

84. PARACHUTE 115

La rivoluzione non siamo noi

Pierre Joseph et Francis Alÿs

Élisabeth Wetterwald

FRANCIS ALÿS, CUANDO ENFE MUEVE MONTAÑAS (WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS), 11 AVRIL 2002-APRIL 11, 2002, LIMA, PÉROU-PERU PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE, COURTESY THE ARTIST ET AND LIPSON GALLERY, LONDRES-LONDON.

→ Le monde dans lequel je vis, la société capitaliste, me plaît et me déplaît en même temps; je ne rejette rien en bloc. Ce n'est ni une attitude d'adhésion complète ni une attitude de rejet frontal. J'aime la pub et les clips, j'aime l'*entertainment*, j'aime les formes de divertissement comme les jeux vidéo ou la *dance music*, tout en étant conscient de la part de manipulation et de l'aspect purement mercantile de certaines de ces productions. Ni résistance ni acceptation béate¹.

– Boris Achour

Aujourd'hui, dans les pays occidentaux, nombreux sont les artistes à vivre cette situation complexe, qu'on pourrait qualifier de « participation distante », qui les éloigne considérablement des artistes avant-gardistes des générations précédentes. Plus question de se mettre en boule et de se constituer en force de résistance: il s'agit plutôt d'être mobile, modulable, léger, de s'adapter, biaiser et réagencer sans cesse. Au lieu d'accepter la dialectique de l'opposition, au lieu d'entrer dans des conflits ou de verser dans la polémique, ces artistes jouent, composent, appréhendent le monde de biais, en zigzag. C'est l'art du caméléon.

On repère néanmoins une autre forme de participation distante, une stratégie subtile et silencieuse qui consiste à expérimenter l'amateurisme, la posture de l'apprenti, la non-maîtrise, voire le partage ou la dissolution de l'autorité de l'artiste. Il s'agit dès lors d'« essayer le monde² » (tel qu'il est), plutôt que de le contrer ou d'y apposer sa marque.

La rivoluzione siamo noi³ (deux occurrences)

1971: une affiche représente **Joseph Beuys**, sûr de lui, avançant résolument vers l'objectif, avec son chapeau, ses bottes et son sac: conquérant.

2000: une installation de **Maurizio Cattelan** représente un petit pantin, avec la tête de l'artiste, habillé de feutre (le feutre qui isole, qui protège) et pendu par le col de sa veste à un cintre, l'air déconfit, stupide, coincé (il s'agit en fait d'un double détournement, puisque cette pièce renvoie aussi à un multiple de Beuys, datant de 1970, le *Costume de feutre*).

LA RIVOLUZIONE NON SIAMO NOI: PIERRE JOSEPH AND FRANCIS ALÿS



The world I live in, capitalist society, both pleases and displeases me; I don't reject anything outright. This is neither an attitude of complete belonging nor one of head-on rejection. I like advertising and video clips, I like different forms of commercial entertainment, such as video games and dance music, even as I am aware of the manipulation involved and the purely mercantile aspect of some of these things. Neither resistance nor complacent acceptance.¹

– Boris Achour

In the Western world today, many artists experience this complex state of affairs, which might be described as “distant participation.” This sets them apart considerably from avant-garde artists of previous generations. It is no longer a question of getting your back up and becoming a force of resistance. Rather, it's a matter of being light and mobile, of becoming attuned, of constantly adapting, shifting and re-situating yourself. Instead of accepting the dialectic of opposition, instead of entering into conflicts or engaging in polemics, these artists act upon, compose and perceive the world in a zigzagging, roundabout way. This is the art of the chameleon.

Nevertheless, there exists another form of distant participation, a subtle and silent strategy of adopting the position of the apprentice and non-master, or even of sharing or dissolving the artist's authority. This is a strategy of “having a go” at the world, as it exists, rather than running counter to it or leaving your mark upon it.

La rivoluzione siamo noi³ (Two Cases)

1971: a poster shows **Joseph Beuys**, sure of himself, advancing resolutely towards the camera, with his hat, boots, and bag: a conqueror.

2000: an installation by **Maurizio Cattelan** depicts a small puppet, with Beuys' head, dressed in felt (the felt that insulates and protects) and hanging by the collar of its jacket from a clothes hanger, with a discomfited, stupid and cornered air (the work is in fact a double reworking, because it also refers to a multiple by Beuys dating from 1970, entitled *Felt Suit*).

En 1971, Beuys était encore convaincu du pouvoir de la création: l'art était un «véhicule», un concept révolutionnaire. L'avant-garde visait la transformation des rapports sociaux et l'artiste était investi d'une mission. En 2000, Cattelan suggère de ne pas attendre trop de l'art et des artistes: l'art passe souvent par le mensonge, la tricherie, le vol. Toutes les «vérités» sont bonnes à prendre et l'artiste est fondamentalement impuissant (idiot, lâche, passif, fuyant, voire absent).

