

Saison 2013–2014: Les Formes des affects / Forms of Affects

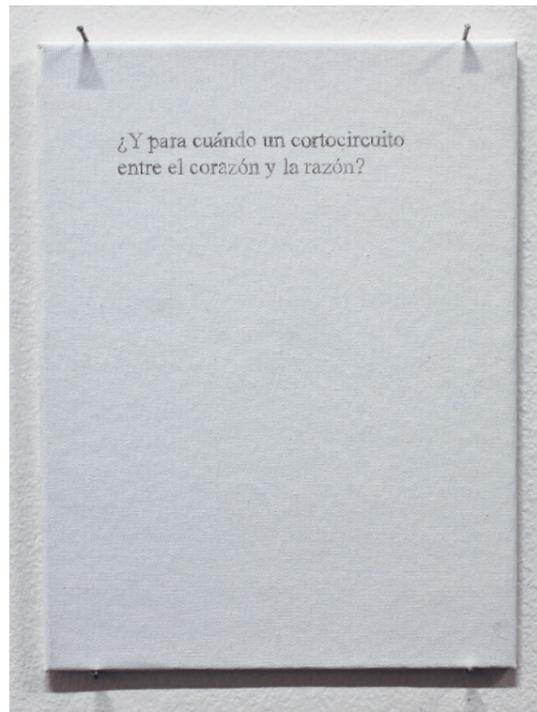
Disparité et Demande

24 mai–12 juillet 2014

Babi Badalov, Ricardo Basbaum, Mauro Cerqueira,
Loretta Fahrenholz, Loreto Martínez Troncoso,
Juan Luis Moraza

Une proposition de Pedro de Llano, curateur en résidence





Loreto Martínez Troncoso
¿Y para cuándo un cortocircuito entre el corazón y la razón?, 2013
Crayon sur toile
Courtesy de l'artiste et de la galerie PM8, Vigo

Avec cette exposition, Pedro de Llano, curateur en résidence, prolonge une saison consacrée aux « formes des affects » réconciliant deux dimensions, l'intime et le social, qui donnent précisément leurs formes aux affects. Il formule ainsi une réponse possible à la question que (se) (nous) pose Loreto Martínez Troncoso dans son œuvre : *¿Y para cuándo un cortocircuito entre el corazón y la razón?* et tente là un court-circuit entre ces deux aspects que les deux expositions collectives précédentes « Bonjour tristesse, appétit, désir, ennui, plaisir » et « Adieu... » exploraient tour à tour.

La première situait la relation aux affects au sein du sujet, dans des formes expressives et supposément sincères, partant du cœur (des larmes de Jiří Kovanda aux confidences sous contrôle de John Smith ou de Guillaume Désanges), dans des positions d'auteurs solitaires, construisant sur cet isolement presque physique leur programme artistique (de la cellule blanche et lumineuse de Laura Lamiel aux paysages côtiers où Thomas Hirschhorn planta un jour l'essentiel de son programme). La seconde exposition réunissait quant à elle des œuvres partant d'énoncés conceptuels, ou au moins de projets formulés, qui impliquaient dans leurs processus d'autres participants que l'artiste seul, renouant ainsi avec des formes imprévues, altérées où se logeaient des parts d'affect. Entre les deux, Laura Lamiel dessinait au creux du cadre solide d'un programme artistique résumé dans le titre de son exposition « Noyau dur et double foyer » des variations ténues du travail quotidien de l'artiste, dont les formes semblent s'être adaptées à un mode de vie, dans une dimension à la fois autobiographique et distanciée.

Il est tentant ici de paraphraser le célèbre adage féministe de la fin des années 1960 « le personnel est politique » par « l'affectif est politique », une façon de surligner la nature affective des liens qui déterminent la construction du sujet pris entre son corps intime et le corps social dans lequel il évolue. Cette exposition passe progressivement par ces différentes échelles où logent les affects : là où ils sembleraient les plus retranchés et les plus insaisissables, protégés par ce mélange invisible des langues reliées par un baiser. Juan Luis Moraza en a réalisé plusieurs moulages, révélant au grand jour leur variété, les épinglant comme des papillons. Les affects se manifestent aussi dans l'intimité d'une famille douée d'une folie douce, dont le jeu favori est de faire le mort, et que Loretta Fahrenholz met en scène avec toute l'ambiguïté propre au jeu de l'acteur qui joue son propre rôle (Ulli Lommel et sa famille). Ils sont palpables dans les restes d'un quartier pauvre d'un pays en crise que Mauro Cerqueira récolte pour les relier à vie de ses habitants. Ils sont là encore, près à émerger des interprétations offertes par les diagrammes de Ricardo Basbaum et des communautés temporaires générées par ses *Conversation Pieces*. Enfin, les affects prennent encore une autre ampleur dans les parts les plus refoulées du « corps social » et qui se manifestent avec violence dans la littérature d'une administration d'état s'adressant à un demandeur d'asile. En témoignent les 13 dossiers que Babi Badalov a compilés, associant à ses correspondances administratives une multitude de papiers collectés quotidiennement dans la rue. Ses *Bureaucratic Diaries* (Journaux intimes bureaucratiques) portent en eux des montagnes d'autres dossiers à peu près similaires et tout aussi insurmontables.

Les œuvres de cette exposition semblent en adéquation directe avec les modes de vie de leurs auteurs, faisant de la frontière entre l'art et la vie une ligne aussi fine que possible. Ainsi ces artistes pourraient-ils dire, comme Terminator, « Hasta la vista baby! », avant de tirer droit dans le cœur et dans la tête, opérant pour toujours un court-circuit chez son interlocuteur. Ce serait-là une autre réponse possible, bien que moins raffinée, à celle que propose cette exposition.

Émilie Renard

With this exhibition Pedro de Llano, curator in residency continues a season devoted to 'forms of affects' and reconciling two spheres—the private and the social—which give form to affects. Here he offers a possible answer to the question Loreto Martínez Troncoso puts (to herself) and (to us) in her work—*¿Y para cuándo un cortocircuito entre el corazón y la razón?*—and attempts to set up a short circuit between two angles which the preceding exhibitions “Hello Sadness, Desire, Boredom, Appetite, Pleasure” and “Farewell...” explored in turn.

The first of these shows situated the relation to affects within the subject, in expressive, supposedly sincere forms coming from the heart—from Jiří Kovanda's tears to the observed disclosures of John Smith and Guillaume Désanges; and in stances of solitary artists building their programmes on this near-physical isolation—from Laura Lamiel's luminous white cell to the coastal landscapes where, one day, Thomas Hirschhorn planted the essentials of his programme.

The second exhibition, by contrast, brought together works starting out from conceptual statements or, at least, from formulated projects whose processes involved participants other than just the artist; this meant a return to unexpected, modified forms sheltering parts of affect. Between the two Laura Lamiel outlined implicitly, within the solid framework of a programme summed up in the title of her exhibition “Essence and Perception”, tiny variations on the everyday work of the artist, in which the forms seem to have been adapted to a lifestyle, in a dimension at once autobiographical and distanced.

There is a temptation here to recast the famous feminist adage of the 1960s, 'The personal is political', as 'The affective is political'—a way of underscoring the affective nature of the links that determine the construction of a subject caught between his personal body and the social body he moves in. This exhibition progresses gradually through the different levels where affects are to be found: where they seem most entrenched and elusive, protected by this invisible mélange of tongues linked by a kiss. Juan Luis Moraza has made several mouldings revealing their variety, pinning them down like butterflies. Affects also develop within the privacy of a somewhat loony family whose favourite game is to play dead, and which Loretta Fahrenholz presents with the ambiguity appropriate to the work of an actor playing the part of himself (Ulli Lommel and his family). They are palpable in the remnants of a poor neighbourhood in a crisis-stricken country, remnants Mauro Cerqueira harvests so as to connect them with the life of the residents. They crop up again, on the point of emerging from the interpretations offered by Ricardo Basbaum and the temporary communities generated by his *Conversation Pieces*. And lastly, affects take on different proportions in what might be the most repressed parts of the 'social body', those that manifest themselves in the linguistic violence of administrative documents aimed at asylum seekers. Proof is to be found in the 13 files Babi Badalov has built up, a combination of his correspondence with government departments and a host of papers collected daily in the street. His *Bureaucratic Diaries* contain mountains of other files, pretty much the same and equally insuperable.

The works making up the exhibition seem to offer a direct match with their creators' lifestyles, reducing the boundary between art and life to as fine a line as possible. These are artists we can imagine saying, like Terminator, 'Hasta la vista baby!' before shooting straight for the heart and the head and inducing a permanent short-circuit in his interlocutor. This would be a possible—but less sophisticated—alternative to the response provided by this exhibition.

Émilie Renard

« Disparité et Demande »

Pedro de Llano

Une information récente relatait le fait que les systèmes de messagerie instantanée dépassent progressivement l'email comme outil de communication le plus utilisé. Cela ne devrait pas nous surprendre, car il est de plus en plus courant de voir des gens absorbés par l'écran de leur Smartphone, même quand ils marchent dans la rue—quand ce n'est pas nous-mêmes qui nous retrouvons dans cette situation, emportés par une vague de messages provenant de groupes auxquels nous appartenons. Le succès de ces applications est total et les raisons qui l'expliquent sont multiples. Deux des plus importantes sont caractérisées par leur praticité et leur facilité d'utilisation. Mais il existe un troisième facteur qui ne devrait pas nous échapper: leur capacité à transmettre les émotions grâce aux émoticônes. La possibilité qu'ils nous offrent de partager avec les autres nos humeurs, nos joies et nos peines, en temps réel ;-)

À partir de cette nouvelle réalité et dans un dialogue avec la programmation conçue par Émilie Renard à La Galerie pour la saison 2013–14, l'exposition « Disparité et Demande » propose d'explorer la fonction des affects dans la vie urbaine contemporaine, les systèmes de production et les réseaux sociaux. De l'espace domestique aux environnements virtuels, elle traite des espaces interstitiels où le caractère « effectif » et l'« affectivité » s'affrontent.

