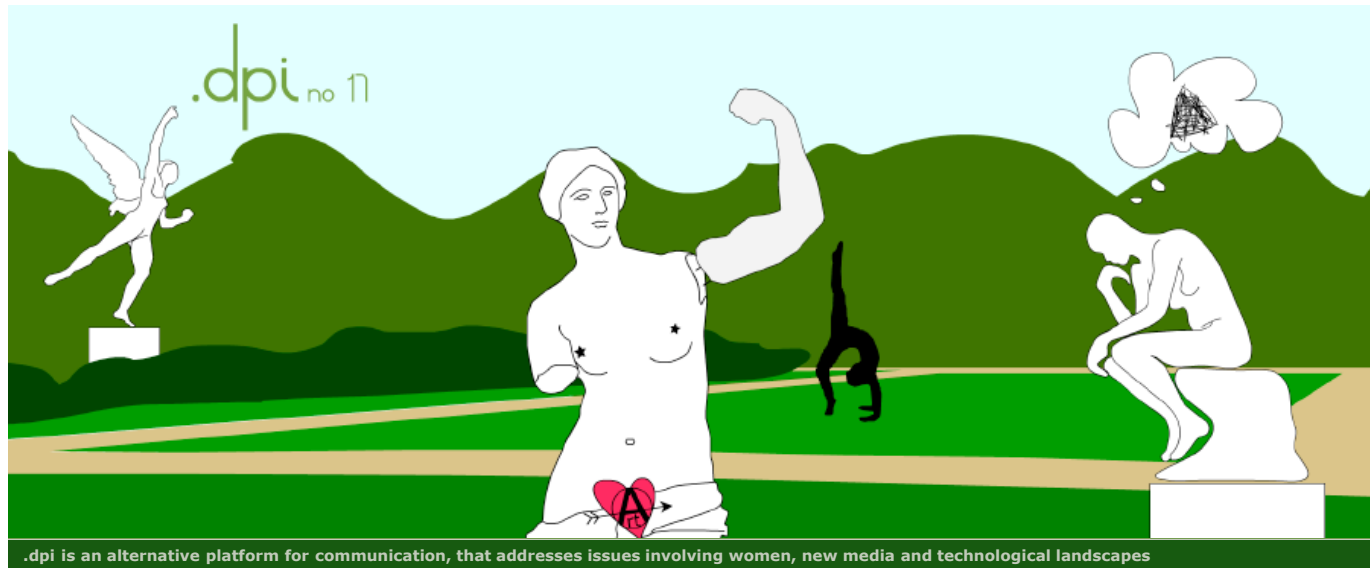




.dpi #17

*Veillez s.v.p. noter que la revue .dpi est conçue pour être visionnée électroniquement.
Cet aperçu imprimé ne contient pas le contenu médiatique et interactif.
La version intégrale de .dpi no. 17 est disponible à : dpi.studioxx.org*



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho

Submitted by admin on 24 February, 2010 - 14:31. in [Editorial \(/demo/?q=en/categorie/section/intro\)](#). [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#)

Issue 17 of *.dpi* is the second issue in a three-part series focusing on the theme of resistance. "Adherence: Messy Resistance" invites readers to focus on the relationship between resistance and adherence via the tricked concept of resistance_adherence. This conceptual intervention is an attempt in bringing us beyond a critical analysis based on duality towards an approach, at once philosophical and artistic, that exposes possible grips in the different contemporary entanglements of power, for resistance_adherence is an ongoing process (of everyday life); a way of doing, of work to be done at every level (at all times). In this issue of *.dpi*, the contributors shed light on a variety of practices that find their subversiveness in their singular intimacy with institutions and slippery structures of power.

It all boils down to knowledge/power. Although wide generalities such as this one often hide something, this one strangely is itself often forgotten, hidden, erased. That fleeting quality is perhaps characteristic of so-called late capitalism and neoliberalism, that is, as processes that incessantly find new ways to colonize and coopt ideas, spaces, objects, ideas, relations, peoples. In this context, Foucault's notion of knowledge/power can be seen as a sort of conceptual intervention that can better help us understand that power not only resides in political institutions but operates all the way to the molecular level, where what one knows and does is never detached from politics. Over the years, concepts such as "complexes", "assemblages" and "entanglements" have arisen in relation to the social analysis of neoliberalism, telling of a possible new subjectivity in relation to capitalism. Yet that subjectivity risks faltering and getting lost by the networked nature of power. In that sense, the idea of adherence can act as another relevant entry point into the problem at hand.

Brought closer to the notion of resistance, that of adherence seems to function as an antonym: to resist something is to not adhere to it. On the other hand, to resist, despite what some inventors of "nonistes" might claim, is also to adhere to something else. Between the two, the level of adherence can serve to measure the degree of resistance against institutionalization or against cooptation. Adherence can be resistance's weapon just as it can be its weakness point.

As such, resistance and adherence go hand in hand.

However, their opposition is not a given. Indeed, the tricked notion of resistance_adherence can be seen rather as a process (of everyday life), a way of doing, of work to be done at every level (at all times). The choice of the concept of adherence, rather than that of *adhesion* (i.e. membership), brings forth the possibility of approaching that concept in terms of degree, of coefficient – that is, as measure – and not as identity. Adherence hence suggests the ideas of a slippery ground, of a force of attraction, of friction, lubrication, rhythm, viscosity, entanglement, as well as dexterity, navigation, sharpness – or in other words – *art*. How can resistance_adherence be addressed in those terms, that is, not in oppositions but in levels of intensity? How can an analysis of resistance_adherence lead to a better understanding of creativity, of autonomy? Indeed, how could tackling the notion of resistance from the point of view of adherence expose new tracks, new grips into the different contemporary

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)
[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)
[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)
["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)
[Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand](#)
[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 :](#)

entanglements of power?

Slow down, look around

In relation to levels of intensity, resistance_adherence has the potential to open up a path onto the idea of resistance as *attitude*. Indeed, there is an art in constructing one's relationship to institutions. Rare or perhaps inexistent are oppositional or confrontational positions that are not already compromised at some level or that breed the potential for being compromised eventually, for capitalism is a mobile enemy. As demonstrated by [Heather Davis](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/when-art-becomes-social-change-by-Heather-Davis) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/when-art-becomes-social-change-by-Heather-Davis>) in her article "When Art Becomes Social Change", the art activist collective WochenKlausur works from a self-reflexive consciousness of their compromised position in order to better fine-tune their small, actionable, political projects that also complicate the idea of art practice and put ethics at the forefront, both as an art object(ive) and as a critique of "Art" itself. Similarly, [Alexandre Klein](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Dressing-bodies-up-freedom-Contemporary-jewelry-as-normative-space-by-Alexandre-Klein) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Dressing-bodies-up-freedom-Contemporary-jewelry-as-normative-space-by-Alexandre-Klein>), in his article "Dressing our bodies up in freedom", exposes creative jewellery practices which, in the fight against normalization, make visible the role of nuance and finesse in troubling radical positions. By virtue of the relationship of jewellery with the conservative institution, acting as a kind of transmission belt, resistance here becomes as mobile as its object. This kind of strategy and attitude of "complication", so to speak, is also perceptible in the performance *Refresh* by artist Kristin Lucas. In conversation with [Marisa Jahn](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/refresh-The-Multiplicity-of-the-Self-Conversation-Kristin-Lucas-Marisa-ahn) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/refresh-The-Multiplicity-of-the-Self-Conversation-Kristin-Lucas-Marisa-ahn>), Lucas explains how she legally changed her name from Kristine Sue Lucas to... Kristin Sue Lucas, where the possibility of "versioning" questions the notion of a "unitary and linear sense of self."

Of art and real bodies

The above art practices all point to power being at work at the level of bodies. They suggest the prescription, in either disciplines of art or philosophy – while also confusing the very idea of discipline – of an analysis that would never, as Félix Guattari once said, let itself be cut off from the real or the social. That is, practices that seek out the real in order to reach out to what is true. In other words, practices that address all aspects of life, that address biopower. In this regard, Alexandre Klein rightly defends a type of contemporary philosophy that acts as an ally in current movements of resistance. On the other hand, [Dorothy-June Fraser](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Western-Frontier-Kate-Craig-Radicalism-in-Canadian-Video-Art-by-Dorothy-June-Fraser) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Western-Frontier-Kate-Craig-Radicalism-in-Canadian-Video-Art-by-Dorothy-June-Fraser>), in her article "The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art", underlines the intertwining of the politics of everyday life and the creation of new arts forms, which also informs a certain history of artist-run centres that is often overlooked nowadays. Indeed, the Western Front, established in Vancouver in the 1970s, began as an artist commune for a group of local artists, displaced and homeless through the growth in the real estate sector. It is in that specific context that the Front's artists also contributed in the development of Intermedia and feminist video art. Thus, not only is this history important to our analysis of the relationship between the art medium and bodies, it is also relevant to our analysis of institutions. Where are artist-run centres today and what is their relationship to institutionalization?

Resistance_adherence

In this 17th issue of *.dpi*, the chronicles have also taken up the exploration of resistance_adherence. In an unusual edition of our "In the Studio" chronicle, [Emilie Houssa](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Restoring-transience-transmitting-revolt-Meeting-with-Maria-Klonaris-Katerina-Thomadaki-by-Emilie-Houssa) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Restoring-transience-transmitting-revolt-Meeting-with-Maria-Klonaris-Katerina-Thomadaki-by-Emilie-Houssa>) brings our attention to the work of French video duo Maria Klonaris & Katerina Thomadaki. In doing so, she presents a different perspective with regards to the development of Intermedia, from the other side of the Atlantic/Pacific, while focusing on the problem of the transmission of the avant-garde and, by association, the transmission of resistance.

The issue's "Current events" chronicle, offered by [Nathalie Bachand](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/contrainte-restraint-by-Nathalie-Bachand) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/contrainte-restraint-by-Nathalie-Bachand>), highlights the work of several media artists from Peru and Brazil as part of the exhibition "Contraint/Restraint". While the featured works bring forth strategies for turning modernity on its head, they ironically reveal the very violence of modernity, not only in the South but also in our own so-called "developed" Western world.

Similarly, in her recurrent chronicle, [Albertine Bouquet](http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Innocence-no-longer-exists-by-Albertine-Bouquet) (<http://dpi.studioxx.org/demo?q=en/no/17/Innocence-no-longer-exists-by-Albertine-Bouquet>) rightly reminds us that, contrary to what various liberals might think, we are unfortunately not done with the 20th Century... That consciousness is also a necessary political act, another take on resistance_adherence.

Resistance & Violence

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
 Albertine Bouquet
 Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
 Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

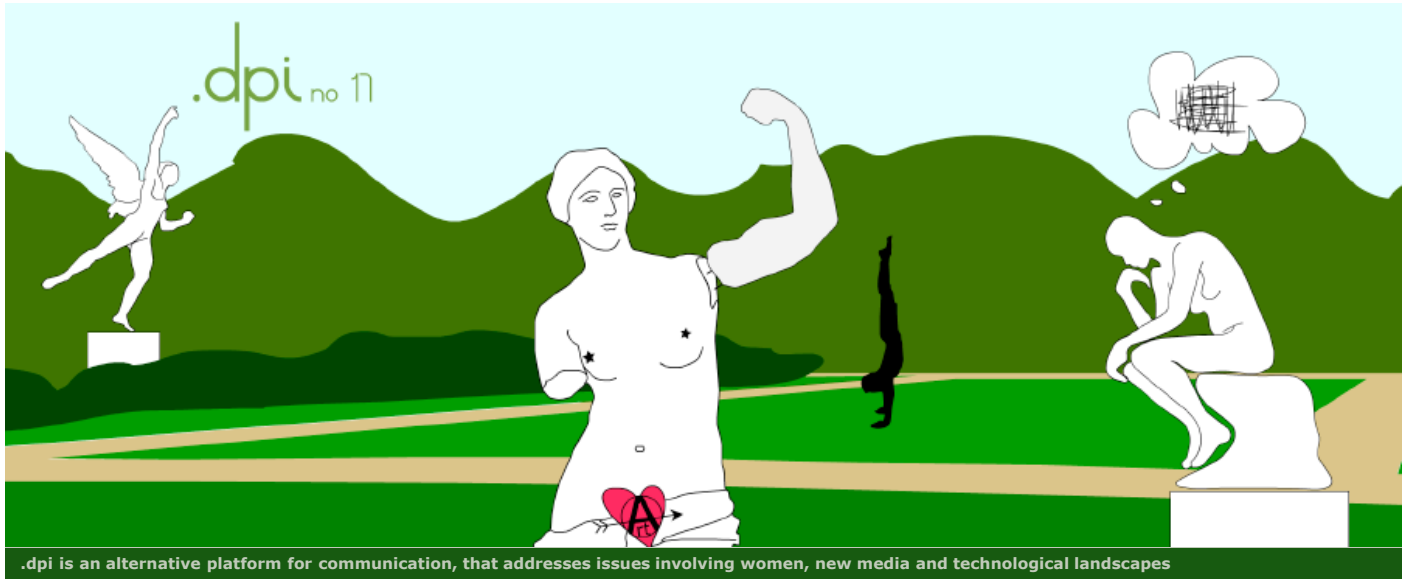
Stéphanie Lagueux
 Marguerite Gawryś

With the support of :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 18:40. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#). [Features \(/demo/?q=en/categorie/feature\)](#)

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and](#)

Abstract

Understanding that there is no 'pure' position to work from, the artists' collective WochenKlausur chooses to embrace the political capital that art provides not to create utopian worlds of the revolution-to-come, but to set up small, actionable projects that make immediate improvements in the socio-political domain. Upon invitation from art galleries and museums, and in collaboration with local artists and relevant organizations, the collective directs concrete strategies of effecting change. Literally translated as 'weeks of enclosure' WochenKlausur sets precise tasks within a given time frame (usually four, six, or eight weeks) attempting to work out solutions to a particular, local problem. These small-scale, local interventions can be thought of as techniques of resistance, ones that necessarily rely upon institutional adherence, circumscribed by a very particular methodology. What is the relationship, then, of art practice as small, direct, political engagement?



WochenKlausur's office in Vienna.
Photo courtesy of Heather Davis.

What kinds of improvements could be made in our everyday realities if sufficient effort was put towards them? This is the question that the Austrian artists' collective WochenKlausur takes up, by way of intervening directly in the social fabric of daily life, implicitly transforming the definition of art in the process. Working from a desire for art to improve existing socio-political circumstances—a sentiment that has resonated throughout much of the nineteenth and twentieth century—WochenKlausur takes up the artist's tools of intervention and imagination to enact small-scale social improvements. Understanding that there is no 'pure' position to work from, the group accepts the contingencies of present political circumstances, tempering the utopianism found in much modern art. They choose to embrace the political capital that art provides to implement long-term projects for social amelioration. These projects highlight the ways in which art and action are constantly in negotiation with power structures, at once adhering and resisting. How does the instrumentalisation of art in their practice resist the commodification of art, making it a useful political tool that, simultaneously and inevitably, reveals their reliance upon these same institutions and structures of power?

Upon invitation from art galleries and museums, and in collaboration with local artists and relevant organizations, the collective directs concrete strategies of effecting change. Translated as 'weeks of enclosure', WochenKlausur sets precise tasks within a given time frame (usually four, six, or eight weeks) attempting to work out solutions to a particular, local problem. Using this methodology, the collective invites collaboration with local artists and organizations to create sustainable interventions. WochenKlausur has been working in this manner since 1993. To date, they have created twenty-eight projects and are currently working on their twenty-ninth. The projects have ranged from establishing

[The western frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
Dorothy-June Fraser
Alexandre Klein
Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
Albertine Bouquet
Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

Stéphanie Lagueux
Marguerite Gawrys

With the support of :



a *pension* for sex workers in Zurich, to providing medical care for homeless people in Vienna, to upcycling (which involves taking discarded materials from museum and art exhibitions and turning them into useful objects for local homeless shelters, soup kitchens and clothing distribution centers) at Chicago's Smart Museum. WochenKlausur's projects are intended to be long-term: approximately seven hundred people per month have received free medical care in Vienna since WochenKlausur's intervention in 1993. WochenKlausur sets up infrastructural support, finds people willing to take on the daily management of projects, and leaves after the weeks of enclosure, hoping the projects will continue by means of the foundation put in place.



Refurbished tables and chairs to be delivered to Deborah's Place, a homeless shelter for women. Image courtesy of WochenKlausur, 2005.

Instrumentalisation as resistance

WochenKlausur's practice can be traced through interventionist art, from the Russian Constructivists and Dadaists, to the Situationists and the Guerrilla Girls. Following this alternative tradition, art practice is at once given a special place, as a source of undetermined potential, while also working to dissolve its exclusive status, deconstructing the boundaries that keep art segregated and separated from everyday life, reserved for the privileged few. Wolfgang Zinggl, the founder of the group, states on their website the group's hope for art:

Art should deal with reality, grapple with political circumstances, and work out proposals for improving human coexistence. Unconventional ideas, innovative spirit and energy, which for centuries were wrapped up in formal glass bead games, could thus contribute to the solution of real problems.

[1 \(#_edn1\)](#)



Classroom designed by Viennese students in collaboration with WochenKlausur, 1996. Image courtesy of WochenKlausur.

WochenKlausur simultaneously use the discourses of art history while attempting to push these discourses in increasingly pragmatic and political directions. They go back to the roots of art in order to align it with a different trajectory. Martina Reuter, one of the core members of WochenKlausur, traces the etymology of art to situate their practice:

The English word comes from the Latin *arte*, which hadn't meant anything else than capability. In English there's this Arts and Humanities, this is much closer to the German use of the word *kunst*, because the word art meant originally the humanities without any connection to aesthetics. [2 \(#_edn2\)](#)

This instrumentalisation of art, its etymological lineage as a set of skills or capability, allows WochenKlausur a purely pragmatic access to political and cultural resources. However, Reuter also recognizes the special status of art, one that allows for a certain freedom of movement, thought, and expression that is often limited in other professions:

So the use of calling it art is easy because art has a constitutional privilege: the freedom of art. No other profession or category has this freedom of opinion, freedom of speech—which is mostly for journalists, etc., but it's still different. The freedom of art, if you don't use it, it doesn't make any sense. I mean of course it's art if I do my paintings, of course it's still art, but it doesn't use this special privilege. And so as an instrument, the use of the instrument is very easy to explore. It's just because we could do this and others could not. [3 \(#_edn3\)](#)

Here, art becomes strictly an instrument to transform existing realities.



WochenKlausur's 1999 contribution to the Venice Biennale consisted of setting up a series of language schools in Macedonia for Kosovo-Albanian refugees of the Balkan War.

Image courtesy of WochenKlausur.

WochenKlausur uses this cultural capital of art and their status as artists to gain access to people and places where other professionals are constrained by organizational hierarchies and predefined practices. Gallery exhibition spaces become temporary offices used to plan meetings, arrange funding structures and provide an entry into the city. Further, the host institution acts as a point of entry to networks of people and organizations, quite necessary as WochenKlausur usually works far away from their native Vienna. The cultural capital of the host institution also allows members of WochenKlausur to gain access to politicians, city planners, and other necessary officials, wooed by good public relations and potential publicity. Despite working within the parameters of art institutions and museums, implicitly assuming their structural limitations, WochenKlausur also realizes that their practice forces a shift in the workings of these institutions. Pascale Jeanée, a central member of WochenKlausur until her untimely death in 2002, brings attention to the fact that it is not simply WochenKlausur who may be seen to be compromising their position, but rather, "if WochenKlausur works at the invitation of art institutions, the institutions are acting to anchor Activist art practice in human consciousness." [4 \(# edn4\)](#) In this sense, the group's practice demands that institutions and museums take risks, moving away from profitable art objects (even as these arise from performances and interventions) and into a supportive role for the transformation of socio-political structures. It becomes difficult to disentangle WochenKlausur's practice from this shifting role of museums and other art institutions.

WochenKlausur employs tricks and creative pressure tactics, such as the promise or threat of newspaper coverage, or forged agreements from opposing political parties, to make projects happen. Jeanée illustrates:

Realization of the projects thus often requires cunning strategies and trickery. In Ottensheim, a small town in Upper Austria, WochenKlausur developed a model for involving residents in communal political decisions. One part of the strategy for realizing this concept was the construction of a skater ramp for the local youth. The group thought that a youth sport facility would not have any opponents at all. That was true, but agreement among political parties with regard to the location of the skater ramp could not be reached. Without hesitation, WochenKlausur set up the wooden ramp in the town's historic center so as to bring about a decision. Three days later, the mayor announced its permanent location on the banks of the Danube. [5 \(# edn5\)](#)



Skate Park developed for WochenKlausur's 1997 project for participatory community development focusing on youth, seniors, and the revitalization of Ottensheim's historic centre.

Image courtesy of WochenKlausur.

The ability to provoke, revered within modern art, is here transferred, in a more direct way, to create a small improvement, in this case, the building of a youth skate park. The capacity to work critically and creatively across disciplinary boundaries in order to purposefully incite reaction are well-established skills within expanded artistic practice.

Siphoning Power and the Limits of Intervention

Despite these concrete interventions and how effective they are, WochenKlausur does not address underlying structures of power. For example, in the Zurich project, the members quickly realized that young women were at the bottom of the social hierarchy among street drug users and subjected to much abuse and exploitation. The intervention led to the creation of a *pension* where women had a safe place to sleep and could receive counseling, if they so desired. Although it could be argued that

the conversations between city councilors, drug experts, police chiefs, attorneys and the mayor (as they floated along the Zurich Lake on a houseboat for hours attempting to come to some kind of consensus) created viable ways of relating differently, enacting a sustainable culture, the project was quite circumscribed. Notwithstanding the efficacy of the intervention, and the social and personal amelioration it provided, it could not address the underlying concerns and reasons why young women end up in such a vulnerable position. Although WochenKlausur provides astute political evaluations, including nuanced understandings of feminist and social justice frameworks, the projects can only obliquely address larger, systematic structures of power. Art historian and critic Grant Kester elaborates:

At the same time, the realism that allows WochenKlausur to so effectively respond to specific problems can also tend to foreclose a political vision that could link these concrete solutions to a broader emancipatory movement among those who have been strategically disempowered. [6 \(# edn6\)](#)

Without wanting to succumb to a deadening cynicism, the ability to address these deeply embedded power structures does seem difficult to achieve—is this not the long-yearned for revolution of modernist dreams? But, if one of the functions of art is to keep a kind of naïve optimism alive, in order for people to feel the power of hope and change, then the interventions of WochenKlausur seem to fall flat.



