

ARTUR ŻMIJEWSKI + GERALD MATT (CONVERSATION) PHILOSOPHIE À L'ACTE

Texte proposé par Jagna Ciuchta et traduit avec le soutien de l'Institut Polonais.

Ce texte a été publié en allemand et en anglais dans *Interviews 2*, conversations de Gerald Matt avec 42 artistes, ed. Kunsthalle Wien, 2008.

Questions traduites de l'anglais par Delphine Binet.

Réponses traduites du polonais par Jagna Ciuchta & Béatrice Méline.

Votre travail provoque souvent l'indignation publique. Votre stratégie artistique a parfois des effets perturbants. Dans des travaux comme *Out for a Walk*, vous prenez les handicaps humains et des humains handicapés pour thème en amplifiant la différence entre « normalité » et « handicap » jusqu'aux limites du tolérable. Est-ce que cela vous touche personnellement ? Vous avez dit que *Out for a Walk* était un film sur la faillite : pouvez-vous commenter ?

Je ne torture pas les spectateurs avec préméditation – c'est mon appréhension du monde qui est insoutenable. Je parle une langue qui ne me choque pas mais qui est problématique pour le spectateur. Ce ne sont pas seulement les corps qui sont handicapés. Il existe des handicaps économiques et éducatifs. Dans la société elle-même, il y a un mélange de handicaps qui fonctionne en restant souvent invisible – par exemple, la différence ethnique peut avoir un effet de handicap mental. Il existe aussi des handicaps linguistiques – « *broken english spoken perfectly* ». Moi-même je parle un anglais international qui est devenu un dialecte global. Ce mix de handicaps

Artur Żmijewski,
Eye for an Eye,
vidéo, 1998.
Vidéostills, courtesy
Artur Żmijewski.

créée des zones de mutisme » – il aliène les gens à l'intérieur d'une même société et il leur rend impossible l'articulation des besoins. La collectivité crée un réseau de handicaps qui permet aux uns de prendre des places dans la structure et l'interdit aux autres. La catégorie « handicap » est une catégorie du pouvoir – donner un statut de handicapé est arbitraire et sert au pouvoir sur les corps, pouvoir sur les positions prises dans la structure sociale, et au pouvoir sur « la vie nue »¹ : ce nouveau-né est tellement handicapé, permettons-lui de mourir.

Différence entre normalité et handicap : regardons comment le statu quo entre les membres d'une société est instable. De petites infractions au contrat, aux standards de communication et la relation est brouillée, elle perd son effectivité, elle est presque désintégrée. Un petit écart est déjà une infraction ou une déviance. Les actions artistiques négocient ces limites de déviation. Et elles réussissent à les déplacer.

Mais parfois l'art, la culture, restent passifs. Dubravka Ugrešić, écrivain croate, en parle à propos de la guerre en Yougoslavie. Elle reconnaît qu'elle-même n'a rien fait pour arrêter le massacre. Elle n'a pas fait attention au venin produit par les politiciens et diffusé par les médias. Et là, comme dans le cas de l'ex-Yougoslavie, la culture participe au crime parce qu'elle renonce à entrer en résistance.

Out for a Walk et *Eye for an Eye* sont des modèles d'utopie, c'est pour cela que j'en parlais en termes d'échec. Néanmoins, en tant qu'appel à une solidarité humaine radicale, en tant que proposition de remplacement de « l'économie d'échange » par une « économie de don », ce film est un succès – les postulats qu'il contient se répandent encore.

On peut lire l'échec que raconte ce film d'un point de vue existentiel – c'est la confrontation avec les limites de la « vie nue », du véhicule organique qu'est le corps. L'image n'est maquillée d'aucune consolation et d'aucun espoir médical. Le spectateur se retrouve face à face avec la cruauté de l'existence corporelle – avec les effets d'une maladie ou d'un accident. Ces faits et leurs conséquences sociales ne sont voilés par aucun « discours de consolation ».