L'exposition reflète ce concept d'élargissement de la sphère intime à l'espace social: elle croît comme une spirale dont le noyau se situe dans le caractère intime de l'œuvre de Juan Luis Moraza, pour s'étendre dans les salles donnant sur la rue, vers des œuvres à la vocation sociale plus marquée (les « diagrammes » de Ricardo Basbaum, les histoires de Loreto Martínez Troncoso ou la lutte de Babi Badalov pour le statut de réfugié politique en France) brouillant ainsi les limites entre l'intérieur et l'extérieur de La Galerie.

Le texte de Brian Holmes intitulé « The Affectivist Manifesto » (Le Manifeste de l'affectivité, 2008) où l'affect est défini comme « un espace intermédiaire entre l'auto-absorption et la prison de l'ordre social »—telle une « réalité partagée »—, m'a été extrêmement utile pour donner à l'exposition une orientation concrète puisqu'il décrit les différents niveaux où l'affect agit: l'intime, le social, le virtuel avec tous leurs degrés possibles et nuances internes (l'amitié, la famille, l'amour, la nation, la culture, etc.)

Dans un autre texte plus récent, que nous reproduisons dans cette publication, « Love as Production » (L'amour comme production, 2013), le critique et commissaire espagnol Peio Aguirre nous rappelle que « l'amour, la passion, l'affect, le souvenir, le sentiment et le désir ont toujours été des catégories qui ont mobilisé l'impulsion créative ». Cependant, Aguirre fait immédiatement remarquer que la thématization de « l'amour comme contenu » risque souvent, en le réifiant¹, d'annuler son potentiel transformateur. En revanche, sa proposition consiste à se rapprocher

A recent news item highlighted the fact that emails are progressively being substituted by instant messaging systems as the most common medium of communication. This should come as no surprise. It's increasingly frequent to see people absorbed in their smartphone screens, even while walking in the streets, if it's not us, who let ourselves be, in any of the groups to which we belong. The success of these applications is absolute. There are multiple reasons for this phenomenon. Two of the most important are their practicality and ease of handling. But there's a third factor that's important to remember: the ability to convey feelings and emotions. The possibility that they offer to share our moods, joys and sorrows with others, in real time ;-)

On the basis of this new reality and in dialogue with the programming implemented by Émilie Renard in La Galerie in the 2013–14 season, the exhibition « Disparity and Demand » explores the role of affects in contemporary urban life, social networks and production systems. From domestic spaces to virtual environments, this exhibition addresses the interstitial spaces in which « effectivity » and « affectivity » struggle.

The exhibition's display reflects this concept and develops upon it, in a spiral movement centred around the intimate character of Juan Luis Moraza's work. It then expands via the works installed in the rooms facing the street, with a more intense social vocation, such as the « diagrams » by Ricardo Basbaum, the stories by Loreto Martínez Troncoso or Babi Badalov's efforts to get the political refugee status in France—dissolving the boundaries between the interior and exterior of La Galerie.

An important inspiration for the exhibition was « The Affectivist Manifesto » (2008) by Brian Holmes, in which he defines affect as a « shared reality »—« a split from the private self in which each person was formerly enclosed, and from the social order which imposed that particular type of privacy or privation ». This concept indicates the different scales in which affect acts: intimacy, society, the virtual world with all their possible levels or internal nuances (friendship, family, love, nation, culture, etc.)

In a more recent text that we reproduce in this publication entitled « Love as Production » (2013), the Spanish critic and curator, Peio Aguirre reminds us that « love, passion, affect, memory, feeling and longing have always been categories that have mobilized the creative impulse ». However, Aguirre immediately warns us that the subject of « love as content » often runs the risks of annulling its transformational potential, through reification. His proposal consists, however, in approaching love in its condition of economy and, as such, « operating in the realm of the visible and the invisible ».

« Disparity and Demand » is also the name of one of Juan Luis Moraza's works. It situates affects in this



Juan Luis Moraza
Disparidad y demanda, 2004
Argent
Courtesy de l'artiste et galerie Espacio Mínimo, Madrid

Juan Luis Moraza
Beso de orquídea, 2004
Résine
Courtesy de l'artiste et galerie Espacio Mínimo, Madrid



Loretta Fahrenholz, *My Throat, My Air*, 2013
Vidéo, 16'47"
Courtesy de l'artiste, galeries Daniel Buchholz, Köln, Berlin et Reena Spaulings, New York

de l'amour dans sa condition d'économie, et qui en tant que tel « opère sur le terrain du visible et l'invisible ».

« Disparité et Demande » est aussi le titre d'une des œuvres de Juan Luis Moraza. Il situe l'affect dans ce territoire complexe dont parle le texte de Peio Aguirre, caractéristique du capitalisme postindustriel, dans lequel les affects sont associés à des valeurs et des sentiments comme la solidarité, la générosité et le plaisir—dans le domaine des expériences inter-subjectives—mais où il est aussi corrompu par la « contamination » avec d'autres notions, apparemment éloignées, comme le matérialisme, l'exploitation, la douleur ou la solitude.

Délibérément technocratique, cette formule se réfère avec ironie à cette condition ambiguë des affects contemporains au sein desquels le caractère « effectif » et « affectif » se fondent, et semble directement tirée du jargon de la finance. Le terme « disparité » évoque une relation inégale entre les individus, mais il pourrait aussi décrire le Léviathan bureaucratique, commercial ou virtuel. « Demande » semble désigner une forme de vampirisation opérée par les marchés, les administrations et les réseaux sociaux qui spéculent sur les émotions et contre laquelle chacun lutte au quotidien. Les réseaux sociaux sont une démonstration irréfutable de cette réalité: bien que nous passions beaucoup de temps à communiquer à l'aide d'outils comme « WhatsApp² », il est plus courant de trouver des articles sur cette application sur Internet sous la rubrique « économie » plutôt que sous la rubrique « société »—chaque message que nous envoyons se transforme en un centime sur le compte de Mark Zuckerberg, fondateur du réseau social Facebook.

Paris, où cette condition bipolaire des affects est toujours présente et polémique, comme nous l'avons vu dans une partie du cinéma français contemporain (*L'Inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie ou *Jeune et Jolie* de François Ozon) semble un lieu idéal pour entamer une discussion sur ce paradoxe.

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) est un des artistes les plus importants de sa génération en Espagne. Les œuvres de l'exposition appartiennent à une série de « moules de baisers » réalisée en 2004, et qui tout en pouvant être liée à l'intime et au tactile, nous alerte « sur le terrible codage, le fichage et la capitalisation des affects ; une évocation du capitalisme émotionnel par des instantanés tridimensionnels du caractère physique du baiser ».

Ces sculptures sont accompagnées d'une vidéo intitulée *D'amour, savoere*, qui est une conférence attribuée à Jacques Lacan prononcée simultanément par deux personnes—psychiatres et psychanalystes, une femme et un homme—qui ont réellement travaillé avec Lacan à Paris. Comme beaucoup de ses projets antérieurs, tels les *Vergine de la contraccezione* des années 1990, où Moraza fondait de manière invraisemblable la figure d'une Vénus paléolithique avec une plaquette de contraceptifs, ces « moules de baisers » traitent de la biopolitique³ et des effets du langage et de la culture sur le corps, ainsi que sur le désir et le plaisir comme éléments structuraux de l'art et de la sculpture.

complex territory, that Peio Aguirre's text addresses, characteristic of post-industrial capitalism, in which affects are associated to values and feelings such as solidarity, generosity and pleasure—in the realm of inter-subjective experiences—, but also contaminated by other apparently alien concepts, such as materialism, exploitation, suffering or loneliness.

Deliberately technocratic, this title wryly refers to the ambiguous status of contemporary affects. As an invented phrase, it merges "effectivity" with "affectivity", and seems to have been extracted from financial jargon. "Disparity" invites us to think about unequal relationships between individuals, but can also refer to the bureaucratic, commercial, and virtual Leviathan that menaces us all. On the other hand, "demand" seems to suggest a kind of vampirism, created by markets, governments and social networking that speculates upon emotions and that we have to deal with on a daily basis. Social networks themselves are a clear evidence of this reality: although we spend a lot of time communicating using tools such as "WhatsApp", it's easy to find articles about this application in the Internet, in the economy section, rather than in the society section—each message that we send converts into one cent in Mark Zuckerberg's bank account.

Paris, a city where this bipolar nature of affects is always present and conflictual, as highlighted in much of the best contemporary French cinema (*L'Inconnu du lac*—Stranger by the Lake—by Alain Guiraudie or *Jeune et Jolie*—Young and Beautiful—by François Ozon) seems to be an ideal place to start a conversation about this paradox.

