

***Favela Café* à Art Basel : signes conflictuels dans l'espace semi-public**

***Favela Café* at Art Basel: Conflicting Signs in Semi-Public Space**

Hervé Roelants

Number 80, Winter 2014

Rénovation
Renovation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70970ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roelants, H. (2014). *Favela Café* à Art Basel : signes conflictuels dans l'espace semi-public / *Favela Café* at Art Basel: Conflicting Signs in Semi-Public Space. *esse arts + opinions*, (80), 28–33.

H E R V É
R O E L A N T S

TADASHI KAWAMATA,
FAVELA CAFE, ART BASEL, 2013.
PHOTO : MCH MESSE SCHWEIZ
(BASEL) AG, © TADASHI KAWAMATA

FAVELA CAFE
ART BASEL :

SIGNES CONFLICTUELS
DANS L'ESPACE
SEMI-PUBLIC

FAVELA CAFE
AT ART BASEL :

CONFLICTING SIGNS
IN SEMI-
PUBLIC SPACE



Le 14 juin 2013, la police suisse est intervenue à coups de gaz lacrymogènes et de balles en caoutchouc pour disperser les manifestants occupant le *Favela Café*, faisant apparaître (involontairement) certaines des tensions inhérentes à une esthétique de la construction précaire. *Favela Café* est un ensemble de 18 cabanes reliées entre elles par des passerelles, un petit village apparemment bricolé de planches et de tôles rouillées qui fait office de café-terrasse ouvert au public. C'est aussi une œuvre de Tadashi Kawamata, représentative des formes que l'artiste japonais développe dans le monde entier depuis plus de 20 ans. Utilisant le plus souvent des matériaux pauvres ou récupérés sur place – l'assemblage de planches brutes vissées est pratiquement devenu une signature –, les interventions de Kawamata s'articulent aux sites dans lesquels elles prennent place, qu'elles contribuent à révéler et à redéfinir. Elles détournent et reconfigurent des architectures existantes : l'œuvre est ainsi à la fois un commentaire, une transformation et une réactualisation du site. En ce sens, plutôt qu'une construction autonome et indépendante, le travail de Kawamata s'apparente à une forme de rénovation ou de réactivation critique des configurations spatiales auxquelles il est indissociablement lié.

Favela Café a été commanditée par le comité d'organisation d'Art Basel, probablement la plus grande foire commerciale d'art contemporain au monde, et prend place devant l'entrée des bâtiments où celle-ci se tient. Ostensiblement, il est immédiatement évident que les matériaux utilisés, tous récupérés dans le port de Bâle, ne relèvent pas ici d'une nécessité économique, mais d'un choix esthétique : avant d'être un espace récréatif, la proposition de Kawamata est d'abord conditionnée par son statut d'œuvre d'art. En ce sens, *Favela Café* ne prétend pas être un réel café de favela, mais une image, c'est-à-dire une forme symbolique qui, comme toute production symbolique et comme toute œuvre d'art, est par définition ambiguë. Bien que la position explicite de Kawamata soit claire, elle ne lève pas cette ambiguïté : c'est le principe de construction qui intéresse l'artiste, le matériau, l'échelle, l'organisation, les processus... et non les clichés faciles sur l'habitat pauvre. *Favela Café* ne se veut donc pas une illustration complaisante de la misère du monde, mais elle prend pourtant le risque d'être (mal) prise pour telle parce qu'elle se place au croisement de différents marqueurs de signification. C'est une construction simultanément utilitaire, formelle et symbolique, et amenée à se situer plus ou moins explicitement par rapport aux intérêts de son commanditaire (Art Basel). À vrai dire, cette tension n'est pas spécifique à *Favela Café*, elle traverse en permanence le champ de l'art. Seulement ici elle est rendue plus particulièrement visible par l'occupation protestataire de l'œuvre et la brutalité de l'intervention policière qui s'en est suivie. L'enjeu se situe dans l'usage – et le contrôle – de l'espace. Bien qu'elle soit accessible gratuitement au public, et qu'elle se présente donc comme une œuvre publique, *Favela Café* est une propriété privée. L'œuvre est construite sur une place publique, mais celle-ci a été temporairement privatisée à l'occasion de la foire. C'est une procédure courante, qui autorise une installation privée sur une portion de l'espace public en échange d'une redevance. L'accès libre à l'œuvre n'est donc pas un droit, contrairement aux apparences ; il est laissé à la discrétion du locataire Art Basel – et c'est d'ailleurs cela qui fournit une base légale à l'évacuation de la place : l'intrusion dans un espace privé (et le tapage nocturne).

