

Toward a Critical Mode of Spectacularity: Thoughts on a Terminological Review

Un mode critique pour la spectacularité : réflexions sur la terminologie

Elisabeth Fritz

Number 82, Fall 2014

Spectacle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72207ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fritz, E. (2014). Toward a Critical Mode of Spectacularity: Thoughts on a Terminological Review / Un mode critique pour la spectacularité : réflexions sur la terminologie. *esse arts + opinions*, (82), 4–11.

**TOWARD
A CRITICAL MODE OF
SPECTACULARITY
THOUGHTS ON
A TERMINOLOGICAL
REVIEW**



**UN MODE CRITIQUE POUR LA
SPECTACULARITÉ RÉFLEXIONS
SUR LA TERMINOLOGIE**

ELISABETH FRITZ



DANICA DAKIĆ, *ISOLA BELLA*, VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, DOX, PRAGUE, 2010.
 © DANICA DAKIĆ / SODRAC (2014)
 PHOTO : © EGBERT TROGEMANN, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Quand une œuvre d'art contemporaine est qualifiée de « spectaculaire », ce mot est employé le plus souvent de façon critique et péjorative. Dans ce contexte, le mot « spectacle » est suivi presque naturellement du nom de Guy Debord, qui semble avoir donné par son analyse de ce concept une définition quasi universelle de la « spectacularité », entendue comme une catégorie esthétique par l'histoire de l'art et la critique. Dans son ouvrage célèbre paru en 1967, *La société du spectacle*, Debord décrit le spectacle comme un mécanisme trompeur et illusoire, privé de toute signification, dont le seul objectif est d'engourdir et d'abrutir la foule jusqu'à la paralyser et la rendre incapable de toute forme active ou critique de pensée ou d'action. Selon lui, le spectacle empêche l'expérience directe et immédiate de la réalité; il donne lieu, plutôt, à la représentation d'un simple « pseudomonde », qui ne peut être éprouvé que d'une manière médiatisée et distanciée, et qui remplace toute relation sociale authentique¹. En droite ligne avec les théories marxistes, le potentiel du spectacle comme instrument créateur de collectivité, d'engagement et de communauté est nié par Debord, qui ne voit dans son fonctionnement qu'illusion et fausse conscience. Il est par conséquent le contraire exact de la communication et de l'échange culturel. Enfin, le spectacle

When contemporary artworks are characterized as "spectacular," it is usually meant in a critical, negatively connoted sense. In this context the term "spectacle" in general is mentioned in the same breath with the name of Guy Debord, whose understanding of this concept seems to have become a universal definition of "spectacularity" when used in relation to an aesthetic category in art history and critique. In his famous publication *La société du spectacle* from 1967, Debord describes the spectacle as a deceptive and illusive mechanism devoid of any meaning, the only purpose being to benumb and stupefy the crowd, who will end up paralyzed and incapable of any active or critical mode of thinking or action. The spectacle is understood to preclude the direct and immediate experience of reality and instead gives way to the representation of a mere "pseudo-world" that can be experienced only in a mediated and distanced way and replaces all kinds of authentic social relationships.¹ In the tradition of Marxist theories the potential of the spectacle as an instrument that creates collectivity, commitment, and community is negated by Debord to function only by illusion and false consciousness. Thereby it represents the sheer opposite of communication and cultural exchange. Finally, the spectacle is condemned to lead to the separation and alienation of the members of public society,

1. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992 (3^e éd.), p. 10 (par. 2).

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1994), 12.



DANICA DAKIĆ, *ISOLA BELLA*, CAPTURES VIDÉOS | VIDÉO STILL, 2007-2008.
© DANICA DAKIĆ / SODRAC (2014)
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

est condamné à conduire à la séparation et à l'aliénation des membres de la société qui, irréversiblement isolés les uns des autres, ne sont plus rien qu'un auditoire passivement consommateur, incapable de réagir à sa relation monolithique à la réalité, ni même de la changer.

Mais on ignore souvent, ou l'on distingue mal, dans l'usage synonymique que l'on fait du concept de spectacle emprunté à Debord, qu'il l'a élaboré pour décrire spécifiquement la société capitaliste de son époque, et non pour donner au terme une définition courante et universelle. Il l'emploie de fait comme une métaphore établissant une relation concrète entre la culture visuelle, l'économie et la politique, relation qu'il fait naître à la fin des années 1920². Parmi ses différentes descriptions du spectacle – un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images », ou une « tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde³ », par exemple –, on peut toutefois relever des définitions plus neutres et plus générales du terme, antérieures à son emploi comme catégorie critique servant à distinguer les formes majeures et mineures de l'art et de la culture.

