



# Grève Humaine (Interrompue)

Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation

John Kelsey: After five long days of work, we never did finish installing *Grève Humaine (Interrompue)*, 2009\*. We could have finished but we didn't, because I think we all began to agree that this sculpture worked better as something potentially but not necessarily complete. Recent, similar Claire Fontaine text sculptures were perhaps better planned, and in the end the matches were all ignited as planned, leaving nothing but smoke on the wall and a video document of the work going up in flames. The interrupted version at Reena Spaulings, on the other hand, is not only incomplete but treated with a fire retardant spray. It's an inhibited fire, and retarded. So in all these ways the idea of the "strike" invaded the sculpture, dividing it from itself, transforming it as it was being produced, discussed and realized. You had spoken about Claire Fontaine works being formally and conceptually closed on themselves, but in this case I see a certain openness surviving the professionalism of the artist and the plan of the work.

Fulvia Carnevale: The concept of human strike contains a paradox that can't be resolved on a formal level. There is something deeply non-programmatic and alien to the idea of organization in the concept of human strike. It's not a movement that opposes one identity to another. On the contrary, it deconstructs the given identity we are prisoners of, and this prison is made out of gestures and words, their connection and their disjunction. More generally, there is something problematic when language and images are used to provoke an effect of emancipation. This type of paradox is present in many of Claire Fontaine's works: they give form to something that is impossible to name within the purely political field, but in order to do so they have to transfer it into an inertial and potentially neutralized space. It's an alchemic operation that can go seriously wrong and isn't safe, but it can look very easy or cynical if seen from the outside.

The cabalistic idea that a radical transformation will consist in a small displacement of something is very important in what we try to do. Small displacements and small changes happen all the time but they are not valued enough or not in the right perspective. Professionalism, whatever it means for an artist, is a form of efficiency, that allows to put forward an implicit hierarchy of values. It's a means of intensification of presence, and then the question is what is the purpose of the presence itself. Professionalism is a form with no determined content, it's a means and not an end.

\* "Inhibitions," Reena Spaulings Fine Art, New York, December 17, 2009—January 31, 2010.

Claire Fontaine, "Inhibitions," exhibition view.

J. K.: Human strike can be described as an experimental production of possible and non-programmed displacements, but such redistribution implies the violence of stopping, of interruption or suspension. In other words, there is a musical or rhythmic aspect of the strike, which is an important part of the experience.

Here in the art world, professionalism means a certain rhythmic efficiency, a punctuality of production, being in the right place at the right time and showing up with the goods, etc. It involves a certain timeliness regarding the making of what is called contemporary art. When we opened Reena Spaulings Fine Art, our first impulse was not to open up an alternative "space" but to open up other temporalities of art in New York, other productive rhythms that included extremely non-productive moments, too. The city, as we saw it, was already full of spaces, but was clocked by a single, dominant rhythm that affected not only the way things were being made and exhibited, but social behaviors and relationships. It seemed important to find a way of interrupting the gallery and the artist in New York, or to find another rhythmic relation between the two. Meanwhile, since her first show with us in 2005, Claire Fontaine has become an extremely prolific artist who is now represented by several galleries, doing many shows in many cities per year and releasing an impressive quantity of works into the marketplace. *Grève Humaine (Interrompue)*, 2009, is the first unfinished Claire Fontaine work I've ever seen, I think. So I am interested in how this particular instance and articulation of "strike" relates to your idea of professionalism as a weapon and a means, and to your working strategy in general.

F. C.: Interruption is one of the aspects of human strike, but after the interruption something else begins, something different, unexpected, disquieting, and this can be more intense than what existed before. Here you seem to say that irregularity leaves more space for spontaneity, or that, to tell it in musical terms, it's easier to improvise outside the score. This isn't systematically true, especially if you want people to recognize a jingle or a rhythm and to associate it to something radically different. Generally speaking, music, as much as love and friendship, is something that involves a sort of training, a continuous stream of energy to channel into it; it's work, but a passionate one. Enforced regularity is the fuel of the cultural market, but it doesn't suit us, so sometimes Claire Fontaine goes faster, other times it goes slower than she should. Since 2005, we have used our works as sentences of a long speech and there were a lot of repetitions with variations. This was definitely a musical choice and not a pedagogical one: the jingle and the slogan are rhythmic translations of a journey out of one's own fear and impotency. In Chatwin's book on the Aborigines<sup>1</sup>, the song that describes the road and the road itself become one experience, because the song contains both the cadence of the march and the description of the landscape. I would also like to say that the regularity of the market is a false one, that the superficial efficiency is there to hide the atrocious structural problems that poison the foundations of the capitalistic system. In fact, in the post-Fordist world many possibilities to compose with the productive imperatives are on offer. There are no reasons that an irregular structure can't make

1. Bruce Chatwin, *The Songlines* (New York: Viking Press, 2001).

money or be run successfully. Look at the Italian social centers managed by the autonomous movement: they are money machines! They produce wealth by serving a poor population that happily pays for the warm beer, the slow bar service, and for being served by somebody that isn't a professional waiter but a militant. In the 90s, Toni Negri theorized the biopolitical entrepreneur as a new life form that maybe is more necessary for contemporary capitalism than diligent and regular people. It seems difficult to attribute to efficiency a reactionary or negative connotation, and it's not possible to say that it's always good either. Starting from these considerations we have kept questioning the idea of human strike. Experimenting always implies separating a space and a time from all the rest, so we have experimented with our working context, which was the speculative bubble, the art fairs, the commercial galleries. But we haven't been cynical—because it wasn't interesting at all—and we have treated ourselves as a product of this situation, a paradoxical product. Our relative success for us is part of the problem and not of the solution. It doesn't disqualify our work but it doesn't prove that the system is being radically transformed by it either. The decision of keeping *Grève Humaine (Interrompue)* unfinished actually came from our discussions with you: it was a way to make present in the sculptural aspect of the work its performative dimension. We worked with the workforce and its limitations, and leaving the artwork unfinished meant showing the effort of the production, the arbitrary decision of a concerted interruption.

J. K.: I guess we shouldn't lose sight of the difference between spontaneity and improvisation when we talk about something like a strike or even, why not, a gallery or an artwork. While "spontaneity" is linked to neo-liberal notions of free choice, free movement and worker flexibility, improvisation is a more strategic attention to the concrete conditions one is faced with, and to the impossibilities too. We don't improvise outside the score, but *with* the score (what Sun Ra does with Disney soundtracks, for example, or how slave music improvised with the repetitive rhythm of field labor). The strike itself is a strategic improvisation within and against a given set of productive relations. So I agree that we shouldn't advocate some romantic idea of irregularity in the art industry, which sounds way too bohemian, in a bad way.

