

# Le spectacle de l'art The Spectacle of Art

Laurent Vernet

---

Number 105, Fall 2013

La société du spectacle  
The Society of the Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70037ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Vernet, L. (2013). Le spectacle de l'art / The Spectacle of Art. *Espace Sculpture*, (105), 9–14.

## Le spectacle de l'art *The Spectacle of Art*

Laurent VERNET

*On a beaucoup dit que la « société du spectacle » était dépassée dans un monde dominé par les réseaux interactifs et le virtuel, par les référentiels de l'authenticité et de la transparence. Ce diagnostic est manifestement inexact.*

—Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'esthétisation du monde* (2013).

Le spectacle que dénonce Guy Debord, dans l'essai *La Société du spectacle* (1967), a poursuivi son insidieux essor au cours des quarante-cinq dernières années. Rappelons que Debord critique, dans l'esprit de la pensée marxiste, que la vie quotidienne et les rapports sociaux sont dominés par la marchandise. « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image<sup>1</sup> » ; c'est l'illusion créée par la société de consommation qui opère une séparation entre la représentation et la réalité. Cette division perpétuellement reproduite, qui rappelle que le spectacle est « à la fois le résultat et le projet du mode de production existant<sup>2</sup> », décrit l'aliénation qui est au cœur de sa théorie. Des médias de masse à l'aménagement du territoire, en passant évidemment par les biens de consommation : le champ d'action du spectacle est, selon Debord, infini.

Si cet ouvrage continue d'avoir une considérable portée critique, il est ici question d'envisager sa pertinence aujourd'hui dans le milieu des arts visuels. La prémisse de ce dossier est que l'art et les artistes sont devenus

*It has often been said that the “society of the spectacle” is outmoded in a world dominated by interactive networks and the virtual, by reference points for authenticity and transparency. This diagnosis is manifestly wrong.*

—Gilles LIPOVETSKY and Jean SERROY, *L'esthétisation du monde* (2013).

The spectacle that Guy Debord denounced in his book *The Society of the Spectacle* (1967) has pursued its insidious development over the last forty-five years. Let us recall that Debord made a critique, informed by Marxist thought, of the ways in which daily life and social relationships were dominated by the commodity. “The spectacle is *capital* to such a degree of accumulation that it becomes an image;”<sup>1</sup> this consumer society-created illusion deploys a separation of reality and representation. This perpetually reproduced division, which reminds us that the spectacle is “both the result and the project of the present mode of production,”<sup>2</sup> delineates the alienation that is the central issue of his theory. Mass media lays out the territory, obviously using consumer goods: for Debord, the spectacle's field of action is infinite.

If this treatise continues to carry considerable critical weight, our concern here is to envisage its contemporary pertinence to the visual arts scene. The premise of this collection of articles is that the arts and artists have become as much the weapons as the targets of the spectacle. In



Michael HEIZER, *Leviated Mass: The Transport*, 2012. En route vers Ontario, CA, lors de la seconde nuit de transport vers le Los Angeles County Museum of Art, 1<sup>er</sup> mars 2012/En route to Ontario, CA, during the second night of transport to the Los Angeles County Museum of Art, March 1, 2012, © Michael Heizer. Photo: Tom VINETZ. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). [www.facebook.com](http://www.facebook.com)

tant les armes que les cibles du spectacle. Dans leur récent ouvrage, Lipovetsky et Serroy démontrent l'émergence d'un capitalisme «artiste»: intégrant l'esthétisme à l'ensemble des activités du système capitaliste, ce nouveau paradigme de la production et de la consommation repose sur l'exacerbation de la créativité et de l'expérience des individus. Dans ce contexte, ils énoncent que le rôle de l'art s'est radicalement transformé depuis les avant-gardes:

Ce qui caractérise l'art contemporain, ce n'est plus la transgression, mais sa mise en conformité avec les règles du marché mondialisé et de ses mécanismes financiers. Le système productif du capitalisme intègre l'art, tandis que celui-ci devient art business, stratégie d'investissement, support de spéculation, produit de placement jugé selon des performances de rendement<sup>3</sup>.

Les arts visuels sont représentés aujourd'hui comme une industrie. L'intérêt accru pour le circuit international des foires, l'obsession médiatique pour les records aux enchères, la création d'un gala des arts visuels québécois par les acteurs du marché, la valorisation des collections privées, les nouvelles déclinaisons du lien arts-affaires... Tant de signes qui démontrent que l'on cherche à inscrire les arts visuels dans le rationnel système économique.