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) is one of the most important Spanish artists of his generation. The works selected for "Disparity and demand" are taken from a series of "moulds of kisses" produced in 2004, that, at the same time, may be related with intimacy or the sense of touch, and also warn us "about the terrible codification, registration and capitalization of the affects; an evocation of emotional capitalism via three-dimensional snapshots of the physicality of the kiss."

These sculptures are accompanied by a video entitled *D'amour, savoere* which is an apocryphal conference by Jacques Lacan that is simultaneously delivered by two people—psychiatrists and psychoanalysts; a woman and a man—that actually worked with Lacan in Paris. As with many of his previous projects, such as the *Vergine de la contraccezione* produced in the 1990s—in which he implausibly merged the figure of a Paleolithic venus with a contraceptive tablet—Moraza's "moulds of kisses" address biopolitics and the effects of language and culture on the body, as well as desire and pleasure as structural elements of art and sculpture.

The project, *Bureaucratic Diaries* (2010–14) by Babi Badalov (Lerik, Azerbaijan, 1959, lives in Paris since 2008) is a collection of thirteen books, with double-sided A4 pages, which guide us through the depressing months in the life of someone waiting for "redemption" as a political refugee, seized by fear and frustration. This work reflects Badalov's experi-



Mauro Cerqueira, *Uma sandes no bolso do casaco*, 2013
 Vidéo couleur, son. 35'26"
 Courtesy de l'artiste et galerie Múrias Centeno, Lisbonne

Babi Badalov, *Bureaucratic Diaries*, 2010–2014
 Collages (détail)
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Gandy, Bratislava



Mauro Cerqueira, *Cidade Crua*, 2013
 Série de 4 livres avec photographies
 Production Espace Piano Nobile, Genève, Suisse
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Múrias Centeno, Lisbonne



Babi Badalov
 Vue de l'exposition "PORTO-ΠΟΡΤΟ" à Uma Certa Falta de Coerência, Porto
 Photo: Pedro Magalhães
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Gandy, Bratislava

Le projet *Bureaucratic Diaries* (2010–14) de Babi Badalov (Lerik, Azerbaïdjan, 1959, vit à Paris depuis 2008) est une collection de treize livres qui nous guide au cours de déprimants mois vécus par une personne, prisonnière de la peur et de la frustration, qui espère et attend sa « rédemption » en obtenant le statut de réfugié politique. Cette œuvre reflète l'expérience personnelle de Badalov lorsqu'il demanda l'asile en France en 2008 et peut être entendue comme un cri contre la bureaucratie et le formalisme, une représentation de la panique à l'idée de devenir otage de la langue. C'est aussi une méditation sur la lutte pour s'adapter à un nouveau pays et sur les obstacles à franchir pour lui « appartenir », que ce soit comme voyageur, émigrant ou exilé.

Tout ceci fait de l'œuvre de Badalov un projet très actuel qui participe à l'un des débats les plus pressants en Europe aujourd'hui: les politiques d'asile. Cette question avait notamment été anticipée par le philosophe Jacques Derrida dans les livres comme *Politiques de l'amitié* (1994) ou *De l'hospitalité* (1997) et s'est vue réactivée par le cycle de conflits au Moyen-Orient, de l'Irak à la Syrie ou par la répression des minorités dans différentes parties du monde (par exemple les homosexuels en Russie et dans d'autres pays de l'ancienne Union Soviétique d'où vient Badalov).

Badalov présente également une installation créée spécialement pour La Galerie qui actualise le projet *Bureaucratic Diaries* et où sont présents d'autres traits caractéristiques de son travail, comme l'écriture et l'intervention directe sur l'espace architectural. À travers ces pièces, il est possible de comprendre l'identité complexe de Badalov, un artiste situé au croisement de trois cultures historiques: russe, latine et musulmane, avec leurs alphabets respectifs.

À partir de son expérience quotidienne dans les rues de Porto, Mauro Cerqueira (Guimarães, 1982) a créé un projet radicalement hybride—sculptures, installations, peintures, collages, photographies, vidéos, performances, livres d'artiste, etc.—, qui peut être vu comme une chronique détaillée d'un certain déclin de la société portugaise. À La Galerie, est présentée une série de pièces où l'affect joue un rôle central: vidéos, livres d'artiste, assemblages d'objets fonctionnent comme une espèce de portrait collectif du quartier où vit l'artiste à Porto, un quartier menacé de destruction et de gentrification et dont les habitants sont les acteurs de son œuvre (Paulo, Serafim, Luis...)

Le travail de Cerqueira ouvre ainsi une dimension très importante: celle de la compassion, une empathie à l'égard de la souffrance ou les difficultés de l'autre. Un affect présent dans notre culture depuis que l'*homo sapiens* a acquis la capacité de partager la douleur des autres il y a cent mille ans, qui se convertit en mythe avec les origines révolutionnaires du christianisme, devient laïque avec la naissance du marxisme et réapparaît de manière inattendue dans des mouvements religieux alternatifs, mais de grande importance, comme la théologie de la libération en Amérique Latine.

Le travail de Loreto Martínez Troncoso (Vigo, 1978 vit à Paris) évolue dans une relation dialectique entre

ence when he requested asylum in France in 2008 and can be interpreted as a cry against bureaucracy and formalism, a representation of the panic to convert oneself into a hostage of language. It is also a meditation about the struggle to adapt to a new place and the obstacles that we must overcome in order to "belong" to it—either as travellers, migrants or exiles.

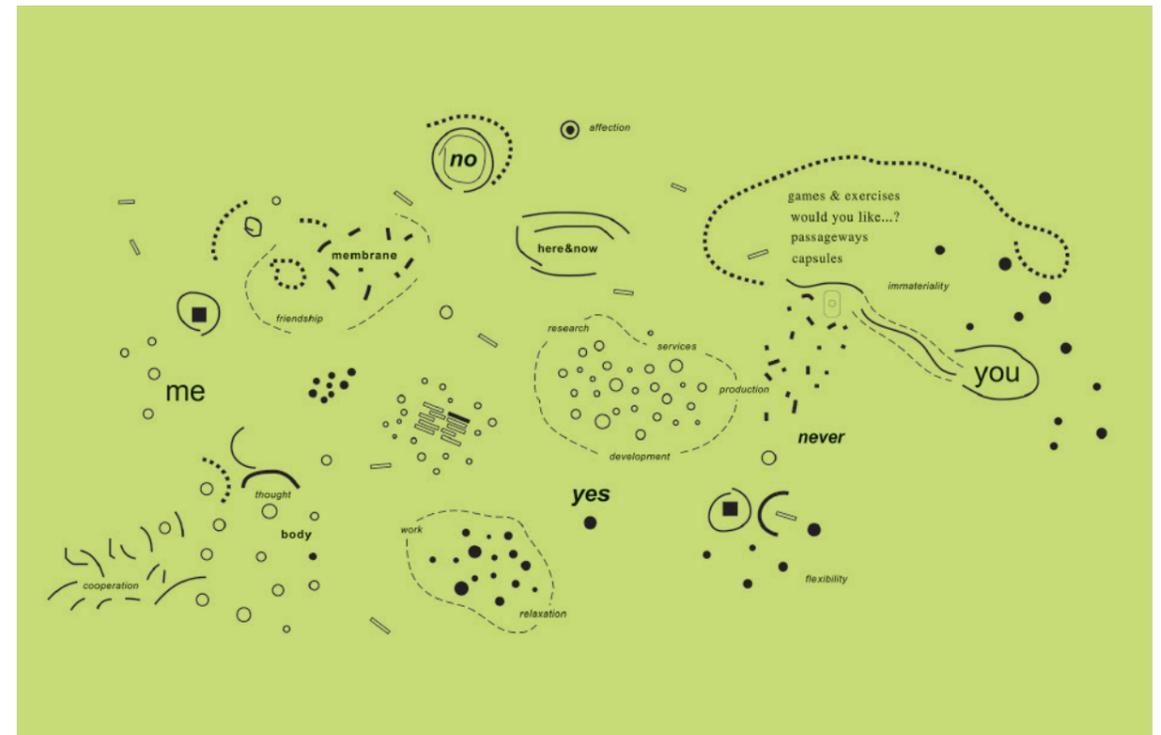
This transforms Badalov's œuvre into a project of tremendous contemporary relevance, participating in one of the most pressing debates taking place in Europe today: policies concerning asylum. This issue was anticipated by philosophers such as Jacques Derrida in books such as *Politics of Friendship* (1994) and *On Hospitality* (1997), and has now been reactivated by the cycle of conflicts in the Middle East, from Iraq to Syria; as well as the repression of minorities in different parts of the world—such as homosexuals in Russia and other countries of the former Soviet Union.

Alongside this project, Badalov presents an installation created specifically for La Galerie, that updates the *Bureaucratic Diaries* project and which features other characteristic elements of his work: writing and direct intervention within the architectural space. Through these works, it's possible to understand Badalov's complex identity, an artist located at the crossroads of three historically important cultures—Russian, Latin and Muslim, with their respective alphabets.

On the basis of his daily experience in the streets of Porto, Mauro Cerqueira (Guimarães, 1982) has created a radically interdisciplinary project—consisting of sculptures, installations, paintings, collages, photographs, videos, performances, artist's books, etc.—which can be seen as a comprehensive chronicle of the decadence of Portuguese society. Le Galerie hereby presents, for the first time in France, a series of works in which affect play a central role: videos, artist's books and assemblages of objects that serve as a kind of collective portrait of his neighbourhood in Porto, threatened by collapse and gentrification, and starring his neighbours (Paulo, Serafim, Luis...)