En trente ans, c'est comme si l'art avait littéralement perdu de sa consistance. («Consistant. Voir cohérent, dur, ferme, solide», dit le dictionnaire). Pour les avant-gardes, il était une force (d'opposition, de progrès) quasiment physique: il avait un poids, il était palpable, sûr de lui, entêté. Aujourd'hui, l'art serait au contraire plu tôt fluctuant, furtif, fluide. Quant à sa force, elle serait plus immatérielle, spirituelle: la force de la lucidité, en quelque sorte. D'aucuns jugent sévèrement cet état de fait, regrettant l'absence de propension de l'art contemporain à la «résistance», sa connivence non dissimulée avec le système capitaliste, ses collusions avec le spectacle ou bien encore, plus généralement, son incapacité à formuler un discours «critique» sur l'état actuel du monde... Comme si l'art devait nécessairement se placer en dehors (et si possible

In 1971, Beuys was still convinced of the power of art: art was a “vehicle,” a revolutionary concept. The avant-garde's task was to transform social relations, and the artist was invested with a mission. In 2000 Cattelan suggested that we should not expect too much of art and artists: art often consists of lies, trickery and theft. All “truths” are valid and artists are fundamentally impotent (idiotic, cowardly, passive, shifty, even absent).

It is as if, in the space of thirty years, art had literally lost its consistency (“consistency: material coherence, solidity, firmness,” the dictionary reads). For the avant-garde, art had been an almost physical force (of opposition, of progress): it had weight, it was palpable, sure of itself, obstinate. Art today, on the contrary, is more fluctuating, furtive, fluid. As for its power, it is more immaterial, more spiritual: the power of its lucidity, in a sense. Some people judge this state of affairs severely, regretting contemporary art's lack of propensity towards “resistance,” its undisguised connivance with the capitalist system, its collusion with spectacle or, more generally, its inability to formulate a “critical” discourse on the state of the world today. As if art must necessarily set itself outside (and if possible above, of course) all these horrors, as if it were obviously and in essence oppositional, as if artists

D'aucuns jugent [...] regrettant l'absence de propension de l'art contemporain à la «résistance» [...]

au-dessus, bien sûr) de toutes ces horreurs, comme s'il était de toute évidence et par essence contestataire, comme si un artiste était obligatoirement «ailleurs», au-dessus, à côté ou en exil, mais en tout cas, *surtout pas dedans* (effrayante «collaboration»).

D'une manière générale, récusant l'art comme un champ autonome et autoréférentiel, la création contemporaine a en effet rompu avec un art qui, jusque dans les années 1970 principalement, et de façon résiduelle dans les années 1980, fondait une partie de ses activités sur la critique, sur la *transgression* et sur la *résistance*, en adoptant des positions extérieures et figées – rappelons que «transgresser» signifie littéralement «passer par-dessus»;

were obligatorily “elsewhere,” above, beside or in exile, but in any event *certainly not inside* (an appalling “collaboration”).

Indeed contemporary art, generally speaking, has rejected the view of art as an autonomous endeavour and broken with the art which dominated into the 1970s and of which traces remained in the 1980s – an art whose practice was founded in part on criticism, on *transgression* and *resistance*, by adopting exterior and fixed positions (recall that “transgress” literally means “to go beyond” and that “resist” comes from the latin *sistere*, “to stop”). Today, nothing of the sort: many artists view the world neither from above nor below. More mobile

que «résister» vient du latin *sistere*: «s'arrêter». Aujourd'hui, rien de tel: nombreux sont les artistes à ne regarder le monde ni d'en haut ni d'en bas. Plus mobiles que jamais, ils se trouvent d'emblée dans le monde, *naviguant* au milieu du monde. Renonçant à toute extériorité, renonçant à la posture de l'indignation, d'une part, ils *traversent* les institutions du champ artistique. Ils les investissent, en usent, les légitiment et bénéficient de toutes les subventions qui leur sont proposées. D'autre part, et sans que cela soit vécu comme contradictoire, certains se fondent dans la société de consommation en se servant abondamment des stratégies de pouvoir et de marketing de l'économie néolibérale. Même plus question pour eux de se servir des miettes, de récupérer ce que la société rejette, de se tenir à la marge ou dans les interstices. Il s'agit au contraire de s'immerger: certains travaillent avec des grandes marques et des grandes firmes, exposent dans des boutiques ou des hôtels de luxe, s'emparent des hautes technologies et des appareils de production, utilisent les instruments de communication les plus performants, les outils les plus modernes, créent des images avec les mêmes moyens de production que la mode, la publicité ou la télévision (voir, à titre d'exemples, bien que très différents, les travaux de **Boris Achour, Vanessa Beecroft, Sylvie Fleury, Dominique Gonzalez-Foerster, Svetlana Heger & Plamen Dejanov, Pierre Huyghe, Matthieu Laurette, Bruno Peinado, Daniel Pflumm**, pour n'en citer que quelques-uns). Ces artistes ne se considèrent plus comme les *outsiders*, les incorruptibles, les justes, les nécessairement engagés. Ce sont des caméléons et, comme tels, ils savent parfaitement utiliser les couleurs du capitalisme.