WochenKlausur's 1994 intervention for drug-addicted women in Zurich.
Image courtesy of WochenKlausur.

The advances of this way of working are, admittedly and pointedly, modest. As Zingg writes: "At the end of the century, Activist art no longer overestimates its capabilities. But it does not underestimate them either. It makes modest contributions" [7 \(# edn7\)](#). Seen from another light, the gestures of WochenKlausur fall outside the normal pattern of reform, causing people to stop and think about social conditions in ways that they usually do not have to confront. As philosopher Gilles Deleuze points out in conversation with Michel Foucault, when political reforms "arise from the complaints and demands of those concerned [this is] no longer a reform but revolutionary action that questions (expressing the full force of its partiality) the totality of power and the hierarchy that maintains it." [8 \(# edn8\)](#) As WochenKlausur works by gathering the demands for action from those concerned, their practice reveals how their position as intermediaries can function to rearrange power—siphoned from the halls of cultural institutions to the immediate concerns of disenfranchised citizens.

Conclusion

WochenKlausur's practice not only makes concrete improvements, it also incites important questions for those engaged in activist art: How can hope for the overthrow of exploitative development not fall into naïve complacency? And, how can we predict what may be possible in advance, without implicitly foreclosing these futures? WochenKlausur responds by assuming a certain amount of restriction, accepting that resistance is not possible without adhering (consciously or not) to existing hierarchies and power structures. The group states:

In activist art, sociopolitical relationships take the place of those material substances. As with marble or the painting surface, this substance is not infinitely malleable. In order to transform existing circumstances, the limits of variability must be recognized just as they must be in traditional art. [9 \(# edn9\)](#)

Despite these restrictions, the creative capacity to imagine different worlds is as central to WochenKlausur's practice as that of any artist. As scholar and critic Matthew Fuller writes:

It is one of the powers of art or of invention more generally to cross the planned relations of dimensionality—the modes or dynamics that properly form or make sensible an object or a process. As it does so, other worlds gently slip into, swell across, or mutate those we are apparently content that we live in. [10 \(# edn10\)](#)

The group works by taking up social circumstances as they are, trying to find ways of working interstitially, through the cracks, fissures, and possibilities that, in some sense, are already there. Resistance for WochenKlausur necessarily means adherence, and the power of their work is through its ability to convey the advantageous position found in the entanglements of power.

Notes

[1 \(# ednref1\)](#) For a full description of WochenKlausur's projects, as well as their statement on art see

[WochenKlausur](http://www.wochenklausur.at/) (<http://www.wochenklausur.at/>)

[2](#) (#_ednref2) Interview with Martina Reuter conducted at WochenKlausur's office in Vienna by Heather Davis on August 14, 2009.

[3](#) (#_ednref3) *Ibid.*

[4](#) (#_ednref4) Jeanée, Pascal. "Concrete Social Interventions" in [Variant, Issue 16](#) (http://www.variant.org.uk/16texts/Concrete_Interventions.html), 2002.

[5](#) (#_ednref5) *Ibid.*

[6](#) (#_ednref6) Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 101.

[7](#) (#_ednref7) Zinggl, Wolfgang "From the Object to the Concrete Intervention" (<http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=en>) "

[8](#) (#_ednref8) Foucault, Michel and Gilles Deleuze "Intellectuals and Power" in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Semiotext(e), 1989, p. 76.

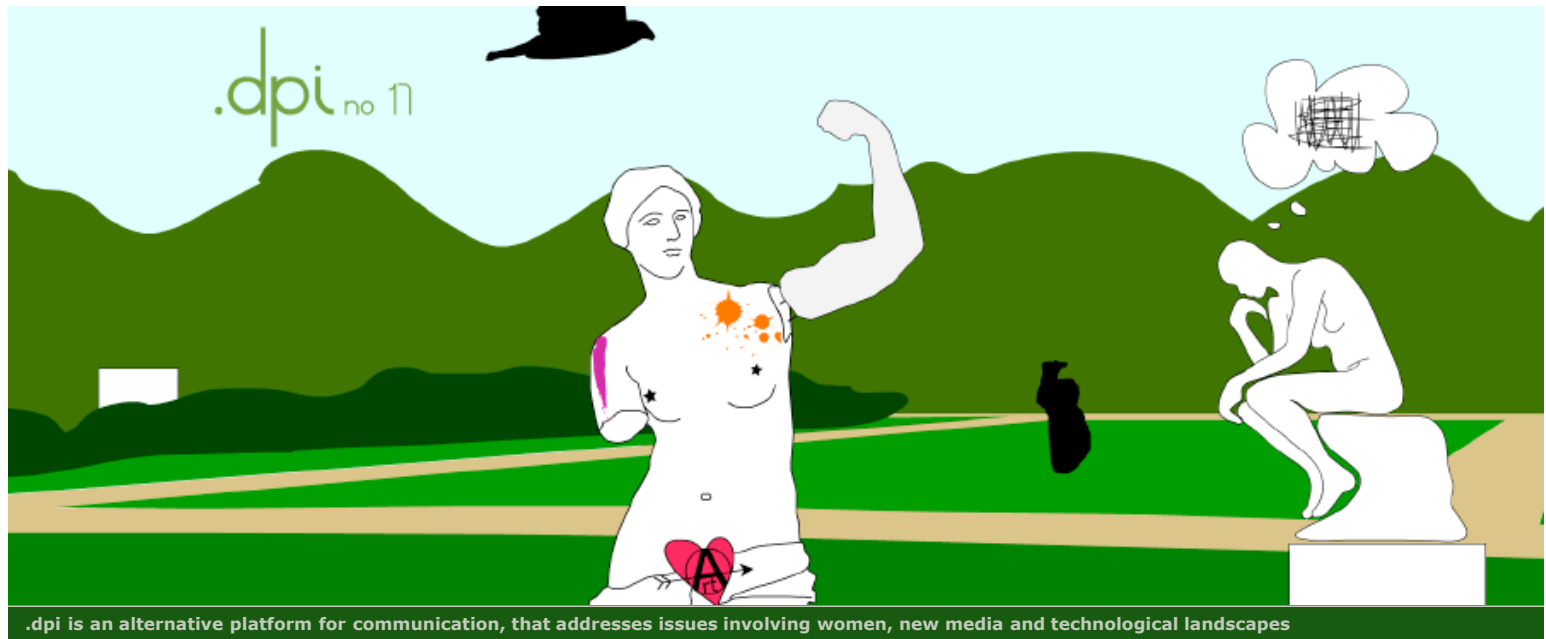
[9](#) (#_ednref9) WochenKlausur "Statement" in *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Curated by Stephanie Smith. Chicago: Smart Museum of Art and Independent Curators International, 2005, p. 138.

[10](#) (#_ednref10) Fuller, Matthew. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 2.

Biographie

Heather Davis is a researcher and writer based out of Montréal interested in the political potentials of expanded artistic practice. After years of working in Toronto as a community artist with Sketch, Sistering, and Cosmic Birdfeeder, she decided to pursue these interests within an academic context. Her current work, as a Ph.D. student in the Joint Program of Communication at Concordia University, focuses on relational subjectivity within collective contemporary art practices and community arts.

© 2004-2008 StudioXX | ISSN 1712-9486 | Content updated by [StudioXX's webmaster](#) | [User Login](#)



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 22:29. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#) [Features \(/demo/?q=en/categorie/feature\)](#)

Abstract:

The author explores the relationship between a new medium (video in the 1970s) and new forms of artwork that emerged from it. She exposes the work of artist Kate Craig, her relationship to the artistic institution that aided in the formation of a personal oeuvre and the meaning of location in her main body of work. In this article, the author uses the ideas of geographical meaning and impact, communal living situations, art movements, and shared history, as part of the formation of feminist artworks.

The Western Front, established in 1973, still sits behind the intersection of Broadway at Scotia in Vancouver. At its inception, a group of local artists, displaced and homeless through growth in the real estate development sector, found this building - a space that would become the home, stage, production studio, radio station, jazz club, highway, campfire, auction house... etc., for those who lived/performed there. It was the end of Intermedia [1 \(# edn1\)](#) and the beginning of the Western Front. This internationally involved artist-run space, which served as a Vancouver artists' commune - spaces for living/working in an entirely different mode, was created through the development projects in Vancouver of the 1970s and the displacement of artists involved in the happenings, dance performances and burgeoning video scene of the city. The advent of video, as a medium, as something new in art, was essential to the concept for a new art that had virtually no connection to the artist model of the past. This model was based upon class status, the romance involved in art making and, above all, the *active* genius of the *flaneur*, dandy or art-maker under a different name. This idea of "artist" was an unachievable goal for women artists who were seen as the *passive* counterpart. Beyond the class, status and training it took to become a professional, there was a distinct gender boundary. Indeed, it was completely out of the question; how could a woman transform herself into a man? Of course, there are numerous arguments that delve completely into the realm of the transformative aspects of video art, but the plain and simple gender division made clear the boundary between men and women in art. The newness of the medium and the availability of the PortaPak [2 \(# edn2\)](#) since the mid 1960s was critical to the representation of those who lived in the landscape; it perched Vancouver artists at an intersection somewhere between the reputed no-history of Vancouver and the avant-garde, who quickly began to fly in and out of Vancouver for

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie](#)

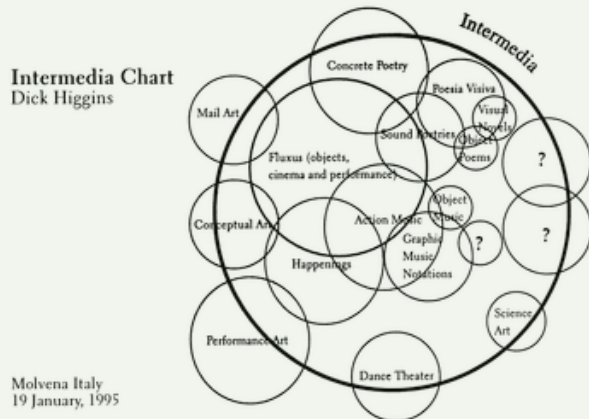
festivals, collaborative projects and communal dinners that exemplified the living situation for all the Front's residents in the early 1970s.

Video in the postmodern city

The nature of video is essential, in my argument, to the development of what would become the video art scene in Canada and in this remote province which still seem to be on the far reaches of the world. Beyond the mystery the West Coast that held still in the early 1970s during what Marina Roy has called the development of Vancouver into a "postmodern city." The innovative communications systems that these artists were willing to implement in the culmination of a national and international collaboration between established artists in the artistic progression towards a performance-based art no longer determined by age-old boundaries of genre and medium, away from academic control that had created and dominated discourse surrounding the arts of the past. When PortaPaks became widely available to the artistic public in Vancouver in 1968 with the creation of Intermedia, the realm of communications in art began to expand, along with the city itself. In this way, Vancouver mirrored in its growth that of the citizens who inhabited this somewhat exotic, mythical "lotusland." [3 \(#_edn3\)](#)

Intermedia, as an organization, gave life to the activities that raised public awareness of video art itself. Speaking of Intermedia's initial interest and growth, Glenn Lewis, a.k.a. Flakey Rosehip, said that people were lining up to see their shows, just for the sheer sake of excitement that surrounded the emergence of video in Vancouver. [4 \(#_edn4\)](#)

The application of film in art was cemented in the 1940s with Maya Deren, an experimental filmmaker and artist who explored the limits of film as an artistic medium. Video, however, was not film. The production of film and performative art clearly changed within the context of the emergence of Fluxus - a loose, international group of artists who worked in fairly unrestricted areas of performance, dance and collective happenings that challenged the traditional forms of artistic production. One of the founders of Fluxus, Dick Higgins, drew a chart near the end of his life, perhaps signalling how much time elapses between a happening/performance itself and various breakdown of its subsets or conventional and categorized parts (fig. 1).



The chart demonstrates the interconnectedness of happenings, movements, performance and the structure(s) that these connections form or are formed by. Intermedia, according to Higgins, intervened as this larger, encompassing structure - the new theatre, a theatre that would adjust to the new public need for portability and transformation in the "new social milieu." [5 \(#_edn5\)](#)

Choreographer Johannes Birringer, equates video itself within a confluence of media; media that is intermingled through public, private, social, domestic and commercial spheres. He indicates:

An electronic medium operating across all commercial, public, and private domains, I can't separate my interest in the new aesthetic experience of "video art" from the cultural and social applications I infer from the medium's highly mobile and multiple identities. I would even argue that video as a creative medium is not 'medium-specific' [...] a production mode that interfaces with all image and sound media...while gradually being assimilated into the widest range of institutional and domestic practices [...] [6 \(#_edn6\)](#)

It is through this confluence that the Western Front found its niche, the blurred boundaries between manipulation and reality, decadence and capitalistic apathy.

Video pioneer on the front: Kate Craig

[Bacnang](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
Dorothy-June Fraser
Alexandre Klein
Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
Albertine Bouquet
Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

Stéphanie Lagueux
Marguerite Gawrys

With the support of :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Kate Craig in an early performance of the Young Adults, 1978.

Photo: Hank Bull

At the time of the acquisition of the space there was only one female artist who lived at the Western Front, Kate Craig. Her activities at (and *on*) the *Front*, including her creation of would-be media icons that paralleled that of Dr. Brute and her organization of video production at the Front from 1976 onward, put her mark on the initial creations of the Front: the ethereal and somewhat retro blurring of the times, an in-between-era of creation/performance/life that informed radio playwrights, dance productions, arrogant and self-destructive mythic heroes playing into the criminal, sordid and sexual, pulp and excrement of society's sensationalized fetishes. Their personalization of characteristics and modes related to the media, pulp crime and indulgence gave the Western Front a collective atmosphere of madness, silly ritual indulgences and particularities... performance in every corner. That Craig was the only female presence no longer surprises us; being a female practitioner of the arts operating inside a space formerly framed by men, Craig became intimately involved in invoking the sense of her gender's role in art. We can, for example, look at the performance of Yves Klein, in 1969, imparting instructions to his models drenched in his *International Klein Blue* paint and garbed in the traditional formality of a bourgeois man in the midst of creation (subject) and his female models as "tools" (objects) with whose passivity and inaction *he creates* his vision of the world. A few years after, Craig moved into the Western Front, and redefined performance itself, along with the other members, culminating in their production/performance of life. One of her signature pieces, *Skins* (1975), showcased her alter ego, the foil to Dr. Brute (Eric Metcalfe). She appropriated the sensual aspects of the leopard spot in fashion, and the connotations of the pulp genre easily. *Skins*, however, was a dismantling of this alter ego in the aftermath of the dissolved marriage between Lady and Dr. Brute. As she modeled each piece of clothing, the camera would zoom in on her torso, fragmenting it, displaying her own animal nature - her skin, breasts, face. No sound was recorded and the running commentary that was laid on top of the video was an informal discussion of each article in her wardrobe and the various technical qualities of the camera.

While this piece clearly directs the viewer's attention to her body, the putting on and taking off of clothes - the *putting on and taking off* of her Lady Brute persona - we are also called to the newness of the medium. In fact, a great deal of the sound comes from activities going on outside of the recording studio and we are made aware of another aspect of reality outside the video and even outside the artists' overdub: the nature of the performance itself intertwined with reality comes full circle in this piece.

Craig, brought the issue of video's technical production and the nature of woman's "subjectness" together, which was shown especially through her piece, *Delicate Issue* (1979), in which she asks broadly technical questions to the viewer regarding the visual field with an almost meditative air:

How closely does the subject read?

How close can the camera be?

Who is in the frame?

Does intimacy breed obscurity?

While asking the viewer these questions (and others), Craig's focus on the body, how the body is related through video culminates in the camera shooting extreme close-ups on her skin, running over unidentified areas that provided no complete clue to either her whole body, as a woman, or her whole intention, as an artist, besides to expose the relationship of art-subject and art-maker.

The tenuous relationship of video-art and video-science is clear in the formal questions that Craig asks the viewer. The only definite answer comes near the end of the 13-minute piece as Craig tells us that:

This is as close as you can get

You can't get any closer

Indeed, the viewers got as close as possible - to her body, to the female body, and yet we come away with no sense of a character named "her" at the end of the cycle. The distances between the viewer, the subject and the present, the device used to record it, have been blurred, perhaps shortened. But the definition no longer belongs to the viewer as Craig ends her tape with a definitive statement where she, as the "her", and as the artist portraying the long-subjugated object of women, tells us we cannot come any closer, while the prospect of attaining the intimacy we seek, to know her skin and her body, are destroyed by the relationship of the [art] body to the [camera] device because, physically, we are *prevented* from seeing by the scope of the camera, rather than *freed* by its presence.

The appearance of the Western Front was integral to the creation of an avant-garde in Vancouver, on our far-out West Coast, and indeed still is. Within its walls, new ideas and perspectives on art and the production of art were made, played and recorded. It is now still a performance and exhibition space. As well as boasting an extensive archive on Craig and others that can be accessed for research and study purposes, the Western Front Society is still operating and fostering creativity in Vancouver.



The Western Front as it stands today in Vancouver, 2010.

Photo: Jeramie Adams

Conclusion

The medium of video emerged and matured with the artists who came out of the optimistic growth of (Inter)media and the breakdown of barriers of artistic production. Kate Craig and her work at (*and on*) the Western Front placed her at the forefront of the movement that sought ecstatic super-reality within and outside of these created performance-lives. Her awareness of "subjectness" and her willingness to explore the boundaries and relationships between the technical and the artistic, the bodily and the metaphysical, helped expand the growing catalogue of female artists stepping into the role of producer and discarding the "objectness" of women in art.

Notes

[1 \(# ednref1\)](#) Intermedia was the loose collective group that promoted the use of video in art circles.

[2 \(#_ednref2\)](#) The first portable video camera that became widely available in the 1960s.

[3 \(#_ednref3\)](#) Marina Roy, "Corporeal Returns: Feminism and Phenomenology in Vancouver Video 1968-1982", first published in *Canadian Art* , Toronto, Summer 2001.

[4 \(#_ednref4\)](#) From a personal communication.

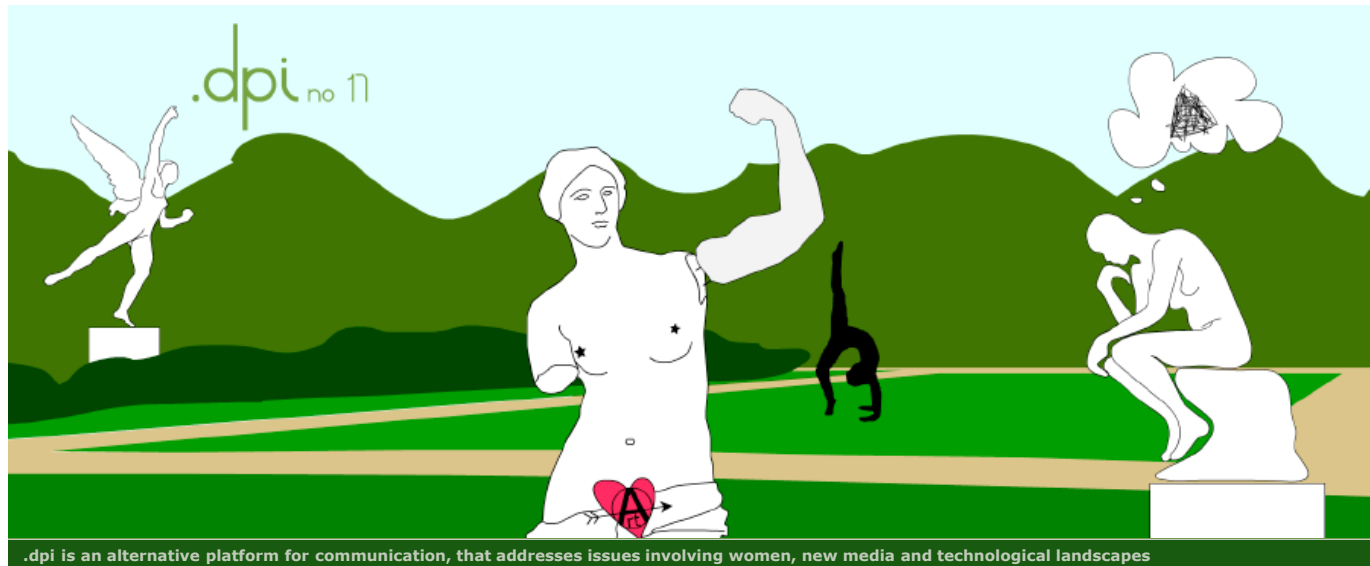
[5 \(#_ednref5\)](#) Dick Higgins, "Intermedia", *Leonardo* 34:1, 2001.

[6 \(#_ednref6\)](#) Johannes Birringer, "Video art/Performance: A Border Theory", *Performance Art Journal* , Sept. 1991.

Biography

Dorothy-June Fraser lives and works in Vancouver. She has published in newspapers, culture magazines, fashion rags, poetry anthologies and sex columns. She spends her time learning and engaging in artistic and cultural studies at the University of British Columbia. She is the recipient of the Italian Studies scholarship and has been granted an Arts Undergraduate Research Award from the same department. She hopes to build an enviable library and continue to learn, read and write for the rest of her life.

