny of the "explanation" of a work that centres on the author, "as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the *author*, 'confiding' in us".<sup>30</sup> He further maintained that utterance "is an empty process, functioning perfectly without there being any need for it to be filled with the person of the interlocutors".<sup>31</sup> Michel Foucault described the order of discourse, discursive formations and the agents responsible for them.<sup>32</sup> Pierre Bourdieu showed how the acquisition of language skills or its converse, the absence of means of expression,

are reflected in the relative social positions of dominator and dominated.<sup>33</sup> About a decade later anglo-American artists and critics appropriated these ideas on discursivity to undertake a critique of the institutions, subjectivity (male, heterosexual, white) and fetishism of visuality.

It was nevertheless in the realm of aesthetics that during the 1970s French philosophers attempted to find a refuge outside of discourse. In his 1971 book *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard asserted that there is a part of meaning that is not conveyed by normative language and that establishes its own truth:

What, then, do you believe discourse to be? Cold prose hardly exists, except at the lowest rungs of communication. Discourse is always thick. It does not merely signify, but expresses. And if it expresses, it is because it too has something trembling trapped within it, enough movement and power to overthrow the table of significations with a quake that produces the meaning.<sup>34</sup>

Despite the erosion of humanism by Lyotard's contemporaries and the widespread re-evaluation of institutions, the figural remained for him a horizon of emancipation. At the time these theorists were writing their texts on aesthetics, they were collaborating and socializing with a number of French artists.<sup>35</sup> In her 2009 book *The Visual World of French Theory: Figuration*, Sarah Wilson describes the elective affinities that existed during the 1970s between these authors and the painters of the Narrative Figuration movement.<sup>36</sup> The members of this group, little known outside France, had in common their militantly left-wing views and the belief that contemporary

history painting was still a possibility. Having collectively assimilated the influences of Pop and Photorealism, they nonetheless denounced American imperialism. Each chapter of Wilson's book is devoted to the links between these painters and the philosophers of French theory (by turn, Jean-Paul Sartre and Robert Lapoujade; Louis Althusser and Leonardo Cremonini; Pierre Bourdieu and Bernard Rancillac; Althusser, again, and Lucio Fanti; Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault and Gérard Fromanger; Jean-François Lyotard and Jacques Monory; and finally Jacques Derrida and Valerio Adami). Since her book appeared, both Lyotard's and Jacques Derrida's writings on art have been published in anthology form.<sup>37</sup> A retrospective reading reveals how the connections between art and philosophy in France contrasted with the debates on representation taking place during the 1980s in the United States, where painting had become a "reviled object". In 1981 an English translation by Craig Owens of Derrida's "Le parergon" appeared in issue number 9 of the magazine *October*.<sup>38</sup> The question of a work's border, raised by the philosopher in his analysis of Kant's concept of the frame, would shape the content of Owens' later writings on the work of artists practicing institutional critique. It seems, however, that Derrida's articles on the work of Valerio Adami and Gérard Titus-Carmel, published in 1978 in the anthology *La vérité en peinture*, were virtually ignored by the group of intellectuals associated with *October* during the first half of the 1980s. And the same was true for Michel Foucault: an English translation of his 1968 essay "Ceci n'est pas une pipe" had been included in the magazine's inaugural issue

in 1976, but his 1975 essay on Gérard Fromanger, "Le désir est partout",<sup>39</sup> did not attract the attention of American scholars until Sarah Wilson undertook her study of the Narrative Figuration movement. On the other hand, many of those writing on Roland Barthes' work have neglected to point out that "The Death of the Author" was first published in English, in 1967, in issues 5 and 6 of the magazine *Aspen*, edited by the Irish artist and critic Brian O'Doherty.

As Eve Meltzer has observed, within the American conceptual art movement there was a strain of antihumanism that echoed the radically altered conception of the subject introduced by French structuralism during the early 1960s (although most of the artists' knowledge of these texts was fragmentary).<sup>40</sup> During a period when the criteria of evaluation were in crisis, and critics, artists and curators were interchanging their established positions, "dematerialization" became the antidote to formalism. But Meltzer's analysis stops at the 1970s, and therefore does not examine the consequences of the absorption of theory by practice during the decades that followed. The category of "French theory" was devised to denote the (deferred) reception in English of French texts, but the term "post-structuralism" was actually being used much earlier to describe a range of imported theoretical trends that had little in common.<sup>41</sup> Paradoxically, the authors who are generally associated with this "turn" rarely defined reflexivity in terms of a transcendence of structuralism or even the advent of a postmodern era. Moreover, the sequence in which the translated versions of the texts appeared does not reflect the pattern

30. Barthes, Roland, "La mort de l'auteur" (1967–1968), in *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris: Seuil, 2002, pp 40–45. This translation from Roland Barthes, "The Death of the Author", in *Image, Music, Text*, Stephen Heath trans, New York: Hill and Wang, 1977, p 143. After appearing first in *Aspen*, the essay was published in French in the magazine *Mantéa*, no 5, 1968, pp 12–17.

31. Barthes, "The Death of the Author", p 145.

32. Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, and *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1971*, Paris: Gallimard, 1971.

33. Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Fayard, 1991.

34. Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck, 1971, p 15. This translation from Lyotard, Jean-François, *Discourse, Figure*, Antony Hudek and Mary Lydon trans, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p 11.

35. With only very few exceptions, these philosophers would later either reject or ignore the use made of their work by members of the American art world (artists and critics). See the section of this book on the exhibition by Group Material entitled *Resistance (Anti-Baudrillard)*, pp 120–124.

36. Wilson, Sarah, *The Visual World of French Theory: Figurations*, New Haven and London: Yale University Press, 2009. A French translation is soon to be published by Les Presses du réel.

37. Lyotard, Jean-François, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art. Textes dispersés II : artistes contemporains/Writings on Contemporary Art and Artists. Miscellaneous Texts. Vol 1: Aesthetics and Theory of Art. Vol 2: Contemporary Artists*, Leuven: Leuven University Press, 2012; Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris: Éditions de la différence, 2013.

38. Derrida, Jacques, "The Parergon", *October*, no 9, summer 1979, pp 3–41.

39. *La peinture photogénique de Michel Foucault, écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger Le désir est partout, reproduit en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d'Éric de Chassey*, Paris: Le Point du Jour, 2014.

40. See Meltzer, Eve, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

41. See, for example, *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Robert Young ed, London: Routledge/Boston: Kegan Paul, 1981.

of their authors' thinking, which was marked by changes of attitude and numerous ideological about-faces triggered by the course of historical events. But this is not the place to recount the vicissitudes of these texts' publication in French and English. I would like to look rather at the added value members of the anglo-American art milieu assigned to discourse during the parenthesis of postmodernism (1979–1993) and the extent to which the widespread assimilation of “French thought” played a role in it.

In Howard Singerman's book on visual arts training in the United States, a chapter on the paradigmatic changes that took place at the California Institute of the Arts, in Valencia, in the late 1970s, aptly titled “Professing Postmodernism”, recounts how “discourse production” became an essential feature of American art school programs.<sup>42</sup> Although students exhibited self-awareness when they spoke, the introduction of language into their works was aimed, conversely, at decentering intentionality. Aspiring artists were expected to reconcile multiple forms of linguistic analysis, discord within the educational establishment and developments in the field of art (which generally occurred at the same time or slightly after changes in the university structure and, more broadly, the capitalist economy). Students bore the brunt of this conflict since they were forced to assume the role of both object and subject of the discourse. Later, art schools were incorporated into research universities, increasing reflexivity but divesting interdisciplinarity of its political potential. “Art research”, or “research-creation”, which grew out of the effort to deal with dissension and

the problem of skill acquisition, was now just one more entirely standardized component of the *beaux-arts* system. We need to look a little further back, however, to understand how the university discourse set in stone a model of artistic subjectivity as the seat of transmittable and authorized knowledge that, paradoxically, was constrained to observe itself losing its bearings.

When the Centre universitaire expérimental de Vincennes (Paris VIII) opened in 1969, with departments of psychoanalysis and philosophy headed respectively by Serge Leclaire and Michel Foucault, it was conceived as a counter-model to the institutions rejected during the student protests of May '68. In its initial form, the Centre provided a tribune for Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Alain Badiou and Jean-François Lyotard, who began laying the foundations of what would become postmodernism.<sup>43</sup> In a seminar presented that same year entitled “L'envers de la psychoanalyse” (The Other Side of Psychoanalysis), Jacques Lacan seemed to display less rigidity than Foucault by emphasizing the intersubjective dimension of discursivity. But he also called the students to order by showing that they had failed to achieve the freedom they thought would result from their rejection of institutions at the imaginary level. Lacan defined the concept of the social link as the combined effect of four discourses (in a necessary sequence: the discourse of the master, the discourse of the university, the discourse of the hysteric, the discourse of the analyst).<sup>44</sup> This form involves a rotation of the subjects in a relationship of interdependence. The first feature of the chain, the discourse of the master, also provides the basis

42. Singerman, Howard, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press, 1999.

43. *Un mythe à détruire? Origines et destin du centre universitaire expérimental de Vincennes*, Charles Soulié ed, Vincennes, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

44. The four discourses were fully developed by Lacan in *Le Séminaire, Livre XVII. L'envers de la psychoanalyse*, Jacques-Alain Miller ed, Paris: Seuil, 1991. The seminars were given between 1969 and 1973. For an in-depth analysis of the subject see *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, Justin Clemens and Russell Grigg eds, Durham: Duke University Press, 2006.

for signification. It expresses itself in the first person and imposes its existence against all comers. The discourse of the hysteric produces a surplus value in the circulation of signifiers by establishing the limits that prevent the symbolic fully absorbing the real. In between, the discourse of the university denies these two by masking power relationships under the cover of a neutral and depersonalized knowledge. Lacan was determining the ascendancy of this second discursive order during the period of uncertainty that succeeded the traumatic events of May '68, when many French intellectuals had become extremely mistrustful of all state apparatuses.<sup>45</sup>

Art does not feature in the four-discourse form. In a 1993 lecture given at the Centre Georges Pompidou, however, Alain Badiou would make a retrospective attempt to integrate it (at least partially) into a new dialectical structure.<sup>46</sup> He began his talk by presenting the schema: the hysteric (art) seeks a master (the philosopher) who will reveal her (the hysteric's) identity and convert the raw truth she has initially expressed as a symptom into transmittable knowledge. But she (the gendering is calculated) remains perpetually unsatisfied with his answers. Philosophy's interpretation invariably fails and misses its target. Its status as master is consequently challenged, and the cycle continues, endlessly. However, the abstraction of this relationship of interdependence between art and philosophy involves the elision of a number of problematic sexually essentialist implications. The artist has also been omitted, leaving the philosopher free to assert his sovereignty. If we pursue one thread of this logic, the practice of art disguised as the production

45. Pierre Macherey describes the trial to which the abstract university of philosophers was subjected, first by Lacan and later by Pierre Bourdieu, in his book *La parole universitaire*, Paris: Éditions La fabrique, 2011.

46. Badiou, Alain, lecture given at the Centre Georges Pompidou, Paris, on March 26, 1993, <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/93.Beaubourg.htm>. Accessed January 11, 2015. Published as “Art et Philosophie”, in *Petit manuel d'esthétique*, Paris: Seuil, 1998, pp 9–29; published in English as “Art and Philosophy”, *Lacanian Ink*, no 17, summer 2000, pp 51–67.

of knowledge could be identified with the process of neutralization imposed by the discourse of the university. The artist is thus introduced as the subject-supposed-to-know who, paradoxically, cannot produce the adequate certified “relations”. The illusory uniformity of the tools of French theory, a miscellany of widely diverse and impossible-to-compare authors and schools of thought, is echoed in this false synthesis of the urge towards emancipation and the desire to legitimize intellectual activity. Although Lacan's second discourse is generated primarily by the university, with its weighted evaluations and meritocracy, it also operates outside the confines of the educational establishment itself through other forms of ideology masquerading as science. As part of a structure where the production of knowledge no longer occupies the function of transcendental signifier—it serves, on the contrary, to camouflage the master's discourse—theories and ideas can be extracted from the mechanisms that establish them as pseudo-truths.

The bibliography that accompanies this essay reveals that most of the books constituting the corpus of French theory were published by university presses. François Cusset has described in detail the development of the network linking educational institutions in Paris and the United States that utterly transformed the American academic milieu. However, before English translations of the writings of Barthes, Foucault, Derrida, et al, were fully absorbed into art teaching curricula and nourished the discourse of the university they were disseminated by various decentralized structures that came into being during the mid-1970s but always maintained an ambivalent relationship

to official institutional bodies. Their instigators avoided being snared by the false definition of autonomy bequeathed by May '68. The so-called "alternative space", too secessionist in flavour, was also called into question, along with the sovereign subject (male, white, heterosexual). In the next section I shall show how several of these platforms—three periodicals and a school affiliated with a museum—became conduits via which French theory entered the anglo-American art world in the late 1970s and early 1980s.

### **SEMIOTEXT(E), SCREEN, OCTOBER, WHITNEY INDEPENDENT STUDY PROGRAM**

Although Sylvère Lotringer occupies only a marginal place in the constellation of thinkers whose ideas figured in this project's two exhibition installations, he nevertheless played a major role as a transmitter of their texts. In 1974, while teaching French literature at Columbia University, Lotringer and a group of his graduate students founded the publishing house Semiotext(e) and its eponymous journal. The magazine would publish a number of articles by Michel Foucault, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gilles Deleuze, Félix Guattari and other authors associated with the anti-institutionalist movement of Vincennes (Paris VIII), ensuring for all of them an afterlife beyond this initial context.<sup>47</sup> The title of the magazine was designed to parody the scientificity of learned journals. Despite the fact that Lotringer taught semiotics and published several articles on the subject in early issues, the university provided no funding for either the magazine or the legendary "Schizo-Culture" conference, held in 1975.<sup>48</sup> Rather

than trying to resist the effects of the commodification of knowledge, Semiotext(e) embraced the methods of disseminating signs employed by the hypercapitalist American society of the late 1970s and 1980s. The very antithesis of structuralism, the editorial positions taken by Lotringer and his colleagues laid the groundwork for a transversal posthumanist approach. If presented in "Americanized" English, the philosophical essay could be made just as accessible as any other consumer product, they believed, thereby reaching a wide audience of non-specialized readers. This utopian urge to disseminate ideas without regard for the added value of the author's name (or their academic credentials) placed all the emphasis on the reader's response to the text, fulfilling Barthes' desire to see the reader reborn as a free agent. Another of Lotringer's goals was to open the doors of the ivory tower that Pierre Bourdieu associated with intellectuals who pronounced upon the social world while remaining outside society, working to produce knowledge within the strict confines of the university.<sup>49</sup> The project did not have the hoped-for political success, but the magazine and later the Foreign Agents series, which published translations of theoretical works in pocket-book format, both infiltrated a number of alternative circles. In an interview with Henry Schwarz and Anne Balsamo, Lotringer maintained that this viral approach, which made use of the commercial networks of capitalism as a means of importing theory, had the effect of eclipsing the credibility of the French philosophers whose works he was publishing in translation, and also of investing their concepts with an operational independence:

47. See *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, Chris Kraus and Sylvère Lotringer eds, New York: Semiotext(e), 2001.

48. See the two-volume boxed set *Schizo-Culture*, Sylvère Lotringer and David Morris eds, New York: Semiotext(e), 2013, which includes *The Event: 1975*, David Morris ed, a partial record of the conference, and *The Book: 1978*, a facsimile reproduction of the original "Schizo-Culture" publication *Semiotext(e)*, vol 3, no 2, 1978.

We're double agents. I remember when in France there was a lot of talk about Deleuze, and there was a special issue on Deleuze, and they asked an American to talk about Deleuze in the States, and he said: 'Semiotext(e) introduced Deleuze in America, but after a while academicians were turned off by these strange graphics and other things...' So, in other words, we fucked it up. But that was exactly the idea. Because we are between two worlds. I don't have to go out of my way to find writers, and we all live between two worlds. But it never quite satisfied any preordained set-up. And that's enough! You know academics use it, but then they go to the 'authoritative source,' *The Deleuze Reader* and all that. My idea is to keep this kind of foreignness which occurs naturally between two worlds, where everything also is of something else, but not referential to it. It is of the art world, but not referring to it. It is from the university, but not referring to it. It is French, but the French do not recognize themselves in it. They do not see the connection, they do not see why we do this, why we put these people together, why we connect it to other things.<sup>50</sup>

As one by one the texts were translated, producing another use-value, experimental art became in a sense the zone of compromise between the counterculture and the university. Its interpolation as a variable also put a halt to the accumulation of symbolic capital normally enjoyed by academic authors. In fact, the practices of the artists championed by Lotringer, particularly during the 1980s (John Cage, Merce Cunningham, William Burroughs, Jack Smith et al), were linked to a residual postwar neo-avant-garde whose ideological foundations had not been

49. Bourdieu, Pierre, *Homo Academicus*, Paris: Minuit, 1984.

50. Schwarz, Henry and Anne Balsamo, "Under the Sign of Semiotext(e)", *Critique*, vol 37, no 3, spring 1996, pp 218–219.

51. For discussions of the assimilation of French theory by anglo-American film theorists, see Rodowick, DN, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Los Angeles: University of California Press, (1988) 1994, and "The British Bridge: Laura Mulvey and Victor Burgin interviewed by Hilde Van Gelder and Alexander Streitberger", in *French Theory and American Art*, Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne eds, pp 198–240.

debunked by the semiotics of representation. In their works, these artists frequently pushed language use beyond the rules of syntax, verbalizing in order to undermine the protocols of communication. Before Chris Kraus's arrival as an active member of Semiotext(e) and her founding of its Native Agents imprint (which, with some irony, published exclusively American writers), feminist issues were of secondary interest to Lotringer. Even after Kraus came on the scene, Semiotext(e) avoided publishing articles on sexual difference and gender whose arguments were in any way influenced by Freud or by Lacan and his many devotees. Semiotext(e) eventually became Lotringer's trademark, virtually synonymous with his name (even though he later handed management of the press over to younger writers).

During the 1970s and 1980s, the British magazine *Screen*, which shared Semiotext(e)'s determination to rethink theoretical legacies and dissolve boundaries between disciplines, would serve as a platform for practitioners and theorists who were reinterpreting the ideas of Jacques Lacan and Louis Althusser from an anti-essentialist feminist perspective.<sup>51</sup> A fusion of Marxist and psychoanalytical methods was adopted by a number of its contributors to analyze the modes by which Hollywood ideology was reproduced. They also attempted to dismantle the canon of figures of neo-avant-garde experimental film and expressionist art. The model of praxis defended by Laura Mulvey, Peter Wollen, Mary Kelly, Victor Burgin and many others was worlds away from the myth of the sovereign creative agent that continued to inspire Lotringer. In an essay published in 1976, Wollen strove to

counter ontological materialism (the focus on what is inherent to the medium) by urging filmmakers to incorporate in their practice the dialectic between the imaginary and the symbolic.<sup>52</sup> Drawing upon the theories of Christian Metz and Jean-Louis Baudry, who had themselves assimilated Lacan and Althusser's ideas on the divided subject, Wollen defined the lingering identification with expression as a misrecognition of the effects of the signifier. Techniques of distancing that emphasize structural characteristics create, he claimed, a "transcendental signifier". In their own films, by contrast, Wollen and Mulvey employed these Brechtian alienation strategies to prioritize the semiotic chain, while also introducing a political narrative on sexual difference, race and class privilege. In a 1980 article Mary Kelly took Wollen's ideas about the transcendental signifier further.<sup>53</sup> She analyzed the evolution of a sovereign subject, confined this time to the realm of the visual arts since the renunciation of Greenbergian formalism in the late 1960s and the rise of conceptual art. Like those of Wollen, Mulvey and Yvonne Rainer, Kelly's multiform practice brought language and representational modes head to head by manifesting a definite iconoclasm. For her and a number of her contemporaries, *Screen* would be a place where this radicalism could be articulated, and where an often didactic stance was combined with a recognition of the material opacity of certain artistic statements. This "group" was sometimes accused of allowing the verbal to take precedence over the visual, of applying to art interpretations arrived at in other disciplines and, above all, of being over-dependent on psychoanalytical concepts.

Nevertheless, during this speculative parenthesis the possibility of a rigorous praxis shaping the space-time of a work's exhibition or a film's projection temporarily undermined the power of the university discourse. The magazine *October*, founded in 1976, would become the organ of a number of American intellectuals eager to integrate the developments of post-structuralism in order to complexify the methods of art history. There have been numerous articles published on the journal's development and its association with French theory.<sup>54</sup> But it is worth noting that the voice of the artist was heard often in its pages, in texts that (unusually) were given the same status as those of academics.<sup>55</sup> Criticism was seen as an ethical responsibility shared by the producers of statements.

The career of one *October* contributor, Craig Owens, is of particular interest. It chronicles the unprecedented materialist "putting into practice" of theory by American interlocutors in the late 1970s and early 1980s. More than any of the journal's other early collaborators, Owens transposed the analyses of film published in *Screen* to the field of visual arts, thereby giving substance to the issue of interdisciplinary appropriation. In 1984 he gave an interview in which he recounted his precocious assimilation of the various texts of French theory, often before they were translated and disseminated via official university channels. His account conveys a sense of how urgently felt at the time was the need to revitalize critical debate around hidebound modernist practices, outside the formal disciplinary curriculum of art history.<sup>56</sup> During the first half of the 1980s his role as translator was sometimes

combined with that of transmitter. Not only did he produce English versions of certain book chapters (Derrida's "Le parergon", for example)—by interpreting them in a certain way he established the limits and possibilities of their reuse. In "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?", Owens re-examined Barthes' essay and Michel Foucault's later text, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in order to describe the way in which Louise Lawler and other artists of her generation were pursuing the investigation into the economic conditions of art begun by Marcel Broodthaers, Daniel Buren and Michael Asher.<sup>57</sup> In "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", Owens showed how an alliance between feminist practitioners and theory—especially the new readings of Lacan and Freud by such philosophers as Luce Irigaray, Hélène Cixous and Michèle Montrelay—allowed them to avoid reproducing the phallogocentric loop of the discourse of exclusion they were so eager to denounce.<sup>58</sup> The methodologies adopted by these artists in turn refuted the processes of subjectification based on "lack" to reveal a hegemonic heterosexual model. This "displacement" of theory involved considering critical writing as part of a realm of strategic intervention and not as an activity peripheral to the production of art. Owens explained how texts by Mary Kelly and Martha Rosler (to which we could add those of Yvonne Rainer) decompartmentalized the logic of filiation governing the transmission of knowledge. According to him, postmodern practices informed by feminism deliberately devalued originality (another phallogocentric myth), while upsetting the implicit

hierarchy of theory itself.<sup>59</sup> During this period, Owens reflected frequently on the limitations of Marxism, which neglects representation and consequently disposes of the ethical dilemma of speaking on behalf of those with no voice.<sup>60</sup> When Owens left the editorial committee of *October* to become senior editor at *Art in America* he assigned himself (somewhat unusually) a central role in his own discourse and also began delving more critically into the issue of the commercialization and commodification of writing (art criticism or theoretical packaging as a publicity tool to accrue value). As well as an interest in aesthetic and political issues, he shared with artists the duplicity required for their survival in a market context. Apart from a few contracts as assistant professor at Yale, Barnard and the University of Rochester, Owens' career unfolded outside the meritocracy of university institutions. The bibliographies of his courses (reproduced in the anthology of his essays published in 1994) testify to his role of transmitter of the writings of Barthes, Derrida, Foucault and Lacan, while also reflecting the issues to which he was applying their theories during a period marked by the AIDS crisis, "culture wars" and inflation.<sup>61</sup> During the seminars he led at the Independent Study Program (known as the ISP) run by the Whitney Museum of American Art, Owens would encourage a number of artists to make art criticism part of their practice. For example, it was thanks to editorial advice from Owens that Andrea Fraser wrote the first major article on the work of her older colleague Louise Lawler.<sup>62</sup>

Established in 1967, the ISP was radicalized and assumed its definitive form when the artist

52. Wollen, Peter, "'Ontology' and 'Materialism' in Film", *Screen*, vol 17, no 1, spring 1976, pp 7–23.

53. Kelly, Mary, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Screen*, vol 22, no 3, September 1981, pp 41–42.

54. See, for example, Muir, Peter, "October : La glace sans tain", *Cultural Values*, vol 6, no 4, 2002, pp 419–441 (text in English), and Osborne, Peter, "October: The Problem of Formalism", in *French Theory and American Art*, Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne eds, pp 180–195.

55. For example, the essays by Andrea Fraser, performance scripts by the V-Girls, and articles and project descriptions by Michael Asher, Judith Barry, Paul Chan, Renée Green, Silvia Kolbowski and Our Literal Speed.

56. Blumenthal, Lynn and Kate Horsfield, *Craig Owens, An Interview*, 1984. This interview, made available by Video Data Bank, Chicago, was presented at Dazibao during the second instalment of *D'un discours*. See also Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994.

57. Owens, Craig, "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?", *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, pp 122–139. Owens states in a note that his analysis of Lawler's work is based on an article by Andrea Fraser entitled "In and Out of Place", *Art in America*, vol 73, no 6, June 1985, pp 122–129.

58. Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster ed, Port Townsend: Bay Press, 1983, pp 57–82.

59. For a re-evaluation of the often strained links between institutional critique, feminism and strategies of appropriation, see *Take It or Leave It: Institution, Image, Ideology*, Johanna Burton and Anne Ellegood eds, Los Angeles: UCLA Hammer Museum, 2014.

60. Owens quotes a remark made by Gilles Deleuze during a 1972 interview with Foucault—even using it as the title of an article—about the indignity of speaking for others. See Owens, Craig, "The Indignity of Speaking for Others", in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, p 262.

61. These bibliographies appear in the final section of Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, pp 327–369.

62. Fraser, "In and Out of Place".

Ron Clark was appointed director in 1978. The program consists of three interrelated parts: Studio Program, Curatorial Program and Critical Studies.<sup>63</sup> Each year fifteen students are selected to participate in the studio section, four in curatorial and six in critical studies. All the students take part in reading seminars led by ISP faculty members, invited guests or Clark himself. During the 1980s these seminars were often the first context of reception for the New York art milieu of recently translated works by French theoreticians. Ron Clark focused his reading list on the Freudo-Marxism being produced in Paris in the late 1970s, the Frankfurt School and the authors of the Birmingham School of Cultural Studies. When Hal Foster became senior instructor of the curatorial and critical studies programs in 1987, he organized the first in a series of panel discussions entitled “Discussions in Contemporary Culture”.<sup>64</sup> Two years later Mary Kelly joined the faculty and began holding a seminar on psychoanalysis. Benjamin HD Buchloh, who replaced Foster in 1992, would act as a mediator for the theories of the Frankfurt School. The proximity generated by the program between curators, historians, theoreticians and artists heightened awareness of the porosity of the boundaries between art production, art criticism, social criticism and activism. Starting in the mid-1980s, participants were encouraged to adopt two methodological approaches, which would become interwoven in their subsequent practices. First, major emphasis was placed on how differences of gender, sex and race are manifested in representation, using the semiotic and psychoanalytic frameworks developed in the fields of film and

literary studies (in which French theory played an important part). Then, towards the end of the 1980s Ron Clark and a number of other instructors—notably Craig Owens—began transmitting to their students the model combining different forms of exemplary political engagement that is generally labelled “institutional critique”.

Although affiliated with the Whitney Museum of American Art, the ISP enjoys a degree of autonomy. However, the nature of this independence and the program’s permanently strained relations with both the museum and the market have never really been debated since its foundation. As Andrea Fraser indicated in an interview with the curator Stuart Comer, the ISP has over the years developed a tradition of “resistance” and of ethical rigour by becoming an “institution of critique”.<sup>65</sup> Fraser’s inversion of terms—the shift from “critique of institutions” to “institution of critique”—which is often misunderstood, does not refer to efforts to co-opt discourse but rather to the opening of the way to voices that would have gone unheard elsewhere (owing to a lack of legitimacy). Because of the symbolic capital attached to its guest instructors, the ISP operates with sufficient freedom to defend positions and practices that challenge the domination of market imperatives. When Howard Singerman published an article in 2004 on the history of the ISP in *Artforum*, however, he did not address the way this meritocratic program has had the effect of limiting the contemporary art canon—both theoretical and critical—in the United States. The absence (at least in published form) of any reassessment of the ISP’s domination as a model of reflexivity is surprising. But

63. For facts and personal accounts concerning the ISP, see *Independent Study Program: 40 Years*, New York: Whitney Museum of American Art, 2008; Singerman, Howard, “In Theory & Practice: A History of the Whitney Independent Study Program”, *Artforum*, vol. 42, no. 6, February 2004, pp. 112–171; and Comer, Stuart, “Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Program” in *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*, Mike Sperlinger ed, London: Rachmaninoff’s, 2005, pp. 29–42.

64. See *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1987, and *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.

65. Comer, “Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Program”.

although this unprecedented autonomy held sway within the confines of the seminars and extended beyond the nine months of study in the community of affinity it created, it would only prove reproducible in the “outside world” at the cost of huge effort on the part of a number of emerging cultural producers. Outside the ISP, a gallerist took a considerable risk in trying to “sell” the products of political or institutional critique practices, which initially had little commercial value. Between 1984 and 2004, this role was assumed by the American Fine Arts, Co., directed by Colin de Land, which represented a number of ISP alumni and allowed them to pursue the debates begun during their studies.<sup>66</sup> After de Land’s death, these practitioners were obliged to find other ways of coming together and presenting their work. In 2005 a group of them opened the Orchard gallery, on the Lower East Side, closing it three years later in accordance with a common decision taken at its inception. Orchard, run (in contrast to alternative spaces) on a for-profit basis, presented a program that was designed to highlight thematic links from one exhibition to the next. The founders’ collective actions went beyond the boundaries of the informal structure, from which each individual could nevertheless derive real or symbolic profit. Given the high profile of its members, their collective reflexivity led to an immediate integration of their project into the exegesis producing structure.<sup>67</sup> A number of those taking part in *D’un discours* completed or taught at the Whitney ISP (Kelly, Fraser, Gareth James, Jason Simon, Gregg Bordowitz), exhibited at Colin de Land’s gallery (Fraser, James, Simon, Bordowitz) or founded

66. See *Dealing With—Some Texts, Images and Thoughts Related to American Fine Arts, Co.*, Hannes Loichinger, Magnus Schäfer and Valérie Knoll eds, Berlin: Sternberg Press, 2012.

67. See *Grey Room*, no. 35, spring 2009. The part of the issue on the Orchard gallery includes the following texts: Joseph, Brandon W, “Orchard dossier”, pp. 90–91; Miller, John, “Fun Gallery”, pp. 92–99; Gilligan, Melanie, “Public Image LLC: The Three Year Plan”, pp. 100–107; Joselit, David, “Institutional Responsibility: The Short Life of Orchard”,

pp. 108–115; Geyer, Andrea and Ulrike Müller, “An Idea-Driven Social Space”, pp. 116–127.

68. Lewitt, Sam, “Materials, Money, Crisis: Introductory Remarks and Questions”, in *and Materials and Money and Crisis*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, p. 42.

the Orchard cooperative (Fraser, James, Simon, Jeff Preiss, RH Quaytman).

## URNS

The supplanting of an established ideological system by a new intellectual movement is often described in English as a “turn”. Each of these developments asserts itself initially by imposing a manifesto-like rhetorical break with what has gone before, which clears the field for a new cohort of writers. According to a number of artists, critics and art historians, the negative stance driving institutional critique is no longer appropriate to the “new spirit” of capitalism that has given rise to other forms of subjectivity, more in tune with the exponential speed at which deterritorialized economic transactions occur. So the theoretical models that have nourished the reflexivity of cultural producers since the late 1970s seem to have been superseded. As the young artist Sam Lewitt writes in the introduction to the “reader” accompanying the 2013 exhibition *and Materials and Money and Crisis*, organized by Richard Birkett at the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in Vienna:

Early theorists of postmodernism focused on the cultural breakdown of historical narratives and the dissolution of a unified logic of development as factors issuing into pluralized strategies and historically untethered aesthetic resources. Artists born from the mid-1970s on, during the rise of neo-liberalism, mostly came to consciousness after debates over the internal differentiation of these theories had reached a point of entropy, increasingly becoming the stuff of professionalized art school curriculum.<sup>68</sup>



As we have seen, the theories he refers to, developed in France during the 1960s and 1970s, permeated the anglo-American art discourse until the start of the twenty-first century. In 2010 Alexander Galloway organized a series of seminars at the Public School entitled “French Theory Today”, in which he presented the work of several French theorists, little known at the time in the US, who share a desire to turn away from the text towards a new materialist realism.<sup>69</sup> Quentin Meillassoux and François Laruelle reject the presupposition that knowledge is necessarily restricted by the anthropocentric perspective—in other words, by the mediation of a subject. Catherine Malabou replaces Jacques Derrida’s concept of “trace” by the notion of “plasticity”, which, having a variety of meanings, can be used to describe phenomena as diverse as the transformation of materials, the fluctuation of capital and the metamorphoses of subjectivity resulting from brain injuries or economic depressions.<sup>70</sup> In contrast to first-wave French theory, which filtered in slowly from the late 1960s to the mid-1990s via institutions whose relationships to the market and the university were ambivalent, the reception of these new paradigms, which have emerged from an extremely circumscribed philosophical breeding ground, has been swift. The transfer of “new” French theory into the realm of art has been facilitated by the intervention of a small group of mediators, who began by setting the scene for an epistemological break and then furnished the tools for its accomplishment.<sup>71</sup>

As I have already suggested, there are evident parallels that can be drawn between a group

exhibition, which brings together artworks that cannot be compared, and the assembling of the disparate texts that constitute the corpus known as “French theory”. Like the philosophers who produced these texts, the artists selected to take part in such events do not (most of the time) choose to be part of a group whose members find themselves involuntarily gravitating around some loosely defined concept or principle. My aim with *D’un discours* has been to offer an alternative to the conventional exhibition, which assembles artefacts but eclipses the agents responsible for them. My approach has involved a recognition of the power of existing historical situations rather than the levelling to the present of the thematic grouping. I could point to several cases in the two exhibition instalments where the juxtaposition of certain works seemed at first to result in a kind of parataxis—a series of apparently disconnected utterances—but later disclosed diverse links between both objects and subjects. Other associative networks also emerged when spectators moved backwards (adopting a circuit opposite to the one suggested by the various mediating tools). A spectator’s shift from one work to the next, or from the traces of one remembered exhibition to another, evoked the changes in level of discourse (the isolated artistic statement, archives as screen memories, the recorded voice of an artist or critic “substituting” for the absence of an event).

Although a gap of nearly a year separated the project’s two exhibition components, they could have been presented as a unified event, simultaneously. I was faced with the task of making the first somehow present in the second, and

69. *French Theory Today: An Introduction to Possible Futures*, Alexander Galloway ed, New York: The Public School, 2010. The set of five pamphlets documenting these seminars are available online at <http://cultureandcommunication.org/galloway/FTT/>. Accessed January 11, 2015.

70. See *Plasticité*, Catherine Malabou ed, Paris: Éditions Léo Scheer, 2000; Malabou, Catherine, *La plasticité au soir de l’écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris: Éditions Léo Scheer, 2005; and Malabou, Catherine, *Ontologie de l’accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Paris: Éditions Léo Scheer, 2009.

so establishing a continuity, while making the voices of deferred reception perceptible. At Dazibao I decided to present a video montage of a series of fragmentary views captured by the artists Sophie Bélair Clément and Pavel Pavlov in liminal zones of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, where visual and sound content of documents and works were mixed up. These two registers were not synchronized: the soundtrack was broadcast through suspended loudspeakers and the video shots appeared on a discreetly positioned flat screen. Before putting on the headset in order to watch Bernadette Corporation’s video *Hell Frozen Over* (2000), right at the entrance to the first gallery, spectators were obliged to untangle the threads of a tissue of noises resulting from the superimposition of a recording of a lecture given by Mary Kelly in Montreal in 1988, a conference on art criticism organized by the magazine *Parachute* at the Ontario College of Art, in Toronto in 1984, and the voice of the “spokesperson” in the episode entitled “Avant et après” of the 1976 television series *Six fois deux: sur et sous la communication*, by Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville. As they then turned to look at the video screen behind them (placed in a position that was designed to minimize its presence in relation to the soundtrack), spectators did not find the source of the information but only a completely delocalized image.

Given the multiple levels of language filtering already perceivable in the exhibitions themselves, the repetition of their content via the usual didactic tools presented a number of methodological problems. My first idea was to provide an account of each work’s provenance

and the circumstances of its acquisition, along with an itinerary indicating where it had travelled before arriving at the present venue, all in the form of an extended label. But after discussion with the artists I came to realize that in many cases they had either made this historicity (of objects, theories and discourses) part of the works themselves or they preferred to maintain a certain opacity. I scrupulously respected their wishes regarding what parts of the archives of production could be disclosed and, likewise, their conception of the autonomy of their propositions. The second part of this essay (p 101) provides the opportunity to speak at much greater length about the exchanges I had with both the artists and the institutions during the organization of the two exhibition components. It includes sections related to the constellations of works and documents presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery and at Dazibao in 2013 and 2014. Although for the most part I have respected the configurations offered to spectators, the sequence has on occasion suggested new associations and another order, which has become exclusive to the book. Here, also, the documentation related to the works’ initial showing is brought closer to more recent evidential traces of their display in Montreal, rendering perceptible yet again the impact of the difference and repetition that arise during the interval of translation.

71. In 2006 Miguel Abreu opened a gallery on New York’s Lower East Side. Friendly with a number of theoreticians and philosophers (including Alain Badiou and François Laruelle), he organized several colloquia and lectures in collaboration with the journal *Lacanian Ink*. For a cross-section of the philosophical trends endorsed by Abreu, see *Speculative Aesthetics*, Robin Mackay, Luke Pendrell and James Trafford eds, Falmouth: Urbanomic, 2014.

## LIEU LINGUISTIQUE

En 1983, dans un chapitre de son livre *The World, the Text, and the Critic* intitulé « Traveling Theory », Edward Said a décrit la traduction d'un texte philosophique ou théorique d'une langue à l'autre, puis sa migration de son point d'origine vers un second contexte culturel comme un gain et une perte de valeur d'usage<sup>1</sup>. Près de vingt ans après la publication du livre de Said, François Cusset et d'autres historiens des idées ont relaté dans le détail les étapes de l'assemblage aux États-Unis d'un corpus d'ouvrages de théoriciens français en langue anglaise<sup>2</sup>. Rédigés et publiés dans les circonstances des débats suscités par leurs auteurs, ils ont été traduits et disséminés outre-Atlantique avec plusieurs années d'intervalle. Avant d'aborder la trajectoire particulière de ces théories voyageuses portées par les acteurs anglophones du champ des arts visuels, il est nécessaire, en guise de préambule, de décrire le « lieu linguistique » où s'inscrit le discours tenu ici (le mien comme celui de mes nombreux collaborateurs). Malgré le bilinguisme de Montréal et la configuration singulière de ses universités anglophones (McGill et Concordia) et francophones (Université du Québec à Montréal [UQÀM] et Université de Montréal) prédisposant à une plus grande circulation d'idées, la manifestation locale de la *French theory* ainsi que l'émergence de la notion de postmodernisme n'ont pas fait l'objet d'une exégèse détaillée.

L'événement suivant, qui pourrait figurer dans une chronologie mineure de ce

phénomène de réception différée, témoigne d'une fin de non-recevoir d'un texte français par le groupe linguistique dit « d'origine ». En 1979, le Conseil des universités du Québec a commandé un rapport au philosophe Jean-François Lyotard sur la valeur du savoir universitaire à l'ère de l'informatisation<sup>3</sup>. Plus tard dans l'année, une version de ce texte fut publiée par les Éditions de Minuit à Paris sous le titre *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Contrairement aux rapports sur la culture et l'éducation de la décennie précédente ayant déclenché en partie les réformes de la modernisation québécoise, le document gouvernemental a eu peu d'impact lors de sa parution. Par contre, il a atteint un vaste lectorat une fois traduit en anglais par Geoffrey Bennington et Brian Massumi en 1984<sup>4</sup>. Dans sa fortune critique (américaine, anglo-canadienne, française et québécoise), la reconnaissance de son point d'origine localisé hors de la France se limite aux quelques lignes paraphrasées de l'introduction qui évoquent l'anecdote de la commande. Selon certains commentateurs, le concept de postmodernisme, tel que proposé par Lyotard, sans résonance immédiate au moment de la publication du rapport en 1979, mais adopté par les cercles intellectuels d'anglophones cinq ans plus tard, aurait été mal intégré par les intellectuels québécois<sup>5</sup>. *La condition postmoderne* annonce bien avant l'heure la venue d'un « nouvel esprit » du capitalisme, la fin des grandes idéologies et tout particulièrement la mutation du savoir en marchandise au sein de ces « sociétés

1. Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge : Harvard University Press, 1983. Consulter le chapitre intitulé « Traveling Theory », p.p. 226-247.

2. Cusset, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2003 (2005). Comme précédent à cette étude, consulter : *French Theory in America*, New York : Routledge, 2001, et *SubStance 97: A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 31, no. 1, 2002. Titre du numéro : « The American Production of French Theory », sous la direction de Robert F. Barsky et Eric Méchoulan.

3. Lyotard, Jean-François, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Montréal : Gouvernement du Québec, Conseil des universités, 1979. <http://www.cse.gouv.qc.ca/fichiers/documents/publications/ConseilUniversite/56-1014.pdf>. Consulté le 11 janvier 2015.

4. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduit par Geoff (Geoffrey) Bennington et Brian Massumi, avec une préface de Fredric Jameson, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

5. À ce sujet, voir : Dupuis, Gilles, « Postmoderne, après la lettre », *Spirale. Arts, lettres, sciences humaines*, no. 228, 2009, p.p. 71-72; Paterson, Janet M., « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, no. 1, 1994, p.p. 77-88; Gagné, Gilles, *Lyotard et la condition postmoderne*, exposé, séminaire du 6 septembre 1991, Montréal : Groupe d'étude interuniversitaire sur la postmodernité, 1991; et Godard, Barbara, « Re: Post », *Quebec Studies*, no. 9, automne 1989-hiver 1990, p.p. 131-143.

industrielles les plus avancées». Préfigurant la mondialisation partout ailleurs, il n'a pourtant pas fait événement au lieu de sa première adresse universitaire et bibliographique.

Également en 1979, un autre philosophe français, Jacques Derrida, sera de passage au Québec, cette fois à l'Université de Montréal, pour discuter avec ses pairs des motifs de l'autobiographie et de la traduction. Deux ans plus tard, les transcriptions légèrement remaniées des conversations ont été publiées chez VLB éditeur (Montréal) sous le titre *L'oreille de l'autre : otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*. Ironiquement, le livre est épuisé depuis longtemps au Québec. Sa version anglaise paraît en 1985 aux Presses de l'Université du Nebraska et est toujours disponible<sup>6</sup>. Lors de la deuxième séance consacrée à la traduction, le philosophe Claude Lévesque, instigateur de l'événement, ramène les participants au « lieu linguistique » du Québec afin d'éviter que « ne s'installe une "neutralité philosophique" feinte et irrecevable en présence de Derrida ». Outre cette évocation du huis clos académique, Lévesque convoque alors sa situation minoritaire dans un colloque où, par ailleurs, la majorité des intervenants ne sont pas nés en France. Il ajoute que la langue normative à laquelle il doit s'identifier se trouve toujours déportée de son noyau originaire national, créant un « malconfort » lorsqu'on la parle depuis cette enclave aspirant au statut de nation. Derrida répond :

Je crois en effet, qu'il était temps qu'on parte du lieu linguistique où nous sommes, de cet

étrange lieu linguistique qu'est le Québec, où le problème de la traduction se pose quand même dans des formes, avec une force, des traits, une urgence politique en particulier, tout à fait singuliers, et je crois que l'événement, si quelque chose fait événement dans ce colloque, c'est en rapport avec la situation linguistique au Québec, où à chaque instant, à chaque pas, les textes n'arrivent, non seulement n'arrivent qu'en traduction, ce qui est évidemment peut-être le cas partout, mais remarquent la traduction, soulignent la traduction ; il n'y a qu'à ou bien se promener dans la rue ou aller au café, et aussitôt les énoncés vous arrivent en plusieurs langues simultanément (l'anglais ou le français sur les affiches, etc.) ou bien à l'intérieur d'un même énoncé, plusieurs langues se croisent, quelquefois trois. Je fais, depuis deux ou trois jours, l'expérience d'énoncés en trois langues, dans une seule phrase ; c'est quand même la singularité de ce qui se passe ici en ce moment pour nous, outre le fait que les participants à une table ronde eux-mêmes sont dans une situation linguistique très particulière. On pourrait, en passant de l'un à l'autre, remarquer qu'aucun de nous ici n'est, dans la langue qu'il parle ici, comme un poisson dans l'eau. Si je ne me trompe pas, aucun des sujets qui se trouvent à cette table n'a le français pour langue maternelle, sauf peut-être nous deux, et encore, vous, vous êtes Français (Péraldi), moi non. Moi, je viens d'Algérie. J'ai donc encore un autre rapport à la langue française. Mais autrement ça serait amusant d'analyser la complexité, la traduction interne à laquelle notre corps se livre en permanence, ici, en ce moment<sup>7</sup>.

6. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, sous la direction de Christie V. McDonald, traduit par Peggy Kamuf et Avital Ronell, Lincoln : University of Nebraska Press, 1985.

Derrida décrit ici la ville de Montréal en 1979, deux ans après l'adoption de la Charte de la langue française (1977), mais bien avant l'entrée en vigueur de la loi 178 (1988) prescrivant un affichage public commercial unilingue et d'autres mesures prises par le gouvernement provincial pour protéger l'identité culturelle québécoise. Au cours des décennies suivantes, le philosophe a poursuivi son entreprise de déconstruction du logocentrisme sans jamais occulter la question de la traduction. En 1992, il a donné une communication lors d'une conférence bilingue intitulée *Echoes from Elsewhere/Renvois d'ailleurs* organisée par Edouard Glissant et David Mills à l'université de Louisiane, à Bâton-Rouge. Les conférenciers y ont traité, entre autres, des problèmes de la francophonie hors de la France. Le texte de Derrida a été publié plus tard en version augmentée sous le titre *Le monolinguisme de l'autre*<sup>8</sup>. Le philosophe y déconstruit l'utopie d'un idiome linguistique absolu. En guise de contre-exemple, il propose un récit sur la façon dont l'État français lui a dérobé le concept de langue maternelle pendant l'occupation de l'Algérie pour imposer le langage normatif de la colonie (le français). L'absence traumatique de ce point d'origine a ensuite infléchi toute son œuvre, où la présence à soi (et, par conséquent, la possibilité de parler une seule langue) est différée. Le fait qu'une part de l'œuvre de Derrida sur la traduction et le monolinguisme s'amorce au cours de la circonstance très particulière de l'invitation

7. Derrida, *L'oreille de l'autre*, p.p. 188-192.

8. Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris : Galilée, 1996.

montréalaise en 1979, relève peut-être de l'anecdote. À l'instar de *La condition postmoderne* de Lyotard publiée la même année, ses interventions lors de la conversation manifestent une autonomie qui les situe hors de ce contexte, mais elles y font aussi exceptionnellement écho.

Ce projet a été suscité en partie par les spéculations autour de la temporalité désynchronisée de la réception locale de ces deux textes. Est-il possible d'organiser des expositions ici à Montréal en faisant fi du « lieu linguistique » qui construit une adresse et un mode d'adresse ? Pour tenter de répondre, je dois d'abord convoquer les débats sur la « spécificité » du site des années 1960 et 1970 tels qu'ils ont été brièvement réactualisés pendant les années 1990 au Québec et ailleurs.

Dans un essai de 1996 intitulé «The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity», James Meyer tente de dégager les interventions contextuelles de Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Christian Philipp Müller, Stephen Prina et Ursula Biemann de la trappe d'un modernisme résiduel qui liait l'œuvre à une seule configuration spatiale :

Aujourd'hui, de nombreuses pratiques artistiques explorent un site « étendu », élargissant la portée de leur enquête à des sphères d'intérêt et à des lieux contingents. Cette vaste critique institutionnelle s'adapte autant aux collections de sciences naturelles et d'anthropologie, aux zoos, aux parcs, aux projets immobiliers et aux toilettes publiques, qu'à une galerie d'art ou à un



musée. Cette pratique peut impliquer à la fois plusieurs sites, institutions et collaborateurs<sup>9</sup>.

Dépassant la grille sémiotique de Rosalind Krauss, Meyer met ici de l'avant une esthétique deleuzienne de l'intervalle entre deux points éloignés afin de renouveler les critères d'évaluation de la méthodologie analytique que partagent ces artistes. Il propose ce site mobile comme un objet instable autant dans son ancrage économique que par ses contours matériels. L'expansion discursive de la configuration des institutions qui confèrent un sens aux énoncés artistiques devient la donnée extensible s'opposant à la rigidité du lieu balisé sur la carte, au fétichisme du cube blanc de la galerie ou à une échappée hors les murs, vers la friche industrielle. En 1993, Johanne Lamoureux a publié un essai dans la revue *October* sur le travail des années 1990 de Silvia Kolbowski qui étendait elle aussi la définition du site<sup>10</sup>. Membre du comité de rédaction d'*October*, Kolbowski œuvrait toujours dans l'ombre de certains collègues masculins et cet essai représentait le premier texte monographique important lui ayant été consacré. La méthode d'analyse de Lamoureux se distinguait cependant de celle des auteurs américains périodisant les gestes d'une deuxième génération de praticiens de la « critique institutionnelle » (Meyer, entre autres), car elle contournait la portée politique de l'œuvre de Kolbowski, pourtant explicite. Tablant sur les concepts de « parergon » de Jacques Derrida et de « paratexte » de Gérard Genette, Lamoureux s'intéressait plutôt à la

façon dont l'artiste mettait en exergue les cartels, notices didactiques, etc., afin d'inscrire le plan du discours au sein de l'espace de visibilité du lieu contingent d'exposition. Il ne s'agissait pas du premier article de Lamoureux gravitant autour de ces questions épistémologiques. À partir des années 1980 jusqu'au milieu de la décennie suivante, elle a tenté de faire converger la fortune critique anglo-saxonne de la « site-specificity » avec son pendant français, l'*in situ*, tout en prenant en compte la situation du Québec comme lieu intermédiaire de cette équation<sup>11</sup>. Bien que la question du clivage linguistique entre les groupes francophones et anglophones ait fait l'objet de nombreuses analyses en littérature, entre la fin des années 1980 et le début de la décennie suivante, elle fut la seule à oser se pencher sur cette question au sein du champ des arts visuels, en français comme en anglais. Lamoureux propose d'abord l'image d'Épinal d'une *forme couple* dont les membres seraient murés au sein d'un dialogue de sourds afin de montrer que ce clivage produit une méconnaissance mutuelle<sup>12</sup>. Lors de certaines expositions canadiennes des années 1980, la nécessité de donner une tribune à tous les groupes identitaires reposait précisément sur cette répartition bureaucratique par quotas. On ne reconnaissait la différence (sexuelle et culturelle) comme une qualité éthique de l'œuvre qu'à travers une seule grille : la « déconstruction » d'une représentation de l'autre. En revanche, la différence « within » – celle de ladite particularité linguistique et culturelle québécoise – était

occultée, ou bien homologuée à un plaisir pictural complaisant. Pendant cette période, Lamoureux produisait une schématisation volontairement grossière de ces « deux solitudes » afin de montrer que le discours sur l'art et, par extension, celui de la médiation traductrice, ne pouvait aplanir la singularité des processus langagiers que déploient les œuvres elles-mêmes :

Une différence de langue ne se réduit pas à une différence de dictionnaire, faut-il encore le préciser. C'est pourquoi un bilinguisme, qui se contente de traduire en français ce qui a été pensé en anglais, ne produit, même avec la meilleure volonté du monde, que des traductions muettes. La langue n'est pas un instrument : elle est d'entrée de jeu le champ du symbolique, encore que les Québécois, dans leur étrange obsession linguistique, aient du mal à pleinement envisager les conséquences de cette hypothèse<sup>13</sup>.

En 1995, quelques années après ce débat qu'elle avait lancé, Lamoureux a organisé l'exposition *Sur le bout de la langue – Seeing in Tongues*, à la Morris and Helen Belkin Art Gallery, à Vancouver (puis en circulation à la Galerie de l'UQAM, à Montréal), où elle a tenté d'établir la commune mesure entre des pratiques d'artistes surtout Montréalais selon la récurrence des phénomènes de traduction et de transcodage que leurs œuvres rendraient manifestes<sup>14</sup>. Cette fois, les stigmates de la traduction de l'art québécois qu'elle avait localisés dans la critique anglo-saxonne resurgissaient sous la forme de marqueurs

identitaires à demi-mot. Outre le fait que les artistes participants vivaient au Québec (la plupart d'entre eux étaient Montréalais), les œuvres réunies avaient en commun une structure aphasique liée à l'incapacité du sujet de verbaliser les phrases pourtant constituées au niveau du registre mental. Or, au lieu de représenter visuellement les problèmes illocutoires, ces propositions fourniraient l'indice (par la voie de la métaphore) du passage difficile d'un code vers l'autre (et souvent de la figuration à l'abstraction). L'appropriation du dictionnaire *Le Petit Robert* par Rober Racine dans sa série des *Pages-Miroirs* serait un symptôme exemplaire de la translation visuelle du phénomène de surconscience linguistique propre au discours identitaire de la littérature québécoise<sup>15</sup>. Or, cette entreprise d'interpolation d'un vide (les miroirs) par Racine au lieu du nom propre dans le lexique du français normatif redoublerait l'effacement du sujet – son incapacité à s'identifier au langage – plutôt que de revendiquer sa « prise de parole » et, corollairement, sa confrontation avec le symbolique :

Compte tenu de l'incessant travail de transfert esthétique et de ré-encodage du même qui traverse la production de Racine, on comprend que le spectre de l'aphasie l'ait préoccupé. Celle-ci enraierait radicalement sa rigoureuse entreprise de « décentralisation » de la langue, sa résolution « d'écouter l'écriture » et de « voir l'écoute » dont les notes des *Pages-Miroirs* disent : cette décentralisation doit être prise au sens le plus large : elle touche les champs visuels, auditifs, tactile et olfactif de la perception<sup>16</sup>.

9. Meyer, James, « The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity », *Space, Site, Intervention: Situating Site Specificity*, sous la direction de Erika Suderburg, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, p. 27. Cette version paraissait dans *Document*, no. 7, automne 1996, p.p. 20-29. Une version antérieure fut publiée sous le titre « The Expanded Site », dans le catalogue de l'exposition organisée par Meyer, *What Happened to the Institutional Critique*, New York : American Fine Arts, Co., 1993 (non-paginé) et plus tard sous le titre « The Mobile Site », *We Represent Ourselves To the World*:

Stephen Prina, *Galerie Max Hetzler, 1991*, Los Angeles : UCLA Hammer Museum, 2004, p.p. 200-214.

10. Lamoureux, Johanne, « Underlining the Legend of the Gallery Space », *October*, no. 65, été 1993, p.p. 21-28.

11. Mentionnons « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, no. 39, été 1985, p.p. 10-17 ; « The Museum Flat », *Public*, no. 1, hiver 1988, p.p. 71-84 et « Questioning the Public: Addressing the Response », *Queues, Riots and Rendez-vous: Questioning the Public*, sous la direction de George Baird et Mark Lewis, Banff : Banff Arts Centre, Walter Phillips Gallery, 1994, p.p. 145-153. Ces textes sur l'*in situ* et la « site-specificity » ont été réunis dans Lamoureux, Johanne, *L'art insituable. De l'in situ et autre sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001.

