

Vertiges publics Public Vertigoes

Joëlle Zask

Numéro 77, hiver 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68370ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zask, J. (2013). Vertiges publics / Public Vertigoes. *esse arts + opinions*, (77), 60–65.

VERTIGES PUBLICS PUBLIC VERTIGOES

JOËLLE ZASK

Vendredi 31 août 2012

Durant trois semaines, je passe plusieurs heures chaque jour dans l'aréna où se tient le 30^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. L'événement de 2012, « Je fixais des vertiges », est dirigé par Serge Murphy. Douze artistes y participent. C'est principalement avec eux que je suis en contact. Ici, je suis regardeuse, promeneuse, partenaire d'une multitude de conversations. Je n'ai guère de relations avec les autres visiteurs qui tantôt viennent en groupe, le plus souvent en couple, parfois seuls. Mais je suis l'une d'entre eux et peux consulter ma propre expérience pour documenter l'expérience publique à laquelle le symposium donne lieu. Sur cette base, j'aborde la question difficile des relations entre l'art et la politique. J'écris ici en tant que philosophe qui s'est penchée sur la notion de public et qui trouve en fréquentant le symposium une réponse aux questions qu'elle aborde ailleurs. Je note les succès de l'entreprise, mais aussi ses échecs, les doutes des uns, les rejets des autres, au cours de promenades qui me procurent un angle de vision privilégié sur le déroulement des ateliers, des œuvres et de la sociabilité.

La première impression rejoint mon appréhension initiale : le lieu, une aire de hockey sur glace transformée durant l'été en centre de création artistique, est d'autant plus difficile qu'il a été divisé en petites zones dans lesquelles les artistes ont installé leur atelier. Je constate pour beaucoup la difficulté de prendre place dans un dispositif architectural

Friday, August 31, 2012

Over the course of three weeks, I spent several hours a day in the arena where Baie-Saint-Paul's 30th International Symposium of Contemporary Art was held. The 2012 event, titled *I stilled vertigoes*, was curated by Serge Murphy and featured twelve artists. It was mainly with them that I came into contact, chatting with them while observing and strolling around. I barely had any contact with other visitors who came in groups, most often in couples, and sometimes alone. But I was one of them and can use my personal experience to document the public experience created through the symposium. On this basis, I will tackle the complex question of the relationship between art and politics. I am writing here as a philosopher who has examined the notion of "public," and who, in attending the symposium, found an answer to questions raised elsewhere. During the course of my wanderings, I was witness to both the successes and failures of the venture, the doubts of some and the rejections of others, which gave me a unique perspective on the evolution of the workspaces, the works, and the social nature of the event.

My first impression confirmed my initial misgivings: converting a hockey arena into a centre for artistic creation during the summer was made all the more difficult by the fact that the arena was divided into small zones in which the artists set up their studios. Many found it difficult to operate in such confined spaces, which seemed to undermine the symposium's goal of bringing artists and public together for a five-week

assez contraignant qui semble contraire à l'ambition du symposium : faire se rencontrer artistes et public pendant cinq semaines¹. Événement en théorie tourné vers les publics occasionnels, la ville, la région, l'extérieur, il est paradoxal que le symposium ait lieu dans un site dépourvu d'ouverture. Les box qui compartimentent l'arène redoublent la clôture, enferment à nouveaux frais.

Je remarque une autre difficulté qui tient à l'ambition proclamée du symposium : montrer non des œuvres achevées, mais des œuvres en train d'être faites et les artistes qui les produisent – ceci parce qu'il est sous-entendu que rendre public, c'est rendre visible.