Ce qui fait néanmoins qu'ils restent des artistes, qu'ils ne s'intègrent pas complètement au système néolibéral des sociétés contemporaines et n'en sont pas des agents directs, c'est qu'ils ne soumettent pas leur démarche aux nécessités de l'appareil technique, aux injonctions de la productivité ou encore au profit direct; c'est qu'ils ne visent pas l'homogénéisation de l'expérience, mais sa singularisation. En développant de nouveaux usages des techniques, des infrastructures et des fonctionnements économiques, il s'agit de détourner des trajectoires, faire jouer les mécanismes, et les déjouer

than ever, they find themselves from the outset *in* the world, *navigating* in the world's midst. Renouncing all exteriority and any posture of indignation, on the one hand, they *traverse* the institutions of the art world. They become part of these institutions, use them, legitimate them, and profit by all the subsidies they offer. On the other hand, and this is not necessarily contradictory, some artists establish themselves in consumer society by taking full advantage of the neo-liberal economy's strategies of power and marketing. For them, it is no longer a question of making do with crumbs, of recuperating what society rejects, of remaining on the fringes or in the cracks. Rather, it is a question of immersing oneself: some artists work with major brands and companies, exhibit their work in upscale boutiques and luxury hotels, lay their hands on high technology and the tools of production, use the most advanced communication devices and the most modern tools, and create images using the same means of production as fashion, advertising or television (see for example, although it is quite different, the work of **Boris Achour, Vanessa Beecroft, Sylvie Fleury, Dominique Gonzalez-Foerster, Svetlana Heger & Plamen Dejanov, Pierre Huyghe, Matthieu Laurette, Bruno Peinado** and **Daniel Pflumm**, to name only a few). These artists no longer see themselves as outsiders: incorruptible, righteous and necessarily politically committed. They are chameleons and, as such, they know perfectly well how to use capitalism's colours.

Nevertheless, there remain artists who are not completely integrated into the neo-liberal system of contemporary society and who are not its direct agents; who do not submit their artistic project to the needs of the technological system or to the injunctions of productivity, much less to direct profit; who do not seek to homogenize experience but to individualize it. By developing new uses for technology, infrastructures and economic activities, they subvert trajectories, set mechanisms at play and thwart them with the same movement. They appropriate the ways in which capitalism functions, not to be its victim but an occasional user, an operator: to have a hold over it, to know how to make use of it. These artists are beyond antagonism, even beyond pirating and minor perturbances. Their model of action, in the end, is clearly subtler and



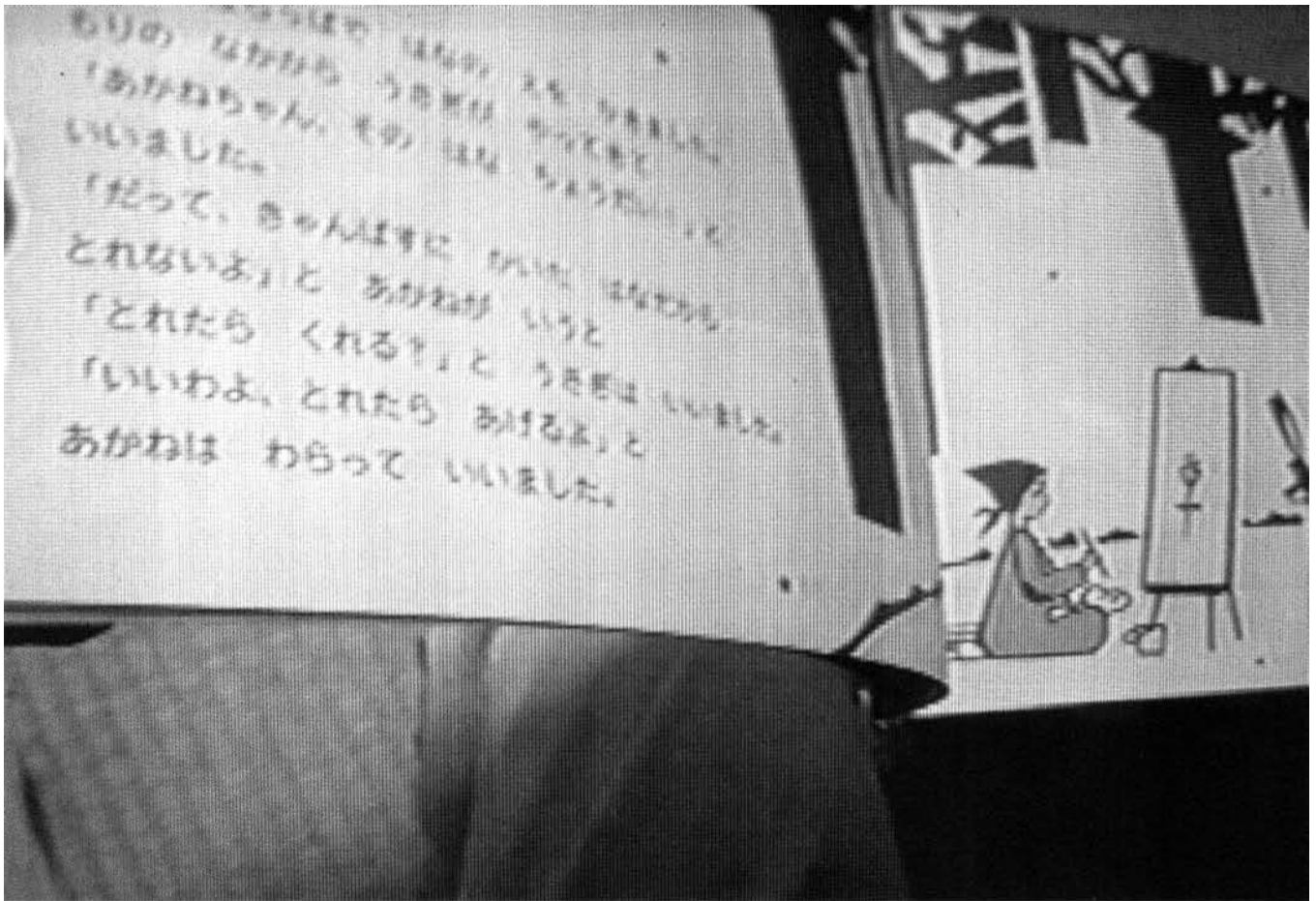
dans le même mouvement. Se réappropriier les formes et les modes de fonctionnement du capitalisme, ne pas en être la victime, mais un usager occasionnel, un opérateur: avoir prise sur lui, savoir s'en servir. Ces artistes sont au-delà de l'antagonisme, au-delà même du piratage ou de la perturbation mineure. Leur mode d'action est nettement plus fin et plus incisif, finalement. Ils sont dans ce monde, et simultanément ils sont ailleurs. Ils occupent un territoire en même temps qu'ils le minent. Ils s'adaptent, modulent, adoptent des stratégies de mimétisme, utilisent les faisceaux, les énergies et les stratégies du capitalisme, et, pour certains, renvoient à ce dernier sa propre image; mais une image toujours un peu déviée, «flouée», gauchie, ou *remixée*. Création d'une réalité parallèle où tout est reconnaissable, identifiable, plausible, et même assez séduisant. Où pourtant rien n'est pareil.