© 2004-2008 StudioXX | ISSN 1712-9486 | Content updated by [StudioXX's webmistress](#) | [Open Link](#)



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 23:06. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#). [Features \(/demo/?q=en/categorie/feature\)](#)

Abstract

Underneath the obvious oxymoron, the hybrid notion of resistance_adherence is proving fruitful. It has the performativity of a concept that, echoing the philosophical concept of normativity, clarifies the modalities of the game that the self plays with the norms in creative action. Also, the concept contains that effectiveness of an improbable couple through which the liberty of the modern subject in its entanglement with the world is expressed. The concept's dual union invites nuance and finesse, avoiding the obstacle of limiting itself to one extreme or the other. The creators of contemporary jewelry like Virginie Bois with her series on sheets, Françoise Jacquey and Valérie Larrondo from Uncle John and their line of injurious jewelry, as well as Sophie Hanagarth and her creations, but also the artist Stéphane Landureau and his dialysis necklace; these artists resist against accepted standards—standards of jewelry or of bodies—and their resistance takes place within a nuanced game where radical positions are seen as disturbing, favouring a viscous kind of freedom that sticks to the bodies of libertarians and the fingers of conservatives. This is how the necessary "sound boxes" open, as made explicit by Isabelle Stengers, to the survival of the contemporary human subject, bearing witness to art's potential to be one of the rare social practices that allows us to struggle against encroaching normalisation. These are the friction points on bodies and their representations that we explore as we aim to describe the richness of the concept of resistance_adherence, a notion that, in the context of both creation and ethics, traces the path of a freedom yet to be cultivated.

Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. *Nous manquons de résistance au présent* .

Gilles Deleuze et Félix Guattari [1 \(#_edn1\)](#)

Notions issues de la physique des matériaux et de la mécanique appliquée [2 \(#_edn2\)](#), la résistance comme l'adhérence ont acquis avec le temps une connotation politique marquée, en France au moins, d'un brin de Seconde Guerre mondiale. Couple de possibles semblant résumer la position du sujet face au monde, ces deux notions ne sont que les miroirs de l'absence de nuances dans la création d'une identité et d'une position subjective qu'elle soit politique ou existentielle. Elles caricaturent en fait l'engagement politique, mais plus largement l'interaction du sujet humain au monde. Si la résistance était à l'origine une non-action, une force qui s'oppose au mouvement, un refus d'agir, elle est aujourd'hui pensée - et la résistance française face à l'invasion nazie n'y est pas étrangère - comme réaction, comme action de refus, bref comme un combat... une action. Ainsi, la résistance apparaît toujours-déjà comme un paradoxe, puisque toute résistance à quelque chose implique un rapport à ce quelque chose, une connaissance, une admiration, un rejet, peu importe, mais un

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 :](#)

rapport. La résistance implique *a priori* ou *a posteriori* une certaine adhérence avec ce contre quoi on souhaite résister. C'est en ce sens que la notion de résistance_adhérence se présente comme un outil heuristique pour le philosophe. C'est en ce sens que travaillent les bijoutier(e)s contemporains qui tentent de renouveler, sans s'en extraire, les codes et usages de la bijouterie classique. À la croisée de ces deux approches, nous souhaitons donc mettre en lumière la fertilité de cette notion qui reste à penser.

De la normalisation comme modèle

Les travaux menés par les philosophes de tradition française [3 \(# edn3\)](#) nous avaient en effet conduits à une certaine impasse. D'une part, Georges Canguilhem (1904-1995) avait mis en lumière, dès 1943 [4 \(# edn4\)](#), la qualité fondamentale de la vie qu'est la normativité, la création de nouvelles normes, seul outil apte à déjouer la mort qui dès notre naissance croît en nous, reprenant ainsi l'intuition du médecin français Xavier Bichat (1771-1802) qui en 1800 définissait la vie comme « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort » [5 \(# edn5\)](#). À la suite de cette philosophie biologique, Michel Foucault (1926-1984), élève de Canguilhem, avait lui mis l'accent sur l'indéfinie normalisation qui touche notre société. À la fois extension et exhibition de la norme, la normalisation est un processus à l'œuvre dans les sociétés occidentales contemporaines visant à la régulation et à la gestion des populations par l'adoption de comportements, d'habitus, de gestes, de postures et de représentation communes. Foucault avait ainsi produit la genèse de la biopolitique [6 \(# edn6\)](#), forme de gouvernementalité des corps et des vivants qui qualifie nos sociétés contemporaines, montrant comment le capitalisme bourgeois et le libéralisme politique [7 \(# edn7\)](#) favorisaient à leur profit l'adoption par les individus d'une norme unique d'existence et ce afin de mieux contrôler, gérer et réguler la population d'une société donnée. Entre l'appel à l'adhérence aux normes sociales définies au profit de l'accroissement du capital et la nécessité de création de normes propres par les individus et les groupes, le sujet humain apparaît alors déchiré, trop souvent fatigué de tenter d'être lui-même [8 \(# edn8\)](#). Comment continuer à créer ses propres normes, à faire acte de liberté, dans une société où ce qui ne participe pas à la norme commune est exclu ? Telle est l'impasse dans laquelle nous sommes, nous, sujets occidentaux : comment continuer à transgresser les normes en place pour imposer ses normes propres et rester un sujet libre alors que toute nouvelle norme est trop rapidement récupérée par la normalisation ? Comment valoriser des valeurs propres, divergentes des valeurs « prêtes-à-consommer » qui sont massivement diffusées, sachant qu'à terme, les cultures de résistance (telles le mouvement hippie ou la culture urbaine) sont vidées de leur contenu transgressif pour mieux être vendues au plus grand nombre ? Quels espaces reste-t-il dans ce mouvement galopant de normalisation ? Ainsi, entre la perte de valeurs et de repères qui caractérisent notre monde désenchanté [9 \(# edn9\)](#) et la diffusion massive de valeurs « en kit », l'affirmation de sa liberté, la production de sa vie, de ses normes et de son identité propre reste un exercice de funambule tenant sur le fil d'un *underscore*, celui de la notion de résistance_adhérence. Un exercice vital au risque de voir la démocratie se transformer d'elle-même en totalitarisme [10 \(# edn10\)](#), au risque de voir la science fiction d'un Ray Bradbury [11 \(# edn11\)](#) ou d'un Georges Orwell [12 \(# edn12\)](#) devenir réalité (si ce n'est pas déjà fait).

Mais rassurons-nous, tout n'est pas perdu. Il est possible de faire vivre un peu de liberté, d'une part, parce que la biopolitique n'est pas l'imposition d'un pouvoir issu du haut, mais bien le maintien par tous d'un pouvoir, de pouvoirs diffus et transversaux, pouvoirs sur lequel il est donc possible d'agir puisque nous en sommes les détenteurs autant que les gardiens. Comme le résume Paul Veyne reprenant la pensée de Foucault : « Nous ne pouvons échapper nulle part aux relations de pouvoir ; en revanche, nous pouvons toujours et partout les modifier ; car le pouvoir est une relation bilatérale ; il fait couple avec l'obéissance, que nous sommes libres (oui, libres) d'accorder avec plus ou moins de résistance. [13 \(# edn13\)](#) ». D'autre part, parce que, comme l'exprime Guillaume Leblanc, la normalisation n'est pas encore totalement effective, elle le sera seulement lorsque nous assisterons à un « recouvrement tel de la normativité par la normalisation que la normativité sociale ne peut plus s'exercer dans la normalisation [14 \(# edn14\)](#) ». Autrement dit, tant qu'il restera des espaces de créations, des mises en question et en jeu des normes en place, un espoir subsistera.

Mais comment s'exerce la résistance_adhérence ? Comment se réalise-t-elle en pratique ? C'est ce que nous pouvons découvrir avec des créateurs et créatrices se jouant de toutes parts des normes : les bijoutier(e)s contemporain(e)s qui font vivre la liberté et la normativité sur le fil de leur collier, sur les attaches de leurs bracelets ou les courbes de leurs broches.

Le bijou contemporain comme acte de résistance_adhérence

Le choix du bijou contemporain pour illustrer les processus de résistance_adhérence n'est pas anodin. Tout d'abord, car le travail sur la matérialité, sur les matériaux, fait écho à l'origine même des notions de résistance et d'adhérence, mais surtout parce que le courant dit du « bijou contemporain » est lui-même un acte de résistance_adhérence.

Comme le rappelle Christian Alandete [15 \(# edn15\)](#), ce mouvement est né, en France du moins, en réaction aux valeurs de la joaillerie qui estime l'importance d'un bijou à son poids de carats, et a ainsi engagé une réflexion sur la définition même de l'objet bijou. Non totalement en résistance, puisque le premier collectif de créateurs contemporains, l'EPOC [16 \(# edn16\)](#), fondé en 1979, rassemble des bijoutiers, créateurs, joailliers de formation classique, souhaitant se détacher des techniques et représentations classiques avec lesquelles ils ont été formés. En voulant sortir la joaillerie de ses fonctions et usages normés, ils ont engagé une véritable révolution dans le monde du bijou allant jusqu'à questionner le lien même de l'objet au corps [17 \(# edn17\)](#). Car c'est finalement toute une esthétique, et avec elle une politique [18 \(# edn18\)](#), qui était mise en question par la critique des

Resistance & Violence

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahm

Chronicles

Nathalie Bachand
 Albertine Bouquet
 Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
 Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

Stéphanie Lagueur
 Marguerite Gawrys

With the support of :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

formes et matériaux classiques de la bijouterie de style « Place Vendôme ». Il n'y a pas que de l'or et des diamants pour faire des bijoux, qui eux-mêmes ne servent pas qu'à parer, qu'à embellir, mais qui peuvent déployer, par le biais de formes, de concepts et de matières autres, une symbolique et des valeurs neuves.

Ainsi, c'est tout le monde de l'objet corporel qui est mis en question par ces créateurs, attaquant ainsi de front la normalisation des corps résultant du gouvernement biopolitique [19 \(# edn19\)](#). Et si les créateurs et créatrices se multiplient, leur reconnaissance est encore marginale. Ainsi en témoigne le titre du principal volume consacré au bijou contemporain en France *un vrai bijou !* affirmant la volonté de ces artistes-artisans de résister, de produire de nouvelles normes, mais tout en s'intégrant au monde du bijou, tout en affirmant leur adhérence au champ qu'ils souhaitent changer. Bijoutiers à part, certes, mais à part entière. C'est ainsi que se définissent les créatrices et créateurs.

Virginie Bois, plasticienne, diplômée de l'École supérieure des Arts Décoratifs de Genève et de l'École Boulle, enseignant à l'AFEDAP [20 \(# edn20\)](#), a ainsi décidé d'interroger réellement la matière sur laquelle elle travaille. Reprenant des draps de mariage, des draps d'union, des draps de solitude ou des draps de honte, elle a ainsi produit une série à partir de draps de famille, coupés, déchirés, brûlés afin de former par exemple le collier *Être*.



Virginie Bois, collier *Être*, 2004, drap de famille (2 places) déchiré et brûlé

Elle interroge ainsi la symbolique du bijou et ce dès le choix des matériaux, questionnant les liens qui, de la famille à soi, en passant par le lit, nous font Être. C'est toute la structure sociale qui est mise en question par ce travail sur la famille, mais également le rapport que nous entretenons avec notre corps, la manière dont nous constituons notre identité à son contact. Un contact qui se veut résistant_adhérant, puisque les objets qu'elle produit tente de matérialiser l'intime « *pour et contre le corps* » [21 \(# edn21\)](#).

Ainsi sont remis en cause les liens du bijou au corps : le corps fait-il le bijou ou le bijou fait-il le corps ? C'est toute la question que posent Françoise Jacquy et Valérie Larrondo d'Oncle John et leur série « Sublimes cicatrices ». Les plus beaux bijoux sont ici pensés comme ceux qui marquent le corps : bracelet griffant les poignets ou bague mutilant les doigts [22 \(# edn22\)](#) sont ces objets qui interrogent le statut du bijou comme du corps qui le porte. L'empreinte sur le corps laissée par le bijou est, selon elles, ce qui fait l'esthétique. Ce qui rend le corps sublime est moins le bijou que l'usage « anormal », selon d'autres normes, que l'on en fait. Ainsi, le marquage corporel, que certains pourraient qualifier de pratiques déviantes [23 \(# edn23\)](#), est ici le moyen de création d'une esthétique renouvelée. La résistance_adhérence du bijou et du corps est ici performée par le port d'un bijou qui marque le corps, un bijou qui adhère à un corps qui y résiste !

Un bijou qui ne se porte pas ou qui est insupportable à porter semble aller à l'encontre du rôle classique du bijou en tant que parure. Pourtant, l'essence symbolique du bijou qui, de l'anneau papale à la bague de fiançailles [24 \(# edn24\)](#), est une donnée classique de la bijouterie est ici mise en exergue. Ce jeu à la limite des usages et des formes est habilement exécuté par le créateur Stéphane

Landureau [25](#) (#_edn25) et son « insupportable collier *dialyse* », que l'on ne peut passer au risque de s'ouvrir l'artère carotide.



Stephane Landureau, collier *Dialyse*, 2002, aiguilles de dialyse, matières plastiques, diamètre du collier : 29,5cm.

L'ensemble d'aiguilles de dialyse pointées vers le cou du porteur improbable symbolise la souffrance inhérente à cette thérapeutique qu'a subi entre 2000 et 2005 son auteur « dans l'attente d'un vrai bijou : un rein [26](#) (#_edn26) ».

Du bijou sur le corps au corps dans le bijou, il n'y a qu'un pas que franchit habilement Sophie Hanagarth [27](#) (#_edn27) et ses *bourses* .



Sophie Hanagarth, *Bourses*, 1999, silicone.

Renversant les codes imposés par le corps biologique, elle extériorise ce qui est normalement intérieur. Par l'affichage des parties génitales, dans sa série de *Bijoux de famille*, ou des excréments qui deviennent des ornements, dans sa série *Médailles merdeuses*.



Sophie Hanagarth, Médailles *merdeuses*, 2000, broches, fer blanc recyclé, cuir, acier.

Elle résiste aux codes moraux et sociaux qui touchent habituellement le corps. Pour autant, elle parvient à rester au plus près de la texture naturelle de ces éléments, assurant, par exemple, une mollesse originale à ces étrons de fer. La transmutation du métal fait perdre à ses médailles d'excréments leur rapport à la souillure afin de les transcender en outils de divinisation du corps, mais avec le souci de conserver une similitude avec leurs modèles biologiques. Car derrière la résistance aux codes et usages, l'artiste revendique une adhérence avec les contenus premiers du bijou : « Le bijou, on le pense aujourd'hui comme un accessoire de mode mais ce qui me plaît en travaillant le bijou comme je le fais, c'est de rester garante de certains signes comme le faisait l'art brut [...] Je trouve intéressant de me sentir garante de cette continuité-là, par rapport au monde où on vit » [28](#) ([# edn28](#)).

Sauvegarder un brin de liberté

Ainsi peut-on apercevoir, dans les interstices de ces jeux de symboles, dans ces créations d'objets et de sens, les nuances de la normativité, les difficultés d'une liberté qui veut s'affirmer sans pour autant être exilée. Dans les plis du corps et des matières, les créatrices et créateurs de bijou contemporain engagent « la constitution de "caisses de résonance" telles que ce qui arrive aux uns fasse penser et agir les autres, mais aussi que ce que réussissent les uns, ce qu'ils apprennent, ce qu'ils font exister, devienne autant de ressources et de possibilités expérimentales pour les autres » [29](#) ([# edn29](#)). Esquissant des espaces de liberté, ces bijoutier(e)s nous incitent tant à mettre en jeu notre je qu'à participer de cette résistance_adhérence. Car si l'existence d'espaces absolument autres, d'hétérotopies dans un monde proprement isotopique, assurent pour tous le maintien de la liberté, il reste à chacun de s'en emparer pour la faire croître. Car, certes, tant que certains lutteront pour faire exister et pour publiciser dans la société des pratiques alternatives et problématisantes (ouvrant la voie à des formes nouvelles de questionnement), alors la liberté, entendue avec Foucault,

comme la possibilité de transgression des normes [30 \(# edn30\)](#), perdurera. Tant que des espaces autres, des espaces « *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier » [31 \(# edn31\)](#), des contre-espaces d'utopies localisées, existeront, la liberté sera effective.

Mais reste encore à faire que ces actes de résistance_adhérence, de créations, trouvent une place dans notre société, atteignent le plus grand nombre, puissent participer à la mise en question de la normalisation ; il faut publiciser ces actions. C'est ce que nous tentons ici modestement de faire, conscient qu'il est du rôle du philosophe de s'engager dans le monde qui est le sien pour tenter de voir jusqu'où il est possible de penser autrement [32 \(# edn32\)](#). Le bijou contemporain est de ces espaces totalement autres, de ces hétérotopies qui n'existent que parce qu'ils résistent aux topographies imposées, ces initiatives créatrices qui ne laissent pas indifférents, qui adhèrent au combat de la vie, qui engluent les normes dans une résistance_adhérence qu'elles font littéralement, performativement, exister. Il est donc l'objet d'une philosophie qui se nourrit de domaines extérieurs [33 \(# edn33\)](#) pour mieux, elle aussi, résister au présent. Car à bien y regarder, nous ne manquons peut-être pas tant que ça de création, au contraire, elle se fait jour partout, dans les interstices des normes, dans des espaces peu fréquentés, dans ces lieux discrets et anonymes qui maintiennent du rêve et de la liberté dans nos sociétés, mais nous manquons évidemment de résistance_adhérence au présent. Heureusement qu'il existe encore quelques espaces créatifs, critiques et engagés socialement, des espaces qui font une place à la résistance_adhérence et à des articles qui tentent de la valoriser.

Notes

[1 \(# ednref1\)](#) Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de minuit, p. 104.

[2 \(# ednref2\)](#) **Trésor de la Langue Française Informatisé** (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>)

[3 \(# ednref3\)](#) Cusset, F., 2003, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze, & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, éd. La Découverte.

[4 \(# ednref4\)](#) Canguilhem, G., 1943, « Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique (1943) », 1966, « Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique (1963-1966) », repris dans *Le Normal et le pathologique*, 1966, PUF, 2005.

[5 \(# ednref5\)](#) Bichat, 1800, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*.

[6 \(# ednref6\)](#) Foucault, M., 1981, « Les mailles du pouvoir », *Dits et écrits*, texte 297, Paris, Quarto Gallimard, 2001, vol. 2, p. 1001-1012 ; Foucault, M., 1982, « The Subject and Power », H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, 1982, *Dits et Ecrits*, « Le sujet et le pouvoir », texte 306, trad. F. Durand-Bogaert, t.2, p. 1041-1062 ; Foucault, M., 2004, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, Paris, Gallimard-Seuil.

[7 \(# ednref7\)](#) Entendu comme mode de gouvernement où l'on gouverne moins pour gouverner mieux, le libéralisme politique s'oppose à la théorie de l'Etat-providence.

[8 \(# ednref8\)](#) Ehrenberg, A., 1998, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob.

[9 \(# ednref9\)](#) Gauchet, M., 1985, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard.

[10 \(# ednref10\)](#) Gauchet, M., 2002, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard

[11 \(# ednref11\)](#) Bradbury, R., 1953, *Fahrenheit 451*, Denoël, coll. Présence du futur, 1955 trad. Henri Robillot

[12 \(# ednref12\)](#) Orwell, G., 1949, *1984*, Gallimard, 1991.

[13 \(# ednref13\)](#) Veyne, P., 2009, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, p. 143.

[14 \(# ednref14\)](#) Le Blanc, G., 2002, *La Vie humaine. Anthropologie et biologie chez Georges Canguilhem*, PUF., p.238.

[15 \(# ednref15\)](#) Alandete, C., 2005, « un vrai bijou ? », *Un vrai bijou ! Bijoux contemporains en France*, Paris, édition les sept péchés capitaux, p. 13-16, ici, p. 15.

[16 \(# ednref16\)](#) Etudes et Propositions pour une Orfèvrerie Contemporaine

[17 \(# ednref17\)](#) Manoha, M., (dir.), 2004, *Corps et objet*, Paris, Le Manuscrit ; Klein, A., Manoha, M., 2008, *Objet, Bijou et Corps*. In – *Corporer*, Paris, L'Harmattan.

[18 \(# ednref18\)](#) Klein, A., Manoha, M., 2009 « Et si se parer devenait un soin ? », Journée d'études, *Le Bijou, ses fonctions et ses usages, de la Préhistoire à nos jours*, ENS Ulm, Paris. [Conférence](#) (http://www.diffusion.ens.fr/data/audio/2008_12_10_klein_manoha.mp3) ; à paraître, 2010.

[19 \(# ednref19\)](#) Fassin, D., Memmi, D., 2004, *Le Gouvernement des corps*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,

[20 \(# ednref20\)](#) **Association pour la Formation Et le Développement des Arts Plastiques** (<http://www.afedap-formation.com/>)

[21 \(# ednref21\)](#) *Un vrai bijou !*, op. cit., p. 24, nous soulignons.

[22 \(# ednref22\)](#) **Sublimes Cicatrices** (http://www.mademoisellenoi.com/index.php?page=work&works=Sublimes_Cicatrices&cat=4&ord=4&img=0&lang=fr)

[23 \(# ednref23\)](#) On pense ici aux pratiques d'automutilation et de scarification entendues comme déviantes par la psychiatrie et la psychologie pathologique contemporaine.

[24 \(# ednref24\)](#) Seraidari, K., 2004, « Les bijoux entre vie et mort », Manoha, M., (dir.), 2004, *Corps et objet*, Paris, Le Manuscrit, p. 61-77.

[25 \(# ednref25\)](#) **Bijoux Landureau** (<http://www.bijoux-landureau.com/>)

[26 \(# ednref26\)](#) *Un vrai bijou !*, op. cit., p. 70.

[27 \(# ednref27\)](#) Depuis 2002, **Sophie Hanagarth** (<http://www.sophiehanagarth.com/>) est responsable avec Florence Lehmann de l'atelier bijou de l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg qui est « un espace d'exploration et de réflexion propre au bijou. Qu'il soit objet de pouvoir ou simplement populaire, plus petit bagage et parcelle de matérialité, le bijou est un art transportable dont le lieu est le corps.

[28 \(# ednref28\)](#) **Interview** (<http://www.sub-yu.fr/sophie-hanagarth,3-10-3.html>) de Sophie Hanagarth par Fanny Lasserre et Thierry Vasseur.

[29 \(# ednref29\)](#) Stengers, I., 2009, *Ces catastrophes qui s'annoncent*, Paris, les empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, p. 199

[30 \(# ednref30\)](#) Foucault, M., 1984a, « l'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 janvier 1984), *Concordia. Revista internacional de filosofía*, n°6, juillet-décembre 1984, p. 99-116, repris dans *Dits et écrits*, texte n° 356, Gallimard, quarto, vol. 2, 2001, p. 1527-1548.