1. Un des « mots d'ordre » de la Documenta 12. Les trois thèmes majeurs étaient : la modernité est-elle notre Antiquité ? Qu'est la vie nue ? Qu'y a-t-il à faire ?

La chanson des enfants sourds et muets dans *Singing Lesson* est un mélange de cris, de râles, de hurlements, d'éclats de bruits étranges. Les enfants essaient d'imiter des sons qu'ils n'ont jamais entendus, avec des résultats aliénants. Le regardeur est-il censé apprendre quelque chose sur la beauté de ce qui est généralement perçu comme déficient ?

Il apprend que la beauté est aussi une catégorie idéologique et qu'elle peut servir à exclure du champ de l'échange et du champ visuel. La beauté en tant que catégorie sert à exercer un pouvoir sur le corps. On a appris à ces enfants que leur voix était laide – ce qui les remplissait de honte. Et la honte est un outil évident de contrôle des comportements, pour brider des caractères. Donc, ces enfants sourds, comme dirait Rancière : émettent des sons mais ne parlent pas.

Singing Lesson 1 et *Singing Lesson 2* transforment leurs voix en parole. Dans une autre interview, j'ai raconté *Singing Lesson* ainsi : « Ces enfants sourds, ils chantent. Pour nombre d'entre eux le concept de son ne veut rien dire – n'a pas de signifié. Ils le ressentent au mieux comme une vibration. Et c'est justement eux qui créent la musique, qui chantent. Je pense que les sourds créent une réalité esthétique parallèle, linguistique – produisent une autre grammaire sonore. En chantant, ils montrent qu'ils sont vraiment différents, et ça, on ne peut pas le nier ou le voiler d'une quelconque "publicité sociale" pour le respect des différences. Ils sont autres et les entendants cherchent à avoir un contrôle sur eux, en leur apprenant à articuler des mots. On sait que ces mots "sourds" sont tordus et boiteux, donc on leur "interdit" de les utiliser parce qu'ils sonnent mal. Ce double discours les élimine efficacement de notre champ visuel, celui des entendants, et les empoisonne de honte. Le corps social ainsi segmentarisé – morcelé entre entendants et sourds, homos et hétéros, juifs et allemands, mal et bien payés, mal et bien éduqués – il faut ensuite le recoudre laborieusement. [...] Les sourds ressuscitent dans ce petit film en tant qu'autres - insurmontablement différents. Et d'une façon terriblement sérieuse, ils nous posent la question de l'acceptation inconditionnelle de leur différence. »

***Eye for an Eye* a aussi quelque chose à voir avec le plaisir corporel de chacun, avec le fait de jouir de sa propre existence. Les déficiences du corps sont présentées ouvertement et sans complexe ; l'état de différence est relativisé et perd sa dimension spectaculaire. Il n'est pas question de souffrance ou d'empathie. L'art comme un porte-voix ? Ou une leçon sur la perception de soi et des autres ?**

On peut dire que ces amputés commencent à utiliser les bien-portants – ils en tirent profit. Cette action cynique est affirmée dans le film *Eye for an Eye*. Fini d'être la victime, fini la « mimikra »² des invalides. Dans l'acte méprisant d'utiliser l'autre ils transforment les bien-portants en marchepieds.

Le film est le lieu d'une fiction où nous ne sommes pas tenus d'être bons et charitables comme nous le dictent les convenances. Dans l'espace qu'est le film, nous pouvons montrer une infirmité, en rire, et transformer une personne valide en prothèse. Le film est un espace de liberté – on peut par exemple s'y montrer extrêmement cynique ou même cruel, puisque de toute façon, les spectateurs savent que ce n'est qu'un « jeu », l'alibi est assuré.

On peut prendre le film *Eye for an Eye* comme modèle de relativisation fonctionnant comme un performatif social – il contribue à rompre avec les modèles de rejet de l'autre et de sa différence aux conséquences tragiques.