Still, I am interested in the capacity of any producer in this context to interrupt themselves, their work, the relations they are a part of, etc., in order to transform the situation that includes them, at least for a moment. While Reena Spaulings has somehow played on this capacity for self-interruption by switching between the roles of artist and dealer, never settling into just one function but sometimes using one to interrupt the other (which is hopefully not the same as multi-tasking), Claire Fontaine and its works are perhaps more built to last, as objects and as values. A typical Reena move is to freeze the gallery work and its economy at a sudden, questioning distance in occasional art objects, whereas Claire's weapon is coherence, perhaps, and happens as a flooding of the market with (sometimes paradoxical) products. I see a lot of the same ideas at play in both practices, but I also see differences in strategy. A work like your neon *Capitalism Kills Love*, especially when presented in the context of an international art fair, for example, announces a critique of capitalism but is not exactly an anti-capitalist move, at least not at a first glance.

Meanwhile, there is interruption built into some of your other Naumanesque neons, when double or contradictory messages alternate, or when a motion detector causes the light to turn off as a spectator enters the room. Here I see a performative strike at work in the objects themselves.

In art, interruption rarely happens as one monolithic or apocalyptic moment, but it is always somehow there in the process and in whatever it is we mean by "event." Every painter I know produces interruptions about a hundred times a day! I am also thinking here of discourses and visual processes that proceed by stammering, and of the "intermittence" that Georges Didi-Huberman discusses in *Survivance des lucioles*, that book you brought me from Paris.

F. C.: Warburg's notion of interval and Brecht's notion of "extranation," the suspension that creates the distance for desubjectivisation, are both very interesting in this sense. Didi-Huberman has been working within the magnetic field that takes place between these two ideas for a long time now, but he became fully aware of the political dimension of this space only recently.

Continuity can be hidden behind plenty of false ruptures—psychoanalysis insists even too much on these kinds of tricks. But also, a constant insistency on things that don't seem to generate any change can allow unexpected explosions. I don't think that art in itself can help events to happen, not in a direct way. An artwork is the most non-eventful thing on earth, it's a mute and weird object that after a manipulation starts to respond to one's feelings or arouses some new ones. There is no immediacy in the sharing of the aesthetic experience in contemporary art, but the deep emotional movement that sometimes accompanies it can change the psychosomatic organization of the singularities.

The event takes place when one can say "we." Liking something or someone is the zero degree of the *we*: the kindergarten (or the philosophical) experience of astonishment. Taste or fashion communities are the opposite of communities. I agree that *Capitalism Kills Love* doesn't create a major interruption within the perceptive continuum, but it's somehow a slogan disguised as an advert, or the other way around, it's a work for the public space and not for the white cube. It creates anger, irritation and a certain anxiety, which are already interesting effects because they compromise the way it can be exhibited: people don't want that stuff on their building or in front of their store, they understand it does something although they can't exactly say what. There is something intriguing in the situationist notion of *détournement*, at least in the aesthetic Trotskyism it implies: since we live in a visually and symbolically colonized space, we can only adopt visual entryism, and then the rupture is displaced on a deeper level. The shape of the commodity, or of the solid sculpture, includes the promise of a cohabitation with the spectator or the collector, and maybe Claire Fontaine's works need a long time of coexistence with the viewer to release their potentiality. I attempt to think that all artworks do. But coming back to the interruption, and to improvisation, the question that seems politically essential nowadays is how to organize a continuity that protects us from parasitic interruptions in order to make some real ones possible. You know this quote by Lidia Falcon from the *Letters to a Spanish Idiot* where she complains about the impossibility to capitalize on her work and to recognize it even for herself? When you have a physical space you can use discontinuity in an interesting way, whereas if you depend on the temporality of other spaces you can only fight it or adapt to it.

J. K.: If an artwork is mute (even as it says "Strike") and as far as possible from the event, what and how does it tell us anything about human strike, or our distance from it as artists? Can artworks ever enter the world of the strike, or are they only a way of putting "strike" at a further distance? *Détournement*, for example, makes little sense if it's not experienced as a sort of event in itself.

You talk about minor displacements and deep, major events or disturbances. When you say continuity do you mean communism?

F. C.: Well, starting from the last of your questions, continuity has to do with a specific temporality, not the one of the project, or the deadline, or the holiday. Continuity deals with the weight of everyday things, these things which if not shared push housewives to human strike. The continuity we are interested in is probably a form of communism, a way to share time and money, a mutual commitment that doesn't depend on the liberal racket and makes itself as solid as possible to keep us away from poverty, repression, desire of success and consumption. Communism is a theory of distances and mediations, it's not an invitation to fuse or dissolve singularities. Events aren't necessarily big, they can be small and intense, but they always depend on the fact of being shared. A *détournement* can generate events, why not? But it's a conceptual operation, and so is contemporary art. In these hard times of police repression, politicized people display a generalized contemptuous attitude towards everything that isn't direct action or explicit conflict. This position, although understandable, leads straight to misery. Life is made of several layers of complexity, and no one can afford to submit every choice to an accountability based on offensiveness towards the established order. By getting older inside collective situations, one experiences that even friendships depend on one's affective/economical situation. Sometimes we can't stand to be close to people who are making choices that we are refusing now, but we will accept them in five years. Affective/economical stability and affective/economical instability can both be revolutionary, but in different ways. Either one takes part in a strike when one is forced to do so by miserable material conditions or as an ideological move, but what counts is the intensity, and the score is created by the composition of the forces. We do believe that any revolutionary process is fully open to anyone, that there is no need to show a pedigree or an ID to take part in it and accompany it towards its best, and that of course there is a great need for improvisation in this process.

J. K.: Intermittence is maybe an interesting way to think about how the strike happens under repressive conditions or in a colonized, visual space. It is like a signal on the move, perceptible for a moment and then not, not a major or final interruption but a potential and constantly repeated one. Didi-Huberman says that images themselves are intermittent. He revisits Pasolini's article on the disappearance of fireflies, using the idea of this weak, irregular light to explain the survival of minor histories, refugees, revolutionary desire, etc., that would otherwise be lost in the glare of the now. These are images that know how to move, and move in relation to darkness. I don't know if they are stable or unstable but their intensity is nothing like the blinding one of a spotlight or television screen, because it is linked to the need for displacement and interruption. Human strike is a potential interruption that we carry along with us and it's also a means of carrying on. It gets interes-

ting when these signals locate each other again and begin to compose something together (even across history), but for that we do need darkness.

Sometimes I get the feeling that for Claire Fontaine: becoming an artist is itself a form of human strike, a refusal of a politics of direct action and its attendant miseries.

F. C.: Surely Claire Fontaine in itself is an act of human strike—but so is Reena Spaulings in a different way. Darkness is hard to find anywhere today, but what is sure is that in prison the light is always on. Jean-Marc Rouillan<sup>2</sup> wrote that prison steals the night, and with it everything that the night makes possible. The exposure of one's work can be more respectful of one's anonymity than the inevitable repression of activism would be.