Pour ces artistes, il s'agit d'envisager le monde non pas comme un monstre étranger à soi, mais comme quelque chose à quoi on participe pleinement, comme un hypertexte géant constitué de

more incisive. They are in this world and, simultaneously, elsewhere. They occupy a territory at the same time as they mine it. They adapt themselves, modulate, adopt strategies of mimicry, use capitalism's arsenals, energies and strategies, and, in the case of some of them, reflect capitalism's own image back to itself. But this image is always slightly re-directed, a little fuzzy, warped or re-mixed. They create a parallel reality in which everything is recognizable, identifiable, plausible and even rather seductive, but in which, however, nothing is the same.

For these artists, what is at stake is to see the world not as a monster alien to oneself but as something in which one fully participates, like a giant hypertext made up of intelligible fragments. Fragments which can always be moved about at will or arranged differently. Suddenly, what is at stake is to substitute experience for utopia. To tell oneself that we no longer live in an era of promise but in an era of management. Instead of excluding yourself by standing out, instead of struggling for alternatives beyond your reach, it is better to work towards rearranging, adjusting, reframing and displacing.

PIERRE JOSEPH, AKANE, 1997, EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS, 8 MIN. COULEUR ET SON_COLOUR AND SOUND; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_ COURTESY AIR DE PARIS, PARIS.



These artists no longer see themselves as outsiders: incorruptible, righteous and necessarily politically committed. They are chameleons and, as such, they know perfectly well how to use capitalism's colours.

fragments intelligibles; fragments qu'il est toujours possible de déplacer à sa guise et de réagencer différemment. Du coup, il s'agirait de substituer l'expérience à l'utopie. Se dire qu'on ne vit plus dans le temps de la promesse, mais dans celui de la gestion. Au lieu de s'exclure soi-même en se différenciant, au lieu de se battre pour des alternatives hors de portée, mieux vaut travailler à des réagencements, des réglages, des recadrages et des déplacements.

Comme le suggère *La rivoluzione siamo noi* (2000) de Cattelan, il existe une autre alternative à la résistance dure que pratiquaient les avant-gardes: le dilettantisme. En tant que mode d'être au monde, le dilettantisme permet de se soustraire en finesse et sans faire de bruit aux injonctions

As Cattelan's *La rivoluzione siamo noi* (2000) suggests, there exists an alternative to the die-hard resistance of the avant-garde: dilettantism. As a way of being in the world, dilettantism makes it possible to subtly remove oneself, without making a sound, from the normative and productive injunctions of contemporary society; to retain a margin of manoeuvre which spares oneself any submission to the religion of projects, returns, profit and efficiency. Dilettantism is a fluctuating force, minor, temporary and unprogrammed, one based on desire and not reaction. Its principal worth is to refuse to gauge itself against other forces. It is a form of action which does not need to confront anyone in order to assert itself. And which, for that reason, does not present itself as a form of withdrawal or exile. A few (rare)



PIERRE JOSEPH, *EARLY WORKS* (PARTIE D'UN DIPTYQUE_PART OF A DIPTYCH), 1997, PHOTOGRAPHIE COULEUR SUR ALUMINUM_C-PRINT ON ALUMINUM, 30 x 20 cm; *MAP OF JAPAN* (DÉTAIL_DETAIL), 1997; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE COURTESY AIR DE PARIS, PARIS. COLLECTION FRAC POITOU-CHARENTES.