Comment, du point de vue des relations sociales, ces dynamiques spectaculaires influencent-elles la création des œuvres, leur présentation, leur expérience et, par extension, leur contenu? Le spectacle conditionne et caractérise les liens entre les individus, comme l'affirme l'historienne de l'art Claire Bishop:

In short, spectacle today connotes a wide range of ideas—from size, scale, and sexiness to corporate investment and populism. And yet, for Debord, “spectacle” does not describe the characteristics of a work of art or architecture, but is a definition of social relations under capitalism (but also under totalitarian regimes).<sup>4</sup>

Public, co-créateur, objet de recherche, participant: l'être social est au cœur des débats de la création actuelle. Dans ce contexte, s'il apparaît que l'art peut conforter le spectateur dans la rhétorique spectaculaire, il y a lieu de soutenir que son rôle devrait être d'exprimer une tension entre l'art et la vie. Les fragments qui suivent tendent à problématiser ces questions; ils se succèdent, à la manière des thèses debordiennes, pour illustrer que le spectacle est trop surnois et complexe pour être circonscrit.

## COMMENT YOUTUBE ET FACEBOOK ONT ANNIHILÉ L'ESSENCE DE L'ART

La réalisation de *Leviated Mass* (2012) de Michael Heizer se décrit de manière quantitative: il s'agit d'un mégalithe de granit de 340 tonnes, qui a parcouru 106 miles avant d'être posé, au Los Angeles County Museum of Art, sur une tranchée de 456 pieds de long et de 15 pieds de profond, ce qui a nécessité 10 millions de dollars de fonds privés et 43 ans d'attente<sup>5</sup>. Son expérience est, quant à elle, de nature médiatique: ladite roche aura fait l'événement tout au long des 11 nuits qu'aura nécessitées son transport, attirant des foules importantes, mais a surtout été suivie mondialement via les médias de masse, ainsi qu'à travers les photos, commentaires et vidéos publiés par les citoyens sur les réseaux sociaux<sup>6</sup>. La mise en œuvre de *Leviated Mass* se construit par cette expérience médiatisée qui instrumentalise tant l'objet que son public, et qui sert de campagne de publicité gratuite. En effet, plus nécessaire de se déplacer pour voir ces œuvres qui interviennent sur le paysage ou qui l'utilisent comme matériau. Comme l'écrit Debord, la représentation se substitue à la chose réelle:

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher [...]<sup>7</sup>.

Du coup, l'idée de faire le voyage au Nouveau-Mexique pour vivre l'expérience du *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria, prend des

their recent book Lipovetsky and Serroy illustrate the emergence of an “artistic” capitalism; this new paradigm of production and consumption, integrating aestheticism into the ensemble of the capitalist system's activities, rests on the exacerbation of creativity and individual experience. In this context, they state that the role of art has changed radically since the avant-garde:

What characterizes contemporary art is no longer transgression, but its entering into conformity with the rules of the globalized market and financial mechanisms. The productive system of capitalism integrates art, so this becomes art business, an investment strategy, a support for speculation, a financial product judged on its profit performance.<sup>3</sup>

The visual arts are now represented as an industry. The growing interest in the circuit of international art fairs, the media's obsession with auction records, the creation of a Quebec visual arts gala by people in the art market, the valorisation of private collections, the new declensions of the ties between the art and business worlds... So many signs demonstrate an attempt to make the visual arts part of the rationale of the economic system.

How, from the point of view of social relations, do the dynamics of the spectacle influence the creation of works, their presentation, how they are experienced and, by extension, their content? The spectacle shapes and characterizes the ties between individuals, as art historian Claire Bishop affirms:

In short, spectacle today connotes a wide range of ideas—from size, scale, and sexiness to corporate investment and populism. And yet, for Debord, “spectacle” does not describe the characteristics of a work of art or architecture, but is a definition of social relations under capitalism (but also under totalitarian regimes).<sup>4</sup>

Public, co-creator, research object, and participant: the social being is at the heart of the debates about contemporary creation. If it seems, in this context, that art can reinforce the viewer caught in the rhetoric of the spectacle; there remains room to insist its role should be to express a tension between art and life. The fragments that follow tend to problematize these questions: they succeed one another, in the manner of Debordian theses, in order to illustrate that the spectacle is too sly and too complex to be circumscribed.