Cerqueira's work thereby opens up an extremely important cultural dimension: of compassion for the suffering or difficulties experienced by the other. An affect that has existed in our culture since *homo sapiens* acquired the ability to share the pain of others, to have empathy, over one hundred thousand years ago. It became a myth during the revolutionary origins of Christianity, was transformed into a secular issue with the emergence of Marxism and has unexpectedly reappeared via alternative, but highly relevant, religious movements, such as liberation theology in Latin America.

The work of Loreto Martínez Troncoso (Vigo, 1978, lives in Paris) investigates the dialectical relationship between presence and absence. She views language as a primary expressive instrument, but never in an innocent manner. Instead she questions and transforms language into works that adopt various appearances, such as performances, sound works, texts or even drawings. La Galerie presents a recent sound project entitled *Puls[at]ion* (2014), in which the artist



Ricardo Basbaum
diagram [la société du spectacle (& NBP)], 2007
vinyl adhésif, peinture murale
Dimensions variables
Collection Fundación ARCO, Spain



Ricardo Basbaum, *conversations & exercises*, 2012
Fer peint, tissu, mousse, vinyl adhésif, peinture murale, fichiers audio, écouteurs, conversation collective
1216x655x240 cm (structure), 450x1360 cm (schéma)
Installation pour la 30^e Biennale de São Paulo
Photo: courtesy de la Biennale de São Paulo

la présence et l'absence. Pour ce faire, elle utilise le langage comme principal outil d'expression, jamais de manière innocente, en l'interrogeant et en le transformant sous des formes diverses : performances, œuvres sonores, textes ou dessins. À La Galerie est présenté un projet récent, *Puls[at]ion* (2014) où l'artiste s'adresse à un inconnu—peut-être le visiteur—pour lui parler d'amour et de rencontres fugaces de personnes qui se croisent et disparaissent dans la rue.

L'installation de cette œuvre tire parti du caractère domestique de La Galerie. Située face à une fenêtre qui ouvre sur une tour moderniste juste à côté, le caractère intime et émouvant de *Puls[at]ion* prend de l'ampleur dans ce contexte. Méditation à voix haute sur les affects et sur les limites du langage pour les exprimer, le texte se matérialise dans l'espace et propose une réflexion sur l'identité et l'anonymat. À côté de cette œuvre, l'artiste présente une pièce de sa série récente de « cartes postales », intitulée *¿Y para cuándo un cortocircuito entre el corazón y la razón?* (À quand un court-circuit entre la raison et le cœur?, 2013). Cette phrase pourrait tout à fait incarner une synthèse du propos de l'exposition, en s'interrogeant sur une hypothétique confusion entre une dimension objective et de l'autre, les sentiments et la subjectivité.

My Throat My Air est une vidéo réalisée en 2013 par Loretta Fahrenholz (Allemagne, 1981). À l'instar d'œuvres antérieures, comme *Implosion* (2011) ou *Ditch Plains* (2013), Fahrenholz transforme des proches en acteurs afin de créer des situations ambiguës entre réalité et fiction. Dans cette vidéo, l'artiste met en scène un drame familial dans un quartier bourgeois de l'Ouest de Munich, avec pour personnage principal Ulli Lommel, ancien acteur du réalisateur Rainer W. Fassbinder, collaborateur de Warhol et lui-même réalisateur de films d'horreurs. Les scènes se succèdent dans une ambiance irréaliste où des thèmes comme la précarité, l'agressivité, le jeu et l'humour émergent au premier plan. *My Throat My Air* pourrait être décrite comme une version européenne et existentielle de *South Park*; ses personnages habitent dans un environnement similaire, agissent avec lenteur, comme drogués ou répondant à des impulsions absurdes. À différents moments, tous mettent en scène une mort violente fictive, sauf la « mère », qui assure venir d'une planète où tout est « éthéré et incorporel ».

Les « diagrammes » de Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961) sont, selon ses propres mots « des espaces potentiels pour l'activation du désir et de la volonté... des stimulateurs de conscience... des structures pour la rencontre en un lieu délaissé par l'éducation... producteurs de subjectivité... ». Les diagrammes s'inspirent de la pratique collaborative d'artistes brésiliens de générations antérieures à la sienne, tels Lygia Clark ou Hélio Oiticica, pour lesquels l'affect était une question centrale. Mais ils sont aussi différents parce qu'ils s'adaptent à la réalité contemporaine, où les réseaux sociaux, le contact avec l'autre et la production de subjectivité luttent pour ne pas succomber face à la menace permanente d'appropriation que le capitalisme cognitif impose aux producteurs culturels.

addresses a stranger, perhaps the viewer, in order to speak about love and encounters in the streets between people who fleetingly cross paths and then disappear.

The installation of this work takes advantage of the architecture of La Galerie and its domestic character. Situated in front of a window facing the modernist tower that is right next to it, the intimate and emotional nature of *Puls[at]ion* is enhanced in this context—a meditation out loud about affects and the limits of language to express them. The text is thus materialised in space and offers a reflection on identity and anonymity. Alongside this work, the artist presents a work from her recent series of “postcards”, entitled *¿Y para cuándo un cortocircuito entre el corazón y la razón?* (2013), which could perfectly well serve as a synthesis of the project, since it queries a hypothetical confusion between practical and objective issues on the one hand and feelings and subjectivity on the other.

My Throat My Air is a video directed by Loretta Fahrenholz (Germany, 1981) in 2013. As in her previous works, such as *Implosion* (2011) or *Ditch Plains* (2013), Fahrenholz transforms ordinary people into actors, in order to create stories in which reality and fiction question each other. On this occasion, the artist stages a family drama in Munich's petty-bourgeois Westend, starring former Fassbinder actor, Warhol collaborator, and horror movie director Ulli Lommel. The scenes unfold in an unreal atmosphere, wherein issues such as precarity, play, and humour merge in a same narrative. *My Throat My Air* could be described as a European and existential version of *South Park*; its characters inhabit a similar environment, acting parsimoniously, as if they were drugged, or responding to absurd impulses. At certain points they all stage a violent death—except for the “mother”, who claims that she comes from a planet in which everything is “ethereal and incorporeal.”

The “diagrams” of Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961) are, in his own words, “potential spaces for activation of desire and intent... stimulating awareness... structures for an encounter in a place that is not mediated by education... producers of subjectivity, etc...”. The diagrams are rooted in the collaborative practice of Brazilian artists from former generations, such as Lygia Clark or Hélio Oiticica, who viewed affect as a central issue. However they are also different because they adapt to contemporary reality, in which social networks, contact with the other and the production of subjectivity, struggle in order to avoid succumbing to the constant threat of appropriation that cognitive capitalism imposes on cultural producers

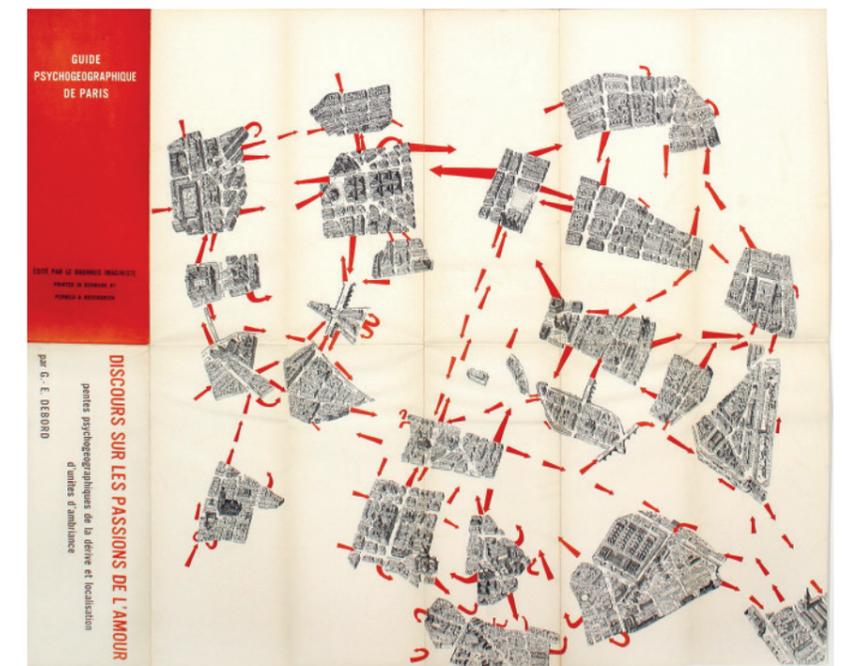
This is the first time that Basbaum's work will be exhibited in France, notwithstanding his close links to the country via the philosophy of Gilles Deleuze, poststructuralism or texts by Brian Holmes concerning his work. In La Galerie, Basbaum will present a new *group diagram* (*voice, reading, writing, body*) (2014) that he will use in a workshop in June as a reference for finding positions that will “provoke speech”. Finally, Basbaum's work permits us to remember a Parisian author, Guy Debord, who, back in the 1950s,

Le travail de Basbaum n'a jamais été montré en France, bien qu'il soit intimement lié à ce pays, à travers la pensée de Gilles Deleuze, le poststructuralisme⁴ ou les textes de Brian Holmes sur sa pratique. À La Galerie, Basbaum présente la nouvelle pièce *group diagram* (*voice, reading, writing, body*) (2014) qui sera utilisée dans un atelier mené en juin comme un point de départ pour trouver des positions qui « provoqueront la parole ».