[31 \(# ednref31\)](#) Foucault, M., 1966, « Les hétérotopies », Conférence radiophonique, 21 décembre 1966, France culture, repris dans Foucault, M., 2009, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, nouvelles lignes éditions, 2009, p. 23-36, ici, p. 24.

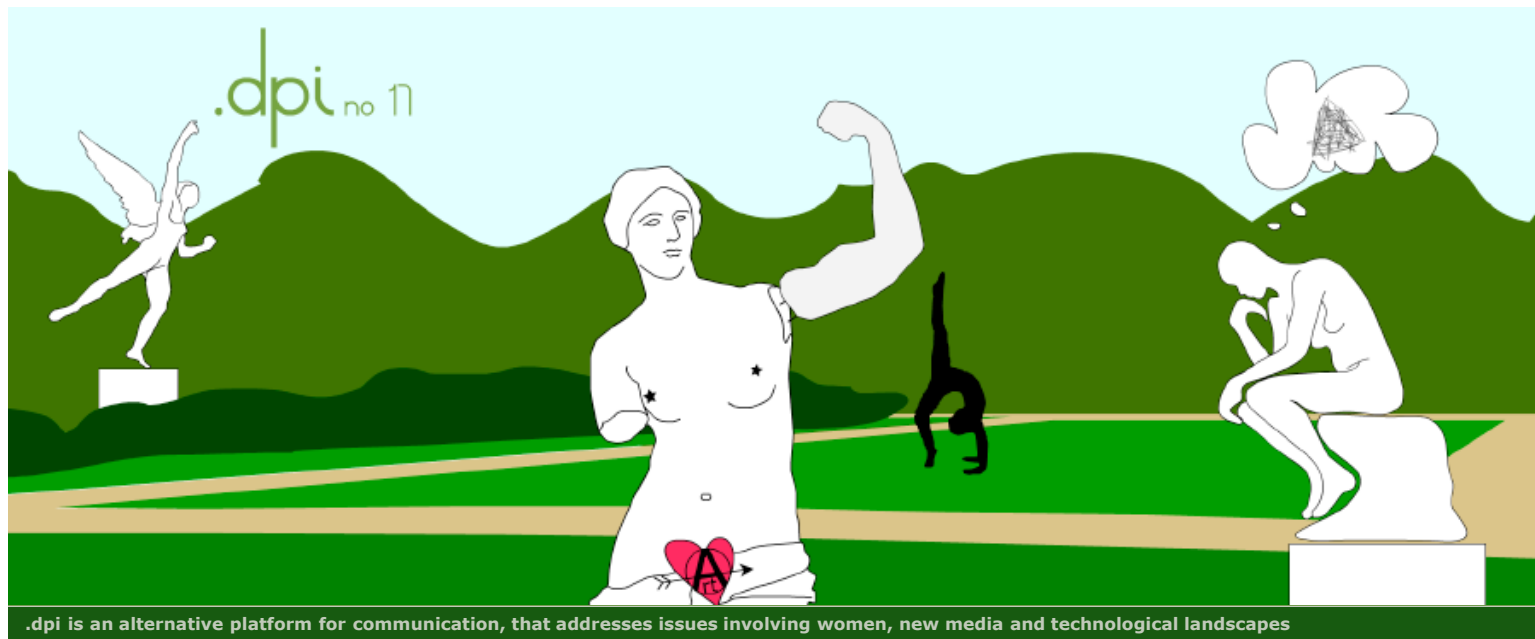
[32 \(# ednref32\)](#) Foucault, M., 1984b, *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité 2*, Paris, Gallimard, p. 16.

[33 \(# ednref33\)](#) Canguilhem, G., 1966, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 2005, p. 7.

Biographie

Alexandre Klein est philosophe et historien des sciences. Après deux ans d'enseignement en Sciences de l'éducation et auprès de professionnels de santé, il achève actuellement une thèse intitulée « Corps et sujet dans la médecine contemporaine » à l'université Nancy 2 au sein du LHSP Archives H. Poincaré (UMR 7117 CNRS/ Nancy Université). Ses travaux portent essentiellement sur les représentations et usages du corps et leurs relations avec la constitution de l'identité, principalement dans les pratiques de santé. Il prépare actuellement la publication d'un volume collectif sur *Les sensations de santé* à paraître en 2010 au P.U. de Nancy.

Il travaille également autour du bijou contemporain, en présidant l'association Le Porte Objet, et a publié, avec Monique Manoha ([Le pôle bijou](http://www.polebijou.com/)), différents travaux dont **Objet, Bijou et Corps. In - Corporer** (<http://poincare.univ-nancy2.fr/Presentation/?contentId=3424>) en 2008 chez L'Harmattan.



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

"Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 23:16. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#) [Features \(/demo/?q=en/categorie/feature\)](#)

"Refresh": *Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self* is a conversation between artists Marisa Jahn and Kristin Lucas about a project entitled *Refresh* in which Lucas legally changed her name from Kristin Sue Lucas to Kristin Sue Lucas in a Superior Court of California courtroom. Approved on the rationale that Lucas was a new version of her former self, the project suggests the notion of a multiplicity of the self—the self as iterable. The possibility of 'versioning' complicates a unitary and linear sense of the self, and suggests instead a subjectivity that is divisible, and distributed over space and time.

Positioning herself at the centre of her projects, Lucas' work addresses the digital realm, such as its effect on human psychology and regimes of thinking. Reversing the moral imperative to infuse humanity into machines, Lucas maps technological concepts into her life, making evident their presuppositions and flaws. By questioning the construction of the subject through its domination and resistance, Lucas' work raises questions about the contingency—or ultimate arbitrariness—of identity and its configurability.

On October 5, 2007, Lucas became the most current version of herself when she succeeded in legally changing her name from Kristin Sue Lucas to Kristin Sue Lucas in a Superior Court of California courtroom. On the name change petition, she entered the word 'refresh' as the reason for the change. After a philosophical debate on the perception of change, and a second hearing date, the presiding judge who granted the request said: "So you have changed your name to exactly what it was before in the spirit of refreshing yourself as though you were a web page."

Feedback Loops; Legislating Change

MJ: What was life like for you before your court hearing?

KL: As the date of my hearing got closer, the conversations that I had with people became heavy and unsettling. "Will you 'back up'? How invasive is a government rewrite? Will they wipe the slate clean? Will you remember anything about your former life?" I became overwhelmed. 'Back up'? Which format to use? Where to begin? I was working within a narrow time frame, and half of my belongings were in a storage unit on the other coast. I was too disorganized to 'back up' in any kind of

 Search

Languages

- English
- Français

Editions

- [01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
- [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie](#)

comprehensive way. Ultimately, I arranged for artist friends and colleagues to produce portraits of me before and after my hearing. These portraits would serve as a time stamped 'back up', regardless of the outcome of the hearing.

MJ: Can you describe what happened in the courtroom?

KL: There was a lot more going on than the transcript conveys. The tension was palpable. My voice was shaky from fear but I was determined; the judge, who had responded with good humour to earlier petitioners, altered his tone when he called me to the stand; he had saved me for last. I read a brief statement off an index card, notes that were jotted in the minutes preceding the hearing. Witnesses in the courtroom seemed to hold their breath in anticipation of the judge's ruling. His declaration of a two-week recess took us by surprise.

A few witnesses approached me after the hearing to shake hands, and offer congratulations on the second hearing date. One witness, present for both hearings (she had incomplete paperwork) smiled and said, "I know how you must feel. I haven't been myself in over 50 years." She had succeeded in changing her name back to her maiden name—two weeks before her plan to remarry and take her fiancée's surname. We stood in line together to purchase copies of our stamped name change decrees, each original copy punctuated with an embossed state seal.

MJ: How did your 'refresh' feel?

KL: It felt instantaneous with the judge's ruling. There was an immediate change. Blood rushed through my body, and I experienced a sense of detachment from everything that had happened before—it was fun, I loved it. I felt different. In that moment I imagined my body being redrawn in space, refilled identically through the process of refreshing, much like the image of being beamed through a transporter on a *Star Trek* episode, with witnesses present. I had anticipated that my entire field of vision would blip off: death, then blip back on: life. Same information, fresh eyes. There is nothing like facing your own death to make you feel more alive.

[Bachand](#)
[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)



First first year portrait (1968).

Versionhood: The Self as Iterable

MJ: You've used the word 'versionhood' to refer to the notion of a multiplicity of the self—the self as iterable. The possibility of 'versioning' complicates a unitary and linear sense of the self, and suggests instead a subjectivity that is divisible, and distributed over space and time. Can you elaborate what the concept of 'versioning' means to you and your work?

KL: I apply the concept of 'versioning' — the perpetual cataloging of revised virtual documents—broadly, to equate this phenomenon with the experience of becoming a version of myself. 'Versioning' alleviates the pressures associated with completion by placing focus on process. But it can also lead to feeling insufficient, inadequate, or incomplete. We are reminded multiple times a day about offers to upgrade or update our computers, phones, software, and operating systems—these reminders can lead to a sense of insufficiency. However, in my experience, I have found that life as a 'version' seems fuller — I feel as if I can define my own boundaries. As Donna Haraway writes:

Race, gender, and capital require a cyborg theory of wholes and parts. There is no drive in cyborgs to produce total theory, but there is an intimate experience of boundaries,

- [Émilie Houssa](#)
- [Sophie Le-Phat Ho](#)
- [Amélie Paquet](#)
- [Tania Perlini](#)

Articles

- Heather Davis
- Dorothy-June Fraser
- Alexandre Klein
- Marisa Jahn

Chronicles

- Nathalie Bachand
- Albertine Bouquet
- Émilie Houssa

Translation

- Ellen Warkentin
- Elie Messiaen

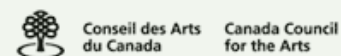
Banner

- Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

- Stéphanie Lagueux
- Marguerite Gawrys

With the support of :



their construction and deconstruction. There is a myth system waiting to become a political language to ground one way of looking at science and technology and challenging the informatics of domination—in order to act potently. [1 \(# edn1\)](#)

MJ: Yes, the analogy between the cyborg's intimate experience of boundaries relates to your own intuitive relationship to the structures that are entrusted with the power to, as you say, "grant a new lease on life." How does this cyborgian premise about what is configurable influence other projects or experiences?

KL: At I-Machine Festival in Oldenburg, Germany, earlier this year, I presented myself as a wearable technology. I was biologically born into a body, refreshed within the same body through a process of digital erasure and data entry on a computer. I gave my presentation from the perspective of being both a forty year old (age before the 'refresh'), and one year old (age after the 'refresh').

MJ: In other projects you also, likewise, assume a very humorous approach to investigating the way that spiritual beliefs and notions of subjectivity are put to the test with the advent of new technology. Can you elaborate?

KL: I often create characters that have a clear understanding of their place in the technology/spirituality matrix, but have a difficulty in conveying this clarity to the audience. In *Simulcast*, practitioners could 'see' the electromagnetic spectrum and adjust it with tinfoil and rituals, but had to resort to clumsy metaphor when describing it to an audience. In the video *Involuntary Reception*, my character has less control over her abilities, and was as much a victim as a superhero. While she was consumed by her condition, she still struggled to be able to communicate (both figuratively and literally) with the audience.

Like a lot of science fiction, my work tends to assume a position, and I leave it up to the audience to try to piece together what that position really is. I am less interested in the "ghost in the shell" scenario in which machines come alive, or the AI promise that evolution into machines will lead us to immortality. I am far more interested in cyborg spirituality. What happens to our species as technology invades further and further into our core beliefs?



Second First Birthday. 2008. A 'second first year portrait' (2008) taken on the first year anniversary of Kristin Lucas' refresh, in the style of her first first year portrait (1968).

Photo credit: Michelle Proksell.

The Compression of Time/Space

MJ: We have discussed that it is in fact these delays—or pockets of "in-betweenness"—that compose the experience of time in a digital era. You have pointed me towards Sean Cubitt's writing about the perception of time today:

What then has the digital era brought us? One characteristic experience is render time—seen from the other end of the production process we can call the same phenomenon download time. You build a wireframe, a process, which the verb already describes in terms inherited from the work of traditional modeling with physical materials. You select surfaces and surface effects, try a few options, select a view and render it as a bitmap. Even to load this onscreen can be a time-consuming experience. Happy with the result, you dump the frame, or a sequence based on it, to digital video. You sit back. You make a cup of coffee. You saunter next door and see what they're up to. You check the render progress. You decide maybe this is a good time to make a few calls, perhaps catch a bite to eat. The hard drive is still whirring when you get back...[2 \(# edn2\)](#)

Cubitt also suggests a moral imperative to embrace these moments of "render time" or "download time":

The delay is itself an integral part of web traffic and file transfer protocol and has been since the early days of mainframe time-sharing. The staggering speeds of even desktop machines and the ubiquitous impression that Moore's Law is to all intents and purposes a law of physics rather than of economics both lead to the idea that there is a zero of instantaneity toward which we advance by approximation. . . It is always worth savouring time: there is a limited supply in any life. Rendering and downloading are aspects of the time of digital production which are there for contemplation... Slowness and its artefacts, like the stagger and jump of downloaded QuickTime movies and RealPlayer files, are not flaws but materials. [3 \(# edn3\)](#)

Your piece *Refresh*, is predicated on this disparity between the expectation of instantaneity—in both a digital paradigm and the event of changing a name—and the actual lapses that surround the event. What are your thoughts about this? Why is Cubitt's passage meaningful to you?

KL: A lot of what I was going for in the 'refresh' was an expression of the kind of exhaustion that is related to the compression of time and space we experience now, but also feelings of being overwhelmed about abundance and accumulation – so much production, so much excess, so many fragments. It's exhausting. I see *Refresh* as a genuine response to the condition of the effect of technology's influence on space and time, and the sense of overwhelm that it produces.

Byproducts

MJ: In what ways has your name change influenced aspects of your everyday life or the larger arc of your life?

KL: I deliberately went to court to make a life-altering change that would be outwardly imperceptible yet could create gravitational ripples in its wake. I have a lot of experiences that are uncanny for me.

When I submitted my name change petition, I was required to publish a public notice ad in the local paper. A representative from The Oakland Tribune phoned to notify me of the mistake I made in placing the ad. I explained that no mistake had been made; I was in fact pursuing a same name change. She became an ally in this effort, and approved the ad for print.

After the judge agreed to my name change, I went to the Department of Motor Vehicles DMV to get a new driver's license. When my documents produced error messages--they were rejected by their scanners--I suggested that this may have something to do with my name change. Several clerks and a shift manager inspected my documents and my name change decree a few times; I was met with blank stares. They dismissed this possibility, and apologized for the wait. People working in an official capacity do not always understand what I am asking of them when I hand them a copy of my name change decree. They almost always ask me to explain, and I like involving people in this process.

Also, my mother and I have developed a closer bond because of my 'refresh'. I hesitated to tell her initially because I thought she might find the news of my second life upsetting. What was wrong with the life she had given me? She asked what she should get me for my July birthday, and that's when I broke the news to her, explaining that she should probably get me two birthday gifts from now on--one for my biological birth date, and one for my 'refresh' birth date. I was surprised by her reaction; she was thrilled with the realization that we are now both Libras. We have more in common, and this provides a new ground for our relationship.

I celebrated the first year anniversary of my 'refresh' in Dallas at a Libra Party, meeting people who shared my new sun sign, and being photographed with them. This year, I will celebrate my second year 'refresh' anniversary in Oldenburg at a party that features an Elvis impersonator and karaoke.

So things have definitely changed.



Portrait with Libras. Centraltrak, Dallas, Texas. 2008. A photograph taken on the first year anniversary of Kristin Lucas' refresh, pictured here with other Libras.

Photo credit: Michelle Proksell.

Notes

[1 \(# ednref1\)](#) Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), pp. 149-181.

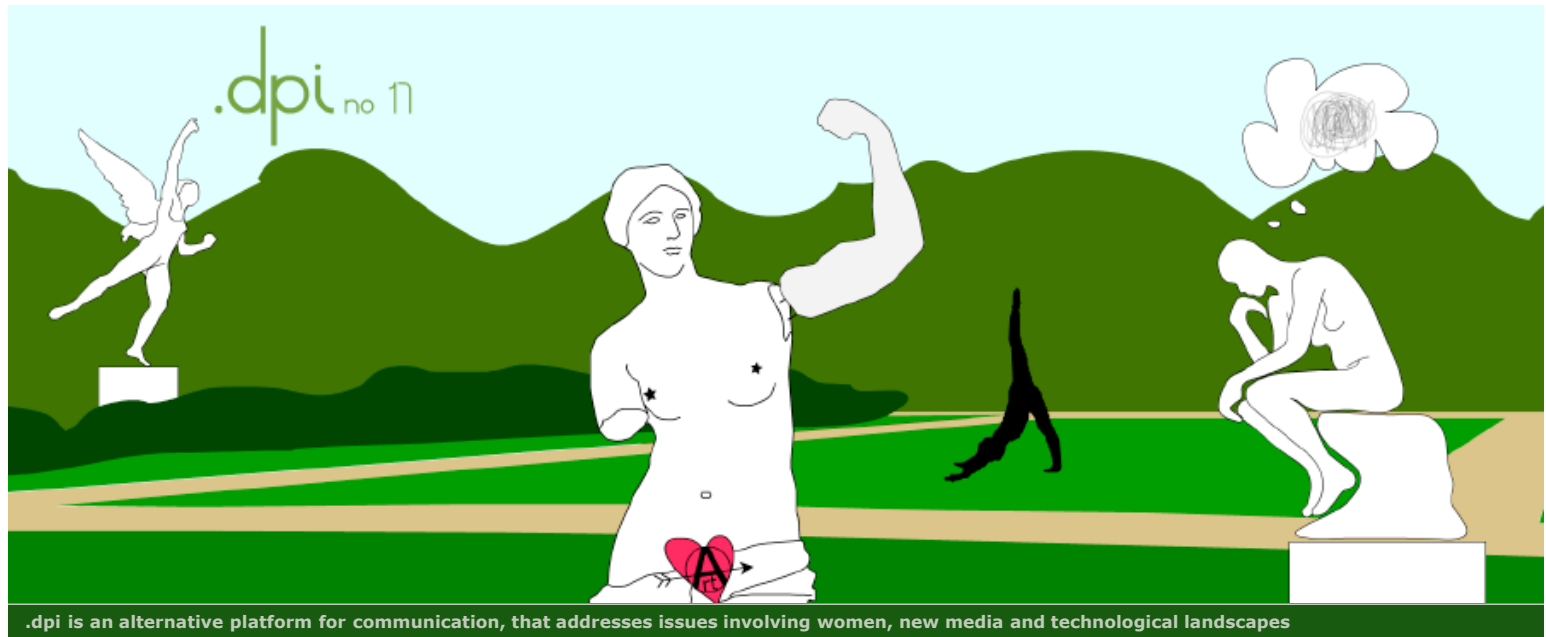
[2 \(# ednref2\)](#) Sean Cubitt, "Cyber-time: Ontologies of Digital Perception," Society for Cinema Studies Chicago, March 2000.

[3 \(# ednref3\)](#) Sean Cubitt, "Cyber-time: Ontologies of Digital Perception," Society for Cinema Studies Chicago, March 2000.

Biographies

Kristin Lucas creates video, installation, intervention, digital photographs, sculpture, and projects for the web. Positioning herself at the center of her projects, Lucas' work addresses the digital realm from its effect on human psychology. Transformation and portraiture are the focus of works set to the backdrop of empty and meaningful exchanges with automated tellers, healing arts therapists, police officers, celebrity impersonators, and a judge. Her works are represented by Postmasters Gallery and her videos are distributed by Electronic Arts Intermix. Lucas is a faculty member of Bard College. She resides in Beacon, New York.

Marisa Jahn is an artist and co-founder of REV (www.rev-it.org (<http://www.rev-it.org>)), a non-profit organization that fosters socially-engaged art, design, and pedagogy. Her work has been presented at the MIT Museum; ICA Philadelphia; ISEA/Zero One; Eyebeam; Yerba Buena Center for the Arts, the Asian Art Museum, etc. Jahn received a MS from MIT in 2008 and has received recognition such as a UNESCO leading educator award, CEC Artslink Award (2005/9), and artist-in-residency at MIT's Media Lab and the Headlands Center for the Art. She co-edited/s 'Recipes for an Encounter', 'Byproducts: On the Excess of Embedded Art Practices' (2010), and 'Where We Are Now' (www.wherewearenow.org (<http://www.wherewearenow.org>)). www.marisajahn.com (<http://www.marisajahn.com>)



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 18:22. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#) [Chronicles \(/demo/?q=en/categorie/extras\)](#)

Constraint/Restraint was presented last November and December by Groupe Molior at OBORO and the Maison de la culture Marie-Uguay. The exhibit, collectively curated by Julie Bélisle (Montréal), Kiki Mazzucchelli (São Paulo) and Miguel Zegarra (Lima), united nine artists from Peru and Brazil with the theme of "Constraint and its control on events in everyday life." Lima and São Paulo are in fact examples of cultural and sociopolitical contexts where modernity is sometimes instated by force. The gravity and pressure exerted by the force of things – the current trends – promote an opening, a kind of sharing beyond borders; yet they simultaneously provoke a necessary resistance, a force opposing the effects of constraint. In artistic practice, constraint is found most often turned in on itself, a subversion of its own strategies, used as both weapon and foundation for the discourse on resistance. This is how the art of *Constraint/Restraint* resists: by taking on the aftershocks of modernity, forcing it to look itself in the face via its own media strategies.

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features



Rodrigo Matheus, *Grand Canyon* (2008), OBORO.
Photo : Paul Litherland.