## HOW YOUTUBE AND FACEBOOK ANNIHILATED THE ESSENCE OF ART

The creation of Michael Heizer's *Leviated Mass* (2012) can be described in a quantitative way: it is a granite megalith weighing 340 tonnes that travelled 106 miles before being placed, at the Los Angeles County Museum of Art, in a trench 46 feet long and 15 feet deep, and which required ten million dollars in private funding and a 43-year wait.<sup>5</sup> As for the experience of it, it is the mediatised kind: over the course of the 11 nights that its transportation required, the aforementioned rock became an event. It attracted large crowds, but above all it was followed by mass media around the world, and in the photos, comments and videos published by members of social networks.<sup>6</sup> The setting up of *Leviated Mass* was constructed as a media experience, one that exploited both the object and its audience, and served as a free advertising campaign. In fact, one no longer needs to move in order to see works taking place in the landscape, or which use it as a material. As Debord wrote, representation is substituted for the real thing:

When the real world is transformed into mere images, mere images become real beings—dynamic figments that provide the direct motivations for a hypnotic behaviour. Since the spectacle's job is to use various specialized mediations in order to show us a world that can no longer be directly grasped, it naturally elevates the sense of sight to the special pre-eminence once occupied by touch [...]<sup>7</sup>

Consequently, the idea of a trip to New Mexico in order to experience Walter de Maria's *Lightning Field* (1977) first-hand seems old-fashioned, especially since photographing the work is forbidden. (How would one show one's Facebook friends one was there?)

→ Michael HEIZER, *Leviated Mass*, 2012. Los Angeles County Museum of Art. © Michael Heizer. Photo: LACMA.





Marie Claire FORTÉ,  
*Spectacle continuuel*, 2012.  
Photo : Alanna KRAAIJEVELD.

### CAN A SPECTACLE ABSORB THE SPECTACLE?

Marie Claire Forté's performance *Spectacle continuuel* (2012) presented the tension existing between two icons of the Quartier des spectacles (QdS). On one side was the "2-22," that flagship building for visual art in the QdS. (The performances took place in the meeting rooms of Artex.) On the other is Café Cléopâtre, the incarnation of the "red light" district and the sex industry, where an in-the-know public can see "non-stop shows" (as the signage suggests); this business has become a symbol of resistance to the developers who are attempting to empty out the neighbourhood.

In this solo, the choreographer wears a one-piece fetish outfit of white vinyl, bearing strategically placed zippers: her body stands out sharply in the aseptic atmosphere of the space. The structure of the performance rests on a series of trivial-seeming actions (adjusting the level of the canvases, rolling the tables to the centre of the room, drinking a glass of water) and is inspired by Adrian Piper's textual work entitled *Piece for Larry Weiner*.<sup>8</sup>

The show casts light on the female body, which for decades has animated the daily life of the neighbourhood. By walking behind canvases, Forté recalls the shadows promoting erotic shows that one once saw on the second floor of the building that ceded its space to the "2-22." The performer then observes the action in front of the Cléopâtre, and appropriates the gestures of the Café employees who, at that moment, are enjoying a cigarette break.

The bodies of other dancers are revealed through the performer's body. The performance thus reproduces the mechanics of the spectacle and its critique. As Debord formulates it:

Considered in its own terms, the spectacle is an *affirmation* of appearances and an identification of all human social life with appearances. But a critique that grasps the spectacle's essential character reveals it to be a visible *negation* of life—a negation that has taken on a *visible form*.<sup>9</sup>

Forté formulates a feminist critique of the neighbourhood's development into an entertainment district, which is seeking to strip these women of the consumer's gaze.

### I ALIENATE YOU (ME, NEITHER)

According to Nicolas Bourriaud, we have moved from the society of the spectacle to a society of extras: "[...] the individual has moved from a passive status, purely receptive, to minimal activities dictated by mercantile imperatives."<sup>10</sup> If the author cites video games in connection with this, nothing is more false in *This Is No Game* (2008—...) by *Projet EVA* collective, made up of Étienne Grenier and Simon Laroche. The audience who participate in this game hold a controller in their hands, which allows them to command the artists. The latter have their sight blocked, but the cameras on their helmets transmit their actions. The players, who give themselves over to this simulacrum, can end up flouting the real nature of the environment in which the artists move: a stick found during the performance can be used to strike a passer-by who is unaware of the game context. In blocking contact with reality even as they intervene in it, *This Is No Game* becomes a struggle against the alienation that

allures passistes, surtout que la photographie de l'œuvre est interdite (comment exhiber à ses amis Facebook que l'on y était?).