Finalement, le travail de Basbaum nous permet de nous souvenir d'un auteur français qui, dans les années 1950 déjà, sut prévoir les effets de la vie urbaine et du capitalisme sur les relations affectives : Guy Debord. Dans son œuvre emblématique *Guide psychogéographique de Paris* sous-titré « Discours sur les passions de l'amour » (1957), Debord représenta une ville fragmentaire dont les quartiers flottaient, isolés dans l'espace comme des îles à la dérive. Les flèches qui les relient pourraient aujourd'hui être lues comme les systèmes de communication de masse qui les traversent ou les flux immatériels des transactions économiques. Par leur apparence schématique, leur sens originel est relié avec l'espace intensément subjectif (affectif) que la « psychogéographie⁵ » prétendait stimuler. Il s'agit peut-être du même « espace partagé » dont parlait Brian Holmes. L'ambiguïté de cette lecture a une incidence, une fois de plus, sur l'amalgame que la nature désirante de l'être humain forme avec les systèmes de production, dans des espaces publics et privés à la marchandisation croissante. Les œuvres d'art sont des exemples paradigmatiques et paradoxaux de cette réalité où les affects se matérialisent eux-mêmes dans le but de nous émouvoir.

1. NDE : « réifier », transformer en chose, réduire à l'état d'objet.
2. NDE : « WhatsApp » est une application pour smartphones avec un système de messagerie instantanée via Internet permettant d'échanger gratuitement des messages dans le monde. « WhatsApp » fut rachetée par Facebook en février 2014.
3. NDE : « biopolitique » est un mot inventé par le philosophe Michel Foucault en 1974 identifiant, à travers le thème du contrôle capitaliste du corps, une forme d'exercice de pouvoir.
4. NDE : le « poststructuralisme » est un courant philosophique inspiré des travaux de Michel Foucault et Jacques Derrida rejetant toute prétention à la vérité, toute « nature » ou « essence ». Il postule le caractère « construit » de la réalité, laquelle serait un enchevêtrement de discours qu'il s'agit de déconstruire. Ce courant de pensée fut très influent dans les universités américaines durant les années 1980.
5. NDE : selon l'écrivain et cinéaste Guy Debord, la « psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. »

was able to foresee the effects that urban life and capitalism would have on affective relations. In his iconic work, *Discours sur les passions de l'amour* (Discourse on the passions of love, 1957), Debord portrayed a fragmented city, in which neighbourhoods float isolated in space, like drifting islands. The arrows that could be read today as mass communication systems that cross them or the immaterial flows of economic transactions. Through its schematic appearance, its original meaning is connected to the intensely subjective (affective) space that psycho-geography aimed to stimulate. Perhaps this is the same “shared space” mentioned by Brian Holmes. The ambiguity of this reading once again focuses on the amalgam that the desiring nature of human beings forges with production systems, in an increasingly commodified public and private space. The artworks are paradigmatic and paradoxical examples of this reality, in which affects materialise themselves in order to move us.



Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, “Discours sur les passions de l'amour, pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance”, éd. Bauhaus Situationniste, Copenhague, mai 1957, Lithographie, 59.5 x 73.5 cm. Collection FRAC Centre, Orléans

L'amour comme production : une brève théorie de l'économie de l'art*

Peio Aguirre

Amour, passion, affection, mémoire, sentiment, désir : toutes ces catégories galvanisent l'instinct créatif. Pourtant, rédiger un essai critique sur l'amour en tant qu'explication de telle ou telle œuvre d'art ou de l'énergie créatrice de tel ou tel artiste peut apparaître comme une tentative frisant l'idéalisme. Le grand mouvement s'opposant à l'idéalisme a été l'approche psychanalytique et matérialiste de la question (freudo-marxisme). L'amour, d'une façon générale, est une œuvre d'art spécifique—ou constitue en tout cas une partie de son contenu. Il existe également des situations plus informelles dans lesquelles les artistes de toutes sortes attribuent leur succès (plus ou moins grand) au fait qu'ils y aient « mis beaucoup d'amour ».

Je ne cherche nullement à me faire le champion de l'amour en tant que contenu, autrement dit en tant que thème ou sujet d'une thématization (toujours synonyme de réification) qui finit presque toujours par dissoudre le potentiel transformatif de l'objet qu'elle cherche à exprimer. Essayer de saisir l'amour comme forme et non comme contenu semble relever de l'utopie. Le trait sans doute le plus inconcevable de l'amour réside dans le fait qu'il est une économie, et qu'en tant que tel il opère simultanément sur le terrain du visible et sur celui de l'invisible. Il est insaisissable par nature et ses effets sont dévastateurs. L'amour, tout comme l'art lui-même, ne peut échapper à la représentation ; dans tous les cas il est soumis au sort désastreux de la représentation et de ses objets imaginaires, comme si sa performativité apparente ne pouvait fonctionner sans réduire à néant son objectivation.

Ici, la formule « l'amour comme production » ne va pas de pair avec les méthodes de production qui neutralisent sa potentialité chez un sujet. En tant que marchandise, l'amour est un formidable filon de rentabilité. En vérité, une bonne partie de la production culturelle de la période capitaliste récente—films, livres, chansons et même œuvres d'art—tourne autour de ce thème. Pour s'en persuader, il suffit d'écouter à peu près n'importe quelle chanson des Beatles. Mais dans la brève théorie esquissée ici, la logique de l'amour en tant que production opère plutôt dans le sens contraire, puisqu'il ne saurait être réduit à aucun moule prédéterminé susceptible de le saisir. On trouve quelque chose de cette dissonance ou de cette distorsion dans le romantisme allemand, le moment historique où la force irréprouvable du contenu a fait voler en éclats le carcan de la forme, ce qui a eu pour résultat une exubérance émotionnelle. Alors que le classicisme hellénistique se caractérisait par une harmonie entre le fond et la forme, le romantisme a fait pencher la balance en faveur du premier. Le phénomène inverse s'observa avec le modernisme, parfaitement incarné par les différentes versions du formalisme (russe, tchèque et autres), qui, en renvoyant le pendule dans l'autre sens, ont mis l'accent sur les qualités formelles de l'œuvre d'art.

L'amour en tant que moteur de la routine humaine quotidienne est en même temps l'excédent produit par les échanges et le vivre-ensemble que nous impose la nature. L'amour se heurte aux mêmes binarismes qui font de toute pure dialectique un territoire voué à la domestication, autrement dit une

Love as production: a short theory of the economy of art*

Peio Aguirre

Love, passion, affection, memory, feeling and longing: all are categories that have galvanised the creative drive. Traditionally, though, writing a critical essay on love as an explanation for some art work or some artistic drive or other might be seen to be verging on Idealism. However, the other great movement opposing Idealism has been the psychoanalytical and materialistic (Freudo-Marxist) approach to the issue. Love, generally is—or forms part of the content of—a specific art work. There are more informal situations, too, where artists of all kinds ascribe their (varied) success to having “put a lot of love into it”.

I am by no means seeking to champion love as content, i.e., as an argument or subject for that thematization (always a synonym of reification) that almost always ends up cancelling out the transforming potential of the object it seeks to convey. Trying to grasp love as form and not content seems utopian. Perhaps the most ungraspable feature of love lies in the fact that it is an economy, and as such, it operates in the terrain of the visible and the invisible at one and the same time. It is elusive by nature and its effects are devastating. Love, like art for that matter, cannot escape representation; or at least it is subject to the disastrous spell of representation and its imaginary objects, as if its apparent performativity could not work by undoing its objectivization.

Here, the slogan “love as production” is not allied with the manners of production that neutralise its potentiality as a subject. As merchandise, love is a well-known profit-spinner. Indeed, much of the cultural output of late capitalism—films, books, songs and even works of art—has revolved around the theme. For corroboration, one only needs to listen to almost any Beatles song. But in the short theory outlined here, the logic of love as production operates more the other way around, since it cannot be reduced to any predetermined mould that will capture it. Something of that dissonance or distortion was to be found in German Romanticism, when content broke through the bounds of form. The irrepressible impetus of content burst all the self-imposed bolts of form and the result was an emotional exuberance. If (Greek-type) classicism was characterised by a harmony between form and content, Romanticism tipped the scales in favour of the latter. In turn, this was followed by an inversion during Modernism, best exemplified by the various Formalisms (Russian, Czech and others) which swung the pendulum the other way: toward the formal qualities of the art work.

Love, as the motor of day-to-day human routine is at the same time the surplus left over from the interchange and the living-together imposed on us by nature. Love confronts those binarisms that have made of any genuine dialectic a territory destined for domestication, in other words, a method, or worse, a philosophy; private love versus universal love, quality love or love in quantity, theoretical and practical love, old and new loves, passionate love or comradeship, courtly love, Platonic love, *amour fou* and all the others. Yet as well as being a set of classified feelings of very different forms, love is

méthode ou, pire, une philosophie—amour privé contre amour universel, amour de qualité ou amour en quantité, amour théorique et amour pratique, amours anciennes et nouvelles, amour passion ou camaraderie, amour courtois, amour platonique, *amour fou*¹ et toutes les autres sortes d'amour. Pourtant, tout en étant une palette de sentiments catégorisés de formes très différentes, l'amour est aussi une économie. Ce qui soulève par conséquent un certain nombre de questions. L'amour peut-il devenir une métaphore de la production ? Peut-il l'être à une époque où la postproduction semble être devenue le mode dominant des rapports économiques ? Comment pourrions-nous formuler une théorie de l'amour en tant que production ? Quels en seraient les principes directeurs ? À qui serait-elle destinée ? Quelle forme, quel vecteur et quel mode de discours seraient utilisés ?