C'est en novembre dernier qu'**OBORO** (<http://www.oboro.net>) et la Maison de la culture Marie-Uguay présentaient *Contrainte/Restraint*, une exposition collective réunissant neuf artistes du Pérou et du Brésil, produite par le **Groupe Molior** (<http://www.molior.ca/>). Le projet a fait l'objet d'un triple commissariat de Julie Bélisle (Montréal), Kiki Mazzucchelli (São Paulo) et Miguel Zegarra (Lima), où les œuvres furent choisies non seulement pour leur qualité d'arts médiatiques **1** (#_edn1) et leur utilisation des nouvelles technologies – ce qui figurait l'a priori artistique de la sélection – mais aussi pour leur engagement critique contre ce qui découle d'un certain contrôle social, conséquence notamment d'une modernité mal arrimée. C'est en effet sous le thème de « la contrainte et de ses effets de contrôle dans la vie de tous les jours » qu'ont été rassemblées ces œuvres, ce « tous les jours » devant ici s'entendre comme étant celui de São Paulo et de Lima.

Résister comme dans déjouer/retourner/contrer/catalyser, voire adhérer

Adhérer à la modernité peut signifier différentes choses et celles-ci jalonnent une distance considérable entre ce que l'on pourrait nommer ses pôles positifs et négatifs. Pôle positif comme dans : accessibilité, facilité, automatisation – le nouveau se voulant systématiquement synonyme de meilleur dans cette entreprise générale de standardisation. Puis pôle négatif, comme dans : inégalité, criminalité, aliénation – le nouveau étant alors rapidement, et tout aussi systématiquement, récupéré par la structure sociale capitaliste. On le sait, l'arrivée et le développement de la modernité aura généré son lot de contraintes, son lot d'obstacles. À Lima et São Paulo, elles se nomment entre autres : paranoïa urbaine, exclusion sociale ou contrôle et surveillance exercée sur les populations. Kiki Mazzucchelli pointe la sur-sécurisation **2** (#_edn2), résultat d'une équation entre développement technologique et exclusion sociale, comme étant l'une des contraintes actuelles les plus significatives. En effet, selon l'anthropologue Teresa Caldeira, l'inégalité est devenue principe d'organisation **3** (#_edn3). Or cette nouvelle norme, cette grille solidement plaquée sur les populations urbaines, conséquence d'un déséquilibre grandissant entre les classes sociales, offre alors une force de résistance à catalyser.

Résister peut prendre de nombreuses formes. Peut-être s'agit-il de déjouer les contraintes, les retourner sur/contre elles-mêmes et, d'une certaine manière, les contraindre. Attirons ici l'attention sur le fait que les figures du criminel et de l'artiste se présentent comme deux autres pôles – négatif/positif – d'un faire autrement qui relève plus de l'évidence que de l'optionnel. Car l'autre évidence c'est qu'une modernité mal arrimée, c'est-à-dire qui s'est brutalement imposée aux populations sans laisser un temps d'adaptation suffisant, appelle un faire autrement – il faut la « ramancher » – à défaut de quoi elle ne peut qu'entraver la société à laquelle elle est pourtant censée contribuer, au sens d'aider à son développement global.

Susan Sontag, dans le cadre d'une conférence en l'honneur de l'écrivaine Nadine Gordimer, se

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
Dorothy-June Fraser
Alexandre Klein
Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
Albertine Bouquet
Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
Elie Messiaen

Banner

prononçait notamment sur le sens/non-sens de la modernité, sur ce qu'elle « fait » au monde dans lequel on vit, à ses réalités culturelles : « [...] ce que signifie le « moderne » est, avant tout, l'abolition des barrières, de la distance; c'est l'accès instantané, le nivellement de la culture – et, de par sa propre et inexorable logique, l'abolition ou la révocation, de cette culture. Ce que le moderne sert, c'est la standardisation, l'homogénéisation [4 \(#_edn4\)](#) ». Or, ce mouvement vers une homogénéité généralisée des productions, services et instances, encouragé et applaudi par les sociétés plus au Nord, ne suffit pas. Il faut encore forcer une homogénéisation des comportements et des schèmes de pensée. Ainsi, à partir de la structure matérielle d'une société, on va s'immiscer jusque dans l'immatériel absolu, le dernier retranchement, cet espace où l'individu devrait toujours détenir le droit et le pouvoir de réfléchir et respirer.

La pratique artistique constitue elle-même un lieu où une liberté élémentaire est nécessaire et donc préservée. C'est-à-dire qu'on y trouve un espace de jeu où résistance et adhérence sont deux options pouvant être tout à la fois explorées et considérées, alternativement et simultanément. Les œuvres présentées dans le cadre de *Contrainte/Restraint* sont à l'image de cette double posture. Julie Bélisle le mentionne d'ailleurs en référence au Pérou dans son essai *De la dissémination*. D'une part, on adhère – on choisit les nouvelles technologies et donc une certaine modernité – afin de s'affirmer, se poser en contre d'une image traditionnelle persistante et encombrante. D'autre part, la récurrence du phénomène de la mondialisation dans les discours, tant ceux des artistes que des critiques, se présente comme conséquence de l'émergence d'une « culture commune » [5 \(#_edn5\)](#). De ce fait, il y a paradoxe entre aplanissement par la standardisation et ouverture sur le monde via, notamment, les médias de communication. Comme si, par l'homogénéisation locale et à petite échelle, on accédait à la connaissance de l'hétérogénéité du monde, de sa réalité à grande échelle. La logique du monde est-elle finalement si mathématique, systématique?

Imaginons néanmoins une résistance travestie en adhérence qui se traduirait par un pied, un seul, posé dans l'univers technologique pour ensuite tirer vers soi l'objet de cette réflexion : le retourner sur lui-même, le faire se réfléchir à l'image d'un face à face dans le miroir-écran. Parce que résister peut signifier adhérer à autre chose, mais peut aussi être le fait d'une adhérence partielle, d'une résistance de l'intérieur – donc, mi-adhérence, mi-résistance. Il s'agira, par exemple, dans les œuvres de [Rolando Sánchez](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2210#bio) ainsi que de [Leandro Lima et Gisela Motta](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2207#bio) de modifier une console de jeu vidéo afin d'en subvertir les contenus. Or, rappelons-le, le premier jeu vidéo fut créé vers la fin des années 1940 et consistait en un simulateur de tirs de missiles inspiré du dispositif radar utilisé lors de la Seconde Guerre mondiale [7 \(#_edn6\)](#). [Matari 69200](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2210) propose ainsi au joueur un programme trafiqué où se re-joue la mémoire de violences historiques. Dans la pièce sculpturale Stereo Reality Environment 3 : [Brutalismo](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2214) reproduisant l'architecture « brutaliste » du Pentagonito, bâtiment abritant les services secrets péruviens, [José Carlos Martinat](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2214#bio) utilise le moteur de recherche Google afin de créer un parallèle entre l'absurdité paranoïaque d'un état de surveillance et celle d'un « streaming » de recherches aléatoires effectuées via le réseau Internet à partir du terme « brutalisme ».

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web DesignStéphanie Lagueux
Marguerite Gawrys**With the support of :**Conseil des Arts
du CanadaCanada Council
for the Arts



Rolando Sánchez, *Matari 69200* (2005), Maison de la culture Marie-Uguay.
Photo : Molior.



Rolando Sánchez, *Matari 69200* (2005), Maison de la culture Marie-Uguay.
Photo : Molior.



Rolando Sánchez, *M Atari 69200* (2005).
Photo : Rolando Sánchez.



José Carlos Martinat, *Stereo Reality Environment 3 : Brutalismo* (2007), OBORO.
Photo : Paul Litherland.

Dans un registre plus métaphorique, [Run>Routine](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2206#bio) (http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2206#bio), de Lucas Bambozzi, associe routine informatique et domestique à travers des séquences pré-programmées d'incidents du quotidien, tel un saut d'échelle entre grandes et petites violences. [Rodrigo Matheus](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2209#bio) (http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2209#bio) propose une trilogie vidéo, [Tokyo](http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2215) (http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2215), [South Pole](#)

(<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2213>) et **Grand Canyon** (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2209>), où la réalité se trouve filtrée, altérée et analysée via Google Earth. Ici, l'outil technologique est une extension, il prolonge notre image mentale du monde, la lisse et l'accentue tout à la fois. Les propositions de Gabriel Acevedo Velarde **Parálisis** (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2211#bio>) et de Nicole Franchy **Satellite Cities** (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2212#bio>) représentent, quant à elles, des stratégies opposées où la technologie, d'une part, permet de pervertir notre idée du réel en y introduisant du fictif par les procédés vidéographiques et, d'autre part, constitue une construction à la limite de l'abstraction formelle prenant la forme d'un dispositif mural lumineux. Mentionnons enfin cette autre approche, plus traditionnelle, qui est celle de l'installation vidéo. **Vidéo#15** (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2216#bio>) d'Amilcar Packer présente un homme – l'artiste lui-même – dans une posture de vulnérabilité. Assis nu sur une simple chaise, il se trouve projeté au sol par ce qui semble être les secousses d'un rude transport en camion et, toujours, il reprend place sur la chaise et, toujours, celle-ci avance, recule, glisse et l'homme est à nouveau projeté, puis tombe. Peu importe la technologie, notre chair demeure ce qu'elle est, fragile et vulnérable, et malgré certaines projections visionnaires, il est parfois pertinent de se rappeler que nous ne sommes pas encore les hybrides du futur, ni au Pérou, ni ailleurs.



Rodrigo Matheus, *Trilogie Google Earth* (2008), OBORO.

Photo : Paul Litherland.



Gabriel Acevedo Velarde, *Parálisis* (2005), OBORO.
Photo : Paul Litherland.

Tout en prenant appuis dans les post-déclinaisons de la modernité, ses débris comme ses avancées, ces propositions nous montrent clairement que les technologies sont le plus souvent utilisées comme médiums de mise à distance : Internet, Google Earth, modélisation, jeux vidéos, sont autant d'interfaces de recherche, d'information, de programmation ou de jeux, qui font littéralement écran entre l'individu et la réalité [7](#) ([# edn7](#)) et cela, depuis déjà de nombreuses années. De ce fait, de cette distance devrait-on dire, deux choses peuvent advenir : la pensée critique ou l'indifférence. Mais de ces retournements du technologique, de ces résistances de l'art, on voudrait plus, on voudrait de l'effectif qui sache agir sur les structures sociales bancales, les contraintes et les inconforts réels.

Donc : adhérer, oui mais...

Il serait toutefois injuste de ne pas reconnaître la portée possible de la proposition artistique. Elle est beaucoup plus qu'un regard posé, elle travaille constamment à réaménager les espaces de résistance – symboliques aussi bien que réels – à partir de ce qu'elle a sous la main. Ces propositions s'emploient ainsi à repenser le monde à travers leur propre contexte d'émergence, à travers ce qui est laissé là, recyclable et réutilisable [8](#) ([# edn8](#)), mais aussi avec ce qui passe au-dessus, ce que contiennent les ondes, l'air du temps et son esprit, ce Zeitgeist à personnalités multiples incarné par le Web et les médias de communication. [9](#) ([# edn9](#))

Notes

[1](#) ([# ednref1](#)) Vidéo, programmation, plate-forme et contenu Web figuraient les principaux « médiums » des œuvres de cette exposition.

[2](#) ([# ednref2](#)) « La topographie de São Paulo telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, avec sa profusion de murs, de clôtures électrifiées, de caméras en circuit fermé, de gardiens de sécurité armés à la solde de particuliers, de garages à double porte et de voitures à l'épreuve des balles, est le produit d'un mouvement historique de retrait des classes moyennes et supérieures des espaces publics et, par conséquent, de la vie publique, au profit d'un style de vie dont les valeurs fondamentales sont la sécurité ainsi que la personnalisation de lieux et de services privés. » Kiki Mazzucchelli, [La vie technologique des sauvages](#) (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2204>), 2009 (publié sur le site Web de La fondation Daniel Langlois).

[3](#) ([# ednref3](#)) *Ibid.*

[4](#) ([# ednref4](#)) [Susan Sontag](#) (<http://www.susansontag.com/SusanSontag/index.shtml>), *Garder le sens mais altérer la forme*, 2008, p. 276.

[5](#) ([# ednref5](#)) Julie Bélisle, [De la dissémination](#) (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2203>),

2009 (publié sur le site Web de La fondation Daniel Langlois).

[6 \(#_ednref6\)](#) Inventé en 1947 par Thomas Toliver Goldsmith, Jr., breveté U.S. Patent 2455992. Mentionnons aussi le fait que dans les années 1990, l'armée américaine a modifié le jeu *Doom II* afin d'entraîner ses troupes. L'origine militaire de nombreux développements technologiques est, à mon sens, fort significative du pouvoir symbolique accordé aux arts médiatiques au regard des autres disciplines artistiques dont le type de matérialité est d'une portée plus « humaine », alors que la dimension technologique représente, dans l'absolu, une forme de puissance supérieure post-humaine, au sens littéral où elle nous dépasse – Dieu ou la conscience rêvée du robot?

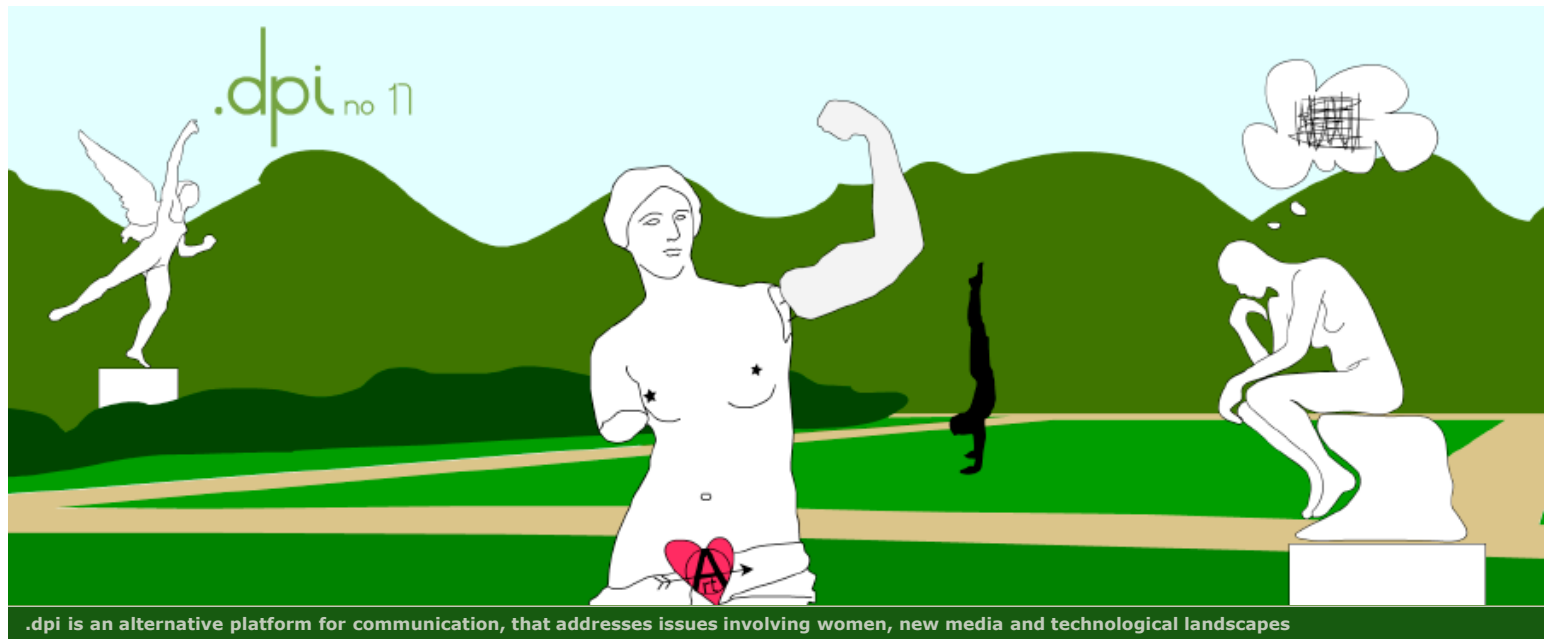
[7 \(#_ednref7\)](#) Paul Virilio (*Esthétique de la disparition*, 1980) et Jean Baudrillard (*Simulacres et simulations*, 1981) entre autres, ont abondamment réfléchi cette question.

[8 \(#_ednref8\)](#) Et cela n'est pas une figure de style mais bien un fait réel, comme le mentionne d'ailleurs Miguel Zegarra à propos des pratiques d'arts médiatiques péruviennes dans son essai [Pannes historiques et dystopies urbaines](#) (<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2205>), 2009 (publié sur le site Web de La fondation Daniel Langlois).

[9 \(#_ednref9\)](#) Clin d'oeil à l'exposition [Flußgeist](#) (http://www.oboro.net/archive/exhib0809/gregory_chatonsky/info_fr.html) de Grégory Chatonsky, également présentée à Oboro en février/mars 2009.

Biographie

Nathalie Bachand a récemment dirigé un projet de publication pour Elektra, *Angles Arts numériques* (2009), comprenant des textes de Daniel Canty, Vincent Bonin et Grégory Chatonsky. Elle a également contribué au collectif *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (2004). Elle détient une maîtrise en arts visuels et a complété une scolarité de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Actuellement impliquée aux conseils d'administration du Centre des arts actuels Skol et du CQAM, elle collabore au comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* et est responsable du développement pour Elektra.



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 23:26. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#) [Chronicles \(/demo/?q=en/categorie/extras\)](#)

Abstract

The repercussions of World War II continue to haunt us in Catherine Mavrikavis' latest novel, *Le Ciel de Bay City*. For Amy Rozenweig-Rosenberg, the narrator, the past cannot let well enough alone. Her mother's family history comes back to haunt her in the basement of a prefab house in Michigan where Amy makes a startling discovery.

On peut dire que je suis généreuse de ma personne. Je n'ai pas peur de m'offrir en pâture pour l'amusement de mes lecteurs. Il faut bien que la honte serve à quelque chose. N'empêche, il m'arrive, comme en ce moment, de me dire que je devrais cette fois me retenir de partager un de ces moments dont je suis peu fière. Et puis, à quoi bon? Pourrais-je trouver un meilleur moyen d'introduire ma chronique? Certes pas ! Alors allons-y gaiement !

J'ai eu bien des amants dont je ne veux pas parler. Celui auquel je pense aujourd'hui fait partie du groupe. J'avais rencontré cet individu dans un contexte où j'étais bien certaine de ne pas me ramasser avec un universitaire. J'étais bien confiante de trouver un gars, n'importe lequel qui soit attirant, pour remplir des besoins précis. Ça avait fonctionné. Nous n'avions pas parlé, ou à peine, et déjà je le ramenais chez moi. J'étais heureuse, satisfaite de cette réussite sans heurt. Je me disais que ça serait vite fait, bien fait, et que je serais débarrassée. Je l'ai poussé dans ma chambre avec empressement. Ce qui n'était pas pour lui déplaire, m'a-t-il dit. Il aimait les femmes dures, a-t-il ajouté, mais devait aller à la salle de bain. Demande légitime, je l'ai laissé y aller.

Il tardait à revenir. Je me suis levée pour voir ce qui se passait et je me suis rendue compte qu'il était occupé à regarder les livres qui traînaient dans mon salon. Singulière idée, dans le contexte. « Qu'est-ce qu'il fout là? », me suis-je exclamée en mon for intérieur. Je me suis contentée de l'interroger du regard, en haussant le sourcil gauche. Il m'a alors demandé sur un ton qu'il voulait curieux et intéressé, mais qui sonnait seulement condescendant: « C'est toi qui lis ça? ». Le « ça » désignait une pile de livres sur la Deuxième Guerre mondiale que je lisais, ben oui, moi. Il a fait un petit rire qu'il souhaitait charmeur. Il trouvait ça « ben *cute* ».

C'est là que j'ai appris qu'il était étudiant au doctorat dans une discipline quelconque des sciences humaines, sciences politiques, histoire, philosophie, sociologie, je ne me souviens plus. Je ne portais

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie](#)

pas trop attention à ce qu'il me disait. Il a regardé les livres d'Adorno au milieu des autres livres en désordre et a fait cette grande déclaration, sur un ton de spécialiste : « Tu trouves pas que c'est loin derrière nous tout ça? Il me semble qu'il serait temps qu'on finisse de faire comme si on vivait encore en pleine Deuxième Guerre mondiale ! ». Je lui ai fait un sourire qui se voulait niais et me suis arrangée pour le faire taire en douce. Ce qui devait avoir lieu eut lieu et je l'ai jeté hors de chez moi, sous un quelconque prétexte – je suis quand même polie. Évidemment, j'aurais dû le jeter en-dehors de chez moi sans consommer le but de notre rencontre, mais que voulez-vous, une fille a ses besoins, et il n'est écrit nulle part que ce type de relation doit se fonder sur l'admiration mutuelle. Et c'est pourquoi je l'ai même revu à plus d'une reprise en tentant chaque fois de minimiser la portion de dialogues.

Paraîtrait-il donc que nous en avons fini avec la Deuxième Guerre mondiale et qu'il serait temps qu'on passe à autre chose. Il ne fait certes pas de doute, non, que nous ayons enfin échappé à cette progression sans merci de la déshumanisation [1 \(#_edn1\)](#) à notre époque où on en vient à attaquer ses ennemis à l'aide d'avions à bord desquels aucun être humain ne se trouve. Contrôlés à distance par des militaires dont le contact avec la cible est médiatisé par des caméras, ces avions bombardent l'ennemi sans que jamais leurs pilotes n'aient de prise directe sur la réalité des actes qu'ils commettent. Il s'agit précisément de ce qui se passe au Pakistan où l'armée américaine, dans sa lutte contre Al Qaeda, a augmenté, sous l'administration Obama, l'utilisation de drones, nous apprenait le *New York Times* en décembre 2009 [2 \(#_edn2\)](#). Étrangement, j'ai plutôt l'impression pour ma part qu'à chaque avancée de la déshumanisation, quelque forme qu'elle revêt, que non seulement nous ne sommes pas sortis de la Deuxième Guerre mondiale, mais que des horreurs peut-être pires encore pourraient nous attendre.