Il faut préciser par ailleurs que la binarité posée par Debord entre l'expérience et la communication sociale « réelles » ou « authentiques », qui se passent de toute médiation, et l'inauthenticité et le caractère illusoire des méthodes qui dépendent de la médiation et de la représentation pourrait même avoir contribué à la stabilité et aux assertions discursives des structures qu'elle critique. Comme le souligne Juliane Rebentisch, une telle critique du spectacle semble aujourd'hui doublement dépassée : « Elle contribue à l'utopie en soi problématique de l'authenticité sociale, sans se rendre compte que ses principales assertions ont été récupérées, entretemps, par ses opposants⁴. » Mais si l'on pouvait, dans une autre perspective, trouver une compréhension et un usage différents de la spectacularité ? Si elle était un mode distinct de médiation, de communication et de représentation, lié à une forme particulière d'expérience réceptive et esthétique qui ne s'opposerait pas à l'art, mais en serait l'un des moyens d'expression ? En ce qui concerne l'art participatif contemporain, en tout cas, il semble opportun d'analyser des œuvres comme celles de Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik ou Gillian Wearing du point de vue de la spectacularité, de la théâtralité, de l'artificialité, et même du plaisir ou du divertissement, sans mettre en cause du même souffle leur potentiel critique. On voit l'intérêt de revoir et d'explicitier le sens du mot « spectacle », afin de lui rendre dans la langue contemporaine un usage que l'on espère fécond.

Pour la plupart, les critiques adressées au spectacle visent sa réception, à savoir les raisons pour lesquelles il suscite l'intérêt du public. On lui reproche d'attirer le spectateur par son pouvoir à faire naître des affects, émotions ou sensations physiques, plutôt que des connaissances ou des idées⁵. En effet, les définitions historiques ou générales du mot « spectaculaire » dans les dictionnaires anglais, français ou allemands ont pour commun dénominateur la production d'affects et d'émotions ambivalentes par une action particulièrement étonnante, curieuse, amusante, extraordinaire, voire dérangement. Le spectacle est ainsi décrit : « A specially prepared or arranged display of a more or less public nature... forming an impressive or interesting show or entertainment for those

who end up being a passively consuming audience, irreversibly isolated from each other and without any capacity to respond and react to, or even change, its monolithic relationship towards reality.

What is often ignored or inadequately differentiated in the synonymous usage of Debord's concept of the spectacle is the fact that he developed it very specifically to describe the capitalistic society of his time and not to define the term in a common and universal sense. He thus uses it as a metaphor to determine a concrete relationship between visual culture, economy, and politics, whose beginnings he has located in the late 1920s.² In his descriptions of the spectacle as, for example, a "social relation among people, mediated by images" and "a tendency to make one see the world by means of various specialized mediations"³ one can, however, find more neutral and general definitions of the term, preceding its usage as a critical category to differentiate high and low forms of art and culture.

Furthermore it has to be said that Debord's assumption of a binary between "real" or "authentic" ways of experiencing and social communication beyond all need of intermediation, in contrast to the inauthenticity and illusion of those ways that depend on mediation and representation, might even have contributed to the stability and affirmative discourse of the structures it criticizes. As Juliane Rebentisch has pointed out, such a critique of the spectacle seems out-of-time nowadays in a double sense: "It participates in the per se problematic utopia of social authenticity, without noticing that its central motives have been appropriated by the opposite side in the meantime."⁴ What if, on the other hand, one could find a different usage and understanding of spectacularity as a specific mode of mediation, communication, and representation, which is also linked to a special form of reception and aesthetic experience, that is not opposite to art but one of its possible ways of expression? When it comes to contemporary participatory art, it seems quite appropriate to analyze works, such as those of Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik, or Gillian Wearing, in terms of spectacularity, theatricality, artificiality, and even pleasure or entertainment, without calling into question their critical potential at the same moment. For that matter, it is necessary to clarify and review the term of the spectacle to make it fruitful for a contemporary usage.

Critiques of the spectacle mostly aim at the reasons people are at all interested in its reception. The beholder might view it because of its capacity to produce affects, emotions, and bodily sensations rather than knowledge or insights.⁵ Looking at historical or more general definitions of the "spectacular" in English, French, or German dictionaries, one can sum up the generation of ambivalent emotions and affects by especially amazing, curious, amusing, extraordinary, or even unsettling action as the central common denominator. The spectacle is thus described for example as: "A specially prepared or arranged display of a more or less public nature... forming an impressive or interesting show or entertainment for those viewing it."⁶ Or in French: "Ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment... ce qui frappe

2. Dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Debord précise qu'à la parution de son livre, en 1967, la société du spectacle avait atteint ses quarante ans. Voir Jonathan Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *October*, n° 50 (automne 1989), p. 97-107.

3. Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 10 (par. 4) et p. 15 (par. 18).

4. Juliane Rebentisch, « Spektakel », *Texte zur Kunst*, n° 66 (juin 2007), p. 121. [Traduction française d'après la traduction anglaise de l'auteure.] Rebentisch critique également, dans la théorie sur l'art contemporain, le martèlement du mot « spectacle », dont l'emploi à peu près unanime reflète un point de vue néomarxiste et culturellement pessimiste.

5. Elizabeth Cowie, « Identifizierung mit dem Realen – Spektakel der Realität », dans Marie-Luise Angerer et Henry P. Krips (dir.), *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse. Kultur. Medien*, Vienne, Turia + Kant, 2001, p. 159.

2. In his *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) Debord specifies that the society of the spectacle had reached the age of forty when his book appeared in 1967. See Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory," in *October* 50 (Fall 1989): 97–107.

3. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black & Red, 1977).

4. Juliane Rebentisch, "Spektakel," in *Texte zur Kunst* 66 (June 2007), 121. (Translation from German by the author.) Rebentisch also criticizes the quasi-unquestioned use of the catchphrase "spectacle" as a synonym for a culturally pessimistic and neo-Marxist view in contemporary art theory.

5. Elizabeth Cowie, "Identifizierung mit dem Realen—Spektakel der Realität," in Marie-Luise Angerer and Henry P. Krips, eds., *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse. Kultur. Medien* (Vienna: Turia + Kant, 2001), 159.

6. *The Oxford English Dictionary*, Vol. XVI (Oxford 1989), entries: spectacle, spectate, spectator, col. 164–66.



PHIL COLLINS, *THEY SHOOT HORSES, CAPTURES VIDÉOS* | VIDEO STILLS, 2004.
PHOTOS : PERMISSION DE | COURTESY OF SHADY LANE PRODUCTIONS, BERLIN

viewing it⁶. » En français : « Ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment... ce qui frappe l'imagination, ce qui provoque la surprise, l'intérêt⁷ ». Et en allemand : « Ein aufsehen erregender Vorfall [un incident qui fait sensation]⁸ ». L'un de ses traits distinctifs est que le caractère affectif de ce qui est observé peut déclencher des réactions vocales et gestuelles, de même que des épanchements émotionnels comme la stupéfaction, la surprise, l'enthousiasme ou la tristesse ; ces manifestations sont associées à la production de sons et de bruits collectifs, contrairement aux formes dites sérieuses de la performance, habituellement reçues en silence tandis que les pensées et leur enchaînement demeurent dans la tête de chacune des personnes qui composent l'auditoire. Toutes ces précisions, en outre, ne font que souligner la distance de l'auditoire ou du spectateur, qui doivent pourtant être présents physiquement lors de l'évènement spectaculaire, ce qui laisse place à un genre spécial de participation par réception et observation. Le spectateur entre ainsi en relation, dans une constellation sociale déterminée et en temps réel, avec la personne ou l'objet mis en spectacle.

Le fait qu'un spectacle est toujours attaché à une médiation et à une représentation produisant des affects forts et des émotions ambivalentes ne signifie pas nécessairement qu'il est reçu mollement et sans réflexion. Au contraire, on peut le comprendre à l'aide de concepts comme celui de la distraction chez Walter Benjamin (*Zerstreuung*), à savoir un mode distinct de réception tactile, immersive et collective, qui s'oppose à la contemplation recueillie, distanciée et individuelle de l'art et dont l'exemple parfait est pour Benjamin la représentation cinématographique. Il souligne la capacité de cette forme à laisser la critique et le plaisir, ou la réflexion et l'affectivité se rejoindre dans un même mode de réception⁹. Dans ce contexte, on mettra aussi à profit des théories plus récentes, comme celle de Jean-Luc Nancy dans sa description du « spectacle de la société », centrée sur l'idée que le fait de se présenter aux autres sous une

l'imagination, de ce qui provoque la surprise, l'intérêt⁷. And in German: "ein aufsehen erregender vorfall [an incident that causes sensation]."⁸ A distinctive mark in that context is that the affective character of the observed might unload vocal and gestic reactions as well as emotional releases like astonishment, surprise, enthusiasm, or sorrow that are related to the production of collective sound and noise, in contrast with "serious" forms of performances—usually received in silence—while the thoughts and processions stay in the heads of each single member in the audience. Furthermore, all those specifications emphasize the distance of the audience or spectator, who must nevertheless be bodily present at the spectacular event, allowing a special kind of participation by reception and observation. She or he is thus related in a specific social and real-time constellation to the spectacular object or person.