La réalité est telle que nous nous la racontons. Nos corps sont aussi tels que nous nous les racontons. La maladie est une histoire du corps que raconte la patho-physiologie. La vieillesse est une histoire du corps que racontent les assurances sociales, les corps sont tels que les veut la collectivité. Si c'est un corps nationalisé, mobilisé à l'armée par exemple, nous avons affaire à une narration potentiellement tragique et grandiose à la fois. *Eye for an Eye* est une des histoires du corps qui participe à la modélisation sociale de l'image du corps et parle de formes de solidarités sociales radicales et sans compromis.

La compassion a été inventée à l'usage de ceux qui regardent – c'est leur alibi. Je regarde parce que je compatis et non parce que je suis séduit par la tare physique, par exemple, par l'image d'un unijambiste. Et pourtant c'est aussi un cirque de formes, d'associations sculpturales extraordinaires, de lignes inattendues. Je ne vais pas à l'hôpital parce que c'est une expérience extrême, une image d'entre-deux, entre la vie et la mort, entre la souffrance et le confort du corps sain, une image qui nous désarme, qui nous fascine car elle nous concerne aussi. Je vais à l'hôpital pour rendre visite aux malades.

2. Forme de mimétisme. où des animaux sans défense s'adaptent en prenant la forme ou la couleur d'animaux capables de se défendre.

L'art est un outil très efficace pour faire valoir des intérêts culturels. C'est un champ de luttes culturelles qui concerne un terrain social beaucoup plus large. Ces efforts pour changer le statu quo politique, scientifique, religieux, traditionnel ou technologique, ont un point commun avec l'art. Je pense que nous avons affaire à un échange fluide d'arguments et de stratégies de combat. Par exemple, la stratégie du « champ excité »³ apparaît souvent dans l'art. C'est une stratégie qui vient du champ politique : une action risquée « excite le champ » - elle secoue des joueurs passifs jusque-là, elle les porte à ébullition – et elle rend possible des « variantes » d'action en fonction de la direction qu'ils prendront.

Cette stratégie repère et active le champ des forces du pouvoir et le rend propice à une transformation. Dans l'art, c'est plutôt la topographie des opinions qui est « excitée » et qui devient malléable. L'art, au sens large - littérature, film, théâtre, arts visuels – a aussi la capacité d'établir des axes de conflits divers dans le territoire qu'il contrôle. Il sait aussi « vendre le conflit » – l'initier et confier sa gestion aux médias. L'artiste polonaise Joanna Rajkowska propose une stratégie de modification de contexte dans un champ de conflit. Après cette modification, le conflit perd sa raison d'être, il n'a plus de moteur. Oscar Hansen parlait d'une chose similaire en architecture : « *Dans la banlieue de Bergen, on a construit des barres d'immeubles [...], à côté, il y avait des villas. Et, bien sûr, ceux des immeubles se sentaient mal car les autres étaient dans les villas de luxe et eux, les pauvres, dans les barres. Lui, [Svein Hatløy], a transformé cette situation sans démolir les barres d'immeubles. [...] Tout simplement, il a organisé un espace extérieur si riche que ceux des villas ont commencé à venir chez ceux des immeubles.* »⁴

Quoi qu'il en soit, une action artistique peut « exciter » l'activité d'un champ donné et amener à une réorganisation significative de ses éléments. « Re-thinking » est une bonne expression pour cet attentat à l'organisation théorique de la structure du champ. Il serait bon pour l'art d'y ajouter « re-doing » ou « re-visualising ».

