

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2015)
Heft: 128

Artikel: Laisse parler le langage = Let language tell you
Autor: Martinez, Chus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-846768>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**Chus
Martinez**

**Laisse parler
le langage**

© 1998
Merrill Lynch

Laissez Faire
le langage

Chus Martinez

Let Language
Tell You

on page 49

Laisse parler
le langage

Invasion subtile

Pere Calders

À la pension Punta Marina, à Tossa de Mar, j'ai rencontré un japonais qui ne ressemblait en rien à l'idée que je me faisais d'un japonais.

À l'heure du souper, il s'est assis à ma table après m'avoir demandé la permission sans trop de cérémonie. J'ai été frappé qu'il n'ait ni les yeux bridés, ni la peau jaune. Tout au contraire : ses joues étaient roses et ses cheveux plutôt blonds.

J'étais curieux de voir quels plats il commanderait. Je l'admets, il était puéril de ma part de m'attendre à des nourritures différentes de celles que nous mangeons de nos jours, à des combinaisons exotiques. J'ai été surpris qu'il demande qu'on lui serve un plat typiquement catalan : salade – « avec supplément d'oignon », commanda-t-il en catalan –, puis un *cap i pota* (un ragoût de joue et de pied de veau), suivi de *molls a la brasa i ametlles torrades* (mulet grillé accompagné d'amandes rôties). Il a conclu son repas avec café, cognac et cigare.

Je m'imaginai que le japonais allait manger avec une propreté excessive frôlant l'irritation, disséquant la nourriture comme si le moindre petit morceau était un mécanisme d'horlogerie. Mais cela n'a pas été le cas : il s'est servi lui-même avec couteau et fourchette, manipulant les couverts avec beaucoup d'aise, et a mastiqué chaque bouchée sans transgression esthétique. La réalité secouait mes idées préconçues.

Il parlait catalan aussi bien que nous, sans la moindre trace d'accent étranger. Cela n'est pas si étrange si l'on considère le goût pour l'étude et l'intelligence des Japonais. Pourtant cela m'a fait me sentir inférieur étant donné mon ignorance complète du japonais. Je dois admettre que je suis celui qui a introduit une note étrangère dans la conversation, en adaptant chacun des mes actes – gestes, mots, débuts de phrases – au fait que mon compagnon de table était japonais. Lui, de son côté, est resté frais comme une rose.

J'ai pensé qu'il devait être un représentant de commerce, ou un négociant en caméras digitales ou en puces informatiques – qui s'y connaissait également en perles de culture. J'ai tenté tous ces sujets, qu'il a écartés d'un geste ample de la main.

« Je vends des images saintes d'Olot », dit-il.

« Il existe toujours un marché pour ces choses ? », demandai-je. Et il répondit que oui, il y en avait un, la demande avait certes baissé, mais il maintenait le marché à flot. Il couvrait la région sud de la péninsule, et quand il y avait des vacances, ou lorsque deux jours fériés tombaient l'un après l'autre, il était certain de trouver les gens à la maison.

« Il n'y a pas meilleur endroit que chez soi ! », trancha-t-il avec un air de satisfaction.

« Vous habitez dans votre pays ? »

« Où voulez-vous donc que j'habite ? »

Oui, sans aucun doute, ils sont des globe-trotters et roulent leur bosse partout. Je le regardai de nouveau, et je jure qu'aucun détail, que ce soit dans ses vêtements ou dans ses manières, ne trahissait ses origines. Il portait même le badge du club de Football

de Barcelone épinglé au revers de sa veste.

Bref, il était très suspect, et mon inquiétude grandissait. Comme elle ne se sentait pas très bien, ma femme s'était fait servir le dîner dans sa chambre. Je lui ai décrit ma rencontre fortuite, émaillant de mes peurs le récit : en fin de compte, l'homme était un espion.

« Où es-tu allé chercher l'idée qu'il était japonais ? », me demanda-t-elle.

Je me mis à rire, bien que sans joie, ayant pitié de sa crédulité.

« Je les reconnais à des kilomètres à la ronde », répliquai-je.

« Tu veux dire que tu as vu beaucoup de Japonais ? »

« Non, mais je les repère immédiatement ! »

« Il t'a dit qu'il était japonais ? »

« Pas du tout. Ils sont rusés. »

« Quelqu'un d'autre te l'a dit ? »

« Personne ne m'a dit quoi que ce soit. Inutile de me le dire. J'ai un instinct infailible ! »

Nous nous sommes disputés. Elle n'a pas cessé de s'en prendre à moi, me dit que j'étais méchant et qu'un jour je mettrais vraiment les pieds dans le plat. Comme si je n'étais pas vigilant ! Elle semble se plaire à faire fi de toute logique, en plus d'être incroyablement naïve.