Vidéo sur Youtube qui montre comment les pilotes de l'armée américaine contrôlent les fameux « drones »

Source : <http://www.youtube.com/watch?v=wIGPnbjbtLU> (<http://www.youtube.com/watch?v=wIGPnbjbtLU>)

Le Ciel de Bay City [3 \(#_edn3\)](#) [2008], roman de Catherine Mavrikakis, raconte un présent marqué tout entier par cette guerre. Ce présent, c'est celui d'Amy Rozenweig-Rosenberg qui affirme : « J'appartiens que je le veuille ou non à la Deuxième Guerre mondiale et il me faut en finir avec la comédie que joue le ciel incandescent du matin, toujours si séduisant. » (p. 256) Amy Rozenweig-Rosenberg, née Duchesnay, côtoie les morts, comme les autres narratrices des romans de Mavrikakis. La narratrice de son premier roman, *Deuils cannibales et mélancoliques* [2000], est hantée par la mémoire de plusieurs morts. Ces morts, irrélles tant elles s'accumulent, frappent presque tous les Hervé autour d'elle. Au cours du roman, la mort d'une quinzaine de Hervé est relatée, sans compter toutes les autres évoquées. Dans *Ça va aller* [2002], son deuxième roman, Sappho-Didon Apostasias est hantée par quelques morts, au premier plan celle de Hubert Aquin, à qui elle reproche d'avoir abandonné le Québec, et aussi celle de son ami Umberto. Mais surtout, elle habite un monde mort qu'elle tente désespérément de ranimer.

Fleurs de crachat [2005] est le récit du deuil de la mère de la narratrice, qui parlait constamment à sa fille de la Deuxième Guerre mondiale en Normandie, lieu où elle avait vécue la première partie de sa vie avec toute sa famille. Flore Forget est confrontée à la mort de sa mère et également, comme la narratrice du *Ciel de Bay City*, à tous ces morts de la guerre, dont elle ne cesse de voir les corps démembrés depuis son enfance. Comme Amy, elle est aux prises avec une mémoire qui ne lui laisse aucun repos, mais d'une façon plus exacerbée encore puisque, nous dit-elle, sa mémoire retient tout,

[Bachand](#)
[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
 Albertine Bouquet
 Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
 Elie Messiaen

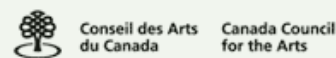
Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

Stéphanie Lagueux
 Marguerite Gawrys

With the support of :



ne laisse rien derrière. Dans son oratorio *Omaha Beach* [2008], les similarités avec *Le Ciel de Bay City* sont encore plus marquées. Une famille américaine, qui ressemble à celle d'Amy à Bay City, est de passage en France pour visiter le cimetière où reposent les morts étatsuniens du Débarquement de Normandie. Certains membres de leur famille s'y trouvent. Des corneilles veillent au-dessus de ce cimetière en apparence si paisible de jour, mais où les soldats morts se réveillent la nuit pour chanter le souvenir de la guerre.

Dans *Le Ciel de Bay City*, Amy, une adolescente qui habite chez sa tante d'origine française et qui était obsédée depuis toujours par les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale, découvre dans le sous-sol de leur maison du Michigan ses grands-parents morts dans les camps de concentration. Ceux-ci ne sont pas décrits comme des fantômes. Ils sont simplement là, enfermés dans le débarras, et leur réalité n'est jamais remise en question. Grâce à cette rencontre, Amy croit deviner sa judéité cachée par sa mère, Denise, et sa tante Babette, une fervente catholique convertie, qui portaient toutes deux le nom bien français de leurs parents adoptifs. Amy décide de répondre à l'appel que son grand-père lui lance peu de temps après sa découverte : « Il faut incendier le ciel. Mets donc le feu à tout cela » (p. 191). Elle ajoute un peu plus loin : « Oui, il a raison, il me faut incendier le ciel violet et foutre le feu à ce qu'il reste d'Auschwitz. Le langage n'est pas fait de métaphore. Les mots disent ce qu'ils ont à dire. » (p. 193) Plusieurs années plus tard, Amy revient sur ce passé alors qu'elle est installée au Nouveau-Mexique avec sa fille Heaven, une jeune femme d'environ 20 ans.

Avant d'être un roman sur la guerre, *Le Ciel de Bay City* est un grand roman sur les États-Unis. Un des éléments qui fait la grandeur de ce portrait est d'échapper à l'anti-américanisme qui a bonne presse dans les milieux intellectuels sans pour autant témoigner de complaisance. Le tour de force du *Ciel de Bay City* est de recourir à des images emblématiques des États-Unis sans jamais forcer le trait : la maison usinée, les usines du Michigan, le K-Mart, la beatlemania, le *high school*, l'automobile, la figure de la ménagère obsédée par la propreté, la télévision, le barbecue, le canapé en faux cuir vert, les célébrations du 4 juillet, les Amérindiens, le *drive-by homicide*, l'affaire Roswell, etc. Mavrikakis ne condamne pas la médiocrité apparente de ces produits, événements et comportements. Elle ne manque pas de souligner parfois leur vacuité, mais dépeint aussi avec sensibilité et une absence étonnante de préjugés leur importance effective dans la vie de ses personnages :

Dans le magasin, tout est à sa place. Le monde a un ordre, un sens. Et la musique qui accompagne le client jusque sur le terrain de stationnement et qui sort des grands haut-parleurs est là pour donner à chacun la sensation que K-Mart est à l'image de nos voitures, de nos maisons, dans lesquelles les radios ou les télé fonctionnent de jour comme de nuit. K-Mart est le prolongement de notre quotidien. C'est une famille. Mais pour moi, c'est encore davantage. Dans son enceinte, j'oublie tout, je consomme l'Amérique par tous les pores de ma peau, par mes oreilles, par mes yeux, ma bouche, et je suis enfin loin, loin de l'Europe et de ses tourments. K-Mart est sans histoire. (p. 126)

Le grand magasin à rayons n'est pas seulement ici le symbole de consommation et de l'aliénation. Il est représenté comme la source d'un réconfort bien réel pour la narratrice et aussi – et c'est encore plus inattendu – comme l'espace même lui offrant la possibilité d'un nouveau commencement en balayant l'Histoire. Mavrikakis intègre ainsi le K-Mart et les autres symboles de l'Amérique à une vaste généalogie, dont le principe fondateur, celui-là même des États-Unis, est l'espoir d'un renouveau : « La guerre nous a tout pris. Il faudra encore une génération ou deux pour que quelque chose soit possible sur cette terre qui nous a fait la promesse impossible, démente d'être neuve. » (p. 150) Pour Amy qui souffre, comme Flore Forget dans *Fleurs de crachat*, de sa monstrueuse mémoire, d'une mémoire qui précède même sa venue au monde, la liquidation du passé représente l'unique possibilité de survie. L'oubli peut aussi être salvateur. *Le Ciel de Bay City* répond ainsi directement au désir de la narratrice de *Fleurs de crachat* : « Du neuf... De l'Amérique, et de l'oubli qui avale. [4](#) (# edn4). »

De même qu'elle représente l'Amérique à l'aide d'images emblématiques, Mavrikakis raconte la Deuxième Guerre mondiale à partir d'une de ses plus fortes images, faisant résonner le nom le plus évocateur dans l'esprit des gens, celui qui résume l'horreur : Auschwitz. Amy relate la visite du camp d'extermination qu'elle a fait en compagnie de sa fille, Heaven, alors que celle-ci avait 10 ans. Elle introduit cette histoire du passé en évoquant un mythe populaire, romantique, à propos d'Auschwitz : « Une légende veut que les oiseaux depuis 1945 ne chantent pas à Auschwitz. Le monde se serait tu là-bas. Par respect pour les disparus, les assassinés. » (p. 96) Ces oiseaux rappellent la présence écrasante des corneilles sur le cimetière en Normandie dans *Omaha Beach*, à propos desquelles l'auteure indique en didascalie :

Des oiseaux noirs, des corneilles, des charognards hideux sont là dans le ciel et flottent lourdement au-dessus de la scène. Leur aspect contraste avec la sévérité qui peut se dégager du lieu. Les corneilles seront là tout au long de la pièce et mêleront leurs cris

stridents, animaux, à toutes les voix humaines et terrestres. [5 \(#_edn5\)](#)

Tout droit sorties d'une représentation romantique, les corneilles illustrent les tourments qui habitèrent et habitent encore ces lieux. À travers le mythe évoqué à propos du silence des oiseaux à Auschwitz et à travers les corneilles qui surplombent le ciel d' *Omaha Beach*, la nature se plie à la souffrance humaine.

Or, le reste du récit de la visite du camp d'extermination travaille à montrer l'écart radical qui sépare ce mythe de la réalité et à dénoncer le scandale de cet écart : les oiseaux *auraient dû* arrêter de chanter, mais continuent en vérité. Lors de la visite d'Amy et d'Heaven, les oiseaux chantent encore au-dessus du camp et il s'avère alors évident qu'ils n'ont jamais cessé, même aux pires jours des massacres :

Il pleuvait, il neigeait, le soleil se levait radieux et les gens mouraient, sans que le manège de la vie terrestre ne s'arrête un instant. Pas d'éclipse pour saluer l'horreur et pas de catastrophe cosmique pour accueillir les morts, les millions de crevés. Rien. Pas même le silence. Les oiseaux piaillent de joie à Auschwitz. Ils célèbrent en chœur le jour qui se lève, toujours plus glorieux. Nous pouvons nous réjouir : le Jugement dernier est remis à demain ! Oui, l'apocalypse a eu lieu, certes, mais le ciel continue de nous provoquer. (p. 97)

La vie terrestre poursuit son cours, sans égard pour le monde qui a basculé, pour l'humanité confrontée à sa liquidation sans précédent. Après la Deuxième Guerre mondiale, le ciel n'est pas tombé, la vie a continué, et ce n'est pas qu'un triomphe, c'est aussi en soi un scandale, nous dit Mavrikakis, qui a souvent évoqué la honte des survivants – ce qui peut apparaître aberrant à plusieurs à l'ère où, après chaque petite ou grande catastrophe, on célèbre la résilience des survivants. Amy reçoit avec une immense colère ce qui lui apparaît d'emblée comme un scandale qui nie la réalité de ce qui s'est produit et rêve d'y mettre un terme :

À Auschwitz, cela encore sent la mort et la désespérance. J'aurais voulu m'arrêter partout. Tomber sur mes genoux et lever le poing vers le ciel maudit pour l'insulter. À Auschwitz, j'aurais voulu cracher au visage des gens, leur demander d'avoir honte et puis aussi j'ai souhaité avoir un fusil et tuer les oiseaux à bout portant. J'ai lancé impuissante quelques pierres en direction du soleil. [...] Il faisait si beau en mai 1995, à Auschwitz, en cette fin de journée. Si beau que j'aurais pu croire un instant que rien n'avait eu lieu. (p. 100)

Si, selon la version entérinée dans *Le Ciel de Bay City*, l'Amérique fut fondée sur le désir de bâtir un monde nouveau, et ce, au prix effroyable du massacre des peuples autochtones, nous rappelle à plusieurs moments le roman, l'Europe est quant à elle associée aux débris de l'Histoire. Cette opposition est établie explicitement par Amy : « L'Amérique se veut si rutilante en sa surface. Je ne connais pas une telle saleté et cela me rappelle instinctivement quelque chose de l'Europe, des poussières et des débris accumulés de l'histoire. » (p. 81)

Amy Duchesnay-Rozenweig-Rosenberg, née au Michigan, fille d'une immigrante française et d'un immigrant italien qu'elle n'a pas connu, se situe à la jonction de ces deux mondes, entre la « promesse impossible, démentie » de nouveauté de l'Amérique, terre de l'oubli, et les débris de l'Europe, terreau de l'Histoire. De l'Amérique, ce qu'elle préfère, c'est Alice Cooper, symbole de la contre-culture américaine, et le désert du Nouveau-Mexique, là où elle recommence sa vie. L'espace qui l'habite, c'est toutefois l'Europe. Elle ne l'a pas choisie, elle ne répond pas à un devoir de mémoire, elle est aux prises avec une histoire qui la précède, ne cesse-t-elle de nous répéter, elle porte ce fardeau et souhaite préserver sa fille Heaven de celui-ci, répète-t-elle également. Mais pas en lui cachant l'Histoire, comme l'a fait sa propre mère, Denise Duchesnay.

Amy lègue donc à Heaven les noms de ses grands-parents, Rozenweig et Rosenberg, et l'amène visiter Auschwitz alors qu'elle est enfant. Du monde, elle lui a fait connaître autant la beauté que la négativité : « Je pense souvent que c'est cette proximité géographique avec le ciel et l'enfer qui a fait de Heaven la jeune femme qu'elle est. Heaven a été élevée dans l'horreur et l'émerveillement. ». (p. 107) Pour Amy, Heaven est non seulement son seul espoir mais représente aussi l'espoir du monde. Heaven est son legs au monde. La construction d'un monde nouveau dont rêve Amy à travers sa fille ne reposera pas sur la liquidation du passé. Elle répondra à l'impératif moral que le philosophe allemand Theodor W. Adorno énonce dans *Minima Moralia* :

Même l'arbre en fleur ment, dès l'instant où on le regarde fleurir en oubliant l'ombre du Mal. « Que c'est joli ! », même cette exclamation innocente revient à justifier les infamies de l'existence, qui est tout autre que belle; et il n'y a plus maintenant de beauté et de consolation que dans le regard qui se tourne vers l'horrible, s'y confronte et maintient, avec une conscience entière de la négativité, la possibilité d'un monde meilleur. [6 \(#_edn6\)](#)

Un monde nouveau fondé sur l'inconscience de la négativité ne peut que reconduire l'horreur. Il faudrait, au surplus, pour éradiquer les spectres garder leur mémoire vivante. C'est là le projet d'Amy, qui échoue partiellement puisqu'elle cache à sa fille l'événement essentiel de sa propre histoire : l'incendie de la maison de tôle de Bay City.

Je venais de terminer la correction de cette chronique samedi soir dernier – si, si, samedi soir dernier, non seulement n'ai-je pas peur de m'offrir en pâture pour l'amusement de mes lecteurs, mais je travaille sans relâche pour le faire – lorsque j'ai senti l'appel de la chair fraîche. Plus que jamais, je voulais m'assurer de ne pas me ramasser avec un universitaire : j'ai opté pour le bar Davidson, rue Ontario. J'étais bien confiante de trouver un gars, n'importe lequel qui soit attirant, pour remplir des besoins précis. Ça avait fonctionné. Nous n'avions pas parlé, ou à peine, et déjà je le ramenais chez moi. J'étais heureuse, satisfaite de cette réussite sans heurt. Je me disais que ça serait vite fait, bien fait, et que je serais débarrassée. Je l'ai poussé dans ma chambre avec empressement. Ce qui n'était pas pour lui déplaire, m'a-t-il dit. « Entreprenante en plus, l'Albertine ! Mais il faudrait juste que j'aille aux toilettes... » Demande légitime, je l'ai laissé y aller.

Il tardait à revenir. Je me suis levée pour voir ce qui se passait et je me suis rendue compte qu'il était occupé à regarder les livres qui traînaient dans mon salon. « Ah non, pas un autre ! », me suis-je exclamée en mon for intérieur. Je l'ai fusillé du regard, mais il ne s'est rendu compte de rien, trop occupé à fouiller dans mon salon. « C'est toi qui lis ça ? ». Le « ça » désignait la pile de livres sur la Deuxième Guerre mondiale que j'avais consultés en rédigeant ma chronique. « Ben oui, c'est moi. », lui ai-je répondu d'un ton sec. Il a fait un petit rire qu'il souhaitait charmeur. Il trouvait ça « ben cute ».

Tout en haut de la pile se trouvait *Le Ciel de Bay City*. Ça lui a mis la puce à l'oreille. Il s'est exclamé : « Ah oui, je connais ça ! C'est pas le livre qui a gagné plein de prix avec des fantômes d'Auschwitz dedans ? » Il avait l'air de trouver ça « ben drôle ». Pressée de passer à autre chose, je lui ai répondu : « Oui, oui, c'est ce livre-là. » C'est là que j'ai appris qu'il était étudiant au doctorat en sociologie. Décidément, c'était mon jour de chance. C'est alors qu'il a ajouté : « Tu trouves pas que c'est loin derrière nous tout ça ? Il me semble qu'il serait temps qu'on finisse de faire comme si on vivait encore en pleine Deuxième Guerre mondiale ! Justement, mon bon *chum* Pierre-Alexandre organise un colloque à ce sujet la semaine prochaine, auquel je participe. Ça s'appelle : "Pour enterrer les restes d'Auschwitz". Tu devrais venir ! ». J'ai reconnu le nom de l'amant dont j'avais parlé dans ma chronique. Méchante coïncidence ! J'aurais pu croire que c'était un complot. Je lui ai simplement répondu : « Non, je pense pas. » Ce qui devait avoir lieu n'eut pas lieu et je l'ai jeté hors de chez moi sans prétexte. Ça va faire, la politesse !

Notes

[1 \(# ednref1\)](#) Au sujet de la déshumanisation de la guerre jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, je pense surtout à Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme* et à Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*.

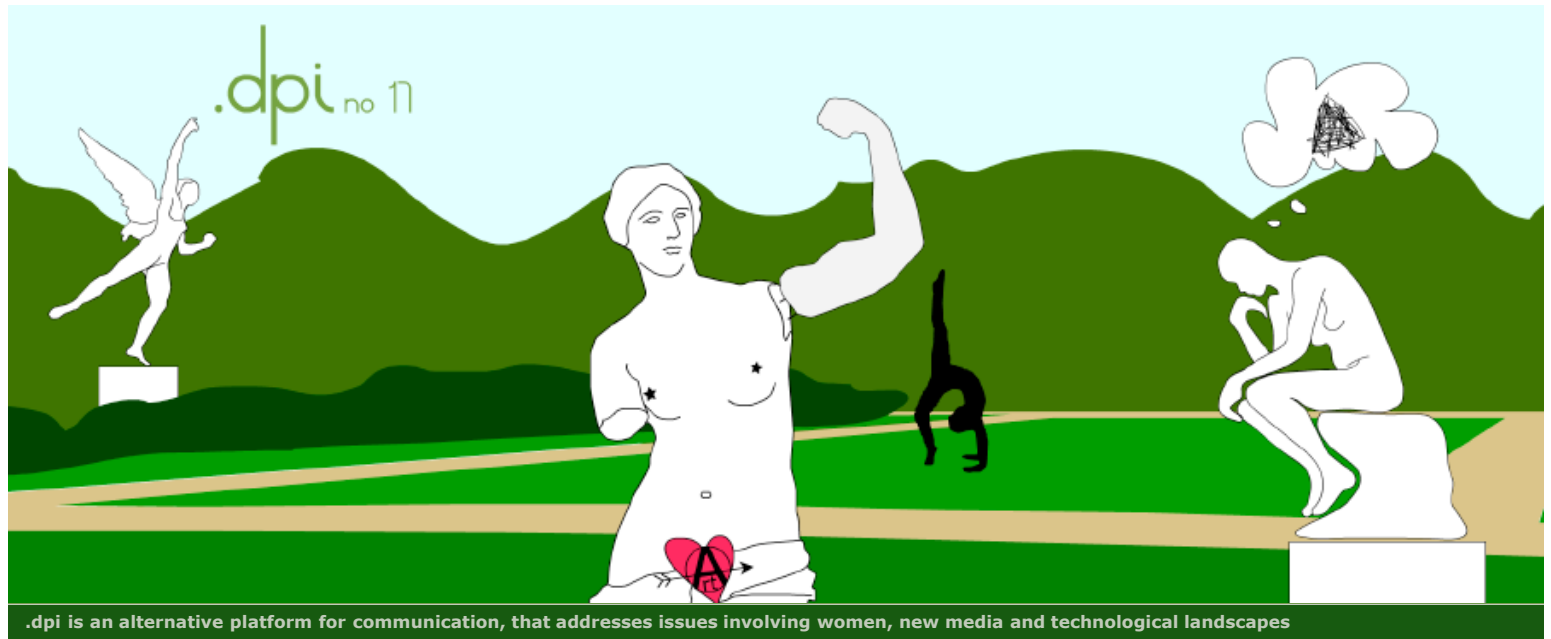
[2 \(# ednref2\)](#) Scott Shane, « [C.I.A. to Expand Use of Drones in Pakistan](http://www.nytimes.com/2009/12/04/world/asia/04drones.html) » (http://www.nytimes.com/2009/12/04/world/asia/04drones.html), *New York Times*, 4 décembre 2009. Le 17 janvier 2010, le *New York Times* rapportait que 15 partisans d'Al Qaeda avaient été tués lors d'une nouvelle attaque menée à l'aide de drones et que, quelques jours auparavant, 12 autres partisans avaient été tués de la même façon. Zubair Shah, « [Pakistan Says Drone Strike Kills 15](http://www.nytimes.com/2010/01/18/world/asia/18pstan.html) » (http://www.nytimes.com/2010/01/18/world/asia/18pstan.html), *New York Times*, 17 janvier 2010.

[3 \(# ednref3\)](#) Catherine Mavrikakis, *Le Ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2008, p. 292.

[4 \(# ednref4\)](#) Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005, p. 199.

[5 \(# ednref5\)](#) Catherine Mavrikakis, *Omaha Beach. Un oratorio*, Montréal, Hélotrope, 2008, p. 11.

[6 \(# ednref6\)](#) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2003 [1951] p. 25-26.



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa

Submitted by admin on 26 February, 2010 - 23:38. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#). [Chronicles \(/demo/?q=en/categorie/extras\)](#)

Abstract

The "In the Studio" chronicle has gone abroad for this issue. I attended a [retrospective](http://www.klonaris-thomadaki.net/xxnew09.htm) of the work of [Maria Klonaris and Katerina Thomadaki](http://www.klonaris-thomadaki.net/artsite.htm) shown in Valence, France, on January 21 and 22, 2010 at [Lux, scène nationale](http://www.lux-valence.com/). These artists presented some exceptional work in the field that is known as experimental filmmaking (they prefer to call it "cineplastique"). The Lux organized an assorted retrospective of one day of studies on saving the avant-garde, a subject particularly pertinent to .dpi that is marked by resistant thought and action. I had the opportunity [1 \(# edn1\)](#) to meet the artists, which allowed me to see a part of their work but also to discuss with them the nature of the most resistant problem of all: how to conserve, transmit and share what is experimental. How can we transmit propositions that are resistant to the very system on which their exhibition and conservation conditions depend? How, but also why, should we transmit the experience of a fragile movement, a movement just being built, a historic movement because it records the daily violence of a necessary resistance?