In another book on Warburg (*Limage survivante*), Didi-Huberman focuses on the idea of the surviving image, a kind of unconscious retinal persistency, a return of the past with a different meaning and in another context. This was the red thread between the tables of the Mnemosyne Atlas. This phenomenon is very visible in the demonstrations and in the iconography of the struggles in France where it seems as though ghosts from the commune or from '68 had broken free from their graves. Warburg spoke about the migrating images and the surviving ones. Today more than ever it's clear that forms do migrate and that contemporary art is a big land of exile for them, with all the dispersion, the misunderstanding and the complication that exile implies. We often say that Claire Fontaine is a device made to save phenomena, like Plato was doing in philosophy, but now one can only do it in art. When a possibility, an object or a life form disappears from the everyday landscape, it starts to inhabit representation (we were talking about this in our conversation with Rancière<sup>3</sup>). Many things with a political charge can still be said and expressed but we can't *live* them. If they disappear completely, even from the language and the visual field—as it happens to the fireflies in Pasolini's analysis—it becomes impossible to think straight. Didi-Huberman accuses Agamben of refusing to see the fireflies, which are both a metaphor of revolutionary hope and potentiality and a manifestation of vitality and freedom. On the other hand, an excessively optimistic position like Rancière's risks undermining the amplitude of the disaster, for example we know now that the ecosystem is being destroyed every minute and there is no possible political agreement to stop this. These things must be *felt* because anesthesia is easy and even necessary to contemporary life. Foucault used to say that one needs to shake the familiarities. I like this expression. Maybe that's something that can be done through art.

J. K.: You've said before that Claire Fontaine is above all a mode of survival. You've also called her a refugee. It's a funny way to survive though, in some ways an ambitious kind of survival that locates itself in some rather glaring representations. The art world really is a ghostly place filled with dead or unlivable contents whose forms still somehow persist . . . as artists and works. To really shake the familiari-

2. Jann-Marc Rouillan, *Je hais les matins* (Paris: Denoël, 2001).

3. "Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière," *Artforum*, no. 7 (March 2007): 256–269.

ties, I think, we'd have to upset the ghosts too, or what is most ghostly in art. These forms would have to come back and haunt life again, perhaps as a sort of strike, perhaps as a "distribution of the sensible" whereby what is no longer livable comes back to reclaim its bodies and gestures.

F. C.: Maybe a radical interpretation of the idea of the sharing of the sensible would help upsetting the ghosts. Nevertheless madness will always remain the most powerful way to shake the familiarities. The impertinent question: "what is 'reality'?" immediately materializes the zone where ethics and aesthetics meet, where what we see influences the way we get together and the things we can accept. In deep solitude it can become a matter of life and death to use one color or another, to draw or not to draw. Jean Oury talks about this. For example, he tells the story of a peasant who was an incredibly gifted painter and draughtsman: he had shot his brother one day because he'd seen a frightening animal on him, an eyeless and hairless creature called Tze that could even penetrate one's bloodstream. He even drew one for Oury. But one day this patient told him he would never draw again because there was a Tze at the end of the pencil and it would have come out and killed them if another single line had been traced. Also, when Oury talks about the case of Paulette, he states that as long as her crisis lasted she was a living masterpiece, an artwork in herself. But this was only a temporary state of grace, and as soon as she started to feel better her peasant parents dressed her up to make her look presentable: the magic was over. Maybe these exiles are human strikes, they negotiate the idea of reality and to a certain extent they influence it.

Did you ever think about opening a space to make surviving images and surviving life forms offensive? New York seems the right city for that. One can't really live in a purely political space or in a purely aesthetical one, although isn't the idea of the dandy partly connected to this second option?

J. K.: The paradox of the dandy is that at the extreme limit of its expression, the bourgeois suddenly touches something revolutionary, but only by refusing to explode. Instead, he makes himself his own living end, in a way. Maybe, in the end, he sees a communard staring back in the mirror. But what is most disturbing here is the refusal to be disturbed. Human strike can produce a sort of displacement that happens only by preferring not to be moved. In the heart of a movement or within a situation of enforced mobilization, the invention of a new immobility. Depression, too, can be a mode of human strike—a refusal to participate in the post-Fordist exploitation of our most human capacities. I don't think RS ever imagined itself as a survivalist enterprise. Doing a lot of things can be a way of doing nothing, or nothing in particular. It can approach a kind of joblessness in the midst of work. And there is always a space left open for non-art. People that hate art drop in and help us forget that this space is a gallery.



F. C.: I wouldn't be so sure about the commundard, maybe it's a tramp that lurks in the mirror. There is this quote from Rilke<sup>4</sup> about the bourgeois fear of being "recognized" as a beggar by the beggars or, even worse, of being unmasked as nothing but a well-dressed and well-behaved piece of human trash. Maybe the dandy exorcizes this fear by flirting with it, by being eccentric within the regulated and violent landscape of social classes. He doesn't fight the laws of social gravity by denouncing their effects but he gracefully ignores them and dances through life. In that sense I think one can say that dandyism is a form of human strike.

About the disturbing stillness that you see in human strike, it's a great description of it but it's not always possible since it takes a lot of energy to stop something from within the productive vortex. Sometimes the only possible thing to do is to invert the energy or to find the way to use the energy of the machines (productive, desiring, etc.) against themselves, to jam them. It would be interesting to isolate the preliminary and radically heterogeneous movement that happens inside the everyday routine and deregulates it for good, causing the start of the human strike. It can be an accumulation of factors, something that goes wrong, a sudden change, but no consciousness can cause human strike. It's definitely a subcortical movement, an inevitable accident. That's why it's a desubjectivization and never an affirmation of the individual against the system.

J. K.: The dandy discovers something "inhuman" in aesthetics. It's putting aesthetics into the service of human strike and finding a paradoxical use value in uselessness.

Art is a space where we can say things like "I hate the police" or "capitalism kills," or even spell these sentiments out in lights and sell them. Works that spell things out, like a slick graffiti that puts the political slogan into a relation with the corporate logo—can we call these dandyish? The dandy loves language too, but he doesn't love messages. He exploits the efficiency and promiscuity of language. But I see him as more of a magician using the word to produce a disappearing act, like the poems Mallarmé wrote on ladies' fans. Here, language and commodity merge in a fluttering, folded movement that introduces a sort of intermittence of meaning and silence, of appearance and flight. A volume of poetry is also an object that learns to live in shop windows. Here, language goes on sale and shows itself, putting symbolic and libidinal economies into play with the economies of money and fashion. This is a high point and perhaps an end of poetry, anyway a very charged meeting point of language and commerce.

4. "True, my collar is clean, my underwear too, and I could, just as I am, walk into a café I felt like, possibly even on the grand boulevards, and confidently reach out my hand to a plate full of pastries and help myself. No one would find that surprising; no one would shout at me or throw me out, for it is after all a genteel hand, a hand that is washed four or five times a day . . . Though there are still one or two individuals, on the Boulevard Saint Michel for example, or on the rue Racine, who are not fooled, who don't give a damn about my wrists. They look at me and know. They know that in reality I am one of them, that I'm only acting . . . And they don't want to spoil my fun; they just grin a little and wink at me. . . Who are these people? What do they want of me? Are they waiting for me? How do they recognize me? . . . For it's obvious they are outcasts, not just beggars; no, they are really not beggars, there is a difference. They are human trash, husks of men that fate has spewed out. Wet with the spittle of fate, they stick to a wall, a lamp-post, a billboard, or they trickle slowly down the street, leaving a dark filthy trail behind them . . . It is possible that one fine day they will decide to come as far as my room; they certainly know where I live, and they'll manage to get past the concierge." (Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*)