Cette nuit-là, j'ai dormi peu, et mal. Je ne pouvais m'enlever le Japonais de la tête. Car tant qu'ils se présenteront tels qu'ils sont, avec ce petit sourire, ces révérences, ce regard de côté, nous serons à même de nous protéger – du moins je l'espère ! –, mais s'ils se mettent à jouer ce genre de comédie, s'ils apparaissent ainsi sous un faux visage, nous allons vraiment avoir du pain sur la planche.

Traduit du catalan vers l'anglais
par Lawrence Venuti

Pere Calders est un cas étrange dans l'histoire de la littérature. Il s'est exilé au Mexique après la guerre civile, mais il est ensuite retourné en Catalogne où, je pense, il fut malheureux. Il a choisi d'écrire en catalan, sa langue maternelle. J'ai grandi en écoutant les plaintes affirmant que la littérature d'une langue parlée et écrite par une minorité manque de reconnaissance. Toutefois, bien que je ne puisse nommer aucun écrivain aussi brillant que Calders, celui-ci n'a été ni célébré, ni récupéré par *l'establishment*. Il n'est pas tombé dans l'oubli, sans qu'on s'en souvienne pour autant. Ses traductions sont en outre épuisées et, par conséquent, il ne peut être lu qu'en catalan. Il a écrit surtout des nouvelles, toutes très particulières, en portant à la langue une grande attention, comme s'il craignait de faire des abus littéraires dans la présentation de sa pensée. De retour chez lui, dans un pays dirigé par un dictateur, comment exprimer l'inconfort extrême de découvrir qu'il ne semble plus y avoir d'espace pour respirer à son aise la liberté, les idées, la littérature... Difficile dans ces conditions de créer des liens affectifs ou d'inventer des façons de transmettre, de raconter, et même de croire en quoi que ce soit. *Invasion subtile* est la description de ce sentiment, assis à une table face aux autres, face à la tâche d'être écrivain. Ceux qui sont exactement comme vous mais ne le sont pas, le sentiment fort et grandissant d'une étrangeté à l'intérieur de soi, rendant le « possible » impossible.

J'ai choisi d'aborder le travail de Delphine Chapuis Schmitz avec Pere Calders en introduction, car il y a une étrange affinité entre le travail de ce dernier et la façon qu'elle a d'approcher le besoin d'être « prudent » dans la manière dont nous adhérons à la production, dans le fait qu'elle se réfère à des textes existants afin de leur faire dire de nouvelles choses, et dans la nature de la critique que cette opération représente en regard du monde de l'art actuel. Il y a une invasion subtile qui – après une vague d'œuvres conceptuelles – a fait du faire une manière d'exprimer éperdument la présence de l'art. Il y a aussi une opinion radicale sur la production artistique comme instaurant une nouvelle économie, une économie qui divise le travail des artistes féminins et masculins.

Le retour au texte n'est pas uniquement une stratégie conceptuelle et critique ; il s'agit de bien plus que cela. Le « bien plus » est représenté par la philosophie. Le besoin de tester de nouvelles stratégies en se racontant, et en racontant sur la relation de soi aux autres, sur soi en tant qu'artiste, en tant que femme artiste, et sur le fait d'être confrontée aux regardeurs prenant la forme de lecteurs : tout cela doit prendre place à l'intérieur du plus abstrait des mondes. La philosophie maintenant ne signifie pas la quête de raison, mais une investigation dans la nature des idées en dehors de la réalité de l'information.

L'action, la matière et l'expérience, en tant qu'œuvres d'art réalisées, sont concrètes. D'un autre côté, le texte philosophique entretient une relation étrange avec le maintenant, et avec le maintenant de l'information et de la culture numérique auxquelles nous sommes confrontés. Si l'on veut, la philosophie est aux mots ce que la céramique est à la technologie. Une substance où les mots ne répondent pas à la logique de tourner autour d'un sujet, mais gravitent à l'intérieur d'une logique.