Juridiquement, le statut des surfaces sur lesquelles les favelas brésiliennes se sont construites n'est pas très assuré. On considère généralement qu'il s'agit de terrains publics occupés illégalement, mais la réalité est bien plus complexe puisqu'elle doit tenir compte de droits élémentaires acquis par l'usage. Les favelas n'obéissent pas à une planification préétablie – elles sont une somme de réponses particulières à des problèmes spécifiques. On peut voir dans les favelas une intelligence architecturale et une construction sociale extraordinaire, et c'est sans doute à cela que le titre de l'œuvre de Kawamata fait référence, bien que l'artiste intervienne dans des conditions bien différentes. Il doit respecter (et a les moyens de le faire) toutes les normes en vigueur dans

On June 14, 2013, Swiss police used tear gas and rubber bullets to disperse demonstrators occupying *Favela Café* and, in doing so, (involuntarily) made visible some of the tensions inherent in an aesthetic of precarious construction. *Favela Café* is a grouping of eighteen huts interconnected by footbridges; a hamlet that seems to have been cobbled together from planks and rusted scrap metal, it acts as a café and public patio. It is also a work by Tadashi Kawamata and is representative of the forms that the Japanese artist has developed all over the world for more than twenty years. Kawamata's interventions, most often made with low-grade materials or those salvaged on site—the assemblage of raw, screwed-together planks has practically become a signature—are articulated in the sites they occupy and contribute to their transformation and redefinition. They divert and reconfigure existing architectures: the work is thus simultaneously a commentary, a transformation, and a re-creation of the site. In this sense, rather than being an autonomous and independent construction, Kawamata's work is allied with a form of renovation or critical reactivation of spatial configurations from which it cannot be separated.

Favela Café was commissioned by the organizing committee of Art Basel, probably the largest commercial contemporary art fair in the world, and stood before the entrance to the building in which the event was held. Ostensibly, it was immediately obvious that the materials used, all salvaged from Basel's port, were determined not by economic necessity but by aesthetic choice; before becoming a recreational space, Kawamata's work is determined by its status as an artwork. Thus, *Favela Café* does not pretend to be a real café in a favela, but is an image—a symbolic form that, like any symbolic production or artwork, is ambiguous by definition. Although Kawamata's explicit position is clear, it does not suppress this ambiguity; it is the principle of construction that interests the artist—the materials, scale, organization, processes—and not the clichés of the poor habitat. *Favela Café* is not meant, therefore, to be a complacent illustration of the world's misery, but it risks being (mis)taken for one because it is situated at the crossroads of various significant markers. It is simultaneously utilitarian, formal, and symbolic, and is positioned more or less explicitly in relation to the interests of its sponsor (Art Basel). This tension is not, in truth, specific to *Favela Café*; it is a constant throughout the sphere of art. Here, however, it was made particularly visible by the protesters' occupation of the work and the brutality of the police intervention that followed. The real issue lies in the use—and control—of the space. Although it was freely accessible to the public, and was presented as a public artwork, *Favela Café* was private property. The work was built on public space, but that space was privatized temporarily for the fair. The authorization of private installations on a portion of public land in exchange for a fee is a common practice. Free access to the work, despite appearances, was not therefore a given right; it was at the discretion of the tenant—in this case, Art Basel. This was what provided the legal basis for the evacuation of the space: trespassing on private property (and disturbing the peace).