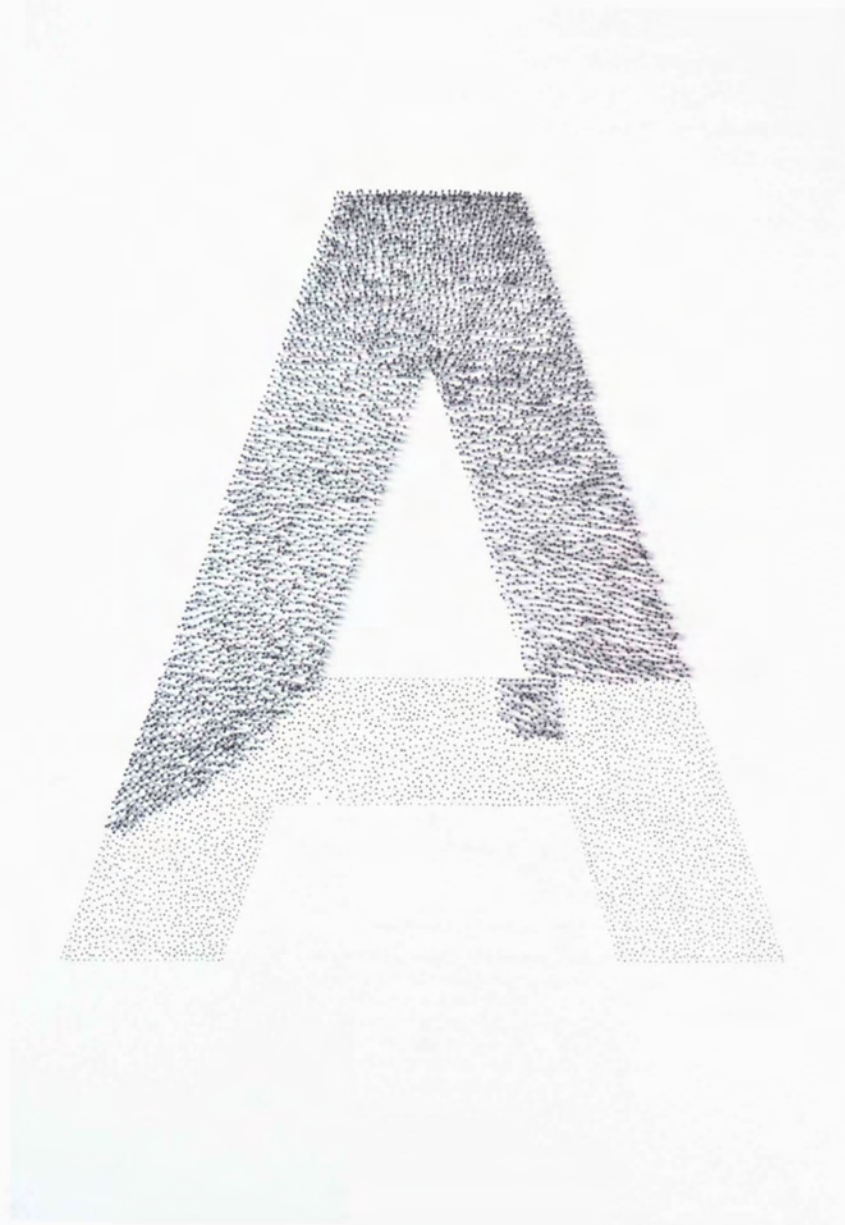
F. C.: Language and commerce aren't as separated as we all wish they were. As soon as the word is written it can be sold and it generally is, although nowadays the Internet offers a modest amount of possibilities for sharing writings more or less for free. The market needs a lot of things that aren't marketable in themselves in order to reach its goal, so language, poetry, slogans have a long experience of cohabitation and complicity with the commodities, and so do our feelings, our bodies, our diseases and everything non-commercial we can think of. I don't want to undermine your objection nor affirm that this plain of confusion between poetry and advertising, for example, doesn't belong to a specific historical moment, as Broodthaers explained. But as a matter of fact, today what declares itself as alien from the commercial circuit either doesn't circulate or ends up circulating as a luxurious and exclusive commodity—like Debord's films before they came out in DVD. There are ways to inhabit the problematic space of the commodity without being defeated by its poison. After all it's what we do every day when walking on the streets of a metropolis.

J. K.: What I am interested in is *how* language inhabits the spaces of art and commerce. We know that it is very much instrumentalized here, on these pages of *May* for example. But how does it do its job and how does it go on strike? A text in neon . . . these are all over the art fairs nowadays, a ubiquitous example of language showing up as contemporary art. Texts distributed on the Internet, e-flux, blogs, etc., are also part of the normal situation of art today, extending its discourse and its space, making the industry go while also sometimes questioning it. I'm imagining a thousand texts on human strike circulating for free online, wondering if this information is now mostly an expression of the program . . .

F. C.: Do you really want an answer? Or the question is more interesting than any answer? Maybe that's the end of all we can say about human strike before we start to capitalize on it and we find ourselves prisoners of an uninteresting contradiction.

Invitation for the exhibition  
"Inhibitions."





# Grève humaine (interrompue)

Conversation entre Fulvia Carnevale et John Kelsey

John Kelsey : Après cinq longues journées de travail, nous n'avons jamais fini d'installer *Grève humaine (interrompue)*, 2009\*. Nous aurions pu terminer, mais nous ne l'avons pas fait, parce que je pense que nous sommes tous tombés d'accord sur le fait que cette sculpture fonctionnait mieux comme quelque chose de potentiellement, mais pas nécessairement, achevé. Les sculptures textuelles similaires plus récentes de Claire Fontaine étaient peut-être mieux organisées, et à la fin les allumettes étaient toutes allumées comme prévu, ne laissant que de la fumée sur le mur et un document vidéo du travail en train de s'enflammer. En revanche, la version interrompue chez Reena Spaulings n'est pas seulement inachevée, mais traitée avec un spray qui retarde la combustion. C'est un feu entravé et retardé. Ainsi, à travers toutes ces façons de procéder, l'idée de « grève » a envahi la sculpture, la séparant d'elle-même, la transformant pendant qu'elle était en train de se produire, d'être discutée et réalisée. Tu as dit des travaux de Claire Fontaine qu'ils sont formellement et conceptuellement clos sur eux-mêmes, mais dans ce cas précis je perçois une certaine ouverture qui survit au professionnalisme de l'artiste et au plan de l'œuvre.

Fulvia Carnevale : Le concept de grève humaine recèle un paradoxe qui ne peut se résoudre au niveau formel. Il y a quelque chose de profondément non programmatique et d'étranger à l'idée d'organisation dans le concept de grève humaine. Ce n'est pas un mouvement qui oppose une identité à une autre. Au contraire, il déconstruit l'identité donnée dont nous sommes prisonniers, et cette prison est faite de gestes, de mots, de leur connexion et de leur disjonction. Plus généralement, quelque chose de problématique surgit lorsque le langage et les images sont utilisés pour provoquer un effet émancipatoire. Ce type de paradoxe est présent dans de nombreux travaux de Claire Fontaine : ils donnent forme à quelque chose qu'il est impossible de nommer à l'intérieur du champ strictement politique et, pour ce faire, ils doivent le transférer vers un espace d'inertie, potentiellement neutralisé. C'est une opération alchimique qui peut vraiment mal tourner, elle n'est pas sans risque, et, vue de l'extérieur, elle peut sembler très facile ou cynique.