normatives et productivistes des sociétés contemporaines; de se garder des marges de manœuvre qui épargnent toute soumission à la religion du projet, du rendement, du bénéfice et de l'efficacité. Le dilettantisme, force fluctuante, mineure, temporaire et non programmée, basée sur le désir et non pas sur la réaction, dont le principal atout est de refuser de se mesurer à d'autres forces... Forme d'action qui n'a besoin d'affronter personne pour s'affirmer. Et qui, pour autant, ne se présente pas comme un repli ou un exil. Quelques (rares) artistes choisissent ainsi l'amateurisme, la non-spécialisation, la non-maîtrise et parfois l'errance, pour appréhender le monde et élaborer des œuvres qui ont peu de goût pour la planification, la bataille ou la vocifération.

Le monde comme terrain de jeux

Plutôt que d'envisager la création comme une activité qui consiste à tirer quelque chose du néant, j'aimerais la considérer comme une entreprise matérielle de réconciliation avec le réel⁴.

Expérimenter une durée [...]. Une sorte d'apprentissage sans fin, en faisant du présent son unique horizon et son économie⁵.

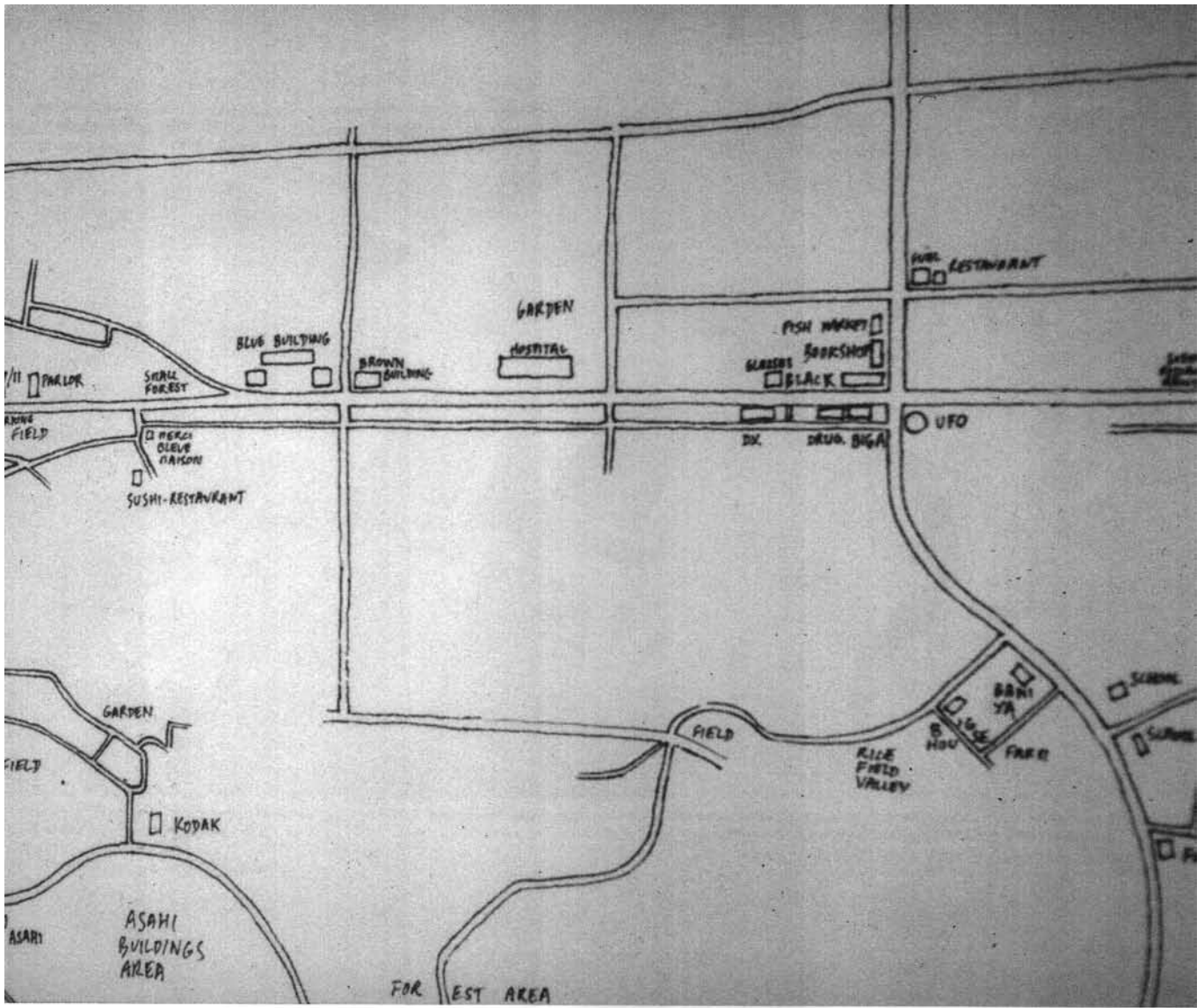
artists thus choose amateurism, non-specialization, non-mastery and sometimes even wandering as a way of perceiving the world and of creating work which has little taste for planning, doing battle or vociferating.