Legally, the status of the spaces on which Brazilian favelas are constructed is far from secure. They are generally seen as public lands occupied illegally, but the reality is far more complex because such a view does not take into account basic rights acquired by use. The favelas follow no pre-established plans; they are the sum of specific responses to particular problems. One can see an architectural intelligence and an extraordinary social structure in the favelas, and it is undoubtedly to this that the title of Kawamata's work refers, though the artist intervenes in vastly different circumstances. He is obliged (and has the means) to obey the many regulations governing Swiss construction, which presupposes meticulous planning of the project. Taking inspiration from the ingenuity and know-how at work in the favelas is one thing, but it can be materially translated in Switzerland only by relying on qualified expertise. This means pre-empting unsigned works, cleaning them up, and reintegrating them into the financial and symbolic markets in assimilable form—in this case, via the intermediary of art.

la réglementation suisse, ce qui suppose une planification minutieuse du projet. S'inspirer de l'ingéniosité et du savoir-faire à l'œuvre dans les favelas est une chose, mais en Suisse cela ne peut se traduire matériellement qu'en s'appuyant sur une expertise qualifiée. Cela revient à préempter des inventions non signées, à les nettoyer, puis à les faire réintégrer le marché financier et symbolique sous une forme assimilable – par l'intermédiaire de l'art, en l'occurrence.

Ce processus semble en résumer et en cautionner un autre, cette fois à l'échelle du réel. Alors que Rio de Janeiro s'apprête à accueillir la Coupe du monde de football (2014) puis les Jeux olympiques (2016), la Ville a lancé de nouveaux programmes de réhabilitation de ses favelas. D'un côté on construit des infrastructures, on assainit et on rénove l'habitat, mais de l'autre, on déplace certains des habitants parce que leurs logements sont considérés comme dangereux ou doivent laisser la place à de nouveaux équipements. L'amélioration de ces espaces urbains pourrait aussi en augmenter la valeur immobilière et engager un processus de remplacement d'une population par une autre, économiquement plus aisée. Pour certains, la rénovation tournerait alors à l'éviction.

Dans ces conditions – et on sait qu'un événement aussi médiatisé qu'Art Basel agit comme une caisse de résonance amplifiant tous les signes visibles –, l'installation *Favela Café* peut devenir une attraction exotique, complaisante sinon complice, que les manifestants entendent dénoncer. Que le supposé désintéressement de l'artiste ait souvent du mal à concilier son intransigeance artistique avec les inévitables concessions qu'implique sa valorisation financière n'est pas un problème très original. Mais ici, il est souligné par la juxtaposition de références et de connotations en principe inconciliables. D'une part, les matériaux usés recyclés et la favela renvoient à une idée de pauvreté; de l'autre, l'œuvre est investie du prestige de l'art et de la puissance économique de son commanditaire. De plus, la favela ne revêt pas les mêmes connotations que n'importe quel bidonville violent: c'est aussi le Brésil, la samba et la fête... Sous cet angle, *Favela Café* peut être lue comme une transposition récréative de la pauvreté à l'usage des riches ou, en d'autres termes, une forme de tourisme esthétisant. L'œuvre est donc politiquement inconfortable. Son usage comme café, dans un contexte de circulation dense de capitaux, entre en conflit avec l'image de pauvreté à laquelle semblent faire écho les matériaux qu'elle utilise, et ces signes mutuellement exclusifs se télescopent d'autant plus violemment que leur confrontation a lieu dans l'espace public.

Pour Kawamata, les processus de construction et de constitution de communautés priment, et cela se traduit dans son travail par une forme assez subtile d'analyse, de transformation et de subversion des

This seems to both summarize and support another process, a real-life one this time. Preparing to welcome both the soccer World Cup (2014) and the Olympic Games (2016), Rio de Janeiro has launched new programs to rehabilitate the favelas. On the one hand, infrastructures are being built and habitats are being cleaned up and renovated, but, on the other, inhabitants are being displaced because their lodgings are seen as dangerous and room must be made for new facilities. The improvement of these urban spaces may also increase their real estate value and begin a process of replacing one population with another, one with more financial means. For some, renovation thus becomes eviction.