### UN SPECTACLE PEUT-IL RÉSORBER LE SPECTACLE ?

La performance *Spectacle continuuel* (2012), de Marie Claire Forté, a mis en scène une tension entre deux icônes du Quartier des spectacles (QdS). D'un côté se trouve le «2-22», cet édifice-phare de la réalisation du QdS (les représentations ont eu lieu dans la salle de réunion d'Artex). De l'autre, il y a le Café Cléopâtre, incarnation du *Red Light* et de l'industrie du sexe, où un public averti peut aller voir des «spectacles continuels» (comme l'indique la devanture) : ce commerce est devenu un symbole en résistant aux développeurs qui ont tenté de l'évacuer du quartier.

La chorégraphe porte dans ce solo un une-pièce fétichiste en vinyl blanc qui arbore des fermetures éclair stratégiquement placées : son corps tranche ainsi avec l'atmosphère aseptisée du local. La structure de la performance repose sur une série d'actions en apparence anecdotiques (ajuster le niveau des toiles, faire rouler les tables au centre de la pièce, boire un verre d'eau), et est portée par le souffle d'une œuvre textuelle de Adrian Piper intitulée *Piece for Larry Weiner*.<sup>8</sup>

Le spectacle met en lumière ce corps féminin qui a rythmé, pendant des décennies, le quotidien du quartier. En marchant derrière les toiles, Forté rappelle ces ombres que l'on pouvait voir au 2<sup>e</sup> étage de l'édifice qui a laissé sa place au 2-22, et qui servaient à annoncer des spectacles érotiques. L'interprète observe ensuite l'action devant le Cléopâtre, puis s'approprie les gestes des employées du Café qui sont au même moment en pause-cigarette.

À travers le corps de l'interprète, les corps d'autres danseuses se révèlent. La performance calque de la sorte la mécanique du spectacle et sa critique que Debord formule ainsi :



Nicolas MAVRIKAKIS, *Pourquoi je suis comme je suis*, 2012. Mère de l'artiste, petit chien de la mère de l'artiste, meilleure amie de la mère de l'artiste avec son chien, petits gâteaux, tisane, théière, tasses, tapis, canapé et fauteuil «Louis XVI», magazines, tables, chaises, tabouret, cassette-tête de la France encadré, photographie du chien, canapé, haut-parleurs, estrade, registre de rendez-vous, galeriste, amie de l'artiste, expert en art public, ami de l'artiste, historienne de l'art travaillant à la Galerie, artiste qui travaille à la Galerie, muséologue travaillant à la Galerie, artiste performeuse filmant l'œuvre; artiste./ Artist's mother; artist's mother's small dog; artist's mother's best friend with her dog; small cakes; herbal tea; teapot; cup; carpet; couch and "Louis XVI" armchair; magazines; table; chairs; stool; framed puzzle of France; photograph of the dog; gallery director, friend of the artist; expert in public art; friend of the artist; art historian who works at the Gallery; artist who works at the Gallery; museologist who works at the Gallery; performance artist filming the piece; speakers; podium; appointment book. Dimensions variables/ Variable dimensions. Photo: Céline B. LATERRÉUR. Avec l'aimable autorisation de Nicolas Mavrikakis et de la Galerie Joyce Yahouda./ Courtesy Nicolas Mavrikakis and Joyce Yahouda Gallery.

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie; comme une *négation* de la vie qui est *devenue visible*<sup>9</sup>.

Forté formule une critique féministe du développement spectaculaire du quartier, qui cherche à dérober ces femmes du regard des consommateurs.

### JE T'ALIÈNE (MOI NON PLUS)

D'après Nicolas Bourriaud, nous sommes passés de la société du spectacle à la société des figurants: «[...] l'individu est passé d'un statut passif, purement réceptif, à des activités minimum dictées par des impératifs marchands<sup>10</sup>.» Si l'auteur cite à ce titre les jeux vidéo, rien n'est plus faux dans *This Is No Game* (2008 -...) du collectif Projet EVA, formé d'Étienne Grenier et Simon Laroche. Le public qui prend part à ce jeu tient dans ses mains un contrôleur qui lui permet de commander les artistes. Ces derniers ont la vue bloquée, mais des caméras sur leurs casques retransmettent leurs actions. Les joueurs qui s'abandonnent à ce simulacre peuvent finir par faire fi du caractère réel de l'environnement où les artistes évoluent: un bâton trouvé durant la performance peut servir à donner des coups à un passant qui ignore toutefois le contexte du jeu. En conditionnant une perte de contact avec la réalité tout en y intervenant, *This Is No Game* devient un combat contre cette aliénation que décrit Debord:

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit [...]. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente<sup>11</sup>.