12. Lamoureux, Johanne, « French Kiss from a No Man's Land: Translating the Art of Quebec », *Arts Magazine*, vol. 65, no. 6, février 1991, p.p. 48-54, publié en français dans une version légèrement remaniée sous le titre « French Kiss From a No Man's Land. L'art québécois et sa traduction canadienne », *L'art insituable: De l'in situ et autre sites*, p.p. 151-167. Voir aussi Lamoureux, « La statistique canadienne : A State Ethics », *L'art insituable. De l'in situ et autre sites*, p.p. 169-177.

13. Lamoureux, « French Kiss from a No Man's Land », p. 165.

14. L'exposition fut présentée à la Morris and Helen Belkin Art Gallery du 10 novembre 1995 au 14 janvier 1996, puis à la Galerie de l'UQAM du 31 mai au 22 juin 1996. Voir : Lamoureux, Johanne, « Le Bout De La Langue. Les arts visuels et la langue au Québec », dans *Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Quebec / Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver : Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995, p.p. 20-39.

15. Lamoureux reprend ce concept de la théoricienne Lise Gauvin. Voir : Gauvin, Lise, « Une Surconscience

opérante : les stratégies textuelles des années 1980 », *La langue fétichelle: Fetishizing Language: Discours social/Social Discourse*, vol. 5, nos. 3-4, automne 1993, p.p. 139-158.

16. Lamoureux, « Le Bout De La Langue », p. 33.

Dans les premiers articles de Lamoureux, la schématisation du couple clivé Canada / Québec se donnait avant tout au lecteur comme allégorie afin d'éclairer la complexité d'une circonstance historique. Plus tard, la nécessité de définir une commune mesure entre des œuvres d'artistes québécois a rétabli une forme d'essentialisme. Au Québec, la production d'appareils critiques sur les arts visuels (catalogues d'exposition et autres publications) nécessite toujours un investissement économique supplémentaire : les textes doivent paraître dans les deux langues officielles, tandis qu'ailleurs au Canada, à cause de la provenance des fonds, l'utopie du bilinguisme n'est pas toujours reconduite. C'est donc précisément au registre de l'effet du supplément isolé par Lamoureux dans l'œuvre de Kolbowski comme une condition intrinsèque de la performativité institutionnelle, que se joue ici la problématique d'un retard ou d'un rattrapage nécessaire. À trop vouloir caractériser des pratiques « locales » dans le périmètre de la catégorie réductrice qu'elle condamnait chez ses collègues anglophones, Lamoureux a occulté la difficulté de réinscrire le discours anglo-saxon sur la représentation au sein de la francophonie québécoise (sa traduction toujours différée)<sup>17</sup>. Les deux termes distendus de la *forme couplée* ont pourtant déjà cohabité plus ou moins harmonieusement dans le champ de l'art canadien pendant un bref hiatus. Dans une communication présentée lors du premier volet de *D'un discours*, le critique et

commissaire Philip Monk rend compte de l'effet de décloisonnement des textes de la *French theory* sur sa pratique d'écriture entre 1979 et 1990, et de leur influence au sein du milieu de l'art torontois<sup>18</sup>. Au même moment, le périodique montréalais *Parachute*<sup>19</sup> a exceptionnellement favorisé l'intégration des théories issues de la France dans les cercles d'intellectuels anglophones canadiens, tout en publiant des articles inédits en français (fréquemment rédigés par des auteurs québécois<sup>20</sup>). Ces essais émanant de contextes complètement différents se côtoyaient et, quelquefois, ceux-ci étaient traduits. Leur voisinage suggérait au lecteur des allées et venues inusitées entre, par exemple, l'intérêt de Jeff Wall pour Édouard Manet et les recherches de Georges Didi-Huberman sur l'iconographie de l'hystérie par Jean-Martin Charcot<sup>21</sup>. En retour, les colloques de la revue permettaient aux collaborateurs de se rencontrer, de souligner les filiations, d'arrimer les réflexions complémentaires ou de faire surgir les dissensions<sup>22</sup>. De plus, le contenu en langue anglaise des numéros de cette époque préfigurait l'avancée des courants d'idées de la *French theory*, filtrés au cours des années suivantes par les milieux de l'art new-yorkais et londoniens. Ainsi, les membres du comité éditorial de la revue savaient le provincialisme régnant autour d'eux, pour s'adresser directement aux interlocuteurs d'un réseau international. Or, la conversation se déroulait autant sur un plan imaginaire (le montage du discours dans la revue) qu'effectif

(le cadre dialogique ainsi créé). À l'instar du bilinguisme qui fut officialisé en partie au Canada pour gommer un différend historique, la cohabitation de la théorie et de la critique dans sa langue dite « originale » et de sa traduction au sein des pages de *Parachute* créait l'apparence d'un dialogue harmonieux entre les protagonistes. Ceux-ci feraient bon ménage, n'accuseraient pas de retard et participeraient ultimement aux débats métropolitains. *Parachute* a cessé ses activités en avril 2007, laissant le milieu de l'art devant une béance jamais comblée depuis. Ironiquement, c'est précisément à cette période qu'en France s'amorce une entreprise de traduction de textes américains et britanniques qui disposaient d'un coefficient critique ou politique dans les années 1970, 1980 et 1990. Justifiant de nouveau ces opérations d'importation par la reconnaissance d'un retard et la nécessité d'un rattrapage, on effectue alors le mouvement inverse de la *French theory* en tentant d'instituer les « cultural studies », les « queer studies » ou le féminisme anti-essentialiste dans les cursus universitaires français<sup>23</sup>. Depuis l'exposition de Johanne Lamoureux en 1995 - 1996, les circonstances qui permettraient de débattre du clivage persistant entre les protagonistes anglophones et francophones des milieux de l'art canadiens, en particulier à Montréal, se font rares. Alors qu'au Québec, pendant la décennie 2000, l'intérêt des artistes et des critiques à l'égard de la « site-specificity » et du contexte s'est estompé, il a été revivifié ailleurs<sup>24</sup>.

La constitution du corpus de la *French theory* au sein des universités américaines procède d'une forme de trafic, où les circonstances de la fabrication d'un discours sont occultées au profit de son ubiquité. Cette « dématérialisation » se rapporte aux procédés par lesquels on en vient à fusionner les deux plans de l'immédiateté et de la médiation, pour constituer la fiction d'un monde d'information toujours et déjà accessible, qui gomme tous les mouvements de la traduction. Walter Benjamin, Jacques Derrida et plusieurs autres ont montré que les pertes et les gains de sens lors du passage d'un premier idiome vers le second déplacent aussi le concept d'« originalité », en déjouant les formations discursives hégémoniques, voire le concept de « langue maternelle ».

Dans un article publié par la revue *Texte Zur Kunst* en 1992, Diederich Diederichsen décrit à la fois les opérations qui sous-tendent la production de la version allemande de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze / Félix Guattari par les éditions Merve, et sa réception ultérieure, comme « importation » :

Que pourrait-il y avoir d'autre, dans l'opération qui consiste à importer, à transplanter en le transformant, une donnée d'un système dans un autre où son « contexte d'origine » ne peut être pensé [...], que pourrait-il y avoir d'autre qu'une fascination esthétique<sup>25</sup> ?

En accordant autant d'importance à la valeur résiduelle des référents, Diederichsen encourage une forme de fétichisme du signifiant. Il occulte le fonctionnalisme de

17. Voir le document vidéo de la conversation entre Johanne Lamoureux et moi-même lors du premier volet de *D'un discours* à la Galerie Leonard & Bina Ellen : <https://vimeo.com/80640218>. Consulté le 11 janvier 2015.

18. Voir la notice sur Monk dans la section 2, p.p. 162 - 164.

19. *Parachute* a été fondée par Chantal Pontbriand et France Morin en 1975. Entre 1983 et 1987, le comité de rédaction comprenait (en rotation, selon le contenu des numéros) les personnes suivantes : Serge Bérard, Robert Graham, Bruce Greenville, Johanne Lamoureux, Martine Meilleur, Philip Monk, Jean Papineau, René Payant, Richard Rhodes et Thérèse St-Gelais. Le dernier numéro (125) paraissait en janvier 2007. Deux anthologies, l'une en français et l'autre en anglais, sous la direction de Pontbriand, réunissent un échantillon de textes de la revue : *Parachute. Essais choisis*, 2 volumes,

1975 - 1984 et 1985 - 2000, Bruxelles : La lettre volée, 2004, et *Parachute: The Anthology (1975-2000)*, 4 volumes, Dijon : Les presses du réel / Zurich : JRP|Ringier, 2013 - 2015 (volume 4 à paraître).

20. À cette époque, Serge Bérard, Raymond Gervais, Johanne Lamoureux, Jean Papineau, René Payant et Christine Ross écrivaient fréquemment pour la revue. Ross a écrit plusieurs textes dans la revue où elle tentait de faire se croiser les références théoriques françaises, américaines et britanniques. Serge Bérard fut correspondant de la revue

à Vancouver, tandis que Johanne Lamoureux a rédigé des recensions d'expositions européennes pendant un séjour de quelques années à Paris lors de ses études doctorales.

21. Wall, Jeff, « Unity and Fragmentation in Manet », *Parachute*, no. 35, juin-juillet-août 1984, p.p. 5 - 7. Didi-Huberman, Georges, « Une notion du "corps-cliché" au XIX<sup>e</sup> siècle », *Parachute*, no. 35, p.p. 8 - 14.

22. Entre autres, les colloques *Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme*, Université du Québec à Montréal, en 1980 (actes publiés sous le titre *Performance : text(e)s et documents*, Montréal : Éditions Parachute, 1981) et *Discussions: Art and Criticism in the Eighties*, au Ontario College of Art, en 1984.

23. Voir, par exemple, *Le tournant populaire des cultural studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, sous la direction de Annie Claustres, Dijon : Les presses du réel, 2013, et *La rébellion du Deuxième sexe :*

*l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, sous la direction de Fabienne Dumont, Dijon : Les presses du réel, 2013. Comme retombée périphérique de ce phénomène, les artistes Mathieu K. Abonenc et Lili Reynaud Dewar intègrent également les effets de la traduction et de l'assimilation de références culturelles américaines dans leur pratique. *May*, la revue dirigée par Catherine Chevalier depuis 2010, procède aussi à un travail interprétatif et évaluatif d'un champ discursif américain et allemand dans le cadre de la francophonie. En 2010, Chevalier

a dirigé avec Andreas Fohr, *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon : Les presses du réel / Zurich : JRP|Ringier, 2010, qui opère un autre type de transfert : le déplacement d'un corpus de textes critiques publiés en allemand pendant les années 1990 vers les milieux de l'art francophones.

24. Voir Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge : MIT Press, 2002.

25. Diederichsen, Diederich, « Aus dem Zusammenhang reißen / in den Zusammenhang schmeißen [Détacher du contexte / jeter dans le contexte : sur la publication de la traduction allemande de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari], *Texte Zur Kunst*, no. 8, décembre 1992, p.p. 104 - 115. Publié en français dans *Une Anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, sous la direction de Catherine Chevalier et Andreas Fohr, p.p. 230 - 247.

la traduction (l'accès au contenu) en isolant le bruit laissé par les différents états de la « vie » de l'œuvre comme une qualité intrinsèque. Or, sur un plan pragmatique, celui de l'efficacité des transactions, il faut au contraire éliminer ces scories. Malgré la libre circulation des images au-delà des frontières linguistiques, le monolinguisme grève toujours la dissémination du discours qui les accompagne. Paradoxalement, les producteurs culturels du champ des arts visuels doivent, à un moment ou à un autre, convertir leurs produits langagiers dans la devise internationale de l'anglais. La vélocité des opérations du marché peut alors suivre le rythme de la transmission de l'information entre les acteurs clés bénéficiaires de cette transparence communicationnelle. Dans leur article « International Art English » de 2013, Alix Rule et David Levine abordent l'usage de l'anglais au sein des outils publicitaires de l'art contemporain omniprésents comme les communiqués de presse et les énoncés d'artistes, pour conclure que cette langue, pourtant hégémonique, a été dévoyée<sup>26</sup>. Les observations des auteurs ne dépassent pas ce constat d'une uniformisation stylistique et le débat qu'a généré l'essai dans le journal *e-flux* contourne de façon étonnante la question du monolinguisme. Emily Apter offre un antidote à ce cynisme en étendant l'entreprise critique de Walter Benjamin et de Jacques Derrida sur l'activité intellectuelle de la traduction aux problématiques de la mondialisation des échanges économiques<sup>27</sup>. Penser l'intervalle psychique et

politique entre les langues (la zone de la traduction) nécessite, selon elle, de ne jamais occulter la possibilité ou l'impossibilité de la transmission des textes, donc de réfléchir au *practicum* de la tâche du traducteur. Or, lorsqu'elle discute brièvement des arts visuels, son commentaire tombe dans les lieux communs préalablement décrits en privilégiant les effets d'opacité qui résultent du mouvement des contenus langagiers vers le registre de l'image et inversement du registre de l'image vers les contenus langagiers.

Dans les trois volets de ce projet (les deux parties de l'exposition et la présente publication), je comptais fournir un contre-exemple de cette façon de métaphoriser la traduction en arts visuels en montrant plutôt comment la matérialité de ces déplacements et de ces transferts du discours devient perceptible lorsqu'on les relie au point de chute de l'exposition. *D'un discours* avait comme visée de souligner l'isomorphie entre les différentes phases de l'importation d'ouvrages théoriques d'un contexte culturel vers l'autre et les gestes nécessaires à la réexposition des propositions artistiques d'un passé récent qui furent elles-mêmes infléchies par ces discours. Rédigés lors des circonstances particulières de débats suscités surtout pendant les années 1970, les textes associés à la *French theory* furent traduits à plusieurs années d'intervalle de leur publication pour occasionner d'autres effets politiques. De façon semblable, les œuvres répondaient à des discussions menées par les membres de groupes affinitaires d'artistes et de critiques,

qui assimilaient ce corpus théorique. Lorsque ces propositions sont montrées de nouveau, il faut que cette spécificité d'un premier cadre dialogique puisse donner lieu à une nouvelle constellation conceptuelle.

Au cours de la période de recherche qui a débouché sur la conception des deux expositions, je comptais réunir un échantillon beaucoup plus complet d'œuvres historiques indiquant clairement les étapes de l'assimilation par les artistes des références dont il était question. L'impossibilité logistique de le constituer a nécessité que j'isole certains enjeux aux dépens d'une série de problématiques tout aussi pertinentes. J'ai également décidé de mettre de l'avant la contemporanéité d'un passé récent – c'est-à-dire la manière dont certains artistes réinvestissent au présent les zones qui ont été laissées en friche lorsque ces textes furent traduits et diffusés en langue anglaise, il y a près de vingt ans<sup>28</sup>. Les moyens choisis pour montrer cette réception différée consistaient, entre autres, à convoquer des détails de la chronologie d'une présentation antérieure des propositions artistiques sélectionnées et de réévaluer quelquefois des expositions de ce passé récent. J'ai longuement discuté avec la plupart des artistes afin d'établir la bonne trame narrative et jamais la reconstruction ne fut préconisée. Enfin, je ne souhaitais pas me borner à ajouter un chapitre au récit des trafics d'influence (et à celui d'une idylle intellectuelle) entre la France et les États-Unis en surlignant une fois de plus les opérations diplomatiques par lesquelles l'art

américain de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle s'est constitué en absorbant la culture européenne<sup>29</sup>. Je voulais plutôt me pencher sur les effets rétroactifs de la réception de ce canon hybride depuis la périphérie, au Québec ou au Canada. À ce titre, l'idée de la prévalence d'une visibilité inaugurale en tant que point originaire se trouvait en crise, car les œuvres redoublaient une situation de non-transparence familière pour le spectateur montréalais : les références à la « pensée française » comme équivalent de la théorie. Leur monstration déployait ainsi une ironie uniquement lisible lorsque celles-ci achoppaient dans ce « lieu linguistique » préalablement décrit. Les expositions pouvaient alors revendiquer la spécificité de leur site. Il faut cependant greffer à ces données contextuelles la configuration institutionnelle dans laquelle celles-ci ont été produites et se sont déroulées. Bien que leur programmation se rapproche à plusieurs égards, les deux institutions partenaires de ce projet disposent de mandats et d'un public distincts. *D'un discours* a été pensé en fonction de cette différence, qui a aussi nécessité de prendre en compte les conséquences des ruptures de la lisibilité de ma proposition unifiée d'un lieu à l'autre.

À presque une année d'intervalle du premier volet à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, le deuxième volet de l'exposition fut présenté au centre d'artistes autogéré Dazibao. Les volets devaient initialement s'enchaîner. Or la durée de ce hiatus m'a permis de réfléchir de nouveau

26. Rule, Alix et David Levine, « International Art English », *Triple Canopy*, 2012, [http://www.canopycanopycanopy.com/contents/international\\_art\\_english](http://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english). Pour prendre connaissance du débat qui a fait suite à la publication de cet article, consulter Rosler, Martha, « English and All That », <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that/>, et Steyerl, Hito, « International Disco Latin », <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/>, tous deux dans *e-flux journal*, no. 45, mai 2013. Consultés le 11 janvier 2015.

27. Apter, Emily, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton et Oxford : Princeton University Press, 2006.

28. Pendant le premier volet de l'exposition, Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne ont publié les actes du colloque « French Theory and American Art », tenu en 2011 au centre d'art contemporain WIELS à Bruxelles. Pour des raisons méthodologiques, les éditeurs ont décidé de restreindre le choix des communications aux décennies 1960, 1970 et 1980. De nombreux articles réunis dans les actes ont confirmé les hypothèses que j'avais formulées au cours de mes recherches. Par contre, j'ai dû repenser la portion historique du présent ouvrage afin d'éviter qu'il ne fasse double emploi avec ces textes. Par

conséquent, je ferai ici référence aux articles que renferme cette anthologie dans des notes de bas de page plutôt que de les paraphraser. Voir : *French Theory and American Art*, sous la direction de Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne, Berlin : Sternberg Press / Bruxelles : (SIC), 2013.

29. L'hégémonie de ce canon, en tant qu'il absorbe tout sur son passage, est indéniable. Serge Guilbaut a relaté comment la constitution du Museum of Modern Art est issue en partie de l'appropriation d'une idée de l'avant-garde européenne. Voir (dans sa première parution en anglais) : Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1983 ; publié subséquemment en français sous le titre *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, (1988) 1996. Par la suite, de nombreux

historiens de l'art se sont penchés sur la construction du nationalisme dans l'art américain selon le principe de l'importation. Voir : *Internationalizing the History of American Art*, sous la direction de Barbara Groseclose et Jochen Wierich, University Park : Penn State University Press, 2009.

aux effets d'un écart temporel sur la réception croisée des œuvres et des discours. Dans le premier volet à la Galerie Leonard & Bina Ellen, la transmission comme activité pédagogique a joué un rôle de premier plan. Les événements de médiation afférents aux expositions (conférences, visites guidées) qu'elle organise habituellement ne possèdent pas le même statut que la production de savoir légitimé. L'institution jouit cependant d'une certaine autonomie par rapport à l'université, ainsi qu'aux diktats du marché, et peut faire fi du populisme régnant en proposant un contenu expérimental qui serait irrecevable ailleurs (dans les musées et les galeries commerciales). Le centre d'artistes se distingue des autres institutions du champ de l'art en vertu de l'autogestion qui y prévaut. Il se caractérise par la souveraineté relative accordée aux artistes dans l'organisation des expositions et la mise en discours de leurs œuvres. *D'un discours* a été pensé en fonction de cette différence.

Quand le traducteur prend la parole dans une préface, il imagine un lecteur inconnu. Se faisant, il construit un horizon d'attente partagée avec ce tiers et doit dès lors trouver sa place comme agent (parler en son nom propre) au lieu de s'effacer. L'identification à la langue des lecteurs – processus auquel l'auteur du texte à traduire ne se prête pas toujours explicitement – en est la première étape. Par la suite, ce commentaire préfaciel s'enroule autour des retombées sociales, culturelles, politiques et affectives que produira la livraison du texte. Sans homologuer

ma fonction de commissaire à celle du traducteur, j'ai spéculé sur le public hypothétique auquel ces œuvres « s'adresseraient » ici, une fois « déplacées » hors de leur premier contexte discursif. Outre les étudiants et les protagonistes du milieu de l'art montréalais, ce public se composait également des membres de ma propre communauté affinitaire avec lesquels j'entretenais une conversation de longue date et que j'ai conviés individuellement à concevoir des projets émanant ou non de la circonstance. Au début, je craignais de placer les contributions de ces pairs à la remorque du discours de leurs contreparties américains et britanniques (plus ou moins) canonisés dont j'avais réuni des œuvres et ainsi de les « instrumentaliser ». Ces propositions auraient pu faire tache, en brouillant l'intelligibilité de la cohérence historique que je tentais de redessiner. Nous avons cependant évité de reproduire cet écart, mais j'ai alors compris que la seule façon de poursuivre une discussion avec ce groupe de pairs qui aurait comme retombée une exposition nécessitait de rassembler cette cellule en amont et d'en faire l'agent décisionnel par consensus en aval. Au final, les deux volets représentent la concaténation du compromis de la cohabitation possible de ces différentes collectivités et de mon rapport transférentiel avec les individus qui les composaient.

Écrire sur une exposition semble toujours s'accomplir dans l'après-coup, même lorsqu'un *temps d'arrêt* de la réflexion advient avant la monstration des œuvres. Ce texte fut

rédigé à différents moments de la conception des deux volets de *D'un discours qui ne serait pas du semblant* (2013-2014), et il paraît avec un certain retard. Dans la seconde partie du texte, j'évoquerai parfois ces événements pour me permettre d'aborder plus en profondeur les enjeux théoriques afférents aux recherches que j'ai entreprises. La bibliographie chronologique fait clignoter des points de visibilité (des notices de livres, d'articles de périodiques et de catalogues) en ouvrant et en refermant de multiples parenthèses imaginaires entre lesquelles pourrait s'inscrire un contenu qui a été restitué ici de manière très fragmentaire.

## FIGURE, DISCOURS, UNIVERSITÉ

Au même titre que la persistance du cliage linguistique canadien, l'importation et l'assimilation de la *French theory* dans le champ de l'art anglo-américain relèvent d'une forme de méconnaissance. Pendant la période structuraliste en France, le concept de discours décrit la prééminence d'un ensemble de conditions contraignantes où aucun point de vue subjectif ne peut se manifester en propre. Ce qui est dit n'appartient alors à personne, bien qu'il faille parfois l'énoncer contre son gré ou que les mots aient à surgir également par eux-mêmes. Roland Barthes dénonce la tyrannie d'une « explication » de l'œuvre dépendante de la vie de l'auteur, « comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix

d'une seule et même personne [...] qui livrait sa "confiance" »<sup>30</sup>. Par ailleurs, il souligne que l'énonciation est « un processus vide, fonctionnant parfaitement sans qu'il soit nécessaire de la remplir par la personne des interlocuteurs »<sup>31</sup>. Michel Foucault distingue l'ordre du discours, les formations discursives et les agents qui en sont responsables<sup>32</sup>. Pierre Bourdieu montre, quant à lui, comment l'acquisition des compétences linguistiques ou, au contraire, l'absence de moyens d'expression reflète le positionnement des acteurs dominants et dominés<sup>33</sup>. Près de dix ans plus tard, les artistes et critiques anglo-américains s'approprièrent la réflexion de ces philosophes français sur la discursivité pour étayer une critique des institutions, de la subjectivité (masculine, hétérosexuelle, blanche) et du fétichisme de la visualité.

Pendant les années 1970, ces derniers cherchent pourtant dans l'esthétique un dernier retranchement hors du discours. Dans son ouvrage *Discours, Figure* (1971), Jean-François Lyotard affirme qu'une part de sens échappe encore à l'emprise du langage des normes en constituant sa propre vérité :

« Et que croyez-vous qu'est le discours ? La froide prose n'existe presque pas, sauf au plus bas de la communication. Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime. Et s'il exprime, c'est qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens [...] »<sup>34</sup>.

30. Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » (1967-1968) dans *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris : Seuil, 2002, p. 42. Après sa parution dans *Aspen*, le texte a été publié en français dans la revue *Mantéïa*, no. 5, 1968, p.p. 12-17.

31. Barthes, *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, p. 42.

32. Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, 1969, Paris : Gallimard, 1969, et *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1971*, Paris : Gallimard, 1971.

33. Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Fayard, 1991.

34. Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris : Klincksieck, 1971, p. 15.

Malgré la liquidation de l'humanisme en cours chez ses contemporains et une réévaluation des institutions tous azimuts, le figural reste pour Lyotard un horizon d'émancipation. Au moment d'écrire leurs textes sur l'esthétique, ces théoriciens avaient établi des liens d'amitié et de collaboration avec des artistes français<sup>35</sup>. Dans son livre *The Visual World of French Theory: Figuration* (2009), Sarah Wilson rend compte des affinités électives des peintres de la nouvelle figuration narrative et de ces auteurs pendant les années 1970<sup>36</sup>. Peu connu à l'extérieur de la France, le collectif s'est constitué autour du militantisme de gauche de ses membres et de leur conviction qu'il était encore possible de faire de la peinture d'histoire contemporaine. Ils ont assimilé en commun les influences du Pop, de l'hyperréalisme, tout en dénonçant l'impérialisme américain. Chacun des chapitres de l'ouvrage de Wilson est consacré aux associations affinitaires de ces peintres et des philosophes de la *French theory* (Jean-Paul Sartre et Robert Lapoujade ; Louis Althusser et Leonardo Cremonini ; Pierre Bourdieu et Bernard Rancillac ; Althusser, de nouveau, et Lucio Fanti ; Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault et Gérard Fromanger ; Jean-François Lyotard et Jacques Monory ; enfin Jacques Derrida et Valerio Adami). Depuis la parution du livre de Wilson, les textes sur l'art de Lyotard et de Jacques Derrida ont été réunis sous forme d'anthologies<sup>37</sup>. En les lisant rétrospectivement, il devient clair à quel point l'arrimage de l'art et de la philosophie en France se distinguait

des débats sur la représentation ayant cours dans les années 1980 aux États-Unis, où la peinture représentait l'objet honni. En 1981, la traduction de « Le parergon » de Derrida par Craig Owens paraît dans le numéro 9 de la revue *October*<sup>38</sup>. La question de la bordure de l'œuvre, soulevée par le philosophe en analysant le concept de cadre chez Kant, infléchira le contenu des écrits ultérieurs d'Owens lorsqu'il commentera la pratique des artistes se revendiquant d'une critique des institutions. Or il semble que les textes de Derrida sur le travail de Valerio Adami et Gérard Titus-Carmel, publiés dans le recueil *La vérité en peinture* en 1978, aient été pratiquement ignorés par le groupe d'intellectuels assemblés autour d'*October* pendant la première partie des années 1980. Il en est de même pour les écrits de Michel Foucault. La traduction anglaise de son texte « Ceci n'est pas une pipe », rédigé en 1968, inaugurerait le numéro 1 du périodique en 1976, tandis que son essai sur Gérard Fromanger de 1975, « Le désir est partout », n'a pas fait l'objet d'une exégèse américaine avant que Sarah Wilson ne se penche sur le mouvement de la nouvelle figuration narrative<sup>39</sup>. En revanche, plusieurs commentateurs de Roland Barthes négligent de spécifier que « La mort de l'auteur » paraît d'abord en anglais dans les numéros 5 et 6 du magazine *Aspen* de 1967 (automne, hiver), sous la direction de l'artiste et critique irlandais Brian O'Doherty.

Comme l'a noté Eve Meltzer, la mouvance américaine de l'art conceptuel fait foi d'un antihumanisme qui se rapproche de cette

rupture opérée par le structuralisme français de la première portion des années 1960 dans la conception du sujet (bien que la plupart des artistes disposent d'une connaissance partielle de ces textes<sup>40</sup>). La « dématérialisation » devient alors un antidote au formalisme pendant une période de crise des critères d'évaluation, où les critiques, les artistes et les commissaires intervertissent les places qu'on leur avait préalablement assignées. Or, son analyse s'arrête aux années 1970, sans aborder les conséquences de l'assimilation de la théorie dans la pratique au cours des décennies suivantes. La catégorie de la *French theory* fut élaborée afin de décrire la réception différée des textes français en langue anglaise, mais, beaucoup plus tôt, le terme « post-structuralisme » entrera dans l'usage et rassemblera à la même enseigne ces importations de courants d'idées sans commune mesure<sup>41</sup>. Paradoxalement, les auteurs que l'on associe à ce « tournant » ont rarement défini la réflexivité selon le programme d'un dépassement du structuralisme, voire de l'arrivée d'une ère postmoderne. De plus, la séquence des textes dans leur version traduite ne suit pas la trajectoire de la pensée des auteurs, faite de ruptures de ton et souvent de revirements idéologiques causés par la contingence d'événements historiques. Ces jeux de clignotement entre la parution des textes en français et en anglais dépassent la portée de cet essai. Je m'attarderai maintenant à la valeur ajoutée que les protagonistes des milieux de l'art anglo-américains accordent au discours pendant la parenthèse du postmodernisme (1979 - 1993) et je préciserai dans

quelle mesure cette assimilation tous azimuts de la « pensée française » y a contribué.

Dans un chapitre d'un ouvrage consacré au changement de paradigme opéré au California Institute of Arts, à Valencia, à la fin années 1970, très justement intitulé « Professing postmodernism », Howard Singerman retrace l'origine de l'injonction de la « production de discours » au sein des cursus des écoles d'art américaines<sup>42</sup>. L'étudiant fait preuve d'une conscience de lui-même en prenant la parole, tandis que l'irruption du langage dans ses œuvres vise au contraire à décentrer cette intentionnalité. On exige de l'aspirant artiste qu'il concilie une situation langagière en procès, les conflits de l'institution d'enseignement et les mutations du champ de l'art (en général, synchrones ou légèrement décalés dans leurs occurrences avec la structure changeante de l'université et, plus généralement, de l'économie capitaliste). L'étudiant porte ce conflit sur ses épaules en étant forcé de prendre position simultanément comme objet et sujet du discours. Plus tard, les écoles d'art ont été enchâssées dans la « grande université », accueillant la réflexivité, mais vidant l'interdisciplinarité de son coefficient politique. La « recherche artistique » ou la « recherche-crédation », désormais complètement normalisée au même titre qu'une autre rubrique du système des beaux-arts, est née d'une tentative de résorber les dissensions et le problème d'attribution de la compétence. Or il faut faire marche arrière pour mieux comprendre comment ce discours

35. Ces philosophes à quelques exceptions près, rejettent ou ignoreront plus tard leurs commentateurs (artistes et critiques) dans le monde de l'art américain. Voir la partie du texte sur l'exposition de Group Material *Resistance (Anti-Baudrillard)* en 1987, p.p.169-173.

36. Wilson, Sarah, *The Visual World of French Theory: Figurations*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2009. À paraître en français aux Presses du réel.

37. Lyotard, Jean-François, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art. Textes dispersés II : artistes contemporains / Writings on Contemporary Art and Artists. Miscellaneous Texts. Vol. 1: Aesthetics and Theory of Art. Vol. 2: Contemporary Artists*, Louvain : Leuven University Press, 2012 ; Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris : Éditions de la différence, 2013.

38. Derrida, Jacques, « The Parergon », *October*, no. 9, été 1979, p.p. 3-41.

39. *La peinture photogénique de Michel Foucault, écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger* Le désir est partout, reproduit en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d'Éric de Chassey, Paris : Le Point du Jour, 2014.

40. Voir : Meltzer, Eve, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2013.

41. Voir, notamment, l'anthologie *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, sous la direction de Robert Young, Londres et Boston : Routledge & Keegan Paul, 1981.

42. Singerman, Howard, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley : University of California Press, 1999.



de l'université a figé un modèle de subjectivité artistique comme siège de la production d'un savoir transmissible et légitimé qui, paradoxalement, devait s'observer lui-même en train de perdre ses repères.

En 1969, le centre universitaire expérimental de Vincennes, Paris VIII, est constitué avec ses départements de psychanalyse et de philosophie (respectivement dirigés par Serge Leclair et Michel Foucault) en guise de contre-exemple des institutions rejetées par les étudiants de Mai 68. Dans sa configuration initiale, le centre donne notamment une tribune à Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Alain Badiou et Jean-François Lyotard qui y échafauderont de nouveaux paradigmes préfigurant la postmodernité<sup>43</sup>. Cette même année, dans son séminaire intitulé *L'envers de la psychanalyse*, Jacques Lacan fait preuve d'une moins grande rigidité que Foucault en accentuant la dimension intersubjective de la discoursivité. Or il rappelle les étudiants à l'ordre en leur montrant l'absence de la marge de manœuvre qu'ils pensaient conquérir en se débarrassant des institutions sur le plan imaginaire. Lacan définit le concept de lien social comme l'effet conjugué de quatre discours (dans la séquence requise : le discours du maître, le discours de l'université, le discours de l'hystérique, le discours de l'analyste<sup>44</sup>). La topique implique également une rotation des sujets selon un rapport d'interdépendance de ceux-ci. Premier dans la chaîne, le discours du maître se trouve aussi au fondement de la signification. Il s'exprime

au « je » et impose son existence envers et contre tous. Le discours de l'hystérique produit une plus-value dans la circulation des signifiants en établissant les limites du symbolique à absorber tout le réel. Le discours de l'université nie les deux autres en masquant les relations de pouvoir sous le couvert d'un savoir neutre et dépersonnalisé. Lacan cerne l'emprise de ce deuxième ordre discursif pendant la période de flottement succédant aux traumatismes des événements de Mai 68, alors que plusieurs intellectuels français nourrissaient une grande méfiance à l'égard des appareils d'État<sup>45</sup>.

L'art est absent de la topique des quatre discours. Or, lors d'une allocution donnée à Beaubourg, à Paris, en 1993, Alain Badiou tentera d'inscrire rétrospectivement une partie de celle-ci dans une nouvelle structure dialectique, incluant l'esthétique<sup>46</sup>. Au début de sa communication, il la présente comme suit : l'hystérique (l'art) cherche un maître (le philosophe) pour que ce dernier puisse lui révéler son identité et qu'il convertisse ensuite la vérité brute qu'elle aura offerte d'abord comme symptôme en « savoir » transmissible. Cependant, elle (tenons pour acquis qu'il faut féminiser) n'est jamais satisfaite par ce qu'on lui dit. L'interprétation de la philosophie faillit toujours et rate sa cible. Par conséquent, son statut de maître est remis en question et le cycle se poursuit, sans fin. Le rapport d'interdépendance de l'art et de la philosophie résulte de l'éclatement des échos d'essentialisme sexuel que cette dernière convoque en sourdine. L'artiste a

43. *Un mythe à détruire ? Origines et destin du centre universitaire expérimental de Vincennes*, sous la direction de Charles Soulié, Vincennes, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

44. La topique des quatre discours est explicitée par Lacan dans *Le Séminaire, Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, sous la direction de Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 1991. Les séminaires se sont déroulés entre 1969 et 1973. Pour des analyses approfondies de la topique, consulter Jacques Lacan *and the Other Side of Psychoanalysis: Reflections on Seminar XVII*, sous la direction de Justin Clemens et Russell Grigg, Durham : Duke University Press, 2006.

également été éliminé, tandis que le philosophe peut affirmer sans ambages sa souveraineté. Lorsqu'on suit une partie de cette logique, la pratique artistique travestie en production de connaissances pourrait s'identifier au processus de neutralisation exercé par le discours de l'université. L'artiste a été institué en tant que sujet « supposé savoir » qui, paradoxalement, ne pouvait pas produire de « rapports » véritablement attestés. L'uniformité illusoire de la boîte à outils de la *French theory* rassemblant des auteurs et des écoles de pensée incomparables, trouve son corollaire dans cette fausse synthèse d'un désir d'émancipation et d'un vœu de légitimation de l'activité intellectuelle.

Bien que l'université, avec ses épreuves pondérées et sa méritocratie, soit le creuset du deuxième discours de Lacan, ce dernier se manifeste aussi hors de l'enceinte de l'établissement pédagogique à proprement parler par le truchement d'autres formes d'idéologies mutées comme sciences. Au sein d'un schème où la production de savoir n'occupe plus la fonction de signifié transcendant – elle représente au contraire un masquage du discours du maître – les théories et les idées peuvent s'extraire des mécanismes qui les établissent en tant que pseudo-vérités.

La bibliographie accompagnant cet essai montre que la plupart des ouvrages composant le corpus de la *French theory* ont été publiés par des éditeurs universitaires. Le tissage des liens entre les institutions parisiennes et américaines afin de transformer de fond en

45. Pierre Macherey rend compte de cette mise en procès de l'université abstraite des philosophes par Lacan et ensuite par Pierre Bourdieu dans Macherey, Pierre, *La parole universitaire*, Paris : Éditions La fabrique, 2011.

46. Badiou, Alain, conférence donnée au Centre Georges Pompidou le 26 mars 1993. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/93.Beaubourg.htm>. Consulté le 11 janvier 2015. Texte repris sous le titre « Art et Philosophie », dans *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, p.p. 9-29, et publié en version anglaise sous le titre « Art and Philosophy », *Lacanian Ink*, no. 17, été 2000, p.p. 51-67.

comble le milieu académique aux États-Unis a été relaté par François Cusset. Cependant, avant que les textes de Barthes, Foucault, Derrida, etc., dans leurs versions traduites, ne soient complètement intégrés aux cursus d'enseignement de l'art et nourrissent le discours de l'université, ce corpus fut diffusé par le truchement de structures portantes décentralisées. Celles-ci ont pris leur essor au milieu des années 1970 dans un rapport toujours ambivalent avec les corps institutionnels officiels. Ses initiateurs contournaient le piège d'une fausse définition de l'autonomie héritée de Mai 68. L'espace dit « alternatif » trop proche du projet sécessionniste, a également fait l'objet d'une réévaluation, au même titre que le sujet souverain (mâle, blanc, hétérosexuel). Dans la section qui suit, je rendrai compte de la façon dont certaines de ces plateformes – trois périodiques et une école annexée à un musée – sont devenues les bandes passantes de la *French theory* au moment où elle trouvait un point de chute dans le champ de l'art anglo-américain à la fin des années 1970 et au cours de la première portion des années 1980.

### **SEMIOTEXT(E), SCREEN, OCTOBER, WHITNEY INDEPENDENT STUDY PROGRAM**

Sylvère Lotringer occupe un espace périphérique au sein de la constellation formée par les protagonistes dont les énoncés figuraient dans les deux volets de l'exposition, mais il joue néanmoins un rôle important

en tant que passeur de ce corpus de textes. En 1974, Lotringer, alors professeur de littérature française à l'université Columbia, fonde avec certains de ses étudiants la maison d'édition Semiotext(e) et la revue du même nom, où paraîtront plusieurs essais de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gilles Deleuze, Félix Guattari et d'autres auteurs issus de la mouvance de l'anti-institutionnalisme de Vincennes, Paris VIII. Du même coup, ces textes disposeront d'une vie ultérieure hors de ce premier cadre référentiel<sup>47</sup>. L'intitulé de la revue pastiche la scientificité de la publication savante. Bien que Lotringer ait enseigné la sémiotique et qu'il ait publié des articles afférents à cette discipline dans les premiers numéros, l'université ne lui a fourni aucun subside pour réaliser le périodique et organiser la célèbre conférence *Schizo-culture* en 1975<sup>48</sup>. Plutôt que de résister aux conséquences de la marchandisation du savoir, Semiotext(e) embrassait les modalités de la dissémination des signes dans la société américaine hypercapitaliste de la fin des années 1970 et de la décennie suivante. Les partis pris éditoriaux de Lotringer et de ses pairs se trouvaient alors aux antipodes du structuralisme, fondant une science transversale posthumaniste. Dans la langue anglaise « américanisée », l'essai philosophique devait être aussi accessible qu'un autre produit de consommation afin d'atteindre un vaste lectorat au-delà de tout champ spécialisé. Cette volonté utopique de disséminer les idées, en faisant fi de la valeur ajoutée du nom propre

(et, corollairement, du parcours académique) de l'auteur, mettait au premier plan la prise du lecteur sur le texte, exauçant les vœux de Barthes de faire renaître ce dernier comme agent libre. La visée de Lotringer consistait également à éliminer la chasse gardée que Pierre Bourdieu associait aux intellectuels parlant du monde social hors de la société, travaillant ultimement à produire du savoir dans l'enceinte de l'université<sup>49</sup>. Le projet n'a pas eu le succès politique escompté, mais la revue, ainsi que la série « Foreign Agents », diffusant des traductions de livres théoriques en format poche, a réussi à infiltrer certains milieux interlopes. Lors d'un entretien avec Henry Schwarz et Anne Balsamo, Lotringer a signalé que cette approche virale, utilisant les circuits de la marchandise du capitalisme pour importer la théorie, avait eu comme effet d'éclipser la crédibilité des philosophes français dont il publiait les ouvrages en version traduite et de conférer aux concepts leur indépendance opératoire :

Nous sommes des agents doubles. Je me souviens que, lorsqu'en France on a beaucoup parlé de Deleuze, il y a eu un numéro spécial sur Deleuze et ils ont demandé à un Américain de parler de la réception de Deleuze aux États-Unis. Et il a dit : « Semiotext(e) a introduit Deleuze en Amérique mais, après un certain temps, les universitaires ont été rebutés par ces étranges traitements graphiques et d'autres choses... » Ainsi, en d'autres mots, nous avons tout foutu en l'air. Mais c'était exactement ce qu'il fallait faire. Parce que nous sommes entre deux mondes. Je n'ai aucun effort à faire pour trouver des auteurs,

et nous vivons tous entre deux mondes. Mais cela n'a jamais correspondu à quelque ordre établi que ce soit. Et c'est assez ! Vous savez que les universitaires s'en servent, mais ils reviennent aux sources qui font autorité. *Le Deleuze Reader* et toutes ces choses. Mon idée est de préserver cette sorte d'étrangeté qui s'installe naturellement entre deux mondes, où chaque chose appartient aussi à autre chose, mais sans le mentionner. Elle vient du monde l'art, mais sans le dire. Elle vient de l'université, mais sans le dire. Elle vient de France, mais les Français ne s'y reconnaissent pas. Ils ne voient pas le lien, ils ne comprennent pas pourquoi nous faisons cela, pourquoi nous rassemblons ces gens, pourquoi nous faisons le lien avec d'autres choses<sup>50</sup>.

Au fil de la traduction des textes produisant une autre valeur d'usage, l'art expérimental devient ici en quelque sorte un « juste milieu » entre la contreculture et l'université. L'interpolation de celui-ci comme variable met également en suspens l'accumulation du capital symbolique normalement attribué aux auteurs universitaires. Or, les pratiques des artistes que soutient Lotringer, surtout pendant les années 1980 (John Cage, Merce Cunningham, William Burroughs, Jack Smith, et al.), se rapportent à une néo-avant-garde résiduelle de l'après-guerre dont les soubassements idéologiques n'ont pas été débouloonnés par la sémiotique de la représentation. Dans leurs œuvres, ces artistes poussaient souvent l'utilisation du langage au-delà des règles syntaxiques, et ce faisant, ils l'oralisaient afin de court-

circuiter les protocoles de la communication. Jusqu'à la venue de Chris Kraus comme membre active et responsable de la collection « Native Agents » (diffusant seulement des auteurs américains, avec une bonne dose d'ironie), les enjeux soulevés par le féminisme sont restés secondaires pour Lotringer. Or, malgré la présence de Kraus, Semiotext(e) s'abstient de faire paraître des articles sur la différence sexuelle et le genre dont l'argumentation serait infléchi par Freud, Lacan et ses nombreux commentateurs. Finalement, Semiotext(e) est devenu une marque de commerce ou une extension du patronyme de Lotringer (bien que, par la suite, celui-ci ait donné la relève à d'autres auteurs plus jeunes pour diriger la maison d'édition).

Partageant avec Semiotext(e) le projet de renouveler un bagage théorique et de décloisonner les disciplines, pendant les années 1970 et 1980, la revue britannique *Screen* offrira une tribune aux praticiens et théoriciens réinterprétant les thèses de Jacques Lacan et Louis Althusser par le truchement d'une grille féministe antiessentialiste<sup>51</sup>. La fusion des méthodes marxistes et psychanalytiques permettra à plusieurs de ses collaborateurs d'analyser les modes de reproduction de l'idéologie du cinéma hollywoodien. Or ils tenteront également d'y liquider le canon des formes filmiques expérimentales et de l'art expressionniste de la néo-avant-garde préalablement évoquée. Ainsi, le modèle de la praxis qui fut défendu par Laura Mulvey, Peter Wollen, Mary Kelly, Victor Burgin et bien d'autres s'éloigne radicalement du

47. Voir : *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, sous la direction de Chris Kraus et Sylvère Lotringer, New York : Semiotext(e), 2001.

48. Voir le coffret *Schizo-Culture*, sous la direction de Sylvère Lotringer et David Morris, New York : Semiotext(e), 2013. Il comprend « The Event: 1975 », une publication partielle, sous la direction de David Morris; des communications prononcées lors de l'événement; et « The Book: 1978 », le facsimilé de « Schizo-Culture », *Semiotext(e)*, vol. 3, no. 2, 1978.

49. Bourdieu, Pierre, *Homo Academicus*, Paris : Minuit, 1984.

50. Schwarz, Henry et Balsamo, Anne, « Under the Sign of Semiotext(e) », *Critique*, vol. 37, no. 3, printemps 1996, p.p. 218-219.

51. Sur l'assimilation de la pensée théorique française par les théoriciens du cinéma anglo-américains, voir : Rodowick, D.N., *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Los Angeles : University of California Press, (1988) 1994 et « The British Bridge: Laura Mulvey and Victor Burgin interviewed by Hilde Van Gelder and Alexander Streitberger », *French Theory and American Art*, sous la direction de Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne p.p. 198-240.

mythe de l'agent créatif souverain, inspirant toujours Lotringer. Dans un essai publié en 1976, Wollen essaie de s'extraire du matérialisme ontologique (la valorisation des conditions d'existence du médium) en demandant aux cinéastes d'incorporer la dialectique entre l'imaginaire et le symbolique dans leur pratique<sup>52</sup>. Recourant aux théories de Christian Metz et de Jean-Louis Baudry, qui avaient eux-mêmes assimilé les thèses de Lacan et d'Althusser sur le sujet clivé, Wollen définit le processus d'identification résiduel à l'expressivité comme une méconnaissance des effets du signifiant. Les techniques de distanciation mettant l'accent sur les caractéristiques structurelles créent un « signifié transcendant ». Par contraste, au sein de leurs films, Wollen et Mulvey utilisent ces stratégies brechtiennes de rupture afin de prioriser la chaîne sémiotique, tout en y greffant une narration politique sur la différence sexuelle, la race et les privilèges de classe. Dans un article de 1980, Mary Kelly poursuit la réflexion de Wollen sur le signifié transcendant<sup>53</sup>. Elle analyse l'évolution d'un sujet souverain, cette fois cantonné dans le secteur des arts visuels depuis l'abandon du formalisme greenbergien à la fin des années 1960 et l'essor de l'art conceptuel. Comme Wollen, Mulvey et Yvonne Rainer, la pratique multiforme de Kelly fait se confronter le langage et les modalités de la représentation en rendant manifeste une certaine iconoclastie. Pour elle et nombre de ses pairs, *Screen* sera un lieu d'articulation de ce radicalisme, où une posture souvent didactique

se joint à la reconnaissance de l'opacité matérielle d'une partie des énoncés artistiques. On accusera parfois ce « groupe » de survaloriser la verbalisation aux dépens du visuel, d'assujettir l'art à des gloses issues d'autres disciplines et surtout de l'arrimer aux concepts psychanalytiques. Or, au cours de cette parenthèse spéculative, la possibilité d'une praxis pointue dans l'aire et la durée de l'exposition de l'œuvre ou de la projection du film défait momentanément l'emprise du discours universitaire. *October*, fondée en 1976, deviendra la tribune de nombreux intellectuels américains souhaitant assimiler les avancées du poststructuralisme afin de complexifier les méthodologies de l'histoire de l'art. Les articles relatant l'essor de la revue et l'importance qu'y joue la *French theory* abondent<sup>54</sup>. Mentionnons néanmoins que les artistes auront voix au chapitre dans ses pages, en publiant fréquemment des textes qui disposeront exceptionnellement d'un statut semblable à ceux de leur contrepartie académique<sup>55</sup>. La critique sera alors conçue comme un partage de la responsabilité éthique dans la production des énoncés.

À cet effet, le parcours de Craig Owens, collaborateur à *October*, est exemplaire. Il témoigne de la singularité d'une « mise en pratique » matérialiste de la théorie (une praxis) par ces protagonistes américains entre la fin des années 1970 et le début de la décennie suivante. Plus que d'autres auteurs du premier contingent de la revue, Owens fait migrer les analyses du dispositif

cinématographique de *Screen* vers le champ des arts visuels en investissant la problématique de l'appropriation interdisciplinaire. En 1984, il a livré un entretien relatant son assimilation précoce des textes du corpus de la *French theory*, souvent avant qu'ils ne soient traduits et diffusés par les voies universitaires officielles. Son récit souligne l'urgence, ressentie à l'époque, de renouveler le débat critique autour de pratiques modernistes sclérosées, hors des cursus de la formation disciplinaire en histoire de l'art<sup>56</sup>. Au cours de la première portion des années 1980, sa fonction de traducteur se jumelle quelquefois à celle de passeur. Non seulement produit-il des versions anglaises de certains chapitres de livres (« Le parergon » de Derrida) mais, en les interprétant d'une certaine manière, il détermine les limites et les possibilités de leur emploi. Dans « From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author" ? », Owens réinvestit l'essai de Barthes, ainsi que le texte subséquent de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », afin de décrire la manière dont Louise Lawler et d'autres artistes de sa génération ont poursuivi la recherche sur les conditions économiques de l'art qui fut amorcée par Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Michael Asher<sup>57</sup>. Dans « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism », Owens souligne qu'une alliance de praticiennes féministes avec la théorie – en particulier la relecture de Lacan et de Freud par des philosophes comme Luce Irigaray, Hélène Cixous et

Michèle Montrelay – leur a permis d'éviter de reproduire la boucle phallogocentrique du discours d'exclusion qu'elles tentaient précisément de dénoncer<sup>58</sup>. En retour, les approches méthodologiques de ces artistes ont liquidé les processus de subjectivation fondés sur le manque pour y révéler ensuite une matrice hétérosexuelle hégémonique. Ce « déplacement » consistait à considérer l'écriture critique dans une sphère d'intervention stratégique et non en tant qu'activité périphérique de la production artistique. Owens mentionne la façon dont les textes de Mary Kelly et Martha Rosler (auxquels il serait loisible d'ajouter ceux d'Yvonne Rainer) ont décloisonné le principe de filiation de la transmission du savoir. Les pratiques postmodernes infléchies par le féminisme auraient stratégiquement dévalorisé le concept d'originalité (représentant aussi un mythe phallogocentrique), tout en ébranlant la hiérarchie implicite de la théorie elle-même<sup>59</sup>. Pendant cette période, Owens réfléchit fréquemment aux limites du marxisme qui selon lui néglige la représentation et, corollairement, évacue la difficulté éthique de devenir le porte-parole des sans-voix<sup>60</sup>. Lorsqu'il passe du comité éditorial de la revue *October* à celui d'*Art in America*, il s'inscrit exceptionnellement comme locuteur dans son discours et se penche également sur la question du caractère mercantile de l'écrit (la critique d'art ou l'enrobage théorique en tant qu'outil de faire-valoir publicitaire). Au-delà de préoccupations esthétiques et d'un engagement politique, il

52. Wollen, Peter, « 'Ontology' and 'Materialism' in Film », *Screen*, vol. 17, no. 1, printemps 1976, p.p. 7-23.

53. Kelly, Mary, « Re-Viewing Modernist Criticism », *Screen*, vol. 22, no. 3, septembre 1981, p.p. 41-42.

54. Voir, notamment, Muir, Peter, « October : La glace sans tain », *Cultural Values*, vol. 6, no. 4, 2002, p.p. 419-441 (en anglais) et Osborne, Peter, « October and The Problem of Formalism », *French Theory and American Art*, sous la direction de Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne, p.p. 180-195.

55. À ce titre, mentionnons, entre autres, les essais d'Andrea Fraser, les scripts des performances des V-Girls, les articles et descriptions de projets de Michael Asher, de Judith Barry, de Paul Chan, de Renée Green, de Silvia Kolbowski et de Our Literal Speed.

56. Blumenthal, Lynn et Horsfield, Kate, *Craig Owens, An Interview*, 1984. Cet entretien est diffusé par Video Data Bank, Chicago, et fut présenté lors du deuxième volet de *D'un discours à Dazibao*. Consulter également Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley : University of California Press, 1994.

57. Owens, Craig, « From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author" ? », *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, p.p. 122-139. Dans une note, Owens précise que son analyse du travail de Lawler repose sur un article rédigé par Fraser, Andrea, « In and Out of Place », *Art in America*, vol. 73, no. 6, juin 1985, p.p. 122-129.

58. Owens, Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, sous la direction de Hal Foster, Port Townsend : Bay Press, 1983, p.p. 57-82.

59. Pour une réévaluation des liens souvent distendus entre la critique institutionnelle, le féminisme et les stratégies d'appropriation, voir *Take It or Leave It: Institution, Image, Ideology*, sous la direction de Johanna Burton et Anne Ellegood, Los Angeles : UCLA Hammer Museum, 2014.

60. À cet effet, Owens cite une remarque de Gilles Deleuze faite lors d'un entretien avec Foucault en 1972 sur l'indignité de parler pour les autres. Voir : Owens, Craig, « The Indignity of Speaking for Others », *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, p. 262.



partage avec les artistes la duplicité qu'exige d'eux la survie dans le marché. Outre quelques contrats de professeur adjoint à Yale, Barnard et l'université de Rochester, la carrière d'Owens prendra son essor hors de la méritocratie des institutions universitaires. Rassemblées dans l'anthologie de ses textes en 1994, les bibliographies accompagnant ses cours témoignent de son rôle de passeur des ouvrages de Barthes, Derrida, Foucault et Lacan, tout en indiquant à quels enjeux il arrimait ces constellations théoriques au moment de la crise du sida, des « culture wars » et de l'inflation<sup>61</sup>. Lors des séminaires qu'il animera au Independent Study Program du Whitney Museum of American Art (ISP), Owens incitera plusieurs artistes à écrire de la critique d'art en tant que pratique artistique. Grâce aux conseils éditoriaux d'Owens, Andrea Fraser rédigera ainsi le premier article important sur le travail de son aînée Louise Lawler<sup>62</sup>.