World as a Playing Field

Rather than viewing artistic creation as consisting in extracting something from nothingness, I like to see it as a material enterprise of reconciliation with reality.⁴

To experience duration.... A sort of endless apprenticeship, making the present its sole horizon and its economy.⁵

While travelling in Japan in 1997, Pierre Joseph decided to apprehend the foreign culture he was discovering by putting himself in a position of apprenticeship and by acquiring the basis for an attempt to adapt himself to it:



Lors d'un voyage au Japon, en 1997, **Pierre Joseph** décidait d'appréhender la culture étrangère qu'il découvrait en se mettant dans une posture d'apprentissage et en essayant d'acquérir les bases pour tenter de s'adapter:

Plutôt que de montrer des choses qui expriment des convictions sur la vie ou sur l'art importés d'Europe, j'ai préféré me mettre dans la position d'un élève, d'un étudiant ou d'un apprenti⁶.

De fait, de ce voyage, il ramènera *Akane* (1998), une vidéo dans laquelle on le voit, vêtu d'un uniforme d'étudiant japonais, déchiffrer les caractères d'un livre pour enfants (sans en comprendre le sens), en compagnie d'une jeune femme qui lui traduit en anglais ce qu'il vient de lire. Ou encore une photographie, *Join the Work in Japan (Early Work)* (1998), le montrant dans la rue muni d'une pancarte qui demande aux gens de l'emmener sur leur lieu de

Rather than showing things which express convictions about life or art that had been imported from Europe, I preferred to put myself in the position of a pupil, a student, an apprentice.⁶

He brought back from this trip the video *Akane* (1998), which shows him dressed in a Japanese school uniform, puzzling out the letters in a children's book (without understanding their meaning), while a young woman translates into English for him what he has just said. There is also the photograph *Join the Work in Japan (Early Work)* (1998), showing him in the street with a placard asking people to take him to work with them. "The idea was to learn something new that day. At random." And the map entitled *Map of Japan* (1998), drawn from memory after his return, showing only what he remembered of his walks and bicycle rides through Moriya City. There is little conviction, little certainty



PIERRE JOSEPH, VUE DE L'EXPOSITION AU CONSORTIUM. EXHIBITION VIEW AT CONSORTIUM, DIJON (DÉTAIL DES NOTES EN FORME DE LIVRES. DETAIL OF NOTES IN BOOK FORMAT), 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE...COURTESY AIR DE PARIS, PARIS.

travail. « Il s'agissait d'apprendre quelque chose de nouveau ce jour-là. Au hasard. » Ou bien encore un plan (*Map of Japan*, 1998) réalisé de mémoire, après son retour, et retraçant uniquement ce dont il se souvient de ses trajets à pied et à vélo à travers Moriya City. On trouve peu de convictions, peu de certitudes, peu de maîtrise dans le travail de Pierre Joseph. Un intérêt pour la réception plutôt que pour l'émission; un souci de voir en quoi la réception peut devenir une forme de création. Toute une partie de son travail se présente sous la forme de témoignages de sa curiosité, de ses tentatives d'adaptation, de ses découvertes de cultures, de pratiques ou de techniques très diverses. (À travers des dispositifs d'installation très simples: voir l'exposition qu'il a réalisée au Consortium à Dijon, en 1999, pour laquelle, malgré les 500 mètres carrés disponibles, il

and little mastery in Joseph's work. There is an interest in reception rather than in emission, a desire to see in what sense reception can become a form of artistic creation. A large part of his work takes the form of testimonials to his own curiosity, of his attempts to adapt, of his discovery of widely different cultures, practices and techniques. (By means of quite simple installations: see the exhibition he mounted at the Consortium in Dijon in 1999, for which, despite the 500 square metres available, he wanted the work to be placed on a round pedestal 3.8 metres in diameter; or see his "retrospective lite" at the Palais du Tokyo in Paris in 2003, where his past work was assembled on a workbench.) He has, for example, published in collaboration with Jacques Rivet a book containing a long interview with a retired worker at the Nantes shipyards (*Interview*



PIERRE JOSEPH, «ACTION RESTREINTE» (VUE DE L'EXPOSITION_EXIBITION VIEW), 2003, PALAIS DE TOKYO, PARIS; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY AIR DE PARIS, PARIS.

There is an interest in reception rather than in emission, a desire to see in what sense reception can become a form of artistic creation.

avait souhaité que les pièces tiennent sur un socle rond de 3,80 mètres de diamètre; voir encore la «rétrospective *light*» du Palais de Tokyo, en 2003, où ses travaux anciens étaient réunis sur une table de travail.) Il a, par exemple, publié, avec Jacques Rivet, un livre contenant un long entretien avec un retraité des chantiers navals de Nantes (*Interview de Jean Joret, traceur de coque*, Entre-deux, 2001); il a réalisé des vidéos où on le voit apprendre des sports qu'il n'a jamais pratiqués (dont le base-ball, indispensable au Japon); un rapport sur ce qu'il a retenu de l'actualité d'un jour; une carte du métro parisien et une carte du monde réalisées de mémoire – pour cette dernière, on remarque que plus on s'éloigne de l'Europe, plus le tracé devient approximatif: «je montre ce que je sais à la place de ce que je devrais savoir». En travaillant aussi

de Jean Joret, traceur de coque ("Interview with Jean Joret, Hull Plotter," 2001); made videos in which we see him learn sports he has never played (including baseball, which is obligatory in Japan); written a report on what he remembers from a day's news events; drawn from memory maps of the world and the Paris subway system – in the case of the former, the greater the distance from Europe, the more the map becomes approximate: "I show what I know rather than what I should know." By working with gaps, hesitations and errors, Joseph does not concern himself with imposed or formal knowledge but with the real, day-to-day management of the culture and all the information that circulates (as minor as this may be): the ways this information is received, appropriated, forgotten or disencumbered, but also the constant effort, the constant task of