D'où vient cette confusion ? Avant de reprendre mon récit, je voudrais apporter quelques éléments de réponse à cette question en puisant dans mes réflexions antérieures. Il est courant de situer l'origine du public compris comme espace de visibilité à l'époque de la démocratie athénienne et d'affirmer que, pour les Grecs, le privé s'opposait au public comme l'intime, le caché, le secret, l'innommable ou l'impur s'opposait à ce qui se montre en plein jour. S'il convenait que les premiers restent dans le noir, c'est parce qu'ils reflétaient les aspects les plus misérables des êtres humains. La vie privée serait alors ce qui ne peut paraître en public sans honte : dormir, saigner, déféquer, mourir, se laver, fornicuer, s'alimenter, accoucher, allaiter. Cette vie est celle de la contrainte et de la nécessité. Dans l'antré sombre de la maison, chacun reconstitue son énergie et s'adonne, jour après jour, à la reproduction de son processus vital. Le « public » est l'inverse : les activités qui y ont cours seraient affranchies des nécessités biologiques. Il n'y a de liberté que publique. C'est hors de la maisonnée et loin des activités nécessaires à sa survie que l'humain réalise son essence. Pour cela, il s'adonne à des actions ayant leur fin en elles-mêmes. Alors que dans l'espace privé, il utilise son énergie pour atteindre un but situé hors de lui, dans l'espace public il devient son propre maître. Ce que l'individu expose, ce qu'il rend visible, tangible, manifeste, ce sont ses qualités communes et partageables : *logos* et belle allure. La concomitance entre public et visible est l'idée, fort répandue, qui a conduit à l'habitude de parler du public en terme d'espace.

Affirmer que le visible et le public ne coïncident qu'en raison d'une certaine conception politique qui conduit aussi à lier le privé et le caché, c'est mettre en cause que la garantie de la démocratie réside dans un « rendu visible ». La transparence, l'accessibilité, la mise à disposition, voire le dévoilement sont-ils de véritables moyens de démocratisation ? Ne lui font-ils pas obstacle, au contraire ? N'est-ce pas dans les pays autocratiques et totalitaires qu'ils fleurissent le mieux ?

Le 30^e Symposium de Baie-Saint-Paul conduit à se poser ces questions. Il commence par convoquer l'idée d'inaugurer un « espace public », mais rend finalement manifestes les difficultés qui lui sont inhérentes ; le projet de rendre visible la création artistique à un large public trouve rapidement ses limites. Les visiteurs ne voient rien et ne peuvent rien voir du processus créatif qu'ils sont venus en théorie contempler. De fait, rien n'est exposé, rien n'est « donné » à voir hormis des matériaux, des outils, des choses posées là dont par lui-même le visiteur ne peut décider du statut. S'agit-il d'une trace, d'une étape, d'un objet fini et à vendre, d'un essai, d'une expérience en cours ? Il n'en sait rien. Les artistes, qui ne le savent pas toujours clairement eux-mêmes, remarquent que, dans un premier temps, nombreux sont ceux qui voudraient pouvoir regarder un objet tangible aux contours bien définis et sont déçus. Mais les visiteurs aussi ajustent leurs attentes. Ce qu'ils découvrent pour la plupart, c'est que la position de *spectateur* n'est pas la bonne.

À mon sens, là réside l'utilité la plus grande et la plus « démocratique » du symposium. Défini à juste titre par son directeur,

1. Jonathan Plante, artiste en résidence à Baie-Saint-Paul, suggère qu'ici « une description du projet des architectes serait utile, par exemple la reprise de la couleur grise et des poutres diagonales du plafond de l'arène. La tentative de faire des kiosques une grande œuvre *in situ* digne des cabanes éclatées de Daniel Buren, bref la prétention d'œuvre "totale" des "architectes", sans oublier le phallus sur le toit de l'arène qui pénètre le toit pour créer une place centrale qui se voulait l'agora de l'événement ».

period.¹ In theory, the event was oriented outward toward the visitor, the city, the region, and beyond; it was therefore paradoxical that it was held in a venue completely lacking a sense of openness. The box-like workspaces that compartmentalized the arena intensified the feeling of enclosure.

I also noted an additional problem in relation to another of the stated ambitions of the symposium; namely, to show works in the process of being created by the artists rather than completed works—and this because “making public” implies making the artists and their processes visible.