Par ailleurs, artistes et professionnels sont-ils conscients de leur rôle dans ce système spectaculaire? Dans *Pourquoi je suis comme je suis* (2012),

Debord described:

The alienation of the spectator, which reinforces the contemplated objects that result from his own unconscious activity, works like this: The more he contemplates, the less he lives... The spectacle's estrangement from the acting subject is expressed by the fact that the individual's gestures are no longer his own; they are the gestures of someone else who represents them to him.<sup>11</sup>

Moreover, are artists and professionals aware of their role in this system of the spectacle? In *Pourquoi je suis comme je suis* (2012), Nicolas Mavrikakis shows us his mother. But who understood that the art critic was giving life to a metaphor about the art world? By making an appointment, the public (largely people from the art world) could come to meet the matriarch and take part in a constructed situation of which I was part. My role, like that of a cultural agent or mediator, consisted of ensuring that the work operated properly, of welcoming visitors and of making conversation. For her part, the dealer Joyce Yahouda served tea and biscuits; she "nourished" the work and made herself available to visitors. As foreseen, the attention was directed to Denise, "the mother of..." in so doing, the complexity of the setting we incarnated was diminished in favour of appearances. In the end, social illusions: a play with seeming?<sup>12</sup>

### THE SPECTACULAR SPECTRE

The texts in this collection of essays point to manifestations of art as spectacle, or towards critical and artistic methods for diverting it. Josianne Poirier questions the meaning of Rafael Lozana-Hemmer's work presented as part of the 2011 *Triennale québécoise* at the Musée d'art contemporain de Montréal, considering its presentation space and its mechanics. In regard to Cynthia Dinan-Mitchell's installations, Julie Boivin offers an argument, aiming to rehabilitate consumer products, which are not, she reminds us, the cause of alienation. An interview with art dealer René Blouin by Catherine Lalonde explores the issue of



←  
**Projet EVA** (Étienne GRENIER, Simon LAROCHE), *This Is No Game*, 2008. Photo: Nicolas PFEIFFER, 2011.

← ←  
**Projet EVA** (Étienne GRENIER, Simon LAROCHE), *This Is No Game*, 2008. Photo: GRID-SPACE, 2011.

Nicolas Mavrikakis donne à voir sa mère. Mais qui comprend que le critique fait vivre une métaphore du milieu de l'art? Sur rendez-vous, le public (surtout des gens du milieu) vient rencontrer la matriarche et prend part à une situation construite dont je fais partie. Mon rôle, semblable à celui d'un agent culturel ou d'un médiateur, consiste à m'assurer du bon fonctionnement de l'œuvre, en faisant l'accueil et la conversation. Pour sa part, la galeriste Joyce Yahouda sert le thé et les biscuits; elle «nourrit» l'œuvre et se met à la disposition des visiteurs. L'attention va, comme prévu, vers Denise, «la mère de...»; ce faisant, la complexité du dispositif que nous incarnons s'efface au profit des apparences. Au final, qui se joue du *paraître*; des illusions sociales<sup>12</sup>?

## LE SPECTRE SPECTACULAIRE

Les textes de ce dossier pointent des manifestations de l'art comme spectacle, ou encore des manières critiques et artistiques de le détourner. Josianne Poirier questionne le sens de l'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer qui a été présentée dans le cadre de l'édition 2011 de la Triennale québécoise du Musée d'art contemporain de Montréal, en regard de son lieu de présentation et de sa mécanique. À partir d'installations de Cynthia Dinan-Mitchell, Julie Boivin propose un argumentaire qui vise à réhabiliter l'objet de consommation qui n'est pas, rappelle-t-elle, la cause de l'aliénation. Un entretien de Catherine Lalonde avec le galeriste René Blouin explore la question de la spectacularisation dans le milieu des arts et de la culture. En point d'orgue à cette réflexion, André-Louis Paré fait, dans la section «Parutions» de ce numéro, le compte rendu de deux ouvrages récents qui traitent de Guy Debord et de l'univers situationniste. ←