Un trait distinctif de l'œuvre de Delphine Chapuis Schmitz repose dans le fait que sa présentation semble différée et qu'elle nous présente à la place une architecture faite de textes. Ses pièces sont des systèmes globaux où recherche, présence matérielle, information, et la mise en scène de tous ces éléments, coexistent avec le désir de produire un lieu pour la critique. Son travail innove quant à la nécessité de « débattre ». Toutefois, il serait inexact de réduire ses travaux aux sujets historiques et politiques de ses textes. Tout au contraire, ses travaux s'ébauchent dans une forme de recherche spécifique, à même la substance du texte, puis acquièrent une forme et une matérialité à un stade ultérieur, un stade qui demande à être réalisé. Ses travaux impliquent une forme précise de recherche artistique ; ils abordent la question de la forme, de la possibilité de pousser des matériaux existants à parler différemment de questions concernant la pratique de l'art aujourd'hui, mais aussi de la nature même de la subjectivité inhérente à une telle tâche. Un livre comme celui que vous tenez entre vos mains est un mélange débridé d'art et de non-art qui se propose de fournir un contexte intellectuel pour répondre à la question de la forme, de l'échelle et de la matérialité dans chacun des mots qui nous sont présentés. Pensez à Internet. Pensez aux millions de mots auxquels vous êtes confrontés chaque jour, à la nature de cette rivière de sources interconnectées, aux outils qui permettent la capture des mots, des phrases et des textes, et de les faire glisser dans un autre ensemble de textes. Cet exercice qui consiste à prendre, à façonner et à mouler un nouveau texte dans une masse de textes et d'images ne nous est pas étranger. Il est par conséquent judicieux de le faire à nouveau, de le faire lentement, soigneusement, à l'ancienne. Cet exercice se met alors à faire écho à différentes vues historiques qui correspondent à notre histoire récente de la liberté, de l'accès et de la démocratie. Cette recherche à travers le texte façonne une idée du digital comme étant réel, sculptural, et de la façon dont les formes et les images s'impliquent et participent à une construction très singulière du social.

Les travaux de Chapuis Schmitz concrétisent différemment cette question de la source et de la matière du texte à l'intérieur du

contexte de la production artistique. Le texte est plus que jamais intrinsèque à l'art. Partant de là, il est clair que l'art est le lieu où nous pouvons mettre en place un terrain qui permette à la transmission historique d'avoir lieu d'une manière sans précédent, un terrain où nous faisons face au passé de la connaissance et en sommes, dans le même temps, radicalement déconnectés, comme jamais auparavant. Cette tension extrême entre continuité et discontinuité est essentielle aujourd'hui. On pourrait même imaginer que le travail de Delphine Chapuis Schmitz sur le texte représente une nouvelle image documentaire de cette tension, de notre relation au numérique, où information et croyances se confrontent. Un documentaire sans voix témoins, sans images ni représentation, mais néanmoins un documentaire qui aborde les changements profonds affectant notre rapport à la narration, au texte et à la voix.

Il est facile de cataloguer ce type de travail comme art politique. Toutefois, je plaiderai en faveur d'une œuvre qui vise à sa propre construction, plutôt que de se livrer à une critique de narrations données. La critique est le siège du doute, et ici aussi, le doute est présent. En étudiant cette œuvre, nous devenons participants de la recherche menée par Chapuis Schmitz, nous sommes les spectateurs des formes qu'elle présente, et nous sommes aussi les lecteurs des récits qu'elle nous propose. Cependant, la critique, le sentiment de distance et le doute ne sont pas ses préoccupations premières; elle s'intéresse avant tout à la manière dont ces éléments constituent un nouveau matériau.

Mais quelque chose d'autre se dégage de son travail : un intérêt pour la création et le développement de nouvelles formes de liberté à l'intérieur de conditions données, en particulier une qualité que nous pourrions nommer *negative capability*, pour reprendre l'expression du poète John Keats. À titre d'exemple, on peut évoquer la volonté humaine et la capacité à transformer un contexte institutionnel – Internet par rapport à la bibliothèque numérique, par exemple – afin de l'ouvrir et de le soumettre à la révision. Ainsi, la question de savoir comment décomposer les généalogies conventionnelles qui déterminent la façon dont nous lisons, comprenons, et réassemblons la connaissance traditionnelle, est un terrain d'exploration fascinant pour cette artiste. En résumé, le travail de Delphine Chapuis Schmitz pourrait être décrit comme étant au centre de toutes ces tentatives pour rompre avec le passé, tout en n'appartenant à aucune.