Why would this be problematic? Before continuing my account, I would like to offer a partial response to this question by drawing on previous reflections. It is common to trace the origins of “public” (understood as a space of visibility) to the era of Athenian democracy and to affirm that, for the Greeks, the opposition between private and public was expressed in terms of the intimate, hidden, secret, unnameable or impure versus that which was revealed in broad daylight. Relegated to privacy were the least desirable aspects of human nature. Private acts could not be exposed in public without shame: sleeping, bleeding, defecating, dying, bathing, fornicating, eating, giving birth, nursing... Private life was one of constraint and necessity. In the dark recesses of the home, family members would recharge and dedicate themselves, day after day, to life's vital processes. The “public” realm was quite the opposite, involving activities freed from biological necessity. The only type of liberty was public. It was outside the household and far from activities necessary for survival that humans were able to realize their fundamental essence, devoting themselves to actions that were ends in themselves. Whereas in private spaces, people would use their energy to attain a goal exterior to themselves, in public, they exercised self-mastery. What an individual would expose and make visible, tangible, and manifest were qualities that could be shared: *logos* and a beautiful appearance. This common association between public life and visibility resulted in a tendency to refer to that which is public in terms of space.

To state that the public and visible only coincide because of a certain political notion which also connects the private with the hidden is to question the guarantee that democracy resides in that which is “made visible.” Are transparency, accessibility, availability, and disclosure true tools of democratization? Are they not, on the contrary, an obstacle to democracy? Is it not in autocratic and totalitarian countries that they are most likely to flourish?

The 30th Symposium in Baie-Saint-Paul raised these sorts of questions. The original idea was to inaugurate a “public space,” but the inherent difficulties in making artistic creation visible to a wide audience soon became apparent. Visitors did not and could not see much of the creative process they had presumably come to contemplate. In fact, nothing was exhibited other than materials, tools, and objects, the purpose of which visitors were not in a position to judge. Was it a trace, a stage in the creative process, a complete item ready for sale, a test or an experiment? They had no idea. The artists, who were not always entirely sure themselves, noted that, initially, many visitors who had hoped to see a well-defined, tangible object were disappointed. But they adjusted their expectations. What most discovered was that the *spectator* stance was not appropriate in this setting.

To my mind, herein lies the most useful and “democratic” aspect of the symposium. Aptly described as a meeting ground by director Jacques Tremblay, it allowed visitors to discover a non-spectatorial relationship with artworks. A spectator is by definition someone who passively observes a situation without participating in it. Spectators take in

1. Jonathan Plante, an artist in residence at Baie-Saint-Paul, suggested that “a description of the architects' aims would be useful; for example, [their reasoning behind] the use of the colour grey and the incorporation of the diagonal beams of the arena's ceiling. In short, a description of the architects' attempt to turn the booths into a major *in situ* work reminiscent of Daniel Buren's bold installations; their desire to create a 'total' work, including the phallus penetrating the arena roof to create a central 'agora'...”

Jacques Tremblay, comme un lieu d'échange et de rencontre, il invite à une relation non spectatorielle vis-à-vis des objets de l'art. Un spectateur est par définition celui qui assiste de l'extérieur et passivement à une situation sans y participer. Il l'enregistre et forme un jugement qui, s'il a une incidence sur sa vie intérieure, n'en a pas sur le spectacle lui-même. L'esthétique classique qui justifie la position de spectateur devant l'œuvre affirme que les jugements esthétiques sont à la fois immédiats et subjectifs. Kant prend soin par exemple de démarquer la formation du goût de tout effort de connaître, d'observer, de comparer, de mettre son regard au travail. Les spectateurs vont dans les musées comme ils vont au théâtre. Ils recherchent des émotions qu'ils ne pourraient faire naître d'eux-mêmes. La communauté qu'ils forment alors est fondée non sur leurs rencontres et leurs échanges, mais sur le fait qu'ils voient tous la même chose avec un regard à peu près identique, dans la mesure où ils ne font entrer dans la composition de leur jugement que leurs impressions immédiates.