Établi en 1967, le ISP se radicalise et prend la forme qu'on lui connaît aujourd'hui lorsque l'artiste Ron Clark obtient le poste de directeur en 1978. Le ISP est composé de trois secteurs : la production (*studio program*), le commissariat (*curatorial program*) et les études critiques (*critical studies*)<sup>63</sup>. Chaque année, quinze candidats sont retenus pour suivre le cursus de production, quatre sont sélectionnés dans le programme de commissariat et six en études critiques. L'ensemble des étudiants prend part aux séminaires de lecture qu'animent les professeurs, des invités ou bien Clark lui-même. Au cours des années

1980, ces séminaires représentent souvent le premier contexte de réception de certains ouvrages de théoriciens français, venant tout juste d'être traduits, dans le champ de l'art new-yorkais. Ron Clark a constitué sa « reading list » autour du freudo-marxisme parisien de la fin des années 1970, de l'École de Francfort, puis des auteurs de la Birmingham School of Cultural Studies. En 1987, Hal Foster devient responsable des programmes de commissariat et d'études critiques. C'est également à cette époque qu'il inaugure la première table ronde de la série « Discussions in Contemporary Culture<sup>64</sup> ». Deux ans plus tard, Mary Kelly se joint au corps professoral et dirige un séminaire sur la psychanalyse. Benjamin H.D. Buchloh remplace Foster en 1992 et agit comme « médiateur » des théories de l'École de Francfort. La cohabitation des commissaires, historiens, théoriciens et artistes incite chacun d'eux à assimiler la porosité entre la production d'œuvres, la critique d'art, la critique sociale et l'activisme. Deux approches méthodologiques sont proposées aux étudiants à partir du milieu des années 1980 et celles-ci s'entrecroiseront dans leurs travaux subséquents. On place d'abord au premier plan la façon dont la différence de genre, de sexe et de race se manifeste au sein de la représentation en utilisant les grilles sémiotiques et psychanalytiques issues du champ des études cinématographiques et littéraires (la *French theory* y joue un rôle important). Vers la fin des années 1980, Ron Clark et de nombreux professeurs – Craig Owens en particulier – transmettent

aussi une autre constellation de gestes politisés exemplaires que l'on pourrait placer sous la rubrique de la « critique institutionnelle ».

Bien qu'affilié au Whitney Museum of American Art, l'ISP jouit d'une relative autonomie. Or, la définition de cette indépendance et ses relations toujours tendues avec le musée et le marché a fait l'objet de peu de débats depuis sa fondation. Comme Andrea Fraser l'indique dans un entretien avec le commissaire Stuart Comer, au fil des ans, l'ISP a constitué une tradition de « résistance » et de rigueur éthique en devenant une « institution de la critique<sup>65</sup> ». Chez Fraser, l'inversion des termes (l'institution avant la critique), souvent mal interprétée, ne se rapporte pas aux tentatives de cooptation du discours, mais à l'instauration de la possibilité de prises de parole qui auraient été entravées ailleurs, faute de cette légitimité. Grâce au capital symbolique de ses professeurs invités, l'ISP peut revendiquer une certaine autonomie afin de soutenir des positions et des pratiques qui remettent en cause l'ascendant des prérogatives marchandes. Lorsqu'en 2004 Howard Singerman rédige un article pour la revue *Artforum* sur l'histoire de l'ISP, il n'aborde pas la façon dont la méritocratie de ce programme a figé le canon théorique et critique sur l'art contemporain aux États-Unis. L'absence de réévaluation de cet ascendant de l'ISP comme modèle exemplaire de la réflexivité – du moins dans des véhicules publiés – surprend. Bien que cette autonomie puisse exceptionnellement exister à l'intérieur de l'enceinte protégée

des séminaires et ensuite perdurer au-delà des neuf mois du cursus en maintenant une communauté d'affinités, elle ne sera reproductible à l'extérieur qu'au prix de très grands efforts des producteurs culturels « émergents ». Hors de l'ISP, il fallait qu'un galeriste puisse prendre le risque de « vendre » le résultat de pratiques politiques ou associées à la critique institutionnelle, qui disposaient au départ d'un faible coefficient commercial. De 1984 à 2004, la galerie American Fine Arts, Co., dirigée par Colin de Land, joua ce rôle en faisant converger des anciens étudiants du programme à la même enseigne, tandis qu'ils poursuivaient un échange amorcé lors de leurs études<sup>66</sup>. Après le décès de de Land, ceux-ci ont dû trouver d'autres avenues pour présenter leur travail et se réunir. En 2005, certains d'entre eux se sont associés afin de constituer la Orchard gallery dans le Lower East Side, qui fut dissoute trois ans plus tard, suivant la volonté de ses fondateurs. Contrairement aux espaces alternatifs, Orchard s'est définie comme une organisation à but lucratif. Sa programmation a été pensée pour accentuer les renvois thématiques d'une exposition à l'autre. Les gestes posés en commun s'étendaient au-delà du périmètre d'une structure informelle, de laquelle chaque individu pouvait cependant tirer un profit réel ou symbolique. En vertu de la notoriété des membres, la production de réflexivité collective s'accompagnait d'une inscription immédiate de leur projet dans un appareil producteur d'exégèses<sup>67</sup>.

61. Ces bibliographies ont été reproduites à la fin de l'anthologie des textes d'Owens *Beyond Recognition: Representation, Power, Culture*, p.p. 327-369.

62. Fraser, « In and Out of Place ».

63. Pour des faits et des témoignages sur l'histoire de l'Independent Study Program, voir : *Independent Study Program: 40 Years*, New York : Whitney Museum of American Art, 2008 ; Singerman, Howard, « In Theory & Practice: A History of the Whitney Independent Study Program », *Artforum*, vol. 42, no. 6, février 2004, p.p. 112-171, et Comer, Stuart, « Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Program », *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*, sous la direction de Mike Sperlinger, Londres : Rachmaninoff's, 2005, p.p. 29-42.

64. Voir : *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle : Bay Press, 1987 et *Vision and Visuality*, Seattle : Bay Press, 1988.

65. Comer, « Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Program ».

66. Voir : *Dealing With – Some Texts, Images and Thoughts Related to American Fine Arts, Co.*, sous la direction de Hannes Loichinger, Magnus Schäfer et Valérie Knoll, Berlin : Sternberg Press, 2012.

67. Voir : *Grey Room*, no. 35, printemps 2009. Le dossier du numéro consacré à la Orchard gallery comprend les textes suivants : Joseph, Brandon W., « Orchard dossier », p.p. 90-91 ; Miller, John, « Fun Gallery », p.p. 92-99 ; Gilligan, Melanie, « Public Image LLC: The Three Year Plan », p.p. 100-107 ; Joselit, David, « Institutional Responsibility: The Short Life of Orchard », p.p. 108-115, Geyer, Andrea et Ulrike Müller, « An Idea-Driven Social Space », p.p. 116-127.

Plusieurs participants à *D'un discours* ont complété le programme d'études indépendantes du Whitney ou y ont enseigné (Kelly, Fraser, Gareth James, Jason Simon, Gregg Bordowitz), ont exposé à la galerie Colin de Land (Fraser, James, Simon, Bordowitz) et ont fondé la coopérative Orchard (Fraser, James, Simon, Jeff Preiss, R.H. Quaytman).

## TOURNANTS

Aux États-Unis, on décrit le mouvement d'un courant d'idées supplantant des schèmes idéologiques en place comme un « tournant » (*a turn*). Chacun de ces courants s'instaure d'abord sous la forme d'une rupture proche de la rhétorique du manifeste, faisant table rase pour ensuite installer à la place vacante sa nouvelle cohorte d'auteurs. Selon certains artistes, critiques et historiens de l'art, le parti pris du négatif dans la critique institutionnelle ne serait plus adapté au « nouvel esprit » du capitalisme produisant d'autres types de subjectivités, en résonance avec la vitesse exponentielle de transactions économiques déterritorialisées. Dès lors, les modèles théoriques qui ont nourri la réflexivité des producteurs culturels depuis la fin des années 1970 tomberaient désormais en désuétude. Le jeune artiste Sam Lewitt exprime ce point de vue dans l'introduction du « reader » de l'exposition *and Materials and Money and Crisis*, organisée par Richard Birkett au Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, à Vienne, en 2013 :

Les premiers théoriciens du postmodernisme ont mis l'accent sur l'effondrement culturel

des récits fondateurs et sur la dissolution de la logique unifiée du développement en tant que facteurs produisant des stratégies plurielles et des ressources esthétiques détachées de l'histoire. La plupart des artistes nés à partir du milieu des années 1970, au cours de la montée du néolibéralisme, en sont venus à une prise de conscience après que les débats autour de la différenciation interne de ces théories aient atteint un point d'entropie, occupant de plus en plus le contenu du programme des écoles d'art professionnelles<sup>68</sup>.

Ces théories échafaudées en France pendant les années 1960-1970 ont saturé le discours sur l'art anglo-américain jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle. En 2010, Alexander Galloway organise la série de communications *French Theory Today* à la The Public School (New York) où il présente les travaux de théoriciens français alors peu connus aux États-Unis, nourrissant le projet de dépasser la textualité afin d'embrasser un nouveau réalisme matérialiste<sup>69</sup>. Quentin Meillassoux et François Laruelle rejettent le présupposé de la connaissance qui devrait se limiter au point de vue anthropocentrique, donc à la médiation d'un sujet. Au concept de « trace » de Jacques Derrida, Catherine Malabou substitue la notion de « plasticité », dont l'acception multiple permet de décrire des phénomènes aussi divers que la transformation des matériaux, la fluctuation des capitaux et la métamorphose de la subjectivité lors de traumatismes cérébraux ou de crises économiques<sup>70</sup>. Contrairement à la première

vague de la *French theory*, qui fut lentement filtrée, entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1990, par le truchement d'institutions maintenant un rapport d'ambivalence avec le marché et l'université, l'arrimage de ces paradigmes, nés d'un terreau philosophique extrêmement circonscrit, eut lieu très rapidement. Le transfert du corpus théorique de la *New French Theory* vers le champ de l'art a été facilité grâce à l'intervention d'une très petite poignée de médiateurs, qui ont fomenté le scénario de la rupture épistémologique en amont et lui ont ensuite donné les moyens de se manifester en aval<sup>71</sup>.

Dans l'introduction, j'expliquais l'homologie entre l'événement collectif, rassemblant à la même enseigne des propositions artistiques incomparables, et l'entreprise de colliger des textes disparates au sein du corpus de la *French theory*. Au même titre que les philosophes, les artistes recrutés pour prendre part à ces événements n'ont, dans la plupart des circonstances qu'on leur offre, pas choisi de former un groupe dont les individualités gravitent sans l'avoir voulu autour d'une prémisses ou d'un concept sommairement esquissé. J'ai conçu *D'un discours* en vue d'opposer un contre-exemple au lieu commun de l'exposition suturant les artefacts et éclipant les agents qui en sont responsables. Mon approche a consisté à prendre en compte l'ascendant de situations historiques existantes plutôt que le nivellement au présent du regroupement thématique. Je pourrais évoquer plusieurs cas de

figure au sein des deux volets de l'exposition de cette cohabitation de propositions produisant d'abord de la parataxe – un enchaînement d'énoncés sans ordre apparent – puis révélant une série de liens entre les objets et les sujets. D'autres réseaux d'associations se constituaient également lorsque le spectateur faisait marche arrière (empruntant la direction contraire à la rotation qui lui était suggérée par les appareils de médiation). Le passage de ce spectateur d'une œuvre à l'autre ou, ailleurs, des traces d'une exposition remémorée à la suivante, convoquait les changements de registre du discours (la proposition artistique isolée, les archives devenues souvenirs-écrans, la parole enregistrée de l'artiste ou du critique « suppléant » l'absence d'un événement).

Bien qu'un hiatus de près d'un an ait séparé les deux expositions, elles auraient pu exister comme une proposition unifiée, au même moment. Je devais dès lors trouver un moyen de reporter le premier volet dans le deuxième et de rétablir ainsi la continuité, tout en rendant perceptible les voix du différé de la réception. À Dazibao, j'ai choisi de présenter une bande-vidéo montant bout à bout des points de vue lacunaires captés par les artistes Sophie Bélaïr Clément et Pavel Pavlov dans les zones liminaires de la Galerie Leonard & Bina Ellen où les contenus visuels et sonores des œuvres et des documents s'entremêlaient. Ces deux trames n'ont pas été synchronisées : le son était diffusé depuis des haut-parleurs suspendus et les plans vidéo s'enchaînaient sur un moniteur

68. Lewitt, Sam, « Materials, Money, Crisis: Introductory Remarks and Questions », and *Materials and Money and Crisis*, Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, p. 42. (Notre traduction)

69. *French Theory Today: An Introduction to Possible Futures*, sous la direction de Alexander Galloway, New York : The Public School, 2010. Les actes de la série de communications sont disponibles en format PDF sur Internet : <http://cultureandcommunication.org/galloway/FTT/>. Consulté le 11 janvier 2015.

70. Voir : *Plasticité*, sous la direction de Catherine Malabou, Paris : Éditions Léo Scheer, 2000; Malabou, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2005, et Malabou, Catherine, *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2009.

71. En 2006, Miguel Abreu ouvre une galerie ayant pignon sur rue au sein du quartier Lower East Side à New York. Ami de plusieurs théoriciens et philosophes (Alain Badiou, François Laruelle, entre autres), il organise des colloques et des conférences en collaboration avec la revue *Lacanian Ink*. Pour une vue en coupe des tendances philosophiques entérinées par Abreu, voir : *Speculative Aesthetics*, sous la direction de Robin Mackay, Luke Pendrell et James Trafford, Falmouth : Urbanomic, 2014.

plat en retrait. Avant de mettre les écouteurs pour visionner la vidéo de Bernadette Corporation *Hell Frozen Over* (2000) au seuil de la première salle, le spectateur devait d'abord dénouer les fils d'un tissu de bruits. Celui-ci faisait se superposer l'enregistrement d'une communication de Mary Kelly donnée en 1988 à Montréal, un colloque organisé par la revue *Parachute* sur la critique d'art au Ontario College of Art, à Toronto, en 1984, et la voix du « porte parole » dans l'épisode « Avant et après » de *Six fois deux : sur et sous la communication* de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville de 1976. Se retournant ensuite pour voir la vidéo derrière lui (placée à un endroit stratégique, afin d'en minimiser la présence au profit de la trame sonore), le spectateur ne trouvait pas la source de l'information, sa cause, mais une image complètement délocalisée.

Compte tenu de ces nombreuses strates de filtrage du langage déjà perceptible dans les expositions elles-mêmes, le redoublement de leur contenu par le truchement des appareils de médiation pédagogique posait une série de problèmes méthodologiques. Je souhaitais d'abord diffuser les récits de la provenance des œuvres, de leur acquisition et d'un itinéraire des lieux où elles étaient conservées vers les deux galeries sous la forme de cartels allongés. Or, en discutant avec les artistes, j'ai constaté qu'ils avaient souvent intégré cette historicité (des objets, de la théorie, du discours) au sein de leurs propositions, ou qu'au contraire, ils privilégiaient l'opacité. J'ai scrupuleusement

respecté leur intention quant aux parts visibles et invisibles de ces archives de la production et, corollairement, de la conception qu'ils nourrissaient de l'autonomie de leurs énoncés. La seconde partie de ce texte (p. 149) me permet d'en dire beaucoup plus sur ces échanges avec les artistes et les institutions au cours de la réalisation des deux volets. Elle rassemble des commentaires afférents aux constellations d'œuvres et de documents présentés à la Galerie Leonard & Bina Ellen et à Dazibao entre 2013 et 2014. Or, bien que, la plupart du temps, je reste fidèle aux configurations proposées au spectateur, cette séquence produit de nouvelles associations et un autre ordre qui est le propre du livre. La documentation des présentations inaugurales des œuvres côtoie les traces mémorielles plus récentes de leur monstration à Montréal afin de rendre perceptible, une fois de plus, le jeu de la différence et de la répétition dans l'intervalle de la traduction.

# D'UN DISCOURS QUI NE SERAIT PAS DU SEMBLANT /

Il y a plusieurs jours, à la lueur de quelques feux allumés, vers une partie du commis-  
 restait alors à déterminer. Nous avons tenté de définir des termes de  
 texte pour produire le communiqué. En outre, un effort a été consacré à  
 prisme tracé entre la publication, mise d'un langage dans une langue de  
 "originale" et sa traduction. Ce site le traduit de l'anglais en français  
 d'une œuvre et les occurrences de ses présentations. Dans ce  
 projet de mise en ligne, d'abord à la Maison Leonard et dans l'un de  
 l'Université Concordia et ensuite au centre d'archives Dariusz de l'Université  
 Vincent Bonin se penchera sur l'une des manifestations de la réception  
 de réception d'origine. Une enquête des textes de philosophie française au  
 sein des milieux de l'art anglophone depuis la fin des années 1970 jusqu'à  
 l'époque contemporaine. L'art contemporain, tel qu'il est représenté dans l'ar-  
 chive correspond bien, certainement au contenu de l'écriture. Je n'ai  
 pas dit y aborder les contingences institutionnelles de l'art des années  
 70 aux années 90 ou les pratiques de travail de l'artiste dans la galerie et  
 au-delà. J'ai fait intentionnellement des questions pour que l'histoire. Pourtant une  
 coproduction théorique. L'art dans le monde est à la fois une œuvre et un  
 objet de son savoir sur le monde. Je vais essayer de le dire dans les pages de ce  
 travail. Cela arrivera plus tard, je l'espère. « En fait, je suis de ceux qui  
 écrits monographiques à l'occasion de mon existence ». de la question  
 de montrer la façon dont les artistes écrivent, comment ils écrivent et  
 à un moment donné, au sein d'un réseau d'artistes, d'artistes, d'artistes  
 fermé. Je n'ai pas écrit le passage de Lévy sur la façon de faire un livre, et  
 présente au Collège de Haas. Je 23 avril 2012 de Vincent Bonin, et en outre  
 de manière dépourvue cette carte du monde de l'art francophone de  
 cours de mes recherches.

A l'ère numérique, l'écriture n'est plus un acte de production...  
 et elle n'est plus un acte de production...  
 et elle n'est plus un acte de production...  
 et elle n'est plus un acte de production...  
 et elle n'est plus un acte de production...  
 et elle n'est plus un acte de production...

# ACTORS, NETWORKS, THEORIES

ACTORS, NETWORKS, THEORIES  
 ACTORS, NETWORKS, THEORIES  
 ACTORS, NETWORKS, THEORIES  
 ACTORS, NETWORKS, THEORIES  
 ACTORS, NETWORKS, THEORIES  
 ACTORS, NETWORKS, THEORIES

14.11.2013 - 25.01.2014

COMMISSAIRE / CURATOR: VINCENT BONIN

**BERWICK STREET COLLECTIVE, ANDREA FRASER,  
 JEAN-LUC GODARD, GROUP MATERIAL, PETER HALLEY,  
 INTERNATIONAL DEFENCE AND AID FUND FOR SOUTHERN AFRICA,  
 GARETH JAMES, MARY KELLY, KAREN KNORR, JON KNOWLES,  
 DUANE LUNDEN, THÉRÈSE MASTROIACOVO, ANTHONY MCCALL,  
 ANNE-MARIE MIÉVILLE, PHILIP MONK, LAURA MULVEY, CLAIRE  
 PAJACZKOWSKA, JEFF PREISS, YVONNE RAINER, ANDREW TYNDALL,  
 JEFF WALL, IAN WALLACE, JANE WEINSTOCK, PETER WOLLEN**

Et collaboration avec Dazboo / In collaboration with Dazboo

Aperto / Support  
 Conseil des arts du Canada / Canada Council for the Arts  
 Galerie / Rough Trade, San Francisco

















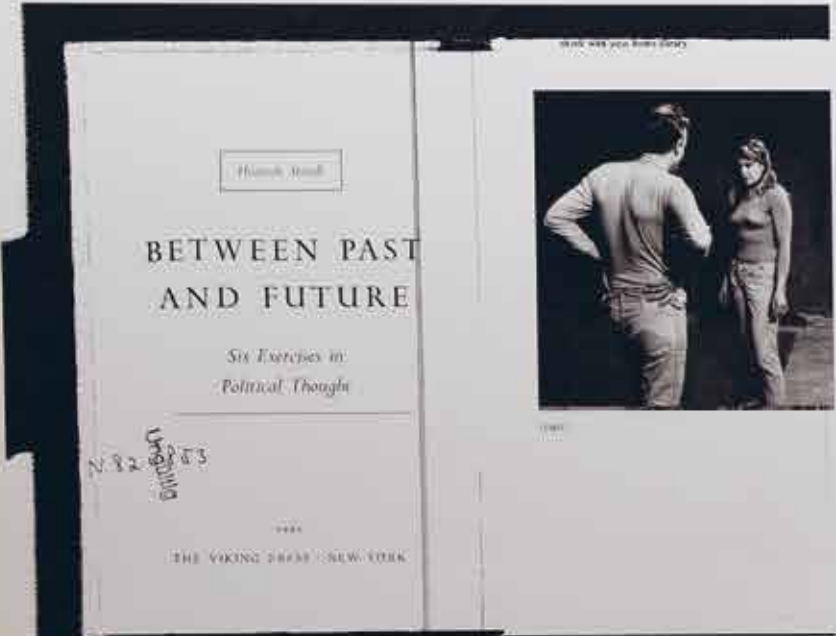












Content



It is the author's wish to see the book being read. She would like to see it in the hands of all who are interested in the subject. She is especially glad to see it in the hands of young people. It is her hope that it will be read by many of them. She is sure that it will be read by many of them. She is sure that it will be read by many of them.



THE FIRST WOMEN

The first women were the women of the past. They were the women who were the first to stand up for their rights. They were the women who were the first to demand equality. They were the women who were the first to fight for their freedom. They were the women who were the first to change the world.



ISBN 0-8191-1-08-0

*De bod  
Heride*

Odense  
Universitetsbibl  
93-62



*Zeit und Zeit, Tübingen: Niemeyer, 1953, p. 437.*

107





"To the Common Language" is a video lecture delivered at the Dia Art Foundation on Dec. 20, 2011 as part of their ongoing Artists on Artists Lecture Series.













187 / ...

188 / ...

189 / ...

190 / ...

191 / ...

192 / ...

193 / ...

194 / ...

195 / ...

196 / ...

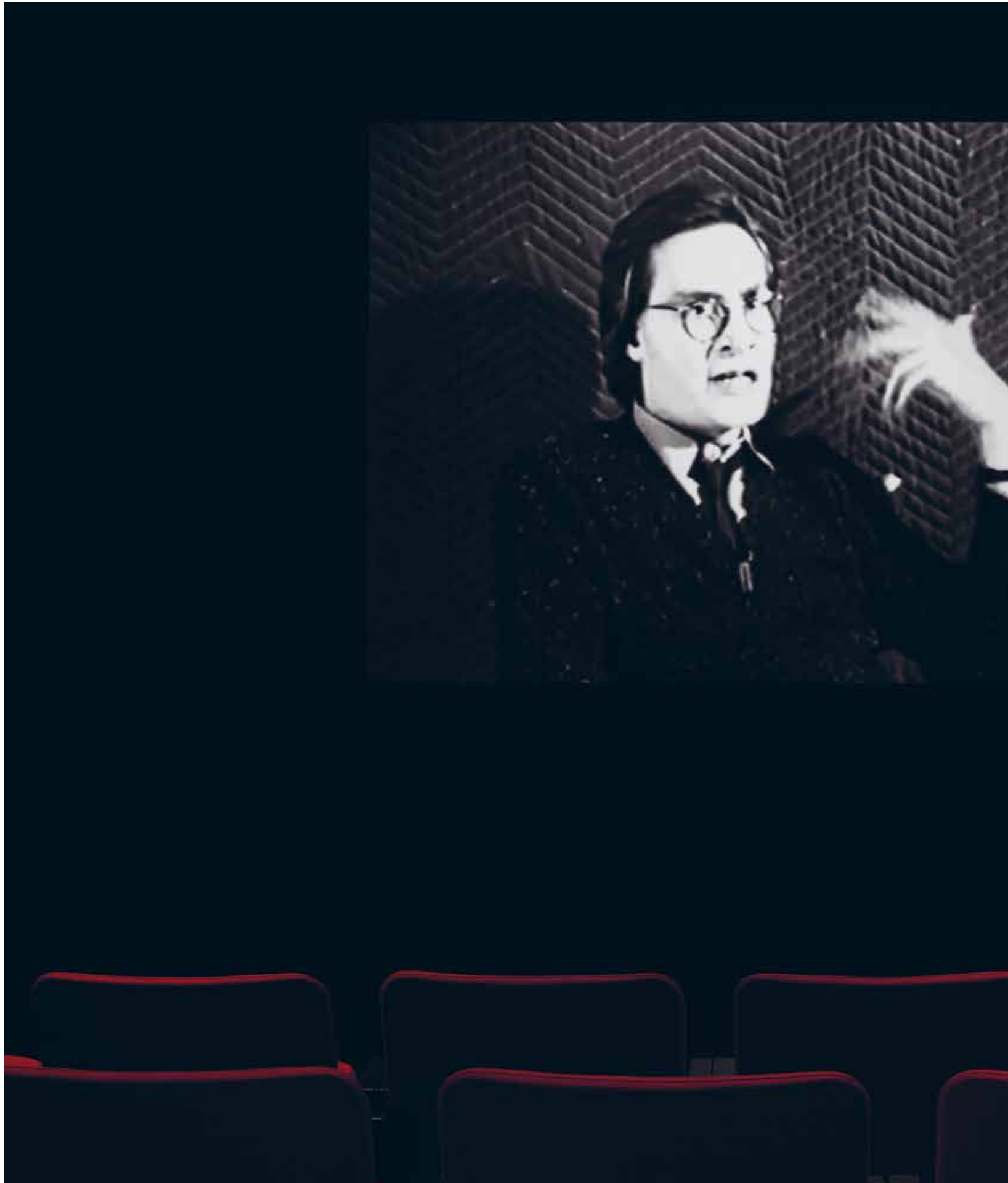
197 / ...

198 / ...

199 / ...

200 / ...





Chronological and selective, this bibliography gathers entries that belong to a vast body of texts specifically or generally associated with various manifestations of “French theory”. It illuminates the publication’s essay as well as the two-part exhibition’s documentation. VB

Chronologique et sélective, cette bibliographie rassemble des notices issues d’un vaste corpus de textes liés de près ou de loin aux diverses manifestations de la « French theory ». Elle vient éclairer tant le contenu de l’essai de la publication que la documentation des deux volets de l’exposition. VB



· Memmi, Albert, *The Colonizer and the Colonized*, Howard Greenfeld trans, Boston: Beacon Press, 1965.  
– Publication originale française : Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris : Buchet / Chastel, 1957.

· Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, Charles Lam Markmann trans, New York: Grove Press, 1967.  
– Publication originale française : Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Éditions du Seuil, 1952.

· Lacan, Jacques, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, Anthony Wilden trans, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968.  
– Publication originale française : Lacan, Jacques, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», *La psychanalyse*, no. 1, 1956, p.p. 81-166.

· «La théorie», numéro spécial de *VH 101*, no. 2, été 1970, Paris : Éditions Esselier. Comprend des textes de Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Yona Friedman, Lucien Goldmann, Claude Lévi-Strauss, Jean-François Lyotard, André Martinet, Jean-Bertrand Pontalis, Olivier Revault d’Allonnes, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, Bernard Teysseïre et Victor Vasarely.

· Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Fredy Perlman et al trans, Detroit: Black & Red, 1970.  
– Publication originale française : Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Buchet / Chastel, 1967.

· Macksey, Richard and Eugenio Donato eds, *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970. Proceedings of an international symposium hosted by Johns Hopkins University in 1966. Essays by Roland Barthes, Jacques Derrida, Eugenio Donato, Neville Dyson-Hudson, René Girard, Lucien Goldmann, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Richard Macksey, Charles Morazé, Georges Poulet, Guy Rosolato, Nicolas Ruwet, Tzvetan Todorov and Jean-Pierre Vernant.

· Michelson, Annette, “Art and the Structuralist Perspective”, *On the Future of Art: Guggenheim Lecture*, Edward F Fry ed, New York: Viking Press, 1970, pp 37-59.

· Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism: A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, New York: Basic Books, 1974.

· Smith, Terry, “The Provincialism Problem”, *Artforum* vol 13, no 1, September 1974, pp 54-59. Reprinted in *Malasartes* (Rio de Janiero), no 1, October-November 1975.

· Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* vol 16, no 3, fall 1975, pp 6-18.  
– Traduction française : Mulvey, Laura, «Plaisir visuel et cinéma narratif», traduit par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud, *CinémAction*, no. 67, numéro spécial : «20 ans de théories féministes sur le cinéma», 1993, p.p. 17- 23.

· Wittig, Monique, *The Lesbian Body*, David Le Vay trans, New York: Morrow, 1975.  
– Publication originale française : Wittig, Monique, *Le corps lesbien*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1973.

· Cixous, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, Keith and Paula Cohen trans, *Signs* vol 1, no 4, summer 1976, pp 875-893.  
– Publication originale française : Cixous, Hélène, «Le Rire de la Méduse», *L’Arc*, no. 61, numéro spécial : «Simone de Beauvoir et la lutte des femmes», 1975, p.p. 39- 54.

· Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak trans, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.  
– Publication originale française : Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

· Foucault, Michel, “Ceci n’est pas une pipe”, Richard Howard trans, *October*, no 1, 1976, pp 6-21.  
– Publication originale française : Foucault, Michel, «Ceci n’est pas une pipe», *Les Cahiers du chemin*, vol. 15, no. 2, 1968, p.p. 79-105.

· Wollen, Peter, “Ontology and Materialism in Film”, *Screen* vol 17, no 1, spring 1976, pp 7-23.

· «États-Unis», numéro spécial de *Tel Quel*, no. 71/73, automne 1977. Comprend des textes de John Ashbery, Norman Birnbaum, Harry Blake, Tom Bishop, Gregory Corso, Merce Cunningham, Dominique Desanti, Viola Farber, Mark Hantez, David Hayman, Stanley Hoffman, Julia Kristeva, Jan Kott, Philippe Nemo, Marcelin Pleynet, Léon Roudiez, Philip Roth, Guy Scarpetta, Daniel Sibony, Philippe Sollers, Michael Snow, Donna C. Stanton, Gilles Susong et Robert Wilson.

· Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, New York: Noonday, 1977.

· Bourdieu, Pierre and Jean-Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Richard Nice trans, London: Sage, 1977.  
– Publication originale française : Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d’enseignement*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, coll. «Le sens commun».

· Crimp, Douglas, *Pictures*, New York: New York Committee for the Visual Arts, 1977.

· Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F Bouchard and Sherry Simon trans, Ithaca: Cornell University Press, 1977.

· Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller ed, Alan Sheridan trans, New York: Norton, 1977.  
– Publication originale française : Lacan, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Éditions du Seuil, 1973, coll. «Champ freudien».

· “Schizo-Culture”, Special issue, *Semiotext(e)*, no 8, 1978. Essays by Kathy Acker, Lee Breuer, William Burroughs, John Cage, David Cooper, Gilles Deleuze, Douglas Dunn, Richard Foreman, Michel Foucault, John Giorno, Phillip Glass, Christopher Knowles, Jean-François Lyotard, Ulrike Meinhof, Jack Smith, Robert Wilson et al.

· Plaza, Monique, “Phallogomorphic Power and the Psychology of ‘Woman’”, Miriam David and Jill Hodges trans, *Ideology and Consciousness*, no 4, fall 1978, pp 4-36.  
– Publication originale française : Plaza, Monique, «Pouvoir “phallogomorphe” et psychologie de “la Femme”», *Questions Féministes*, no. 1, novembre 1977, p.p. 89-119.

· Derrida, Jacques, “The Parergon”, Craig Owens trans, *October*, no 9, summer 1979, pp 3-41.  
– Publication originale française : Derrida, Jacques, «Le parergon», *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, coll. «Champ».

· Monk, Philip, *Peripheral/Drift: A Vocabulary of Theoretical Criticism*, Toronto: Rumour, 1979.

· Cha, Theresa Hak Kyung ed, *Apparatus-Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, New York: Tanam Press, 1980. Essays by Bertrand Augst, Roland Barthes, Jean-Louis Baudry, Maya Deren, Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, Thierry Kuntzel, Christian Metz, Gregory Woods and Marc Vernet.

· Jay Street Collective, “Freud’s Dora: A Case of Mistaken Identity”, *Framework*, no 15, summer 1981, pp 75-80.

· Kelly, Mary, “Re-Viewing Modernist Criticism”, *Screen* vol 22, no 3, May-June 1981, pp 41-42.

· Mulvey, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)”, *Framework*, vol 6, no 15-17, 1981, pp 12-15.

· Pontbriand, Chantal (dir.), *Performance : text(e)s & documents*, Montréal : Éditions Parachute, 1981. Comprend des textes de Bruce Barber, Benjamin H.D. Buchloh, Germano Celant, Daniel Charles, Regina Corwell, Douglas Crimp, Thierry de Duve, Régis Durand, Helga Finter, Peggy Gale, John Howell, Jean-François Lyotard, Philip Monk, Craig Owens, René Payant, Birgit Peizer, Georges Roque, Guy Scarpetta et Ivanka Stoianova.

· Kelly, Mary, “No Essential Femininity (a conversation between Mary Kelly and Paul Smith)”, *Parachute*, no 26, spring 1982, pp 31-35.

· Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, LS Roudiez trans, New York: Columbia University Press, 1982.  
– Publication originale française : Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, coll. «Tel quel».

· Lawler, Louise and Sherrie Levine, “A Picture Is No Substitute for Anything”, *Wedge*, no 2, fall 1982, pp 58-67.

· Mitchell, Juliet and Jacqueline Rose eds, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, texts by Jacques Lacan translated by Jacqueline Rose, New York: WW Norton, 1982.

· Baudrillard, Jean, *Simulations*, Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman trans, Foreign Agent Series, Sylvère Lotringer ed, New York: Semiotext(e), 1983.

– Publication originale française (texte partiel) : Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981, coll. «Débats».

· Foster, Hal ed, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend: Bay Press, 1983. Essays by Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Kenneth Frampton, Jurgen Habermas, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward W Said and Gregory Ulmer.

· Kelly, Mary, *Post-Partum Document*, London: Routledge; Boston: Kegan Paul, 1983.

· Linker, Kate, “Representation and Sexuality”, *Parachute*, no 32, September-November 1983, pp 12-23.

· Said, Edward W, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press, 1983. See Chapter 10: “Traveling Theory”, pp 226-247.

· Virilio, Paul, *Pure War*, Mark Polizotti trans, Foreign Agent Series, Sylvère Lotringer ed, New York: Semiotext(e), 1983. New and updated edition published in 2008 with an interview conducted in 2007.

· Wilden, Anthony, *Système et structure : essais sur la communication et l’échange*, traduit par Georges Khal, Montréal : Les éditions du Boréal, 1983, coll. «Boréal express».  
– Original English edition : Wilden, Anthony, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, London: Tavistock Publications, 1972.

· Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice trans, Cambridge: Harvard University Press, 1984.  
– Publication originale française : Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979, coll. «Le sens commun».

· Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, vol 2, Steven Rendall trans, Berkeley: University of California Press, 1984.  
– Publication originale française : Certeau, Michel de, *L’invention du quotidien*, vol. 2, Paris : Union générale d’éditions, 1980.

· Halley, Peter, “The Crisis in Geometry”, *Arts Magazine* vol 58, no 10, June 1984, pp 111-115.

· Jones, Ann Rosalind, “Julia Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Politics”, *Feminist Review*, no 18, winter 1984, pp 56-73.

· Linker, Kate et al, *Difference: On Representation and Sexuality*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984. Essays by Kate Linker, Craig Owens, Jacqueline Rose, Lisa Tickner, Jane Weinstock and Peter Wollen.

· Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoffrey Bennington and Brian Massumi trans, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.  
– Publication originale française : Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979, coll. «critique».

– Étude commandée par le Président du Conseil des Universités auprès du Gouvernement du Québec, initialement publiée en 1979 sous le titre : *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Montréal : Gouvernement du Québec, Conseil des Universités.

· Wallis, Brian ed, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984. Essays by Brian Wallis, Kathy Acker, Jean Baudrillard, Jorge Luis Borges, Jonathan Crary, Hal Foster, J Hoberman, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Thomas Lawson, Lucy R Lippard, Craig Owens, Martha Rosler, Mary Kelly, Benjamin HD Buchloh, Donald B Kuspit, Roland Barthes, Laura Mulvey, Constance Penley, Kate Linker, Michel Foucault and Marcia Tucker.

· Derrida, Jacques, *The Ear of the Other: Octobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Christie V McDonald ed, Peggy Kamuf and Avital Ronell trans, Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

– Publication originale française : Derrida, Jacques, *L’oreille de l’autre : otobiographies, transferts, traductions : textes et débats avec Jacques Derrida*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V McDonald, Montréal : VLB éditeur, 1982.

· Foster, Hal, *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend: Bay Press, 1985.

· Fraser, Andrea, “In and Out of Place”, *Art in America*, vol 73, no 6, June 1985, pp 122-129.

· Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Gillian G Gill trans, Ithaca: Cornell University Press, 1985.  
– Publication originale française : Irigaray, Luce, *Speculum de l’autre femme*, Paris : Éditions de Minuit, 1974, coll. «critique».

· Scarpetta, Guy, *L’impureté*, Paris : Bernard Grasset, 1985.

• Bois, Yve-Alain et al, *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 1986. Essays by Yve-Alain Bois, Thomas Crow, Hal Foster, David Joselit, Bob Riley, David A Ross and Elisabeth Sussman.

• Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London: Macmillan, 1986.

• Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam trans, Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.  
– Publication originale française : Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, coll. «critique».

• Mulvey, Laura, “Magnificent Obsession”, *Parachute*, no 42, March-May 1986, pp 6-12.

• Rainer, Yvonne, “Some Ruminations Around Cinematic Antidotes to the Oedipal Net(tles) while Playing With de Lauraedipus Mulvey or, He May Be Off-Screen, But...”, *The Independent* vol 9, no 3, April 1986, pp 22-25.

• Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso, 1986.

• Baudrillard, Jean, *The Evil Demon of Images*, Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1987.

• Blanchot, Maurice, “Michel Foucault as I Imagine Him”, Jeffrey Mehlmán trans, *Foucault/Blanchot*, New York: Zone Books, 1987.  
– Publication originale française : Blanchot, Maurice, *Michel Foucault tel que je l’imagine*, Paris : Éditions Fata Morgana, 1986.

• Foucault, Michel, “Maurice Blanchot: The Thought from Outside”, Brian Massumi trans, *Foucault/Blanchot*, New York: Zone Books, 1987.  
– Publication originale française : Foucault, Michel, *La pensée du dehors*, Paris : Éditions Fata Morgana, 1986.

• Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington and Ian McLeod trans, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.  
– Publication originale française : Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, coll. «Champs».

• Foster, Hal ed, *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1987. Essays by Benjamin HD Buchloh, James Clifford, Douglas Crimp, Thomas Crow, Virginia Dominguez, Michel Feher, Michael Fried, Dan Graham, Alice Jardine, Barbara Kruger, Silvia Kolbowski, Aimée Rankin, Craig Owens, Trinh T Minh-Ha and Martha Rosler.

• Group Material, “Resistance (Anti-Baudrillard)”, *FILE Magazine*, no 28, 1987, pp 109-119.

• Miller, John, “Jean Baudrillard and his Discontents”, *Artscribe International*, no 63, May 1987, pp 48-51.

• Raynaud, Bérénice, “Impossible Projections”, *Screen*, vol 28, no 4, 1987, pp 40-52. Essay on Yvonne Rainer’s film *The Man Who Envied Women*, 1985.

• Solomon Godeau, Abigail, “Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics”, *Screen*, vol 28, no 3, 1987, pp 2-23.

• “Some Uncertain Signs”, Special Issue, *Public*, no 1, 1988. Essays by Victor Burgin, Ken Lum, Johanne Lamoureux, Andrew Payne and Jennifer Oille Sinclair.

• Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*, Bernard and Caroline Schütze trans, Brooklyn, New York: Autonomedia, 1988.  
– Publication originale française : Baudrillard, Jean, *L’autre par lui-même : habilitation*, Paris : Éditions Galilée, 1987, coll. «Débats».

• Foster, Hal ed, *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988. Essays by Norman Bryson, Jonathan Crary, Martin Jay, Rosalind Krauss and Jacqueline Rose.

• Greenberg, Clement, *Art et culture : Essais critiques*, traduit par Ann Hindry, Paris : Éditions Macula, 1988.  
– Original English edition: Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961.

• Guilbault, Serge, *Comment New York vola l’idée d’art moderne : expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1988.  
– Original English edition : Guilbault, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Arthur Goldhammer trans, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

• Halley, Peter, *Collected Essays: 1981-1987*, Zurich: Bruno Bischofberger Gallery, 1988.

• Monk, Philip, *Struggles With the Image: Essays in Art Criticism*, Toronto: YYZ Books, 1988.

• Rodowick, DN, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press, 1988.

• Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Robert Hurley trans, vol 1, *An Introduction*; vol 2, *The Use of Pleasure*; vol 3, *The Care of the Self*, New York: Vintage, 1988-1990.

– Publication originale française : Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1. *La volonté de savoir*; vol. 2. *L’usage des plaisirs*; vol. 3. *Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 1976, coll. «Bibliothèque des histoires».

• Sussman, Elisabeth ed, *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 1989. Essays by Troels Andersen, Mirella Bandini, Mark Francis, Thomas Y Levin, Greil Marcus, David A Ross, Elizabeth Sussman and Peter Wollen.

• *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 1989. Essays by Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, Richard Koshaiek, Anne Rorimer and Howard Singerman.

• Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Hugh Tomlinson and Robert Galeta trans, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.  
– Publication originale française : Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L’image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, coll. «critique».

• *Mary Kelly: Interim*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1990. Exhibition also presented at the Art Gallery of Ontario and the Vancouver Art Gallery. Essays by Norman Bryson, Griselda Pollock and Marcia Tucker, with an interview between Mary Kelly and Hal Foster.

• Adams, Parveen and Elizabeth Cowie eds, *The Woman in Question: m/f*, October Books, Cambridge: MIT Press, 1990. Collection of essays and editorials from *m/f* journal.

• Ayerza, Josefina, “Silvia Kolbowski: Abstract of a conversation with the artist”, *Lacanian Ink*, no 3, spring 1990, pp 58-67.

• Bourdieu, Pierre, *Language and Symbolic Power*, John B Thompson ed, Matthew Adamson and Gino Raymond trans, Cambridge: Polity Press, 1991.  
– Publication originale française : Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire : l’économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.

– Édition française revue et augmentée : Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, préface de John B. Thompson, Paris : Fayard, 2001, coll. «Points/Essais». Textes initialement publiés en français en 1977, 1981, 1982, 1983, 1984 et 1991.

• Clark, Timothy D, *Case Study: Michel Foucault: Critical Modernism, and Writing on the Visual Arts in English Canada*, Montreal: Concordia University, 1991.

• Lacan, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVII : L’envers de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Éditions du Seuil, 1991, coll. «Champ freudien». Séminaires prononcés entre 1969 et 1973.

• Lamoureux, Johanne, “French Kiss from a No Man’s Land: Translating the Art of Quebec”, *Arts Magazine*, vol 65, no 6, February 1991, pp 48-54.

– Publication subséquente française : Lamoureux, Johanne, «French Kiss from a No Man’s Land. L’art québécois et sa traduction canadienne», *L’art insituable. De l’in situ et autre sites*, Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001, p.p. 151-167.

• Randolph, Jeanne, *Psychoanalysis and Synchronized Swimming, and Other Writings on Art*, Toronto: YYZ Books, 1991.

• Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Randal Johnson ed, New York: Columbia University Press, 1993.

• Crimp, Douglas, *On the Museum’s Ruins*, with photographs by Louise Lawler, Cambridge: MIT Press, 1993.

• Krauss, Rosalind, *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris : Éditions Macula, 1993.  
– Original English edition: Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1986.

• Lamoureux, Johanne, “Underlining the Legend of the Gallery Space”, *October*, no 65, summer 1993, pp 21-28. Essay on Silvia Kolbowski.

• Meyer, James, *What Happened to the Institutional Critique?*, New York: American Fine Arts, Co., 1993.

• Mulvey, Laura, «Plaisir visuel et cinéma narratif», traduit par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud, *CinémAction*, no. 67, numéro spécial : «20 ans de théories féministes sur le cinéma», 1993, p.p. 17-23.

• Althusser, Louis, *The Future Lasts Forever: A Memoir*, Richard Veasey trans, with essays by Olivier Corpet and Yann Moulier Boutang, New York: New Press, 1994.  
– Publication originale française : Althusser, Louis, *L’avenir dure longtemps* suivi de *Les faits : textes autobiographiques*, édition établie par Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang, Paris : Stock/IMEC, 1992.

• Bourdieu, Pierre et Hans Haacke, *Hans Haacke : Libre-échange*, Paris : Les éditions du Seuil; Dijon : Les presses du réel, 1994.

• Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994.

• Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994.

• Simon, Sherry, *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal : Éditions du Boréal, 1994.

• Zinovich, Jordan ed, “Canadas”, Special issue, *Semiotext(e)*, no 17, June 1994. Essays by Jordan Zinovich, Christof Migone, Michel Serres, Lorne Falk, Kevin Cook, Jody Berland, Tom Hall, Anthony Wilden, Pierre Vallières, Darren Wershler-Henry, Jacques Boivin, Michael William, L Robertson et al.

• *Définitions de la culture visuelle : Revoir la New Art History = Definitions of Visual Culture : The New Art History Revisited*, actes du colloque tenu au Musée d’art contemporain de Montréal les 24 et 25 mars 1994. Musée d’art contemporain de Montréal. Direction de l’éducation et de la documentation, 1995. Comprend des textes de Stephen Bann, Christine Bernier, Thomas Crow, Peter De Bolla, Hal Foster, Bill Readings et Christine Ross.

• Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Susan Emanuel trans, Stanford: Stanford University Press, 1995.  
– Publication originale française : Bourdieu, Pierre, *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris. Éditions du Seuil, 1992, coll. «Libre Examen / Politique».

• Simon, Sherry ed, *Culture in Transit. Translating the Literature of Quebec*, Montreal: Véhicule Press, 1995.

• *Définitions de la culture visuelle II : Utopies modernistes-postformalisme et pureté de la vision = Definition of Visual Culture II : Modernist Utopias-Post-formalism and Pure Visuality*, actes du colloque tenu au Musée d’art contemporain de Montréal les 9 et 10 décembre en 1995. Montréal : Musée d’art contemporain de Montréal. Direction de l’éducation et de la documentation, 1996. Comprend des textes de Christine Bernier, Victor Burgin, Sean Cubitt, Susan Douglas, Nicole Dubreuil-Blondin, Reesa Greenberg, Martin Jay, Mary Kelly, Adrian Piper et Barbara Maria Stafford.

• Berland, Jody, Will Straw and David Tomas eds, *Theory Rules: Art as Theory / Theory and Art*, Papers presented at a conference, *Art as Theory / Theory and Art*, held at the University of Ottawa, November 29-30, December 1, 1991, Toronto: University of Toronto Press/YYZ Books, 1996. Papers by Jody Berland, Will Straw, David Tomas, Thierry De Duve, Virginia R Dominguez, Kevin Dowler, Jamelie Hassan, Barbara Harlow, Elizabeth Seaton, Janet Wolf, Janine Marchessault, Olivier Asselin, Tim Clark, Francine Dagenais and Tony Bennett.

• Foster, Hal, «L’Artiste comme ethnographe, ou la “fin de l’Histoire” signifie-t-elle le retour à l’anthropologie?», *Face à l’histoire, L’artiste moderne devant l’événement historique*, traduit par J.-P. Ameline, Paris : Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1996, p.p. 498-505.  
– Original English edition: Foster, Hal, “The Artist as Ethnographer?”, chapter 10, *The Traffic in Culture*, George E Marcus and Fred R Myers eds, Berkeley: University of California Press, 1995, pp 302-309.

• Meyer, James, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, *Document*, no 7, fall 1996, pp 20-29.

• Bois, Yves-Alain and Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide*, New York: Zone Books, 1997.  
– Publication originale française : Bois, Yves-Alain et Rosalind Krauss, *L’informe : mode d’emploi*, Paris : Centre George Pompidou, 1996.

• Dosse, François, *History of Structuralism*, vol 1, *The Rising Sign, 1945-1966*; vol 2, *The Sign Sets, 1967-Present*. Deborah Glassman trans, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.  
– Publication originale française : Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, vol. 1. *Le champ du signe, 1945-1966*; vol. 2. *Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris : Éditions la découverte, 1991-1992, coll. «Textes à l’appui».



· Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage, 1997.

· Kwon, Miwon, “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, *October*, no 80, spring 1997, pp 85-110.

· Carson, Juli, “Re-viewing Post-partum Document”, *Documents*, no 13, fall 1998, pp 41-60.

· Derrida, Jacques, *Monolingualism of the Other: The Prosthesis of Origin*, Patrick Mensah trans, Redwood City: Stanford University Press, 1998.  
– Publication originale française : Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l’autre ou La prothèse d’origine*, Paris : Éditions Galilée, 1996, coll. «Incises».

· Éribon, Didier (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, actes du colloque *Rencontres internationales sur les cultures gay et lesbiennes* tenu au Centre Georges Pompidou du 23 au 27 juin 1997. Paris : Centre George Pompidou, 1998. Comprend, entre autres, des textes de Leo Bersani, Pierre Bourdieu et Eve Kosovsky Sedgwick.

· Kelly, Mary, *Imaging Desire*, Cambridge: MIT Press, 1998.

· Kofman, Sarah, *Camera Obscura: Of Ideology*, Will Straw trans, London: Athlone Press and Ithaca Press; New York: Cornell University Press, 1998. A previous abridged version translated by Will Straw was published in *Public*, no 7, 1993, pp 153-170.  
– Publication originale française : Kofman, Sarah, *Camera obscura, de l’idéologie*, Paris : Éditions Galilée, 1973, coll. «La philosophie en effet».

· Laplanche, Jean, *Essays on Otherness*, John Fletcher ed, New York: Routledge, 1999.

· Rainer, Yvonne, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.

· Singerman, Howard, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press, 1999.

· Badiou, Alain, “Art and Philosophy”, Jorge Jauregui trans, *Lacanian Ink*, no 17, summer 2000, pp 51-67.  
– Publication originale française : Badiou, Alain, «Art et philosophie», communication donnée en 1993 au Centre Georges Pompidou, publiée dans *Petit manuel d’investhétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, coll. «Ordre philosophique».

· Buchloh, Benjamin HD, *Neo-Avantgarde and the Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge: MIT Press, 2000.

· Luhmann, Niklas, *Art as A Social System*, Eva M Knodt trans, Stanford: Stanford University Press, 2000.

– Original German edition : Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkramp Verlag Frankfurt am Main, 1995.

· Simon, Jason, “I Said I Love. That is the Promise”, *Frieze* vol 50, January–February 2000, [http://www.frieze.com/issue/print\\_back/i\\_said\\_i\\_love\\_that\\_is\\_the\\_promise/](http://www.frieze.com/issue/print_back/i_said_i_love_that_is_the_promise/), accessed January 11, 2015. Review of an exhibition of Jean-Luc Godard’s video work organized by Gareth James and Annette Schindler at the Swiss Institute, New York.

· Cohen, Sande and Sylvère Lotringer eds, *French Theory in America*, New York: Routledge, 2001. Essays by Jean Baudrillard, Mario Biagioli, Sande Cohen, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Elie During, Françoise Gaillard, Gérard Genette, Alison M Gingeras, Chris Krauss, Julia Kristeva, Andrea Loselle, Sylvère Lotringer, Kriss Ravetto, Élisabeth Roudinesco and Donald F Theall.

· Kraus, Chris and Sylvère Lotringer eds, *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, New York: Semiotext(e), 2001. Essays by George Bataille, Jean Baudrillard, Tisa Bryant, William Burroughs, John Cage, Hélène Cixous, Gilles Deleuze/Félix Guattari, Jane DeLynn, Bob Flanagan, Michel Foucault, Guy Hocquenghem, Fanny Howe, Alain Joxe, Chris Kraus, Sylvère Lotringer, Jean-François Lyotard, Chris Marker, Ulrike Meinhof, Kate Millett, Cookie Mueller, David Rattray, Frédéric Rossif, Ann Rower, Assata Shakur, Jack Smith, Michelle Tea, Lynne Tillman, Paul Virilio, Louis Wolfson, David Wojnarowicz and Nina Zivancevic.

· Rapaport, Herman, *The Theory Mess: Deconstruction in Eclipse*, New York: Columbia University Press, 2001.

· Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris : Éditions Balland, 2001.  
– Original English edition : Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992.

· Barsky, Robert F and Éric Méchoulan eds, “The American Production of French Theory”, Special issue, *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, vol 31, no 1, issue 97, 2002. Essays by Jean-Charles Baduli, Robert F Barsky, Martin Jay, Michel Lacroix, Karim Larose, Éric Méchoulan, Michèle H Richman, Alice Van Der Klei, Christophe Pradeau and Sylvano Santini.

· McDonough, Tom ed, *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, October Books, Cambridge: MIT Press, 2002. Essays by Giorgio Agamben, Libero Andreotti, Michèle Bernstein, TJ Clark/Donald Nicholson-Smith, Jonathan Crary, Constant, Guy Debord, Théo Frey, Claire Gilman, Vincent Kauffman, Mustapha Khayati, Thomas Y Levin, Tom McDonough, Kristin Ross, Raoul Vaneigem and René Viénet.

· Muir, Peter, “October: La glace sans tain”, *Cultural Values*, vol 6, no 4, 2002, pp 419-441. Text in English.

· Didi-Huberman, Georges, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*, Alisa Hartz trans, Cambridge: MIT Press, 2003.  
– Publication originale française : Didi-Huberman, Georges, *Invention de l’hystérie : Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula, 1982.

· Harrison, Charles and Paul Wood eds, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

· Herz, Richard, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Ojai: Minneola, 2003.

· James, Gareth and Florian Zeyfang eds, *I said I love. That is the Promise: The TVideo Politics of Jean-Luc Godard*, 0e-Critical Readers in Visual Cultures, Berlin: Øjeblikket, b\_books, 2003. Contributions by Dave Beech, Elisabeth Büttner, Manthia Diawara, Simon Sheikh, Jason Simon, Stephan Geene, Kaja Silverman and Michael Eng.

· Bordowitz, Gregg, *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings*, Cambridge: MIT Press, 2004.

· Pontbriand, Chantal (dir.), *Parachute : Essais choisis*, 2 volumes (1975-1984 et 1985-2000), Bruxelles : La lettre volée, 2004. Comprend des textes de Thomas Crow, Douglas Crimp, Georges Didi-Huberman, Thierry de Duve, Anne-Marie Duguet, Peggy Gale, Raymond Gervais, Dan Graham, Serge Guilbaut, Jacinto Lageira, Johanne Lamoureux, Vincent Lavoie, Kate Linker, Jean-François Lyotard, Jean Papineau, Laura U. Marks, Philip Monk, René Payant, Christine Ross, Michèle Thériault, Dot Tuer, Victor Tupitsyn et Jeff Wall.

· Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans, New York: Continuum, 2004.  
– Publication originale française : Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

· Singerman, Howard, “In Theory & Practice: A History of the Whitney Independent Study Program”, *Artforum*, vol 42, no 6, February 2004, pp 112-171.

· Alberro, Alexander ed, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge: MIT Press, 2005.

· Alizart, Mark, (dir.), *Fresh Théorie*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2005. Comprend des textes de Mark Alizart, Patrice Blouin, Pierre-Olivier Capéran, Jean-Marc Chapoulie, Jérôme Cornette, Elie During, Bastien Gallet, Michel Gauthier, Laurent Goumarre, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Jacques Leuil, Catherine Malabou, Patrice Maniglier, Joseph Mouton, Olivier Schefer et Marc-Olivier Wahler.

· Baudrillard, Jean, *The Conspiracy of Art, Manifestos, Interviews, Essays*, Sylvère Lotringer ed, Ames Hodges trans, New York: Semiotext(e), 2005.

· Bernadette Corporation, *Reena Spaulings*, New York: Semiotext(e), 2005.

· Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*, traduit de l’anglais par Cynthia Krauss, Paris : La découverte, 2005.  
– Original English edition: Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.

· Comer, Stuart, “Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Program”, *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*, Mike Spelinger ed, London: Rachmaninoff’s, 2005, pp 29-42.

· Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Minneapolis: Minnesota University Press, 2005.

– Publication originale française : Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris : Éditions de la différence, 1981, coll. «La vue, le texte».

· Foster, Hal, *Le retour du réel : situation actuelle de l’avant-garde*, traduit par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles : La lettre volée, 2005.

– Original English edition: Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996.

· Kocur, Zoya and Simon Leung, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden: Blackwell, 2005.

· Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

· Alizart, Mark, Paola Nicolin, Pierre Zaoui et Avital Ronnell, (dir.), *Fresh Théorie II : Black Album*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2006. Comprend des textes de Mark Alizart, Patrice Blouin, Erik Bullot, Pierre-Olivier Capéran, Jean-Marc Chapoulie, Jérôme Cornette, Thierry Davila, Elie During, Bastien Gallet, Michel Gauthier, Avery Gordon, Laurent Goumarre, Benoit Heilbrunn, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Jacques Leuil, Lissa Lincoln, Catherine Malabou, Patrice Maniglier, Tom McCarthy, Joseph Mouton, Frédéric Neyrat, Paola Nicolin, David Rabouin, Avital Ronell, Olivier Scheffer, Benoit Tadié, Charles Talcott, Nicolas Thély, Marc-Olivier Wahler et Pierre Zaoui.

· Ambrosio, Giancarlo ed, *David Wojnarowicz: A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side*, interviews by Sylvère Lotringer, New York: Semiotext(e), 2006.

· Clemens, Justin and Russell Grigg eds, *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis*, Durham: Duke University Press, 2006. Essays by Geoff Boucher, Marie-Hélène Brousse, Mladen Dolar, Olivier Feltham, Juliet Flower MacCannell, Pierre-Gilles Guéguen, Dominique Hecq, Dominick Hoens, Russell Grigg, Éric Laurent, Jacques-Alain Miller, Elie Lagland, Matthew Sharpe, Paul Verhaeghe, Slavoj Žižek and Alenka Zupančič.

· Baker, George, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge: MIT Press, 2007.

· *Independent Study Program: 40 Years*, New York: Whitney Museum of American Art, 2008.

· Ganahl, Rainer ed, *Imported: A Reading Seminar*, New York: Semiotext(e), 2006. Essays by Bill Arning, Zeigam Azizov, Dan Bacalzo, Benjamin HD Buchloh, Coco Fusco, Rainer Ganahl, Karen Kelsky, Julia Kristeva, Kojin Karatani/Sabu Kohso, Dana Leonard/Lisa Adkins, Sylvère Lotringer, Sami Naïr, Edward W Said, Edward W Soja, Gayatri Chakravorty Spivak, Victor Tupitsyn and Wulf Schmidt-Wulfen.

· Godard, Jean-Luc, *Documents*, Paris : Centre George Pompidou, 2006. Catalogue d’exposition.

· Latour, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2006.

· Nordmann, Charlotte, *Bourdieu-Rancière: La politique entre sociologie et philosophie*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006.

· Simpson, Bennett ed, *Make Your Own Life: Artists In and Out of Cologne*, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, Art University of Pennsylvania, 2006. Exhibition catalogue. Essays by Dierich Diederichsen, Andrea Fraser, Claudia Gould, Gareth James, Jutta Koether, Ingrid Schaffner, Bennett Simpson, Josef Strau and Gregory Williams.

· Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduit de l’anglais par Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2006.  
– Original English edition: Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Larry Grossberg eds, Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp 271-313.

· Alizart, Mark (dir.), *Fresh Théorie III : Manifestations*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2007. Comprend des textes de Mark Alizart, Patrice Blouin, Claire Brunet, Erik Bullot, Jean-Marc Chapoulie, François Cusset, Patrick French, Barbara Formis, Bastien Gallet, Michel Gauthier, Razmig Keucheyan, Christophe Kihm, Catherine Malabou, Patrice Maniglier, Sophie Mendelsohn, Adina Popescu, Vladimir Safatle, Marc-Olivier Wahler, Pacôme Thielllement, Cédric Vincent, Dork Zabunyan, Pierre Zaoui et David Zerbib.

· Baker, George, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge: MIT Press, 2007.

· *Independent Study Program: 40 Years*, New York: Whitney Museum of American Art, 2008.

• Barthes, Roland, *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*, Rosalind Krauss and Denis Hollier trans, New York: Columbia University Press, 2007.

– Publication originale française : Barthes, Roland, *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris : Éditions du Seuil, IMEC, 2002, coll. «Traces écrites».

• Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007.  
– Original English edition: Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994.

• Boltanski, Luc and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Gregory Elliott trans, London: Verso, 2007.

– Publication originale française : Boltanski, Luc et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, coll. «NRF essais».

• Carnevale, Fulvia and John Kelsey, “Art of the Possible: An Interview With Jacques Rancière”, *Artforum*, vol 45, no 7, March 2007, pp 267-269.

• Chaplin, Tamara, *Turning on the Mind: French Philosophers on Television*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

• Heinich, Nathalie, *Pourquoi Bourdieu*, Paris : Éditions Gallimard, 2007.

• Iverson, Margaret, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2007.

• Lacan, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Éditions du Seuil, 2007. Séminaire donné en 1970 et en 1971.

• McDonough, Tom, “*The Beautiful Language of My Century*”: *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, Cambridge: MIT Press, 2007.

• Cusset, François, *How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, Jeff Fort trans, Minneapolis: Minnesota University Press, 2008.

– Publication originale française : Cusset, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2003.

• Wark, McKenzie, *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, Princeton: Princeton Architectural Press, 2008.

• Balk, Denis, *Colin De Land: American Fine Arts*, New York: Powerhouse, 2008.

• Bernstein, Michèle, *All the King's Horses*, John Kelsey trans, Native Agents Series, New York: Semiotext(e), 2008.  
– Publication originale française : Bernstein, Michèle, *Tous les chevaux du roi*, Paris : Éditions Allia, 1960.

• Janssen, Renske, “Then and Now and Art and Politics: Ian Wallace interviewed by Renske Janssen”, *Ian Wallace: A Literature of Images*, Monika Szewczyk ed, Zürich: Kunsthalle Zürich/Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Amsterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art; Berlin and New York: Sternberg Press, 2008, pp 138-145.

• Sedgwick, Eve Kosofsky, *Épistémologie du placard*, traduit par Maxime Cervulle, Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

– Original English edition: Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press, 1990.

• Butler, Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.  
– Original English edition: Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, New York: Routledge, 1993.

• Dupuis, Gilles, «Postmoderne, après la lettre», *Spirale : Arts, Lettres, sciences humaines*, no. 228, automne 2009, p.p. 71-72.

• Eklund, Douglas, *The Picture Generation, 1974-1984*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2009.

• Groseclose, Barbara and Jochen Wierich eds, *Internationalizing the History of American Art*, University Park: Penn State University Press, 2009.

• Joseph, Branden W ed, “Orchard Dossier”, *Grey Room*, no 35, spring 2009. Essays by Melanie Gilligan, Andrea Geyer/Ulrike Müller, David Joselit and John Miller.

• Malabou, Catherine, *Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction*, Carolyn Shread trans, New York: Columbia University Press, 2009.

– Publication originale française : Malabou, Catherine, *La plasticité au soir de l’écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2005, coll. «Variations».

• Rancière, Jacques, *The Future of the Image*, edited and translated by Gregory Elliot, London: Verso, 2009.

– Publication originale française : Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003.

• Streitberger, Alexander, *Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin*, Leuven: Leuven University Press, 2009.

• The Invisible Committee, *The Coming Insurrection*, Intervention Series 1, New York: Semiotext(e), 2009.

– Publication originale française : Comité invisible, *L’insurrection qui vient*, Paris : La Fabrique, 2007.

• Wilson, Sarah, *The Visual Worlds of French Theory: Figurations*, New Haven: Yale University Press, 2009.

• Ault, Julie ed, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corner Books, 2010. Essays by Doug Ashford, Julie Ault, Sabrina Locks and Tim Rollins.

• Chevalier, Catherine et Andrea Fohr, (dir.), *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Dijon : Les presses du réel ; Zurich : JRP Ringier, 2010. Comprend des textes de Benjamin H.D. Buchloh, Sabeth Buchmann, Judith Butler, Gisela Capitain, Merlin Carpenter, Juli Carson, Timothy J. Clark, Joshua Decter, Diedrich Diederichsen, Helmut Draxler, Stefan Germer, Isabelle Graw, Renée Green, Tom Holert, Christian Höller, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Jutta Koether, Rosalind Krauss, Michael Krebber, Veit Loers, John Miller, Albert Oehlen, Roberto Ohrt, Jörg Schlick, Mark Terkessidis, Michele Wallace, Olivier Zahm et Heimo Zobernig.

• Haidu, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, Cambridge: MIT Press, 2010.

• Kelsey, John, *Rich Texts: Selected Writing for Art*, Daniel Birnbaum and Isabelle Graw eds, Berlin: Sternberg Press, 2010.

• Lyotard, Jean-François, *Discourse, Figure*, Antony Hudek and Mary Lydon trans, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

– Publication originale française : Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971, coll. «Collection d’esthétique, 7».

• Bryant, Levi, Nick Srnicek and Graham Harman eds, *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press, 2011. Essays by Alain Badiou, Ray Brassier, Nathan Brown, Levi R Bryant, Gabriel Catren, Manuel DeLanda, Peter Hallward, Graham Harman, Iain Hamilton Grant, Peter Hallward, Martin Hägglund, Adrian Johnston, Reza Negarestani, Quentin Meillassoux, John Protevi, François Laruelle, Bruno Latour, Steven Shaviro, Nick Srnicek, Isabelle Stengers, Alberto Toscano, Ben Woodard and Slavoj Žižek.

• Cesarco, Alexander ed, *Nicholas Guagnini, John Kelsey, Between Artists*, New York: Art Resources Transfer, 2011.

• Elliott, Jane and Derek Attridge eds, *Theory After ‘Theory’*, New York: Routledge, 2011. Essays by Amanda Anderson, Ray Brassier, Adriana Cavarero, Eva Cherniavsky, Rey Chow, Claire Colebrook, Laurent Dubreuil, Roberto Esposito, Simon Gikandi, Martin Hägglund, Peter Hallward, Brian Massumi, Peter Osborne, Elizabeth Povinelli, William Rasch, Henry Staten, Bernard Stiegler, Eugene Thacker, Cary Wolfe and Linda Zerilli.

• Macherey, Pierre, *La parole universitaire*, Paris : La Fabrique, 2011.

• Mackay, Robin ed, *The Medium of Contingency*, London: Ridinghouse, Thomas Dane Gallery, Urbanomic, 2011. Essays by Elie Ayache, Robin Mackay, Reza Negarestani and Matthew Pole.

• Quaytman, RH, *Spine*, Berlin: Sternberg Press, 2011.

• Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, Gregory Elliott trans, London: Verso Books, 2011.

– Publication originale française : Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

• *May Revue*, no. 8, février 2012. Comprend, entre autres, les essais suivants : Ken Okiishi, «*The Threat of the Provincial / La menace du provincial*»; Chris Kraus, «*Radical localism. Report From Mexicali / Le local dans sa radicalité: Compte-rendu de Mexicali*»; Rex Butler et A.D.S. Donaldson, «*There is no Provincialism Solution / Il n’y a pas de solution au provincialisme*».

• Badiou, Alain, *L’aventure de la philosophie française depuis les années 1960*, Paris : La Fabrique, 2012.

• Laruelle, François, *Le concept de Non-Photographie = The Concept of Non-Photography*, New York : Séquence/Urbanomic, 2012.

• Laruelle, François, *The Non-Philosophy Project: Essays by François Laruelle, Gabriel Alkon and Boris Gunjevic* eds, New York: Telos Press, 2012.

• Lee, Pamela M, *Forgetting the Art World*, Cambridge: MIT Press, 2012.

• Loichinger, Hannes, Magnus Schäfer and Valérie Knoll eds, *Dealing With-Some Texts, Images and Thoughts Related to American Fine Arts, Co.*, Berlin: Sternberg Press, 2012. Essays by Andrea Fraser, Manfred Hermes, Karl Holmqvist/Tobias Kaspar, Hannes Loichinger/Magnus Schäfer, Jackie McAllister, James Meyer/Christian Philipp Müller, Magnus Schäfer, Axel John Wieder and Isla Leaver-Yap.

• Lyotard, Jean-François, *Écrits sur l’art contemporain et les artistes/Writings on Contemporary Art and Artists. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l’art/Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art; Textes dispersés II : artistes contemporains/Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*. Sous la direction et introduit par/Edited and translated by Herman Parret, postface de/with an epilogue by Jean-Michel Durafour, traduit par/translated by Vlad Ionescu, Erica Harris et/and Peter W. Milne, Louvain : Leuven University Press, 2012.

• Meillassoux, Quentin, *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé’s Coup de Dés*, Robin Mackay trans, New York: Sequence Press; Falmouth: Urbanomic, 2012.  
– Publication originale française : Meillassoux, Quentin, *Le nombre et la sirène : un Déchiffrage du Coup de dés*, Paris : Fayard, 2011, coll. «Ouvertures».

• Molesworth, Helen ed, *This Will Have Been: Art, Love and Politics in the 1980s*, Chicago: Museum of Contemporary Art; New Haven: Yale University Press, 2012. Exhibition catalogue. Essays by Johanna Burton, Bill Horrigan, Kobena Mercer, Sarah Schulman and Frazer Ward.

• Pontbriand, Chantal ed, *Parachute: The Anthology (1975-2000)*, vol 1, *Museums, Art History, and Theory*, Zurich: JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2012. Essays by Thomas Crow, Thierry de Duve, Hal Foster, Dan Graham, Reesa Greenberg, Serge Guilbaut, Hans Haacke, Louis Marin, Philip Monk and Jeff Wall.

• Singerman, Howard, *Art History, After Sherrie Levine*, Berkeley: University of California Press, 2012.

• Tiquin, *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*, Ariana Reines trans, New York: Semiotext(e), 2012.  
– Publication originale française : Tiquin, *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*, Paris : Mille et une nuits, 2001.

• Wysocan, Erik ed, *Address Pronounced at the Fête HeId by the Piques Section, in Memory of Marat and Le Peletier, by Sade, Citizen of this Section, and Member of the Société Populaire / D.A.F. de Sade*, New York: Halmos, 2012. Essays by Paul Chan, Claire Fontaine, Gareth James, Sam Lewitt, Pratchaya Phinthong, Pamela Rosenkranz, John Russell and Antek Walczak; translations of Sade’s texts by Robin Mackay.

• Badiou, Alain, *Cinema*. Antoine de Baecque ed, Susan Spitzer trans, Malden: Polity Press, 2013.

– Publication originale française : Badiou, Alain, *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris : Nova Éditions, 2010.

• Badiou, Alain, *Lacan : l’antiphilosophie 3, 1994-1995*, Paris : Fayard, 2013.

• Birkett, Richard and Sam Lewitt eds, *And Materials and Money and Crisis*, Vienne: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2013. Essays by Terry Atkinson, Richard Birkett, Craig Buckley, Sebastian Egenhofer, Sam Lewitt, Melanie Gilligan, Reinhold Martin, Marina Vishmidt and Joseph Vogl.

• Bourdieu, Pierre, *Manet : Une révolution symbolique*, Paris : Seuil, 2013.

• Claustres, Annie (dir.), *Le tournant populaire des cultural studies : l’histoire de l’art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon : Les presses du réel, 2013. Comprend des textes de James Carey, Annie Claustres, Douglas Crimp, Simon Frith, Lawrence Grossberg, Stuart Hall, Dorothy Hobson, Richard Hoggart, Fredric Jameson, Barbara Kennedy, Edward P. Thompson, Raymond Williams, Paul Willis et Slavoj Žižek.

• Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, sous la direction de Javier Bassas, Joana Masó et Ginette Michaud, Paris : Éditions de la différence, 2013.

• Dumont, Fabienne (dir.), *La rébellion du Deuxième sexe : l’histoire de l’art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon : Les presses du réel, 2013. Comprend des textes de Laura Cottingham, Lisa Gail Collins, Gen Doy, Lisa E. Farrington, Judith Halberstam, Amelia Jones, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, Rozsika Parker, Griselda Pollock et Abigail Solomon Godeau.

• Cugini, Carla ed, *Andrea Fraser: Texte, Skripte, Transkripte/Texts, Scripts, Transcripts*, Cologne: Buchhandlung Walther König, 2013.



• Joselit, David, *After Art*, Princeton: Princeton University Press, 2013.

• Joselit, David, “On Aggregators”, *October*, no 146, fall 2013, pp 3–18.

• Lee, Pamela M, *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*, London: Routledge, 2013.

• Lejeune, Anael, Olivier Mignon and Raphael Pirenne eds, *French Theory and American Art*, Berlin: Sternberg Press; Brussels: (SIC), 2013. Essays by Philip Armstrong, Victor Burgin, François Cusset, Larisa Dryansky, Benjamin Greenman, Rachel Haidu, Sylvère Lotringer, Stephen Melville, Laura Mulvey, Cassandra Nakas, Peter Osborne, Jean-Michel Rabaté, John Rajchman, Katia Schneller, Alexander Streitberger, Hilde Van Gelder and Erik Verhagen.

• Metzger, Eve, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Anti-humanist Turn*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

• Moss, Avigail, “Working Mothers of Invention: On My Barbarian at Susanne Vielmetter”, *Texte Zur Kunst*, no 91, September 2013, <https://www.textezurkunst.de/91/working-mothers-invention/> Accessed May 3, 2015.

• Rancière, Jacques, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Zakir Paul trans, Londres: Verso, 2013.

– Publication originale française : Rancière, Jacques, *Aisthesis : scène du régime esthétique de l’art*, Paris : Galilée, 2011, coll. «La philosophie en effet».

• *May revue*, no. 12, avril 2014. Numéro consacré aux milieux de l’art français des années 1990. Comprend des textes de Georges Ray, Éric Troncy, ainsi que des entretiens avec Yves Aupetitallot et Nicolas Bourriaud.

• Bernadette Corporation, Jim Fletcher, Richard Birkett and Stefan Kalmár eds, *Bernadette Corporation, 2000 Wasted Years*, Cologne: Koenig, 2014. Exhibition catalogue. Essays by Caroline Busta, Jim Fletcher and Tom Holert.

• Brandt, Amy L, *Interplay: Neoconceptual Art of the 1980s*, Cambridge: MIT Press, 2014.

• Burton, Johanna and Anne Ellegood eds, *Take It or Leave It: Institution, Image, Ideology*, Los Angeles: Hammer Museum, University of California, 2014. Essays by George Baker, Johanna Burton, Julia Bryan-Wilson, Gavin Butt, Anne Butler/Marvin J Taylor, Anne Ellegood and Darby English.

• Comer, Stuart, Anthony Elms and Michelle Grabner eds, *Whitney Biennial 2014*, New Haven: Yale University Press, 2014. Articles on Semiotext(e) and My Barbarian.

• Foucault, Michel et al, *La peinture photogénique de Michel Foucault : écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger «Le désir est partout», reproduit en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d’Éric de Chassey*, Paris : Le point du jour, 2014.

• Lotringer, Sylvère and David Morris eds, *Schizo-Culture: The Event, The Book*. vol 2, New York: Semiotext(e), 2014. This slip-cased edition includes *The Book: 1978*, a facsimile reproduction of the original “Schizo-Culture” publication; and *The Event: 1975*, a previously unpublished and comprehensive record of the conference that set it all off.

• Mackay, Robin, Luke Pendrell and James Trafford eds, *Speculative Aesthetics*. Falmouth: Urbanomic, 2014. Essays by Amanda Beech, Ray Brassier, Mark Fisher, Robin Mackay, Benedict Singleton, Nick Srnicek, James Trafford, Tom Trevatt, Alex Williams and Ben Woodard.

• Pluot, Sébastien, «Parasite, dans l’intervalle», *ΔΥΟ* N°2, juin 2012, p.p. 79-86. Ce texte a également été publié en ligne dans <o> future <o> [http://f-u-t-u-r-e.org/r/08\\_Sebastien-Pluot\\_Parasite-dans-lintervalle\\_FR.md](http://f-u-t-u-r-e.org/r/08_Sebastien-Pluot_Parasite-dans-lintervalle_FR.md)

• Pontbriand, Chantal ed, *Parachute: The Anthology (1975-2000)*, vol 2, *Performance and Performativity*, Dijon: Les presses du réel; Zurich: JRP|Ringier, 2014. Essays by Alexander Alberro & Nora M Alter, Jim Drobnick, Stephen Horne, Ruth Kerkham, Johanne Lamoureux, Marc James Léger, Kate Linker, Birgit Pelzer, Chantal Pontbriand, Yvonne Rainer, Bruce Hugh Russell and William Wood.

• Pontbriand, Chantal ed, *Parachute: The Anthology (1975-2000)*, vol 3, *Photography, Film, Video and New Media*, Dijon: Les presses du réel; Zurich: JRP|Ringier, 2014. Essays by Guy Bellavance, Douglas Crimp, Georges Didi-Huberman, Anne-Marie Duguet, Larys Frogier, Peggy Gale, Geert Lovink, Laura U Marks, Laura Mulvey and David Tomas.

• «AF», numéro spécial de *Initiales*, no. 05, 2015, consacré à Andrea Fraser. Comprend des textes de Kader Attia, Eva Barto, Sophie Bonnet-Pourpet, Marie de Brugerolle, Gregory Buchert, Daniel Buren, Marie Canet, Gregory Castéra, Inès Champey, Thierry Chancogne, Claire Fontaine, François Cusset, Judith Deschamps, Paul Devautour, Philippe Durand, Joao Enxuto & Erica Love, Andrea Fraser, Nicolas Frespech, Dora García, Romain Grateau, Emmanuel Guez, Thomas Hirschhorn, Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós, Béatrice Josse, Franck Larcade, Ju Huyn Lee, Sven Lütticken, Fabrice Mabime, Bartomeu Mari, Chus Martínez, Gwenael Morin, Claire Moulène, Jean-Luc Moulène, Yann Moulrier Boutang, Vincent Normand, François Pain, Gerald Petit, Anne Querrien, Thierry Raspail, Sinziana Ravini, Delphine Reist & Laurent Faulon, Christophe de Rohan Chabot, Phillippe Roux, Jean-Baptiste Sauvage, Thomas Schlessler, Ida Soulard, Fabien Steichen, Michel Surya, Emmanuel Tibloux, Vier 5, Ulf Wuggenig et Italo Zuffi.

• Bonin, Vincent, Michael Eddy et Jon Knowles, *The Last Decayed: Jon Knowles*, Montréal : Fonderie Darling, 2015.

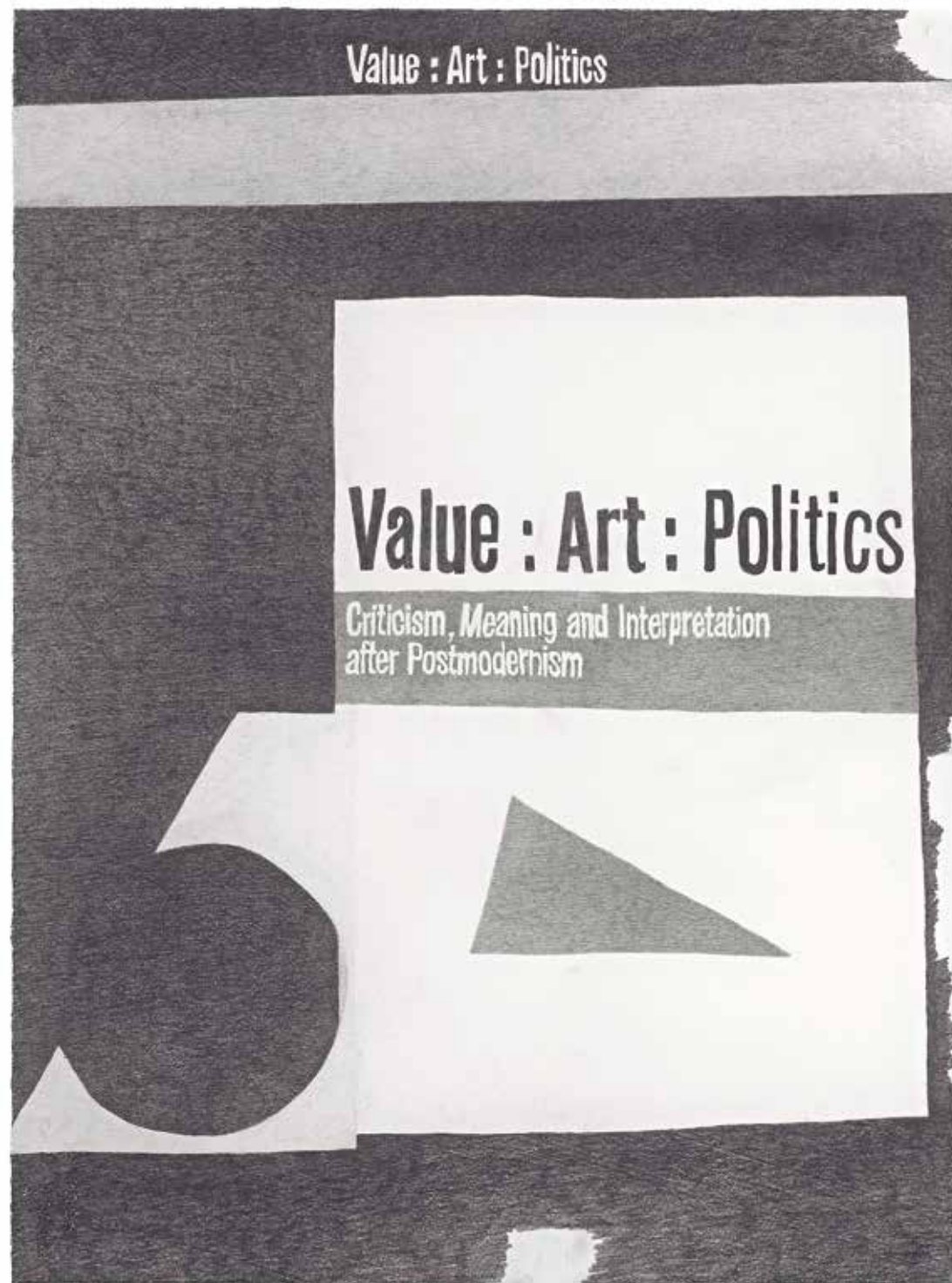
• Cox, Christoph, Jenny Jaskey and Suhail Malik eds, *Realism Materialism Art*, Berlin: Sternberg Press; Annandale-on-Hudson: Center for Curatorial Studies, Bard College, 2015. Essays by Armen Avanessian, Elie Ayache, Amanda Beech, Ray Brassier, Mikko Canini, Diana Coole, Christoph Cox, Manuel DeLanda, Diedrich Diederichsen, Tristan Garcia, Iain Hamilton Grant, Elizabeth Grosz, Boris Groys, Graham Harman, Terry Horgan, Jenny Jaskey, Katerina Kolozova, James Ladyman, François Laruelle, Nathan Lee, Suhail Malik, Quentin Meillassoux, Reza Negarestani, John Ó Maoilearca, Trevor Paglen, Luciana Parisi, Matthew Poole, Matjaž Potrč, João Ribas, Matthew Ritchie, Alicia Ritson, Susan Schuppli, Steven Shaviro, Nick Srnicek, Achim Szepanski, Eugene Thacker, McKenzie Wark and Andy Weir.

• The Invisible Committee, *To Our Friends*, Robert Hurley trans, Los Angeles: Semiotext(e), 2015.

– Publication originale française : Comité invisible, *À nos amis*, Paris : La Fabrique, 2014.

Thérèse Mastroiacovo investigates the temporal parameters of contemporary art while giving form to a material surplus that exceeds them. For *Following Following Piece* (2008–), her first long-term serial project, Mastroiacovo has assembled all the instances in which images documenting Vito Acconci’s performance *Following Piece* (1971) appear in monographs, group catalogues and magazine articles. The recomposition of each of these pages using an allographic technique—drawing—and their bibliographical ordering provide evidence of the reproduction of documents related to Acconci’s work, from their initial publication to the most recent. Far from an analytically exhaustive academic demonstration of exegesis, Mastroiacovo’s project illustrates how authors absorb the texts of an existing critical corpus and, ultimately, break away from them to make a new theoretical “use” of the work available to readers. She resists the impulse to offer an interpretation of Acconci’s piece, to “instrumentalize” or even to criticize it. Rather, she traces the profusion of commentaries in order to embed herself within them and enable *Following Following Piece* to attain its limits, reached when nothing remains to be said about it.

The related series *Art Now* (2005–) addresses the recurring problem of maintaining the “illusio” of contemporaneity beyond the systems of fashion that lead to the reorientation or obsolescence of art practices. Like *Following Following Piece*, this series offers a fragmented content precisely where one would expect the referents to be historically coherent. In this case, the magazine and book covers that Mastroiacovo has redrawn have almost nothing in common but the presence of the adverb “now” in their title. The latest trends that curators, historians and other art protagonists hope to seize and exploit when they use the word are already out of date as they are being actualized (as each biennial catalogue, each collection of essays on painting, video art or sculpture supplants the previous one). However, the allographic process of drawing—its evident corrections, erasures and hesitations—superimposes itself over the parameterized temporality of the bibliographical address. For the *D’un discours* project, Mastroiacovo added a second operation of recontextualization to the task of researching and collecting the key *énoncé*. Although the artist does not deal directly with French theory and its importation, her representation of the expiration of the present methodologically invokes the effect of rupture associated with the theoretical “turns” referred to earlier. In 2012 the Leonard & Bina Ellen Art Gallery acquired ten drawings from this series that had been shown there together earlier that year in the exhibition *Interactions*, curated by Mélanie Rainville. The twenty



Thérèse Mastroiacovo  
*Art Now, Unfinished After*, 2013  
(from a grouping of three drawings)  
Graphite on paper  
55.9 × 76.2 cm

drawings selected for *D'un discours* (displayed successively in groups of ten during the first and second months of the show) were hung on the north wall of Room A, in exactly the same position as the initial sequence. The strategic decision to reoccupy this “ghost” place, according to a principle of duplication, echoed the reiterations of exhibition fragments that occurred frequently in *D'un discours*. However, the revival in the second showing of this arbitrary placement modified my original plan, which had been to use Room A to recount the passing of a corpus of psychoanalytical references from one generation of practitioners and theoreticians to the next. The wall occupied by Mastroiacovo’s *Art Now* had originally been designated for the selection of works and documents shown in Room C (see pp 113–118). Despite my initial reluctance, I agreed to alter what seemed to me the more logical course to accommodate this claim for autonomy. The result was a compromise between the difficulties encountered when an artist who makes series takes part in a group exhibition—a problem that Mastroiacovo wished to highlight—and my desire for a narrative or historical coherence that would nevertheless stop short of “instrumentalizing” the artistic statements.

The Leonard & Bina Ellen Art Gallery is divided into five spaces that can either communicate or remain separate. The exhibition layout varies according to the requirements of the curator and the artists. For *D'un discours* I chose to leave the doors open, distributing the contributions of each of the participants throughout the space to form connected monographic segments. The works by Jon Knowles were presented in the liminal areas marking the imaginary boundaries between one room and the next. Near these openings he attached four texts to the wall, which visitors could easily mistake for the exhibition’s extended labels. Close up, it became clear that they were in fact different recipes for bouillabaisse printed on canvas and nailed to the wall (the didactic material was placed elsewhere in the gallery). One might have expected the English-language versions assembled by Knowles to offer a kind of synthesis of the authentic Marseille recipe, but this was far from the case. The artist’s “comparatist” approach revealed the fictional equivalence of British and North American adaptations of the classic French dish. Pursuing the metaphor, these fake labels gave visitors a glimpse of the “reductionist” principle that draws parallels between incomparable objects—the very same principle that suggests the artificial unity of French theory and gives it its added value. The succession of recipes also mimicked the strategies of the group exhibition and its bringing together of variations on a single theme.





Jon Knowles  
*Irène*, 2013  
 Inkjet print on canvas  
*Left foot*, 2013  
 Paint on orthopaedic body splint

Ian Wallace  
*For an Ethic of Ambiguity*, 1969  
 Collage on paper, 4 pages

1. For example, the nails used to hang the recipes leave marks in the canvas each time they are shown. In a converse process (masking the indexical traces of contingency), more layers of paint may be added to the splints if they are knocked by a visitor and damaged.

For his second series, Knowles researched one of the more unusual products to have emerged from the history of American design: the leg splints created in the mid-1940s by Charles and Ray Eames. Constructed using the then new technique of moulded plywood, these splints represent the juncture between the two periods of the Eames couple's career, which focused first on the democratic utopia of productivism and subsequently on the creation of distinctive luxury items aimed at the emerging middle classes. When we look at these splints today their original functionality seems far from obvious: seen abstractly, they have become the ultimate decorative fetish, adorning the living rooms of the nouveaux riches. For the final version of this series Knowles assembled four modern orthopaedic splints—two for feet, and two for hands—which the Ellen Gallery's chief technician, Paul Smith, dipped in pots of the white paint usually used for the gallery's walls. The process was repeated so that the objects were eventually covered in enough layers to slightly blur their original shapes. Hung from the ceiling during the drying process, they were finally placed on the floor at various points throughout the gallery's five spaces. As with Knowles' first series, these works lay claim to a material and conceptual autonomy while remaining vulnerable to and shaped by the heteronomy of the existential conditions of their place of reception.<sup>1</sup>

In 2010 Knowles and I co-curated an exhibition in a rented space on Saint Lawrence Boulevard in which we showed *Journal Series* by John Knight (1977–) and *Magazine Piece* by Ian Wallace (1969), and also made available a facsimile of *Free Media Bulletin No. 1* (1969), which Wallace co-published with Duane Lunden and Jeff Wall.<sup>2</sup> For *D'un discours*, a copy of the bulletin was on view in a display case. Aside from contributions by the artists, the document contains a collection of writings that were important references for all three. These include, among other things, Marcel Duchamp's "Notes sur le readymade", from his *Green Box*, an essay by Richard Huelsenbeck on the contemporaneity of Dadaism, and extracts from articles by Ad Reinhardt and the Situationist Alexander Trocchi. Formally speaking, *Free Media Bulletin* is comparable to other publications being produced during the same period that also used an assemblage or collage approach. Its content, however, is quite different: not only had Lunden, Wall and Wallace moved away from the utopias of Fluxus and conceptual art—they were clearly aware of the surplus value generated by the dissemination of information via a network. Taken together the texts gained the status of a manifesto, as they were transmitted to colleagues in Vancouver (and to recipients further

2. See <http://artexte.ca/blooming-flowers-on-the-coffee-table/lang/fr/> and Bonin, Vincent and Knowles, Jon, SUPPLÉMENT 02: *Blooming Flowers on the Coffee Table. Magazine Piece by Ian Wallace + The Absence of John Knight's Journal Series*, [http://artexte.ca/wp-content/uploads/Supplement\\_02\\_Artexte.pdf](http://artexte.ca/wp-content/uploads/Supplement_02_Artexte.pdf). Accessed January 11, 2015.



Ian Wallace  
*Untitled (In the Studio with Table)*, 1969/1992  
 Silver gelatin print  
 Courtesy Ian Wallace Studio

afield, in the United States and Europe, who were part of an elective intellectual family) as a statement announcing that the three peripherally located artists were eager to take part in “metropolitan” debates. The references represented both a currency of legitimation (by revealing them at the right moment, the revealers prove themselves to be in the know) and a gift (the pedagogic potential of the mimeographed fragments, once distributed). This dual strategy, involving the interpolation of their own signatures and the distribution of statements by other authors, also added a third term (Vancouver) to the already established binomial of cultural imports between Paris and North America (New York, Los Angeles).

During the 1960s and 1970s Wallace was teaching art history at the University of British Columbia, and he later taught with Jeff Wall at Simon Fraser University and also at the Emily Carr Institute of Art and Design (then called the Vancouver School of Art). Wall, Duane Lunden, Rodney Graham, Roy Arden and Ken Lum all studied with Wallace. In a 2010 interview he distinguished between two periods of his early practice—one structuralist (the late 1960s), the other semiotic (the 1970s)—and each of his works selected for the first instalment of *D'un discours* can be seen as a transitional object.<sup>3</sup> Apart from their importance to Wallace’s own development, they form a constellation that illustrates how artistic subjectivity was redefined between 1969 and 1979. In *For an Ethics of Ambiguity*, made the same year as *Free Media Bulletin No. 1*, Wallace once again found the right form for giving shape to the interface between the ubiquitous dissemination of a discourse and the material instances of its enunciation. In this case he used a wine glass to cut circles out of the centre of four pages from Simone de Beauvoir’s book *Pour une morale de l’ambiguïté* (published in 1947, translated into English in 1949). He then turned the cut-out circles over, so the text from the following page replaced what had been removed (for example, part of page 146 appears on page 145). This collage process created a zone of incompleteness, interrupting both the readability of the text and the visual experience of the pages. In 1979 Wallace drew inspiration from the graphic spread of the words in Stéphane Mallarmé’s poem *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) to extrapolate his design of the grid in *Image/Text*. Originally conceived as a series of photographic panels alternating colour and black and white, *Image/Text* was also “animated” in video format, the shots presenting the sequence of images according to a filmic “model”. As *Image/Text* unfolds we get a glimpse of Wallace in his studio, and this appearance echoed (ten years later) the photograph

3. See “Then and Now and Art and Politics: Ian Wallace interviewed by Renske Janssen”, *Ian Wallace: A Literature of Images*, Monika Szewczyk ed., Zürich: Kunsthalle Zürich/Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Amsterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art/Berlin and New York: Sternberg Press, 2008, pp 138–145.

*Untitled (In the Studio with Table)*, taken in 1969 when he was assembling *Free Media Bulletin*. It also prefigured his performance *At Work* (1983), in which he sat reading Søren Kierkegaard's *The Concept of Irony* (1841–1843) in the window of the Or Gallery.

Among the group formed during the 1970s by Mary Kelly and a number of like-minded activists, filmmakers and theoreticians, Jacques Lacan's re-interpretation of Freud offered a means of going beyond essentialist first-wave feminism. When the artist began work on *Post-Partum Document* in 1973, Lacan's "Rome Discourse" of September 1953, entitled "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", was already available to English-speaking readers (translated as "The Function and Field of Speech in Psychoanalysis" by Anthony Wilden of Vancouver).<sup>4</sup> In her introduction to the published version of *Post-Partum Document*, Kelly explained that at the time she was completing parts I, II and III of the work, in 1976, the process of translating and interpreting Lacan was well under way:

The Patriarchy Conference in London that same year clearly indicated that the debate had shifted from the terms of sexual division to the question of sexual difference. Some readers will regard such formulations as "negative entry" or "negative place" with scepticism (or perhaps nostalgia?) but will recall the context and our first attempts to articulate a different relation to language (and to castration) for women without subscribing to the essentialist notions of a separate symbolic order altogether.<sup>5</sup>

In 1975, in collaboration with Margaret Harrison and Kay Hunt, Kelly executed the installation *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry* (presented at the South London Gallery). Kelly was a member of the Berwick Street Collective, which had made the Brechtian film *Nightcleaners (Part 1)* (1970–1975) in the wake of ongoing debates about the enduringly antinomic categories of documentary and structural film. In *Post-Partum Document* (1973–1979), Kelly was pursuing the research begun with Hunt and other collaborators into the representation of the invisible labour of women that is embedded in the reproductive protocols of the capitalist system. This project explored the simultaneity of several sequences of events: the experience of a mother's detachment from the dyad formed with her child, the child's entry into the symbolic order, and the execution of an artwork coalescing into a material interface between these two subjects, but addressed to the father.



View of the exhibition, Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Anna Leonowens Art Gallery  
Nova Scotia College of Art and Design, Halifax  
December 1981  
Photo: Robert Bean

4. Lacan, Jacques, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968; originally published as "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", *La Psychanalyse*, vol I, Paris: PUF, 1956, pp 81–166, and reprinted in *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp 237–322.

5. Kelly, Mary, "Foreword", *Post-Partum Document*, Berkeley: University of California Press/Vienna: Generali Foundation, 1999, p xxiii.



*Post-Partum Document* consists of 135 elements that the artist produced in six stages between 1973 and 1979. For *Documentation II (Analysed Utterances, Related Speech Events)* (1975), Kelly recorded her son's voice when he used sounds and isolated words as affirmative or negative utterances. She continued this process for five months, until the child was able to construct simple sentences and recognize his own reflection in a mirror. However, the analytic process also revealed an upsurge of desire and affect on the part of the mother, as she strove to fulfil her son's needs. The vocal fragments were extracted from the flow of speech, transcribed and often misinterpreted as an appeal directed at her. Kelly concluded each section of *Post-Partum Document* with two panels, the first reproducing Lacan's L-scheme and the other showing a radically transformed version of Saussure's "signifier/signified" diagram. One of the decisive elements of the child's prelinguistic babbling, the utterance "weh", is displaced by the mother, who interprets it as her own question "Why don't I understand?"<sup>6</sup> It subsequently takes the place of the small "s" (the signifier) in the diagram. More than any other section of *Post-Partum*, this succession of 23 panels relating the constitution of a subject echoes the allegorical movements and translation operations required to experience the work, which, despite its linguistic excess, never entirely satisfies the spectator's cognitive impulse. The decision on the part of a curator or institution to revive the performativity of the work, despite its canonic status, reflects a committed stance towards methodological complexity. Although Kelly has insisted on the transmissibility of her political intention (and the diversity of the spectators targeted), whenever the work is exhibited the unwieldiness of the critical apparatus that accompanies it invariably necessitates additional mediation. In 1998 Sabine Breitwieser assembled all the sections at the Generali Foundation, in Vienna, and for this exhibition Juli Carson created a "supplement", using documents taken from the artist's archives, entitled "Excavating Post-Partum Document, Mary Kelly's archive 1968–1998".<sup>7</sup>

With the exception of the introduction, each section of Kelly's work has been purchased by a public museum.<sup>8</sup> *Part I* and *Part II* were acquired for the collection of the Art Gallery of Ontario in 1987 by Barbara Fischer, when she was working as assistant curator under Roald Nasgaard, then head of the international contemporary art sector. The Junior Committee, a group of young women donors, provided the Gallery with funds to purchase works by female artists who were poorly represented in the collection.

6. Kelly, Mary, "Experimentum Mentis II: Weaning from the Holophrase", *Post-Partum Document*, p. 72.

7. See Carson, Juli, "Re-Viewing Mary Kelly's Post-Partum Document", *Documents*, no. 13, fall 1998, pp. 41–60; see also Eve Meltzer's more recent discussion of "Documentation VI", 1978, of *Post-Partum Document*, in *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

8. *Introduction*, 1973, collection of the Peter Norton Family Foundation; *Documentation I: Analysed Faecal Stains and Feeding Charts and Documentation II: Analysed Utterances, Related Speech Events*, 1975, Toronto: Art Gallery of Ontario; *Documentation III: Analysed Markings and Diary-perspective Schema*, 1975, London: Tate Modern; *Documentation IV: Transitional Objects, Diary and Diagram*, 1976, Zürich: Kunsthaus Zürich; *Documentation V: Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statistical Tables, Research and Index*, 1977, Canberra: National Gallery of Australia; *Documentation VI: Pre-writing Alphabet, Exergue and Diary*, 1978, London: Arts Council of Great Britain.

9. This talk during Kelly's Montreal exhibition was organized by the artist Gail Bourgeois, in collaboration with Concordia's Permanent Review Committee on the Status of Women.

10. It was presented at the Anna Leonowens Gallery of the Nova Scotia College of Art and Design, in Halifax, in December 1981.

11. Fraser, Andrea, "On the Post-Partum Document", *Afterimage*, vol. 13, no. 8, March 1986, pp. 6–8. Republished in Kelly, *Post-Partum Document*, pp. 214–218. Fraser and Kelly now both teach in the art department of the University of California, Los Angeles.

In *D'un discours*, I presented *Part II* alongside an audio recording of a talk Kelly gave at Montreal's Concordia University on December 9, 1988, and a copy of the poster for her exhibition *Interim, Part I: Corpus* held at the Powerhouse Gallery (now La Centrale) from November 26 to December 18, 1988.<sup>9</sup> Like a number of other archival documents included in the exhibition's first instalment, these items established the artist's presence within the mediation protocols of her practice and then the absence of her works. This informational back-and-forth was particularly striking when visitors were listening to the talk, which was broadcast over a loudspeaker installed on the ceiling: Kelly's voice could be heard describing the (invisible) works shown in the *Interim* exhibition at Powerhouse, and the noise of a slide carousel indicated that those attending the talk were seeing a selection of images. But when the artist began discussing *Post-Partum Document*, visitors to the Ellen Gallery had the art object in front of them, and the added language element enhanced their experience of the piece. The Canadian section of this work's trajectory was not conveyed in the first instalment as a constellation of archives,<sup>10</sup> but the two documents from the La Centrale fonds rendered part of the circuit perceptible while simultaneously "performing" the "local". The poster was hung in a liminal space, tending to suggest to visitors that they might expect to see works from the *Interim* series in the next room. In fact, they were "substituted for" by three documentary occurrences of Andrea Fraser's performance *May I Help You?* (1991, 2005, 2011).

In an article written by Fraser in 1986, shortly after graduating from the Whitney Independent Study Program (ISP, where she studied with Kelly), she talked of the effect of the artist's name:

But, if Kelly's signature also functions not as the first or last articulation of a stable, self-possessed, constituting subject, but as a reduplication of the text of the process through which the subject is constituted, it is not simply a matter of bookcover semiotics.<sup>11</sup>

With *Riddles of the Sphinx* (1977), Laura Mulvey and Peter Wollen were attempting to problematize the dialectic between theory and practice in order to reveal how the reproductive modes of patriarchal and capitalist structures were embedded in the very fabric of the film medium.<sup>12</sup> In 1979 Anthony McCall, Claire Pajaczkowska, Andrew Tyndall, Jane Weinstock and Ivan Ward co-authored the film *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity*, which stated the limits of an ongoing appropriation of Freudian and Lacanian psychoanalysis aimed at "improving" feminism.

12. Mary Kelly, then part of Mulvey and Wollen's circle, appears in one of the film's longer sequences, along with her work *Post-Partum Document*.



Laura Mulvey, Peter Wollen  
*Riddles of the Sphinx*, 1977  
16 mm film



Yvonne Rainer  
*The Man Who Envied Women*, 1985  
16 mm film

Like *Nightcleaners*, the production of this collective manifesto assembled like-minded individuals making provisional use of a shared political tool.<sup>13</sup> In the early 1970s Yvonne Rainer temporarily gave up choreography to concentrate on filmmaking. Her third feature-length film, *The Man Who Envied Women* (1985), explores the paradox of theory being used as a means of legitimation in leftist university circles during a period when artists were being forced to move out of industrial spaces they had helped to rehabilitate. My initial plan was to bring together a much larger selection of films and videos, each of which, ideally, would have had its own monitor. Assembled in a row at right angles to the panels of *Part II* of *Post-Partum Document*, they would have been arranged in a chronological sequence running from left to right.<sup>14</sup> This parenthesis would have covered the period between 1973 and 1979—more or less synchronous with the production of Kelly’s work—when the discourse on subjectivity and representation was mutating among the contributors to *Screen* and *m/f*, underlining how the positions adopted by different groups of American and British artists interpenetrated. In the end, I paired Mulvey and Wollen’s *Riddles of the Sphinx* with *The Man Who Envied Women*, while the other films and videos were screened during consecutive programs in Concordia’s J.A. de Sève Cinema. The gap of a few years separating the creation of the two films did in fact correspond to the inception and final entrenchments of theories regarding a utopian counter cinema that were published in *Screen* and *m/f*.

At the period when the Art Gallery of Ontario acquired *Documentation I* and *II* of Mary Kelly’s *Post-Partum Document*, Philip Monk was its curator of Canadian art. Before joining the Gallery, however, he had been working as an independent critic. The day after the opening of the first instalment of *D’un discours*, Monk was filmed standing next to the final panel of *Post-Partum* (which bears the phrase “Why don’t I understand?”). The plan had been that he would recount the circumstances of the work’s acquisition and that his videoed account would then be installed near the work as a kind of “talking label”. He chose, rather, to give a talk explaining the effect of decompartmentalization that the reading of a number of texts from the corpus of French theory had had at the start of his career.<sup>15</sup>

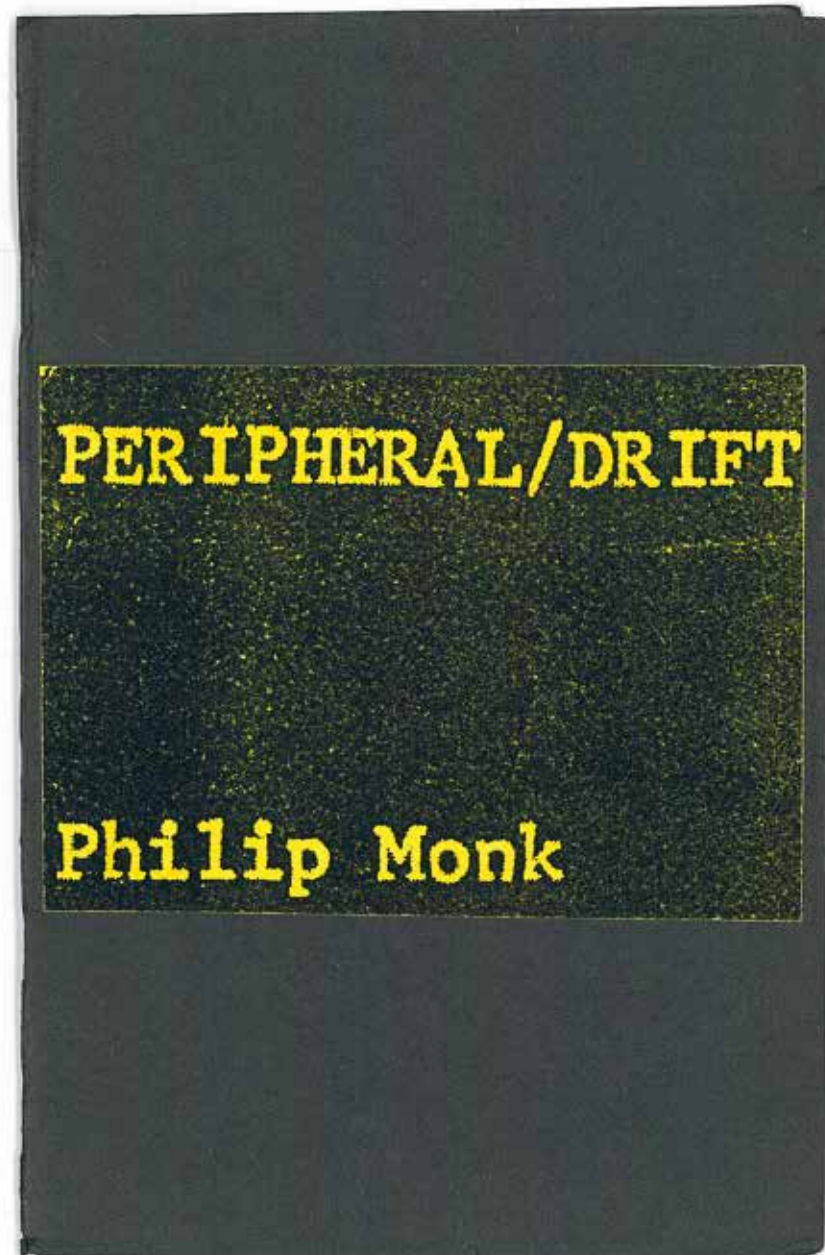
As the prelude to what turned out to be an autobiographical performance, Monk read from the introduction to *Peripheral/Drift: A Vocabulary of Theoretical Criticism*, the manifesto-essay from 1979 in which he describes his transition from a formalist approach to art to the

13. See Jay Street Collective, “(script) Freud’s Dora: A Case of Mistaken Identity”, *Framework*, vols 15, 16, 17, summer 1981, pp 75–80.

14. This presentational strategy was employed by the curator Michèle Thériault for the exhibition *Harun Farocki: One image doesn’t take the place of the previous one*, shown at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, from October 18 to December 1, 2007.

15. See Monk, Philip, *Reception French Theory: Toronto*, filmed in Montreal on November 14, 2013, Montreal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2013, <http://ellengallery.concordia.ca/fr/audio-video.php>. Accessed January 11, 2015. See also Monk’s collected essays *Struggles with the Image: Essays in Art Criticism*, Toronto: YYZ, 1988.





Philip Monk  
*Peripheral/Drift, A Vocabulary  
of Theoretical Criticism*,  
Toronto: Rumour, 1979

16. Monk points out that his footnotes cite the same French authors that Craig Owens was referring to during this period. But although there was dialogue between Canadian and American theorists, their individual trajectories remained quite distinct.

17. Payant, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval: Éditions Trois, 1987.

development of a new conceptual vocabulary heralding postmodernism. The rest of the pamphlet consists of a lexicon listing the terms of that vocabulary, largely derived from his interpretation of works by George Bataille, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze and Félix Guattari. In his presentation Monk explains how he became interested in the possibility of a form of fictive writing, free of the evaluative function hitherto integral to exhibition reviews. Like Ian Wallace, Duane Lunden and Jeff Wall, Monk began defining himself as an imaginary interlocutor in a discourse that was in the process of being consolidated elsewhere.<sup>16</sup> It was very much from the periphery—from a point within the artist-run centre network—that he was speaking and attempting to show how these sources had been twice displaced, having travelled from France to the United States or the United Kingdom before arriving in Toronto. By the early 1980s Monk was noticing that the theories that had initially had an emancipating effect on him had morphed into *doxa*, with the lexicon being recycled for purposes of legitimation or, worse, used by artists to create visual illustrations of the theses. He also observed that French theory had been imported to Toronto—not unlike New York appropriation art or Italian and German figurative expressionism—without any kind of assessment or filtering. He subsequently decided to integrate the question of reception into his writing practice, thereby recognizing the intrinsic value of this temporal dislocation as an opportunity for complex reflection on the local and the regional, rather than as a lack.

During *D'un discours* a copy of *Peripheral/Drift* was on view in a display case positioned near the monitor on which Monk's presentation was being screened. As witness the signature that appeared on the flyleaf, this copy was actually the one that Monk had sent to the Montreal critic René Payant. In the latter part of the 1970s, both writers were drawing upon theories of psychoanalysis and semiotics in order to develop another, more current methodological vocabulary. During his brief career, Payant, also a teacher, had made it his self-appointed task to breathe new life into the art history department of the Université de Montréal. His collected writings, assembled somewhat hastily in a single volume shortly before his death, include theoretical essays alongside exhibition reviews that show evidence of a lingering interest in formalism.<sup>17</sup>

One of the occasions on which Monk and Payant met was the round table "Description/Interpretation/Judgement: What Is Criticism? Parachute Discussions", which took place on March 18, 1984, during the "Art and Criticism in the Eighties" conference at the Ontario College of Art (an



event also attended by Thierry de Duve, Johanne Lamoureux, Craig Owens and the artist John Scott). But in spite of a shared dissatisfaction with existing art historical methods, which drove both to adopt a new manner of communicating, their respective approaches to the discourse of postmodernism were diametrically opposed. Johanne Lamoureux (a student and colleague of Payant's at the Université de Montréal) has pointed out that unlike Monk, whose analysis of representation was rooted in referentiality,

René Payant was advocating a postmodernist stance firmly modeled on the concept of the hybrid and on a disjunctive synthesis in the manner of Deleuze. The latter strategies placed particular emphasis on the representational process and operations that emerged from clashes between disciplines or from incompatibilities between semiotic levels.<sup>18</sup>

During the 1980s the magazine *Parachute* acted for a while as a conduit of communication between the normally separate anglophone and francophone communities. The magazine's content during these years sometimes prefigured various trends of French theory, which in years to come would be filtered by the New York and London art milieus. In issue number 32 (fall 1983), Kate Linker published an article in which she established the theoretical foundations of the exhibition *On Difference: Representation and Sexuality*, which she co-curated with Jane Weinstock at the New Museum in 1985.<sup>19</sup> There were few events in Canada during this period that bore witness to this crossbreeding of the psychoanalysis-influenced discourse of second-wave feminism and the concept of representation. The 1985 exhibition *Magnificent Obsession* would go some way towards bridging this gap.