L'art, comme la politique, est un lieu de division. Il y a des « partis » de contestation et des groupements passifs, qui pensent qu'il vaut mieux ne pas sortir du cadre. Il y a des « partis » conservateurs liés

3. Terme utilisé en physique à propos d'accélérateurs de particules.

4. Oskar Hansen, *Towards open form / Kù formie otwartej*, Fundation Galerie Foksal, Revolver, Musée de l'Académie des Beaux-Arts, Varsovie, 2005, page 90.

avec l'ordre néo-libéral, des « partis » du profit et des « partis » révolutionnaires. Il y a des activistes sociaux et des ultraconservateurs. Il y a des catholiques, des femmes, des partis nationalistes. Mais cette division est tacite – elle naît sous nos yeux puis perdure dans le non-dit. L'art est aussi bien un porte-voix que, ce qui me plaît le plus, une « philosophie à l'acte », une pratique sociale qui conduit à des effets sociaux durables mais souvent difficiles à percevoir.

Vous vous battez encore et toujours contre les limites du consensus social et du politiquement correct. Qu'est-ce que ce terme signifie pour vous ?

Oui, ce sont les interdits sociaux qui sont testés. Les limites sont très étroites, une infraction ou une déviation sont à portée de main. Néanmoins, je ne suis pas contre les limites sociales en tant que telles, car elles assurent aussi ma propre sécurité. J'ai lu une fois une hypothèse disant que les cancers sont les culs-de-sac de l'évolution – que l'évolution, qui pourtant perdure toujours, expérimente dans nos corps et fait des erreurs. L'art est en quelque sorte un cul-de-sac de l'évolution sociale. Il produit des objets et des procédés d'actions, des contextes, des fantaisies ou des scénarios avec lesquels on ne sait pas quoi faire au premier abord. Ils sont en ce sens des maladies que subit le corps social. Il arrive que ce que l'art propose soit accepté et que sa façon d'agir soit comme naturalisée.

Le monde de l'art est déjà une corporation globale – l'une des plus grandes, monopolisant et contrôlant les pratiques culturelles de la manière la plus efficace qui soit en les transformant en marchandise propice à la spéculation. On peut imaginer que de telles « pratiques invisibles » inventées par l'art « infectent » le corps social ; qu'elles s'y installent et soient naturalisées. Selon l'opinion générale, c'est l'art qui critique le capitalisme. Pourtant, il se pourrait que ce soit le capitalisme qui assimile les méthodes transgressives et impitoyables de l'art tout comme ses stratégies de douceur et de séduction. Ce sont peut-être les beaux-arts qui ont enseigné au capitalisme que, pour être désiré et devenir une marchandise, le charme et le sex-appeal de l'objet sont nécessaires. C'est peut-être l'art sacré, avec ses objets de culte (ses peintures et ses sculptures) qui a appris au capitalisme à fétichiser l'objet.

L'art est peut-être responsable de la propagation des « discours d'impuissance », de la propagation de modèles d'action aux effets

invisibles ou tellement dilués qu'ils légitiment l'absence de résultats et contribuent à l'aliénation des gens. Peut-être l'art produit-il des modèles culturels de non-effectivité, cédant à la politique toute la responsabilité d'agir dans le monde. De telles hypothèses ont un caractère anthropologique. On ne peut pas poser un pistolet plein d'empreintes sur une table et dire seulement : « *ce pistolet a tiré.* »

Dans de nombreux travaux, vous touchez aux traumatismes collectifs, comme celui du passé national-socialiste de l'Europe. « Trauma » vient du grec « plaie, blessure ». Dans *Favourite Theory of Art* vous parlez de « niches d'inattention » et « d'intimité » au travers desquelles l'artiste peut trouver un « canal cérébral perméable » et ainsi atteindre « l'espace mental ». S'agit-il d'un de vos « trucs » artistiques pour révéler au grand jour les phobies et les névroses nationales ?

Il ne s'agit pas de tours de passe passe personnels, mais de stratégies répandues dans l'art. Les niches d'inattention sont des endroits où le corps social a été anesthésié – il n'y ressent aucun stimulus. On pourrait dire que les artistes sont les « maîtres d'une perception renversée » – ils voient ce qui n'est pas visible, ils savent ce que l'on ne sait pas. Ou bien ils savent de manière quasi inconsciente ce que « nous ne savons pas que nous savons ». Je crois que cela fait partie du savoir-faire artistique et que cela pourrait être importé dans d'autres disciplines comme un regard d'expert, ou comme une méthode de recherche.