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative](#)



Première de couverture du programme de la rétrospective Klonaris/Thomadaki au Lux, scène nationale de Valence. Maria Klonaris dans *Unheimlich I : Dialogue secret*.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés.

L'atelier est donc en voyage. Dans cette perspective, la chronique qui suit a pris une forme particulière : il n'y aura pas de capsules vidéo pour ce numéro, mais un texte et des photos de l'univers visuel des artistes. Un texte en trois temps reprenant les grands thèmes des questions habituellement posées lors de cette chronique, mais qui, cette fois, investissent tant l'œuvre Klonaris/Thomadaki que la problématique de la rétrospective.

Un atelier en mouvement pour un cinéma comme corps résistant

[space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie Bachand](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
 Albertine Bouquet
 Émilie Houssa



Syn Guérin dans *Chutes. Désert. Syn* de Katerina Thomadaki.
Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés



Syn Guérin dans *Chutes. Désert. Syn* de Katerina Thomadaki.
Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

Il est 22 heures, nous sortons de la projection de deux œuvres restaurés par les Archives françaises du film : **Chutes. Désert. Syn** (<http://www.klonaris-thomadaki.net/36syn.htm>) (1983-85/2003) de Katerina Thomadaki et **Selva. Un portrait de Parvaneh Navai** (<http://www.klonaris-thomadaki.net/17selva.htm>) (1981-83/2003) de Maria Klonaris. Maria attend dehors en fumant. Elle vient de recueillir les « réactions » du public. Comme pour une grande part des projections de leurs œuvres, les deux artistes présentent, encadrent et tentent de comprendre ce qui passe de leurs œuvres, ce qui se passe en nous lorsque nous sommes confrontés à leur travail. Cet encadrement est décrit par les artistes comme « une stratégie politique qui va à l'encontre de l'attitude passive de "co nsommation" des œuvres ». Et, en effet, si elles sont si proches de nos réactions, c'est que les œuvres que nous venons de voir sont des expériences. Elles nous offrent ainsi un temps, un espace pour vivre une rencontre. Une rencontre, où aurait le temps de sentir s'inscrire, au plus profond de notre propre corporalité, le corps qui imprime la pellicule sensible. Une rencontre de deux corps, donc, des images qui prennent le temps de laisser aller, de laisser passer les motifs et nos sensations sein d'une image vécue comme un espace. Dans *Chutes.Désert. Syn* et *Selva*, les images sont « pensives » [2](#) ([#_edn2](#)), en réflexion sur l'impression même d'un mouvement saisi dans toute sa matérialité, celle des corps, des corps résistants qui donnent à voir autrement une intimité censurée. Dans *Chutes.Désert. Syn* et *Selva*, les corps passent et tombent, dansent, s'envolent, sortent du plan et y entrent. Des plans qui ouvrent sur des brèches du regard, de la vision, de la pensée pour que naisse à l'image une sensualité partagée. Ce partage est le propre des projections Klonaris/Thomadaki. La projection des œuvres continue donc le travail des deux artistes. Lorsque l'on regarde *Chutes.Désert. Syn* ou *Selva*, la liberté laissée aux actantes [3](#) ([#_edn3](#)) devant la caméra nous est aussi demandée. Il faut être libre devant un film de Klonaris/Thomadaki, libre de pouvoir voyager avec une image en devenir qui s'offre dans une fragilité mouvante, émouvante. Cette fragilité même fait de ce travail une révolte active qui tente de nous sortir du rapport stable et serein entre un film et son spectateur. Les films Klonaris/Thomadaki [4](#) ([#_edn4](#)) nous offrent ainsi le temps d'une rencontre, une rencontre résistante, la résistance de l'intime.

Translation

Ellen Warkentin
Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

Stéphanie Lagueux
Marguerite Gawrys

With the support of :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Parvaneh Navaï dans *Selva* de Maria Klonaris.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés.

L'atelier Klonaris/Thomadaki s'inscrit dans un travail patient, obstiné, qui se poursuit jusqu'à la projection de ces images révoltées. Cette idée d'atelier « élargi » participe d'une des notions clés de leur cinéma, celle de « cinéma élargi ». Leur pratique ainsi synthétisée met l'accent sur sa multiplicité. La cinéplastique Klonaris/Thomadaki s'étend sur tout type de supports, permettant de concevoir le cinéma ailleurs et autrement. Comme on peut le lire dans leur [biographie](http://www.klonaris-thomadaki.net/biofr.htm) (<http://www.klonaris-thomadaki.net/biofr.htm>), leur pratique des dispositifs de projection les a conduites à des installations environnementales pluri-médias, tant analogiques que numériques. Cette dimension permet de lire autrement l'expérience cinématographique qu'elles nous proposent. Nous ne sommes plus devant un film de Klonaris/Thomadaki, nous sommes partie prenante de l'entreprise. Ces images activent notre besoin de nous échapper. Et le chemin proposé par Klonaris/Thomadaki passe par le corps, celui de l'image, celui du « cinéma corporel » [5](#) (# edn5).

Inscrire au plus profond de l'image la violence d'un corps en révolte



Personal Statement de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki



Maria Klonaris dans *Pulsar* de Katerina Thomadaki et elle-même.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki

L'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki est multiple et abondante. Après deux jours en leur compagnie et en compagnie de leurs films, je ne savais plus par où commencer, mais je suis revenue à certaines notions qui me semblent essentielles. Des idées et des revendications portées tant dans leurs films que dans leurs écrits. Leurs écrits, rédigés après leurs films, reprennent, en effet, les expériences vécues et partagées par les films. Ces écrits constituent souvent des manifestes, car « le temps des manifestes n'est pas révolu ». Cette phrase lance la publication des *Cahiers de Paris expérimental*, qui a fait paraître, en 2003, *Les Manifestes Klonaris/Thomadaki, 1976-2002*. Ce cahier numéro 9 regroupe un grand nombre des manifestes des cinéastes. Il s'ouvre sur le constat des auteurs qu'il reste toujours, et plus que jamais, une lutte à mener contre la violence des normes cinématographiques imposées. En 1976, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki lancent un manifeste en « 14 slogans pour un cinéma de rupture », « pour une vision sauvage constamment réinventée, ni "naturelle", ni "normale", ni "objective", mais réelle puisqu'elle surgit du désir et compréhensible si on oublie ce que les écoles nous ont enseigné à comprendre ». Cette réflexion se poursuit dans les manifestes *Pour une féminité radicale*, *Pour un cinéma autre*, *Pour un cinéma corporel*, « car le sens du corps est violent » [6 \(#_edn6\)](#). Le « cinéma corporel » inscrit dans leur langage cinématographique « la dimension politique de l'identité féminine ». On peut penser ici évidemment à ce qu'elles nomment elles-mêmes l'œuvre-fleuve : [Le Cycle de l'Ange](http://www.klonaris-thomadaki.net/works10.htm#top) [7 \(#_edn7\)](#), commencée en 1985, qui met en relation « l'intersexualité comme subversion de l'identité sexuelle et l'intermédia comme transgression nécessaire du cloisonnement des arts et des supports ». Cinq des films de ce cycle sont passés durant la rétrospective : [Personal Statement](http://www.klonaris-thomadaki.net/35vid.htm) (1994), [Requiem pour le XXème siècle](http://www.klonaris-thomadaki.net/82puls.htm) (1994), [Pulsar](http://www.klonaris-thomadaki.net/83qua.htm) (2001), [Quasar](http://www.klonaris-thomadaki.net/84scan.htm) (2003) et [Angel Scan](http://www.klonaris-thomadaki.net/84scan.htm) (2007). Ces films ont tous pour point de départ la photographie d'une hermaphrodite trouvée dans les archives du père médecin de Maria Klonaris. Ces films témoignent que ces deux cinéastes ont besoin de dire « ce qu'elles ont sur le corps » [8 \(#_edn8\)](#). Ce besoin de dire passe par une pratique pluridisciplinaire, mais également par tout un pan théorique qui joue un rôle essentiel et revendiqué dans leur travail.



Maria Klonaris dans *Angel Scan* de Katerina Thomadaki et elle-même.
Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés



Maria Klonaris dans *Angel Scan* de Katerina Thomadaki et elle-même.
Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

Pour une histoire de l'image par l'image



Requiem pour le XXe siècle de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.
Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés



Maria Klonaris dans *Quasar* de Katerina Thomadaki et elle-même.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

Klonaris/Thomadaki se présentent ainsi autant en tant qu'artistes et artistes pluridisciplinaires, comme nous venons de le voir, avec des films, mais aussi du cinéma élargi, de la vidéo, de la photographie, des installations, des performances, et des réalisations sonores, que théoriciennes (avec plus de [150 publications](http://www.klonaris-thomadaki.net/biblio1.htm) (<http://www.klonaris-thomadaki.net/biblio1.htm>)), mais aussi l'organisation de séminaires et de conférences). Ces deux pôles semblent se compléter dans leur travail quotidien. On peut ainsi aller jusqu'à dire que le pan théorique de leur œuvre peut être considéré comme un des formats choisis pour la diffusion et la conservation de leur travail. Cette particularité permet de regarder leur œuvre dans l'ensemble comme un essai visuel, ou pour reprendre les termes de Nicole Brenez [9](#) (# edn9) : une proposition d'étude visuelle. C'est-à-dire que leur travail questionne constamment l'image par l'image. Les auteures interrogent ainsi, au sein même de leurs films, les conditions de représentations et les brèches possibles dans un visible normé. Ces brèches, ces trous, ces béances donnent toute la force politique et historique à cette œuvre libertaire. Une œuvre libertaire construisant un double système de contestation : à la fois sur le fond avec la place des femmes à l'image et, sur la forme, avec le choix de format et de diffusion de leurs œuvres. Mais cette œuvre multiple et abondante se trouve bien souvent sur des supports en voie de disparition (comme c'est souvent le cas avec les artistes contemporains qui utilisent des supports technologiques). C'est tout l'enjeu de la table ronde qu'ont proposée les artistes au Lux au cœur de la rétrospective Klonaris/Thomadaki : sauvegarder les avant-gardes.

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ont énormément tourné en super 8. Un choix politique et esthétique qui leur permettait de sortir du système cinématographique avec un support léger qui donnait une pleine liberté de mouvement et de production. Il y avait également derrière ce choix la volonté des auteures de donner à ce format un statut plastique. Le super 8 avec Klonaris/Thomadaki, permettant un passage à l'acte immédiat, devenait ainsi l'outil premier de résistance du « cinéma corporel ». Mais aujourd'hui, il est presque devenu impossible de projeter du super 8, en tous les cas dans les conditions optimales requises par les deux artistes [10](#) (# edn10). Ajoutons à cela que les artistes travaillaient généralement avec l'original sans copie [11](#) (# edn11), il semblait urgent de faire quelque chose pour éviter que cette œuvre fondamentale disparaisse.



Elia Akrivou et Katerina Thomadaki dans *Unheimlich I : Dialogue secret* de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

En 2003 et 2009 les [Archives françaises du film](http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL) (http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL) du Centre National de la Cinématographie (CNC) ont donc lancé avec elles un programme de restauration avec, d'abord, deux de leurs œuvres appartenant à la « Série Portraits » : *Chutes. Désert. Syn et Selva. Un portrait de Parvaneh Navaï* en 2003 et, ensuite, le « long métrage silencieux » *Unheimlich I : Dialogue secret* (<http://www.klonaris-thomadaki.net/05dial.htm>) (1977-1979) en 2009, ce dernier avec le soutien de la Fondation J.F. Costopoulos, Athènes . Ces films ont été restaurés en 35mm. Ce changement de format est un agrandissement. On ne peut pas donc parler ici d'une simple sauvegarde, c'est-à-dire d'une exacte copie. Mais plutôt, comme aiment le dire les artistes, d'une *amplification* et une renaissance puisque le travail de restauration a gardé intacte l'œuvre dans sa plastique même, tout en exploitant le potentiel technique du format 35mm. Les artistes ont donc dirigé activement ce programme de restauration en étroite collaboration avec les équipes techniques de laboratoires professionnels spécialisés et en concertation avec Eric Le Roy, chef du service Accès, valorisation et enrichissement des collections des Archives Françaises du film à qui revient l'initiative de ce programme. L'échange autour de ce programme de restauration a donc permis de créer de véritables protocoles novateurs pour penser la restauration, la conservation et la diffusion de ce type d'œuvre. Ce programme fut donc une expérimentation des deux côtés (tant pour les équipes techniques que pour les artistes). Au-delà de l'aspect technique, ce travail s'inscrit comme une résistance profondément mémorielle, puisqu'il s'est agi ici de faire revivre l'expérience des films. Les films restaurés, pensés autant comme objets techniques que sculptés, impriment ainsi une séquence mémorielle du vécu, du senti et de l'émotion que les œuvres peuvent offrir. Dans la restauration même de cette œuvre, on retrouve donc l'importance de l'acte performatif du cinéma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Mais cet imaginaire multiple reste fragile, car la liste des films à restaurer est toujours aussi importante. Le choix est difficile [12 \(# edn12\)](#) et l'importance de ce travail pose également le problème de la dynamique entre nécessité de conservation et volonté de continuer à produire.



Personal Statement de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

Le cinéma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki s'offre donc comme un corps de la différence dans « un rapport magique au réel » [13 \(# edn13\)](#), contre l'aliénation du quotidien qu'il importe plus que jamais aujourd'hui de transmettre dans toute sa révolte et sa fragilité pour que puisse se perpétuer cet imaginaire visuel. L'avant-garde pour Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, c'est avant tout une posture de résistance qui permet une contre-parole, c'est-à-dire une construction alternative active. Klonaris/Thomadaki se sont donc engagées très rapidement dans un principe de « méta-vie », comme elles disent, des œuvres éphémères. Elles ont constamment archivé, conservé l'éphémère par leurs œuvres mêmes et la documentation qu'elles nécessitent. L'œuvre participe ainsi d'un double mouvement qui peut sembler à première vue contradictoire : celui d'une volonté de sauvegarder l'éphémère malgré leur engagement dans l'éphémère. Mais, il me semble aujourd'hui, après cette rencontre, que c'est par ce mouvement même qu'elles impriment l'acte le plus résistant de leur œuvre. C'est leur travail dans l'expérience et l'éphémère qui permet de donner une visibilité à ce type de pratique et de constituer ainsi une histoire des images par l'image.



Katerina Thomadaki dans *Unheimlich I : Dialogue secret* de Maria Klonaris et elle-même.

Copyright photo : Klonaris/Thomadaki. Tous droits réservés

Notes

[1 \(#_ednref1\)](#) Thanks to Lux for the invitation.

[2 \(#_ednref2\)](#) En référence à l'article, « L'image pensive », pp. 115-140, du dernier ouvrage de Jacques Rancière (2008), *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

[3 \(#_ednref3\)](#) Les personnes filmées par Klonaris/Thomadaki, que ce soit elles-mêmes ou d'autres, sont laissées en improvisation devant la caméra. Il n'y a pas de scénario, mais l'expérience filmique repose sur une volonté propre révélant la rencontre des univers mentaux des deux côtés. Ce procédé vient d'un dispositif mis en place par les auteures dès 1976 : l'autoreprésentation. Chacune filmant et étant filmée tour à tour pour proposer un cinéma intercorporel. Elles ne parlent donc pas d'acteurs/actrices

, mais d'actants/actantes, en pleine possession de leur mode d'expression corporelle et visuelle face à une caméra en mouvement, élément d'un ensemble en construction. Les femmes filmées sont ainsi considérées comme des « sujets regardés » et non des objets de regard.

[4 \(# ednref4\)](#) Les films de Klonaris/Thomadaki sont distribués par A.S.T.A.R.T.I., astarti.distribution@wanadoo.fr (<mailto:astarti.distribution@wanadoo.fr>) ou klon.thom.astar@wanadoo.fr (<mailto:klon.thom.astar@wanadoo.fr>)

[5 \(# ednref5\)](#) Pour ce concept voir plus précisément : *Klonaris/Thomadaki, Un cinéma corporel. Corps sublimes/Intersexe et intermédia*, coordination Cécile Chich, préface Marie-José Mondzain, Paris, L'Harmattan/Champs visuels, 2006.

[6 \(# ednref6\)](#) Klonaris/Thomadaki, *Manifeste pour un cinéma corporel*, 1978.

[7 \(# ednref7\)](#) Les vidéos du *Cycle de l'Ange* sont distribuées par Heure Exquise! <contact@exquise.org>

[8 \(# ednref8\)](#) Jacques Doyon, ouverture du texte : « nous sommes les palestiniens du cinéma » paru dans *Libération*, le 13 octobre 1976.

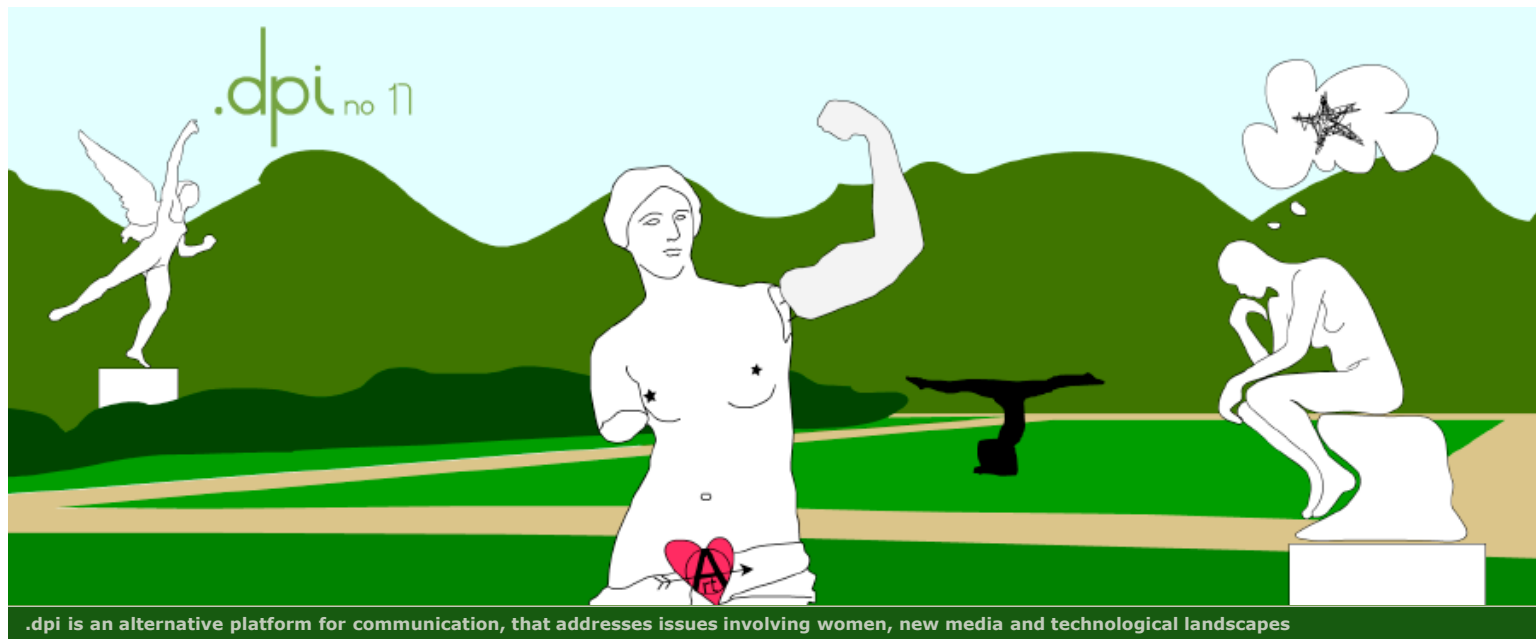
[9 \(# ednref9\)](#) Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck, 1998, p. 313.

[10 \(# ednref10\)](#) Les artistes m'ont ici précisé que si « l'on trouve toujours des petits projecteurs super 8 bas de gamme, c'est le matériel professionnel haut de gamme, [qu'elles ont toujours utilisé], qui a disparu ».

[11 \(# ednref11\)](#) C'est ici l'une des particularités du super 8 qui sort un positif direct, sans négatif, ce qui oblige à partir de l'original pour faire une copie. Or, chacune de ces opérations risque d'abîmer l'original. Ce format offre ainsi un aspect performatif (chaque projection dépendant de l'original) revendiqué par l'œuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

[12 \(# ednref12\)](#) À la question, comment choisir les films à restaurer, Katerina reste perplexe. En effet, les critères sont multiples et loin d'être évidents. Sur l'ensemble de leur œuvre cinématographique, dix long-métrages ont une importance et une reconnaissance historique et internationale, ces films là sont donc, *a priori*, prioritaires. Mais l'aspect technique entre également en compte. Leurs films sonores n'existent pas sans elles (la synchronisation image/son étant faite par elles-mêmes en cours de projection et dépendant de leur propre mémoire), ils deviennent tout autant prioritaires. Sachant que, jusqu'à présent, pour chaque film, le temps passé à la restauration est le même que celui passé à la production originale, l'urgence se fait d'autant plus sentir.

[13 \(# ednref13\)](#) Formule reprise à Françoise Ducros lors de sa conférence sur l'œuvre de Klonaris/Thomadaki le 22 janvier 2010 au Lux.



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence

Submitted by admin on 8 March, 2010 - 15:59. in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#). [Call for Papers \(/demo/?q=en/call-papers\)](#)

Guest Editor-in-Chief: **Tania Perlini**

Deadline for proposals: **April 14, 2010**

Deadline for final submissions: **May 14, 2010**

Date of publication: **June 2010**

In recent years, many theorists have voiced concerns with regards to the plethora of violent images available in the media and popular culture. This socially committed criticism is fuelled by the underlying belief that the representation of violence can either promote real acts of violence, or paradoxically, desensitize its public to violence. It follows accordingly that intense and repeated exposure to "fabricated" instances of violence seemingly numbs one's cognitive and affective abilities. Yet artists have historically resorted to violence whether to enact a sense of alienation, of otherness, or to decisively mark a space of conflict, of rupture. For example, a number of women artists have used their bodies to create a physical and psychological opposition to an established patriarchal system. In this sense, it would appear that violence may indeed be a viable means of expression and resistance. But is it successful? And how far can violence go to support a cause?