Cette position de spectateur existe aussi en politique, face à un pouvoir qui s'expose. La position classique, appelée républicaine, correspond à celle qui vient d'être énoncée : le citoyen ne « participe » pas au gouvernement, il assiste en spectateur aux actions des dirigeants et forme des jugements après coup : tantôt il applaudit, plébiscite, acclame, souscrit, tantôt il proteste, rejette, refuse. Comme l'a montré Habermas dans *L'Espace public* (1962), réussir à faire croire que le citoyen-spectateur est aussi un citoyen-participant est la grande supercherie de l'époque.

En art comme en politique, ce moment de réaction au spectacle s'appelle la critique. Qu'elle ait une utilité est incontestable. Que les citoyens, de même que les amateurs d'art, se réalisent en elle est cependant fortement douteux.

De fait, pour en revenir à Baie-Saint-Paul, les visiteurs qui seraient venus pour assister à un « spectacle d'art contemporain » (l'aréna, rappelle J. Plante, étant d'ailleurs une « enceinte pouvant accueillir des spectacles »), et évaluer après coup ce qu'ils ont vu réalisent très vite que leur attente est déplacée. L'intérêt se substitue à la curiosité, l'enquête au jugement, l'attention à la contemplation, la discussion au silence sacré. Beaucoup reviennent plusieurs fois. Certains en témoignent : à l'immédiateté de leur jugement à l'emporte-pièce s'est substitué un travail du regard.

Les artistes les y aident, bien sûr. Eux non plus n'adhèrent pas aux pratiques de la spectatorialité et résistent par divers moyens à l'équation entre visible et public. Certains tournent délibérément le dos au public, d'autres positionnent leurs tables de manière à former un espace séparé et inaccessible, d'autres s'installent par moments dans un recoin. En utilisant par exemple des empilements de livres, un rideau de plâtre, des retombées de boutons, l'épaississement des parois du box ou une avalanche de dessins, en venant travailler hors les heures prévues d'atelier ouvert au public, de midi à dix-sept heures, ils évitent par divers subterfuges de devenir eux-mêmes les objets d'un spectacle, comme les animaux le sont dans les zoos. En créant une séparation entre l'espace de déambulation des visiteurs et celui dans lequel ils travaillent, stockent leur matériel, relèvent leurs courriels, écoutent de la musique, font sécher la peinture ou le plâtre, filment et enregistrent, organisent leurs tentatives, invitent leurs amis, ils produisent les conditions sans lesquelles aucune production artistique n'est possible.

Cette limite qu'ils instaurent entre deux zones à usage distinctif n'est pas une coquetterie ou l'expression d'un civisme en berne. Je me permets de rappeler ici, sur un plan plus théorique, qu'elle conditionne le développement de soi, sans quoi il n'y aurait ni art, ni science, ni existence réellement personnelle. Protégeant la vie privée tout en instituant une vie publique, elle est la marque de fabrique des « démocraties libérales ». Dans ces démocraties se trouve en principe une association entre « la liberté des Anciens », qui consiste à participer activement au gouvernement des affaires publiques, et « la liberté des Modernes » (les expressions sont de Benjamin Constant), qui consiste par exemple à faire fructifier son bien, à cultiver son esprit, à pratiquer librement

information and form a judgment which will have an impact on their private lives, but not on the performance itself. Classical aesthetics, which justifies the position of the spectator before a work, states that aesthetic judgments are both immediate and subjective. Kant, for example, was careful to distinguish the development of taste from any attempt to know, observe, compare, or examine. Spectators visit museums in the same way they go to the theatre. They are seeking an emotional experience that they are unable to create on their own. The community they form is based not on their encounters and exchanges, but on the fact that all members are observing the same thing with a more or less identical gaze, inasmuch as their judgment is fed by their immediate impressions.