Le corps humain est au centre de votre démarche artistique. Dans quelle mesure votre travail photographique et filmique est-il nourri d'un intérêt pour le genre classique de la sculpture.

Si le corps est au centre de ma recherche, c'est en tant que partie du corps social – un corps nationalisé, « non-propre », un corps conformiste. Le corps est notre construction – « l'apparence » que nous offrons sur le marché de l'échange social. Je m'intéresse à ce que Grzegorz Klaman appelle « l'économie politique du corps ». Le corps, comme une marchandise, c'est un fagot de relations, un point de croisement des opinions et des discours : médical, politique, artistique. L'art convoque le corps, se l'approprie, le nomme

à sa façon, le mélange à des discours d'émancipation, ou l'emprisonne dans ses narrations. Il y projette le fantasme réducteur selon lequel l'art a le devoir de rendre libre et d'émanciper. L'art devient lentement un « discours parallèle » il détache la réalité d'elle-même et il l'équipe de lois autonomes. Il est un peu comme la science, qui constitue l'arrière-fond de la sphère opérationnelle et technologique de la vie humaine. Les stratégies de l'art, en apparence locales, se répandent, intègrent le champ politique ou influencent le langage des médias. Par exemple, c'est le marché de l'art qui a contribué à l'élargissement de la notion de marchandise, et donc à sa définition capitaliste. Il a équipé le concept de marchandise d'un ensemble de qualités irrationnelles qui co-décident de son succès commercial.

On peut dire que la science est un « discours de fond » pour la technologie, et que la philosophie politique est un « discours de fond » pour la politique. Est-ce que les arts visuels, la littérature, le théâtre ou le cinéma sont aussi un « discours de fond » ? Ce sont peut-être les passions humaines, les désirs et les peurs existentielles qui sont le « discours de fond » de l'art. Peut-être lui-même est-il une sorte de technologie humaniste, un appareil qui génère des émois, des émotions et des réflexions.

J'ajouterai ici que la figure nommée « artiste », c'est aussi un fagot de relations, un endroit où se croisent des fantaisies sociales, des rêves anarchistes, où la sensation d'étrangeté trouve des satisfactions compulsives, où des nouveaux codes de liberté sont testés et où l'absurde devient un devoir.

Vous avez étudié avec Paweł Althamer et Katarzyna Kozyra - encore aujourd'hui vous exposez avec eux et portez des projets communs. Vos travaux montrent de nombreux points de contact, tels que la physicalité, les groupes sociaux marginaux, les démarches de provocation, etc. Quels parallèles et quelles différences voyez-vous dans vos positions artistiques respectives ? Y'aurait-il une tradition commune à partir de laquelle vous créez ? Y'aurait-il une figure historique de référence ou un certain discours fondamental qui vous a marqué quand vous étiez étudiants ?

Ce qui est commun, c'est le postulat que la réalité sociale est sensible à l'action artistique et qu'elle peut être transformée par

cette action ; que le tissu symbolique qui entoure la société est vivant et changeant et que l'action de l'artiste, le plus souvent, se joue justement sur ce niveau symbolique. Aujourd'hui, on commence à penser que cette division entre l'artiste et le spectateur s'inverse – c'est l'artiste qui est le spectateur et c'est la société qui est artiste. On ne la modernise pas, on l'écoute. On ne l'accuse pas de rustrerie et de bourgeoisie, mais on la traite comme partenaire – ce n'est plus l'artiste qui parle, c'est elle qui parle. Ce n'est plus l'artiste qui détient la sagesse, mais la société dans laquelle il vit. Face à quoi, l'art se résigne à perdre son rang et sa majesté, il traduit ses secrets et s'aligne avec les autres biens présents sur le marché des idées. Une œuvre d'art devient alors un argument comme un autre dans un débat - si elle rencontre un argument plus fort, elle chute.