**Laurent VERNET** est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics montréalais. Depuis 2009, il est agent de développement culturel au Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

spectacle production in the art world and in culture generally. Capping off this reflection, André-Louis Paré provides considerations of two recent works about Guy Debord and the situationists in our publication reviews section. ←

Translated by Peter DUBÉ

**Laurent VERNET** is a doctoral candidate in urban studies at the Centre Urbanisation Culture Société of the Institut national de la recherche scientifique. His research concerns the social issues of art works in Montreal's public spaces. Since 2009, he has been a cultural development agent at the Bureau d'art public of the City of Montreal.

## NOTES

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p. 32./Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Detroit: Black and Red, 1977, thesis no. 34.
2. *Ibid.*, p. 17./*Ibid.*, thesis no. 6.
3. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 60. (Translation mine.)
4. Claire Bishop, «Participation and spectacle: where are we now?» Dans *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2001*, sous la direction de Nato Thompson, Cambridge, The MIT Press, p. 36./Claire Bishop, «Participation and spectacle: where are we now?» in *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2001*, Nato Thompson ed., Cambridge, The MIT Press, p. 36.
5. Voir: Observatoire du land art, «Le rocher en chiffres», en ligne: <http://obsart.blogspot.ca/2012/11/levitated-mass-2012-rock-list.html> (consulté le 27 mai 2013)./See: Observatoire du land art, «Le rocher en chiffres», web: <http://obsart.blogspot.ca/2012/11/levitated-mass-2012-rock-list.html> (retrieved May 27, 2013).
6. Voir: Claudine Mulard, «Au Lacma de Los Angeles, un mégalithe en «lévitation» délie les langues du public», *Le Monde*, 5 juillet 2012, en ligne: [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delie-les-langues-du-public\\_1729662\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delie-les-langues-du-public_1729662_3246.html) (consulté le 27 mai 2013)./See: Claudine Mulard, «Au Lacma de Los Angeles, un mégalithe en «lévitation» délie les langues du public», *Le Monde*, July 5, 2012, web: [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delie-les-langues-du-public\\_1729662\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delie-les-langues-du-public_1729662_3246.html) (retrieved May 27, 2013).
7. Guy Debord, *op. cit.*, p. 23./Debord, *op. cit.*, thesis 18.
8. Piper a écrit cette œuvre (que Forté a enregistré) alors qu'elle était à la réception de l'exposition d'art conceptuel *January 5-31*, commissariée en 1969 par Seth Siegelau, et qui ne regroupait que des hommes. Il faut savoir que la performance de Forté s'est inscrite dans le cadre de l'exposition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*<sup>(9)</sup> imaginée par Sophie Bélair Clément, à partir d'une photo montrant Piper assise à l'accueil de l'exposition. Bélair Clément avait été invitée par Artexte à participer à un projet sur la transmission et la délégation, pour lequel elle a voulu interroger le rôle d'une salle d'exposition dans le contexte d'un centre de documentation. Bélair Clément a invité des artistes à répondre à ladite photo, dont Raphaël Huppé Alvarez qui a reproduit le mobilier qu'on peut y voir; la facture de ces meubles, qui les rend difficiles à photographier et à documenter, a directement inspiré le costume de Forté./Piper wrote this work (recorded by Forté) when she was at the reception for the conceptual art exhibition *January 5-31*, curated by Seth Siegelau in 1969 and which featured only men. One should know that the performance by Forté was part of the exhibition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary* imagined by Sophie Bélair Clément on the basis of a photo showing Piper seated at the entry to the exhibition. Bélair Clément was invited by Artexte to take part in a project about transmission and delegation, for which she wanted to investigate the role of exhibition spaces in the context of a documentation centre. Bélair Clément invited artists to reply to the photo in question, among them Raphaël Huppé Alvarez who reproduced the furniture seen in it. The construction of these furnishings, which is difficult to photograph and document, directly inspired Forté's costume.
9. *Ibid.*, p. 19./Debord, *op. cit.*, thesis 10.
10. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 117. (Translation, mine.)
11. Guy Debord, *op. cit.* p. 31./Debord, *op. cit.*, thesis 30.
12. *Ibid.*, p. 22./*Ibid.*, thesis 17.