La transformation est une préoccupation essentielle du travail de Delphine Chapuis Schmitz. Comment une transformation

s'opère-t-elle ? Dans l'art et dans la société ? Comment un événement passé ou un récit changent-ils de forme dans un travail ; comment ce travail se développe-t-il en une pièce, une installation, et devient aussi espace et image ? L'art s'intéresse à la forme, mais aussi à la structure, c'est-à-dire à la façon dont la présence de forme dans le matériau produit de l'espace, mais aussi altère la perception et la lisibilité. Une œuvre témoigne toujours de la tension entre un engagement envers l'expérience esthétique et la place et le contexte dont elle est issue. Delphine Chapuis Schmitz nous présente une origine jumelle : d'un côté le lieu/la situation réelle où nous, spectateurs, faisons connaissance avec son œuvre et, de l'autre, la recherche et les interrogations qui donnent un sens à l'espace politique et historique dans l'espace réel de l'œuvre en question. Le dénominateur commun de toutes ses pièces est le jeu entre deux dimensions de temps et d'espace très différentes, bien que corrélatives ; l'une située dans le passé, l'autre faisant partie de notre présent. L'espoir n'est pas la possibilité de se « souvenir » de ce qui s'est passé grâce à l'œuvre d'art, mais d'établir une corrélation entre ces deux moments, ces deux corps sociaux. Pourquoi ? Probablement parce que l'espoir est un système très similaire à l'exercice qui consiste à chercher la reconnaissance d'événements passés pertinents dans le présent. Si nous sommes capables de percevoir l'intérêt du matériau qui s'adapte à cette dimension narrative des œuvres, nous sommes alors déjà capables de fonctionner à l'intérieur des énergies empathiques indispensables pour imaginer une communauté libre.

Le problème du savoir et de la pensée tels qu'ils se déroulent à la fois dans notre esprit et dans la matière est si complexe qu'il mène à une forme de panpsychisme créatif – en supposant qu'il existe un degré de conscience ou de pensée advenant dans la matière. J'ai écrit un jour : « S'interroger sur le savoir implique l'effort de formuler – par une logique et des langages qui dépassent les disciplines – comment les relations inextricables entre les choses, le langage, les formes et le sens sont possibles. Cela veut dire tenir compte des éléments, des possibilités autant que des circonstances dans lesquelles les principes qui associent l'animé et l'inanimé, ou les objets et la mémoire, les animaux avec d'autres animaux, les graines avec l'art, la théorie avec la logique du politique, ou encore la poésie et la connaissance, se produisent. Et par conséquent, on ne sera pas surpris du fait que l'imagination soit un principe central dans l'invention de la connaissance qui se produit dans l'art – c'est là une tâche qui ne vient pas imiter une activité académique, mais bien plutôt produire du temps et de l'espace d'une façon excessive et subversive, constituant ainsi une

nouvelle « culture ». La possibilité de l'échec est le trait principal de la fiction et de l'imagination. Ces dernières ne représentent pas une base solide pour la parole ; elles constituent une interférence dans la logique d'une affirmation intentionnelle de sens. L'art a conservé cette inversion de la relation entre le sens et le dire comme façon de surmonter les pièges de la conscience ainsi que le principe transcendantal régissant la conception moderne de l'individu, qui définit le politique comme un texte sans ambiguïté, marqué par l'intention de signifier et capable de produire et de reproduire un sens de l'empathie tout à fait défini. Cet exercice consistant à accepter l'énigme de l'ambiguïté et l'altération constante des relations entre la matière et les mots, le temps et le sens, définit une forme de recherche qui demande une reconsidération radicale du rôle du langage, des conceptions simples sur la façon dont les choses interagissent, ainsi qu'un inventaire des monologues produits par des formes de signification sérieuses. »¹

L'art et sa relation à la conscience est un autre sujet d'importance. Dans son travail, Delphine Chapuis Schmitz se penche sur la question de savoir comment nous devenons conscients, mais aussi comment, par le fait même de devenir conscients, la compréhension traditionnelle de l'esthétique se voit mise à l'épreuve. Son travail traite de la conscience et du lien, étrange et difficile à prouver, entre ce que nous nommons le réel, notre présence, et la dimension de la mémoire. Les œuvres surviennent en elles-mêmes, pour ainsi dire, mais surviennent aussi dans notre esprit. La matière et la forme stimulent les sens, mais sont aussi là pour produire une forme d'actualité complexe qui instille en nous une « mémoire » tandis que nous regardons la pièce. La mémoire du confinement, d'avoir été privés de liberté, de faits et d'événements dont nous nous « rappelons » en voyant la pièce. Notre corps et notre esprit établissent une relation épistémologique complexe avec l'œuvre.