FRANCIS ALÿS, CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS (WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS), 11 AVRIL 2002_APRIL 11, 2002, LIMA, PÉROU_PERU; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND LISSON GALLERY, LONDRES_LONDON.

sur les lacunes, les hésitations et les erreurs, Pierre Joseph ne se soucie pas des savoirs imposés ou officiels, mais de la gestion effective et quotidienne de la culture et de toutes les informations qui nous traversent (aussi mineures soient-elles) : les façons dont on les reçoit, dont on se les approprie, dont on les néglige ou dont on s'en débarrasse, mais aussi les efforts qu'il faut sans cesse fournir, le travail d'adaptation et de remise en cause permanent auquel il faut s'astreindre, le savoir n'étant jamais acquis ni stabilisé, et toujours potentiellement «réajutable» à la réalité du moment. Impossible, donc, de se reposer sur ses lauriers, de compter sur les monuments pour se souvenir à notre place. Impossible d'achever, de représenter de façon définitive. Impossible, enfin, de «faire autorité».

adaptation and questioning, since knowledge is never fixed or stable and always potentially “re-adjustable” to the reality of the moment. Impossible, then, to rest on one’s laurels, to rely on monuments to remember. Impossible to finish, to represent in a definitive manner. Impossible, finally, to “establish authority.”

Although it is expressed in a quite different manner, this receptive, furtive and non-programmed attitude, this way of seeing the world as an immense playing field, as a field of experiences, is very close to the work of **Francis Alÿs**. In 1993, when he was living in Mexico City, Alÿs began working with sign painters, known as *rotulistas*. He painted small oil paintings inspired by advertising images of the streets of Mexico City and then asked *rotulistas*

Bien qu'exprimée de façon très différente, cette attitude réceptive, furtive et non programmée, cette façon d'appréhender le monde comme un immense terrain de jeux et d'expériences est très proche de la démarche de Francis Alÿs. En 1993, alors qu'il était installé à Mexico, Francis Alÿs a commencé à collaborer avec des peintres d'enseignes, appelés des *rotulistas*. Il peignait des petits

to copy them. Using enamel paint on large iron billboards, they might create different interpretations, vary the scale, the colours or the material, add or remove things. These works then became the starting point for new variations by Alÿs:

In order to make the series more anonymous and to reduce the commercial value of each painting, I asked the *rotulistas* to make enlarged copies of my originals. There was no limit

[...] il s'agit de ne pas suivre la voie moderniste de la spécialisation, de la conviction et de l'autorité, mais plutôt de créer et d'expérimenter des situations qui puissent faire émerger le potentiel créatif de la réception, de la déviation ou de la dérive.

tableaux à l'huile inspirés par les images publicitaires des rues de Mexico, puis il les faisait copier par des *rotulistas* qui pouvaient en faire différentes interprétations, variant les échelles, les couleurs, le matériel, ajoutant ou supprimant des éléments et utilisant de la peinture à l'émail sur de grands panneaux de fer. Ces réalisations constituaient ensuite des points de départ pour de nouvelles variations d'Alÿs:

Pour rendre la série plus anonyme et pour réduire la valeur commerciale de chaque peinture, j'ai commandé à des *rotulistas* des copies agrandies de mes originaux. Il n'y avait pas de limite au nombre de copies possibles d'un original, de même qu'aucun atelier n'avait l'exclusivité de l'exécution d'un modèle particulier⁷.

Ce procédé menait à la création de produits hybrides (mélanges d'originaux et de copies) et rendait aussi vaine la recherche de la marque d'un auteur singulier que toute tentative de discernement des limites précises de «l'œuvre». Comme chez Pierre Joseph, il s'agit de ne pas suivre la voie moderniste de la spécialisation, de la conviction et de l'autorité, mais plutôt de créer et d'expérimenter des situations qui puissent faire émerger le potentiel créatif de la réception, de la déviation ou de la dérive. «En tant qu'artiste, ma position est proche de celle d'un passant, toujours en train d'essayer de se situer dans un environnement mouvant⁸.» D'où les nombreuses marches de Francis Alÿs à travers des villes ou des quartiers qu'il ne connaît pas. Aux itinéraires balisés, l'artiste préfère l'errance, l'invention de jeux dans l'espace urbain, la construction de situations qui deviennent bientôt

to the possible number of copies of an original, just as no workshop had any exclusive way of carrying out a particular model.⁷