L'idée cabalistique selon laquelle une transformation radicale consiste en de légers déplacements est très importante pour ce que nous essayons de faire. Des petits déplacements et des petits changements ont lieu tout le temps, mais nous ne leur accordons pas assez de valeur, ou selon une perspective qui n'est pas la bonne. Le professionnalisme, quel que soit son sens pour un artiste, est une forme d'efficacité

Claire Fontaine, *Grève humaine (interrompue)*, 2009, détail. Mur en plâtre, environ quatre-vingt mille allumettes, traitement ignifugeant, cinq jours de travail, huit heures par jour, main d'œuvre de cinq personnes, dimensions variables.

\* *Inhibitions*, Reena Spaulings Fine Art, New York, 17 décembre 2009 – 31 janvier 2010.

qui permet de mettre en avant une hiérarchie implicite de valeurs. C'est un moyen d'intensifier la présence, et se pose alors la question de savoir quel est le but de la présence elle-même. Le professionnalisme est une forme sans contenu déterminé, c'est un moyen et non pas une fin.

J. K. : On peut décrire la grève humaine comme une production expérimentale de déplacements possibles et non programmés, mais une telle redistribution implique la violence de l'arrêt, de l'interruption, ou de la suspension. En d'autres termes, il existe un aspect musical ou rythmique de la grève, et qui est une partie importante de l'expérience.

Ici, dans le monde de l'art, le professionnalisme signifie une certaine efficacité rythmique, une production ponctuelle, être au bon endroit au bon moment et arriver avec les marchandises, etc. Ceci implique un certain à-propos le sens du moment opportun en ce qui concerne la production de ce que l'on appelle l'art contemporain. Lorsque nous avons ouvert Reena Spaulings Fine Art, notre première réaction a été de ne pas ouvrir un « espace alternatif », mais de proposer d'autres temporalités d'art dans New York, d'autres rythmes de production qui incluaient aussi des moments non productifs. Selon nous, la ville était déjà remplie d'espaces, mais elle était réglée sur un seul rythme dominant qui n'affectait pas seulement la façon dont les choses se faisaient et étaient exposées, mais aussi les relations et les comportements sociaux. Il semblait important de trouver un moyen de suspendre la galerie et l'artiste à New York, ou de trouver une autre relation rythmique entre les deux. Cependant, depuis sa première exposition avec nous en 2005, Claire Fontaine est devenue une artiste extrêmement prolifique maintenant représentée dans de nombreuses galeries, qui a beaucoup d'expositions à son actif dans de nombreuses villes chaque année, et qui met en circulation une quantité d'œuvres impressionnante sur le marché. Je pense que *Grève humaine (interrompue)* est la première œuvre inachevée de Claire Fontaine qu'il m'ait été donné de voir. Aussi, je m'intéresse à ce cas particulier et à l'articulation de la « grève » avec ton idée du professionnalisme comme une arme et un moyen, ainsi qu'avec ta stratégie de travail en général.

F. C. : L'interruption est un des aspects de la grève humaine, mais après l'interruption quelque chose d'autre commence, quelque chose de différent, d'inattendu, de troublant, et ceci peut être plus intense que ce qui a existé auparavant. Tu sembles dire que l'irrégularité laisse plus de place à la spontanéité, ou que, pour le dire en des termes musicaux, il est plus facile d'improviser en dehors de la partition. Ce n'est pas systématiquement vrai, surtout si l'on veut que les gens reconnaissent une ritournelle ou un rythme et l'associent à quelque chose de radicalement différent. Pour le dire de manière générale, la musique, tout autant que l'amour ou l'amitié, est quelque chose qui demande une sorte d'entraînement, un courant continu d'énergie à canaliser ; c'est du travail, mais un travail passionné. Le marché culturel carbure grâce à une régularité qu'il faut respecter, mais cela ne nous convient pas ; alors, parfois, Claire Fontaine va plus vite, et d'autres fois, plus lentement qu'il ne le faudrait. Depuis 2005, nous avons utilisé nos œuvres comme les phrases d'un long discours qui contient beaucoup de répétitions avec des variations. C'était définitivement un choix musical et non pédagogique : la ritournelle et le slogan sont les traductions rythmiques d'un voyage vers nos propres peurs et notre impuissance. Dans le livre

de Chatwin sur les Aborigènes<sup>1</sup>, la chanson qui décrit la route et la route elle-même deviennent une seule expérience, parce que la chanson contient à la fois la cadence de la marche et la description du paysage. Je voudrais aussi dire que la régularité du marché est fautive, que l'efficacité superficielle est là pour cacher les problèmes structurels épouvantables qui empoisonnent les fondations du système capitaliste. En fait, nous disposons de nombreuses possibilités pour composer avec les impératifs de production dans le monde post-fordiste. Il n'y a aucune raison qu'une structure irrégulière ne puisse pas rapporter de l'argent ou être dirigée avec succès. Regarde les centres sociaux italiens gérés par le mouvement autonome : ce sont des machines à fric ! Ils produisent de la richesse en servant une population pauvre qui paie joyeusement sa bière chaude, le service lent, et encore par quelqu'un qui n'est pas un serveur professionnel mais un militant. Dans les années 1990, Toni Negri a théorisé l'entrepreneur biopolitique comme une nouvelle forme de vie qui est peut-être plus nécessaire au capitalisme contemporain que les gens réguliers et appliqués. Il semble difficile d'attribuer à l'efficacité une connotation réactionnaire ou négative, et nous ne pouvons pas non plus dire qu'elle est toujours bénéfique. En partant de ces considérations, nous avons continué à questionner l'idée de grève humaine. Expérimenter implique toujours d'isoler un espace et un temps de tout le reste, et nous avons donc expérimenté avec notre contexte de travail, c'est-à-dire avec la bulle spéculative, les foires d'art, les galeries commerciales. Mais nous n'avons pas été cyniques – parce que ça n'avait aucun intérêt – et nous nous sommes traités nous-mêmes comme un produit de cette situation, un produit paradoxal. Selon nous, notre succès relatif fait partie du problème et non pas de la solution. Ceci ne disqualifie pas notre travail, mais ne prouve pas non plus qu'il transforme radicalement le système. En fait, la décision de laisser *Grève humaine (interrompue)* inachevée est née de nos discussions avec toi : c'était une façon de rendre présent dans l'aspect sculptural de l'œuvre sa dimension performative. Nous avons travaillé avec la main d'œuvre et ses insuffisances, et en laissant l'œuvre d'art inachevée nous voulions montrer l'effort de production, la décision arbitraire d'une interruption concertée.