Le mot « conscience » est employé de différentes façons. Il peut être utilisé pour désigner la capacité à distinguer les stimuli, à signaler de l'information, à suivre des états intérieurs, ou encore à contrôler le comportement. Nous pouvons concevoir ces phénomènes comme posant le « problème facile » de la conscience. En principe, l'idée qu'un système physique puisse être « conscient » en ce sens ne semble pas poser grand problème, et il n'y a aucun obstacle évident à ce qu'on puisse finir par expliquer ce phénomène dans des termes neurobiologiques ou informatiques. Mais comment, et pourquoi, les processus physiques donnent-ils lieu à l'expérience ? Pourquoi ces processus ne se

¹ Chus Martínez, *Unexpress the Expressible*, in: DOCUMENTA (13): 100 Notizen – 100 Gedanken, 2012. 24 pp., 9 ills.

produisent-ils pas «à l'aveugle», sans être accompagnés par des états d'expérience? C'est là le mystère central de la conscience.

Selon l'argument de la connaissance, il existe des faits qui relèvent de la conscience et ne peuvent être déduits de faits physiques. Quelqu'un pourrait connaître tous les faits physiques, être parfaitement rationnel et néanmoins incapable de connaître sur cette base tous les faits relevant de la conscience.

Toutes les notions traditionnelles d'expérience esthétique – sur lesquelles repose encore, je m'hasarderai à l'avancer, ce terme tel qu'il est utilisé dans le contexte artistique actuel – ont une base épistémique; elles supposent toutes un fossé entre le réel et l'esprit ou – pour simplifier les termes – entre les «vérités» physiques et phénoménologiques. Autrement dit, elles dérivent toutes de Descartes, ou d'une façon cartésienne de présenter la division entre les domaines de l'animé et du non-animé. Le paradigme esthétique demeure réductionniste. La conscience survient uniquement dans l'esprit humain, un esprit affecté par le réel, un réel qui ne possède aucune forme de conscience. L'esthétique dépend d'une lecture matérialiste de la relation entre l'humain et la nature. Il est difficile de croire que le matérialisme puisse encore être considéré comme une façon adéquate de nous présenter en opposition avec la nature, ou d'expliquer un cas d'expérience particulier, mais le matérialisme doit être vrai puisque toute autre alternative est inacceptable. Néanmoins, nous devons vouer nos efforts de recherche à concevoir des alternatives à cette vision du monde encore dominante, une vision qui affecte non seulement notre façon d'interpréter l'art et ses effets, mais aussi le cœur même de la compréhension traditionnelle de l'art, de l'expérience et du politique. Nous avons de bonnes raisons de croire que la conscience occupe une place fondamentale dans la nature, et – à la lumière de tous les développements scientifiques et philosophiques pertinents – nous devons examiner comment cela pourrait donner lieu à une nouvelle science pour l'exploration de l'art et de sa réflexion, ainsi qu'à tout un nouvel ensemble de termes et à une logique permettant de découvrir de manière complètement nouvelle notre inclusion dans l'art du point de vue de «l'art-je», et pas seulement de l'humain «je».

Et donc, cette façon de concevoir les pièces représente une étape audacieuse et intéressante vers une compréhension différente de la connaissance à travers l'art, une compréhension qui tient compte de processus ne représentant ni le passé, ni la bonne action par opposition à la mauvaise, mais permettant au contraire de percevoir l'histoire collective de nos sociétés d'une façon différente, afin de découvrir une expérience de la liberté nécessaire à la réinvention du contrat social à travers l'art.

Chus Martinez

Laisse parler
le langage

en page 41

Let Language
Tell You

Subtle Invasion

Pere Calders

At the Hostal Punta Marina, in Tossa de Mar, I met a disturbing Japanese man who didn't bear the slightest resemblance to the idea I'd formed of the Japanese.

At suppertime he took a seat at my table after asking my permission without much ceremony. I was struck that he didn't have slanted eyes or yellowish skin. Just the opposite: his cheeks were pink and his hair was fairly blonde.

I was curious to see which dishes he ordered. It was childish, I admit, to expect foods that weren't what we eat nowadays, or that made up exotic combinations. I was surprised that he had them bring him a typical Catalan meal: salad—"with extra onion," he said in Catalan—then *cap i pota* (a stew of calf's cheek and foot), followed by *molls a la brasa i ametlles torrades* (grilled mullet with roasted almonds). He finished off the meal with coffee, cognac, and a cigar.