Under such conditions—and we know that an event as well-covered by the media as Art Basel acts as an echo chamber, amplifying all visible signs—the installation *Favela Café* could become an exotic attraction, complacent if not complicit, and denounced by protesters. A putative disinterest on the part of an artist who frequently has difficulty reconciling his artistic intransigence with the inevitable concessions required by financial valuation is not a very original problem. Here, however, it is underlined by the juxtaposition of references and connotations that are, in principle, irreconcilable. On the one hand, the used, recycled materials and the word “favela” call to mind the idea of poverty; on the other, the work is invested with the prestige of art and the economic power of its sponsor. Moreover, the word “favela” is not cloaked with the same connotations as are the names of other violent shantytowns: it is also Brazil, samba, festival, and so on. Seen this way, *Favela Café* can be read as a recreational transposition of poverty for the use of the wealthy, or, in other words, as a form of aestheticizing tourism. The work is thus politically uncomfortable. Its use as a café, in a context of densely circulating capital, conflicts with the image of poverty that its materials seem to reflect, and these mutually exclusive signs are even more violently magnified when their confrontation takes place in public space.

For Kawamata, the process of constructing and constituting communities prevails, and in his work this becomes a kind of subtle analysis, transformation, and subversion of existing topographies. Necessarily, there is complicity between his work and the favelas. Kawamata recognizes this resemblance, but also insists on the differences: his concerns arise from artistic experimentation and make no claim to be a city planning solution. But there is a resonance. When Kawamata creates *Field Works*, he constructs roughly geometric volumes in the street. His precarious assemblages of cardboard and various other materials found onsite are neither shelters for the homeless nor minimalist sculptures, but a deliberately problematic confrontation of the two references in urban space. Nevertheless, *Favela Café* works somewhat differently. Its reintegration



TADASHI KAWAMATA,
Favela Café,
ART BASEL, 2013.
PHOTO : © STEFAN BOHRER





TADASHI KAWAMATA,
FAVELA CAFÉ,
ART BASEL, 2013.
PHOTO : © STEFAN BOHRER

topographies existantes. Forcément, il y a une connivence entre son travail et les favelas. Kawamata reconnaît cette proximité, mais insiste aussi sur les différences : son problème relève de l'expérimentation artistique, et il ne prétend pas proposer une solution d'urbanisme. Mais il y a une résonance. Lorsque Kawamata fait des *Field Works*, il construit des volumes approximativement géométriques dans la rue. Ses assemblages précaires de cartons et de matériaux divers trouvés sur place ne sont ni des refuges pour sans-abris ni des sculptures minimalistes, mais une confrontation délibérément problématique de ces deux références dans l'espace urbain. Pourtant, *Favela Café* fonctionne un peu différemment. Sa réintégration dans le contexte de l'art – et dans le circuit économique du marché de l'art – est beaucoup plus visible. Et comme l'économie de l'art est justement liée à celle du visible, *Favela Café* passe pour le signe coopté d'un marché qui représente à ce jour une des formes les plus accomplies d'un capitalisme financier sans véritable régulation. C'est vraisemblablement cette idée qui sous-tend la commande d'Art Basel : pas une œuvre destinée à la vente (elle sera donnée pour devenir un café associatif au port de Bâle, assumant ainsi une fonction sociale réelle), mais un investissement en capital symbolique. Le financement par une institution du marché d'une œuvre semi-invendable est une façon d'attirer l'attention sur le fait que le flot de capitaux qu'attire Art Basel peut aussi être (partiellement, mais spectaculairement) réinjecté dans une démarche artistique, culturelle et sociale non rentable. Grâce au mécénat, le marché se présente comme un élément de support du bien commun – et l'on reconnaît ici la démonstration classique qui fait de l'économie de marché la condition nécessaire de l'art et de la démocratie.