Dans *The Impossible Theatre*, votre travail a été présenté comme une suite de celui de Tadeusz Kantor. Kantor traitait les acteurs comme des matériaux et les laissait jouer comme des marionnettes ; au lieu d'accessoires et de costumes, il utilisait des matériaux et des objets qu'il plaçait côte à côte avec les acteurs, leur attribuant une même valeur. Ses productions éludaient les éléments spectaculaires tels que l'acmé et la chute. Son idée de « réalité du rang le plus bas » s'incarnait via des déritus, des objets et des espaces pauvres. Dans votre cas, est-ce une question de « vrai » théâtre où les corps jugés inutiles au regard d'une société du profit succèdent au « rang le plus bas » ? Comment votre travail renvoie-t-il à l'idée de théâtre ?

Mes actions ne relèvent pas du théâtre. Elle ont vraiment lieu – ce sont des faits qui tendent à être indifférenciables de l'expérience humaine. Elles ne sont pas mises entre parenthèses et vendues comme un spectacle.

La société du profit c'est une image de la société qui nous est présentée par le capitalisme - les gens ne naissent pas avec un désir de profit, ils sont entraînés à cela par le système, ils sont corrompus. L'envie de profit n'est pas une pulsion, comme une pulsion sexuelle mais le produit de la culture.

Habituellement, dans vos projets, vous distribuez des rôles à des amateurs. Est-ce que les personnages jouent

d'après un scénario quelconque ? Jouent-ils leur propre rôle ? Le jeu est-il largement basé sur l'improvisation ? Comment est conçue l'intrigue ?

Je n'ai jamais de scénario, je suis toujours une improvisation, je suis le déroulement des événements, l'imprévisible ; je documente. L'événement « se raconte lui-même » et là, il faut y pêcher des lignes dramaturgiques, des moments clés et les mettre en valeur au montage.

Est-ce que les participants de mes films jouent ? Le film c'est cet espace de fantaisie suggéré par Žižek, dans lequel on peut être soi-même. Ce qui est interdit dans une relation inter-humaine habituelle n'est pas censuré ici – les gens peuvent être en accord avec leur vérité subjective, avec leur propre caractère. Pour le spectateur, ça peut ressembler à quelque chose d'artificiel.

Quelle était la motivation de votre projet *Répétition* (2005) ? Qu'est-ce qui était excitant ?

Ce qui était excitant, c'était la répétition d'une expérience psychologique considérée comme canonique, qui fixait une certitude sur le comportement humain. C'était une tentative d'entrer sur un terrain accaparé par la science, un terrain où l'on proclame sur la réalité humaine des jugements arbitraires, impossibles à vérifier par un profane. Il y a une légende noire autour de cette expérience. J'avais envie de remettre en question, de corroder la certitude des résultats de l'expérience de Zimbardo⁵ – considérée comme une vérité scientifique absolue. Pour des raisons déontologiques sa répétition est interdite et, par là même, on ne peut pas vérifier ses conclusions. Pourtant cette expérience dépourvue d'éthique et le savoir qu'elle a produit fait partie des enseignements obligatoires d'un cursus universitaire de psychologie. La science n'a pas d'hésitation éthique à profiter du savoir obtenu dans des conditions où les gens ont souffert.

5. Philip G. Zimbardo (1933) est un psychologue américain connu pour avoir mené l'*Expérience de Stanford* (1971), dans laquelle des volontaires de l'Université de Stanford étaient mis en situation de prisonniers et de gardiens. Le sadisme utilisé par certains « gardiens », la dépression et la passivité correspondantes des « prisonniers », menèrent à des théories sur l'importance de la position sociale en psychologie individuelle encore controversées aujourd'hui. En 2005 Artur Zmijewski reconstruit cette expérience dans la pièce *Répétition* (vidéo, 75 min.).