J. K. : Je suppose que nous ne devons pas perdre de vue la différence entre spontanéité et improvisation quand nous parlons de quelque chose comme une grève et même, pourquoi pas, une galerie ou une œuvre d'art. Alors que la « spontanéité » est liée aux notions néo-libérales de liberté de choix, liberté de mouvement et flexibilité du travailleur, l'improvisation est une attention plus stratégique portée aux conditions concrètes et aux impossibilités auxquelles nous sommes confrontés. Nous n'improvisons pas en dehors de la partition, mais *avec* la partition (ce que Sun Ra fait avec les bande-sons de Disney par exemple, ou comment la musique des esclaves improvisait avec le rythme répétitif du travail dans les champs). La grève elle-même est une improvisation stratégique à l'intérieur et contre un ensemble donné de relations productives. Je suis d'accord, nous ne devons pas faire appel à une conception romantique de l'irrégularité dans l'industrie de l'art, elle semble bien trop bohémienne, au mauvais sens du terme.

1. Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, Paris, LGF Livre de Poche, 1990.

Pourtant, je suis intéressé par la capacité de tout producteur, dans ce contexte, à s'interrompre, à interrompre son travail, ses relations, etc., afin de transformer la situation dans laquelle il est pris, du moins pour un temps. Tandis que Reena Spaulings a en quelque sorte joué sur cette capacité d'auto-interruption en intervertissant les rôles de l'artiste et du galeriste, sans jamais se fixer sur une seule fonction, mais en utilisant parfois l'une pour interrompre l'autre (ce qui, je l'espère, n'est pas la même chose qu'être polyvalent), Claire Fontaine et ses œuvres sont peut-être davantage construites pour durer, comme objets et comme valeurs. Une manœuvre typique de Reena consiste à fixer le travail de la galerie et son économie à une distance inattendue et interrogatrice dans des objets d'art occasionnels, alors que l'arme de Claire est peut-être la cohérence, et se manifeste en inondant le marché de produits (parfois paradoxaux). Les deux pratiques se recourent autour de nombreuses idées similaires, mais je perçois aussi des différences dans la stratégie. Un travail comme ton néon *Capitalism Kills Love*, en particulier lorsqu'il est présenté dans le contexte d'une foire internationale d'art, par exemple, annonce une critique du capitalisme mais sans être exactement un geste anti-capitaliste, du moins, pas à première vue.

D'un autre côté, certains de vos néons naumanesques, lorsque des messages doubles ou contradictoires alternent, ou quand un détecteur de mouvement éteint la lumière lorsqu'un spectateur entre dans la pièce, construisent une interruption. J'y vois une grève performative à l'œuvre dans les objets eux-mêmes.

Dans l'art, l'interruption se manifeste rarement comme un moment apocalyptique ou monolithique, mais elle est en quelque sorte toujours présente dans le processus et dans ce que nous entendons par « événement ». Tous les peintres que je connais produisent des interruptions au moins une centaine de fois par jour ! Je pense également aux discours et aux processus visuels qui procèdent par balbutiements, et à l'« intermittence » dont parle Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*, ce livre que tu m'as rapporté de Paris.

F. C. : En ce sens, les notions d'intervalle de Warburg et de « distanciation » de Brecht, la suspension qui crée la distance nécessaire à la désobjectivisation, sont toutes les deux très intéressantes. Didi-Huberman travaille depuis longtemps maintenant dans le champ magnétique qui se situe entre ces deux idées, mais ce n'est que récemment qu'il a pleinement pris conscience de la dimension politique de cet espace.

La continuité peut se cacher derrière beaucoup de fausses ruptures – la psychanalyse insiste même trop lourdement sur ce genre de tour. Pourtant, une insistance constante sur des choses qui ne semblent produire aucun changement peut permettre des explosions inattendues. Je ne pense pas que l'art en lui-même puisse aider les événements à avoir lieu, en tout cas pas directement. Une œuvre d'art est la chose la plus non-événementielle qui soit, c'est un objet muet et bizarre qui, après manipulation, commence à répondre à nos sentiments ou à en éveiller de nouveaux. Dans l'art contemporain, l'expérience esthétique ne se partage pas immédiatement, mais le mouvement émotionnel profond qui l'accompagne parfois peut changer l'organisation psychosomatique des singularités.

L'événement a lieu lorsque quelqu'un peut dire « nous ». Aimer quelque chose ou quelqu'un est le degré zéro du *nous* : le degré école maternelle (ou philosophique) de l'expérience de l'étonnement. Les communautés de goût ou de mode sont l'opposé



des communautés. Je suis d'accord pour dire que *Capitalism Kills Love* ne crée pas une interruption majeure au sein du continuum perceptif, mais c'est en quelque sorte un slogan déguisé en publicité, ou l'inverse, c'est une œuvre pour l'espace public et non pour le white cube. Elle crée de la colère, de l'irritation et une certaine anxiété, qui sont déjà des effets intéressants, car ils compromettent la façon dont elle peut être exposée : les gens ne veulent pas de ce truc sur leur immeuble ou sur la devanture de leur magasin, ils comprennent que cela produit quelque chose, bien qu'ils ne puissent pas dire exactement de quoi il s'agit. Il y a quelque chose de fascinant dans la notion situationniste de détournement, du moins dans le trotskisme esthétique qu'elle implique : puisque nous vivons dans un espace visuellement et symboliquement colonisé, nous ne pouvons qu'adopter l'entrisme visuel, et la rupture se déplace alors vers un niveau plus profond. La forme du produit, ou de la sculpture solide, inclut la promesse d'une cohabitation avec le spectateur ou le collectionneur, et les œuvres de Claire Fontaine ont peut-être besoin d'un long moment de coexistence avec celui qui les regarde pour délivrer leur potentialité. J'ai tendance à croire que c'est le cas de toutes les œuvres d'art. Mais pour en revenir à l'interruption et à l'improvisation, la question qui semble politiquement essentielle de nos jours est de savoir comment organiser une continuité qui nous protège des interruptions parasites afin que de véritables interruptions soient possibles. Connais-tu cette phrase de Lidia Falcon dans *Lettres à une idiote espagnole* où elle se plaint de l'impossibilité de tirer profit de son travail et de le reconnaître, ne serait-ce que pour elle-même ? Lorsqu'on dispose d'un espace physique, on peut utiliser la discontinuité de manière intéressante, alors que si l'on dépend de la temporalité d'autres espaces, on ne peut que lutter contre elle ou l'adapter.

J. K. : Si une œuvre d'art est muette (même lorsqu'elle dit « Grève »), et aussi éloignée que possible de l'événement, en quoi et comment cela nous apprend-il quelque chose sur, de la grève humaine ou sur notre distance par rapport à elle en tant qu'artistes ? Les œuvres d'art réussissent-elles jamais à pénétrer dans le monde de la

Ci-dessus et page suivante :  
Claire Fontaine, vues  
de l'exposition *Inhibitions*,  
Reena Spaulings.



# HUMAIN



grève, ou ne sont-elles qu'un moyen de mettre la « grève » encore plus à distance ? Le détournement, par exemple, n'a que peu de sens si nous n'en faisons pas l'expérience comme une sorte d'événement en soi.

Tu parles de déplacements mineurs, et d'événements profonds, majeurs ou de troubles. Lorsque tu parles de continuité, est-ce que c'est le communisme que tu as en tête ?