Dire : « L'amour est une production » nous conduit à deux considérations. D'une part, dans la moindre de ses manifestations, l'amour est un élément de changement et de transformation. D'autre part, le concept de production est soumis à une série de variables parmi lesquelles l'économie du désir joue un rôle essentiel. Sur le plan linguistique, il existe une subtile différence entre « l'amour *est* une production » et « l'amour *en tant que* production ». La première formulation est contenue *de facto* dans la seconde dans la mesure où celle-ci pourrait être le slogan d'un programme politique ou d'une manière éthique de vivre.

Mais avant d'établir une théorie de l'amour en tant que production, il convient de préciser le sens à accorder au terme de « production ». Dans *L'idéologie allemande*², Marx et Engels soutiennent que ce qui caractérise les hommes, c'est leur production [...]. Disant cela, ils ne pensent pas seulement aux travailleurs, comme voudrait nous le faire croire la caricature qu'en ont faite leurs adversaires et critiques depuis lors : ils veulent signifier que la famille est pour le capitalisme l'unité de base de la production du fait que sa force essentielle réside dans la reproduction, c'est-à-dire dans sa capacité de donner naissance à des enfants. Pour les deux auteurs, ce sont les femmes, mais aussi les enfants et tous ceux qui ne sont pas impliqués dans le processus de production (vieillards, infirmes, parias...) qui occupent les postes les plus bas dans la chaîne de production. En fait, le terme de « prolétariat » vient du latin *proles* (race, lignée, enfants) qui désignait ceux qui étaient trop pauvres pour servir l'État par autre chose que la fertilité de leurs ventres ; à ceux-ci, l'État demandait qu'ils participent à la reproduction plutôt qu'à la production.

Le fait qu'à l'apogée du romantisme, l'amour soit devenu un des modes d'expression de l'idéalisme n'a servi qu'à dissimuler sa nature réelle d'outil au service de la reproduction de la société. Par ailleurs, pour Marx, la « production » inclut également ce qui échappe au travail aliéné, la possibilité de réaliser ses capacités personnelles dans l'acte de transformation de la réalité. Ainsi, la « production » concerne en fait toute activité impliquant une réalisation personnelle (une forme d'acte créatif), quelle que soit sa valeur « productive » au regard du système de reproduction capitaliste. Permettre à chacun de réaliser ce dont il est capable—et pour Marx l'art et la créativité sont l'image même du travail non aliéné, consubstantiel à l'humain—c'est permettre à l'homme d'exprimer une potentialité fondamentale de son « être générique », à savoir la solidarité humaine comme forme de production, essentielle pour l'objectif du changement politique³. Marx avait parfaitement conscience que les sentiments, s'ils étaient canalisés vers cet objectif, pouvaient constituer une force de transformation. Il avait compris que lorsqu'il s'agirait d'amortir le passage du capitalisme au socialisme, l'organisation de la classe ouvrière

also an economy. We are therefore faced with a number of questions. Can love become a metaphor of production? Can it do so at a time when post-production appears to be the dominant mode of economic relations? How might we formulate a theory of love as production? What would its guiding principles be? At whom would it be aimed? What form, what channel and what mode of address would be used?

The statement 'Love is production' leads us to two considerations. On the one hand, in any of its manifestations, love is an element of change and transformation. On the other hand, the concept of production runs through a series of variables where the economy of desire plays a leading role. Linguistically, there is a subtle difference between “love *is* production” and “love *as* production”. The first is incorporated, *de facto*, into the second insofar as the latter is the slogan for a political programme, or an ethical way of life.

But in order to establish any theory of love as production, we first need to determine the meaning of production. In *The German Ideology*, Marx and Engels argued that the distinguishing feature of humans is their production. [...] They were not thinking solely in terms of working men, as the caricature created by their adversaries and critics since then would have us believe: they argued that the family was the first basic unit of production for capitalism, given that its primary force lies in reproduction, i.e. in bringing children into the world. For them it was women, together with children and everyone else who lay outside the labour process (the elderly, the infirm and the pariahs) who occupied the lowest positions in the chain of production. Indeed, the word “proletariat” comes from the Latin word *proles* (offspring) used to refer to those who were too poor to serve the state with anything other than the fertility of their wombs; from them, the state demanded reproduction rather than production.

The fact that at the height of Romanticism, love became a mode of Idealism only served to hide its real condition as a cover for the reproduction of society. But moreover, for Marx “production” was equivalent to everything that was nonalienated labour, to the capacity to realise one's essential powers in the act of transforming reality. Thus, “production” encompassed any activity that involved a personal achievement (a form of creative act) without mattering how “productive” it was to the reproductive system of capital. In doing that which one builds inside and out—and for Marx art and creativity were the image of non-alienated labour, consubstantial to humanness—people realize a vital capacity of their “species being”, that is to say, human solidarity as a form of production, in itself essential for the purpose of political change. Feelings and sentiments, channelled in that direction constitute a transforming force, as Marx was well aware. He realised that when it came to smoothing the passage from capitalism to socialism, the organization of the working class would depend as much or more on comradeship and fraternity as on the purpose of change. The public houses of Manchester were a good testing ground.

But art, that liberation of the capacity to freely express ideas, concepts and forms, has not necessarily gone hand in hand with the concept which several generations of Marxists have associated with bourgeois idealism: creation. In the Marxification of France of the 1950s and 1960s (thanks first to Sartre and later to Althusser, and as an antecedent to the subsequent post-structuralist de-Marxification), production was seen not as a synonym of creation but as just the contrary. In his book *Pour une théorie de la production littéraire*, Pierre Macherey removed the word “creation” and replaced it with “production”, since the proposition that the writer or artist is

dépendrait autant sinon plus de la camaraderie et de la fraternité que de l'objectif même du changement. Les *pubs* de Manchester lui fournissaient à cet égard d'excellents laboratoires.

Mais l'art, cette libération de la capacité à exprimer librement des idées, des concepts et des formes, ne va pas nécessairement de pair avec le concept que plusieurs générations de marxistes ont associé à l'idéalisme bourgeois : la création. Dans la France marxisée des années 1950 et 1960 (grâce d'abord à Sartre puis, plus tard, à Althusser, et avant la dé-marxisation post-structuraliste qui suivit), la production n'était pas vue comme un synonyme de la création mais comme son opposé. Dans son livre *Pour une théorie de la production littéraire*, Pierre Macherey rejette le terme de « création » et lui préfère celui de « production », car la proposition selon laquelle l'écrivain ou l'artiste est un créateur relève de la notion humaniste d'après laquelle « l'homme crée « l'Homme⁴ ». [...]

Il est donc légitime de se demander où se situe ce type de discours dans un contexte où le postmodernisme a abandonné le concept de production au profit de cet autre « peut-être », mieux adapté à notre époque, la post-production. Ici, le mode dominant exige une stratification de ses différents niveaux, telles des couches successives ajoutées à un noyau central toujours absent ; nous élaborons progressivement, comme un oignon, une forme finale à partir d'une superposition d'enveloppes qui ne dissimulent aucun secret, aucun cœur autre que la matérialité successive de leurs revêtements. Aujourd'hui, la production est encore loin d'être équivalente à la distribution et à la consommation (catégories qui structurent la théorie marxiste de la production) ; au lieu de cela, chacune trace sa propre voie et recoupe occasionnellement la catégorie voisine. Cependant, ce dont nous avons besoin, c'est d'une théorie adaptée à l'époque présente, capable de jouer le même rôle que celui qu'a joué *Eros et civilisation* d'Herbert Marcuse pour les générations précédentes, et dans laquelle une version actualisée de la puissance transformatrice de l'amour en tant que production soit stratégiquement couplée à une théorie de l'érotisme entre les corps et de l'érotisation des relations dans un système (tel que l'art) où, parfois, l'irruption du combat idéologique et de l'antagonisme politique se transforme en alibi de la filiation. Mais si *philia* et *phobia* agissent toujours comme filtres mesureurs qui finissent par se justifier eux-mêmes, ce dont nous avons besoin est d'une conceptualisation de l'état amoureux comme état politiquement opérationnel.

Si l'amour peut être défini comme une économie obéissant à un concept de « production », alors il peut également « fabriquer », être utile à l'économie politique ou à une théorie de la politique. C'est la forme qui permet à un grand nombre d'êtres humains de coexister dans le cadre d'un ensemble de lois acceptées par contrat social. Dans *Psychologie des foules et analyse du moi*, Freud trace un parallèle entre la relation amoureuse et la fusion des masses au sein de la communauté⁵. L'amour rassemble les masses dans la collectivité ; ce qui était jusque-là disparate s'agrège en une seule unité, la communauté. Il ressort de ce phénomène une théorie de la politique comprise comme pouvoir cimentant un groupe ou une société. Freud décrit le cas de l'armée et de l'Église, deux institutions fondées sur l'expression collective d'un amour envers un chef spirituel, tandis qu'en retour l'amour de ce chef va irradier (de façon égale) chacun des membres du groupe. L'amour réciproque, par exemple dans une armée, maintient l'unité parmi les troupes – un peu comme le sergent de *Full Metal Jacket* de Kubrick « aime » à part égale chacune de ses recrues. Une foule, par conséquent, n'est rien d'autre qu'une addition d'individus unis par un amour réitéré en chacun d'eux.

a creator pertains to a humanist notion whereby “man” creates “Man”.