Organized by Mark Lewis and Geoff Miles at Toronto's Artculture Resource Centre and later shown in Montreal at the artist-run centre Optica, the exhibition brought together works by the two organizers and their British classmates Karen Knorr, Olivier Richon and Mitra Tabrizian. The group had met while studying under Victor Burgin at the Polytechnic of Central London (now the University of Westminster). At that time Burgin's main teaching subject was photography, but he was progressively making texts by Roland Barthes, Louis Althusser and Jacques Lacan part of his curriculum, along with articles published in the *New Left Review* and *Screen*.<sup>20</sup> The theoretician and filmmaker Laura Mulvey, a frequent contributor to *Screen*, wrote the catalogue essay for *Magnificent Obsession*, which was also published in issue number 42

20. See Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London: Macmillan, 1986, and *Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin*, Alexander Streitberger ed, Leuven: Leuven University Press, 2009.



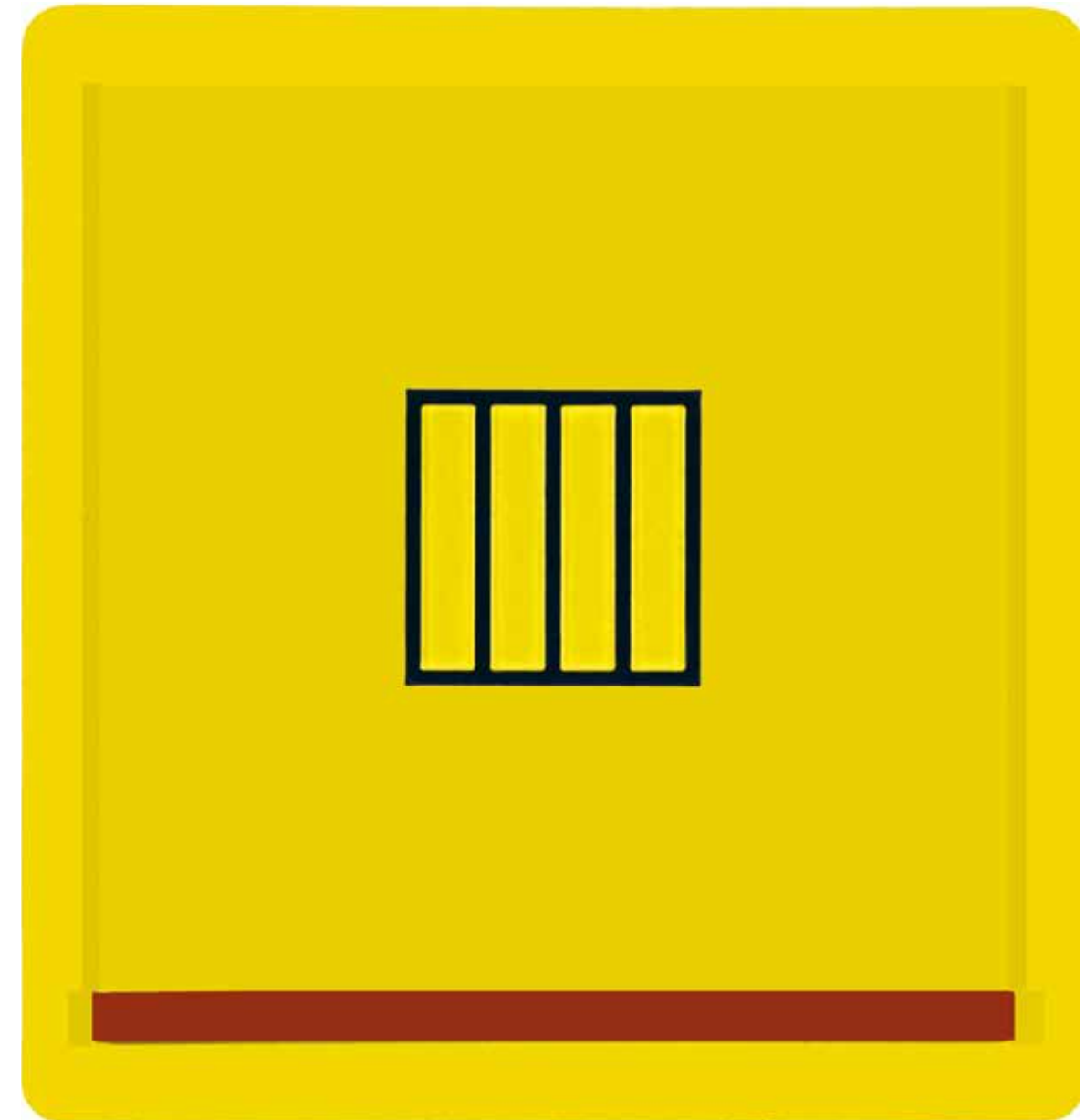
Karen Knorr  
*Gentlemen*, 1981–1983  
(four elements in a series of 26)  
Black and white silver bromide prints

of *Parachute* (March–April–May 1986). In this text she describes the complex affiliations linking Lewis, Miles, Knorr, Richon, Tabrizian and her own circle, which developed during the 1970s (and which included Burgin, her collaborator and husband Peter Wollen, and Mary Kelly).

I decided to show only a single work from the *Magnificent Obsession* exhibition: Karen Knorr's *Gentlemen* (1981–1983). This photographic series consists of a group of staged interiors (some including figures, some not) taken in private gentlemen's clubs in the central London district of St James's, considered the bastion of patriarchal upper-middle-class British values. The captions accompanying the images, made up of extracts from news items and parliamentary speeches, are couched in the stereotypical language of male exclusivity that reflects very real economic and political power. As Mulvey pointed out in her essay, Knorr avoids didacticism by focusing on liminal instantiations of this power structure, thereby leaving spectators free to speculate on the historical repercussions of events pre- or post-dating the vignettes pictured. The projection of a set of slides documenting the exhibition (found in Optica's archives), copies of *Parachute* (including issue 42, which as well as reproducing Mulvey's essay features one of the images from *Gentlemen* on its cover), the broadcast of an audio recording of the "Description/Interpretation/Judgement: What Is Criticism?" panel discussion, Monk's videoed presentation and René Payant's copy of *Peripheral/Drift* were thus combined to create the fiction of a context, while serving as one "landing point" of French theory. Another possibility would have been to assemble a selection of works by the Toronto artists defended by Monk in his writings from this period, but the metonymic case study of *Magnificent Obsession* was more in tune with the homology established elsewhere in *D'un discours* between the actualization of the history of exhibitions and the description of theoretical transfers.

In June 1984 Peter Halley published an article in *Arts Magazine* entitled "The Crisis in Geometry", where he compared his serial practice with the new capitalist modes of production that had developed in the 1980s and eliminated the need to accumulate an inventory:

Since 1980, another generation of geometric work has appeared for which the relevant text is not so much Foucault as it is Baudrillard. This generation of artists is no longer connected to an industrial experience (compare Serra's insistence on his background working in steel mills or Ayccock's use of construction-site lumber). Rather, this group of artists is the product



Peter Halley  
*Prison*, 1987  
Vacuum formed plastic with silkscreen



of a post-industrial environment where the experience is not of factories but of subdivisions, not of production but of consumption.<sup>21</sup>

21. Halley, Peter, "The Crisis in Geometry", *Arts Magazine*, vol 58, no 10, June 1984, p 114.

22. For more on the impact of Jean Baudrillard's theories on Peter Halley and a reinterpretation of the "neo-geo" movement as an extension of conceptualism, see Brandt, Amy L, *Interplay: Neoconceptual Art of the 1980s*, Cambridge: MIT Press, 2014.

23. Conrad Atkinson, Bruce Barber, Gretchen Bender, Joseph Beuys, Honoré Daumier, Peter Dunn, Andrea Evans, Madge Gill, Mike Glier, Leon Golub, George Grosz, Hans Haacke, Edgar Heap of Birds, John Heartfield, Janet Henry, Jenny Holzer, Oskar Kokoschka, Barbara Kruger, Louise Lawler, Lorraine Leeson, Susan Meiselas, Brad Melamed, Gerhard Merz, Michel Nedjar, Odilon Redon, Nancy Spero, Carol Squiers, Gastón Ugalde, Carrie Mae Weems, Krzysztof Wodiczko and Martin Wong. Among the items shown on three video monitors were works by Dara Birnbaum, Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville, and David Cronenberg.

24. Ault, Julie, "Chronicle: 1979–1996", *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Julie Ault ed, London: Four Corners Books, 2010, p 119.

Unlike other French philosophers and theoreticians, whose ideas were assimilated relatively slowly by anglophone art circles during the 1980s, Jean Baudrillard became an instant hit when Semiotext(e) published his work *Simulations* in 1983, under its Foreign Agents imprint. Although Baudrillard rejected any connection with the group known as "simulationists", Halley's paintings appeared to illustrate the thesis that the system of commodity exchange encompasses all forms of value and that, as a consequence, there is no outside to capitalism.<sup>22</sup> The limited-edition print *Prison*, executed in 1987, is based on a series of diagrammatic paintings that Halley began in 1981 with *Prison of History* and that clearly reference Michel Foucault's *La naissance de la prison* (1977). Before long, however, the cybernetic model described by Baudrillard in *Simulations*, which came on the heels of his essay *Oublier Foucault* (1976; published in English under the title *Forget Foucault* by Semiotext(e) in 1987), replaced the prison metaphor in Halley's work. During this period a number of critics began examining the misinterpretation of Baudrillard's writings in the realm of American art, while at the same time certain artists were attempting to slow down reception of the philosopher's ideas in order to assess their use and misuse. For the 1987 exhibition *Resistance (Anti-Baudrillard)*, the collective Group Material brought together works by a select community of affinity,<sup>23</sup> which they saw as offering undeniable proof of a "political reality" that countered the logic of the simulacrum, which had become the last stronghold of conceptualism. An extract from the exhibition proposal, written in October 1986, states their position clearly:

A theoretical jungle surrounds us. Overgrown from inactivity, this jungle harbors real dangers—the dissolution of history, the disfiguration of any alternative actuality, and the attempt to disown practice. Activism is perceived as illusory in an illusory culture. In this self-imposed confinement, art becomes comfortable, criticality becomes style, politics becomes idealism, and ultimately, information becomes impossibility. Group Material refutes this operatively submissive philosophy with this proposed exhibition, *Anti-Baudrillard (Resistance)* [sic].<sup>24</sup>

The artists who founded Group Material in 1979 shared interests in feminist discourse, the civil rights movement and Marxist theory, as well as their membership in the informal network of collectives, alternative spaces and periodicals associated with New York's non-profit art



Views of the exhibition, *Resistance (Anti-Baudrillard)* organized by Group Material (Julie Ault, Doug Ashford, Tim Rollins) White Columns, New York February 6–28, 1987 Photos: Ken Schles

scene. Before dissolving in 1996, the group produced urban and media interventions (posters, advertising flyers) and thematic exhibitions. The all-over installation style of their shows placed works by known and lesser-known artists alongside a wide range of artefacts, objects and documents. In the 1982 exhibition *Primer (for Raymond Williams)*, the collective appropriated the terminological lexicon mapped by Williams in *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976) in an attempt to show contemporary art and pop culture side by side. *Resistance*, another event that explored the dialectic between theory and practice, was held at the White Columns alternative art space from February 7 to 28, 1987, a period when Group Material consisted of Doug Ashford, Julie Ault and Tim Rollins. Without alluding directly to Baudrillard's writings, the issues explored in the show encompassed all the situations previously denounced by Group Material, including US imperialism in South America and apartheid. Rollins, Ashford and Ault also engaged in a kind of archaeology of agit-prop by presenting reproductions of key works from historical avant-garde movements. Rather than pitting one theoretical camp against another, Group Material advocated an attitude of ambivalence towards Baudrillard and, by extension, towards resistance. In a work created especially for the exhibition, entitled *'Resistance,' or Why I Am Not 'Anti-Baudrillard'*, Barbara Kruger quoted from a text by the philosopher in which he lists the flaws of antinomic reasoning.<sup>25</sup> Group Material also organized a closed-door discussion between artists Judith Barry, Peter Halley, Oliver Wasow and Julia Wachtel, and critic William Olander, inviting the group to talk more specifically about their complex relationships to Baudrillard (Barry said hers was like “a bad love affair”). The collective subsequently distributed a pamphlet featuring an abridged transcript of the discussion. The philosopher's popularity reached its height in 1987, when he gave his celebrated lecture at the Whitney Museum, sold out many months before the event. When a White Columns staff member showed him a press release on the exhibition during a visit he made to New York University that same year, he responded disdainfully: “But this is anti-Baudrillard.”<sup>26</sup>

I invited Julie Ault to reactivate the traces of *Resistance (Anti-Baudrillard)* for *D'un discours*. Without declining, she suggested that I produce my own fragmentary cross-section—on the condition that I avoid any attempt at reconstruction. As she explained in an essay on the post-closure afterlives of Group Material:

25. Barbara Kruger's contribution, *'Resistance,' or Why I Am Not 'Anti-Baudrillard'*, quoted (in English), the following extracts: “It is always a question of proving the real by the imaginary; proving truth by scandal; proving the law by transgression; proving work by the strike; proving the system by crisis and capital by revolution; and for that matter proving ethnology by the dispossession of the object... Without counting: proving theater by anti-theater, proving art by anti-art... Every form of power, every situation speaks of itself by denial, in order to attempt to escape, by simulation of death, its real agony... To seek new blood in its own death, to renew the cycle by the mirror of crisis, negativity and anti-power: this is the only alibi of every power, of every institution attempting to break the vicious circle of its irresponsibility and its fundamental non-existence, of its déjà-vu and its déjà-mort” (Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981, pp 35–36).

26. Ault, Julie, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, p. 118.

When the group ended in 1996, I was intent on preserving its ephemerality, resisting becoming history, and opposed to leaving the responsibility of defining and interpreting our work—at least initially—to a curator or art historian... A great deal of interest in Group Material has been expressed in the years since it ended. Would this continue if the combination of fragmentary access and an amorphous status, which invite projection, were offset by the concrete and intrinsically conservative forms of archive and book?... Contexts cannot be replicated. It is impossible to reproduce the climate of circumstance and perception and understanding for events.<sup>27</sup>

A few months after the exhibition was held, the Canadian collective General Idea published a transcript of the panel discussion in issue number 28 of *FILE Magazine*, along with interventions by artists who at the time were using “the language and the subject of commodification as the canvas upon which they layer their artworks”.<sup>28</sup> In the first instalment of *D'un discours*, Peter Halley's *Prison* was placed at the far end of Room A, and issue 28 of *FILE* was displayed behind the wall on which it hung. Aside from a few occasionally exhibited multiples and an extensive critical reception,<sup>29</sup> the work of Group Material now endures only in the material traces of their projects kept in NYU's Fales Library and in the archives of venues that hosted them, such as White Columns.<sup>30</sup> Among the items contained in the *Resistance* file at the Fales Library are installation views by the photographer Ken Schles and provisional lists of works that throw light on the members' deliberations before arriving at a consensus. The file also contains research material, corrected proofs of the transcript of the panel discussion, correspondence with artists and critics, and the publication *Namibia in Struggle: Portable Exhibition of Photographs*. This chronology of the rise of apartheid had been circulated in 1987 by the London-based International Defence and Aid Fund for Southern Africa. I exhibited its loose pages on a rotation basis in a display case positioned near enlargements of Schles's installation shots, which show it on the walls of White Columns (the same strategy employed for the copy of *Free Media Bulletin*, which was displayed below the photograph *Untitled (In the Studio with Table)*, in which the bulletin appears). Having been conceived to circulate, this artefact was the only archival document associated with *Resistance* that could be exhibited independently without contravening Group Material's restriction that there be no retrospective attempt to reconstruct the selection of works gathered in 1987.

27. Ault, Julie, “Case Reopened: Group Material”, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, pp 211–212.

28. General Idea, “Editorial”, *FILE Magazine*, no 28, 1987, p 8.

29. For an exhaustive critical discussion of *Resistance (Anti-Baudrillard)*, see Miller, John, “Jean Baudrillard and His Discontents”, *Artscribe International*, no 63, May 1987, pp 48–51.

30. A digitized portion of the archive file for the exhibition *Resistance (Anti-Baudrillard)* is accessible via the White Columns website: [http://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence\\_id/21](http://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/21). Accessed January 11, 2015.



Schles's installation shots also show the two monitors used to screen a fairly eclectic video program, which included the 1976 television series *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*), by Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville. The series was originally broadcast on FR3 at the rate of two episodes per week, shown back-to-back on Sunday evenings from 8.30 pm over a six-week period beginning on July 25, 1976.<sup>31</sup> By including the work, Group Material was offering a French counter-example—still leftist—to Baudrillard's disengagement during the 1980s. In my lacunary reiteration, the White Columns space was truncated and I kept only a single monitor (although the combined walls of rooms B and C had the same surface area as the wall used to show most of the works in *Resistance*). In 1987 a dubbed English version of *Six fois deux* produced by the BBC was distributed in the United States by Electronic Arts Intermix. In the middle of the Ellen Gallery's Room B, the episode entitled "Avant et après" showed a 45-minute fixed shot of an "interpreter" in a recording booth at the Sonimage studio, listening to words being fed to him by Godard via headphones. After an interval of a few seconds, the interpreter haltingly repeats the words he is hearing. In an often reflexive and melancholic language, Godard attempts to translate retrospectively and verbally the content of the episodes, while the talking head of the "spokesman" is periodically replaced by excerpts from the programs. "Avant et après" heightened the experience of deferred reception conjured by the presentation of each of the works in *D'un discours*. Since it proved impossible to obtain the dubbed version, which would have revealed a second transfer, from France to the UK (in this version, the voice of the female BBC narrator is heard during the gaps of silence when the interpreter is listening to Godard), we obtained a copy from the Institut national de l'audiovisuel.

31. For more on *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*), see Witt, Michael, "Paroles non-éternelles retrouvées", *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006, pp 260–262 and Deleuze, Gilles, "Trois questions sur 'Six fois deux,'" *Cahiers du Cinéma*, no 271, November 1976, pp 9–10.

Gareth James left London in 1997 and settled in New York, where he enrolled in the Whitney Museum's ISP. In 2001, assuming the fictional identity of curator and theoretician Storm Van Helsing, he organized the anti-exhibition *RECONSTRUCTION* at the American Fine Arts, Co. The venue remained closed to the public throughout the event but was the site of a series of private conversations between the director of the gallery, Colin de Land, "Van Helsing" and carefully selected guests. Following de Land's death, James co-founded the cooperative gallery Orchard.

The sampling of works by James presented in *D'un discours* aimed to distil the contents of three linked monographic exhibitions he held



View of the exhibition, Gareth James, *The Real is that which always comes back to the same place* [...], Galerie Nagel Draxler, Cologne May 31–June 28, 2008

View of the exhibition, Gareth James, *As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold* [...], Elizabeth Dee Gallery, New York May 23–June 27, 2009

Gareth James *Untitled (Charles de Gaulle, Dress Uniform with Black to White Spiral)*, 2011 Chromogenic print

between 2008 and 2011. Although no object was displayed more than once, elements from the first show were included in the second, and a portion of the second reappeared in the third. On March 21, 2008, James stole a bicycle in New York City, which he later exhibited in Cologne (*The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Galerie Christian Nagel, May 31 to June 28, 2008). Two photographic prints provided indexical evidence of the act, although without depicting it: the first showed the site before the crime took place and the second the storefront of the locksmith's where the artist purchased the equipment he needed to break the bike's padlock. *Untitled Stolen Bicycle*, since bought by the collectors Norah and Norman Stone, was exhibited in *D'un discours* for the first time since 2008 thanks to their generosity (they covered the cost of shipping the piece from Oakland to Montreal and back). Despite the relative mobility of the physical object, the initial abstract situation involving an infringement of property rights always "comes back" to haunt the new circumstance. In explaining his concept of interpellation, Louis Althusser offered the example of a passerby who turns when hailed by the police with the words "Hey, you there!" Althusser wrote: "By this mere one-hundred-and-eighty-degree physical conversion, he becomes a *subject*. Why? Because he has recognized that the hail was 'really' addressed to him, and that 'it was *really him* who was hailed' (and not someone else)."<sup>32</sup> Unlike the readymade, whose existence depends on its after-the-fact recognition as an artwork, the stolen bicycle "hails" and makes party to the crime all those who reiterate its symbolic value by negating its legal status.

The second exhibition (*As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature*, Elizabeth Dee Gallery, New York, May 23 to June 27, 2009) filled the gaps left by the first. Evoking the bicycle's wheels, the inner tubes of *The Screwunscrew* (2009) bear the engram of the 2008 theft, but once perceived simply as containers shrug it off and become a sculptural substrate. On the cover of the French edition of Althusser's memoirs, *L'avenir dure longtemps* (written in 1985 and published posthumously in 1992), is a 1978 photograph by Jacques Pavlovsky of the philosopher standing at a blackboard, about to complete a diagram.<sup>33</sup> The impossibility of tracking down sources that could be used to interpret the diagram set in motion all the operations of material and conceptual transformation that were the focus of *As Yet Untitled*. Lacking this information, James was unable to fulfil the role assigned to him as artist—as the "sub-

ject supposed to know", responsible for all meaning. He proceeded to engage in a systematic analysis of the texts the philosopher wrote during the period when he drew the diagram at the École normale supérieure in Paris.

From this research the artist extrapolated the content of the third exhibition (*Human Metal*, Miguel Abreu Gallery, New York, October 22, 2011 to January 15, 2012), in which he aimed to construct a context for the image lacking a code. Other protagonists emerged in the form of photographic portraits that conjured episodes from the history of structuralism and from the colonialist past of France and North America. Each character's face is hidden by a spiralling superimposition of Althusser's diagram (predominantly black or white), reminiscent of the ectoplasm of spirit photography. These referential constellations were augmented by allusions to events from James's own biography, ranging from reprimands he received for speaking English with a Welsh accent while in school to the signing of his contract to teach on the campus of the University of British Columbia in 2010.

Andrea Fraser attended the Whitney ISP in 1984 and 1985. In 1991 she presented the performance *May I Help You?* at the American Fine Arts, Co., "in cooperation" with Allan McCollum (*May I Help You? In Cooperation with Allan McCollum*, American Fine Arts, Co., 40 Wooster Street, New York, January 12 to February 2, 1991).<sup>34</sup> During the performance, McCollum showed a selection of works from his *Surrogates* series, consisting of plaster casts in the guise of monochrome paintings. A passage from the introduction to the performance's script (1991) reads:

The objects—which have frames in shades of red, white 'mats', and black centers—are hung in a single continuous row, wrapping around three of the gallery's walls. Seated behind a desk along the south wall of the exhibition space are three performers who constitute 'The Staff.' They are 'busy' with what looks like gallery work at a desk behind a three and a half foot white plaster-board wall. A visitor enters and makes her way to the center of the gallery. As she begins to look at the exhibition, one member of The Staff walks over and begins to address the visitor... 'It's a beautiful show isn't it. And this... is a beautiful piece'.<sup>35</sup>

In a text written in 1992, Fraser quoted Colin de Land, director of the American Fine Arts, Co.: "Whatever constitutes my appetite or sense of taste, I can be comfortable with a thing I select being next to something I

32. Althusser, Louis, "Idéologie et appareils idéologiques d'État, (Notes pour une recherche)", *Positions (1964–1975)*, Paris: Les Éditions sociales, 1976, pp 113–114; article first published in the journal *La pensée*, no 151, June 1970, pp 3–38. This translation by Ben Brewster from Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York and London: Monthly Review Press, 1971, p 174.

33. Althusser, Louis, *L'avenir dure longtemps, suivi de Les Faits, autobiographies*, Paris: Stock/Saint-Germain-la-Blanche-Herbe: Institut Mémoires de l'édition contemporaine, (1992) 2007. This autobiography, which includes texts by Olivier Corpet and Yann Moulier Boutang, was translated into English in 1993.

34. Fraser wrote a text on McCollum that appeared in the catalogue of his exhibition at the Institute of Contemporary Art, Philadelphia, held in June 1986. It was republished in Fraser's collected essays as "'Creativity = Capital?'" See Fraser, Andrea, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Alexander Alberro ed, Cambridge: MIT Press, 2005, pp 28–43.

35. From the first version of the performance script. A later version, "May I Help You?, 1991/2013", was published in *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transkripte/Texts, Scripts, Transcripts*, Carla Cugini ed, Cologne: Buchhandlung Walther König, 2013, pp 20–29.



Andrea Fraser  
*May I Help You?*, 1991  
 Video

Andrea Fraser, Jeff Preiss  
*Orchard Document:  
 May I Help You?*, 1991/2005–6  
 16 mm, colour, digitized and transferred  
 to Blu-Ray HD

find completely repugnant.”<sup>36</sup> In 2005, in the wake of de Land’s death and the closing of his gallery, Fraser co-founded the Orchard cooperative.

A few years earlier she had written a tribute to Pierre Bourdieu, published simultaneously in the journals *October* and *Texte Zur Kunst* during the summer of 2002, in which she described the impact his book *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979; translated into English in 1984) had had on her early career: “*Distinction* exposed the paralyzing experience of illegitimacy with liberating clarity... But *Distinction*, as a product of Bourdieu’s relational, reflexive sociology, also made it impossible for me to imagine symbolic domination as a force that exists somewhere out there, in particular, substantive, institutions or individuals or cultural forms or practices, external to me as a social agent or as an artist—however young and disempowered I may have felt.”<sup>37</sup> In the preface to an anthology of Fraser’s writings, Bourdieu himself acknowledged the epistemological value of her work. A number of testimonies used by Bourdieu in *La distinction* to construct his analysis of the logic of cultural inclusion and exclusion were incorporated into the script of *May I Help You?* (1991).<sup>38</sup>

The text of *May I Help You?*, spoken by actors (and later Fraser herself), is divided into six parts, each composed of excerpts from interviews in which people talk about their emotional links to artworks and objects they may or may not own. Although connected by the continuum of the performance, these statements lose their anchorage in the voice of the subject repeating them. Visitors might briefly identify with the interpreter speaking on behalf of an outsider, only to find themselves expunged by this same subject when she subsequently represents a member of the elite. Fraser has explained this process of polyphonic oscillation: “With each voice, the speaker articulates her particular relationship to the almost identical artworks [McCollum’s], affirming her own position while implicitly or explicitly negating the voices preceding and following her own.”<sup>39</sup> The script of *May I Help You?* has been modified on each occasion that Fraser has re-performed the work.<sup>40</sup> She presented it a second time in 1991, at the stand run by the Christian Nagel gallery during Art Cologne, and then again in 2005 for *Part One*, the Orchard gallery’s inaugural exhibition. Among the themes of *Orchard Document (May I Help You?)*, made in 2005 in collaboration with the filmmaker Jeffrey Preiss, is the migration of a community of elective affinities (to which Fraser belonged) from the American Fine Arts, Co. to Orchard. For the 2011 exhibition *91 92 93*, Fraser restaged

36. Fraser, Andrea, “Another Kind of Pragmatism”, *Dealing With—Some Texts, Images and Thoughts Related to American Fine Arts, Co.*, Hannes Loichinger, Magnus Schäfer and Valérie Knoll eds, Berlin: Sternberg Press, 2012, p 37. First published in *Forum International*, no 11, January–February 1992, pp 64–67.

37. Fraser, Andrea, “‘To Quote,’ Say the Kabyles, ‘Is to Bring Back to Life,’” *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, pp 83–84.

38. These extracts from interviews conducted by Bourdieu and his team in 1974 are presented in the book in the form of framed inserts. Among the individuals quoted by Fraser is “A Grand Bourgeois ‘Unique among His Kind’... S., a lawyer aged 45, is the son of a lawyer and his family belongs to the Parisian *grande bourgeoisie*.” Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1979, p 310. This translation by Richard Nice from Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p 274.

39. Andrea Fraser, description of the performance in “‘Creativity = Capital’?”, in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p 34.

40. The performance has been updated during each distinct period of Fraser’s practice.



the performance under the title *It's a Beautiful House, Isn't It?* The MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles had invited three artists (Fraser, Simon Leung and Lincoln Tobier) to revisit one of their works from the early 1990s in order to appraise the contemporary relevance (and staying power) of the critical paradigms they had helped to foster at the time. The script of *May I Help You?* was adapted to the new site—the house designed by Rudolph Schindler that is home to the MAK Center—through the addition of allusions to the real estate market. During her 2013 retrospective at the Museum Ludwig, in Cologne, Fraser came full circle, performing the piece with McCollum's *Surrogates*, which are now part of that institution's collection. At the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Fraser and Gareth James occupied the adjacent spaces formed by rooms D and E. Both these artists have at one time or another adapted works conceived under specific circumstances to new exhibition contexts. For *D'un discours*, however, although James presented his works in a different spatial arrangement, he introduced no new objects or statements, and Fraser refrained from updating her performance.

In her book *Spine*, RH Quaytman has organized her work from 2001 to 2010 into “chapters”, each comprising a series of paintings executed during a single time period. These sections include plates and texts that Quaytman uses to invoke particular phases of production and exhibition. The paintings themselves add a metonymical dimension to the presentation owing to the appearance in the photographs of individuals and architectural elements associated with the institutions where the works have been exhibited. Chapter six, titled “Orchard”, is devoted to the period when she served as director of the for-profit cooperative gallery she co-founded. In 2005 she took part in Orchard's inaugural event, *Part One*, which she also co-curated with the art historian Rhea Anastas and Andrea Fraser. In the text for this chapter, Quaytman explains that while the main function of the works hanging on the wall was to support the reiteration of Fraser's *May I Help You?*, they also conjure a sense of belonging to a group of like-minded individuals, transmitted by the legacy of references and discursive fragments:

Seeing this piece [*May I Help You?*] was a pivotal moment for me and served as a compass from which to navigate my position as a painter. Fifteen years later I was able to insert my own version of seriality, not only alongside McCollum, but also in the context of a group of artists whose ideas/work I wanted to see in relation to my own.<sup>41</sup>

41. Quaytman, RH, “Orchard Chapter 6”, *Spine*, Berlin: Sternberg Press, 2011, p 99.



RH Quaytman  
with the collaboration of Jeff Preiss  
*To the German Language—Dia*, 2011  
Video



42. Published as Fraser, Andrea, "Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?", *Grey Room*, no 22, winter 2006, pp 30–47.

In 2004 Dia:Beacon invited Fraser to give a talk as part of its *Artists on Artists* series.<sup>42</sup> In accordance with the format, she devoted part of her presentation to Fred Sandback, speaking of the rifts between the affective intensity of experiencing his minimal, almost invisible sculptures, the tragic episodes of his life and the precise distancing required for a heightened reflexivity with regard to the modes of institutional interpellation. In 2011 RH Quaytman was also asked to speak about an artist whose works were part of the Dia collection. Instead of discussing a single practice, however, she chose to make a video titled *Dia: To the German Language*, which features the voices of many of the individuals who "personify" Dia: first the founders, Heiner Friedrich and Philippa de Menil, and then the artists (mostly male) these patrons have supported. Aside from a few brief responses to comments made by the different interlocutors, she herself says nothing. Excerpts from Fraser's 2004 talk and a short sequence from Louise Lawler's sound piece *Bird Calls* (1972/1981) are the only fragments of female voices included in the film. After a first screening at Dia:Beacon on December 12, 2011, the film was shown for a period of several weeks the following year at the Galerie Daniel Buchholz in Cologne (July 7 to August 25, 2012). For *D'un discours*, I displayed the press release for the Cologne show on the wall near the monitor on which the film was being screened. The resulting "label" represented the only instance in the Dazibao instalment of the exhibition where a work was accompanied by additional notes by the artist. As an object, it asserted a degree of independence from the map linking the community of affinity revolving around Orchard.

Presented near *Dia: To the German Language*, Jeff Preiss's film *Spring Wound* (2011) reflects his three years as a member of Orchard and testifies in another cumulative representational mode to the "subjectivity" of this calculatedly short-lived institution (2005–2008). Among the various films Preiss made in collaboration with his Orchard colleagues is one documenting the 2005 restaging mentioned earlier of Andrea Fraser's performance *May I Help You?* (1991).<sup>43</sup> In *Spring Wound*, Preiss juxtaposes panoramic shots taken during exhibition installations, openings and lectures with others captured in various places where the cineaste happened to find himself between 2005 and 2008. There are several shots showing the Lower East Side some years before gentrification had completely taken over. The critical response to Orchard during its four years of existence was considerable, and its enduring significance is assured.<sup>44</sup> But there is a more opaque aspect of its trajectory that remains beyond the reach of any plans for exegesis or canonization. This negative space

43. Preiss also co-directed the 2005 film *Discharge* with Nicolás Guagnini, another member of Orchard.

44. See page 25, note 67 of the first part of this essay.



is evoked by Preiss in the lengthy period covered by his film, and the fact that all ambient sound has been replaced by a white noise that underlines the back-and-forth movements of the camera. Discourse, so valued by the members of Orchard, has been obliterated in favour of this constructed “sound-off”. At Dazibao, *Spring Wound* was projected onto one of the walls of a large rectangular room, with the effect that a section of the urban environment and the habitus of those forming the Orchard circle seemed to have been transposed to new circumstances. As a result, the shadows of Dazibao visitors sometimes overlapped with the bodies traversing Preiss’s filmed spaces.

*Universal Declaration of Infantile Anxiety Situations Reflected in the Creative Impulse* (2013), a video by the collective My Barbarian (Malik Gaines, Jade Gordon and Alexandro Segade), consists of a series of vignettes featuring the members’ own mothers, together with the artists Mary Kelly and Eleanor Antin. Both the latter explored the experience of motherhood via the theoretical debates taking place during the 1970s and through the works they were creating during that period. The vignette titled “Mary” opens with an image of Kelly, in costume, playing the role of Mary Cassatt painting the portrait of a mother and child. When the camera shifts from Kelly’s face to the painting, we see that instead of an image of the two models it bears one of the Lacan diagrams she used in her work *Post-Partum Document*. This is followed by a musical sketch sung by the members of My Barbarian—in a room adorned with Kelly’s works and accompanied by her on the piano—that is composed of a montage of quotes from various psychoanalytical texts on “creative” sublimation. Then, still seated at the piano, Kelly/Cassatt gives a brief didactic exposition on the impact of the mother’s language on the development of subjectivity. In the second vignette, “Eleanor”, Antin plays the role of Eleanor Roosevelt in the process of drafting the Universal Declaration of Human Rights during the Depression, a period when she was actively supporting artisanal furniture makers (played in the video by the members of My Barbarian) and openly opposed to some of her husband’s policies as president.

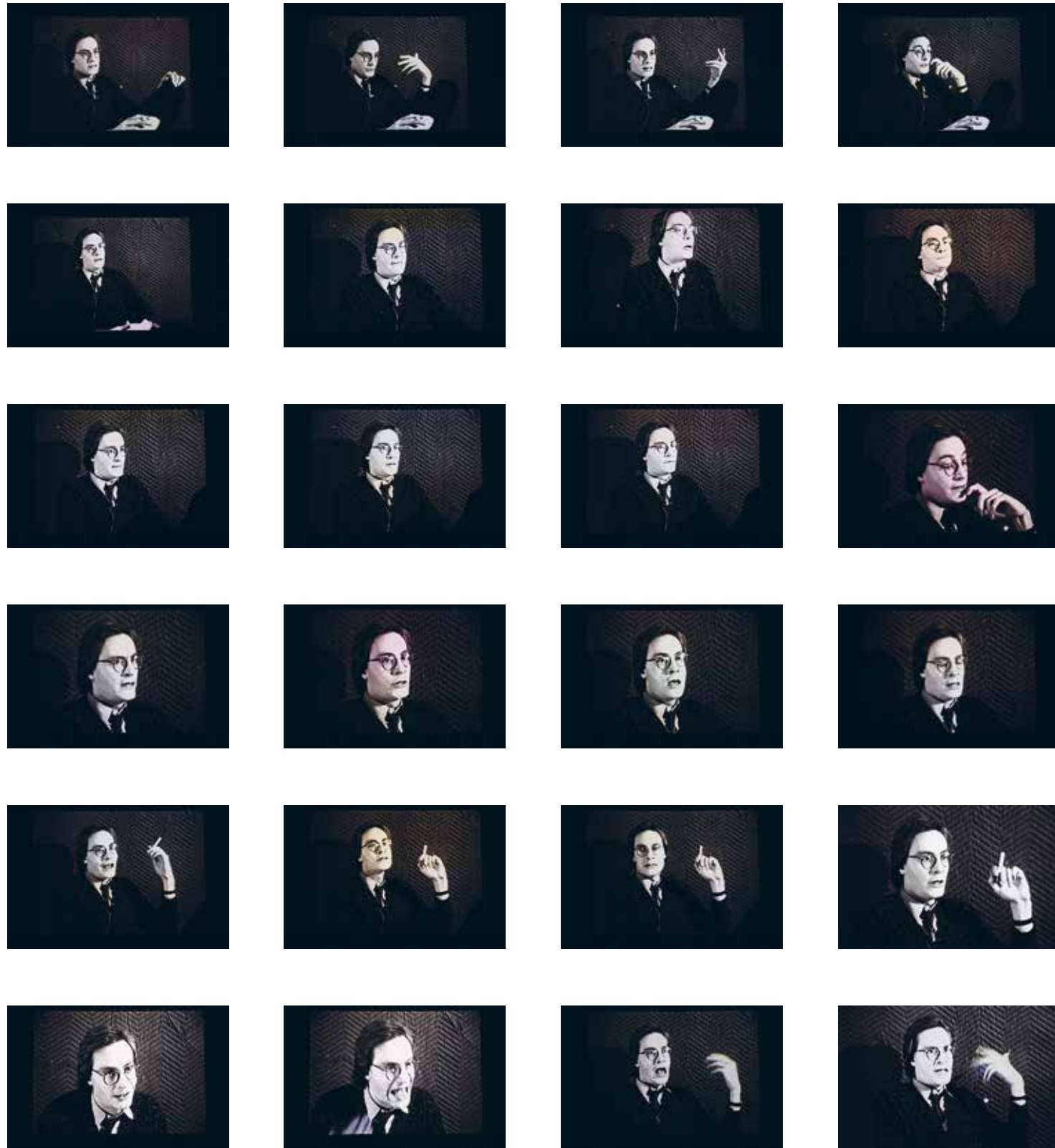
Between 1974 and 1984, video artists Lynn Blumenthal and Kate Horsfield filmed over two hundred interviews with artists and critics using a Portapak camera, which enabled them record the full extent of each testimony at very little cost. In a 1984 interview from this series, screened at Dazibao, the critic Craig Owens describes one period of his career in minute detail.<sup>45</sup> Besides offering this account, he also explains

45. He speaks of his first encounters with the writings of Roland Barthes and Claude Lévi-Strauss, his role on the editorial committee of *October*, his defection from this group and his position with the magazine *Art in America*, which he took for primarily financial reasons.



My Barbarian  
*Universal Declaration of Infantile Anxiety  
 Situations Reflected in the Creative Impulse*, 2013  
 Video





how he sees his own discourse as being on the same level as the practices and writings of artists, with whom he consequently shares similar political risks and the need to make economic compromises.

46. Conversation with the artist, September 2014.

Jason Simon was enrolled in the Whitney Museum's ISP, in New York, in 1984–1985. One of the seminars attended by Simon and his fellow participants, led by Craig Owens, extended beyond the official academic year into the summer in the form of a reading group devoted to *Capital*, by Karl Marx.<sup>46</sup> Since the mid-1990s Simon has been a friend and colleague of another critic, Bill Horrigan, who is also a curator at the Wexner Center, in Columbus, Ohio. Horrigan came to know the filmmaker Chris Marker when showing his installation work for the first time in North America, as part of the presentation at the Wexner Center, in 1991, of the exhibition *Passage de l'image* (first shown at the Centre Georges Pompidou in Paris). While Simon was assistant curator at the Wexner, and managing its Art and Technology department, he briefly corresponded with Marker, but his friendship with the filmmaker began in 1999, when the latter sent him a wire spool sound recording he wished to have converted into a readable format. Simon provided Marker with a new version, enabling him to hear himself playing the piano circa 1949. Later, Simon began collecting documents by and on Marker, including the *Petite Planète* series of travel books, edited by the filmmaker between 1954 and 1964.

During the exhibition *Having Been Described in Words*, which he curated for the Orchard gallery in 2006, Simon invited contributions from a group of artists on whom Horrigan had previously written (Sadie Benning, Gregg Bordowitz, Phil Collins, Bill Horrigan, William Jones, Chris Marker, Julia Scher and Garry Winogrand). Several of them presented works in a medium other than video or film, the art form for which they were known. During the show Simon also distributed free copies of an anthology of Horrigan's writings on each of the artists. One of Marker's contributions to *Having Been Described in Words* consisted in the co-production with Simon of a poster featuring a selection of covers from the *Petite Planète* collection, all of which show the face of a woman from the country to which the particular guide is dedicated.

I saw *Collection: Materials of Chris Marker* in 2012 at White Columns, where it was part of the exhibition *Looking Back / The 7th White Columns Annual* curated by Richard Birkett. For this event, Simon had assembled all the guides published in the *Petite Planète* series while Marker



Jason Simon  
with the collaboration of Chris Marker  
*Petite Planète*, 2006  
Poster published by Orchard  
and Extra City, New York

was editor, together with most of the other books he either wrote or edited and a selection of documents belonging to Horrigan. In editing the video titled *In and Around the Ohio Pen* (2014), Simon combined the never-released sound recording that Marker had sent him in 1999 with fragments from super 8 film sequences shot during a 1991 visit Simon and Horrigan made to an abandoned prison complex in Columbus.

Displayed opposite the screenings of the films by Preiss, Quaytman and Simon were two series by Kevin Rodgers that aimed in turn to give material form to modes of discursive dissemination. While conducting his doctoral research, Rodgers had intercepted and used as study material a number of PDF files accessible on the Internet and briefly outside the bounds of intellectual copyright. The artist's thesis focused in part on the philosophy of Hannah Arendt, and most of the PDFs dealt with questions related to ethics, political economy and aesthetics. Using quotations from these documents and illustrations borrowed from keep-fit manuals from the 1970s, Rodgers created a series of hybrid images that render perceptible the hitherto invisible narrative threads running through the texts examined in his thesis. Installed directly on the gallery walls—their second “landing point”—the compositions of *The Free Dependent* (2014) transmit some portions of the original sources. They include, for example, extracts from books by Arendt<sup>47</sup> and Martin Heidegger, and footnotes from *The Fox* journal.<sup>48</sup> At first glance, each section seems to create the gestalt typical of the arrangement of signs on a page. But the impression of being confronted by a text (or a “paratext”) quickly dissipates with the realization that what is before us is actually a meticulous montage of details taken from several of the sources. As fragments floating on the Internet, the books and essays had been severed from their bibliographic address, but Rodgers did not proceed to reintegrate them into another, more opaque organizational form (figural, rather than discursive). Rather, their assemblage created a new logic that avoided both the linearity of reading and the random encounters of the visual aesthetic of collage.

The sculptural trilogy shown adjacent to *The Free Dependent*, entitled *In Reverence—In Friendship—In Love* (2014), represented a by-product of this “provisional” formalism (Rodgers' expression), combining with neighbouring elements to direct the gaze outward. The freestanding shelves reframed the wall works and the chair legs had an anthropomorphic feel, while the chair seat was strangely reminiscent of an Ivy League university coat of arms. The odd slogan “TRUST WOMEN” emblazoned

47. For example, Rodgers uses excerpts from Arendt's *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York: The Viking Press, 1961, a collection of philosophical essays on freedom, education and authoritarian regimes.

48. *The Fox*, a short-lived journal published in New York during the 1970s, served as a forum for a group of artists whose political commitment was manifested in their theoretical positions and a rejection of formalism.





Kevin Rodgers  
*The Free Dependent*, 2014  
 Black and white montages  
 printed on “blueback” paper

on a sticker attached to the shelves seems to have been the only fragment from another category of floating utterances harvested by Rodgers during his research, and it acted like an ambiguous caption for the whole ensemble. Installed amongst the works of other artists participating in the second instalment of *D’un discours*, Rodgers’ series seemed to overlay and reinforce their associated narratives. For example, in some sections of *The Free Dependent* a “couple form” is used to structure signifiers around subjects that are simultaneously united and separate in their difference. This sociality à deux was manifested in the show not only in collaborations between individuals who were partners professionally and privately (like Jeff Preiss and RH Quaytman), but also those linked by friendship (Bill Horrigan and Jason Simon, John Kelsey and Sylvère Lotringer).

49. See *Bernadette Corporation: 2000 Wasted Years*, Bernadette Corporation, Jim Fletcher, Richard Birkett and Stefan Kalmár eds, London: Koenig Books, 2014, published as an extension of the retrospective exhibition held at Artists Space, New York, in 2012.

The Bernadette Corporation collective was founded in 1994 in Paris and New York by John Kelsey, Antek Walczak and Bernadette Van-Huy. The initial aim of its members was to intermingle the value attribution systems of art and fashion rather than to make them mutually exclusive.<sup>49</sup> Ultimately, their mimicking of the viral dimension of cognitive capitalism has morphed into an attempt to “politicize” both cultural spheres.

While studying at Columbia University, in New York, in the late 1980s, Kelsey became friends with Sylvère Lotringer, who was teaching French literature there and who introduced him to the extended Semiotext(e) family. In 2000 Bernadette Corporation made the video *Hell Frozen Over* for the group exhibition *Let’s Entertain*, organized by the Walker Art Center. In the video Lotringer, shown in a chest shot standing in front of a frozen lake, recites, translates into English and elucidates fragments of verse by Stéphane Mallarmé. The “lesson” is periodically interrupted by scenes of a fashion shoot taking place in an untidy photographic studio. Like Mallarmé, and later Marcel Broodthaers, Lotringer focuses on the moment when the image of a subject and their words are simultaneously reified. *D’un discours* gathered many images of intellectuals and theoreticians talking or remaining silent in front of a camera. But in *Hell Frozen Over* Lotringer clouds the apparent documentary transparency of these testimonials by exploring the paradox of the linguistic expression of nothingness:

The idea is not to come up with a product. The idea is to use the allusion to a product in order to sell a dream, to sell the wrapping and not the thing itself. It’s all in the art of wrapping. Wrapping, but wrapping nothing. And nothing for



Bernadette Corporation  
*Hell Frozen Over*, 2000  
 Video

50. Transcription of an excerpt from the commentary by Sylvère Lotringer in Bernadette Corporation's video *Hell Frozen Over*, 2000.

51. Including Daney, Serge, "What 'Out of Africa' Produces", *Made in USA*, no 1, fall-winter 1999-2000, pp 106-108.

52. In 2005 Bernadette Corporation (with over a hundred collaborators) published a collectively authored roman à clef titled *Reena Spaulings*, Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2005.

53. Bernstein, Michèle, *All the King's Horses*, Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2008.

Mallarmé is always very positive. In French, nothing *is* something—that's one of the paradoxes of language: to say nothing is to say something. And at the same time, in French 'rien' is like an anagram of 'nier,' to negate.<sup>50</sup>

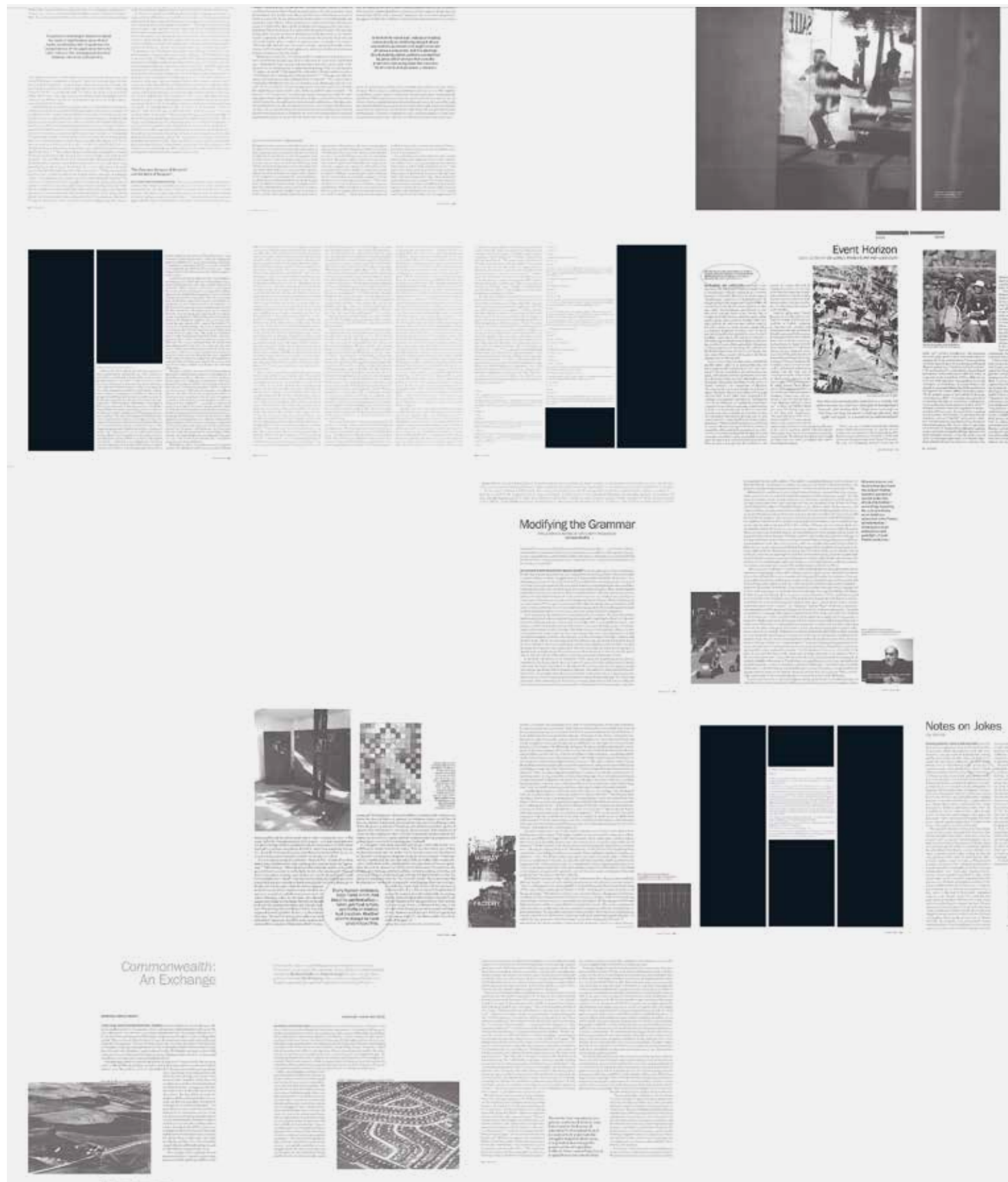
Between 1999 and 2001 Bernadette Corporation brought out three issues of a magazine called *Made in USA*, whose content was inspired by *La Dernière Mode*, published by Mallarmé in 1874 (for which the poet wrote articles using female pen names). *Made in the USA* included English translations by John Kelsey of articles by the French film critic Serge Daney.<sup>51</sup> Kelsey subsequently undertook the translation of *Tous les chevaux du roi*, a novel by the Situationist Michèle Bernstein. Serialized extracts of his version were distributed during openings at the Reena Spaulings gallery (which Kelsey has co-directed with Emily Sundblad since 2003),<sup>52</sup> and the full translation was later published by Semiotext(e).<sup>53</sup>

The strategy used in the second instalment of *D'un discours* to illustrate the network of relationships linking Lotringer and the extended Semiotext(e) family was conceived by the artist and art historian Steve Lyons. In 2014 he and I visited the Whitney Biennial, one section of which (curated by Stuart Comer) was devoted to the magazine. Lyons had studied the Lotringer/Semiotext(e) archives kept at the Fales Library while doing research for a doctoral dissertation exploring New York's counterculture communities during the 1980s and 1990s, of which the former Columbia professor of French literature had been one of the leading figures.

For the installation *Anthropology of Influence* (2014), Lyons used the Semiotext(e) network as the starting point from which to map the adjacent social spaces he inhabits intellectually at the confluence of a hyper-mediatized centre (New York) and the peripheral zone represented by Montreal. He began by borrowing the wallpaper device used for the Whitney Biennial by the artist and Semiotext(e) co-editor Hedi El Kholi, where pages from the magazine were reprinted on mirror-finish polyester film.<sup>54</sup> Lyons replaced the Semiotext(e) material by an assemblage of virtually all the pages from *Artforum* in which the writers and artists associated in one way or another with Semiotext(e) publications were featured (in either an article or an ad) between 2003 and 2008. The video component of the Whitney presentation—composed of episodes from the television series *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* and an interview with Paul Virilio—was "replaced" by *Hell Frozen Over*. For the Biennial,

54. See <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/Semiotexte>. Accessed January 11, 2015.

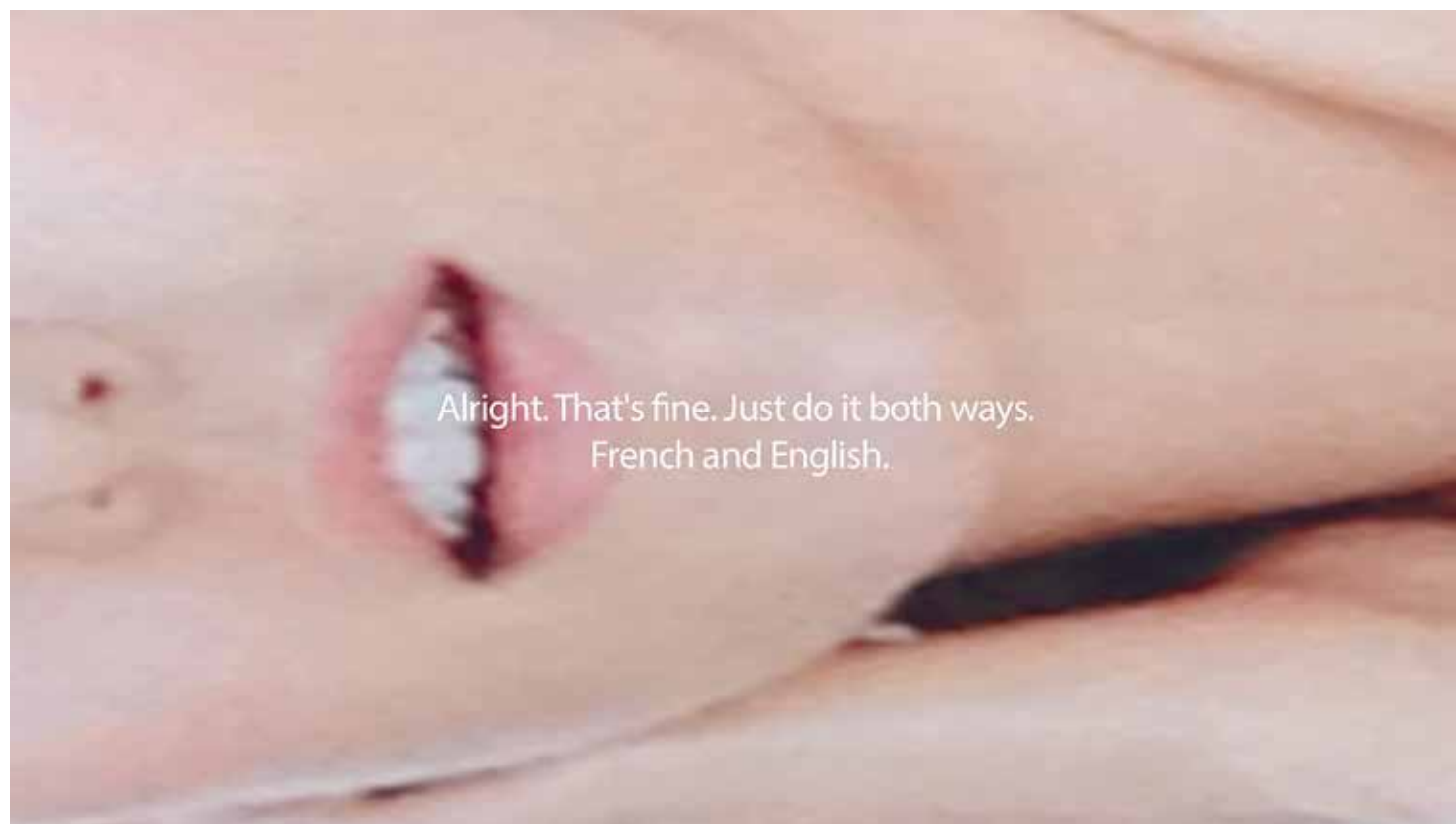




a display case near Hedi El Kholi's wall piece showed a selection of documents belonging to Lotringer or from the magazine's archives. A second element of Lyons' installation consisted of a display case containing an issue of *Artforum* published during the period when Jean Baudrillard was on the editorial board (open at the contents page), along with postcards from Lotringer's and the magazine's archives sent to Lotringer by Tim Griffin, former editor-in-chief of *Artforum*, and John Kelsey, one of its contributors. In the texts of the cards Griffin and Kelsey, evidently pursuing their intellectual exchange with their former literature professor as friends, both ask for his help—in one case to find a job and in the other an apartment.