On a donc reproché à *Favela Café* – ou plutôt à Art Basel à travers *Favela Café* – une démarche cynique qui consiste à valoriser financièrement et symboliquement une esthétique du matériau pauvre, et par conséquent à réduire la misère à un spectacle de plus, avec tout ce que cela comporte de simulacre et de déni. L'esthétique de la construction pauvre ne serait alors qu'un divertissement particulièrement efficace pour occulter les injustices sociales qui sont à l'origine de son vocabulaire. « Respect favelas », réclamaient les manifestants. Cela voudrait-il dire que toute représentation d'une favela – forcément misérable – est moralement obscène si elle n'est pas chargée de suffisamment de pathos pour ne laisser planer aucune ambiguïté en termes de jugement de valeur ? Au vu de la forme qu'a prise l'occupation du site, il est peu probable que ce soit ce que réclamaient les protestataires. Ayant commencé par un débat public (autorisé), la manifestation s'est transformée en fête avec sono (non autorisée). Quand la police a chargé, la centaine de participants

within an arts context, and within the economic circuit of the art market, is much more visible. And as the economy of art is—precisely—tied to the visible, *Favela Café* becomes the co-opted sign of a market that is, nowadays, one of the most accomplished forms of truly unregulated financial capitalism. It is this idea that actually underlies Art Basel's commission: it is not a work destined for sale (it will be donated and become a café associated with Basel's port, taking on a real social function), but an investment in symbolic capital. Funding from a market institution for a work that is semi-unsellable is a way of drawing attention to the fact that the stream of capital pulled in by Art Basel can also (partially, but spectacularly) be reinjected into artistic, cultural, and social practices that are not profitable. Thanks to patronage, the market is presented as an element supporting the common good—and one recognizes here the classic demonstration of the market economy as a necessary condition for art and democracy.

Favela Café—or, rather, Art Basel via *Favela Café*—has therefore been reproached for the cynical practice of financially and symbolically valorizing an aesthetic of poor materials, consequently reducing misery to spectacle, with all the attendant implications of simulacrum and denial. The aesthetic of poor construction is now a particularly effective diversion for hiding the very social injustices that are the source of its vocabulary. “Respect favelas,” asserted the demonstrators. Was this meant to suggest that the representation of a favela—necessarily miserable—was morally obscene if it was not sufficiently charged with pathos to leave no ambiguity in terms of moral judgment? In light of the form taken for the occupation of the site, it is unlikely that this is what the demonstrators meant. Having begun with an (authorized) public debate, the demonstration became a party with an (unauthorized) sound track. When the police charged, the hundred or so participants present were dancing, as if the demonstrators had taken the invitation to conviviality implied by *Favela Café* very seriously—while disconnecting it completely from the figure of expert authority and economic power that Art Basel represents. It is not so much the work that is contested, but the circuit that produced it with such intentions. And these presumed intentions change in response not to uses but to users: by replacing complicit tourists with alternative tourists, or champagne with beer. Presented this way, it seems ridiculous, but one must never forget that such displacement takes place in a regime of signs. From this point of view, it is well and truly an expropriation—which is never insignificant because it tests the legitimacy of economic and artistic institutions founded on property.

This questioning is necessary. The art system has long had the capacity to aestheticize just about anything (and the habit of doing so)—



Art | Basel

TADASHI KAWAMATA,
FAVELA CAFE,
ART BASEL, 2013
PHOTO: MCH MESSE SCHWEIZ
(BASEL) AG. © TADASHI KAWAMATA

présents dansaient – comme si les manifestants avaient pris très au sérieux l’invitation à la convivialité que suggère *Favela Café*, mais en la déconnectant complètement de la figure d’autorité experte et de pouvoir économique que représente Art Basel. Ce n’est pas tant l’œuvre qui est contestée, mais le circuit qui l’a produite dans l’intention qu’on lui prête – et ces intentions supposées changent non pas en fonction des usages, mais des usagers : en remplaçant les touristes complices par des touristes alternatifs, ou le champagne par la bière. Présenté ainsi, cela paraît ridicule, mais il ne faut jamais oublier que ce déplacement s’inscrit dans un système de signes. De ce point de vue, il s’agit bel et bien d’une expropriation, ce qui n’est pas si dérisoire puisqu’elle teste la légitimité des institutions économiques et artistiques fondées sur la propriété.