[...]

It is relevant to ask where this type of discourse now stands in a context in which postmodernism has ceded the concept of production to that other “maybe”, better suited to our times, post-production. Here, the dominant mode requires stratification of its variable levels, like layers added to an ever-absent central core; like an onion, we gradually build a final shape from a wrapping of additions that hide no secret, no heart, other than the overlapping materiality of their vestments. Today, production is still far from being equivalent to distribution and subsequent consumption (categories that structure the Marxist theory of production); instead, each one traces its own path until occasionally it intersects with its neighbouring category. However, what we need is a theory adapted to our present times that will fulfill the same political function as Herbert Marcuse's *Eros and Civilization* did for previous generations, in which an updated notion of the transforming power of love as production is strategically allied with a theory of eroticism between bodies and the eroticization of relations in a system (such as art) where on occasion the appearance of ideological struggle and political antagonism become the alibi of filiation. But if both the philias and the phobias always act as a measuring filter which ends up justifying itself, what we need is a conceptualisation of the amorous as politically operative.

If love can be aligned as an economy, by making it determine a concept of “production”, then it can also “manufacture” or be useful for the political economy or for a theory of politics. This is the form that guarantees the coexistence of a large number of people under laws agreed upon as part of a social pact. In *Group Psychology and the Analysis of the Ego* Freud identifies the relationship deriving from love in the reconciliation of the mass in the community. Love acts to bind the mass together in its collectivity; what remains disparate is concentrated in a single unit, the community. Out of this there arises a theory for politics understood as the established power within a group or society. Freud describes the cases of the army (the armed forces) and the church, which share a concentration of love towards a spiritual head and the love that irradiates (equally) from this figure towards each of the members of the group. Each one's love, for example in the army, maintains unity among the troops – somewhat like the sergeant in Kubrick's *Full Metal Jacket*, who “loves” each of the recruits equally...). A crowd, therefore, is no more than love uniting people, reiterated in each one.

Love and power are thus established dialectically. Where there is love there is power, and vice versa. Politics without power would be the equivalent of realising Marx's ideal of a self-governing assembly that steers its own destiny (as the Paris Commune of 1871 succeeded in doing). In other words, a group that is organised in a different way to the army and the church (but also well-removed from any leaderworship or reverence). Different variations of the State-form have been based on the many variants drawn from these combinations. The word “power” clearly means something different now than it did in the Paris of 1871. The most fruitful form of power is power over oneself, and democracy means the collective exercise of this capacity, which is the only form of sovereignty to which it is worth submitting. But what Freud observed was that despite the pacifying nature of love and its calming effects on the mass, precisely wherever love brings people together, we see joy. To ask where joy stands in the social order is therefore also a political question. Orgiastic



Juan P. Agirregoikoa
Sans titre, 2006
Acrylique et crayon de couleur sur papier

L’amour et le pouvoir fonctionnent donc de manière dialectique. Là où il y a amour, il y a pouvoir, et vice-versa. La politique sans le pouvoir équivaudrait à réaliser l’idéal marxiste d’une assemblée autogérée décidant de sa propre destinée (comme a réussi à le faire la Commune de Paris en 1871). En d’autres termes, un groupe organisé de façon différente que ne le sont l’armée et l’Église (et libre de tout culte ou de toute révérence à l’égard du chef). Plusieurs formes d’État ont vu le jour à partir des variantes que peuvent générer des combinaisons différentes de ces éléments. Aujourd’hui le terme de « pouvoir » signifie autre chose que ce qu’il signifiait dans le Paris de 1871. La forme la plus fructueuse de pouvoir est celui que l’on exerce sur soi-même, et la démocratie est l’exercice collectif de cette capacité, qui est la seule forme de souveraineté à laquelle il vaille la peine de se soumettre⁶. Et Freud avait observé qu’en dépit de la nature pacificatrice de l’amour et de ses effets apaisants sur les masses, chaque fois que l’amour rassemble les gens, la joie apparaît. Se demander quelle est la place de la joie dans l’ordre social est par conséquent, là encore, une question politique. Les modes orgiaques de célébration collective (rassemblement, *rave*, match de football) participent du politique et les autorités publiques doivent veiller à ce que ces explosions de joie soient canalisées afin qu’elles ne menacent pas l’ordre social, mais au contraire le renforcent. Une théorie récente de l’amour de masse a dégagé une interprétation plus moderne de ce phénomène : la « multitude » de Michael Hardt et de Toni Negri qui appellent à une récupération politique de l’amour en tant que force au service de la marche historique vers l’émancipation et la liberté. Pour le marxisme du XXI^e siècle et dans le contexte de la mondialisation, le terme de « multitude » remplace celui de « prolétariat » en tant que force productive⁷. […]

Dans les dernières scènes de *JLG/JLG : Autoportrait de décembre* (1994), Jean-Luc Godard dit : « J'ai dis que j'aime, j'ai dis que j'aime. Voilà la promesse. À présent, il faut que je me sacrifie pour que par moi le mot “amour” ait du sens, pour qu'il y ait de l'amour sur la terre.»⁸ » La transformation de Godard implique la promotion de « l’amour dans le monde » mais le paradoxe s’arrête là, car aussitôt après avoir énoncé qu’il a dit qu’il « aimait », il précise que c’était une « promesse », indiquant par là quelque chose qui n’est pas, ou qui est encore à venir. En réponse à ces mots, Kaja Silverman écrit que « tout don et tout acte de réception succombent rapidement à la logique du pouvoir et de l’échange ; le don du monde est donc quelque chose que nous devons constamment apprendre et réapprendre à recevoir et à rendre⁹ ». […] « Recevoir, tel que cela est montré dans *JLG/JLG*, c’est devenir aussi bien l’écran sur lequel se projettent des phénomènes perceptifs que le mur d’où ils rebondissent en direction des autres spectateurs. Cela n’est pas une tâche facile. Pour accomplir cette fonction, l’auteur doit mourir en tant que personnage biographique. Et c’est à la seule condition de cette disparition qu’il pourra dire qu’il a aimé¹⁰. »

- En français dans le texte. NdT
- Editions sociales, 1976.
- Terry Eagleton, *Why Marx Was Right*, Yale University Press, Londres, 2011, pp. 123-124.
- Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris 1966.
- Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012.
- Eagleton, *op. cit.*, p. 198.
- Michael Hardt et Toni Negri dans leur trilogie *Empire* (Exils, 2000), *Multitude : guerre et démocratie à l’époque de l’Empire* (La Découverte, 2004), et *Commonwealth* (Folio, 2014).

- Sous le titre *I said I love. That is the promise: The Tvideo Politics of Jean-Luc Godard*, une exposition a été organisée en 1999 à l’Institut helvétique de New York avec pour commissaires Gareth James et Annette Schindler, et avec la collaboration de Florian Zeifang. Le livre éponyme, ré-alisé sous la direction de Gareth James et Florian Zeifang, est sorti en 2003 chez bb books verlag, Berlin. On peut y lire une conversation avec Kaja Silverman et Gareth James.
- Kaja Silverman, “The Author as Receiver”, *October* # 96, 2001, p. 34.
- Silverman, “Son image: interview with Kaja Silverman”, *I said I love… op. cit.*, p. 213.

modes of collective celebration (a rally, a rave and a football match) are a depository for politics and the public authorities have to be alert to the way in which that enjoyment is channelled to ensure that it does not threaten the prevailing order but instead reinforces it. A recent theory of mass love has brought some more updated interpretations to this: Michael Hardt and Toni Negri’s “multitude”, which argues for a political recovery of love as a force at the service of historical progress full of emancipation and liberation. Here “multitude” is the term that replaces “proletariat” as a productive force for twenty-first century Marxism in the era of globalisation. […]

In the closing scenes of *JLG/JLG : Autoportrait de décembre* (1994), Jean-Luc Godard says: “I said that I love. That is the promise. Now, I have to sacrifice myself so that through me the word ‘love’ means something, so that love exists on earth”. Godard’s transformation involves promoting “love around the world” but the paradox is contained, for while he says that he has said that “he loves”, he straight away adds the word “promise”, indicating something that is not yet, or which is yet to come. In reply to these words, Kaja Silverman writes that “all receiving and giving quickly succumbs to the logic of power and exchange; the gift of the world is consequently something we must learn over and over again to accept and to return”. […] To receive, as it is represented in *JLG/JLG*, is to become the blank screen onto which perceptual phenomena project themselves, as well as the wall off which they bounce in their journey towards others seers. This is no easy task. In order to perform this function, the author must die as a biographical personage. It is insofar as he succeeds in doing so that he can said to love”.

- Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, publ. International Publishers Co. Inc, 1947.
- Terry Eagleton, *Why Marx Was Right*, Yale University Press, London, 2011, pp. 123-124.
- Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, *Routledge*, New York, 2006, pp. 75-77.
- Sigmund Freud, “Psychology and the Analysis of the Ego”, in *The Collected Works of Sigmund Freud*, Volume IX), Library of Alexandria, 2008.
- Eagleton, *op. cit.*, p.198.
- Michael Hardt and Toni Negri in the trilogy *Empire* (Harvard University Press, 2001), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (Debate, 2004),

- Commonwealth* (Belknap Press of Harvard University Press, 2009).
- Under the title *I said I love. That is the promise: The Tvideo Politics of Jean-Luc Godard*: an exhibition was held at the Swiss Institute in New York, in 1999, curated by Gareth James, Annette Schindler and with the collaboration of Florian Zeifang. The book of the same title was published subsequently, Gareth James, Florian Zeifang (eds.), bb books verlag, Berlin, 2003. It contains a conversation with Kaja Silverman and Gareth James.
- Kaja Silverman, “The Author as Receiver”, *October*, # 96, 2001, p.34.
- Silverman, “Son image: interview with Kaja Silverman”, *I said I love… op.cit.*, p.213.

Ce journal est publié à l’occasion de l’exposition « Disparité et Demande » présentée à La Galerie, centre d’art contemporain de Noisy-le-Sec, du 24 mai au 12 juillet 2014. Une proposition de Pedro de Llano, curateur en résidence Babi Badalov, Ricardo Basbaum, Mauro Cerqueira, Loretta Fahrenholz, Loreto Martínez Troncoso, Juan Luis Moraza

Textes : Peio Aguirre, Pedro de Llano, Émilie Renard
Traduction : Gilles Berton, Martin Dale, Pascale Fougère, John Tittensor
Coordination éditoriale : Marjolaine Calipel
Recherches documentaires : Émilie Fayet

Impression (PEFC) en 2000 exemplaires, à l’imprimerie Desbouis-Grésil, Montgeron
Tous droits réservés pour tous pays

Œuvres produites pour l’exposition Works made for the show

– Ricardo Basbaum, *group diagram (voice-reading-writing-body)*, 2014

Workshop réalisé à La Galerie du 17 au 21 juin 2014

Vinyl adhésif, peinture murale, dimensions variables

Courtesy de l’artiste

– Babi Badalov, *EU integration diaries of a refugee*, 2014

Peinture murale

Courtesy de l’artiste et de la galerie Gandy, Bratislava

L’équipe de La Galerie

Direction : Émilie Renard

Expositions et résidences : Nathanaëlle Puaud

Communication et éditions : Marjolaine Calipel

Publics et action culturelle : Florence Marqueyrol

Jeune public et médiation : Céline Laneres

Assistanat de direction : Florine Ceglia

Accueil administratif et standard : Nicole Busarello

Secrétariat de la Direction des Affaires Culturelles : Sylvie Bardou

Entretien du bâtiment : Marie-Hélène Nègre

Ateliers éducatifs : Hélène Garcia et Anna Principaud, artistes

Régie : Matthieu Clainchard et Clitous Bramble,

assistés d’Antoine Barberon et de Charlotte Doireau

Stagiaire : Émilie Fayet

Pour nous joindre : prénom.nom@noisylesec.fr

Pedro de Llano remercie chaleureusement Pedro de Llano warmly thanks

Les artistes

Maike Aden

Peio Aguirre

Juan P. Agirregoikoa

Galerie Daniel Buchholz, Cologne/Berlin

Nuno Centeno

Dominique Drouet & Didier le Cointre

Carolina Grau

Emily Pethick

Galerie Reena Spaulings, New York

Bruno Murias

Estelle Nabeyrat

Óscar López

Olga Rozenblum et Treize, Paris

Francisco Salas

Guy Schraenen

Anja Isabel Schneider

Manuel Segade

José Manuel Solomando

Nous remercions chaleureusement We warmly thank

Pedro de Llano et les artistes

Peio Aguirre

Chloé Fricout et Le Pavillon Neufelize OBC

Jeanette Parcher, Secession, Vienne

Olga Rozenblum et Treize, Paris

Romain Wickersheim

Les prêteurs des œuvres :

Galerie PM8, Vigo

Galerie Espacio Mínimo, Madrid

Galerie Múrias Centeno, Lisbonne

FRAC Centre, Orléans

Galerie Reena Spaulings, New York

^[1] * Ce texte est un extrait d’un essai plus complet publié en 2012 dans le fanzine barcelonais PIPA. Une version anglaise a été publiée cette même année dans Cuaderno 1: una voz sin cuerpo, hacia el amor (“Une voix désincarnée, vers l’amour”, éd.Mugatxoan, San Sebastian).

^[2] * This text is a excerpt of a larger essay published in 2012 in the fanzine PIPA, Barcelona. An english edition was published the same year in “Cuaderno 1: una voz sin cuerpo, hacia el amor”, ed.Mugatxoan, San Sebastian, 2012.

Agenda

Samedi 24 mai

de 16h à 18h: Conversation autour « des formes des affects » avec Pedro de Llano, curateur en résidence, Peio Aguirre, critique d'art, Babi Badalov, Mauro Cerqueira et Loreto Martínez Troncoso, artistes

Samedi 14 juin

Taxi tram: Parcours en bus entre le Centre photographique d'Île-de-France (CPIF) et La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec. Visite des expositions « À l'envers, à l'en-droit... » au CPIF et « Disparité et Demande » à La Galerie en présence de Babi Badalov

Tarif: 6€. Sur réservation: 01 53 19 73 50 ou info@tram-idf.fr www.tram-idf.fr

Du mardi 17 au samedi 21 juin

de 17h30 à 18h30: Atelier avec Ricardo Basbaum

Plus d'infos: florence.marqueyrol@noisyselec.fr ou 01 49 42 67 17

Samedi 21 juin

de 19h à 20h: Performance sonore dans l'exposition par la section « Musique Assistée par Ordinateur » dirigée par Robert Rudolf du Conservatoire intercommunal de musique et de danse

Ateliers (Gratuits sur inscription)

Menés par les artistes Héléne Garcia et Anna Principaud

Les mercredis

– de 16h à 17h30: I LOL ART pour les 13–15 ans

Les samedis

– de 14h30 à 16h: Samedis créatifs pour les 6–12 ans

– de 16h30 à 17h15: Samedis créatifs pour les 4–5 ans

– Samedi 5 juillet aux mêmes horaires: Avec leurs parents autour d'un goûter

À venir

Laetitia Paviani

Auteur en résidence
Juillet–août 2014

Saison 2014-2015

La Galerie fête ses 15 ans
Samedi 20 septembre 2014

John Smith

Exposition monographique

20 septembre–13 décembre 2014

Vernissage samedi 20 septembre de 18h à 21h

Exhibition-related events

Saturday 24 May

4–6 pm: A conversation about 'forms of affects' with curator in residence Pedro de Llano, art critic Peio Aguirre and artists Babi Badalov, Mauro Cerqueira and Loreto Martínez Troncoso

Saturday 14 June

Taxi tram: A bus excursion between the Ile-de-France Photography Centre (CPIF) and La Galerie, centre for contemporary art in Noisy-le-Sec.

At La Galerie: a tour of the exhibition with artist Babi Badalov.

6€. Advance booking required: 01 53 19 73 50 or info@tram-idf.fr www.tram-idf.fr

From Tuesday 17 to Saturday 21 June

5.30–6.30 pm: Workshop with Ricardo Basbaum

Information: florence.marqueyrol@noisyselec.fr or +33(0)1 49 42 67 17

Saturday 21 June

7–8 pm: Sound performance at the exhibition by the 'Computer-assisted Music' class from the Conservatoire Intercommunal de Musique et de Danse, directed by Robert Rudolf

Workshops (Free, advance booking required)

Workshops conducted by artists Héléne Garcia and Anna Principaud

Wednesdays

4.00–5.30 pm: I LOL ART for ages 13–15

Saturdays

2.30–4 pm: Creative Saturdays for ages 6–12

4.30–5.15 pm: Creative Saturdays for ages 4–5

– Saturday 5 July, same timetable: Parents invited and a snack for all

Forthcoming

Laetitia Paviani

Author in residency
July–August 2014

Saison 2014-2015

La Galerie celebrates its 15!
Saturday 20 September

John Smith

Solo show

20 September – 13 December 2014

Opening Saturday 20 September, 6–9pm

Galerie el

Centre d'art contemporain

1 rue Jean Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
T: +33 (0)1 49 42 67 17
lagalerie@noisyselec.fr
www.noisyselec.net

Horaires d'ouverture

Du mardi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h

Entrée libre

Une médiatrice est à votre disposition pour vous accompagner dans l'exposition.

Opening hours

Monday–Friday, 2–6 pm

Saturday 2–7 pm

Admission free

Accès

Depuis Paris:

– 10 min RER E, arrêt "Noisy-le-Sec"

– Métro 11, arrêt "Mairie des Lilas" + bus 105 arrêt "Jeanne d'Arc"

– Métro 5, arrêt "Église de Pantin" + bus 145 arrêt "Jeanne d'Arc"

– Depuis Bobigny, La Courneuve, Saint-Denis: arrêt "Noisy-le-Sec RER"

How to find us

From Paris:

– 10 min RER E, get off at "Noisy-le-Sec"

– Métro 11 to 'Mairie des Lilas' + bus 105 get off at 'Jeanne d'Arc'

– Métro 5 to 'Église de Pantin' + bus 145 get off at 'Jeanne d'Arc'

– From Bobigny, La Courneuve, Saint-Denis: get off at "Noisy-le-Sec RER"

La Galerie est membre de:

– tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France

– d.c.a, association française de développement des centres d'art



La Galerie, centre d'art contemporain est financée par la Ville de Noisy-le-Sec, avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France–Ministère de la Culture et de la Communication, du Département de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France.