I'd imagined the Japanese would eat with exaggerated neatness, even to the point of irritation, pincering the food as if each morsel were a mechanism in a timepiece. But this wasn't the case: the man served himself with knife and fork, using them with great fluidity, and he chewed each mouthful without any breach of aesthetics. Reality shook my preconceptions.

He spoke Catalan as well as any of us, without the least trace of a foreign accent. This wasn't so strange if you consider that the Japanese are very studious and quite clever. Yet it made me feel inferior since I didn't know a scrap of Japanese. I have to admit that I was the one, oddly enough, who introduced a foreign note into the conversation, adapting my every action—gestures, words, opening lines—to the concrete fact that my tablemate was Japanese. He, however, stayed fresh as a rose.

I thought he must have been a sales rep or dealer of digital cameras or computer chips—who also happened to know about cultured pearls. I tried all these topics and he swept them away with a broad wave of his arm.

"I sell saints' images from Olot," he said.

"There's still a market for those things?" I asked. And he said that, yes, there was, that it had certainly fallen, but he was keeping it alive. He covered the southern region of the peninsula, and when there was a break or two holidays fell together, people were certain to be at home.

"There's no place like home!" he decided with a look of satisfaction.

"Do you live in your country?"

"Where else would you want me to live?"

Yes, clearly, they're globetrotters, and they get around everywhere. I looked at him again, and I swear that no detail, whether in his clothing or in his manner, gave away his Japanese origins. He even wore the shield of the Barcelona Football Club pinned to his lapel.

In a word, he was very suspicious, and I grew worried. My wife had her supper served in our room because she felt a bit sick. I described my chance meeting to her, decking the tale with my fears: when

you came right down to it, the guy was a spy.

"Where did you get this idea that he's Japanese?" she asked me.

I laughed, although without much glee, pitying her innocence.

"I recognize them a mile away," I replied.

"You mean you've seen many Japanese people?"

"No, but I spot them immediately!"

"He told you he was Japanese?"

"Not once. They're shrewd."

"Did somebody else tell you?"

"No one told me anything. No one needs to tell me. I have the sharpest instincts!"

We had a falling-out. She is always getting at me, saying that I'm nasty and someday I'll really put my foot in it. As if I didn't have my wits about me! She seems to get pleasure from abandoning logic, and she is incredibly naïve.

That night I slept little and badly. I couldn't get the Japanese man out of my head. Because as long as they show up as they are, with that little smile, those bows, that sideways glance, we'll be able to protect ourselves. Or so I hope! But if they put on such a charade, such a bogus display, we'll really have our hands full.

Translated from the Catalan
by Lawrence Venuti

Pere Calders is a strange case in the history of literature. He was in exile in Mexico after the civil war but returned to Catalunya where, I assume, he was unhappy. He chose to write in Catalan, his mother tongue. I grew up listening to complaints about how a literature in a language that only a minority speaks or reads faces weak recognition. However, even if I cannot name any other writer so brilliant, Calders is not the writer that the establishment praised or has recuperated. He is not forgotten, but he is not remembered. His translations are also out of print and so you can only read him in Catalan. He mostly wrote short stories. They are all very particular, very careful with language as if he is afraid of using any extra 'literature' to present his thinking. Returning home, to a place governed by a dictator, how can you express the heavy discomfort of finding that there seems to be no space, no ease in breathing freedom, ideas, literature... No easy ways of bonding with others or inventing ways of transmitting, telling, even believing. Subtle invasion is the description of this feeling, seated at a table facing others, facing the task of being a writer. Those who are exactly like you but they are not, the strong feeling of a foreignness building up inside, making the 'possible' impossible.

I have chosen to start with Pere Calders in addressing the work by Delphine Chapuis Schmitz because there is a strange affinity in the way she addresses the need to be 'careful' in how we embrace production, in the way she returns to existing texts to make them say new things and also in the nature of the critique this operation embodies regarding the art world of today. There is a subtle invasion that—after a wave of conceptual works—embraced doing as a way of deliriously expressing the presence of art. There is also a radical view on how art production establishes a new economy and an economy that divides the work of female and male artists.

The return to text is not merely a conceptual critical strategy; there is actually much more to it. The 'much more' is represented by philosophy. The need to test new strategies in telling about oneself, about one's self in relation to others, about one's self as an artist, as a woman artist, as confronted with viewers in the form of readers: all this has to happen inside the most abstract world of all worlds. Philosophy now does not stand for the search of reason, but for an inquiry into the nature of ideas outside the reality of information. Action, matter, experience as realized art works are concrete. The philosophical text, on the other hand, bears a really strange relation with the now and with the now of the information and digital culture we are facing. If you want, philosophy is to words what ceramics is to technology. A substance

where words do not respond to the logic of revolving around a subject, but gravitate inside a logic.