The fact that a spectacle is always bound to mediation and representation, which causes strong affects and ambivalent emotions, doesn't necessarily mean that its reception must occur in an unreflective and blunt way. On the contrary, concepts like Walter Benjamin's *Zerstreuung* [dispersion], as a special mode of tactile, immersive, and collective reception in opposition to the concentrated, distanced, and individual contemplation of art can be helpful in understanding the spectacle as it is paradigmatically represented for Benjamin in the medium of the cinema. He is thus emphasizing its potential to let critique and enjoyment or reflection and affection fall into one mode of reception.⁹ In this context one can further draw upon more recent theories such as Jean-Luc Nancy's description of the "spectacle of society," focusing on the idea that presenting oneself in a mediated form before others is a fundamental condition for the functioning of community and society where everyone is co-existing whilst "being singular plural."¹⁰

Based on those and similar theories, a new understanding of the category of spectacle for the contemporary art historical discourse can

6. *The Oxford English Dictionary*, vol. XVI (Oxford, 1989), entrées : « spectacle », « spectate », « spectator », col. 164–166.

7. *Grande Larousse de la langue française*, vol. 6 (Paris, 1977), entrées : « spectacle », « spectaculaire », « spectateur », col. 5673.

8. Jacob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 10 (Leipzig, 1905), entrées : « spektakel », « spektakelhaft », « spektakelmäßig », « spektakeln », col. 2131–2134. [Traduction française d'après la traduction anglaise de l'auteure.]

9. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 67 et suiv.

7. *Grande Larousse de la langue française*, Vol. 6 (Paris 1977), entrées: spectacle, spectaculaire, spectateur, col. 5673.

8. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Vol. 10 (Leipzig 1905), entrées: spektakel, spektakelhaft, spektakelmäßig, spektakeln, col. 2131–34. (Translation from German by the author.)

9. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 36–41.

10. Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996). One could also relate here to Jacques Rancière's political and aesthetic understanding of the "Distribution of the Sensible," which is grounded in the ideal of "dissensus" and friction. See Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000).



AERNOUT MIK, *COMMUNITAS*, 2010.
PHOTOS : FLORIAN BRAUN, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & CARLIER | GEBAUER, BERLIN

forme médiatisée est une condition de fonctionnement fondamentale des sociétés où chacun coexiste « en étant singulier pluriel¹⁰ ».

En se fondant sur ces approches et d'autres semblables, on peut redéfinir la catégorie du spectacle à l'intérieur du discours sur l'histoire de l'art contemporain. Cela servira notamment les artistes qui ont choisi de s'approprier ce mode de représentation dans le but précis de mettre en œuvre sa capacité à stimuler des affects puissants ou à tirer parti de

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris, Galilée, 1996). On pourrait également renvoyer ici à Jacques Rancière et à son approche politique et esthétique de la « distribution du sensible », fondée sur l'idéal du « dissensus » et de la friction. Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000).

• be defined, which is especially useful for those artists who have chosen
• to appropriate the spectacular mode with the specific goal of actively
• using its qualities to stimulate strong affects or to draw upon the ambi-
• guity between artificiality and authenticity in front of a camera. Danica
• Dakić uses, for example, the mechanisms of theatre and role-playing to
• find alternative forms of visibility for people with disabilities (*Isola Bella*,
• 2007–2008). With a similar approach, Phil Collins organizes a non-stop,
• eight-hour dance marathon, with paid young adults, to find a different way
• of representation for their unbearable yet sustaining situation in Palestine
• (*They Shoot Horses*, 2004). Aernout Mik engages a bulk of extras to literally
• bring political action and gestures onto the stage (*Communitas*, 2010).
•



GILLIAN WEARING, *TRAUMA*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2000.
 PHOTO : © GILLIAN WEARING, PERMISSION DE | COURTESY OF MAUREEN PALEY, LONDRES