The 18th issue of .dpi proposes to question the contested and controversial status of violence in the arts. Our focus will be two-fold:

On the one hand, we wish to interrogate the paradoxical nature of our emotional responses to extreme aesthetics. In virtue of their anticipating, suggesting, or actualizing acts of violence, some images, texts, performances and events (fictional and non-fictional), may solicit in their audience negative sensations and emotions such as shock, uneasiness, abjection and fear. Nonetheless, they may also occasion a thrilling (and therefore pleasurable) experience. The paradox thus consists in positively experimenting extreme works of art. Can negative emotions themselves be a source of enjoyment or knowledge?

On the other hand, we wish to interrogate the ethical implications of violence and their impact upon artistic merit. Although making use of violence in an artwork may affect how we respond to the said work, it is still unclear as to whether such violence should influence the assessment of the work as a

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Dans ce numéro | In this edition

Editorial

[Adherence: Messy Resistance :: by Sophie Le-Phat Ho](#)

Features

[WochenKlausur: When Art Becomes Social Change :: by Heather Davis](#)

[The Western Frontier: Kate Craig and Radicalism in Canadian Video Art :: by Dorothy-June Fraser](#)

[Dressing our bodies up in freedom : Contemporary jewelry as a normative space :: by Alexandre Klein](#)

["Refresh": Kristin Lucas on The Multiplicity of the Self :: Conversation with Kristin Lucas and Marisa Jahn](#)

Chronicles

[Innocence no longer exists :: by Albertine Bouquet](#)

[Constraint/Restraint :: by Nathalie](#)

work, it is still unclear as to whether such violence should influence the assessment of the work as a work of art. Is the concept of artistic value dependent upon a particular set of moral codes? Is "good" art necessarily morally righteous?

We seek contributions in textual (essay, review, interview) and artistic multimedia (podcast, video, audio, animation, design, etc.) form which expand upon the above themes.

Proposals should include an abstract (300 words) and a biography (100 words).

Compensation: \$175 for feature articles, \$100 for chronicles and a vast worldwide readership of your work.

Please send submissions to: **programmation at dpi.studioxx.org**

[Bachand](#)

[Restoring transience, transmitting revolt : Meeting with Maria Klonaris and Katerina Thomadaki :: by Émilie Houssa](#)

Call for Papers

[Call for Proposals : .dpi Issue 18 : Resistance & Violence](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahn

Chronicles

Nathalie Bachand
 Albertine Bouquet
 Émilie Houssa

Translation

Ellen Warkentin
 Elie Messiaen

Banner

Sarah Brown, 2010

Webmistress & Web Design

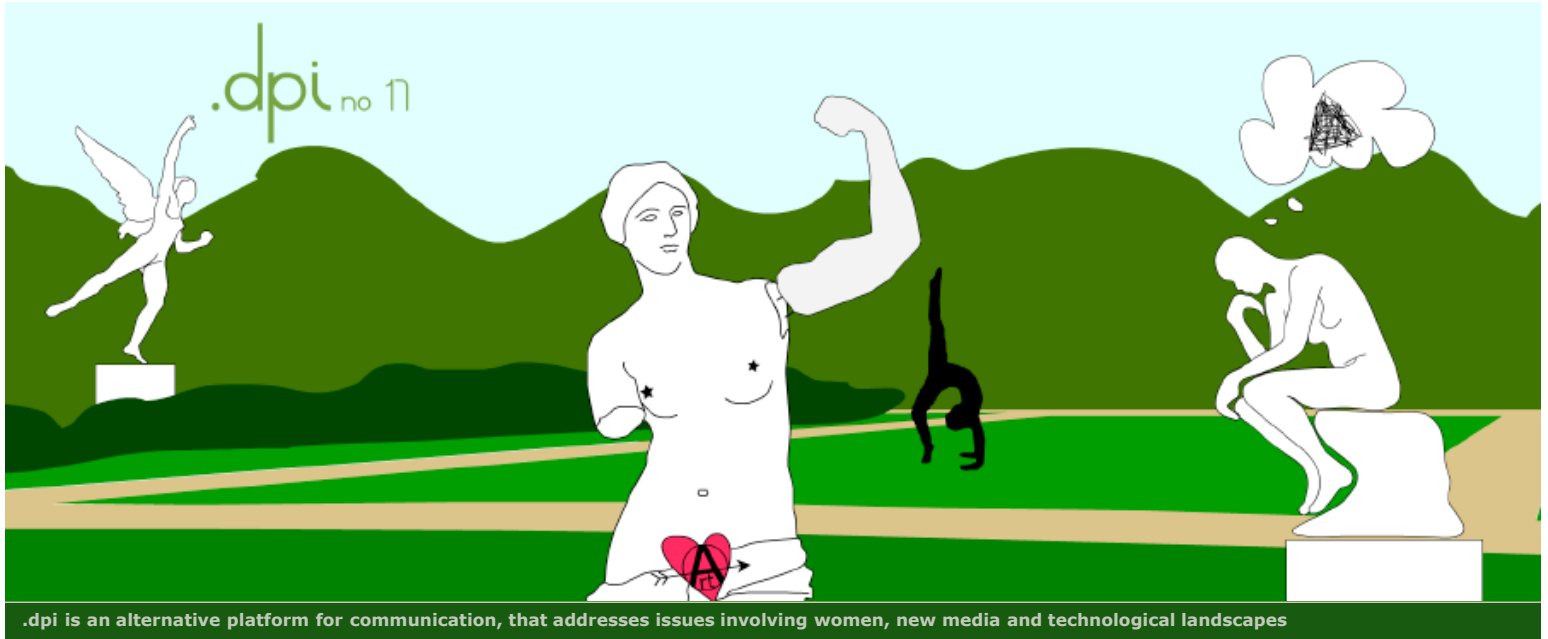
Stéphanie Lagueux
 Marguerite Gawrys

With the support of :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



- ⌘ [Contact](#)
- ⌘ [Contribute](#)
- ⌘ [Mission](#)
- ⌘ [StudioXX](#)

Our mission

in [17 \(/demo/?q=en/no/17\)](#)

.dpi was born of the desire to establish a creative, critical and socially active interdisciplinary forum: a place to exchange ideas between female technological researchers, female artists working with new media, and cyberfeminist communities.

.dpi stands for "dots per inch," but apart from digital resolution terminology, the title, with its pixel imagery, also alludes to sewing and needlepoint. It brings to mind the extent to which traditional women's work has made up the fundamental ideas and images behind the computer matrix.

.dpi's mandate is to focus primarily on material about the artistic and technological practices of women, and to publish content written society.

Languages

- ⌘ [English](#)
- ⌘ [Français](#)

Editions

- [01](#)
- [02](#)
- [03](#)
- [04](#)
- [05](#)
- [06](#)
- [07](#)
- [08](#)
- [09](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

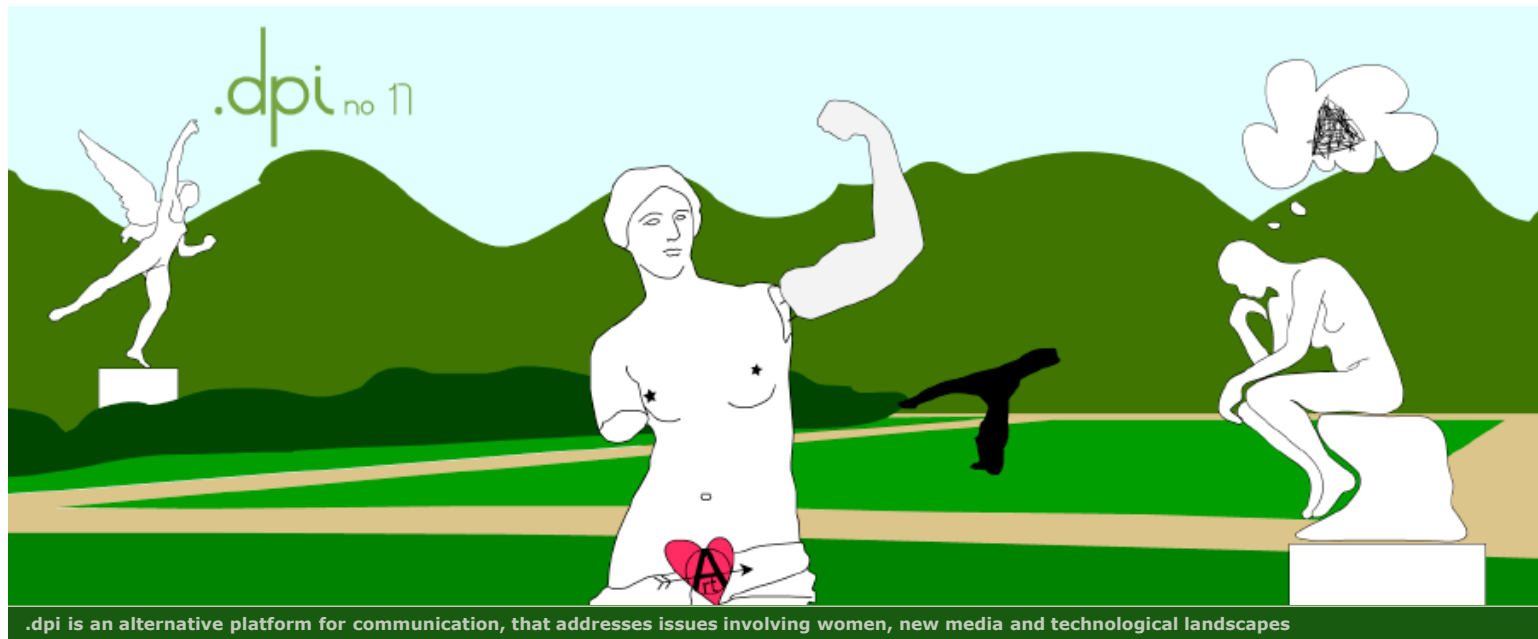
Editorial Team

- [Julie Boulanger](#)
- [Marianne Cloutier](#)
- [Aude Crispel](#)
- [Émilie Houssa](#)
- [Sophie Le-Phat Ho](#)
- [Amélie Paquet](#)
- [Tania Perlini](#)

Articles

- Heather Davis
- Dorothy-June Fraser
- Alexandre Klein
- Marisa Jahn

Chronicles



[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Contribute to .dpi

Submitted by admin on 31 January, 2008 - 18:48.

.dpi wouldn't exist without the hard work of its core team of volunteers. Articles are usually commissioned by the .dpi committee but if you have something so hot you think it's gonna burn us, send it in! We also have opportunities for those who wish to conduct interviews. If you are interested get in touch with us via email at : programmation@dpi.studioxx.org (<mailto:programmation@dpi.studioxx.org>)

Are you a writer and knowledgeable about new technologies? Would you like to be involved as part of our voluntary editing committee? Please send us some information about yourself at programmation@dpi.studioxx.org (<mailto:programmation@dpi.studioxx.org>) with "I love .dpi" in the subject line.

There are many other ways to contribute to .dpi:

- Publish your articles on .dpi! subscribe to the blogosphere by sending an e-mail to webmestre@studioxx.org (<mailto:webmestre@studioxx.org>) with ".dpi blog subscription" in the subject line... we want more bloggers!
- Is there a subject you would like to see addressed in upcoming issues? please let us know, we are open to suggestions!
- We are also looking for volunteers to proofread and translate articles. Let us know if you are interested in helping out.

[Login](#) ([/demo/?q=en/user/login&destination=comment/reply/7%23comment-form](#)) to post comments

 Search

Languages

- English
- Français

Editions

- [01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
- [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

- [Julie Boulanger](#)
- [Marianne Cloutier](#)
- [Aude Crispel](#)
- [Émilie Houssa](#)
- [Sophie Le-Phat Ho](#)
- [Amélie Paquet](#)
- [Tania Perlini](#)

Articles

- Heather Davis
- Dorothy-June Fraser
- Alexandre Klein
- Marisa Jahn

Chronicles



[Contact](#)
[Contribuer à .dpi](#)
[Objectifs](#)
[StudioXX](#)

Protocole de rédaction

dans les catégories [14 \(/demo/?q=fr/no/14\)](#)

La structure du texte

Résumé : il apparaît au-dessus de l'article. Aucun appel de note, aucun hyperlien, ni aucune image dans le résumé. 5 à 10 lignes maximum (60 mots).

Titre de l'article Intertitre-01 à Intertitre-03 : un maximum de trois (3) intertitres cliquables faisant apparaître le texte correspondant, incluant la conclusion.
Possibilité d'identifier des sous-sections (optionnel) à l'intérieur des textes, sous les intertitres.

Notes : Optionnelles mais recommandées.

Références : Optionnelles, mais recommandées.

Sites connexes : Optionnels.

Articles complémentaires : Optionnels.

Format du fichier : rtf.

Présentation générale

Typographie

Écrire le texte tel que l'on aimerait le voir apparaître publié (paragraphe).

L'ensemble du texte doit être à simple interligne, avec alignement justifié. La police est Times 11 points pour le texte.

Majuscules

Les lettres en majuscules (incluant dans les titres des références bibliographiques) doivent porter leur accentuation ou la cédille, le cas échéant.

Ponctuation

Après le point, s'en tenir à une seule espace. Il n'y a pas d'espace avant le point d'exclamation, le point d'interrogation et le point-virgule, seulement avant les deux points.

Nombres

Les décennies doivent être écrites en chiffres, au complet et sans apostrophe (ex. : les années 80).

 Recherche

Langues

- [English](#)
- [Français](#)

Editions

- [01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#)
- [09](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Production

Rédactrice en chef no 17

Sophie Le-Phat Ho

Directrice générale, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordonnatrice

Dina Vescio

Comité de rédaction

- [Julie Boulanger](#)
- [Marianne Cloutier](#)
- [Aude Crispel](#)
- [Émilie Houssa](#)
- [Sophie Le-Phat Ho](#)
- [Amélie Paquet](#)
- [Tania Perlini](#)

Articles

- Heather Davis
- Dorothy-June Fraser
- Alexandre Klein
- Marisa Jahn

Chroniques

Nathalie Richard

Les siècles doivent être écrits en chiffres romains, avec le « e » en exposant (ex. : XXe siècle).

Citations

Les citations de moins de trois lignes soit mises entre guillemets français et sont écrites en caractère romains à l'intérieur du texte.

Guillemets français « », avec un espace entre le guillemet et le texte. Ex. : « Quae res in civitate duae plurimum possunt, eae contra nos ambae faciunt in hoc tempore, summa gratia et eloquentia; quarum alterum, C. Aquili, vereor, alteram metuo. Eloquentia Q. Hortensi ne me in dicendo impediatur, non nihil commoveor, gratia Sex. Naevi ne P. Quinctio noceat, id vero non mediocriter pertimesco. ».

Si une citation est incorporée dans une autre « " " ». Ex. : « Quae res in civitate duae plurimum possunt, eae contra nos ambae faciunt in hoc tempore, summa gratia et eloquentia; "Naevi ne P. Quinctio noceat, id vero non mediocriter pertimesco". Neque hoc tanto opere querendum videretur, haec summa in illis esse, si in nobis essent saltem mediocria. ».

Les citations de plus de trois lignes sont reproduites sans guillemets et à interligne simple; elles sont séparées du corps du texte et isolées en paragraphe par un retrait à gauche et à droite de 1 cm.

Les citations en langue étrangères sont toujours mises en italique; celles de moins de trois lignes doivent également être mises entre guillemets français. Elles sont accompagnées d'une traduction, qui est donnée dans une notre infrapaginale avec le nom du traducteur ou la mention [je traduis] entre crochets droits.

Les hyperliens dans le texte

Présentés dans le texte entre chevrons < >, dans lesquels on retrouve le texte ciblé suivi d'un tiret et suivi de l'adresse URL.

Les images

Entre chevrons : < Texte alternatif accompagnant l'image – suivi du nom exact du fichier correspondant >

Les notes

En bas de page et sans aucun style particulier.

Références et sites connexes

En fin de document et sans aucun style particulier.

Comme bibliographie, informations personnelles (coordonnées, statut, fonctions, portrait miniature, etc.) ou tous sites jugés pertinents pour sa valeur informative et complémentaire, autres que ceux retrouvés spécifiquement dans l'article.

Définitions du genre

Chronique : 500 à 1000 mots
opinion, spécialisé
75\$.

Article : 1500 à 2000 mots
lié à un événement plus factuel
thème, thèse, texte d'opinion
150\$.

Média

QuickTime (format recommandé pour la vidéo)

Dans options -> Video -> Settings

Compression Type : H.264
Frame Rate : Current
Key Frame : Automatic
Compression Quality : High
Encoding (Best quality) Multi-pass
Data Rate -> restrict to 443 kbits/sec
Optimized for streaming
Size 320 X 240 QVGA
Deinterlace
Prepare for internet streaming Fast start
(long à faire mais très intéressant)

Nathalie Ducharme
Albertine Bouquet
Émilie Houssa

Traduction

Ellen Warkentin
Elie Messiaen

Bannière

Sarah Brown, 2010

Webmestres

Stéphanie Lagueux
Marguerite Gawrys

Avec l'aide du



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Mp3 (son) :

Format AAC
Rate : 44.1Khz
Bit rate : 128 KHz

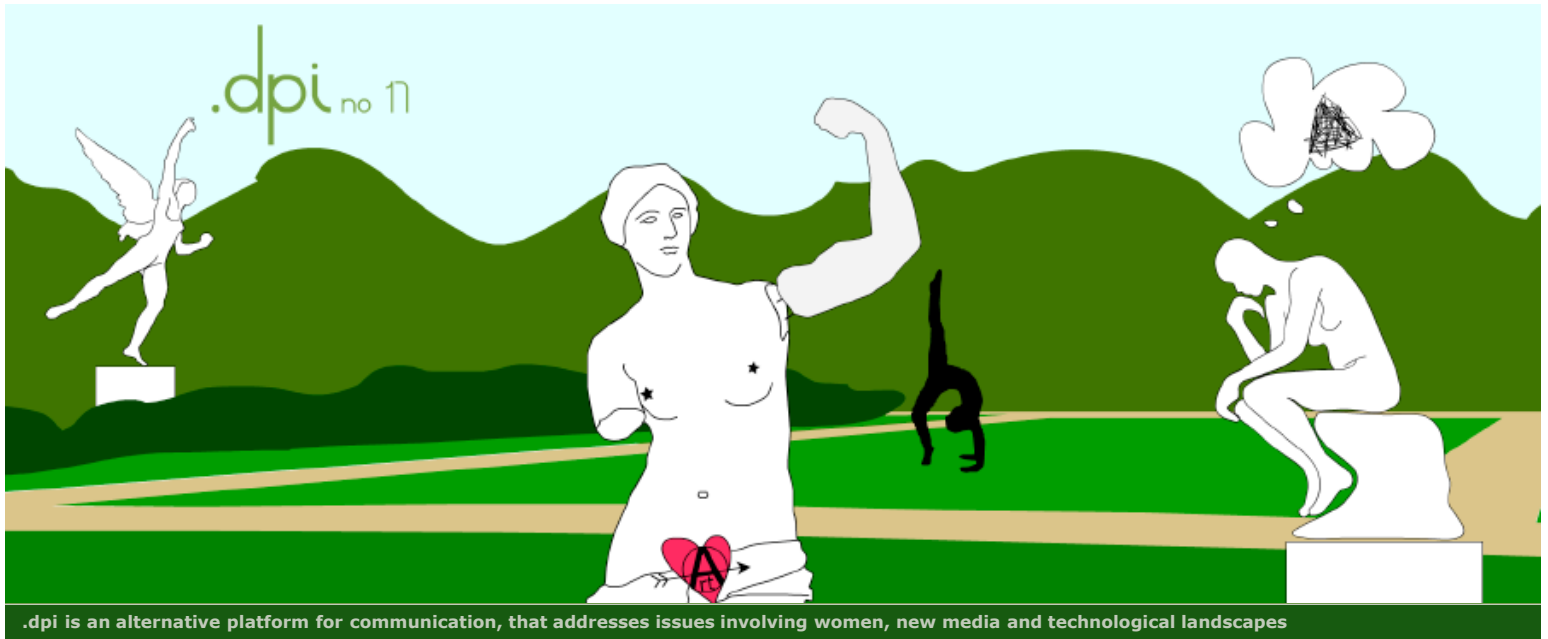
Photos, illustrations, etc. :

Résolution de l'image: 72dpi
Format maximum : 700px * 500px
Dimension de la bannière de la page d'accueil : 900 px X 230 px
Résolution 72dpi

[< Contribuer à .dpi \(/demo/?q=fr/contribuer\)](/demo/?q=fr/contribuer)

[ha](#)
[ut](#)
[\(/de](#)
[mo/?](#)
[q=fr](#)
[/cont](#)
[ribue](#)
[r\)](#)

[Créer un nouveau thème en 10 étapes > \(/demo/?q=fr/contribuer/themes\)](/demo/?q=fr/contribuer/themes)



.dpi is an alternative platform for communication, that addresses issues involving women, new media and technological landscapes

[Contact](#)
[Contribute](#)
[Mission](#)
[StudioXX](#)

Contact

Postal Address

.dpi
4001 Berri St., suite 201
Montreal, Quebec
H2L 4H2
Canada

Phone and Fax

Phone: (514) 845-7934
Fax: (514) 845-4941

E-mail

You can leave us a message by filling up the form below.

Your name: *

Your e-mail address: *

Subject: *

Category: *

Commentaires

Message: *

 Search

Languages

[English](#)
[Français](#)

Editions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#) [09](#)
[10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#) [15](#) [16](#) [17](#)

Production

Editor-in-chief no 17

Sophie Le-Phat Ho

Director General, Studio XX

Paulina Abarca-Cantin

Coordinator

Dina Vescio

Editorial Team

[Julie Boulanger](#)
[Marianne Cloutier](#)
[Aude Crispel](#)
[Émilie Houssa](#)
[Sophie Le-Phat Ho](#)
[Amélie Paquet](#)
[Tania Perlini](#)

Articles

Heather Davis
 Dorothy-June Fraser
 Alexandre Klein
 Marisa Jahn

Chronicles