In 2012 Sophie Bélair Clément and I co-curated an exhibition titled *et al.* for the Galerie Séquence, in Chicoutimi, which aimed to summarize our respective research on the deferred reception of contemporary art in places defined as “peripheral”. Since the event took place in the heart of a predominantly francophone region, the idea was to raise the issue of monolingualism indirectly, by approaching *la francophonie*—French speakers in general—as a fictionally homogeneous community. It was during our discussions that I began to think of writing a local history of French theory in which I would attempt to elucidate the perennially divided “linguistic place” that characterizes the visual arts in Canada. We asked the participating artists to “reactivate” works executed partially in response to an institutional invitation to create site-specifically. Each came up with an ad hoc proposition conveying fragments of this inaugural presentation that nevertheless gave the work—often performative—a degree of autonomy. One aspect of the project concerned the actual language of the mediating tools: the short form of the press release, the narrativity of the labels, the invariably incomplete critical and documentary survey.

In the work she presented at Dazibao, *En tant que. Lors de la sixième séance, je lui ai parlé de la salle d'attente / Personality Profile Tape* (2014), Bélair Clément investigated the construction of an artist's subjectivity under the dual influences of publicity and ethics, which is also the topic of her doctoral dissertation in comparative literature. Early on in her research she began wondering about the lack of interest in Marcel Broodthaers in Quebec and the dearth of solo exhibitions of his work in Montreal, despite the fact that the issue of bilingualism was central to his practice. For her piece Bélair Clément appropriated the content of an interview between Broodthaers, his wife Maria Gilissen and a therapist,



55. See *Marcel Broodthaers Collected Writings*, Gloria Moure ed, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012. Information about the source of and strategy behind the montage are only divulged in the credits at the end of the video. Opposite the Bélair Clément piece, spectators could see the screening of the film by Jason Simon, which also made use of an intercepted and previously unpublished source.

56. They bore the following declaration: "I, too, wondered whether I could not sell something and succeed in life. For some time I have been no good at anything. I am forty years old... Finally the idea of inventing something insincere crossed my mind and I set to work straightaway. At the end of three months I showed what I had produced to Phillipe Edouard Toussaint, the owner of the Galerie Saint-Laurent. 'But it is art,' he said, 'and I will willingly exhibit all of it.' 'Agreed,' I replied. If I sell something, he takes 30%. It seems these are the usual conditions, some galleries take 75%. What is it? In fact, objects." Marcel Broodthaers, invitation to the exhibition at the Galerie Saint-Laurent Rue Duquesnay, Brussels, April 10 to 25, 1964. The invitation is reproduced and the text translated in *Marcel Broodthaers Collected Writings*, pp 138-139.

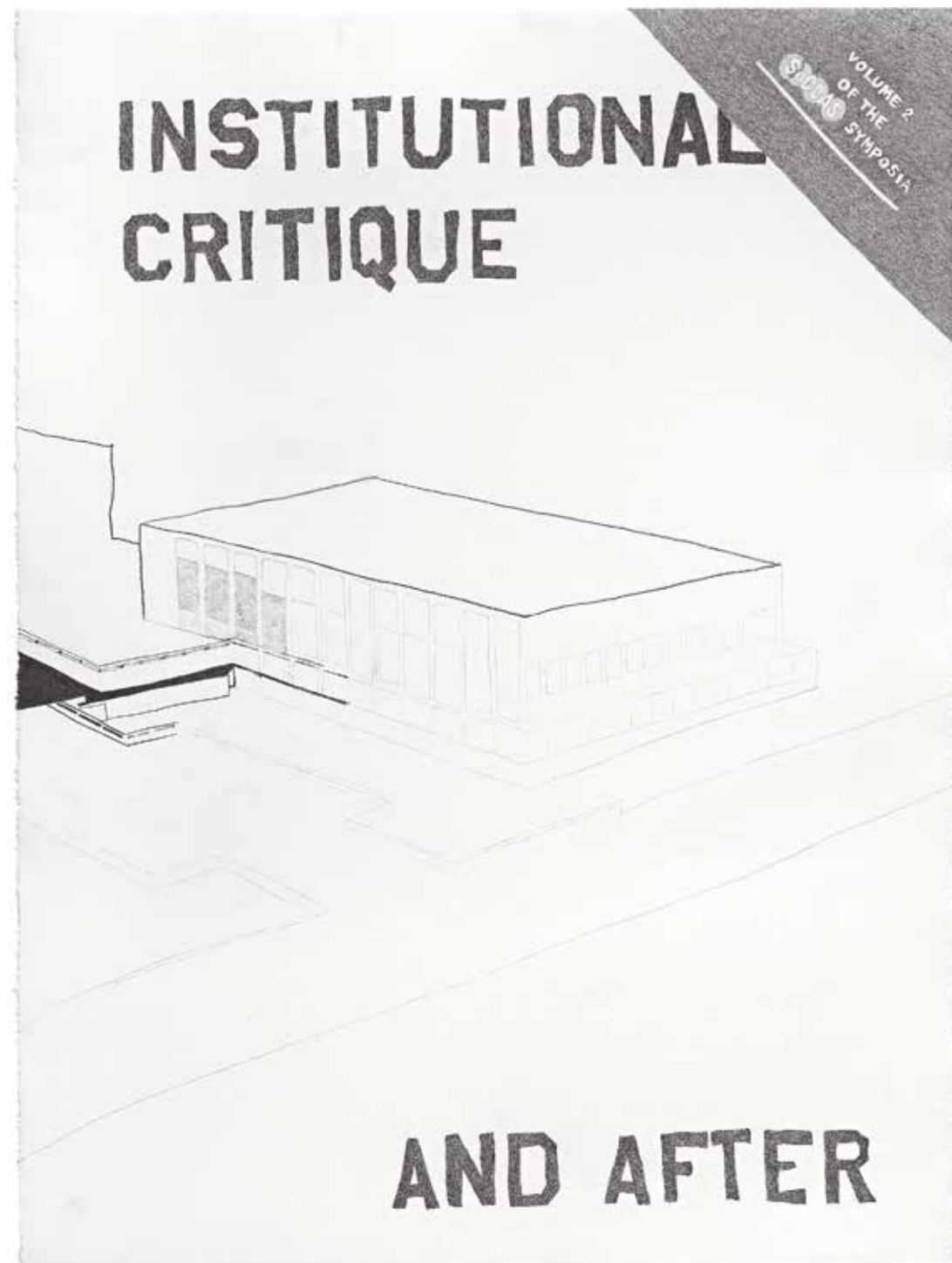
which she had come upon by chance in a file devoted to Antwerp's Wide White Space gallery, kept at the Centre Pompidou's Bibliothèque Kandinsky, Paris. While taking part in this exercise in psychological profiling, Marcel Broodthaers maintained the authorial detachment typical of his work, which inversed the economic production modalities of literature and the visual arts.

In the original document the text is presented in two columns, the first consisting of a transcription of the interlocutors' comments—some in English, some in French—and the second of translations of the comments into the other of the two languages. In providing this description I am actually revealing the existence of the *Personality Profile Tape* document, which had never been previously published (and which does not appear in Marcel Broodthaers' collected writings).<sup>55</sup> Committing the infraction of retransmitting the contents of a private interaction to a third party is actually the essence of Bélair Clément's video, whose opening sequence consists of a series of images shot surreptitiously in her own therapist's waiting room. For the main section, she purchased copies of all the magazines she saw there over a period of about a month. Selected pages from the magazines were rephotographed, stripped of any text and spliced together one after the other, to form a kind of "slide show". Each time the work is re-presented, this section of the video is updated using recent magazine issues. Beneath the unfolding images Bélair Clément provides subtitles giving the text of the interview between Marcel Broodthaers, Maria Gilissen and the therapist. This superposition and the rotation of the images was inspired by the invitation to Marcel Broodthaers' first exhibition, held at the Galerie Saint-Laurent, in Brussels, in 1964, which was printed on individual pages from women's fashion magazines of the period.<sup>56</sup> Aware that Jacques Lacan put considerable thought into the selection of reading material offered his patients in his waiting room (which became a meeting place of Parisian high society), Bélair Clément asked her analyst if, like his master, he chose the magazines and paintings found in this transitional space. He replied: "What makes you think I should be the one to look after the place?" Any spectator coming upon the work unexpectedly immediately recognizes the visual *doxa* represented by the magazine pages filing past. When the text changes in synchrony with the flashing of the images replacing one another it provides few hints as to the identity of the interviewee (Marcel Broodthaers), becoming simply the words of some nameless subject being asked to give an account of himself.



Thérèse Mastroiacovo donne une forme à un excès matériel qui dépasse la temporalité paramétrée de l'art contemporain. Avec *Following Following Piece* (2008 -), un premier projet sériel de longue haleine, Mastroiacovo a réuni toutes les occurrences publiées des images qui documentent la performance *Following Piece* (1971) de Vito Acconci dans les monographies, catalogues d'événements collectifs et articles de périodiques. La restitution de chacune de ces pages par un mode allographique – le dessin – ainsi que leur insertion dans un ordre bibliographique rendent manifeste la vie de la reproduction de ces documents de l'œuvre d'Acconci, de leur première diffusion jusqu'à la plus récente. Loin d'une démonstration universitaire d'exhaustivité de l'exégèse, Mastroiacovo montre comment les auteurs absorbent les textes de la fortune critique existante et, ultimement, s'en détachent, pour offrir au lecteur un nouvel « usage » théorique de l'œuvre. Elle contourne la nécessité de greffer une interprétation, d'instrumentaliser la proposition d'Acconci, voire de la critiquer. Elle suit la prolifération des commentaires afin de s'y inscrire en creux, jusqu'à ce qu'une fois pour toutes, *Following Following Piece* atteigne ses limites, par l'épuisement des possibilités de dire quelque chose de nouveau sur l'œuvre d'Acconci.

Série contiguë, *Art Now* (2005 -) traite du problème récurrent de maintenir « l'illusio » du contemporain au-delà des systèmes de la mode qui génèrent la rupture et l'obsolescence des pratiques artistiques. Comme dans *Following Piece*, cette série fait surgir un contenu fragmenté au lieu même où devrait s'affirmer la cohérence historique des référents. Cette fois, les couvertures de périodiques et de livres redessinées par Mastroiacovo n'ont presque jamais rien en commun, outre l'adverbe « maintenant » (*now*) dans leur intitulé. La tendance que les commissaires et historiens d'art ou d'autres protagonistes du champ espèrent saisir au vol en l'utilisant est déjà périmée pendant son actualisation (le catalogue de la biennale, l'anthologie la plus récente d'essais sur la peinture, la vidéo ou la sculpture supplante la précédente). Or le procédé allographique du dessin – ses marques de repentir, ses effacements, son hésitation – se superpose à la temporalité paramétrée de l'adresse bibliographique. Pour les circonstances de *D'un discours*, Mastroiacovo a ajouté une seconde opération de recontextualisation au travail consistant à collectionner cet énoncé. Bien que la *French theory* et son importation ne soient pas abordées directement par Mastroiacovo, la représentation de cette péremption du présent convoque méthodologiquement le mouvement de



Thérèse Mastroiacovo  
*Art Now, Unfinished After*, 2013  
 (un élément dans une série de trois)  
 Graphite sur papier  
 55.9 × 76.2 cm

rupture des « tournants » théoriques dont il a été question. En 2012, la Galerie Leonard & Bina Ellen acquérait dix dessins de la série, qui furent réunis plus tôt la même année lors de l'exposition *Interactions* sous le commissariat de Mélanie Rainville. Les vingt dessins (montrés successivement par tranches de dix, pendant le premier et le deuxième mois de *D'un discours*) ont été accrochés sur le mur nord de la salle A, exactement là où se trouvait la première séquence. Le choix stratégique de réinvestir cette « place » résiduelle selon une logique du redoublement faisait écho aux répétitions de fragments d'expositions multipliés au sein de *D'un discours*. Cet emplacement arbitraire dans le second contexte a infléchi mon plan initial, qui consistait à relater dans la salle A le passage d'un corpus de références psychanalytiques d'une génération de praticiens et théoriciens vers la suivante. Ainsi, le mur occupé par *Art Now* de Mastroiacovo était imparti à l'échantillon d'œuvres et de documents de la salle C (voir ci-dessous). Malgré ma résistance du début, j'ai accepté de modifier ce parcours me semblant le plus logique, pour que ce geste de revendication d'autonomie puisse se déployer. Le résultat a mis dos à dos la difficulté de la contrainte d'une exposition collective pour un artiste investissant la série – un problème que Mastroiacovo voulait soulever – et mon désir de cohérence narrative ou historique, toujours au seuil de l'« instrumentalisation » des énoncés artistiques.

La Galerie Leonard & Bina Ellen a été divisée en cinq aires et celles-ci peuvent communiquer ou rester séparées. La configuration de ce circuit varie selon les vœux du commissaire et des artistes. Pour *D'un discours*, j'ai choisi de laisser les portes ouvertes en distribuant les propositions de chacun des participants dans l'espace, sous la forme de découpes monographiques connexes. Les œuvres de Jon Knowles ont été dispersées au sein des lieux liminaires marquant les transitions imaginaires d'une salle à la suivante. Près de ces portes, il a tapissé quatre textes, que le visiteur peut confondre avec les cartels allongés de l'exposition. D'un point de vue rapproché, on constate ensuite qu'il s'agit cependant de versions de recettes de bouillabaisse imprimées sur des toiles clouées au mur (les outils de médiation se trouvent à un autre endroit dans la galerie). Les versions anglo-saxonnes assemblées par Knowles devraient produire une synthèse de la recette marseillaise. Pourtant, il en va tout autrement. La démarche « comparatiste » de Knowles désamorçe le rapport d'équivalence imaginaire instaurant l'authenticité des adaptations britanniques et nord-américaines. En filant la métaphore, ces faux cartels dirigent

### Classic Bouillabaisse

This French seafood stew shows off the catch of the day in a flavourful homemade stock. Herbed rouille (a thick bread-based garlic sauce) spooned onto the soup or spread on toasted baguette slices adds a special finishing touch.

#### Ingredients

- 1 tbsp (15 mL) olive oil
- 2 cloves garlic, minced
- 1/2 bulb fennel, cored and thinly sliced
- 1 leek, (white and light green parts) sliced
- 1 tbsp (15 mL) grated orange zest
- 1 tbsp (15 mL) tomato paste
- 1 cup (250 mL) dry white wine
- 1/2 cup (125 mL) bottled strained tomatoes, (passata)
- 1/2 tsp (2 mL) saffron threads
- 1/4 tsp (1 mL) salt
- 1/4 tsp (1 mL) pepper
- 12 littleneck clams, (1-3/4 lb/790 g)
- 6 large scallops, (about 9 oz/255 g)
- 1 lb (454 g) boneless skinless fish fillets, (such as cod or halibut) cut in 1-1/2-inch (4 cm) chunks
- 1/4 cup (60 mL) chopped fresh parsley

#### Preparation

Seafood Stock: Reserving shells, peel shrimp; cover and refrigerate shrimp for bouillabaisse. In food processor, CHOP shrimp shells. In large heavy saucepan, heat oil over medium-high heat; COOK shells and leek, stirring, until shells are pink, about 2 minutes.

Add 6 cups water, clam juice and bay leaves; bring to boil. Reduce heat, cover and simmer for 25 minutes, skimming off any scum. STRAIN through cheesecloth-lined strainer into large bowl, pressing shells with wooden spoon. (Make-ahead: Let cool for 30 minutes; refrigerate in airtight container for up to 24 hours.)

Herbed Rouille: In small bowl, drizzle wine over bread; let stand for 5 minutes. In food processor, purée together bread, tarragon, oil, hot red pepper, mayonnaise, garlic and 1/4 cup seafood stock until smooth. Set aside.

Meanwhile, in large heavy saucepan, heat oil over medium heat; cook garlic, stirring, until fragrant, about 1 minute. Add fennel and leek; cook, stirring, until fennel is slightly softened, about 5 minutes.

Stir in orange zest and tomato paste; cook over medium-high heat until paste is fragrant, about 1 minute. Add wine; cook for 1 minute. Add strained tomatoes, saffron, salt, pepper and remaining seafood stock; bring to boil. Reduce heat, cover and simmer until fennel is softened, about 30 minutes.

Meanwhile, scrub clams; discard any that do not close. Add to tomato mixture; cook, covered, over medium-high heat for 3 minutes. Add scallops; cook until tender but firm and clams are opened, about 3 minutes. Discard any clams that do not open. Using slotted spoon, divide seafood among bowls.

Add fish and reserved shrimp to tomato mixture; cook until shrimp are pink and fish flakes easily when tested, about 2 minutes. Using slotted spoon, divide seafood among bowls. Pour broth over top. Top evenly with rouille.

Sprinkle with parsley.

#### Seafood Stock

- 1 lb (454 g) jumbo shrimp
- 1 tsp (5 mL) olive oil
- 1 leek, sliced
- 2 bottles (236 mL each) clam juice
- 2 bay leaves

#### Herbed Rouille

- 3 tbsp (45 mL) dry white wine
- 1 cup (250 mL) chopped baguette
- 3 tbsp (45 mL) chopped fresh tarragon
- 3 tbsp (45 mL) olive oil
- 1/2 hot red pepper, seeded
- 1 tbsp (15 mL) reduced-fat mayonnaise
- 1 clove garlic

le visiteur vers le « principe de réduction » d'objets sans commune mesure qui constitue également l'unité artificielle du corpus de la *French theory* et lui confère sa valeur ajoutée. L'enfilade des recettes pourrait aussi s'apparenter aux stratégies de montage de l'exposition collective, cumulant des variations sur un même thème.

Pour réaliser sa seconde série, Knowles a entrepris des recherches sur un artefact singulier de l'histoire du design américain : les attelles de jambes conçues par Charles et Ray Eames au milieu des années 1940. Fabriquées avec la technologie de pointe du bois aggloméré, elles représentaient à cette époque le point de jonction entre deux périodes de la carrière du couple Eames : l'utopie démocratique du productivisme et l'offre de biens de luxe distinctifs aux membres de la classe moyenne émergente. Lorsqu'on voit ces attelles aujourd'hui, leur fonctionnalité initiale semble bien dissoute et, dans cette abstraction, elles deviennent l'ultime fétiche décoratif ornant les salons de nouveaux riches. Pour la version définitive de cette série, Knowles a rassemblé quatre attelles orthopédiques contemporaines – deux pieds et deux mains – que le chef technicien de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Paul Smith, a trempées dans des pots de peinture blanche servant habituellement à recouvrir les murs de la galerie. Ces objets ont été enduits de plusieurs couches jusqu'au point de perdre légèrement leurs contours. Ils ont ensuite été suspendus au plafond pendant l'étape du séchage, puis déposés sur le sol dans les cinq aires de la galerie. À l'instar de la première série de Knowles, il s'agit d'œuvres revendiquant une autonomie matérielle et conceptuelle, tout en restant vulnérables et malléables à l'hétéronomie des conditions d'existence du lieu qui les accueille<sup>1</sup>.

1. En ce sens, les clous endommagent les toiles à chaque fois que celles-ci sont montrées. Selon un processus inverse (qui masque les traces indicelles de la contingence), d'autres couches de peinture pourraient s'ajouter sur les attelles si elles étaient heurtées par le visiteur et accidentées.

En 2010, j'ai organisé avec Knowles une exposition dans un espace loué de la rue Saint-Laurent, où nous avons présenté *Journal Series* de John Knight (1977 -), *Magazine Piece* de Ian Wallace (1969) et diffusé un facsimilé du *Free Media Bulletin no. 1*, également de 1969, réalisé par Wallace en collaboration avec Duane Lunden et Jeff Wall<sup>2</sup>. Pour *D'un discours*, un exemplaire a été placé dans une vitrine. Outre des contributions signées par ces artistes, le périodique comprend un recueil d'articles constituant un champ de références communes aux trois collaborateurs. On y trouve entre autres, les « Notes sur le readymade » de Marcel Duchamp tirées de sa boîte verte, un texte de Richard Huelsenbeck évaluant la contemporanéité du dadaïsme, des extraits d'essais d'Ad Reinhardt et du situationniste

2. Voir <http://artexte.ca/blooming-flowers-on-the-coffee-table/lang/fr/> et Bonin, Vincent et Knowles, Jon, SUPPLÉMENT 02 : *Blooming Flowers on the Coffee Table. Magazine Piece by Ian Wallace + The Absence of John Knight's Journal Series*, [http://artexte.ca/wp-content/uploads/Supplement\\_02\\_Artexte.pdf](http://artexte.ca/wp-content/uploads/Supplement_02_Artexte.pdf). Consultés le 11 janvier 2015.



Ian Wallace  
*For an Ethic of Ambiguity*, 1969  
 (un élément dans une série de quatre)  
 Collage sur papier

Alexander Trocchi. Dans sa forme, on peut comparer *Free Media Bulletin* aux publications produites lors de la même période sur le mode de l'assemblage ou du collage. Or au chapitre de son contenu, il s'en distingue : non seulement Lunden, Wall et Wallace se sont-ils détachés des utopies de Fluxus et de l'art conceptuel, mais ils étaient conscients de la plus-value de l'information mise en circulation au sein d'un réseau. Le cumul des textes disposait ainsi d'un statut de manifeste en étant transmis aux pairs de Vancouver (et à des destinataires américains ou européens éloignés, formant une famille intellectuelle élective), pour indiquer que les trois artistes en périphérie espéraient participer aux débats « métropolitains ». La référence s'y posait simultanément à la manière d'une monnaie de légitimation (en la montrant au bon moment, on s'exhibe comme un sujet qui sait quelque chose) et un don (le potentiel pédagogique de ces fragments ronéotypés une fois distribués). Cette double stratégie d'interpolation de leur signature et de la dissémination de propositions d'autres auteurs inscrivait également un troisième terme (Vancouver) dans le binôme déjà institué des imports culturels entre Paris et l'Amérique du Nord (New York, Los Angeles).

Pendant les années 1960 et 1970, Wallace a été professeur d'histoire de l'art à l'Université de la Colombie-Britannique. Il a enseigné ensuite avec Jeff Wall à la Simon Fraser University, ainsi qu'au Emily Carr Institute of Art and Design (alors la Vancouver School of Art). Wallace a, entre autres, compté Wall, Duane Lunden, Rodney Graham, Roy Arden et Ken Lum parmi ses étudiants. Au cours d'un entretien de 2010, il distingue un moment structuraliste (la fin des années 1960) d'une période sémiotique (les années 1970) de sa pratique et chacune des œuvres échantillonnées du premier volet de *D'un discours* pourrait représenter un objet de transition<sup>3</sup>. Outre leur importance dans le parcours de Wallace, celles-ci forment une constellation qui témoigne de la façon dont s'est redéfinie la subjectivité artistique entre 1969 et 1979. Dans *For an Ethic of Ambiguity*, réalisé la même année que *Free Media Bulletin no. 1*, Wallace a trouvé de nouveau une forme juste pour rendre perceptible l'interface entre l'ubiquité d'un discours en circulation et les occurrences matérielles de son énonciation. Il a cette fois utilisé un verre de vin afin de découper un cercle au centre de quatre pages de l'ouvrage de Simone de Beauvoir *Pour une morale de l'ambiguïté* (publié en 1947, traduit en 1949). La page 146 s'est affichée dans la page 145, et ainsi de suite. Ce procédé de collage prisé par Wallace

3. Voir « Then and Now and Art and Politics: Ian Wallace interviewed by Renske Janssen », *Ian Wallace: A Literature of Images*, sous la direction de Monika Szewczyk, Zurich : Kunsthalle Zurich/Düsseldorf : Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Amsterdam : Witte de With Centre for Contemporary Art/Berlin et New York : Sternberg Press, 2008, p.p. 138-145. Catalogue d'exposition.



crée une zone d'incomplétude dans la continuité de la lecture du texte et au sein de l'expérience visuelle des pages. En 1979, Wallace s'est inspiré de la dissémination graphique des mots dans le poème de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) pour extrapoler la grille d'*Image/text*. D'abord conçu comme une série de panneaux photographiques faisant alterner la couleur et le noir et blanc, *Image/text* a été également « animé » en vidéo, sous la forme de plans proposant un « modèle » cinématique de la séquence d'images. Pendant le défilement d'*Image Text*, on aperçoit subrepticement Wallace dans son atelier et cette apparition fait écho, dix ans plus tard, à la photographie *Untitled (In the Studio with Table)* prise en 1969 lorsqu'il assemblait *Free Media Bulletin*. Elle préfigure du même coup sa performance *At Work* (1983) où il lisait *Le concept d'ironie* (1841 - 1843) de Søren Kierkegaard dans la vitrine de la Or Gallery.

Au sein du groupe que formait Mary Kelly avec ses pairs activistes, cinéastes et théoriciens dans les années 1970, la relecture de Freud par Jacques Lacan a permis de dépasser une première vague de féminisme essentialiste. Lorsque l'artiste a amorcé *Post-Partum Document* en 1973, le discours de Rome de septembre 1953 intitulé « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (« The Function and Field of Speech in Psychoanalysis » traduit par le Vancouvérois Anthony Wilden), était accessible aux lecteurs anglo-saxons<sup>4</sup>. Dans son introduction à la version publiée de *Post-Partum Document*, Kelly précise qu'au moment où elle a complété les parties 1, 2 et 3 de l'œuvre en 1976, ce processus de traduction et d'interprétation était en cours :

La conférence *Patriarchy* à Londres a clairement indiqué que le débat s'était déplacé de la division des sexes vers la question de la différence. Certains lecteurs vont considérer ces formulations comme un « point d'entrée négatif » ou un « espace négatif » avec scepticisme (ou peut-être d'une façon nostalgique ?), mais ils vont se souvenir du contexte et de nos premières tentatives d'articuler un autre rapport au langage [et à la castration] pour les femmes sans adhérer aux notions essentialistes d'un ordre symbolique séparé<sup>5</sup>.

En 1975, Kelly réalisa l'installation *Women and Work : A Document on the Division of Labour in Industry* en collaboration avec Margaret Harrison et Kay Hunt (présentée à la South London Gallery). Kelly fut membre du Berwick Street Collective, qui a tourné le film brech-



Vue de l'exposition Mary Kelly, *Post-Partum Document. The Complete Work (1973-79)*, Fondation Generali, Vienne, 25 septembre - 20 décembre, 1998

4. Lacan, Jacques, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1968. Publication originale : « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *La Psychanalyse*, vol. I, Paris : PUF, 1956, p.p. 81 - 166. Réimprimé dans *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p.p. 237 - 322.

5. Kelly, Mary, « Foreword », *Post-Partum Document*, Berkeley : University of California Press / Vienne : Generali Foundation, 1999, p. xxiii. (Notre traduction)

rien *Nightcleaners (Part I)* (1970 - 1975), dans la foulée de débats autour des rubriques toujours antinomiques du documentaire et du cinéma structural. Dans *Post-Partum Document* (1973 - 1979), Kelly poursuit en parallèle cette recherche amorcée avec Hunt et d'autres collaborateurs sur la représentation du travail invisible des femmes inscrit dans les protocoles de reproduction du système capitaliste. Le projet investit cette fois la simultanéité de plusieurs séquences d'événements : l'expérience de détachement de la mère à l'égard la dyade qu'elle forme avec l'enfant, l'entrée de ce dernier dans l'ordre symbolique et la réalisation d'une œuvre d'art en tant qu'interface matérielle entre ces deux sujets, mais destinée au père.

*Post-Partum Document* est composé de 135 éléments que l'artiste a produits en six étapes entre 1973 et 1979. Dans *Documentation, Part II (analysed utterances and related speech events)* (1975), Kelly a enregistré la voix de son fils quand il utilisait des sons et des mots isolés comme énoncés affirmatifs ou négatifs. Elle a poursuivi ce processus pendant cinq mois jusqu'à ce qu'il puisse construire des phrases simples et s'identifier au reflet dans le miroir. Or, la grille analytique ainsi instaurée a mis aussi l'accent sur l'irruption du désir et de l'affect de la mère lorsqu'elle tentait de répondre aux besoins de l'enfant. Ces bribes ont été extraites du flot de la parole, transcrites et souvent mal interprétées comme si celles-ci l'interpelaient. Pour clore chaque section de *Post-Partum Document*, Kelly a fait s'enchaîner deux panneaux : le premier reproduit le schéma « L » de Lacan et le suivant transforme radicalement le diagramme « signifiant signifié » de Saussure. L'un des moments pivot du babillage prélinguistique de l'enfant « weh » est déplacé par la mère, qui y lit sa propre question « Why don't I understand? »<sup>6</sup>. Il se substitue ensuite à l'endroit du petit « s » (le signifiant) dans le schéma. Plus que toutes les autres parties de *Post-Partum*, la succession de ces 23 segments, relatant la constitution d'un sujet, fait écho au mouvement allégorique des opérations de traduction que nécessite l'expérience de cette œuvre, qui n'arrive jamais à satisfaire complètement la pulsion cognitive du regardeur malgré sa surenchère langagière. Le choix d'un commissaire ou d'une institution d'en renouveler la performativité en dépit de sa canonisation relève ainsi d'un parti pris envers une certaine complexité méthodologique. Bien que Kelly ait insisté sur le caractère transmissible de son propos politique (et la diversité des spectateurs convoqués), la lourdeur de l'appareil critique qui accompagne l'œuvre appelle toujours une médiation additionnelle lors de son

6. Kelly, Mary, « Experimentum Mentis II: Weaning from the Holophrase », *Post-Partum Document*, p. 72.

7. Voir Carson, Juli, « Re-Viewing Mary Kelly's Post-Partum Document », *Documents*, no. 13, automne 1998, p.p. 41 -60, et, plus récemment, Eve Meltzer, qui commente « Documentation VI », 1978 de *Post-Partum Document*, dans *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2013.

8. *Introduction*, 1973, collection de la Peter Norton Family Foundation, *Documentation I: Analysed Faecal Stains and Feeding Charts, Documentation II: Analysed Utterances, Related Speech Events*, 1975, collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; *Documentation III: Analysed Markings and Diary-perspective Schema*, 1975, collection de la Tate Modern, Londres; *Documentation IV: Transitional Objects, Diary and Diagram*, 1976, collection du Kunsthau Zürich; *Documentation V: Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statistical Tables, Research and Index*, 1977, collection de la National Gallery of Australia, Canberra; *Documentation VI: Pre-writing Alphabet, Exergue and Diary*, 1978, collection du Arts Council of Great Britain, Londres.

9. L'artiste Gail Bourgeois a organisé une conférence lors de cette exposition, en collaboration avec le Comité sur le statut de la femme de l'Université Concordia.

10. Elle a été présentée à la Anna Leonowens Gallery du Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax, en décembre 1981.

exposition. En 1998, toutes ses sections ont été rassemblées par Sabine Breitwieser à la Generali Foundation, à Vienne, tandis que Juli Carson concevait un « supplément » avec les pièces tirées du fonds d'archives de l'artiste, intitulé « Excavating Post-Partum Document, Mary Kelly's archive 1968 - 1998 »<sup>7</sup>.

Chaque section, à l'exception de l'introduction, a été acquise par un musée public<sup>8</sup>. *Part I* et *Part II* ont été ajoutées à la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1987 par Barbara Fischer alors qu'elle occupait le poste de conservatrice adjointe sous la direction de Roald Nasgaard, responsable de l'art contemporain international. Le Junior Committee, constitué de jeunes donatrices, a octroyé les fonds afin que le musée puisse acheter des œuvres d'artistes femmes négligées dans la collection.

J'ai jumelé *Part II* au document audio d'une communication prononcée par Kelly à l'Université Concordia, à Montréal, le 9 décembre 1988, ainsi qu'un exemplaire d'une affiche de son exposition *Mary Kelly, Interim : Corpus I* à la Galerie Powerhouse (maintenant La Centrale) entre le 26 novembre et le 18 décembre 1988<sup>9</sup>. Comme plusieurs pièces d'archives réunies au sein du premier volet, celles-ci convoquaient la présence de l'artiste dans les protocoles de médiation de sa pratique pour révéler ensuite l'absence de ses œuvres. Ce phénomène de clignotement fut particulièrement prégnant pendant l'écoute de l'enregistrement de la communication, diffusée depuis un haut-parleur au plafond. Kelly y décrivait dans le détail des œuvres invisibles de l'exposition *Interim* à La Centrale. Le bruit du carrousel de diapositives signalait que les auditeurs, eux, avaient vu la documentation. En revanche, lorsqu'elle commentait *Post-Partum Document*, l'objet se trouvait devant nous et le surcroît de langage augmentait l'expérience que l'on en faisait. La partie canadienne de la trajectoire de cette œuvre n'a pas été restituée dans le premier volet sous la forme d'une constellation d'archives<sup>10</sup>, mais les deux documents issus du fonds La Centrale rendaient perceptible une portion de cet itinéraire tout en « performant » le local. Aussi, l'affiche était placée à un endroit liminaire, de telle façon qu'au premier abord, le spectateur pouvait imaginer que, dans la salle suivante, il apercevrait les œuvres de la série *Interim*. Or, les trois occurrences documentaires de la performance *May I Help You?* (1991, 2005, 2011) d'Andrea Fraser s'y « substituaient ».

Dans un article de 1986 rédigé peu après la fin de ses études au Independent Study Program (ISP) du Whitney où elle a côtoyé Kelly comme professeure, Fraser disait de l'effet du patronyme de l'artiste :

Or si la signature de Kelly fonctionne non pas comme la première ou la dernière articulation d'un sujet stable, constitué, en possession de lui-même, mais aussi en tant que seconde duplication du texte du procédé par lequel ce sujet est constitué, on ne peut la confondre avec une sémiotique de couverture de livre<sup>11</sup>.

11. Fraser, Andrea, « On the Post-Partum Document », *Afterimage*, vol. 13, no. 8, mars 1986, p.p. 6-8. Réimpression dans Kelly, *Post-Partum Document*, p.p. 214-218. (Notre traduction). Fraser et Kelly enseignent désormais au département d'art de l'University of California, Los Angeles.

Avec *Riddles of the Sphinx* (1977), Laura Mulvey et Peter Wollen tenteront de complexifier la dialectique entre théorie et pratique pour rendre perceptibles les modes de reproduction de structures patriarcales et capitalistes dans le tissu du film lui-même<sup>12</sup>. En 1979, Anthony McCall, Claire Pajackowska, Andrew Tyndall, Jane Weinstock et Ivan Ward ont cosigné le film *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity*, où s'énoncent les limites d'une appropriation de la psychanalyse freudienne et lacanienne afin de bonifier le féminisme. À l'instar de *Nightcleaners*, la réalisation de ce manifeste collectif a solidarisé des individus qui se dotaient momentanément d'un outil politique commun au sein d'un groupe d'affinités<sup>13</sup>. Au début des années 1970, Yvonne Rainer a abandonné la chorégraphie et s'est consacrée exclusivement au cinéma. Son troisième long-métrage, *The Men Who Envied Woman* (1985), éclaire le paradoxe de la théorie devenue un moyen de légitimation pour certains protagonistes de la gauche universitaire pendant les années 1980 au moment où les artistes ont été forcés de quitter les espaces industriels qu'ils avaient contribué à rénover. Je comptais réunir une plus vaste sélection de films et de vidéos issus de cette période charnière. Aussi, dans des conditions idéales, j'imaginai que chacune de ces œuvres disposerait de son propre moniteur. Assemblés en une rangée perpendiculaire aux panneaux de *Part II* de *Post-Partum Document*, ceux-ci auraient formé une séquence chronologique de droite à gauche<sup>14</sup>. Cette parenthèse aurait convoqué une tranche temporelle presque synchrone avec celle de la production de l'œuvre de Kelly : la transformation entre 1973 et 1979 du discours sur la subjectivité et la représentation au sein des revues *Screen* et *m/f*, indiquant comment les prises de position de différents groupes d'artistes américains et britanniques se sont interpénétrées. Finalement, j'ai couplé *Riddle of the Sphinx* de Laura Mulvey et Peter Wollen à *The Man Who Envied Women*, tandis que les autres films et bandes vidéo ont été projetés lors de programmes

12. Interlocutrice de Mulvey et Wollen, Mary Kelly, ainsi que son œuvre *Post-Partum Document*, apparaît dans l'un des longs plans séquences du film.

13. Voir Jay Street Collective, « (script) Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity », *Framework*, nos. 15, 16, 17, été 1981, p.p. 75-80.

14. Ce mode de présentation fut utilisé par la commissaire Michèle Thériault dans l'exposition *Harun Farocki: One image doesn't take the place of the previous one*, à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 18 octobre au 1<sup>er</sup> décembre 2007.



Yvonne Rainer  
*The Man Who Envied Women*, 1985  
Film 16 mm

Laura Mulvey et Peter Wollen  
*Riddles of the Sphinx*, 1977  
Film 16 mm



consécutifs au cinéma J.A. de Sève de l'Université Concordia. Les quelques années d'écart entre la réalisation des deux œuvres correspondent malgré tout au début et aux derniers retranchements de l'utopie d'un contre-cinéma tel que théorisé dans *Screen* et *m/f*.

Au moment où le Musée des beaux-arts de l'Ontario acquérait *Post-Partum Document* de Mary Kelly, Philip Monk occupait le poste de conservateur de l'art canadien. Avant de devenir employé de l'institution, il avait cependant exercé le métier de critique indépendant. Une journée après le vernissage du premier volet de *D'un discours*, Monk a été filmé près du dernier panneau de *Post-Partum* (montrant le schéma de Lacan, puis l'énoncé « Why don't I understand? »). Il devait restituer cette anecdote pour que son témoignage s'insère à proximité de l'œuvre comme « cartel parlé ». Il a préféré livrer une communication rendant compte de l'effet de décloisonnement de la lecture de certains textes issus du corpus de la *French theory* au début de sa carrière<sup>15</sup>.

Afin d'amorcer ce qui s'est avéré une performance autobiographique, Monk lit le préambule de *Peripheral/Drift: A Vocabulary of Theoretical Criticism*, essai-manifeste rédigé en 1979. Il y fait état du moment de transition entre une approche de l'art formaliste et la reconnaissance d'un nouveau vocabulaire conceptuel préfigurant la postmodernité. La suite de son manifeste est constituée d'un lexique de ces termes dérivant en partie de son interprétation des ouvrages de George Bataille, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Il pose alors la possibilité d'une écriture fictive, détachée de la fonction évaluative qui était impartie aux comptes rendus d'exposition. À l'instar de Ian Wallace, Duane Lunden et Jeff Wall, Monk se définissait comme un interlocuteur imaginaire dans un discours en train de se consolider ailleurs<sup>16</sup>. Or c'est précisément depuis la périphérie – un point nodal au sein du réseau des centres d'artistes – qu'il prenait la parole, afin d'indiquer que ces références étaient déplacées par deux fois, en passant de la France vers les États-Unis ou la Grande-Bretagne, pour ensuite aboutir à Toronto. Au début des années 1980, Monk constate que cette théorie qui l'avait d'abord émancipé s'était transformée en doxa, car on en recyclait désormais le lexique à des fins de légitimation ou pire, car certains artistes en illustraient visuellement les thèses. Il notait également que ce corpus avait été importé à Toronto comme l'art d'appropriation new-yorkais et l'expressionnisme figuratif italien et allemand, sans

15. Voir Monk, Philip, *Reception French Theory: Toronto*, filmé à Montréal le 14 novembre 2013, Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2013, <http://ellengallery.concordia.ca/fr/audio-video.php>, et son anthologie de textes *Struggles with the Image: Essays in Art Criticism* Toronto : YYZ, 1988.

16. Dans l'entretien, Monk relève que ses notes de bas de page font référence aux mêmes auteurs français cités par Craig Owens lors de cette période. Bien que le dialogue ait eu lieu entre les protagonistes canadiens et américains, leur trajectoire respective reste cependant singulière.



Vues de l'exposition *Magnificent Obsession*, organisée par Geoff Miles et Mark Lewis Avec la participation de : Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon et Mitra Tabrizian Galerie Optica, Montréal 19 octobre - 16 novembre, 1985



autre forme de procès. Il a alors choisi d'intégrer la question de la réception dans sa pratique et de reconnaître ainsi la valeur intrinsèque de ce retard comme la circonstance d'une réflexion complexe sur le local et le régional, plutôt qu'un manque à gagner.

Lors *D'un discours*, un exemplaire de *Peripheral/Drift* se trouvait en vitrine près de l'écran qui diffusait la communication de Monk. Comme en témoigne la signature de René Payant sur la page de garde de l'ouvrage, Monk avait envoyé son texte à son homologue montréalais. Tous deux ont fait usage de théories psychanalytiques et sémiotiques au cours de la deuxième portion des années 1970 afin de se doter d'un autre vocabulaire méthodologique. Pendant sa brève carrière, le pédagogue Payant avait souhaité dépoussiérer le département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Assemblée à la hâte avant sa mort en un seul tome, l'œuvre de Payant comprend ses essais théoriques ainsi que des recensions d'expositions rendant manifeste une préoccupation résiduelle pour le formalisme<sup>17</sup>.

Monk et Payant se sont notamment croisés pendant la séance « Description/Interpretation/Judgement. What Is Criticism? Parachute Discussions » du colloque *Art and Criticism in the Eighties*, le 18 mars 1984, au Ontario College of Art (qui avait aussi réuni Thierry de Duve, Johanne Lamoureux, Craig Owens et l'artiste John Scott). Or, malgré une insatisfaction partagée quant aux méthodes de la discipline de l'histoire de l'art, qui les incitait tous deux à adopter une autre voix, leur investissement dans le discours de la postmodernité est resté diamétralement opposé. Johanne Lamoureux (étudiante et collègue de Payant à l'Université de Montréal) souligne que, contrairement au procès de la représentation chez Monk passant par la référentialité :

Payant insistait sur une pensée du postmodernisme résolument modelée sur le concept de l'hybride et sur une synthèse disjonctive à la Deleuze, lesquels accentuaient surtout le processus et les opérations de la représentation, tels que les révèlent des heurts entre disciplines ou des incompatibilités entre niveaux sémiotiques<sup>18</sup>.

Au cours des années 1980, la revue *Parachute* a agi momentanément comme vase communicant entre des groupes anglophones et francophones clivés. Le contenu des numéros de cette époque préfigurait quelquefois les courants d'idées de la *French theory* filtrés au cours

des années suivantes par les milieux de l'art new-yorkais et londoniens. Dans le n° 32 (automne 1983), Kate Linker a publié un article posant les assises de l'exposition *On Difference: Representation and Sexuality* qu'elle a organisée avec Jane Weinstock au New Museum en 1985<sup>19</sup>. Durant cette période, peu de manifestations au Canada feront état de ce croisement entre la deuxième vague du discours féministe infléchi par la psychanalyse et le concept de représentation. En 1985, *Magnificent Obsession* comblera partiellement cette lacune.

19. Linker, Kate, « Representation and Sexuality », *Parachute*, no. 32, septembre - octobre - novembre 1983, p.p. 12 - 23. Le New Museum fut le premier point de chute de *Difference: On Representation and Sexuality*, du 8 décembre 1984 au 10 février 1985, puis l'exposition a été présentée à la Renaissance Society, à Chicago du 3 mars au 21 avril 1985.

Organisée par Mark Lewis et Geoff Miles à l'Artculture Resource Centre, à Toronto, puis mise en circulation au centre d'artistes Optica, à Montréal, l'exposition a réuni leurs travaux et ceux de collègues de classe britanniques (Karen Knorr, Olivier Richon et Mitra Tabrizian). Ils se sont rencontrés dans le cours de Victor Burgin, au Polytechnic of Central London (maintenant University of Westminster). Burgin y enseignait alors surtout la photographie, mais il tentait d'intégrer graduellement à son cursus des textes de Roland Barthes, de Louis Althusser et de Jacques Lacan, ainsi que des articles tirés des revues *New Left Review* et *Screen*<sup>20</sup>. Fréquente collaboratrice à la revue, la théoricienne et cinéaste Laura Mulvey a rédigé l'essai du catalogue de *Magnificent Obsession*, également publié dans le numéro 42 de *Parachute* (mars, avril, mai 1986). Elle y commente la filiation complexe entre Lewis, Miles, Knorr, Richon, Tabrizian et sa communauté affinitaire constituée au cours des années 1970 (dans laquelle se trouvait, entre autres, Burgin, son collaborateur et conjoint Peter Wollen, ainsi que Mary Kelly).

Des œuvres de *Magnificent Obsession*, j'ai décidé de ne montrer qu'une seule : *Gentlemen* (1983 - 1985) de Karen Knorr. Pour cette série, Knorr a mis en scène une suite de portraits de groupe au English Gentlemen Club de Saint-James, à Londres, considéré comme le bastion des valeurs patriarcales de la classe moyenne supérieure britannique. Assemblant des extraits de discours parlementaires et d'autres fragments de doxa tirés de journaux, les légendes accompagnant ces images rapportent les instances stéréotypées du langage de l'exclusivité masculine où se déploie un pouvoir économique et politique réel. Comme le souligne Mulvey dans l'article de la revue *Parachute*, Knorr contourne le didactisme en isolant des moments liminaires de cette inscription du pouvoir et, ce faisant, elle laisse une place vacante au spectateur pour lui permettre de spéculer sur les impacts historiques des transactions antérieures ou postérieures

20. Voir Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Post-modernity*, Londres : Macmillan, 1986, et *Situational Aesthetics: Selected writings by Victor Burgin*, sous la direction d'Alexander Streitberger, Louvain : Leuven University Press, 2009.



The Recapture  
of the Territory  
is no more than an  
Appetiser to  
the big Match.

Karen Knorr  
*Gentlemen*, 1981 - 1983  
(un élément dans une série de 26)  
Épreuve argentique au bromure

aux vignettes représentées. La projection d'une séquence de diapositives documentant l'exposition, trouvées dans le fonds d'archives de la galerie Optica, des revues *Parachute* (dont le numéro 42 qui comprend l'essai de Mulvey et une planche de *Gentlemen* en couverture), la diffusion d'un enregistrement audio de la conférence « What Is Criticism », le témoignage de Monk ainsi que l'exemplaire de René Payant de *Peripheral/Drift* construisaient la fiction d'un contexte en tenant lieu d'un certain point d'aboutissement canadien de la *French theory*. Il aurait été envisageable de réunir un échantillon d'œuvres des artistes torontois défendus par Monk dans ses écrits de cette période, mais l'étude de cas métonymique de *Magnificent Obsession* s'arrimait mieux à l'homologie établie ailleurs au sein de *D'un discours* entre l'actualisation de l'histoire des expositions et la description des transferts théoriques.

En juin 1984, Peter Halley publie « The Crisis in Geometry » dans *Arts Magazine*, où il compare sa pratique sérielle et les nouveaux modes de production capitalistes des années 1980, délestés de la nécessité d'accumuler un stock de marchandises :

Depuis 1980, une autre génération d'œuvres géométriques est apparue, pour laquelle le texte pertinent n'est plus [celui de Michel] Foucault, mais [celui de Jean] Baudrillard. Ce groupe d'artistes ne se revendique pas d'une expérience industrielle. Rapprochons ici l'insistance de [Richard] Serra à ramener de l'avant son passé de travailleur dans les usines de métal et la façon dont [Alice] Aycock utilise les billots de construction. Au contraire, ce groupe émane d'un environnement post-industriel où il ne s'agit plus de faire l'expérience de l'usine et de la production, mais [de prendre en compte] les subdivisions et la consommation<sup>21</sup>.

Contrairement à d'autres philosophes et théoriciens français dont les idées ont été assimilées assez lentement par les protagonistes des milieux de l'art anglophones au cours des années 1980, Jean Baudrillard a joui d'une popularité immédiate lorsque Semiotext(e) publia l'ouvrage *Simulations* en 1983, dans la collection « Foreign Agents ». Bien que Baudrillard ait rejeté toute forme d'association avec le groupe des artistes « simulationnistes », les tableaux de Halley semblaient illustrer la thèse selon laquelle le circuit de l'échange des marchandises intègre complètement toutes les valeurs et que, dès lors, il n'existe plus d'en dehors du capitalisme<sup>22</sup>. Le tirage *Prison*, réalisé en 1987, émane d'une série de tableaux de diagrammes amorcée

21. Halley, Peter, « The Crisis in Geometry », *Arts Magazine*, vol. 58, no. 10, juin 1984, p. 114.

22. Sur l'importance des théories de Jean Baudrillard pour Peter Halley et une réinterprétation du mouvement « néo-géo » comme une extension du conceptualisme, voir Brandt, Amy L., *Interplay: Neoconceptual Art of the 1980s*, Cambridge : MIT Press, 2014.



Peter Halley  
*Prison*, 1987  
 Formage sous vide du support plastique

avec *Prison of History* (1981), une citation évidente de *La naissance de la prison* (1977) de Michel Foucault. En revanche, le modèle cybernétique décrit par Baudrillard dans *Simulations* remplace le complexe carcéral comme métaphore, dans la foulée de son essai *Oublier Foucault* (1976, la version traduite vers l'anglais fut éditée en 1987 par Semiotext(e)). À cette époque, plusieurs critiques se sont penchés sur l'interprétation erronée des textes de Baudrillard dans le champ de l'art américain, mais, au même moment, d'autres artistes ont également ralenti la réception des idées du philosophe afin d'en mesurer l'usage et le mésusage. Pour *Resistance (Anti-Baudrillard)*, en 1987, Group Material a rassemblé des œuvres de représentants de leur communauté affinitaire qui offraient, selon eux, la preuve indéniable d'une « réalité politique<sup>23</sup> » contre cette logique du simulacre devenu le dernier retranchement du conceptualisme. Voici un extrait de la proposition de projet, rédigée en octobre 1986 :

Une jungle théorique nous entoure. Proliférant depuis son immobilisme, celle-ci présente des dangers réels – la dissolution de l'histoire, la défiguration de toute actualité hors du connu et la tentative de désavouer la pratique. L'activisme est alors perçu comme une illusion dans une culture illusoire. À cause de ce confinement imposé à nous-mêmes, l'art devient confortable, la critique se mue en style, le politique est confondu avec l'idéalisme, et ultimement la transmission de l'information s'avère impossible. Group Material réfute cette philosophie opératoire de la subordination en proposant l'exposition *Anti-Baudrillard (Resistance)* [sic]<sup>24</sup>.

<sup>23</sup>. Conrad Atkinson, Bruce Barber, Gretchen Bender, Joseph Beuys, Honoré Daumier, Peter Dunn, Andrea Evans, Madge Gill, Mike Glier, Leon Golub, George Grosz, Hans Haacke, Edgar Heap of Birds, John Heartfield, Janet Henry, Jenny Holzer, Oskar Kokoschka, Barbara Kruger, Louise Lawler, Lorraine Leeson, Susan Meiselas, Brad Melamed, Gerhard Merz, Michel Nedjar, Odilon Redon, Nancy Spero, Carol Squiers, Gaston Ugalde, Carrie Mae Weems, Krzysztof Wodiczko et Martin Wong. Les programmes vidéo diffusés sur trois moniteurs comprenaient les œuvres de Dara Birnbaum, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, ainsi que David Cronenberg.

<sup>24</sup>. Ault, Julie, « Chronicle: 1979–1996 », *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, sous la direction de Julie Ault, Londres : Four Corners Books, 2010, p. 119. (Notre traduction)

Group Material s'est constitué en 1979 autour d'intérêts communs de ses membres pour le discours féministe, le mouvement des droits civiques, les théories marxistes ainsi qu'une appartenance au réseau informel de collectifs, d'espaces alternatifs et de périodiques issus du milieu des arts sans but lucratif de New York. Avant leur dissolution en 1996, ils réalisaient simultanément des interventions urbaines ou médiatiques (affiches, encarts publicitaires) et des expositions thématiques. L'accrochage *all over* de celles-ci jumelait des œuvres d'artistes consacrés ou moins connus à des artefacts/objets et documents divers. En 1982, avec *Primer (for Raymond Williams)*, le collectif s'est approprié le lexique terminologique offert par Williams dans *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society* (1976) pour faire se côtoyer l'art contemporain activiste et la culture populaire. Investissant de nouveau la dialectique de la théorie et de la pratique, *Resistance* a lieu à la galerie White Columns entre le 7 et le 28 février





Vues de l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)* organisée par Group Material (Julie Ault, Doug Ashford, Tim Rollins) White Columns, New York 6 - 28 février 1987 Photo : Ken Schles

1987. Doug Ashford, Julie Ault et Tim Rollins formaient Group Material lors de l'organisation de l'exposition. Sans faire directement allusion aux écrits du philosophe, les enjeux abordés ont couvert le spectre des états de fait dénoncés antérieurement par le collectif : impérialisme américain en Amérique du Sud, apartheid, etc. De plus, Rollins, Ashford et Ault se sont livrés à une archéologie de l'agit-prop en présentant sous forme de reproduction des œuvres clefs des avant-gardes historiques. Or, Group Material n'a pas complètement opposé les camps théoriques. Il a plutôt encouragé des prises de position ambivalentes à l'égard de Baudrillard et, par extension, de la résistance. Dans sa contribution réalisée pour la circonstance, intitulée *'Resistance' or Why I Am Not 'Anti-Baudrillard'*, Barbara Kruger a cité un texte du philosophe où ce dernier relevait les failles du raisonnement antinomique<sup>25</sup>. En complément, Group Material a également organisé une table ronde à huis clos réunissant les artistes Judith Barry, Peter Halley, Oliver Wasow, Julia Wachtel et le critique William Olander, afin de débattre plus spécifiquement de cette relation complexe que chacun d'eux entretenait avec Baudrillard (« une mauvaise histoire d'amour » selon le mot de Barry). Group Material a ensuite distribué un fascicule renfermant une version écourtée de la transcription de la discussion. La popularité du philosophe a atteint son apogée en 1987, avec sa conférence donnée au Whitney Museum, qui affichait complet bien des mois avant l'événement. La même année, lors d'une autre visite à l'université de New York, une employée de White Columns lui remet un communiqué et il répond avec mépris : « Mais ceci est anti-Baudrillard<sup>26</sup> ».