F. C. : Eh bien, si je pars de ta dernière question, la continuité est liée à une temporalité spécifique, qui n'est pas celle du projet, de l'échéance, ou des vacances. La continuité a à faire avec le poids des choses quotidiennes, ces choses qui, si elles ne sont pas partagées, mènent les femmes au foyer à la grève humaine. La continuité qui nous intéresse est probablement une forme de communisme, une façon de partager le temps et l'argent, un engagement mutuel qui ne dépend pas du chantage libéral et qui travaille à rester aussi solide que possible pour nous tenir à distance de la pauvreté, de la répression, du désir de succès et de la consommation. Le communisme est une théorie des distances et des médiations, ce n'est pas une invitation à fusionner ou à dissoudre les singularités. Les événements ne sont pas nécessairement grands, ils peuvent être petits et intenses, mais ils doivent toujours être partagés. Un détournement peut produire des événements, pourquoi pas ? Mais c'est une opération conceptuelle, tout comme l'art contemporain. En ces temps difficiles de répression policière, les personnes politisées affichent une attitude de mépris généralisé pour tout ce qui ne relève pas de l'action directe ou du conflit explicite. Cette position, bien qu'elle soit compréhensible, mène tout droit à la misère. La vie est faite de plusieurs couches de complexité, et personne ne peut se permettre de soumettre chaque choix à une comptabilité qui se base sur le niveau de nuisance de chacun de nos actes envers l'ordre établi. En vieillissant au sein de situations collectives, on se rend compte que même les amitiés dépendent de notre situation affective/économique. Parfois, il nous est insupportable d'être proche de gens qui font des choix que, pour l'heure, nous refusons, mais que dans cinq ans nous aurons acceptés. La stabilité affective/

économique et l'instabilité affective/économique peuvent toutes les deux être révolutionnaires, mais de manière différente. Ou bien nous prenons part à une grève parce que la misère de nos conditions matérielles nous y force, ou bien il s'agit d'un geste idéologique, mais c'est l'intensité qui compte et la partition se crée à travers la composition des forces. Nous pensons que tout processus révolutionnaire est pleinement ouvert à tous, qu'il n'y a pas besoin de montrer un pedigree ou une carte d'identité pour y participer et l'accompagner vers son succès, et que, bien entendu, ce processus a grandement besoin d'improvisation.

J. K. : L'intermittence est peut-être un outil intéressant pour réfléchir à la façon dont la grève se manifeste dans des conditions répressives ou dans un espace visuel colonisé. C'est comme un signal en mouvement, perceptible un instant puis qui disparaît, non pas une interruption majeure ou finale, mais une interruption potentielle et constamment répétée. Didi-Huberman dit que les images elles-mêmes sont intermittentes. Il relit l'article de Pasolini sur la disparition des lucioles, utilisant l'idée de cette lumière faible et irrégulière pour expliquer la survivance d'histoires minoritaires, de réfugiés, de désir révolutionnaire, etc. qui, sinon, se perdraient dans la lumière aveuglante du maintenant. Ce sont des images qui savent comment migrer et comment évoluer dans l'obscurité. Je ne sais pas si elles sont stables ou instables, mais leur intensité n'a rien de la lumière éblouissante d'un spot light ou d'un écran de télévision, parce qu'elle est liée au besoin de déplacement et d'interruption. La grève humaine est une interruption potentielle que nous portons en nous, et elle est également ce qui nous permet d'aller de l'avant. Cela devient intéressant lorsque tous ces signaux se localisent les uns les autres et commencent à composer quelque chose ensemble (y compris à travers l'histoire), mais pour cela il nous faut de l'obscurité.

Parfois j'ai l'impression que pour Claire Fontaine, devenir une artiste est en soi une forme de grève humaine, un refus d'une politique de l'action directe et des misères qui l'accompagnent.

F. C. : Claire Fontaine est certainement en soi un acte de grève humaine – mais Reena Spaulings l'est aussi d'une certaine manière. Aujourd'hui il est difficile de trouver de l'obscurité quelque part, mais une chose est sûre, en prison la lumière est toujours allumée. Jean-Marc Rouillan<sup>2</sup> écrivait que la prison vole la nuit, et avec elle tout ce que la nuit rend possible. Exposer le travail de quelqu'un peut être plus respectueux de son anonymat que la répression inévitable de l'activisme ne le serait. Dans un autre livre sur Warburg (*L'Image survivante*), Didi-Huberman se concentre sur l'idée de l'image survivante, une sorte de persistance rétinienne inconsciente, un retour du passé avec un sens différent et dans un autre contexte. C'était le fil rouge qui reliait les panneaux de l'Atlas de Mnémosyne. Ce phénomène est particulièrement visible dans les manifestations et l'iconographie des luttes en France où des fantômes de la commune et de 68 semblent s'être échappés de leurs tombes. Warburg parlait des images migrantes et des images survivantes. Aujourd'hui plus que jamais, il est évident que les formes migrent et que l'art contemporain est une grande terre d'exil pour elles, avec toute la dispersion,

2. Jann-Marc Rouillan, *Je bais les matins*, Paris, Denoël, 2001.

Il en a dessiné un à Oury. Mais un jour, ce patient lui dit qu'il ne dessinerait plus jamais parce qu'il y avait un Tze au bout du crayon et qu'il sortirait pour les tuer si jamais il traçait encore une seule ligne. De même, quand Oury parle du cas de Paulette, il explique qu'aussi longtemps que ses crises ont duré, elle était un chef d'œuvre vivant, une œuvre d'art en elle-même. Mais cela n'a été qu'un état de grâce passager et dès qu'elle a commencé à se sentir mieux, ses parents paysans l'ont habillée de manière plus présentable : la magie était terminée. Ces exils sont peut-être des grèves humaines, ils négocient avec l'idée de réalité et, dans une certaine mesure, ils l'influencent.

As-tu déjà pensé à ouvrir un espace qui rendrait les images et les formes de vie survivantes offensives ? New York semble être la ville appropriée pour ce projet. Il est impossible de vraiment vivre dans un espace purement politique ou purement esthétique. Mais est-ce que l'idée du dandy n'est pas en partie liée à cette seconde option ?

J. K. : Le paradoxe du dandy, c'est qu'aux extrêmes limites de son expression, le bourgeois touche tout à coup quelque chose de révolutionnaire, mais seulement à condition de refuser d'exploser. À la place, il fait de lui-même sa propre fin vivante, d'une certaine façon. Peut-être finit-il par voir un communard dans le miroir. Mais ce qui est le plus dérangeant ici, c'est le refus d'être dérangé. La grève humaine peut produire un genre de déplacement qui se manifeste uniquement en préférant ne pas être déplacé. Au cœur d'un mouvement, ou dans une situation de mobilité forcée, l'invention d'une nouvelle immobilité. La dépression aussi peut être un mode de grève humaine – un refus de participer à l'exploitation post-fordiste de nos capacités les plus humaines. Je ne pense pas que Reena Spaulings se soit jamais considérée comme une entreprise de survie. Faire beaucoup de choses peut être une manière de ne rien faire ou de ne rien faire en particulier. Ceci peut être proche d'une sorte de désœuvrement au sein même du travail. Et il existe toujours un espace ouvert pour le non-art. Les gens qui détestent l'art passent faire un saut et nous aident à oublier que cet espace est une galerie.