Cette remise en question est nécessaire. Le système de l’art a depuis longtemps la capacité (et l’habitude) d’esthétiser n’importe quoi – mais cette esthétisation est aussi devenue de plus en plus ambivalente. Elle agit comme valorisation ou comme subversion, ou encore comme récupération ou comme neutralisation, selon les circonstances et les intentions politiques. Toutes ces configurations existent dans le cas de *Favela Café*. Mais une des forces de l’œuvre de Kawamata est sa capacité à négocier son insertion dans l’expérience du lieu et à faire apparaître des tensions et des relations de pouvoir habituellement invisibles. Le processus de construction matérielle n’est possible que s’il est aussi un processus de construction sociale, et cela dans le monde réel, pas seulement dans celui de l’art. Pour Kawamata, cela suppose de décider que l’œuvre est achevée, et d’en céder le contrôle. Mais à qui ? À ce moment-là s’ouvre une négociation ou une lutte pour décider de l’entité qui en aura l’usage et lui donnera sens. Si le processus de construction d’un village de cabanes doit déboucher – comme dans une véritable favela – sur la constitution d’une communauté, le débat devient politique et l’alibi de l’art ne suffit plus. Lorsqu’on en perd le contrôle, le consensus est fragilisé et les aspects politiquement et économiquement inconfortables de l’art en général (ceux qu’on préfère ne pas trop remuer, même et surtout quand on se réclame d’une position éthique) reviennent sous le feu des projecteurs. Et là, les investisseurs et les experts – dans l’hypercentre du monde de l’art, celui qui a le pouvoir et dans lequel il n’y a pas vraiment de place pour les artistes – s’inquiètent. Alors ils activent leurs droits de propriété privée et les réflexes autoritaires qui vont avec, puis envoient la police éteindre la lumière. La fête est finie.

but this aestheticization has also become more and more ambivalent. It acts as valorization or subversion, even recuperation and neutralization, depending on circumstance and political intent. All these configurations exist in the case of *Favela Café*. However, one of the strengths of Kawamata’s work is its ability to negotiate its insertion into the experience of the site and bring to light tensions and relations of power that are normally invisible. The process of material construction is possible only if it is also a process of social construction in the real world, not merely the art world. For Kawamata, this presupposes deciding that a work is completed and to cede control of it. But to whom? At that moment, a negotiation or struggle begins to determine which body will make use of the work and give it meaning. If the process of constructing a village of huts must—as it does in a real favela—lead to the constitution of a community, the debate becomes political and the excuse of art no longer suffices. When one loses control, consensus becomes fragile, and the politically and economically uncomfortable aspects of art in general (which one prefers not to raise, even—and especially—when affirming an ethical position) enter the spotlight. And investors and experts—at the epicentre of the art world, where the power is and where there is no real place for artists—get nervous. So they assert their (private) property rights and the authoritarian reflexes that go with them, and send the police to turn off the lights. The party’s over.

[Translated from the French by Peter Dubé]

Hervé Roelants est (entre autres) artiste, théoricien, enseignant et traducteur. Titulaire d’un doctorat en arts visuels, membre fondateur du collectif Rhinocéros, il est l’un des coordonnateurs de la revue *Livraison*. Son travail porte principalement sur les constructions idéologiques qui sous-tendent les dispositifs plastiques et la façon dont les organisations spatiales, matérielles et conceptuelles sont les produits des rapports de pouvoir et d’identité.

Hervé Roelants is (among other things) an artist, theorist, translator, and teacher. He holds a doctorate in visual art and is a founding member of the Rhinoceros Collective and coordinator of the journal *Livraison*. His work principally deals with the ideological constructions underpinning visual apparatuses and the manner in which spatial, material, and conceptual organization is the product of relationships of power and identity.