J'ai invité Julie Ault à réinvestir les traces de l'exposition. Sans rejeter cette demande, elle m'a plutôt suggéré de produire ma propre découpe fragmentaire en me demandant d'éviter toute tentative de reconstitution. Comme elle le précisait dans un texte sur les vies ultérieures de Group Material :

Lorsque le groupe s'est dissous en 1996, j'avais l'intention d'en préserver la dimension éphémère, résistant à son devenir historique, et – au moins initialement – luttant contre la conséquence de confier la responsabilité de l'interprétation à des historiens ou des commissaires. [...] Un intérêt marqué pour Group Material s'est manifesté depuis sa dissolution. Cet engouement survivrait-il si la combinaison de l'accès fragmentaire (aux documents) et un statut amorphe (du collectif) encourageant les projections étaient compensés par la forme intrinsèquement conservatrice

<sup>25</sup> La contribution de Barbara Kruger, *'Resistance': or Why I am not 'Anti-Baudrillard'*, citait en anglais les extraits suivants : « Il s'agit toujours de faire la preuve du réel par l'imaginaire, la preuve de la vérité par le scandale, la preuve de la loi par la transgression, la preuve du travail par la grève, la preuve du système par la crise et celle du capital par la révolution, comme ailleurs, la preuve de l'ethnologie par la dépossession de son objet – sans compter : la preuve du théâtre par l'anti-théâtre, la preuve de l'art par l'anti-art [...]. Tous les pouvoirs, toutes les institutions parlent d'eux-mêmes par dénégation, pour tenter par simulation de mort d'échapper à leur agonie réelle. [...] Chercher du sang frais dans sa propre mort, relancer le cycle par le miroir de la crise, de la négativité et de l'anti-pouvoir : seule solution-alibi de tout pouvoir, de toute institution tentant de briser le cercle vicieux de son irresponsabilité et de son inexistence fondamentale, de son déjà-vu et de son déjà-mort. » (Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p.p. 35-36).

<sup>26</sup> Ault, Julie, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, p. 118.



du fonds d'archives et du livre ? [...] Les contextes ne peuvent pas se dupliquer. Il est impossible de reproduire le climat des circonstances, les perceptions et la compréhension d'un événement [...] <sup>27</sup>.

Quelques mois après la tenue de l'exposition, le collectif canadien General Idea a diffusé la transcription de la table ronde dans le numéro 28 de la revue *FILE Magazine*, rassemblant des interventions d'artistes qui utilisaient alors « le langage et le thème de la marchandise (*commodity*) comme surface-tableau pour déployer leur travail »<sup>28</sup>. Dans le premier volet de *D'un discours, Prison* de Peter Halley se trouvait à l'extrémité de la salle A et, derrière ce mur où il était accroché, le visiteur accédait au numéro de *FILE*. Excepté quelques multiples ponctuellement exposés et outre sa fortune critique imposante<sup>29</sup>, le travail de Group Material se cantonne désormais dans les retombées matérielles des projets, conservées à la Fales Library ou dans les dossiers d'exposition d'institutions comme White Columns les ayant accueillis<sup>30</sup>. Le dossier de *Resistance* comprend par exemple des vues de l'installation par le photographe Ken Schles et des listes provisoires d'œuvres révélant la délibération entre les membres pour en arriver à un consensus. Group Material y a également colligé des matériaux de recherche, des copies revues et corrigées de la transcription de la table ronde, de la correspondance avec des artistes et des critiques, ainsi que la publication *Nambia in Struggle : Portable Exhibition of Photographs*. En 1987, cette chronologie de la montée de l'apartheid fut mise en circulation par The International Defence and Aid Fund for Southern Africa, basé à Londres. J'en ai disposé les feuillets en rotation, dans une vitrine à proximité des images agrandies de Schles, qui la montrait sur les murs de White Columns (selon une stratégie semblable à la présentation de l'exemplaire de *Free Media Bulletin* sous la photographie *Untitled (In the Studio with Table)*, où figurait le document). Il s'agit du seul artéfact de *Resistance* au sein du fonds d'archives pouvant constituer lui-même une exposition autonome à cause de son caractère mobile, sans transgresser la contrainte émise par Group Material de ne pas tenter de recomposer rétrospectivement l'échantillon d'œuvres de 1987.

Dans les clichés de Schles, on aperçoit également les deux moniteurs sur lesquels défilait un programme vidéo assez éclectique composé, entre autres, de la série *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976) d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard. Les émissions furent initialement diffusées sur FR3 au rythme de deux épisodes

<sup>27</sup>. Ault, Julie, « Case Reopened: Group Material », *Show and Tell: A Chronicle of Group Material, Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, p.p. 211-212. (Notre traduction)

<sup>28</sup>. General Idea, « Editorial », *FILE Magazine*, no. 28, 1987, p. 8.

<sup>29</sup>. Pour un essai critique exhaustif sur *Resistance (Anti-Baudrillard)*, voir Miller, John, « Jean Baudrillard and His Discontents », *Artscribe International*, no. 63, mai 1987, p.p. 48-51.

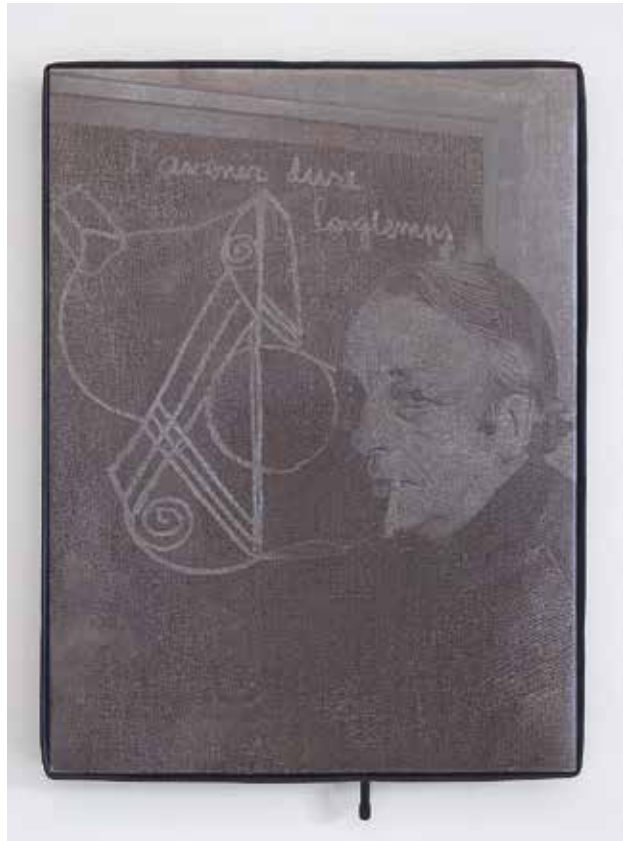
<sup>30</sup>. Ainsi, il est possible de consulter une portion numérisée du dossier des archives de l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)* sur le site Web de White Columns : [http://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence\\_id/21](http://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/21). Consulté le 11 janvier 2015.

par semaine, le dimanche soir à 20h30, pendant six semaines, à partir du 25 juillet 1976<sup>31</sup>. Le choix de Group Material de l'inclure opposait alors un contre-exemple français, toujours à gauche, au désengagement de Baudrillard pendant les années 1980. Dans ma réitération lacunaire, l'espace de White Columns est tronqué et il ne reste plus qu'un moniteur (en revanche, les murs des salles B et C sont de la même superficie que celui sur lequel se trouvaient la plupart des œuvres de *Resistance*). En 1987, la version doublée en anglais de *Six fois deux* de la BBC était distribuée aux États-Unis par Electronic Arts Intermix. Au centre de la salle B de la Galerie Ellen, l'épisode « Avant et après », montrait pendant 45 minutes en plan fixe un « interprète » des mots délégués par Godard, dans une cabine du studio Sonimage. Celui-ci restituait avec quelques secondes de décalage et en bégayant les mots que le réalisateur lui murmurait via un casque d'écoute. Godard tentait de traduire rétrospectivement, dans un langage souvent réflexif et mélancolique, le contenu des épisodes, tandis que, ponctuellement, des extraits de certains d'entre eux remplaçaient au montage la tête parlante de ce « porte-parole ». « Avant et après » a exacerbé l'expérience de la réception différée convoquée au sein de la présentation de chacune des œuvres dans *D'un discours*. Faute de disposer de la version doublée, qui aurait révélé un second transfert de la France vers le Royaume-Uni (la voix de la narratrice de la BBC y remplissait les intervalles de silence lorsque l'interprète écoutait Godard), nous avons obtenu la copie de l'Institut national de l'audiovisuel (INA).

En 1997, Gareth James a quitté Londres, puis il s'est installé à New York afin de poursuivre ses études au ISP du Whitney Museum. En 2001, sous l'identité d'emprunt du commissaire et théoricien de la couleur Storm Van Helsing, il a organisé l'anti-exposition *RECONSTRUCTION* à la American Fine Arts, Co. Le lieu a été inaccessible au public pendant l'événement. Or James y a programmé des rencontres à huis clos entre des individus triés sur le volet, Colin de Land (le directeur de American Fine Arts, Co.) et Van Helsing. Après le décès du galeriste, James a cofondé la coopérative Orchard.

L'échantillon d'œuvres de James présenté dans *D'un discours* tente de distiller le contenu de trois de ses expositions monographiques qui se sont enchaînées entre 2008 et 2011. Sans qu'aucun objet soit visible de nouveau, des éléments de la première exposition se retrouvaient

<sup>31</sup>. Sur *Six fois deux (Sur et sous la communication)*, voir Witt, Michael, « Paroles non-éternelles retrouvées », Jean-Luc Godard. *Documents*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2006, ainsi que Deleuze, Gilles, « Trois questions sur "Six fois deux" », *Cahiers du Cinéma*, no. 271, novembre 1976, p.p. 9-10.



Gareth James  
Lui, 2009  
Graphite sur impression à jet d'encre  
sur toile avec chambre à air de bicyclette



Gareth James  
Elle, 2011  
Peinture d'ardoise sur bois,  
vis en laiton faite à la main

32. Althusser, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'État, (Notes pour une recherche) », dans *Positions (1964-1975)*, Paris : Les Éditions sociales, 1976, p.p. 113-114. Article originalement publié dans la revue *La pensée*, no. 151, juin 1970, p.p. 3-38.

33. Althusser, Louis, *L'avenir dure longtemps, suivi de Les Faits, autobiographies*, Paris : Stock / Saint-Germain-la-Blanche-Herbe : Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2007. Comprend également des textes d'Olivier Corpet et de Yann Moulier Boutang. Traduit vers l'anglais en 1993.

dans la deuxième et une portion de celle-ci réapparaissait au sein de la troisième. Le 21 mars 2008, James a volé une bicyclette à New York, puis l'a montrée à Cologne (*The Real is that which always comes back to the same place : Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Galerie Christian Nagel, du 31 mai au 28 juin 2008). Deux épreuves photographiques agissaient comme index de l'occurrence de ce geste sans cependant le décrire : la première donnait à voir le site avant le crime et la seconde, la façade du serrurier où l'artiste s'était procuré l'équipement pour briser le cadenas. Achetée par le couple de collectionneurs Norah et Norman Stone, *Untitled Stolen Bicycle* a été exposée une seconde fois depuis 2008 grâce à leur générosité (ils ont payé le transport d'Oakland vers Montréal et en sens inverse). Malgré cette mobilité relative de l'objet concret, la situation initiale abstraite de l'atteinte à la propriété « revient » toujours à sa place hanter la nouvelle circonstance. Louis Althusser offre l'exemple du passant qui se retourne lorsque la police le harangue (« Hé, vous, là-bas ! »), afin d'explicitier la portée de son concept d'interpellation : « Par cette simple, conversion physique de 180 degrés, il devient sujet. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait "bien" à lui, et que "c'était bien lui qui était interpellé" (et pas un autre) »<sup>32</sup>. Contrairement au readymade dont l'existence repose sur une reconnaissance de son statut artistique en aval, la bicyclette volée interpelle et implique en amont dans le crime l'ensemble de ceux qui réitèrent sa valeur symbolique ajoutée par la négation de son état de fait légal.

La seconde exposition (*As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature*, Elizabeth Dee Gallery, New York, du 23 mai au 17 juin 2009) comble les vides laissés par la première. En convoquant les roues de la bicyclette, les chambres à air de *The Screwunscrew* (2009) portent l'engramme du larcin de 2008, mais une fois que celles-ci sont perçues comme simples contenants, elles s'en affranchissent et deviennent un substrat sculptural. Sur la couverture de l'édition française des mémoires de Louis Althusser *L'avenir dure longtemps*, rédigées en 1985 et publiées de façon posthume en 1992, se trouve une photographie de Jacques Pavlovsky montrant le philosophe devant un tableau en 1978, au moment où il s'apprête à compléter un diagramme<sup>33</sup>. L'impossibilité de localiser les sources afin de l'interpréter met en branle l'ensemble des opérations de transformation matérielles et conceptuelles au centre d'*As Yet Untitled*.

Sans posséder cette information, James échoue alors dans le registre qu'on lui assigne comme artiste, en tant que « sujet supposé savoir » garant de toute la signification. James se prête ensuite à une analyse systématique des textes écrits par le philosophe lorsqu'il a dessiné le diagramme dans les locaux de l'École normale supérieure, à Paris.

À partir de ces recherches, il extrapole le contenu de la troisième exposition (*Human Metal*, Miguel Abreu Gallery, New York, du 22 octobre 2011 au 15 janvier 2012), avec la visée de forger un contexte pour l'image sans code. D'autres figures émergent ici sous forme de portraits en buste évoquant des épisodes du structuralisme emmêlés au passé colonial de la France et de l'Amérique du Nord. Une superposition spiralée du diagramme d'Althusser, virant au noir ou au blanc, cache le visage de chacun d'eux à la manière des ectoplasmes de la photographie spirite. Des événements de la biographie de James, allant des réprimandes scolaires subies par l'artiste en parlant anglais dans le patois gallois jusqu'à la signature de son contrat de professeur sur le campus de l'Université de la Colombie britannique en 2010, s'ajoutent à ces constellations référentielles.

Entre 1984 et 1985, Andrea Fraser a fréquenté le ISP du Whitney Museum, à New York. En 1991, elle a présenté la performance *May I Help You?* à la galerie American Fine Arts, Co., en collaboration avec Allan McCollum (*May I Help You? In Cooperation with Allan McCollum*, American Fine Arts, Co., 40 Wooster Street, New York, du 12 janvier au 2 février, 1991.)<sup>34</sup>. Ce dernier y montrait alors un échantillon de sa série des *Surrogates*, des moulages de plâtre en forme de tableaux monochromes. Extrait de l'introduction du script de la performance (1991) :

Les objets – sertis de cadres dans des nuances de rouge, des passe-partout blancs et des centres noirs – sont accrochés pour former une ligne continue, cerclant trois murs de la galerie. Près du côté sud de l'un des murs de l'exposition se trouvent trois acteurs jouant les « employés ». Ils sont absorbés dans ce qui semblerait être leur travail quotidien à la galerie, derrière un mur plâtré de trois pieds et demi. Un visiteur entre et se fraye un chemin vers le centre de la pièce. Au moment où il commence à regarder l'exposition, l'un des membres du personnel se dirige vers lui et l'interpelle : « C'est une belle exposition non ? [...] Et ça, c'est une œuvre magnifique [...] »<sup>35</sup>.

**34.** Fraser a écrit un texte sur McCollum, publié dans le catalogue d'une exposition de l'artiste à l'Institute of Contemporary Art, Philadelphie, juin 1986. Il a été réimprimé dans l'anthologie des textes de Fraser sous le titre « 'Creativity = Capital' ? », voir Fraser, Andrea, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, sous la direction d'Alexander Alberro, Cambridge : MIT Press, 2005, p.p. 28-43.

**35.** Script de la performance. Il s'agit de la première version du texte. Une version subséquente, « *May I Help You?*, 1991/2013 », a été publiée dans *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transkripte/Texts, Scripts, Transcripts*, sous la direction de Carla Cugini, Cologne : Buchhandlung Walther König, 2013, p.p. 20-29.





Dans un texte de 1992, Fraser a cité Colin de Land, directeur d'American Fine Arts, Co. : « Nonobstant mon appétit ou mon goût, je peux me sentir confortable lorsqu'une chose que j'ai sélectionnée se trouve près d'une autre chose qui me semble complètement répugnante »<sup>36</sup>. Après le décès de de Land et la fermeture de sa galerie, Fraser a cofondé la coopérative Orchard en 2005.

Quelques années plus tôt, elle a rédigé un hommage à Pierre Bourdieu qui fut publié simultanément dans les revues *October* et *Texte Zur Kunst* pendant l'été de l'année 2002. Elle y explique comment la lecture de l'ouvrage *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979, traduit vers l'anglais en 1984) a été formatrice au début de sa carrière : « *La distinction* a exposé l'expérience paralysante de l'illégitimité avec une clarté libératoire [...]. Mais *La distinction* en tant que produit de la sociologie relationnelle et réflexive de Bourdieu m'a également empêchée d'imaginer la domination symbolique comme une force qui existe quelque part, là-bas, en particulier dans des institutions, ou des individus, ou des formes culturelles, ou des pratiques éloignées de l'agent social que j'étais – malgré ma jeunesse de l'époque et l'impuissance que j'ai dû ressentir alors »<sup>37</sup>. Dans la préface d'une anthologie de textes de Fraser, Bourdieu a reconnu quant à lui la valeur épistémologique de son travail. Certains témoignages recueillis par Bourdieu dans *La distinction* pour produire l'analyse de la logique d'inclusion et d'exclusion du champ culturel ont été intégrés au script de la performance *May I Help You?* (1991)<sup>38</sup>.

Le texte de *May I Help You?*, dit par des acteurs (et plus tard par Fraser elle-même), se découpe en six parties, chacune constituée d'extraits d'entretiens au cours desquels des individus discutent de leurs liens affectifs avec des œuvres et des objets qu'ils désirent posséder, possèdent ou ne posséderont pas. Bien que suturés par le continuum de la performance, ces énoncés perdent leur point d'ancrage dans la voix du sujet qui les répète. Le spectateur doit momentanément s'identifier à l'interprète parlant au nom de l'exclu, puis il se trouve gommé par ce même sujet représentant ensuite un membre de l'élite. Fraser explique ce procédé d'oscillation polyphonique : « Avec chacune des voix, l'acteur articule son rapport particulier aux œuvres quasi identiques (de McCollum), prenant sa place tout en niant les voix qui précèdent et qui succèdent à la sienne »<sup>39</sup>. Le script de *May I Help You?* fut mis à jour pour chacune des circonstances où Fraser a refait la performance<sup>40</sup>. La performance

36. Fraser, Andrea, « Another Kind of Pragmatism », *Dealing With – Some Texts, Images and Thoughts Related to American Fine Arts, Co.*, sous la direction de Hannes Loichinger, Magnus Schäfer et Valérie Knoll, Berlin : Sternberg Press, 2012, p. 37. Publié initialement dans *Forum International*, no. 11, janvier-février 1992, p.p. 64-67.

37. Fraser, Andrea, « 'To Quote', Say the Kabyles, 'Is to Bring Back to Life' », *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p.p. 83-84. (Notre traduction)

38. Il s'agit d'entretiens réalisés par Bourdieu et son équipe en 1974 et insérés sous forme d'encarts au sein de l'ouvrage. Fraser cite, entre autres celui-ci : « Un grand bourgeois 'unique en son genre'. S., avocat, âgé de 45 ans, est fils d'avocat et appartient à une famille de la grande bourgeoisie parisienne », Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, p. 310.

39. Andrea Fraser, description de la performance, dans « 'Creativity = Capital' ? », *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, p. 34. (Notre traduction)

40. La performance est ainsi réactualisée au sein de toutes les périodes distinctes qui marquent le parcours de Fraser.

a été interprétée par Fraser une seconde fois en 1991, lors de Art Cologne, dans le kiosque de la galerie Christian Nagel, puis en 2005, à la galerie Orchard pour l'exposition inaugurale intitulée *Part One*. Fruit d'une collaboration avec le cinéaste Jeffrey Preiss, *Orchard Document (May I Help You?)*, 2005, évoque, entre autres, le déplacement d'une communauté d'affinités électives (dont Fraser faisait partie) de la galerie American Fine Arts, Co. vers la galerie Orchard. Pour *91, 92, 93* (2011), Fraser a repris la performance sous le titre *It's a Beautiful House, Isn't It?* Trois artistes (Fraser, Simon Leung et Lincoln Tobier) ont été invités à actualiser une œuvre de la première portion des années 1990 afin d'évaluer la pertinence (et la survivance) contemporaine des paradigmes critiques de cette période qu'ils avaient institués. L'exposition a eu lieu au MAK Center for Art and Architecture, à Los Angeles. Le script de *May I Help You?* a été adapté au nouveau site (une maison conçue par Rudolph Schindler dans laquelle se trouve le centre), pour y intégrer des allusions aux mouvements de la spéculation immobilière. En 2013, lors de sa rétrospective organisée par le Musée Ludwig, Fraser a bouclé la boucle en réinterprétant la pièce avec les *Surrogates* de McCollum qui font partie de la collection de l'institution. Fraser et Gareth James occupaient les aires contiguës de la salle D et E de la Galerie Leonard & Bina Ellen. Chacun d'entre eux à un moment ou à un autre s'est penché sur l'adaptation de leurs œuvres, conçues lors de circonstances particulières, au sein de nouveaux contextes d'exposition. Or, dans le cadre de *D'un discours*, bien que James ait réarticulé spatialement son corpus, il n'y pas interpolé d'objets ou d'énoncés inédits et Fraser s'est abstenue de mettre à jour sa performance.

Dans son livre *Spine*, R.H. Quaytman structure sa pratique entre 2001 et 2010 en chapitres comprenant chacun un ensemble de tableaux sérigraphiés, réalisés au sein d'une même parenthèse temporelle. Ces segments renferment des planches et des notices où Quaytman convoque des tranches spécifiques de production et d'exposition. Les tableaux eux-mêmes ramènent ce cadre sur un plan métonymique, grâce à la figuration photographique de caractéristiques architecturales ou de protagonistes des institutions l'ayant invitée à exposer. Le chapitre six, « Orchard », est consacré au laps de temps pendant lequel les membres de la galerie coopérative à but lucratif dont elle est cofondatrice lui ont confié la fonction de directrice. En 2005, elle participe à l'événement inaugural *Part One*, organisé avec l'historienne de l'art Rhea Anastas et Andrea Fraser. Dans son texte de

Galerie Daniel Buchholz  
Neven-DuMont-Straße 17  
Cologne

R.H. Quaytman  
"To the German Language – Dia"  
video lecture in collaboration with Jeff Preiss  
July 7 - August 25, 2012

"To the German Language" is a video lecture I delivered at Dia Art Foundation on Dec. 20, 2011. It was made in response to an invitation to present a talk as part of the "Artists on Artists Lecture Series." Customarily invited artists to this series choose to lecture on one particular artist represented in the Dia Art Foundation collection. I chose instead to focus on the institution itself, in particular its founders Heiner Friedrich and Philippa de Menil. The video lecture is comprised entirely of the voices and opinions of white males with the exception of some tearful excerpts from Andrea Fraser's powerful lecture delivered on Fred Sandback as part of this same series in 2004. Dia's pounding masculine ideology seemed to demand my silence and I complied by not using the first person. But if I don't have a voice other than intermittent 'ah', 'yeh' and 'you're right.' – I do have vision and vision has the uncanny ability to talk back. This is why film rather than lecturing, seemed the best vehicle to converse with my subject.

I chose a poem "To the German Language" by the Russian poet Osip Mandelstam to help navigate a route through this expansive landscape. Finally I would like to add that I use the sound and the idea of the nightingale. The nightingale or nachtigall in Mandelstam's poem has been used since antiquity to invoke poetry however it is a bird not found in the Americas. And like the American Poet Jack Spicer wrote:

"Why can't we sing songs like nightingales? Because we're not Nightingales and can never become them. The poet has an arid parch of his reality and the others. Things desert him."

Interviews/recordings: John Miller, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Andrea Fraser, Dan Graham, Daniel Heller-Roazen, Michael Krebber, Cameron Rowland, Oleg Tcherny

Texts: "Meaningless Work" – Walter de Maria  
"To the German Language" – Osip Mandelstam, trans. by Bernard Meares

Music: Louise Lawler, Walter de Maria, Robert Wyatt, Velvet Underground  
Daniel Heller-Roazen on Piano

Special thanks to: Cameron Rowland and Kelly Kivland at Dia.

R.H. Quaytman  
avec la collaboration de Jeff Preiss  
*To the German Language – Dia*, 2011  
Communiqué de presse de la Galerie  
Daniel Buchholz, Cologne,  
7 juillet - 25 août 2012

chapitre, Quaytman précise que les œuvres accrochées sur les murs font surtout office de supports de la réitération de *May I Help You?* de Fraser, mais elle évoque également un sentiment d'appartenance à un groupe d'affinités électives, qui passe par le legs de références et de fragments de discours :

L'expérience de *May I Help You?* fut un moment charnière et m'a servi de compas pour circonscrire ma pratique comme celle d'un peintre. 15 ans plus tard, je pouvais placer ma propre version de la sérialité non seulement à proximité de celle de Alan McCollum, mais aussi au sein du contexte créé par un groupe d'artistes et de leurs œuvres, que j'espérais mettre en relation avec mon travail<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Quaytman, R.H., « Orchard Chapter 6 » *Spine*, Berlin : Sternberg Press, 2011, p. 99. (Notre traduction)

<sup>42</sup> Fraser, Andrea, « Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry? », *Grey Room*, no. 22, hiver 2006, p.p. 30-47.

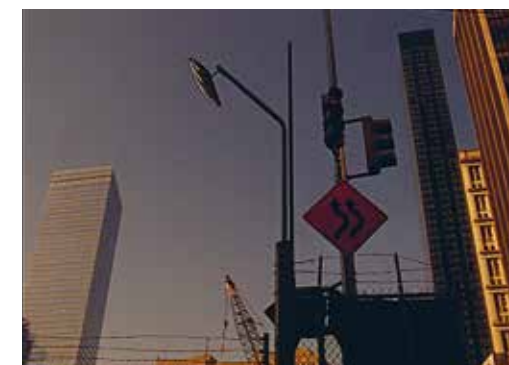
En 2004, la Dia:Beacon invitait Fraser à donner une communication dans le cadre de la série *Artists on Artists*<sup>42</sup>. Répondant au format, elle a consacré une partie de sa performance à Fred Sandback, en relevant cependant la fracture entre l'intensité affective de l'expérience de ses sculptures minimales presque invisibles, les épisodes tragiques de sa biographie et la bonne distance qu'exige une réflexivité exacerbée à l'égard des modes d'interpellation de l'institution. En 2011, R.H. Quaytman reçoit également l'invitation de discourir sur les œuvres d'un artiste au sein de la collection de la Dia. Elle contourne cette fois la demande de faire graviter sa communication autour du travail d'un individu et réalise plutôt un film mettant en scène la multiplicité des voix des protagonistes qui « personnifient » la Dia : en premier lieu, les fondateurs Heiner Friedrich et Phillipa de Menil et, ensuite, tous les artistes (mâles pour la plupart) soutenus par les mécènes. Outre quelques réactions brèves aux commentaires de ces interlocuteurs, elle ne dit rien. Des extraits de la communication de Fraser, ainsi qu'un court moment tiré de l'œuvre *Bird Calls* (1982) de Louise Lawler, constituent les seuls fragments d'une parole féminine filtrés au montage. Après sa projection à la Dia:Beacon le 12 décembre 2012, le film fut montré de nouveau par la galerie Daniel Buchholz de Cologne, entre le 7 juillet et le 25 août 2012. Pour *D'un discours*, j'ai situé le communiqué de l'exposition de Cologne sur un mur à proximité du moniteur qui diffusait la vidéo. Le « cartel » ainsi constitué représentait l'unique instance où une œuvre de ce volet disposait de notes d'appoint signées par l'artiste. Il devenait un objet revendiquant son indépendance relative par rapport à la cartographie de la communauté d'affinités électives d'Orchard.

Présenté à proximité de *Dia : To the German Language*, le film de Jeff Preiss *Spring Wound* (2011) témoigne d'une tranche de trois ans de son existence en tant que membre de la galerie Orchard et rend manifeste une autre modalité de représentation cumulée de la « subjectivité » de cette institution à la durée de vie prédéterminée (2005 - 2008). Preiss a réalisé plusieurs films en collaboration avec ses collègues d'Orchard : entre autres, la documentation d'une répétition de la performance *May I Help You?* (1991) d'Andrea Fraser en 2005, préalablement décrite<sup>43</sup>. Dans *Spring Wound*, Preiss juxtapose cette fois des panoramiques tournés lors des montages d'exposition, des vernissages, des conférences, à des segments captés de la même manière, au sein de divers lieux où le cinéaste s'est trouvé entre 2005 et 2008. Plusieurs plans montrent notamment le quartier Lower East Side quelques années avant qu'il s'embourgeoise complètement. La fortune critique accompagnant les quatre années d'Orchard est imposante et lui assure sa pérennité<sup>44</sup>. Or une part d'opacité reste hors de portée des entreprises d'exégèse et de canonisation. Cet espace négatif est convoqué par Preiss dans la longue durée de son film, dont le son ambiant a été remplacé par un bruit blanc surignant les mouvements d'allées et venues de la caméra. Le discours, si prisé par les membres d'Orchard, a été oblitéré pour céder le pas à la construction de ce hors cadre sonore. À Dazibao, *Spring Wound* a été projeté sur l'un des murs d'une grande salle rectangulaire afin de créer l'effet de la transposition d'une tranche urbaine et de l'habitus des protagonistes d'Orchard dans une autre situation. Ce faisant, l'ombre des visiteurs de Dazibao se confondait parfois avec les corps qui traversaient les espaces filmés par Preiss.

Dans la vidéo *Universal Declaration of Infantile Anxiety Situations Reflected in the Creative Impulse* (2013), le collectif My Barbarian (Malik Gaines, Jade Gordon et Alexandro Segade) a monté bout à bout des vignettes consacrées aux propres mères des membres, ainsi qu'à Mary Kelly et Eleanor Antin. Les deux artistes ont abordé l'expérience de la maternité, autant par leur participation à des débats théoriques au cours des années 1970 que dans les œuvres qu'elles réalisaient à la même période. La vignette « Mary » présente d'abord Kelly, costumée, jouant le rôle de Mary Cassatt lorsqu'elle peint le portrait d'une mère et de son enfant. Le point de vue de la caméra passe du visage de Kelly au tableau et l'on aperçoit, à la place des deux modèles, l'un des schémas de Lacan utilisé par l'artiste pour *Post-Partum Document*. Kelly/Cassatt réapparaît ensuite dans le

43. Preiss a aussi cosigné en 2005 le film *Discharge* avec Nicolás Guagnini, également membre de la galerie Orchard.

44. Voir la page 50 et la note 67 de la première partie du texte.







My Barbarian  
*Universal Declaration of Infantile  
 Anxiety Situations Reflected in  
 the Creative Impulse*, 2013  
 Vidéo

bureau de l'analyste (orné des œuvres de Kelly) et livre un bref commentaire didactique quant au legs du langage par la mère lors de la formation de la subjectivité. S'ensuit une saynète chantée par des membres de My Barbarian (accompagnés au piano par Kelly), enfilant un montage de citations de divers textes psychanalytiques sur la sublimation « créative ». Dans la seconde vignette, « Eleanor », Antin interprète Eleanor Roosevelt en train d'écrire la « Déclaration des droits de l'homme » pendant la Grande Dépression, lorsqu'elle devient le porte-parole de menuisiers et de charpentiers (joués ici par My Barbarian) et s'oppose ouvertement aux partis pris idéologiques de son mari président.

Entre 1974 et 1984, les vidéastes Lynn Blumenthal et Kate Horsfield ont tourné plus de 200 entretiens avec des artistes et des critiques en utilisant la caméra Portapak, qui leur a alors permis de restituer avec peu de moyens la durée de la parole. Dans un entretien de cette série réalisé en 1984, le critique Craig Owens rend compte avec moult détails d'un pan de son parcours<sup>45</sup>. Outre la livraison de ce témoignage, il explique sa façon de situer les pratiques artistiques et l'écriture des artistes au même niveau que le discours qu'il produit, qui implique une prise de risques politiques et une compromission économique partagées.

<sup>45</sup>. Il évoque ses premières lectures de Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss, son rôle dans le comité éditorial d'*October*, sa défection de ce groupe et la période où, pour des raisons avant tout économiques, il travaille à la revue *Art in America*.

<sup>46</sup>. Conversation avec l'artiste, septembre 2014.

Entre 1984 et 1985, Jason Simon a fréquenté le ISP du Whitney Museum, à New York. Owens a animé un séminaire auquel Simon et plusieurs pairs ont participé et qui s'est poursuivi au-delà des six mois du semestre, pendant l'été, sous la forme d'un groupe de lecture consacré à l'ouvrage *Le Capital* de Karl Marx<sup>46</sup>. Depuis le milieu des années 1990, Simon nourrit une relation professionnelle et amicale avec un autre critique, Bill Horrigan, conservateur au Wexner Center, à Columbus, en Ohio. Tous deux ont côtoyé le cinéaste Chris Marker au moment où Horrigan présentait son travail d'installation pour la première fois en Amérique du Nord, lors du point de chute américain de l'exposition *Passage de l'image* (d'abord présentée à Beaubourg) au Wexner Center, en 1991. En 1995, Marker réalise *Silent Movie* dans le cadre d'une résidence du Experimental Media Lab, alors dirigé par Simon. Le lien entre les deux s'est consolidé pendant cette période, lorsque le cinéaste lui a envoyé un enregistrement sonore sur bobine de fil de fer qu'il espérait faire migrer vers un format lisible. Simon a ensuite acheminé la nouvelle version à Marker, qui a pu s'y entendre jouer du piano dans les années 1950. Plus tard,



Lyn Blumenthal, Kate Horsfield  
*Craig Owens: An Interview*, 1984  
Vidéo



Jason Simon  
*In and Around the Ohio Pen*, 2014  
Vidéo

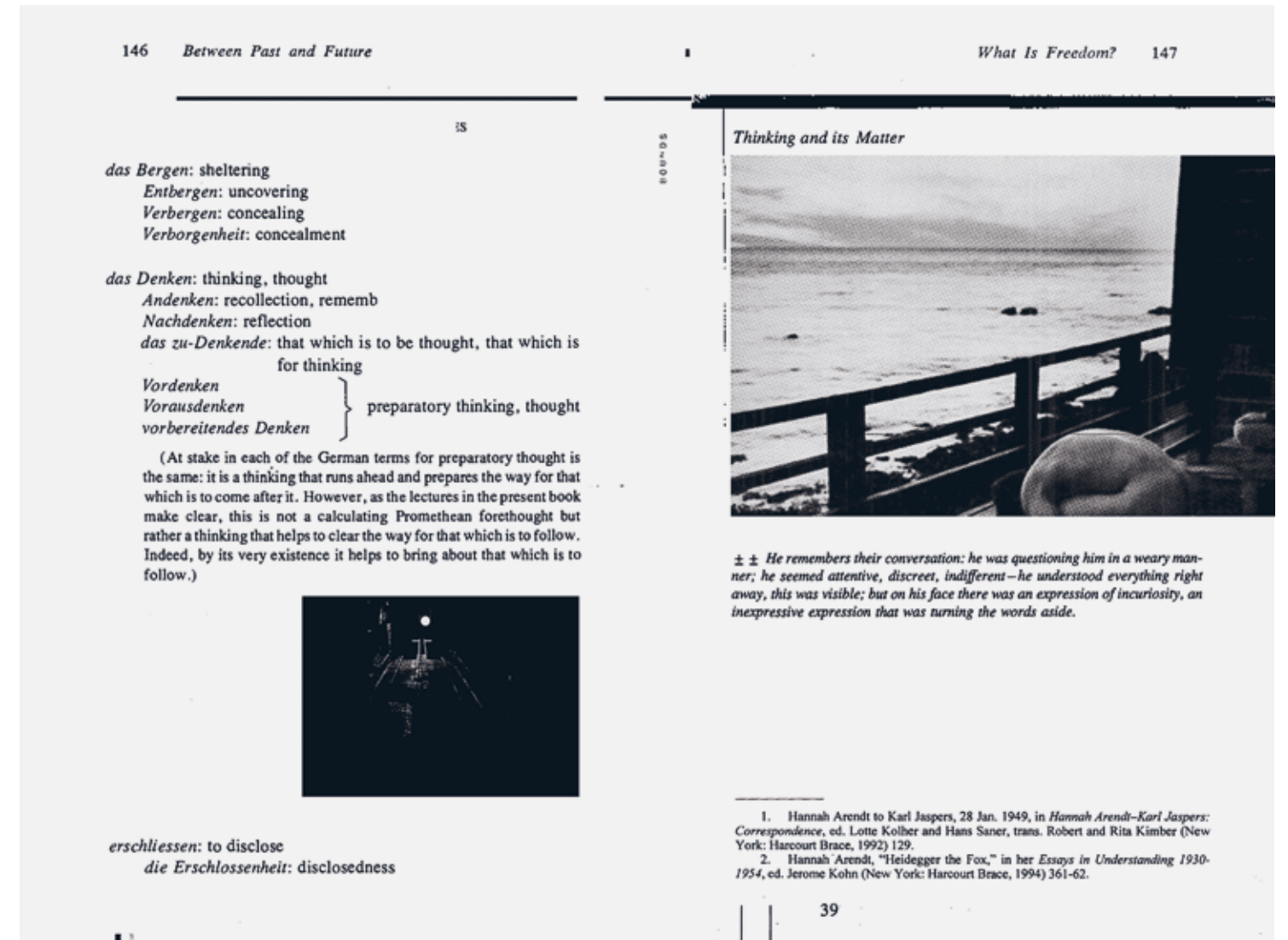


Simon a collectionné des documents publiés par et sur Marker, entre autres, les numéros de la collection *Petite Planète*, sous la direction du cinéaste entre 1954 et 1964.

Lors de l'exposition *Having Been Described in Words*, dont il a été le commissaire à la galerie Orchard en 2006, Simon a invité des artistes sur lesquels Horrigan avait écrit des essais (Sadie Benning, Gregg Bordowitz, Phil Collins, Bill Horrigan, William Jones, Chris Marker, Julia Scher, Garry Winogrand). Chacun d'eux a présenté une proposition réalisée dans un autre médium que ceux de la vidéo ou du film, qui les avait d'abord fait connaître. Simon a également distribué gratuitement un recueil des textes de Horrigan sur chacun de ces artistes. La contribution de Marker pour *Having Been Described in Words* a consisté à produire une affiche en collaboration avec Simon, réunissant un échantillon des couvertures de la série « Petite Planète », sur lesquelles figurent des visages de femmes des pays auxquels les guides sont consacrés.

En 2012, j'ai vu *Collection Chris Marker* à la galerie White Columns, lors de l'exposition *Looking Back White Columns Annual* sous le commissariat de Richard Burkett. Dans cette circonstance, Simon avait assemblé tous les numéros de *Petite Planète* et la plupart des ouvrages dont Marker fut responsable, comme auteur ou éditeur, ainsi que des documents appartenant à Horrigan. Pour réaliser *In and Around the Ohio Pen*, en 2014, Simon a cette fois superposé l'enregistrement sonore inédit de Marker transféré au Media Lab et des fragments de films super 8 tournés pendant une visite du pénitencier abandonné de Columbus qu'il avait effectuée avec Horrigan en 1991.

Dans deux séries placées en vis-à-vis des films de Preiss, de Quaytman et de Simon, Kevin Rodgers tente lui aussi de donner forme aux modalités de dissémination matérielle du discours. Au fil de ses recherches en vue d'obtenir son doctorat, il a intercepté sur Internet un échantillon de PDF flottant momentanément hors du circuit de la propriété intellectuelle et en a fait ses matériaux d'étude. La thèse de Rodgers portait entre autres sur la philosophie d'Hannah Arendt et la plupart des PDF gravitent autour de ce champ qu'il a investi au croisement de l'éthique, de l'économie politique et de l'esthétique. À partir de citations de ces documents et d'illustrations tirées de manuels de gymnastique des années 1970, l'artiste s'est approprié ce corpus en constituant des images hybrides, qui rendent perceptibles



des trames narratives jusqu'alors invisibles entre les textes commentés dans sa thèse. Arrimées directement sur les murs de la galerie en tant que second point d'aboutissement, les compositions de *The Free Dependent* (2014) transmettent une part des sources originales. On reconnaît par exemple des extraits d'ouvrages d'Arendt<sup>47</sup>, de Martin Heidegger et des notes de bas de page du périodique *The Fox*<sup>48</sup>. Au premier coup d'œil, chaque section génère une gestalt propre à l'organisation des signes sur une page. Or, l'illusion de se trouver devant un texte (ou un « paratexte ») formaté est vite dissipée par la constatation qu'il s'agit en fait d'un montage méticuleux de détails tirés de plusieurs de ces sources. Particules en suspension sur Internet, les livres et essais avaient été coupés de leur adresse bibliographique, mais Rodgers ne vient pas ensuite les rapatrier au sein d'un autre ordre plus opaque (le figural, opposé au discours). Leur assemblage donne plutôt lieu à une nouvelle cohérence qui échappe simultanément au mode linéaire de la lecture et aux rencontres fortuites de l'esthétique visuelle du collage.

Les deux sculptures adjacentes à *Free Dependent* intitulées *In Reverence*, *In Friendship*, *In Love* (2014), constituent des retombées de ce formalisme « provisoire » en ce qu'elles se conjuguent aux éléments avoisinants, projetant le regard à l'extérieur. La bibliothèque recadre les murales, les pattes de la chaise acquièrent un aspect anthropomorphe, tandis que son dossier évoque le blason des universités de l'Ivy League. L'étrange énoncé « TRUST WOMEN », inscrit sur l'autocollant de l'une des étagères de la bibliothèque, semble être le seul fragment montré d'un autre registre d'énoncés flottants que Rodgers a saisis au vol lors de ses recherches, et il procure une légende ambivalente à l'ensemble de la constellation. Les séries de Rodgers, dispersées entre les œuvres des participants du second volet de *D'un discours*, viennent également se superposer aux récits qui s'y trament. Ainsi, certains pans de *The Free Dependent* montrent la *forme-couple* organisant les signifiants autour de sujets à la fois unis et reclus dans leur différence. Cette socialité « à deux » se manifeste non seulement entre des individus liés amoureusement et par le truchement de la collaboration (ici Jeff Preiss et R.H. Quaytman), mais également dans l'amitié (Bill Horrigan et Jason Simon, John Kelsey et Sylvère Lotringer).

Le collectif Bernadette Corporation est constitué en 1994 à Paris et à New York par John Kelsey, Antek Walczak et Bernadette Van-Huy. Ses membres espèrent alors enchevêtrer les protocoles d'attribution de la valeur au sein du monde de l'art et du système de la mode plutôt

<sup>47</sup>. Rodgers cite des extraits de l'ouvrage d'Hannah Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris : Gallimard, 1972, une anthologie d'essais de la philosophe sur la liberté, l'éducation et les régimes autoritaires.

<sup>48</sup>. Ce périodique fut, dans les années 1970 à New York, la tribune d'un groupe d'artistes qui avaient articulé leur engagement politique par des prises de position théoriques et un rejet du formalisme.





49. Voir *Bernadette Corporation, 2000 Wasted Years*, sous la direction de Bernadette Corporation, Jim Fletcher, Richard Birkett et Stefan Kalmár, Londres : Koenig Books, 2014. Publication accompagnant l'exposition rétrospective à Artists Space en 2012.

50. Transcription d'un extrait du commentaire de Sylvère Lotringer dans la vidéo de Bernadette Corporation *Hell Frozen Over*. (Notre traduction)

51. Daney, Serge, «What 'Out of Africa' Produces», *Made in USA*, no. 1, automne-hiver 1999-2000, p.p. 106-108.

52. En 2005, Bernadette Corporation rédige avec la collaboration de plus d'une centaine de personnes le roman à clef *Reena Spaulings* (Bernadette Corporation, *Reena Spaulings*, Los Angeles et New York : Semiotext(e), 2005).

53. Bernstein, Michèle, *All the King's Horses*, Los Angeles et New York : Semiotext(e), 2008.

que de les exclure l'un de l'autre<sup>49</sup>. Ultimement, leur mimétisme de la dimension virale du capitalisme cognitif débouche sur une tentative de « politiser » les deux sphères culturelles.

Pendant ses études à l'université Columbia, à New York, vers la fin des années 1980, Kelsey rencontre Sylvère Lotringer, avec lequel il se liera d'amitié. Le professeur de littérature française le fait alors entrer dans la grande famille de Semiotext(e). En 2000, Bernadette Corporation a réalisé la vidéo *Hell Frozen Over*, pour l'exposition collective *Let's Entertain* au Walker Art Center. Filmé en plan américain, Lotringer récite et commente des extraits de textes de Stéphane Mallarmé, l'hiver, sur un lac gelé. La leçon est entrecoupée de segments d'une séance de photographie de mannequins se déroulant dans un bureau en désordre. À l'instar de Mallarmé et ensuite de Marcel Broodthaers, il investit ce moment où l'image d'un sujet et sa parole se réifient simultanément. *D'un discours* a cumulé plusieurs représentations d'intellectuels et de théoriciens parlant ou restant silencieux devant une caméra. *Hell Frozen Over* brouille cependant la supposée transparence documentaire de ces témoignages, car Lotringer y met en scène précisément le paradoxe de l'expression linguistique du vide :

L'idée n'est pas de produire un produit. L'idée est d'user de l'allusion à un produit dans le but de vendre un rêve, l'enveloppe, et non la chose elle-même. Tout se réduit à l'art d'envelopper. Envelopper le rien. Et, pour Mallarmé, l'enveloppement est toujours un acte positif. En français, rien est quelque chose. Voilà un des paradoxes du langage : dire « rien » est dire quelque chose. Mais, du même coup, en français, « rien » est l'anagramme de « nier »<sup>50</sup>.

Entre 1999 et 2001, Bernadette Corporation publie trois numéros de la revue *Made in USA* dont le contenu s'inspire du magazine *La Dernière Mode*, édité par Mallarmé en 1874 (dans lequel le poète signait des articles sous des pseudonymes féminins). John Kelsey y publiera alors en anglais quelques textes du critique de cinéma français Serge Daney<sup>51</sup>. Plus tard, Kelsey entreprendra la traduction de l'ouvrage de la situationniste Nicole Bernstein *Tous les chevaux du roi*, dont des extraits seront distribués en feuilleton lors des vernissages de la galerie Reena Spaulings, qu'il dirige depuis 2003 avec Emily Sundblad<sup>52</sup>, puis le texte fera l'objet d'une publication aux éditions Semiotext(e)<sup>53</sup>.

Le dispositif choisi pour rendre compte de la filiation entre Lotringer et la grande famille de Semiotext(e) lors du deuxième volet de *D'un discours* a été conçu par l'artiste et historien d'art Steve Lyons. En 2014, nous avons vu ensemble la biennale du Whitney. L'une des sections de l'exposition sous la responsabilité du commissaire Stuart Comer, était consacrée à la revue. Lyons avait consulté le fonds d'archives de Lotringer/Semiotext(e) à la Fales Library et, s'appuyant sur ces recherches, sa thèse de doctorat aborde les communautés affinitaires de la contreculture new-yorkaise des années 1980 et 1990, dont l'ex-professeur de littérature française à Columbia représentait l'une des figures tutélaires.

Dans l'installation *Anthopology of Influence* (2014), Lyons part de ce réseau de Semiotext(e) afin d'investir ensuite des plans contigus de l'espace social qu'il habite intellectuellement au confluent d'un centre hypermédiatisé (New York) et de la périphérie montréalaise. Pour ce faire, il s'est approprié en partie un dispositif de tapisserie murale de la dernière biennale du Whitney conçu par l'artiste et collaborateur éditorial de Semiotext(e) Hedi El Kholi<sup>54</sup>. Dans cette première scénographie, des pages de la revue ont été réimprimées sur une pellicule argentée. Lyons a remplacé le motif des feuillets du périodique par un échantillon presque exhaustif des pages d'*Artforum* dans lesquelles des auteurs et artistes associés de près ou de loin aux éditions Semiotext(e) ont bénéficié d'une tribune ou d'un encart publicitaire entre 2003 et 2008. La portion vidéo de la présentation du Whitney – composée d'épisodes de l'*Abécédaire* de Deleuze et d'un entretien avec Paul Virilio – était « remplacée » quant à elle par la projection de *Hell Frozen Over*. Dans la présentation inaugurale, une vitrine était disposée près de la murale de Hedi El Kholi, qui renfermait quelques documents d'archives du fonds de Lotringer et du périodique. Une seconde partie de l'installation de Lyons montrait en vitrine la table des matières d'un numéro d'*Artforum* paru lorsque Jean Baudrillard était membre du comité éditorial, ainsi que des cartes postales issues du fonds d'archives de Lotringer et de la revue envoyées à Lotringer par Tim Griffin, éditeur d'*Artforum*, et par John Kelsey, collaborateur au même magazine. En poursuivant une correspondance intellectuelle sous le couvert de l'amitié, Griffin, et Kelsey demandaient alors subrepticement des faveurs économiques à leur ancien professeur et ami : leur trouver un appartement (Griffin) ou un emploi (Kelsey).

54. Voir <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/Semiotexte>. Consulté le 11 janvier 2015.

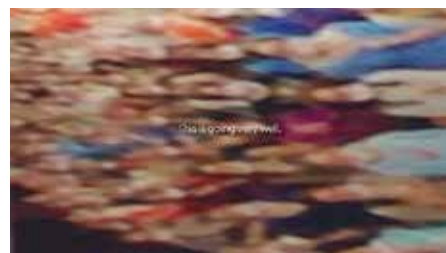


En 2012, Sophie Béclair Clément et moi-même avons organisé une exposition intitulée *et al.*, à la galerie Séquence, à Chicoutimi, qui proposait un bilan de nos recherches respectives sur la réception différée de l'art contemporain dans un lieu dit en périphérie. Comme l'événement s'est déroulé au sein d'une région majoritairement francophone, nous espérions soulever le problème du monolinguisme de manière détournée, en abordant la francophonie comme communauté fictive d'appartenance homogène. C'est au cours de nos échanges que j'ai envisagé l'écriture d'une histoire locale de la *French theory*, afin de produire un commentaire sur la persistance d'un « lieu linguistique » clivé dans les arts visuels au Canada. Nous avons convié des artistes à réactualiser des œuvres nées en partie d'une invitation institutionnelle de répondre au contexte. Chacun des participants a conçu des dispositifs *ad hoc* restituant le programme de ces présentations inaugurales de façon fragmentaire, tout en conférant rétrospectivement aux œuvres – souvent de nature performative – une autonomie relative hors de cette circonstance. Une part du projet se rattachait au langage de la médiation elle-même : la forme brève du communiqué de presse, la mise en récit du cartel, la description toujours lacunaire de la recension critique et de la documentation.

Dans *En tant que*. Lors de la sixième séance, je lui ai parlé de la salle d'attente / *Personality Profile Tape* (2014), Béclair Clément investit cette fois la construction de la subjectivité de l'artiste au confluent de la publicité et de l'éthique, problématique qui fait également l'objet de sa thèse de doctorat en littérature comparée. Lors d'une période préliminaire de sa recherche, elle s'est interrogée sur l'absence d'expositions individuelle de Marcel Broodthaers à Montréal et sur le peu d'intérêt qu'on lui accorde au Québec, quand il s'agit d'une pratique où s'articulait exceptionnellement la question du bilinguisme. Béclair Clément s'est approprié le contenu d'un entretien entre Broodthaers, sa conjointe Maria Gilissen et un thérapeute, qu'elle a trouvé par hasard au sein d'un dossier documentaire de la galerie Wide White Space, à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, Paris. Marcel Broodthaers se prêtait alors au profilage psychologique sans rompre avec l'investissement détaché de la fonction auteur qui caractérisait son œuvre, au confluent des modes de production économiques de la littérature et des arts visuels.

Dans le document original, le texte s'affiche sur deux colonnes : la première restitue la transcription des interventions en anglais ou en





55. Ces données et le protocole sous-jacent à la conception du montage sont divulgués uniquement dans le générique de fin de la vidéo. Vis-à-vis l'œuvre de Bélaire Clément est projeté le film de Jason Simon, qui procède aussi de l'appropriation d'une source interceptée inédite.

56. On y lisait la déclaration suivante : « Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la galerie Saint-Laurent. Mais, c'est de l'Art dit-il et j'exposerais volontiers tout ça. D'accord lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30 %. Ce sont, paraît-il des conditions normales. Certaines galeries prenant 75 %. Ce que c'est ? En fait, des objets. Marcel Broodthaers Galerie Saint-Laurent Rue Duquesnay Du 10 au 25 avril Vernissage vendredi de 6 à 8 heures. » Cette citation est transcrite de l'invitation. L'invitation est reproduite dans *Marcel Broodthaers Collected Writings*, sous la direction de Gloria Moure, Barcelone : Ediciones Poligrafa, 2013, p. 139.

français, puis la deuxième fournit les traductions de la première langue vers la deuxième langue, le cas échéant. En décrivant cet aspect, je révèle l'existence de *Personality Profile Tape*, qui jusqu'à maintenant est resté inédit (il n'apparaît pas dans les catalogues raisonnés des écrits de Marcel Broodthaers)<sup>55</sup>. Faire effraction en redirigeant vers un tiers une transaction privée est cependant le propre de la bande vidéo de Bélaire Clément, dont le préambule montre un segment d'images captées subrepticement dans la salle d'attente de son analyste. Pour réaliser la partie principale, elle a acheté des exemplaires de tous les magazines qui s'y trouvaient pendant une période d'environ un mois. Les pages ont été photographiées à nouveau en faisant l'économie du langage et montées bout à bout, comme un film fixe. Cette séquence est renouvelée avec des numéros de périodiques récents à chaque fois que l'œuvre fait l'objet d'une nouvelle présentation. Au défilement des images, Bélaire Clément a ajouté en sous-titres le texte de la transcription de l'entretien entre Marcel Broodthaers, Maria Gilissen et le thérapeute. Cette superposition et la rotation des images vers la gauche s'inspirent du carton d'invitation de la première exposition de Marcel Broodthaers à la galerie Saint-Laurent, à Bruxelles, en 1964, imprimé sur des feuillets détachés de revues de mode féminine de l'époque<sup>56</sup>. Sachant que Jacques Lacan avait pris grand soin de sélectionner la littérature de transition offerte à ses patients dans sa salle d'attente (véritable scène parisienne de rencontre mondaine), Bélaire Clément a demandé à son analyste s'il avait, comme son maître, choisi ces magazines et ces tableaux ornant les murs. Il a répondu : « Qu'est-ce qui vous fait croire que je peux m'occuper de cet endroit ? » Le spectateur tombant au hasard sur l'œuvre capte la doxa visuelle du défilement des pages de ces périodiques. Lorsque le texte est synchronisé pour clignoter au rythme de l'apparition des images, il fournit quant à lui peu d'indices de l'identité de l'interviewé, Marcel Broodthaers, et se travestit en parole d'un sujet sans nom auquel on exige de rendre compte de lui-même.