F. C. : Je ne suis pas tout à fait sûre pour ce qui est du communard, peut-être est-ce un clochard qui se tapit dans le miroir ? Rilke a écrit cette phrase<sup>4</sup> sur la peur du bourgeois qui craint d'être « reconnu » par les mendiants comme un des leurs ou, encore pire, que l'on découvre qu'il n'est rien d'autre qu'un détritrus humain bien

4. « Vrai, mon col est propre, mes sous-vêtements aussi, et je pourrais, tel que je suis, entrer dans un café si je voulais, peut-être même sur les grands boulevards, tendre avec assurance ma main vers une assiette remplie de pâtisseries et me servir. Personne ne trouverait cela étonnant ; personne ne me crierait dessus ou ne me jetterait dehors, car après tout c'est une main distinguée, une main qu'on lave quatre ou cinq fois par jour... Pourtant, il y a toujours deux ou trois individus, sur le Boulevard Saint Michel par exemple, ou dans la rue Racine, qui ne sont pas dupes, qui se fichent de mes poignets. Ils me regardent et ils savent. Ils savent que je suis en fait un des leurs, que je ne fais que jouer un rôle... Et ils ne veulent pas gâcher mon plaisir ; ils se contentent de sourire un peu et de me faire un clin d'œil... Qui sont-ils ? Que me veulent-ils ? Est-ce qu'ils m'attendent ? Comment font-ils pour me reconnaître ?... Car il est évident que ce sont des marginaux, pas simplement des mendiants ; non, ce ne sont vraiment pas des mendiants, il y a une différence. Ce sont des déchets humains, des enveloppes d'hommes que le destin a vomies. Trempés par le crachat du destin, ils collent à un mur, à un lampadaire, un panneau d'affichage, ou ils déglouinent lentement le long de la rue, laissant une traînée sale derrière eux... Il se peut qu'un beau jour ils se décident à venir jusqu'à ma chambre ; ils savent certainement où j'habite, et ils s'arrangeront pour éviter le concierge. » (Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*).

habillé et bien élevé. Peut-être que le dandy exorcise cette peur en flirtant avec elle, en étant excentrique au sein du paysage régulé et violent des classes sociales. Il ne lutte pas contre les lois de la gravité sociale en dénonçant leurs effets, mais il les ignore élégamment et traverse la vie en dansant. En ce sens, on peut sans doute dire que le dandysme est une forme de grève humaine.

À propos de l'immobilité troublante que tu perçois dans la grève humaine, c'est une description formidable, mais qui n'est pas toujours possible car il faut beaucoup d'énergie pour arrêter quelque chose depuis l'intérieur d'un vortex productif. Parfois, la seule possibilité est d'inverser l'énergie, ou de trouver le moyen d'utiliser l'énergie des machines (productives, désirantes, etc) contre elles-mêmes, de les enrayer. Il serait intéressant d'isoler le mouvement préliminaire et radicalement hétérogène qui fait irruption dans la routine quotidienne et la dérègle pour de bon, provoquant le début d'une grève humaine. Ce peut être une accumulation de facteurs, quelque chose qui va de travers, un changement soudain, mais aucune conscience ne peut provoquer une grève humaine. C'est un mouvement décidément sub-cortical, un accident inévitable. C'est pourquoi il s'agit d'une désobjectivation et jamais d'une affirmation de l'individu contre le système.

J. K. : Le dandy découvre quelque chose d'« inhumain » dans l'esthétique. Il met l'esthétique au service de la grève humaine et trouve une valeur d'usage paradoxale à l'inutilité. L'art est un espace où nous pouvons dire des choses comme « je hais la police », « le capitalisme tue », ou même signaler clairement ces sentiments par des lettres lumineuses et les vendre. Les œuvres qui expliquent clairement les choses, comme un graffiti haut de gamme qui met le slogan politique en relation avec le logo d'entreprise, peut-on les qualifier de dandysme ? Le dandy aussi aime le langage, mais il n'aime pas les messages. Il exploite l'efficacité et la promiscuité du langage. Mais je le vois plutôt comme un magicien qui se sert du mot pour produire un acte de disparition, comme les poèmes que Mallarmé a écrits sur les éventails des dames. Là, le langage et la marchandise se fondent dans un mouvement de battement et de pliage, de disparition, qui introduit une sorte d'intermittence du sens et du silence, de l'apparition et de la fuite. Un volume de poésie est aussi un objet qui apprend à vivre dans les vitrines d'un magasin. Là, le langage est mis en vente et se montre, mettant en jeu les économies symboliques et libidinales avec les économies monétaires et de la mode. C'est un grand moment et peut-être une fin de la poésie, en tout cas un point de rencontre très chargé entre le langage et le commerce.

F. C. : Le langage et le commerce ne sont pas aussi séparés que nous nous plaisons à le croire. Dès que le mot est écrit, il peut être vendu et généralement il l'est, bien que maintenant internet offre un nombre modeste de possibilités pour partager les écrits plus ou moins gratuitement. Pour atteindre son but, le marché a besoin de beaucoup de choses qui en soi ne sont pas facilement commercialisables. Aussi, le langage, la poésie, les slogans ont-ils une longue expérience de cohabitation et de complicité avec les marchandises, de même que nos sentiments, nos corps, nos maladies, et toutes les choses non commerciales qui nous viennent à l'esprit. Je ne veux ni sous-estimer ton objection, ni affirmer que ce plan de confusion entre la poésie et la publicité, par exemple, n'appartient pas à un moment historique précis, comme l'a expliqué Broodthaers. Mais de fait, aujourd'hui, ce qui se déclare

étranger au circuit commercial soit ne circule pas, soit finit par circuler en tant que produit de luxe et d'exclusivité – comme les films de Debord lorsqu'ils sont sortis en DVD. Il existe des façons d'occuper l'espace problématique de la marchandise sans être terrassé par son poison. Après tout, c'est ce que nous faisons tous les jours lorsque nous marchons dans les rues d'une métropole.

J. K. : Ce qui m'intéresse, c'est *comment* le langage occupe les espaces de l'art et du commerce. Nous savons qu'il y est très instrumentalisé, comme dans ces pages de *May* par exemple. Mais comment fait-il son travail, et comment entre-t-il en grève ? Un texte en néon... ils sont partout dans les foires d'art de nos jours, un exemple omniprésent de langage qui se manifeste comme de l'art contemporain. Les textes diffusés sur Internet, e-flux, les blogs, etc, font aussi partie de la situation normale de l'art aujourd'hui, étirant son discours et son espace, faisant marcher l'industrie tout en la questionnant parfois. J'imagine un millier de textes sur la grève humaine circulant gratuitement sur Internet, et je me demande si cette information est désormais en grande partie une expression du programme...

F. C. : Veux-tu vraiment une réponse ? Ou la question est-elle plus intéressante que n'importe quelle réponse ? Peut-être touchons-nous aux limites de tout ce que nous pouvons dire sur la grève humaine avant de commencer à en tirer profit, et de nous retrouver prisonniers d'une contradiction sans intérêt.