If there is a particular trait of Delphine Chapuis Schmitz's work, it is that its presentation seems to be delayed and that, instead, she presents us with an architecture made of text. Her pieces are broader systems where research, material presence, information, and the staging of all these elements coexist with the desire to produce a place for critique. Her works innovate the necessity of 'debate.' However, it would be inaccurate to reduce her works to the historical or political subjects of her texts. On the contrary, the works start with a very specific form of research into the substance of text and then acquire form and materiality in a later state, a state that needs to be realized. Her works involve a precise form of artistic research, they address the question of form, the possibility of forcing existing material to talk differently about questions that concern doing art today, but also the very nature of the subjectivity inherent in such a task. A book, like the one you are holding in your hands, is a wild mixture of art and non-art that intends to provide an intellectual context to face the question of form, scale, and materiality in every one of the words that are being presented to us. Think of the Internet. Think of the millions of words you face every day, of the nature of this river of interconnected sources, of the tools that allow you to capture words, sentences, texts and drag them into another pool of text. This exercise of taking, forming, and molding a new text inside a swimming pool of texts and images is nothing foreign to us. And therefore, it makes sense to do it again, to do it slowly, carefully, in an old-fashioned manner. This exercise then starts resonating with multiple historical views that conform to our recent history of freedom, democracy, and access. This search through texts informs an idea of how the digital is real, how it is sculptural, and how forms and images participate and engage in a very particular construction of the social.

Chapuis Schmitz's works actualize differently this question of source and text material inside the context of making art. Text is inside art more than ever. Knowing this, it is clear that art is the place where we can establish a ground for historical transmission to happen in an unprecedented way, a ground where we encounter the past of knowledge and are, at the same time, radically disconnected from it, like never before. This immense tension between continuity and discontinuity today is key. One could even imagine that the text works of Delphine Chapuis Schmitz represent a new documentary image of this tension, of our relationship with the digital, with information versus

wisdom. A documentary without testimonial voices, without images and representation but still a documentary, which addresses the profound changes affecting our relationship with narration, text, and voice.

It is easy to classify this type of work as political art. However, I will argue in favor of a work that aims first at its own construction rather than engaging in a critique of given narratives. Critique is the place of doubt and there is doubt here, too. In studying this oeuvre, we are participants in the research Chapuis Schmitz is conducting, we are viewers of the forms she displays, and we are also readers of the narratives she offers us. However, critique or sentiments of distance and doubt are not her primary concern; she is interested above all in how these different materials constitute a new material.

And there is something else that stands out in her work: an interest in the formation and development of new forms of freedom within given conditions. There is a quality, in particular, that we might call 'negative capability,' to borrow the words of poet John Keats. A case in point: human will and the capability to transform an institutional context—the Internet versus the analog library, for example—to open it up and subject it to revision. And so, the question of how to break down conventional genealogies that determine how we read, understand, and reassemble traditional knowledge is a fascinating field for this artist. In short, the work of Delphine Chapuis Schmitz could be described as being in the middle of all these attempts to break with the past while, at the same time, appertaining to none.

Transformation is a salient concern in the work of Delphine Chapuis Schmitz. How is transformation possible? In art and in society? How does a past event or a narrative acquire a new form in a work; how does this work become a piece, an installation, but also space and image? Art is interested in form, but also in structure, that is, in the way the presence of form in material produces space but also alters perception, readability. A work always testifies to the tension between a commitment to aesthetic experience and the place and situation in which the work originates. Delphine Chapuis Schmitz presents us with twin origins: on one hand, the actual place/situation where we, the spectators, encounter the works and, on the other, the research and questions that make historical and political space resonate in the actual space of the respective piece. Common to every piece is this play with two very different but correlative dimensions of time and space, one situated in the past, one part of our present. The hope is the

possibility not of 'remembering' what happened thanks to the artwork, but of establishing a correlation between these two moments, these two social bodies. Why? Probably because hope is a system very close to this exercise of seeking recognition in the now for relevant events in the past. If we are able to sense the relevance of the material that conforms this narrative dimension of the works, then we are already able to function inside the empathic energies necessary to imagine a free community.