This procedure led to the creation of hybrid products (a blend of originals and copies) and thus made the search for the sign of a sole author as vain as any attempt to distinguish the precise limits of the "work." As in Joseph's work, here it is a question not of following the modernist path of specialization, conviction and authority, but rather of creating and experiencing situations which might bring out the creative potential of reception, deviation or deflection. "As an artist, my position is akin to that of a passerby constantly trying to situate myself in a moving environment."⁸ Hence Alÿs' many walks through cities or neighbourhoods he is not familiar with. He prefers wandering to well-blazed paths, prefers to invent games in urban spaces, constructing situations which soon become narratives, then rumours which spread like the possibilities of uncertain, unexpected and unofficial scripts. See the walks he took with his *Collector* (1991-92), a magnetized cubic object mounted on wheels he dragged behind him in the streets of Mexico City, gathering up any scrap of metal in his path. Or see the more extensive *When Faith Moves Mountains*, a performance in Lima in 2002: in the dunes of Ventanilla, the illegal residence of a large number of Lima's inhabitants, he recruited 500 volunteers, furnished them with shovels, asked them to form a line, and then to push a certain amount of sand a certain distance. And so the dune was moved ten centimetres:

des récits, puis des rumeurs qui se propagent comme des possibilités de scénarios incertains, non attendus, non officiels. Voir les marches qu'il faisait avec son *Collector* (1991-1992), un objet cubique aimanté monté sur des roulettes, qu'il traînait derrière lui dans les rues de Mexico et qui récupérait les déchets métalliques laissés sur son passage. Voir, de plus grande ampleur, la performance réalisée à Lima en 2002, *When Faith Moves Mountains*: dans les dunes de Ventanilla, lieu d'habitation illégal d'une grande partie des habitants de Lima, il a recruté 500 volontaires; il les a équipés de pelles, leur a demandé de former une ligne, puis de pousser une certaine quantité de sable à une certaine distance. De fait, la dune se serait déplacée de 10 centimètres. Cette histoire n'est validée par aucune trace physique ou addition dans le paysage. Comme le dit Platon dans *La République*, nous allons maintenant laisser notre histoire aux soins de la tradition orale. Le travail n'est actualisé que dans sa transmission et sa répétition⁹.

Renoncement aux grands récits. Éclipse de l'artiste.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art et est l'auteure de *Rue Sauvage* (Dijon, Les presses du réel, 2003). Elle vit et travaille à Paris.

This story is not validated by any physical trace or addition to the landscape. We shall now leave the care of our story to oral tradition, as Plato says in the *Republic*. Only in its repetition and transmission is the work actualized.⁹

A renouncing of master narratives. The eclipse of the artist.

Elisabeth Wetterwald is an art critic and author of *Rue Sauvage* (Dijon: Les presses du réel, 2003). She lives and works in Paris.

Translated by Timothy Barnard

NOTES

1. Extrait d'un entretien avec l'auteur, «Boris Achour: Il ne peut rien pour vous», 01, n° 4, janvier 2002, p. 39.
2. Expression de Pierre Joseph, rapportée notamment par Éric Troncy dans «Actualité de Pierre Joseph», *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 128.
3. En français: «La révolution, c'est nous».
4. Extrait du texte d'une conférence donnée au CIPAC, Tours, octobre 1996, à consulter sur le site du *Catalogue perceptuel* de Pierre Joseph: <http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/joseph/default.htm>
5. Extrait du texte d'une conférence donnée au 33^e congrès de l'AICA, Rennes, août 1996, *Ibid.*
6. Cette citation et les suivantes sont extraites du *Catalogue perceptuel* de Pierre Joseph, *Ibid.*
7. Cité par Catherine Lampert dans *Francis Alÿs – Le prophète et la mouche*, Avignon, Collection Lambert, 2003, p. 17.
8. Francis Alÿs, *Francis Alÿs – Walks / Paseos*, Mexico, Museo de arte moderno, 1997, p. 15. [Notre traduction.]
9. Francis Alÿs, «A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains*», *ArtForum*, vol 61, n° 1, été 2002, p. 163. [Notre traduction.]
1. From an interview with the author, "Boris Achour: Il ne peut rien pour vous," 01 4 (January 2002), 39.
2. The expression ("essayer le monde") is Pierre Joseph's, cited by Eric Troncy in "Actualité de Pierre Joseph," in *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver* (Dijon: Les presses du réel, 2002), 128.
3. In English, "The revolution is ourselves."
4. Taken from a talk given at CIPAC in Tours in October 1996. See the website of Pierre Joseph's *Catalogue perceptuel*: <http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/joseph/default.htm>.
5. Taken from a talk given by Joseph at the 33rd AICA congress in Rennes in August 1996, *Catalogue perceptuel*.
6. This and following quotes by Joseph are from *Catalogue perceptuel*.
7. Cited by Catherine Lampert in *Francis Alÿs – Le prophète et la mouche* (Avignon: Collection Lambert, 2003), 17.
8. Francis Alÿs, *Francis Alÿs – Walks/Paseos* (Mexico City: Museo de arte moderno, 1997), 15.
9. Francis Alÿs, "A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About *When Faith Moves Mountains*," *Artforum* 61:1 (Summer 2002), 163.