l'ambiguïté entre artificialité et authenticité devant la caméra. Danica Dakić, par exemple, se sert des mécanismes du théâtre et du jeu de rôle pour offrir aux personnes souffrant de déficiences la possibilité d'être vues autrement (*Isola Bella*, 2007–2008). Avec une approche similaire, Phil Collins organise un marathon de danse de huit heures en continu, avec de jeunes adultes payés pour y participer; il trouve ainsi un autre moyen de représenter leur situation en Palestine, que son caractère intolérable n'empêche pas de perdurer (*They Shoot Horses*, 2004). Aernout Mik embauche une foule de figurants pour créer sur scène une action et des gestes politiques (*Communitas*, 2010). Quant à Gillian Wearing et à Omer Fast, ils subvertissent l'idée de l'authenticité de la parole et du témoignage dans le format médiatique de l'entrevue portant sur des événements tragiques et traumatisants. Wearing le fait en montrant que la mascarade et le déguisement peuvent procurer à une personne qui joue son propre rôle un sentiment de protection nécessaire, voire libérateur (*Trauma*, 2000). Et Fast, en donnant à voir que toutes les formes de narration dialogique sont, dans une certaine mesure, la reconstitution d'un spectacle bien rodé qui transforme l'expérience réelle et les émotions subjectives en images observables pour le spectateur distancié (*The Casting*, 2007). Dans leur recherche d'un mode de représentation contraire aux modes authentiques, non médiatisés et non théâtraux, qui plus est non illusoire, ces artistes n'essaient pas d'éviter le spectacle; au contraire, ils recourent à l'artificialité et au ludisme de la mise en scène spectaculaire devant caméra pour réfléchir aux conditions et aux possibilités propres au spectacle. Cela s'applique également à la réception

• And Gillian Wearing and Omer Fast disrupt the idea of authentic speech
 • and personal account in the media format of the interview when it comes
 • to talking about traumatic and tragic events. Wearing shows that when
 • someone is playing her- or himself, masquerade and disguise can provide
 • a necessary and even freeing sense of protection in this context (Wearing,
 • *Trauma*, 2000). And Fast makes visible that all forms of dialogical narra-
 • tion are, to a certain extent, the re-enactment of a rehearsed spectacle
 • that transforms real experience and subjective emotions into observable
 • images for a distanced spectator (Fast, *The Casting*, 2007). All those artists
 • do not try to avoid the spectacle while searching for the opposite of an
 • authentic, unmediated, and non-theatrical, respectively non-illusionary
 • mode of representation, but rather, they use the artificiality and play-
 • fulness of spectacular staging in front of the camera to reflect on the
 • spectacle's own conditions and possibilities. This also applies to the
 • reception of those artworks in the context of exhibition and museum
 • galleries. They are all presented as video installations with the immersive
 • and body-activating character of specially constructed displays or life-size
 • projections, as well as ambivalent or simultaneous viewings presented
 • on different or double-sided screens. Thus they render possible a critical
 • mode of the spectularity that is not based in a theoretical critique and
 • deconstruction of the spectacle but in a critical practice that tries to unify
 • its enchanting and diverting attractiveness with the claim and achieve-
 • ment of a "serious" artwork.



OMER FAST, *THE CASTING*, 2007.
 PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & GB AGENCY, PARIS

de leurs œuvres dans les expositions et les galeries des musées : ce sont toutes des installations vidéos dotées du caractère immersif et physiquement engageant des dispositifs d'affichage spécialement construits ou des projections en taille réelle qui offrent au regard des images ambivalentes ou simultanées sur des écrans différents ou à double face. Elles ouvrent ainsi la porte à un mode critique de la spectacularité, fondée non plus sur une critique et une déconstruction théoriques, mais sur une pratique qui s'efforce de concilier son attrait envoutant et divertissant avec la revendication et la réalisation d'œuvres d'art « sérieuses ».

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

Elisabeth Fritz est assistante de recherche à la Chaire d'histoire de l'art de l'Université Friedrich-Schiller à Jena, en Allemagne. Après ses études en histoire de l'art et en sociologie à Vienne et à Paris, elle a travaillé comme commissaire adjointe à Vienne. Elle a obtenu son doctorat à l'École supérieure des catégories et des typologies en études culturelles de l'Université de Graz. Sa thèse sur les expérimentations médiatiques avec de « vraies personnes » en art contemporain sera publiée à l'été 2014 (*Authentizität – Partizipation – Spektakel*, Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau Verlag). Son projet de recherche actuel porte sur les concepts et les représentations de la sociabilité dans l'art français du début du 18^e siècle.

Elisabeth Fritz is research assistant to the chair of art history at Friedrich-Schiller University of Jena, Germany. After completing her studies in art history and sociology in Vienna and Paris she worked as a curatorial assistant in Vienna. She received her doctorate in the graduate school Categories and Typologies in Cultural Studies at the University of Graz. Her dissertation on media experiments with "real people" in contemporary art will be published in summer 2014 (*Authentizität—Partizipation—Spektakel*, Böhlau Verlag: Cologne/Weimar/Vienna). In her current research project she analyzes concepts and representations of sociability in French art of the early eighteenth century.