The problem of knowledge and thinking as happening both in our mind and in matter is so complex that it leads to a sort of creative panpsychism—assuming that there is a level of consciousness or thinking already happening in matter. I once wrote: "To inquire into knowledge implies the effort to formulate—through logics and languages that surpass disciplines—how inextricable relations among things, language, matter, form, sense are possible. It means to account for the terms, the possibilities as well as the circumstances, in which the principles that associate the animate with the inanimate, or objects with memory, or animals with other animals, or seeds with art, or theory with the logics of politics, or poetry with knowledge occur. And therefore it cannot come as a surprise that imagination is a central principle in the invention of the knowledge that takes place in art—a task that does not mimic an activity of academia, but that, in an excessive and subversive way, produces time and space for it, constituting a new 'culture.' The main trait of fiction and imagination is their potential failure. They do not serve as solid ground for a speech act; they are an interference in the logic of an intentional assertion of meaning. Art has retained this inversion of the relationship between meaning and saying as a way to overcome the traps of consciousness, the transcendental principle that rules the modern conception of the individual, that defines the political as an unambiguous text marked by intention of meaning and able to produce and reproduce a very definite sense of empathy. This exercise of accepting the riddle of ambiguity, the constant alteration of the relations between matter and words, time and meaning, defines a research manner that calls for a radical reconsideration of the role of language, of straightforward conceptions of how things interact, as well as the inventory of monologues produced by serious forms of meaning."¹

Art and its relation to consciousness is another important subject. In her work, Delphine Chapuis Schmitz addresses the question of how we do become aware, but also how, in becoming aware, the tra-

¹ Chus Martínez, *Unexpress the Expressible*, in: *DOCUMENTA (13): 100 Notizen – 100 Gedanken*, 2012. 24 pp., 9 ills.

ditional notion of aesthetic experience is challenged. Her work deals with consciousness, with the strange and difficult-to-prove connection between what we call the real, the dimension of memory and our own presence. The works do happen in themselves, so to say, but they also happen in our mind. Matter and form activate the senses, but are also there to produce a complex form of actuality that introduces in us a 'memory' that was not there before. The memory of seclusion, of being deprived of freedom, of facts and events we now 'remember' while we see the piece. Our body and mind establish a complex epistemological relationship to the work.

The word 'consciousness' is used in many different ways. It is sometimes used for the ability to discriminate stimuli, or to report information, or to monitor internal states, or to control behavior. We can think of these phenomena as posing the 'easy problems' of consciousness. There seems, in principle, to be no deep problem with the idea that a physical system could be 'conscious' in these senses, and there is no obvious obstacle to an eventual explanation of these phenomena in neurobiological or computational terms. But how and why do physical processes give rise to experience? Why don't these processes take place 'in the dark,' without any accompanying states of experience? This is the central mystery of consciousness.

According to the knowledge argument, there are facts about consciousness that are not deducible from physical facts. Someone could know all the physical facts, be a perfect reasoner, and still be unable to know all the facts about consciousness on that basis.

All traditional notions of aesthetic experience—on which, I would venture to say, the term as used in the art context today still very much depends—have an epistemic basis; they all assume a gap between the real and the mind or—to simplify the terms—between physical and phenomenological 'truths.' In other words, they all derive from Descartes, or from a Cartesian way of presenting the divide between the anima and the non-animate realm. The aesthetic paradigm is still a reductionist one. Consciousness happens only in the human mind, a mind affected by the real, a real that does not possess any form of consciousness. Aesthetics depend on a materialistic way of reading the relationship between human and nature. It is hard to believe that materialism can still be considered a true way of presenting us versus nature or explaining a particular case in experience, but materialism must be true since alternatives are unacceptable. However, we need to dedicate our research efforts to produce alternatives to this still preeminent worldview, one that affects not only the way we read art

and its effects, but also the core of traditional ways of understanding experience, art, and politics. We have good reasons to believe that consciousness has a fundamental place in nature, and that—in the light of all relevant philosophical and scientific developments—we need to explore how this may trigger a new science in exploring art and its thinking, as well as a new whole set of terms and a logic for a truly new way of discovering our being part of art from the point of view of the ‘art-I’ and not only the human ‘I’.

And so, this form of conceiving the pieces represents a bold and interesting step toward a different understanding of knowledge through art. It is one that takes into account processes that do not represent the past or the good action versus the bad, but rather the possibility of sensing the communal history of our societies in a different way in order to discover an experience of freedom necessary to reinvent the social contract through art.