Le regard de Zimbardo sur ses propres résultats a changé d'ailleurs – il ne parle plus seulement de gens banalement mauvais⁶ mais aussi de gens banalement bons et « disposés » à arrêter les violences.

Ce qui était excitant, c'était de profiter du mandat de l'art pour réaliser une action contre l'éthique. L'artiste peut encore être « méchant », faire souffrir, agir à la limite de la loi ou hors la loi ; il a pour cela une permission informelle de la société. Il la paye au prix fort. Suivant un ancien contrat entre l'artiste et le pouvoir : « *Le maître ne dit plus : "Vous penserez comme moi ou vous mourrez". Il dit : "Vous êtes libre, vous pouvez penser autrement, votre vie et vos biens vous appartiennent. Mais dès lors, vous serez parmi nous étranger".* »⁷ C'est le prix à payer : l'art ne participe plus au jeu des forces qui changent le monde. À moins que nous pensions Rancière, selon qui l'art est un appareil actif de « partage du sensible » qui peut rendre visibles et audibles certains groupes ou unités. Il peut aider à transformer « la voix animale » en une parole compréhensible et politiquement active.

Dans votre projet commun avec Paweł Althamer, *So-Called Waves and Other Phenomena of the Mind*, vous avez expérimenté des substances altérant la conscience...

Nous avons expérimenté le peyotl, le haschich, la psilocybine, le LSD et le thiopental ou « sérum de vérité » et Paweł s'est fait hypnotiser deux fois. Nous avons aussi envisagé comme drogue, une promenade avec sa fille de sept ans. Des moyens massifs ont été employés pour dire des choses simples – que Paweł a été un oiseau, que les arbres sont des nerfs qui sortent de la terre. Paweł est sans doute un prophète et un médecin pour lequel il n'y a pas de place dans la religion et la médecine officielle.

Nous avons aussi testé nos privilèges d'artiste qui nous ont permis de présenter les films documentant nos prises de drogues sans encourir aucune sanction malgré leur illégalité.

Nous avons fait avec des moyens filmiques ce qu'Aldous Huxley a

6. A ce propos, voir le concept de « banalité du mal » de Hannah Arendt.

7. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Schoenhofs Foreign Books (23 mai 1986), collection Folio, cité dans *La Dialectique de la raison*, Theodor W. Adorno avec Max Horkheimer, 1944.

écrit dans *Les portes de la perception*. Nous avons raconté que le monde est intéressant en dehors de sa « forme marchande » et en dehors de toute cotation.

Sur quoi travaillez-vous actuellement ? Quels sont vos projets dans un futur proche ?

D'autres films, bien sûr, et des voyages.

Berlin, septembre 2007.

ARTUR ŻMIJEWSKI
(1966) EST UN
ARTISTE POLONAIS
IL A REPRÉSENTÉ LA
POLOGNE À LA 51E
BIENNALE DE VENISE.
SES VIDÉOS ONT ÉTÉ
MONTRÉES AU
VIDÉO_K (PAU) DANS
LA PROGRAMMATION
« CORPS ET ÂMES »
PROPOSÉE PAR
JAGNA CIUCHTA ET
DAMIEN SORRENTINO
EN 2005. IL EST
L'AUTEUR DU LIVRE
« DRZĄCE CIAŁA.
ROZMOWY Z ARTYS-
TAMI » (« CORPS
TREMBLANTS.
CONVERSATIONS
AVEC LES ARTISTES »)
(2007) ET LE DIREC-
TEUR ARTISTIQUE DE
LA REVUE DE GAUCHE
« KRYTYKA
POLITYCZNA ».

GERALD MATT (1959)
EST COMMISSAIRE
D'EXPOSITION
ET CRITIQUE D'ART.
IL DIRIGE LA
KUNSTHALLE WIEN
DEPUIS 1996.