Sophie Bélaire Clément et Philippe Hamelin  
*En tant que. Lors de la sixième séance,*  
*je lui ai parlé de la salle d'attente / Personality*  
*Profile Tape [s.d.], août 2014, 2014*  
 Vidéo



List of works

First part

Leonard & Bina Ellen Art Gallery,  
Concordia University  
November 14, 2013-January 25, 2014

1. Jon Knowles, *Left Foot*, 2013  
Paint on orthopaedic body splint  
Dimensions variable  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Left Hand*, 2013  
Paint on orthopaedic body splint  
Dimensions variable  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Right Hand*, 2013  
Paint on orthopaedic body splint  
Dimensions variable  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Right Foot*, 2013  
Paint on orthopaedic body splint  
Dimensions variable  
Courtesy of the artist, Montreal
2. Jon Knowles, *Alice*, 2013  
Inkjet print on canvas  
66 × 81.2 cm  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Irène*, 2013  
Inkjet print on canvas  
26 × 48 cm  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Lulu*, 2013  
Inkjet print on canvas  
66 × 121.9 cm  
Courtesy of the artist, Montreal
- Jon Knowles, *Julia*, 2013  
Inkjet print on canvas  
66 × 106 cm  
Courtesy of the artist, Montreal
3. Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace,  
*Free Media Bulletin 1*, 1969  
Mimeographed pages (each 21 × 27 cm),  
envelope  
Courtesy of the artist, Vancouver
4. Ian Wallace, *For an Ethic of Ambiguity*,  
1969  
Collage on paper, 4 pages  
Each 16.3 × 10.5 cm  
Courtesy of the artist, Vancouver
- Ian Wallace, *Untitled (In the Studio  
with Table)*, 1969/1992  
Silver gelatin print  
76 × 93 cm  
Collection of Moshe Mastai, Vancouver
- Ian Wallace, *Image/Text*, 1979  
Video transferred to DVD, 29 min 12 sec,  
colour, silent  
Courtesy of the artist and Catriona  
Jeffries Gallery, Vancouver
5. Thérèse Mastroiacovo, *Art Now*, 2005-  
Graphite on paper  
Each 55.9 × 76.2 cm  
Ongoing project, over 100 iterations  
to date  
20 drawings included in the exhibition in  
two separate installation cycles

- First cycle—"Art Now (2005 to present)"  
November 14, 2013-January 6, 2014  
Titles of drawings:  
"Art Now (Now then: a performance,  
1979)", 2013  
"Art Now (Is everybody done now?,  
1980)", 2013  
"Art Now (Any Day Now, 2007)", 2013  
"Art Now (Artist Says: Now demonstrate  
how to make art?, 1995)", 2013  
"Art Now (maintenant, Ici, là-bas = now,  
here, over there, 2007)", 2013  
"Art Now (It's darker now than an hour ago,  
2005)", 2013  
"Art Now (Don't Look now: January 22-  
February 26, 1994)", 2013  
"Art Now (Any minute Now, something will  
happen, 1994)", 2013  
"Art Now (Where Are They Now?, 1966)", 2013  
"Art Now (Nu 2 = Maintenant 2 = Now 2 =  
Jetzt 2, 1966)", 2013
- Second cycle—"Art Now (2005 to present)"  
January 6-25, 2014  
Titles of drawings:  
"Art Now (Now Appearing, 1996)", 2013  
"Art Now (The situation now: a survey of  
local non-objective art, 1995)", 2013  
"Art Now (Living Here Now—Art & Politics,  
1999)", 2013  
"Art Now (Feminism now: theory and prac-  
tice, 1985)", 2013  
"Art Now (Now see here!: art, language and  
translation, 1990)", 2013  
"Art Now (Environments Here and Now,  
1985)", 2013  
"Art Now (Everybody now: the crowd in con-  
temporary art, 2001)", 2013  
"Art Now (As of Now, 1983)", 2013  
"Art Now (Signs of change: social movement  
cultures, 1960s to Now, 2010)", 2013  
"Art Now (Strategies of Survival-Now!:  
a global perspective on ethnicity,  
body and breakdown of artistic systems,  
1995)", 2013  
Courtesy of the artist, Montreal.
- Thérèse Mastroiacovo, *One and Half  
Seater*, 1999 (re-constructed, 2013)  
Wood and hardware  
71.1 × 38.1 × 83.8 cm  
From the body of work entitled "politics  
of recognition", 1997-1999  
Courtesy of the artist, Montreal
- 6. Mary Kelly, *Post-Partum Document, Part II  
(analysed utterances and related speech  
events)*, 1975  
Letterpress text on paper and inked rubber  
type; typed text on index card (23 pan-  
els); electrostatic printing on paper  
(2 panels)  
Each 25.8 × 20.7 cm  
Collection of the Art Gallery of Ontario,  
Toronto  
Gift of the Junior Committee Fund, 1987
- Mary Kelly, *Lecture*, Hall Building,  
Concordia University, 1455 De Maisonneuve  
Blvd. West, Montreal, December 9, 1988  
Sound recording, 73 min 21 sec

- Lecture organized by Gail Bourgeois  
for La Centrale, Powerhouse Gallery,  
in collaboration with the Committee  
on the Status of Women, Concordia  
University, Montreal  
The recording was made by Bourgeois,  
who also wrote Mary Kelly's biography and  
read it as an introduction to the lecture.  
Gift of Gail Bourgeois, Records  
Management and Archives, Concordia  
University, Montreal
- Mary Kelly, *Interim Part 1: Corpus*  
Poster for the exhibition at Powerhouse  
Gallery, Montreal, November 26-  
December 18, 1988  
40 × 62 cm  
La Centrale fonds: Powerhouse Gal-  
lery, Records Management and Archives,  
Concordia University, Montreal
  - 7. Laura Mulvey, Peter Wollen, *Riddles  
of the Sphinx*, 1977  
16 mm film transferred to DVD, 91 min  
Distributed by the British Film  
Institute, London  
Also screened on January 18, 2014 at  
J.A. de Sève Cinema, Concordia University
  - 8. Yvonne Rainer, *The Man Who Envied  
Women*, 1985  
16 mm film transferred to digital  
format, 125 min  
Courtesy of Zeitgeist films, New York  
www.zeitgeistfilms.com
  - 9. Peter Halley, *Prison*, 1987  
Vacuum formed plastic with silkscreen, 4/18  
111.7 × 109.2 cm  
This limited edition print was produced  
and sold by Editions Ilene Kurtz,  
New York, in 1987  
Courtesy of the artist and the Sonnabend  
Collection, New York
  - 10. Views of the exhibition, *Resistance  
(Anti-Baudrillard)* organized by Group  
Material (Julie Ault, Doug Ashford,  
Tim Rollins), White Columns, New York,  
6-28 February, 1987  
4 digital prints  
Each 111 × 109 cm  
Photographs by Ken Schles reproduced  
in Montreal by Photosynthèse, courtesy  
of Group Material, New York  
Group Material Archive, Downtown  
Collection, Fales Library and Special Col-  
lections, New York University, New York
  - 11. *Namibia in Struggle: Portable Exhibition  
of Photographs*, circulated by The  
International Defence and Aid Fund for  
Southern Africa, London, 1987  
Presented in the exhibition *Resistance  
(Anti-Baudrillard)*  
This copy is now in the Group Material  
Archive, Downtown Collection, Fales  
Library and Special Collections, New York  
University, New York

12. Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville, *Six fois deux, sur et sous la communication*, 6A episode, “Avant et après” Coproduction: Institut national de l’audiovisuel, Paris, Sonimage, Grenoble, 1976  
56 min 12 sec  
The series was broadcast in France by FR3, between July and August 1976, two episodes per week at 8.30 pm. The series was presented in the exhibition *Resistance (Anti-Baudrillard)* Institut national de l’audiovisuel, Paris
13. “Anti-Baudrillard”, *File Magazine*, no 28, 1987  
Unpaginated  
Partial transcript of the closed round table held on January 25, 1987 with the artists Judith Barry, Peter Halley, Oliver Wasow, Julia Wachtel and the critic William Olander  
Private collection, Montreal
14. Philip Monk, *Reception French Theory: Toronto, Montréal, November 14th 2013* Produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2013  
Digital video, 37 min 55 sec  
Camera and editing: Deborah Van Slet  
Philip Monk, *Peripheral/Drift, A Vocabulary of Theoretical Criticism*, Toronto: Rumour, 1979  
Courtesy of Artexxe, Montreal  
Gift of René Payant, 1988
15. “Description/Interpretation/Judgement. What is criticism? Parachute Discussions”, held as part of the symposium *Art and Criticism in the Eighties*, Ontario College of Art, March 17 and 18, 1984 (excerpt from the March 18 discussion period)  
Digitized audiocassette, 50 min 40 sec  
In this excerpt, the voices heard are, in order, those of artist Bruce Barber, critics René Payant, Thierry de Duve, Philip Monk, Johanne Lamoureux, Craig Owens and artist John Scott.  
Parachute: revue d’art contemporain fonds, Archives Nationales du Québec, Montreal, gift of Chantal Pontbriand
16. *Parachute art contemporain/ contemporary art* no 32 (September, October, November 1983), 42 (March, April, May 1986) and 48 (September, October, November 1987)  
Private collection
17. Views of the exhibition *Magnificent Obsession* organized by Mark Lewis and Geoff Miles; participating artists: Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon and Mitra Tabrizian  
Inaugural presentation at Artculture Resource Centre, Toronto, May 20–June 8, 1985

Also presented at Galerie Optica, Montreal, October 19–November 16, 1985.  
The seven digitized images projected as part of *D’un discours* were produced from the 35 mm slides in the exhibition file in the Optica fonds, Records Management and Archives, Concordia University

18. Karen Knorr, *Gentlemen*, 1981–1983 (series of 26 images)  
Six digital exhibition prints from scanned files of the 35 mm negatives  
Each 50 × 60 cm  
Original prints shown as part of *Magnificent Obsession*  
Copies produced in Montreal by Photosynthèse with the kind permission of the artist, London

19. Gareth James, *Untitled Stolen Bicycle*, 2008  
Bicycle frame, chain joint, glass, inkjet photographic print  
Dimensions variable  
– Initial presentation: *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Christian Nagel Gallery, Cologne, May 31–June 28, 2008  
Collection of Norah and Norman Stone, San Francisco  
Gareth James, *The Screwunscrew*, 2009  
Monofilament, bicycle inner tubes, steel and brass screw  
Dimensions variable, each inner tubes module 72 × 304 cm  
– Initial presentation: *As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature*, Elizabeth Dee Gallery, New York, May 23–June 27, 2009  
Whitney Museum of American Art, New York; Promised gift of Thea Westreich Wagner and Ethan Wagner  
Gareth James, *Lui*, 2009  
Graphite on inkjet print on canvas with bicycle inner tube  
45 × 6.9 cm  
– Initial presentation: *As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature* Courtesy of the artist, Vancouver, and Miguel Abreu Gallery, New York  
Gareth James, *Untitled (Young Claude Levi-Strauss with Monkey, Fragment Spirals)*, 2011  
Chromogenic print  
76.2 × 50.8 cm  
– Initial presentation: *Human Meta1*, Miguel Abreu Gallery, New York, 22 October, 2011–15 January, 2012  
Courtesy of the artist, Vancouver, and of Miguel Abreu Gallery, New York  
Gareth James, *Elle*, 2011  
Chalkboard paint on wood, powder coated handmade brass screw  
107.8 × 61 × 24 cm

- Initial presentation: *Human Meta1*  
Courtesy of the artist, Vancouver, and of Miguel Abreu Gallery, New York
- Gareth James, *Untitled (Charles de Gaulle, Dress Uniform with Black to White Spiral)*, 2011  
Chromogenic print  
76.2 × 50.8 cm  
– Initial presentation: *Human Meta1*  
Collection of Thea Westreich Wagner and Ethan Wagner, New York  
Gareth James, *Untitled (Edward Curtis, Black to White Spiral)*, 2011  
Chromogenic print  
76.2 × 50.8 cm  
– Initial presentation: *Human Meta1*  
Courtesy of the artist, Vancouver and of Miguel Abreu Gallery, New York  
Gareth James, *Untitled (Edward Curtis with Black Irregular Circle)*, 2011  
Chromogenic print  
76.2 × 50.8 cm  
– Initial presentation: *Human Meta1*  
Courtesy of the artist, Vancouver and of Miguel Abreu Gallery, New York

20. Andrea Fraser, *May I Help You?*, 1991  
Video, 20 min 7 sec  
Performance presented as part of the exhibition *May I Help You? In Cooperation with Allan McCollum*, at the American Fine Arts, Co. Gallery, New York City, January 12–February 2, 1991  
Ledlie Borgerhoff, Kevin Duffy and Randolph Miles performed Fraser’s script  
Courtesy of the artist, Los Angeles  
Andrea Fraser, Jeff Preiss, *Orchard Document: May I Help You?*, 1991/2005–6  
16 mm, colour, digitized and transferred to Blu-Ray HD, 20 min  
Produced by Orchard and Epoch Films, New York  
Performance presented as part of the exhibition *Part One* (Luis Camnitzer, Moyra Davey, Andrea Fraser, Gareth James, Nicolás Guagnini, Louise Lawler, Allan McCollum, John Miller, Christian Philipp Müller, Jeff Preiss, RH Quaytman, Martha Rosler, Daniela Rossell, Jason Simon, Lawrence Weiner), May 11–29, 2005 (Fraser’s performances took place on May 11, 15, 18 and 19)  
Courtesy of the artists, Los Angeles and New York  
Andrea Fraser, *It’s a Beautiful House, Isn’t It? (May I Help You?)*, 1991/2011  
Video, 17 min 25 sec  
Camera and sound: Mark Escribano  
Performance presented as part of the exhibition *91 92 93* (Andrea Fraser, Simon Leung et Lincoln Tobler), MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, May 12–July 31, 2011 (Fraser’s performances took place on May 11, 15 and 19)  
Courtesy of the artist, Los Angeles

Film screenings at J.A. de Sève Cinema, Concordia University

- January 11, 2014  
Berwick Street Film Collective (Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott and Humphrey Trevelyan), *Nightcleaners Part 1*, 1972–1975  
16 mm film transferred to digital file, 90 min  
Distributed by LUX, London  
Jay Street Collective (Antony McCall, Claire Pajaczkowska, Andrew Tyndall, Jane Weinstock, Ivan Ward), *Sigmund Freud’s Dora: A Case of Mistaken Identity*, 1979  
16 mm film transferred to digital file, 40 min  
Distributed by LUX, London

- January 17, 2014  
Laura Mulvey, Peter Wollen, *Penthesilea: Queen of the Amazons*, 1974  
16 mm film transferred to digital file, 99 min  
Distributed by the British Film Institute, London

- January 18, 2014  
Laura Mulvey, Peter Wollen, *Amy!*, 1980  
16 mm film transferred to digital file, 30 min  
Distributed by LUX, London  
Laura Mulvey, Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx*, 1977  
16 mm film transferred to DVD, 91 min  
Distributed by the British Film Institute, London

Liste des œuvres

---

Premier volet  
Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia  
14 novembre 2013–25 janvier 2014

- Jon Knowles, *Left Foot*, 2013  
Peinture sur attelle  
Dimensions variables  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Left Hand*, 2013  
Peinture sur attelle  
Dimensions variables  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Right Hand*, 2013  
Peinture sur attelle  
Dimensions variables  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Right Foot*, 2013  
Peinture sur attelle  
Dimensions variables  
Avec le concours de l’artiste, Montréal
- Jon Knowles, *Alice*, 2013  
Impression à jet d’encre sur toile, clous 66 × 81,2 cm  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Irène*, 2013  
Impression jet d’encre sur toile, clous 26 × 48 cm  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Lulu*, 2013  
Impression jet d’encre sur toile, clous 66 × 121,9 cm  
Avec le concours de l’artiste, Montréal  
Jon Knowles, *Julia*, 2013  
Impression à jet d’encre sur toile, clous 66 × 106 cm  
Avec le concours de l’artiste, Montréal

- Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace  
*Free Media Bulletin 1*, 1969  
Pages ronéotypées et brochées (chaque élément 21 × 27 cm), enveloppe  
Avec le concours de l’artiste, Vancouver

- Ian Wallace, *For an Ethic of Ambiguity*, 1969  
Collage sur papier, quatre pages  
Chaque élément 16,3 × 10,5 cm  
Avec le concours de l’artiste, Vancouver  
Ian Wallace, *Untitled (In the Studio with Table)*, 1969/1992  
Épreuve argentique  
76 × 93 cm  
Collection de Moshe Mastai, Vancouver  
Ian Wallace, *Image/Text*, 1979  
Bande vidéo transférée sur DVD, 29 min 12 s, silencieux  
Avec le concours de l’artiste et de la galerie Catriona Jeffries, Vancouver

- Thérèse Mastroiacovo, *Art Now*, 2005–  
Graphite sur papier  
Chaque élément 55,9 cm × 76,2 cm  
Série en cours, plus de cent itérations à ce jour.

- 20 dessins ont été présentés en deux cycles successifs lors de l’exposition
- Premier cycle – «Art Now (2005 to present)»  
14 novembre 2013–6 janvier 2014  
Titres des dessins :  
“Art Now (Now then: a performance, 1979)”, 2013  
“Art Now (Is everybody done now?, 1980)”, 2013  
“Art Now (Any Day Now, 2007)”, 2013  
“Art Now (Artist Says: Now demonstrate how to make art?, 1995)”, 2013  
“Art Now (maintenant, ici, là-bas = now, here, over there, 2007)”, 2013  
“Art Now (It’s darker now than an hour ago, 2005)”, 2013  
“Art Now (Don’t Look now: January 22–February 26, 1994)”, 2013  
“Art Now (Any minute Now, something will happen, 1994)”, 2013  
“Art Now (Where Are They Now?, 1966)”, 2013  
“Art Now (Nu 2 = Maintenant 2 = Now 2 = Jetzt 2, 1966)”, 2013
  - Deuxième cycle – «Art Now (2005 to present)»  
6–25 janvier 2014  
Titres des dessins “Art Now (Now Appearing, 1996)”, 2013  
“Art Now (The Situation now: a survey of local non-objective art, 1995)”, 2013  
“Art Now (Living Here Now – Art & Politics, 1999)”, 2013  
“Art Now (Feminism now: theory and practice, 1985)”, 2013  
“Art Now (Now see here!: art, language and translation, 1990)”, 2013  
“Art Now (Environments Here and Now, 1985)”, 2013  
“Art Now (Everybody now: the crowd in contemporary art, 2001)”, 2013  
“Art Now (As of Now, 1983)”, 2013  
“Art Now (Signs of change: social movement cultures, 1960s to now, 2010)”, 2013  
“Art Now (Strategies of survival- now!: a global perspective on ethnicity, body and breakdown of artistic systems, 1995)”, 2013  
Avec le concours de l’artiste, Montréal
  - Thérèse Mastroiacovo, *One and Half Seater*, 1999 (re-constructed, 2013)  
Bois et quincaillerie  
71,1 × 38,1 × 83,8 cm  
L’œuvre fait partie d’un ensemble intitulé «politics of recognition», 1997–1999  
Avec le concours de l’artiste, Montréal
  - Mary Kelly, *Post-Partum Document, Part II (analysed utterances and related speech events)*, 1975  
Texte imprimé en creux (à l’encre d’imprimerie) sur papier et caoutchouc encre; texte imprimé à l’encre sur fiche (23 panneaux); impressions électrostatiques sur papier (2 panneaux)  
Chaque élément 25,8 × 20,7 cm  
Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto  
Don du Junior Committee Fund, 1987

- Mary Kelly, *Conférence*, local H-110, Pavillon Hall, 1455 De Maisonneuve Ouest, Université Concordia, Montréal, 9 décembre 1988
- Enregistrement sonore, 73 min 21 s
- Conférence organisée par Gail Bourgeois pour La Centrale, Galerie Powerhouse, en collaboration avec le Comité sur le statut de la femme, Université Concordia
- L'enregistrement a été réalisé par Bourgeois, qui a également rédigé et lu la biographie de Mary Kelly présentée en introduction à la conférence
- Don de Gail Bourgeois, Gestion des documents et des archives, Université Concordia
- Mary Kelly, *Interim Part 1: Corpus*
- Affiche de l'exposition à la Galerie Powerhouse, Montréal, 26 novembre - 18 décembre 1988
- 40 × 62 cm
- Fonds La Centrale : Galerie Powerhouse, Service de Gestion des documents et des archives, Université Concordia, Montréal

7. Laura Mulvey, Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx*, 1977

Film 16 mm transféré sur DVD, 91 min

Distribué par le British Film Institute, Londres

Présenté aussi en séance le 18 janvier 2014 au Cinéma J.A. de Sève, Université Concordia, Montréal

8. Yvonne Rainer, *The Man Who Envied Women*, 1985

Film 16 mm transféré en format vidéo numérique, 125 min

Avec l'aimable concours de Zeitgeist films, New York

www.zeitgeistfilms.com

9. Peter Halley, *Prison*, 1987

Formage sous vide du support plastique, sérigraphie, 4/18

111,7 × 109,2 cm

Cette impression à tirage limité a été produite et vendue par Editions Ilene Kurtz, New York, en 1987

Avec l'aimable concours de l'artiste et de la Sonnabend Collection, New York

10. Vues de l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)* organisée par Group Material (Julie Ault, Doug Ashford, Tim Rollins), White Columns, New York, 6-28 février 1987

4 épreuves numériques tirées à partir de fichiers numériques des négatifs

Chaque élément 111 × 109 cm

Photographies de Ken Schles reproduites à Montréal par Photosynthèse, avec le concours de Groupe Material, New York

Fonds d'archives Group Material, Downtown Collection, Fales Library and Special Collections, New York University, New York

11. *Namibia in Struggle: Portable Exhibition of Photographs*, mise en circulation par The International Defence and Aid Fund for Southern Africa, Londres, 1987

Présentée lors de l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)*. Cet exemplaire se trouve désormais dans le fonds d'archives Group Material, Downtown Collection, Fales Library and Special Collections, New York University, New York

12. Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Six fois deux, sur et sous la communication*, épisode 6A, «Avant et après»

Coproduction : Institut national de l'audiovisuel, Paris, Sonimage, Grenoble, 1976

56 min 12 s

La série est diffusée par FR3 en France, à raison de deux épisodes par semaine, entre juillet et août 1976, à 20 h 30.

Elle figurait dans son intégralité au sein de l'exposition *Resistance (Anti-Baudrillard)*

Institut national de l'audiovisuel, Paris

13. «Anti-Baudrillard», *File Magazine*, no. 28, 1987

Non-paginé

Transcription partielle de la table ronde à huis clos tenue le 25 janvier 1987, réunissant les artistes Judith Barry, Peter Halley, Oliver Wasow, Julia Wachtel et le critique William Olander

Collection particulière, Montréal

14. Philip Monk, *Reception French Theory: Toronto, Montréal November 14th, 2013*, Produit par la Galerie Leonard & Bina Ellen, 2013

Vidéo numérique, 37 min 55 s

Caméra et montage : Deborah Van Slet

- Philip Monk, *Peripheral/Drift, A Vocabulary of Theoretical Criticism*, Toronto: Rumour, 1979

Avec le concours d'Artex, Montréal

Don de René Payant, 1988

15. «Description/Interpretation/Judgement. What Is Criticism? Parachute Discussions», dans le cadre du colloque *Art and Criticism in the Eighties*, Ontario College of Art, Toronto, 17 et 18 mars 1984 (extrait de la période de discussion du 18 mars)

Cassette audio numérisée, 50 min 40 s

Dans cet extrait, on entend, en ordre, les voix de l'artiste Bruce Barber, des critiques René Payant, Thierry de Duve, Philip Monk, Johanne Lamoureux, Craig Owens et de l'artiste John Scott

Fonds Parachute : revue d'art contemporain, Archives Nationales du Québec, Montréal, don de Chantal Pontbriand

16. *Parachute art contemporain/ contemporary art*

No. 32 (septembre, octobre, novembre 1983), 42 (mars, avril, mai 1986), 48 (septembre, octobre, novembre 1987)

Collection particulière

17. Vues de l'exposition *Magnificent Obsession* organisée par Mark Lewis et Geoff Miles.

Avec la participation de : Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon et Mitra Tabrizian

–Présentation inaugurale : Art-culture Resource Centre, Toronto, 20 mai - 8 juin 1985

Mise en circulation à la galerie Optica, Montréal, 19 octobre - 16 novembre, 1985

Les sept images numériques projetées dans le cadre de *D'un discours* ont été réalisées à partir de diapositives 35 mm, dossier de l'exposition, fonds Optica, Service de gestion des documents et des archives, Université Concordia, Montréal

18. Karen Knorr, *Gentlemen*, 1981-1983 (séries de 26 images)

Six épreuves d'exposition tirées à partir de fichiers numériques des négatifs 35 mm

Tirages originaux présentés dans le cadre de *Magnificent Obsession*, Toronto, Montréal, 1985

Copies produites à Montréal par Photosynthèse, avec le concours de l'artiste, Londres

19. Gareth James, *Untitled Stolen Bicycle*, 2008

Chassis de bicyclette, maillon de chaîne, verre, photographie au jet d'encre

Dimensions variables

–Présentation inaugurale : *The Real is that which always comes back to the same place: Broadway between 101st and 102nd Streets, New York, NY 10025, March 21, 2008*, Christian Nagel Gallery, Cologne, 31 mai - 28 juin 2008

Collection de Norah et Norman Stone, San Francisco

- Gareth James, *The Screwunscrew*, 2009

Dimensions variables, chaque module de chambres à air 72 × 304 cm

–Présentation inaugurale : *As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature*. Elizabeth Dee Gallery, New York, 23 mai - 27 juin 2009

Whitney Museum of American Art, New York ;

Promesse de don, collection Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner

- Gareth James, *Lui*, 2009

Graphite sur impression à jet d'encre sur toile avec chambre à air de bicyclette

45 × 6,9 cm

–Présentation inaugurale : *As Yet Untitled / When a Financial Institution Collapses There Is No Spectacular Outpouring of Gold / Glass Transition Temperature*

Avec le concours de l'artiste, Vancouver, et de la Miguel Abreu Gallery, New York

- Gareth James, *Untitled (Young Claude Levi-Strauss with Monkey, Fragment Spirals)*, 2011

Épreuve chromogénique

76,2 × 50,8 cm

–Présentation inaugurale : *Human Metal*, Miguel Abreu Gallery, New York, 22 octobre 2011 - 15 janvier 2012

Avec le concours de l'artiste, Vancouver, et de la Miguel Abreu Gallery, New York

- Gareth James, *Elle*, 2011

Peinture d'ardoise sur bois, vis en laiton

107,8 × 61 × 24 cm

–Présentation inaugurale : *Human Metal*

Avec le concours de l'artiste, Vancouver, et de la Miguel Abreu Gallery, New York

- Gareth James, *Untitled (Charles de Gaulle, Dress Uniform with Black to White Spiral)*, 2011

Épreuve chromogénique

76,2 × 50,8 cm

–Présentation inaugurale : *Human Metal*

Collection de Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner, New York

- Gareth James, *Untitled (Edward Curtis, Black to White Spiral)*, 2011

Épreuve chromogénique

76,2 × 50,8 cm

–Présentation inaugurale : *Human Metal*

Avec le concours de l'artiste, Vancouver et de la Miguel Abreu Gallery, New York

- Gareth James, *Untitled (Edward Curtis with Black Irregular Circle)*, 2011

Épreuve chromogénique

76,2 × 50,8 cm

–Présentation inaugurale : *Human Metal*

Avec le concours de l'artiste, Vancouver et de la Miguel Abreu Gallery, New York

20. Andrea Fraser, *May I Help You?*, 1991

Video, 20 min 7 sec

Performance présentée dans le cadre de l'exposition *May I Help You? In Cooperation with Allan McCollum*, à la galerie American Fine Arts, Co., New York, 12 janvier - 2 février 1991

Lors de l'exposition, le script de Fraser a été interprété par Ledlie Borgerhoff, Kevin Duffy et Randolph Miles

Avec le concours de l'artiste, Los Angeles

- Andrea Fraser, Jeff Preiss, *Orchard Document: May I Help You?*, 1991/2005 - 6 16 mm, couleur, transféré sur support HD Blu-Ray, 20 min

Produit par Orchard et Epoch Films, New York

Performance présentée dans le cadre de l'exposition *Part One* (Luis Camnitzer, Moyra Davey, Andrea Fraser, Gareth James, Niccolò Guagnini, Louise Lawler, Allan McCollum, John Miller, Christian-Philipp Müller, Jeff Preiss, R.H. Quaytman, Martha Rosler, Daniela Rossetti, Jason Simon, Lawrence Weiner), 11 - 29 mai 2005

Les performances de Fraser ont eu lieu le 11, 15, 18 et 19 mai

Avec le concours des artistes, Los Angeles et New York

- Andrea Fraser, *It's a Beautiful House, Isn't It? (May I Help You?)*, 1991/2011

Vidéo, 17 min 25 s

Caméra et son : Mark Escribano

Performance présentée dans le cadre de l'exposition *91 92 93* (Andrea Fraser, Simon Leung et Lincoln Tobier), MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 12 mai - 31 juillet 2011

Les performances de Fraser ont eu lieu le 11, le 15 et le 19 mai

Avec le concours de l'artiste, Los Angeles

Films présentés au Cinéma J.A. de Sève, Université Concordia

---

11 janvier, 2014

- Berwick Street Film Collective (Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott et Humphrey Trevelyan), *Nightcleaners Part 1*, 1972-1975

Film 16 mm transféré en format numérique, 90 min

Distribué par LUX, Londres

- Jay Street Collective (Antony McCall, Claire Pajaczkowska, Andrew Tyndall, Jane Weinstock, Ivan Ward), *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity*, 1979

Film 16 mm transféré en format numérique, 40 min

Distribué par Lux, Londres

17 janvier, 2014

- Laura Mulvey, Peter Wollen, *Penthesilea: Queen of the Amazons*, 1974

Film 16 mm transféré sur DVD, 99 min

Distribué par le British Film Institute, Londres

18 janvier, 2014

- Laura Mulvey, Peter Wollen, *Amy!*, 1980

Film 16 mm transféré en format numérique, 30 min

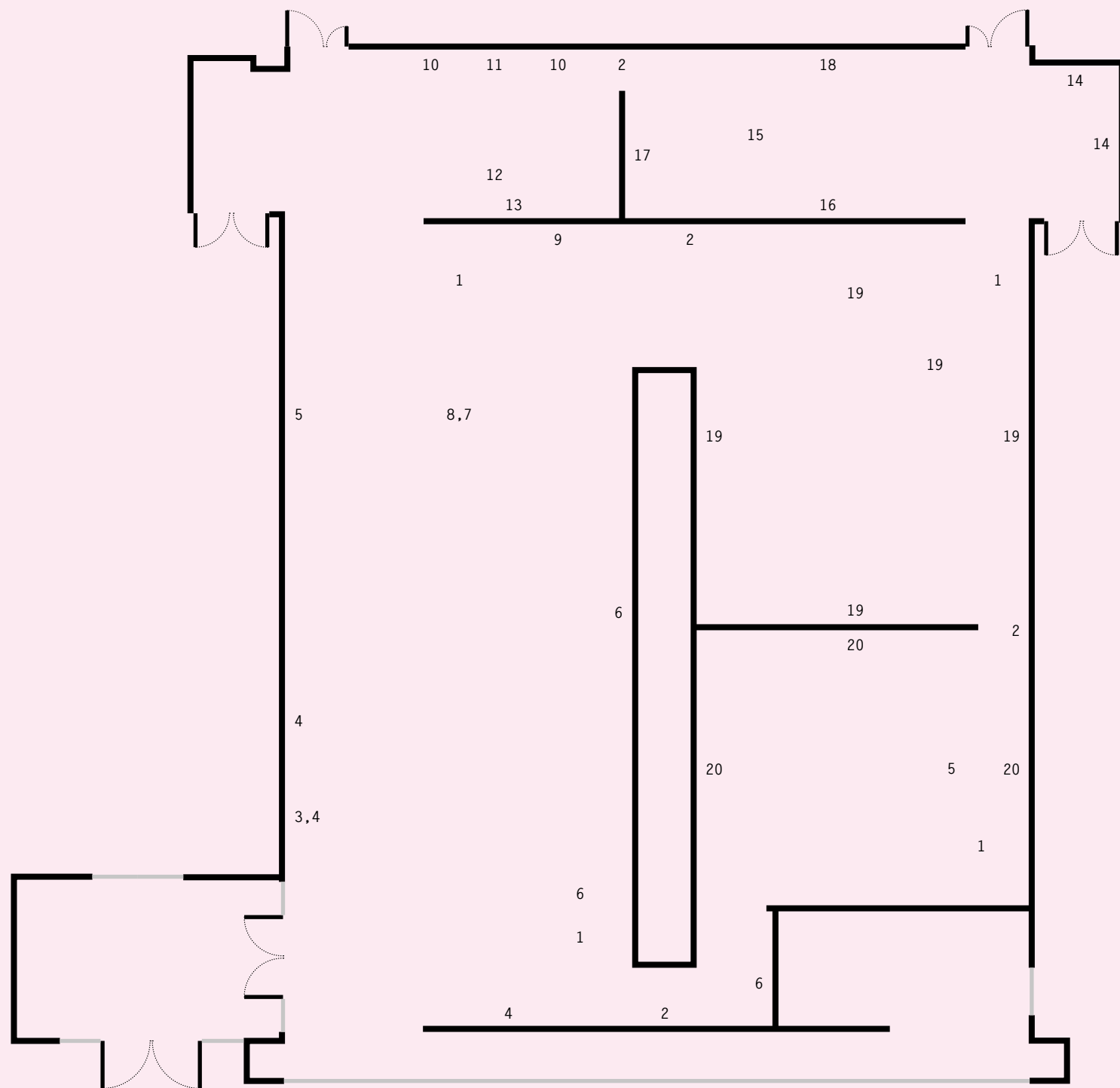
Distribué par LUX, Londres

- Laura Mulvey, Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx*, 1977

Film 16 mm transféré sur DVD, 91 min

Distribué par le British Film Institute, Londres



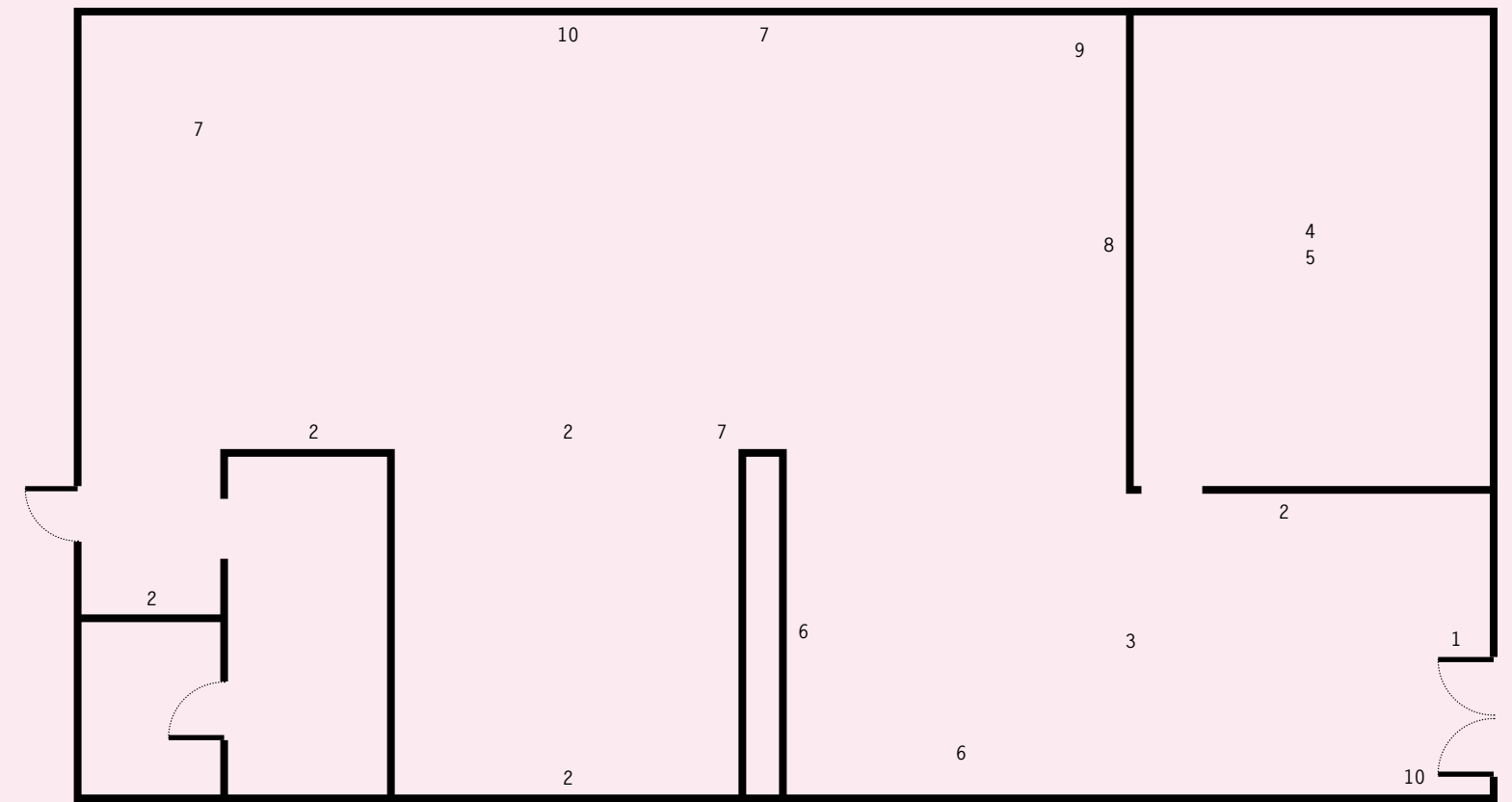


First part  
Leonard & Bina Ellen Art Gallery,  
Concordia University, Montreal  
November 14, 2013-January 25, 2014

All installation views by Paul Litherland  
except p 61 by Pavel Pavlov

Premier volet  
Galerie Leonard & Bina Ellen, Université  
Concordia, Montréal  
14 novembre 2013 - 25 janvier 2014

Vues d'installation par Paul Litherland  
sauf p. 61 par Pavel Pavlov



Second part  
Dazibao, Montreal  
September 25-November 22, 2014

All installation views by Sara A Tremblay

Deuxième volet  
Dazibao, Montréal  
25 septembre - 22 novembre 2014

Vues d'installation par Sara A. Tremblay

<p>Second part Dazibao, Montreal September 25–November 22, 2014</p> <hr/> <p>1. <i>D’un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories</i>, Leonard &amp; Bina Ellen Art Gallery, 2013 Video HD, soundtrack (shot and recorded separately and non-synchronized during display), 40 min Documentation of the first part of the exhibition held at the Leonard &amp; Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, November 14, 2013–January 25, 2014 Courtesy of Pavel Pavlov (image) and Sophie Bélair Clément (sound, editing), Montreal</p> <p>2. Jason Simon, <i>Sublation Services</i>, 2009–2014 Hahnemuhle print 36 × 54 cm – Initial presentation: <i>Talk Show</i>, exhibition curated by Will Holder, Institute of Contemporary Art, London, May 6–31, 2009 Courtesy of the artist and Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>Collection: Materials of Chris Marker</i>, 2012 Content: Chris Marker, <i>The Forthright Spirit</i> (London: Allan Wingate Ltd, 1951) [translation of <i>Le cœur net</i> (Paris: Éditions du Seuil, 1950)]; Francine Cockenpot, <i>La route aux oiseaux: chansons inédites</i> (Paris: Éditions du Seuil, 1952) [includes 58 drawings by Marker]; 40 copies of issues of the periodical <i>Petite Planète</i> (Paris: Éditions du Seuil, 1954–1964) [Marker edited some issues and conceived its graphic template]; photographic print, 1957, [Jacques Demy, Pierre Gout, Chris Marker and Georges Rouquier during the <i>Festival internationale du court métrage</i> in Tours, 1957]; Armand Gatti, <i>Sibérie-zéro + l’infini</i>, (Paris: Éditions du Seuil, 1958) [photography on the cover page made by Marker]; Chris Marker, <i>Coréennes</i> (Paris: Éditions du Seuil, 1959); Chris Marker, <i>Commentaires</i>, (Paris: Éditions du Seuil, 1961); <i>Commentaires II</i>, (Paris: Éditions du Seuil, 1967); Patrick Seale and Maureen McConville, <i>French Revolution 68</i> (London: Penguin Book, 1968 [includes 16 pages of photographs made by Marker]; Chris Marker, <i>Le fond de l’air est rouge: texte et description d’un film de Chris Marker</i> (Paris: Éditions François Maspero, 1978); Chris Marker, <i>Le dépays</i> (Paris: Éditions Herscher, 1982); 3 DVD boxes [for fictional films] conceived by Marker, c 1990s; bank note made by Marker, c 1990s; drawing by Marker, c 1999, [1999 year of the cat]</p>	<p>Display case: Plexiglas panel supported by superimposed <i>Petite Planète</i> issues Dimensions variable Courtesy of the artist and Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>In and Around the Ohio Pen</i>, 2014 Video, 11 min 10 sec Courtesy of the artist and Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>El Mundo Rio (3837 Broadway)</i>, 2014 Hahnemuhle print 50.8 × 76.2 cm Courtesy of the artist and Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, with the collaboration of Chris Marker, <i>Petite Planète</i>, 2006, poster published by Orchard and Extra City, New York Offset lithograph 66 × 91 cm Courtesy of the artist and Callicoon Fine Arts, New York</p> <p>3. Bernadette Corporation, <i>Hell Frozen Over</i>, 2000 Vidéo, 19 min 22 sec Courtesy of Electronic Art Intermix, New York</p> <p>4. My Barbarian, <i>Universal Declaration of Infantile Anxiety Situations Reflected in the Creative Impulse</i>, 2013 Vidéo HD, 29 min Courtesy of Susanne Vielmetter Los Angeles Projects</p> <p>5. Lyn Blumenthal/Kate Horsfield, <i>Craig Owens: An Interview</i>, 1984 Vidéo, 79 min 50 sec Courtesy of the Video Data Bank, Chicago</p> <p>6. Steve Lyons, <i>Towards an Anthropology of Influence</i>, 2014 Inkjet print on polyester film, documents, display case Dimensions variable Courtesy of the artist, Montreal</p> <p>7. Kevin Rodgers, <i>The Free Dependent</i>, 2014 Black and white montages printed on “blue-back” paper, various materials Dimensions variable Works made in the framework of a residency at FLACC, Workspace for Visual Artists, Genk, Belgium Courtesy of the artist, Kingston, Canada</p> <p>8. Jeff Preiss, <i>Spring Wound</i>, 2005–2008 Vidéo, 75 min Initial presentation: <i>Spring Wound</i>, Orchard, New York, April 27–May 25, 2008</p>	<p>This exhibition gathered the films of Jeff Preiss made during the existence of the Orchard gallery (2003–2008). A number of the films are documenting exhibitions (Andrea Fraser, Nicolás Guagnini, Anthony McCall, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller) or conferences that took place in the gallery. <i>Spring Wound</i> was the last public event organized by the members of Orchard before its dissolution in 2008 Courtesy of the artist, New York</p> <p>9. RH Quaytman, with the collaboration of Jeff Preiss, <i>To the German Language—Dia</i>, 2011 Vidéo, 25 min 35 sec – Initial presentation: December 12, 2011, in the framework of the series “Artists on Artists”, Dia Beacon, Beacon, New York. The video work was then exhibited at the Daniel Buchholz gallery, Cologne, July 7–August 25, 2012 Courtesy of the artists, New York</p> <p>10. Sophie Bélair Clément, with the collaboration of Philippe Hamelin, <i>En tant que. Lors de la sixième séance, je lui ai parlé de la salle d’attente / Personality Profile Tape [s.d.], août 2014</i>, 2014 A–3D animation, 18 min 54 sec B–vidéo, silent, 27 min 19 sec Courtesy of the artists, Montreal</p> <hr/> <p>Screening on November 5, 2014, at Dazibao, Montreal</p> <hr/> <p>· Gregg Bordowitz, <i>Fast Trip, Long Drop</i>, 1993 Vidéo, 54 min 4 sec Courtesy of the Video Data Bank, Chicago</p>	<p>Deuxième volet Dazibao, Montréal 25 septembre–22 novembre 2014</p> <hr/> <p>1. <i>D’un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories</i>, Galerie Leonard &amp; Bina Ellen, 2013 Vidéo HD, bande son (captés séparément et présentés de façon non-synchrone), 40 min Documentation du premier volet de l’exposition à la Galerie Leonard &amp; Bina Ellen, 14 novembre 2013–25 janvier 2014 Avec le concours de Pavel Pavlov (image) et Sophie Bélair Clément (son, montage), Montréal</p> <p>2. Jason Simon, <i>Sublation Services</i>, 2009–2014 Épreuve Hahnemuhle 36 × 54 cm – Présentation inaugurale : <i>Talk Show</i>, exposition organisée par Will Holder, Institute of Contemporary Art, Londres, 6–31 mai 2009 Avec le concours de l’artiste et de Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>Collection: Materials of Chris Marker</i>, 2012 Contenu : Chris Marker, <i>The Forthright Spirit</i>, Londres, Allan Wingate Ltd., 1951 [traduction de <i>Le cœur net</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1950]; Francine Cockenpot, <i>La route aux oiseaux : chansons inédites</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1952 [58 dessins de Marker]; 40 exemplaires du périodique <i>Petite Planète</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1954–1964 [Marker dirige certains numéros et conçoit le graphisme de la revue]; épreuve photographique, 1957, [Jacques Demy, Pierre Gout, Chris Marker et Georges Rouquier lors du festival international du court métrage de Tours en 1957]; Armand Gatti, <i>Sibérie – zéro + l’infini</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1958 [photographie de la page couverture réalisée par Marker]; Chris Marker, <i>Coréennes</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1959; Chris Marker, <i>Commentaires</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1961; <i>Commentaires II</i>, Paris, Éditions du Seuil, 1967; Patrick Seale et Maureen McConville, <i>French Revolution 68</i>, Londres, Penguin Book, 1968 [16 pages de photographies réalisées par Marker]; Chris Marker, <i>Le fond de l’air est rouge : texte et description d’un film de Chris Marker</i>, Paris, Éditions François Maspero, 1978; Chris Marker, <i>Le dépays</i>, Paris, Éditions Herscher, 1982; 3 boîtiers de DVD [films fictifs] conçus par Marker, c. années 1990; note avec billet de banque fabriqué par Marker, c. années 1990; dessin de Marker, c. 1999, [1999 année du chat]</p>	<p>Vitrine : Panneau de plexiglas en retrait du boîtier de la vitrine, supporté par les revues <i>Petite Planète</i> superposées Dimensions variables Avec le concours de l’artiste et de Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>In and Around the Ohio Pen</i>, 2014 Vidéo, 11 min 10 s Avec le concours de l’artiste et de Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, <i>El Mundo Rio (3837 Broadway)</i>, 2014 Épreuve Hahnemuhle 50.8 × 76.2 cm Avec le concours de l’artiste et de Callicoon Fine Arts, New York · Jason Simon, avec la collaboration de Chris Marker, <i>Petite Planète</i>, 2006, affiche publiée par Orchard et Extra City, New York Lithographie offset sur papier 66 × 91 cm Avec le concours de l’artiste et de Callicoon Fine Arts, New York</p> <p>3. Bernadette Corporation, <i>Hell Frozen Over</i>, 2000 Vidéo, 19 min 22 s Avec le concours d’Electronic Arts Intermix, New York</p> <p>4. My Barbarian, <i>Universal Declaration of Infantile Anxiety Situations Reflected in the Creative Impulse</i>, 2013 Vidéo HD, 29 min Avec le concours de Susanne Vielmetter Los Angeles Projects</p> <p>5. Lyn Blumenthal / Kate Horsfield, <i>Craig Owens: An Interview</i>, 1984 Vidéo, 79 min 50 s Avec le concours de Video Data Bank, Chicago</p> <p>6. Steve Lyons, <i>Towards an Anthropology of Influence</i>, 2014 Impression à jet d’encre sur pellicule de polyester, documents, vitrine Dimensions variables Avec le concours de l’artiste, Montréal</p> <p>7. Kevin Rodgers, <i>The Free Dependent</i>, 2014 Montages noir et blanc imprimés sur papier «blueback», matériaux divers Œuvres réalisées dans le cadre d’une résidence à FLACC, Workspace for Visual Artists, Genk, Belgique Avec le concours de l’artiste, Kingston, Canada</p> <p>8. Jeff Preiss, <i>Spring Wound</i>, 2005–2008 Vidéo, 75 min</p>	<p>– Présentation inaugurale : <i>Spring Wound</i>, Orchard, New York, 27 avril–25 mai 2008 Cette exposition a réunit les films de Jeff Preiss qui furent réalisés pendant l’existence de la galerie Orchard (2003–2008). Plusieurs d’entre eux documentaient des expositions qui y ont eu lieu (Andrea Fraser, Nicolás Guagnini, Anthony McCall, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller), ou des conférences qui s’y était déroulées. <i>Spring Wound</i> fut la dernière manifestation publique organisée par l’institution avant sa dissolution en 2008 Avec le concours de l’artiste, New York</p> <p>9. R.H. Quaytman, avec la collaboration de Jeff Preiss, <i>To the German Language – Dia</i>, 2011 Vidéo, 25 min 35 s – Présentation inaugurale : le 12 décembre 2011, dans le cadre de la série <i>Artists on Artists</i>, Dia Beacon, Beacon, New York La vidéo fut ensuite exposée à la galerie Daniel Buchholz, Cologne, 7 juillet–25 août 2012 Avec le concours des artistes, New York</p> <p>10. Sophie Bélair Clément, avec la collaboration de Philippe Hamelin, <i>En tant que. Lors de la sixième séance, je lui ai parlé de la salle d’attente / Personality Profile Tape [s.d.], août 2014</i>, 2014 A – animation de synthèse 3D, 18 min 54 s B – vidéo, silencieux, 27 min 19 s Avec le concours des artistes, Montréal</p> <hr/> <p>Présenté le 5 novembre 2014 à Dazibao, Montréal</p> <hr/> <p>· Gregg Bordowitz, <i>Fast Trip, Long Drop</i>. 1993 Vidéo, 54 min 4 s Avec le concours de Video Data Bank, Chicago</p>
--	---	--	--	--	---

Editors | Sous la direction de  
France Choinière, Michèle Thériault  
Assisted by | Assistées de  
Katrie Chagnon, Jennifer Pham

Design | Conception graphique  
FEED

Translation | Traduction  
Judith Terry

Editing | Révision  
André Lamarre

© 2017 Dazibao, Galerie Leonard & Bina  
Ellen Art Gallery, Vincent Bonin

All rights reserved | Tous droits  
réservés

Dazibao  
5455, avenue de Gaspé, espace 109  
Montréal, Québec, Canada, H2T 3B3  
t. (514) 845-0063  
info@dazibao-photo.org  
www.dazibao-photo.org

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery  
Université Concordia University  
1455, boul. de Maisonneuve Ouest  
Montréal, Québec, Canada, H3G 1M8  
t. (514) 848-2424 # 4750  
ellen.artgallery@concordia.ca  
ellengallery.concordia.ca

Dazibao is supported by the Conseil des  
arts et des lettres du Québec, the Canada  
Council for the arts, the Conseil des arts  
de Montréal and the Ministère de la Cul-  
ture et des Communications.

Dazibao bénéficie du soutien financier du  
Conseil des arts et des lettres du Québec,  
du Conseil des arts du Canada, du Conseil  
des arts de Montréal et du Ministère de la  
Culture et des Communications.

The Leonard & Bina Ellen Art Gallery  
is supported by the Canada Council for  
the Arts and Concordia University.

La Galerie Leonard & Bina Ellen reçoit  
le soutien du Conseil des arts du Canada  
et de l'Université Concordia.

All opinions expressed within this  
publication are those of the authors and  
not necessarily of the publishers.

Les opinions exprimées dans cette  
publication sont celles des auteurs et  
ne reflètent pas celles des éditeurs.

Bibliothèque et Archives nationales du  
Québec and Library and Archives Canada  
cataloguing in publication

Bonin, Vincent, 1974-  
*D'un discours qui ne serait pas du sem-  
blant : Actors, Networks, Theories*

Accompanies an exhibition presented at  
the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of  
Concordia University and at Dazibao.  
Co-published by Black Dog Publishing.  
Includes bibliographical references.  
Text in French and English.  
Co-published by: Leonard & Bina Ellen  
Art Gallery.

ISBN 978-2-922135-45-9 (Dazibao)  
ISBN 978-2-920394-97-1 (Leonard and Bina  
Ellen Art Gallery)  
ISBN 978-1-910433-91-1 (Black Dog  
Publishing)

1. Art - North America - 20th century -  
Exhibitions. 2. Art - North America - 21st  
century - Exhibitions. 3. Aesthetics.  
4. Art and philosophy. 5. Philosophy,  
French. I. Leonard & Bina Ellen Art  
Gallery. II. Dazibao (Art Gallery).  
III. Title. IV. Title : Actors, networks,  
theories.

N6545.B66 2016 709.7'07471428  
C2016-940570-2E

Catalogage avant publication de Biblio-  
thèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada

Bonin, Vincent, 1974-  
*D'un discours qui ne serait pas du sem-  
blant : Actors, Networks, Theories*

Accompagne une exposition présentée  
à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Uni-  
versité Concordia ainsi qu'à Dazibao.  
Publié en collaboration avec Black Dog  
Publishing.  
Comprend des références bibliographiques.  
Texte en français et en anglais.  
Publié en collaboration avec : Galerie  
Leonard & Bina Ellen.

ISBN 978-2-922135-45-9 (Dazibao)  
ISBN 978-2-920394-97-1 (Galerie Leonard  
et Bina Ellen)

1. Art - Amérique du Nord - 20e siècle -  
Expositions. 2. Art - Amérique du Nord  
- 21e siècle - Expositions. 3. Esthétique.  
4. Art et philosophie. 5. Philosophie  
française. I. Galerie Leonard & Bina Ellen.  
II. Dazibao (Galerie d'art). III. Titre.  
IV. Titre : Actors, networks, theories.

N6545.B66 2016 709.7'07471428  
C2016-940570-2F

This publication is under a Creative Com-  
mons Attribution - non commercial - no  
Derivs 4.0 international.

Cet ouvrage est sous licence Creative  
Commons - Pas d'Utilisation Commerciale -  
Pas de modification 4.0 international.

creativecommons.org

Legal deposit | Dépôt légal  
1st Quarter 2017 | 1<sup>er</sup> trimestre 2017

Library and Archives Canada |  
Bibliothèque et Archives nationales du  
Québec - Bibliothèque et Archives Canada

Printed in February 2017 by |  
Achévé d'imprimer en février 2017