This spectator stance also exists in politics, in face of a power that manifests itself. The classic republican position corresponds to that described above: citizens do not “participate” in government, but rather observe the actions of leaders and form judgements after the fact, which they communicate by praising, voting, acclaiming, supporting, protesting, rejecting, and refusing. As Habermas indicated in *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1962), having citizen-spectators believe they are also citizen-participants is one of the greatest hoaxes of our time.

In art as in politics, the moment of reaction to a performance is known as a critique. While undeniably useful, it is highly doubtful that the act of critiquing is a true source of fulfilment for citizens or art lovers.

Returning to Baie-Saint-Paul, the visitors who came to attend a “contemporary art performance” (the arena, as J. Plante remarked, was also a “suitable venue for shows”), and to then evaluate what they had seen, soon realized that their expectations were misplaced. Curiosity was replaced by interest, judgment by enquiry, contemplation by attention, and sacred silence by discussion. Many returned several times. Some remarked that hastily formed judgments had given way to sustained observation.

The artists helped them, of course. They did not adhere to the practices of spectatorship either and used various means to defy the equation between visible and public. Some deliberately turned their backs on the public; others positioned their tables so as to create a separate and inaccessible space, while others at times worked in hidden corners. By using piles of books, blank canvases, an avalanche of drawings or a shower of buttons to reinforce boundaries, and by working outside visiting hours (between noon and five), they avoided becoming themselves the objects of a spectacle, like animals in a zoo. By creating a separation between the space in which visitors circulated and that in which they worked, stored their material, read their emails, listened to music, left paint or gesso to dry, filmed or recorded, organized their projects, and received visits from friends, they created the conditions necessary for artistic production.

In drawing a boundary between the two areas set up for distinct uses, they were not being pretentious or showing a lack of public-spiritedness. On a more theoretical level, this boundary conditions self-development; without it, there would be no art or science or a truly personal existence. Protecting private life while establishing a public life is the trademark of “liberal democracies.” As a rule in such democracies, there is an association between what Benjamin Constant termed “the freedom of the Ancients,” which involves active participation in the government of public affairs, and “the freedom of the Moderns”—that of enriching ourselves, nurturing our spirit, freely practicing our religion, expressing our opinions, reading and doing whatever we want, including (and this is a fundamental right) leaving associations into which we freely and voluntarily entered in the past. This modern freedom feeds on the freedom of antiquity: without the protection of common laws and in the absence of citizen participation in the creation of these laws, modern freedom would wither away. Without the projects and ideas we gain through our contact with others, this liberty would lose all of its substance. Even though modern freedom has replaced classic freedom to the extent that we sometimes need to be reminded of the importance of civic-mindedness, solidarity, a sense of collective responsibility, and patriotism, it must never be abandoned or neglected. When modern freedom is adequately nurtured through sociability and



Jim Holyoak, atelier | studio,
Louise Viger, atelier | studio,
30^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2012.
photos : Raymonde April



Marc-Antoine K. Phaneuf, atelier | studio,
30^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, 2012.
photo : Raymonde April

sa religion, à exprimer ses opinions, à lire ce qu'on veut et à faire ce qui nous plaît, y compris (c'est un droit fondamental) à quitter les associations qu'on a, dans le passé, librement et volontairement contractées. Cette liberté moderne se nourrit de la liberté antique : sans la protection des lois communes, et en l'absence de la participation des citoyens à la production de ces lois, la liberté moderne s'étiolerait. Faute des projets et de l'imagination que nous donnent les contacts avec les autres, elle perdrait toute sa substance. Ceci étant, même si elle a pris le dessus sur la liberté antique dans une telle mesure qu'il paraît par moment justifié de rappeler les masses à l'esprit public, à la solidarité, au sens des responsabilités collectives ou au patriotisme, elle ne doit en aucun cas être oubliée. Quand elle est correctement alimentée par la sociabilité et l'association, elle compte pour les gens et apporte du sel à leur existence. Or le régime de la visibilité la menace.

On pourrait alors penser que le projet du symposium est en berne. Sans tomber dans l'angélisme, je constate que ce n'est pas le cas. Car la limite séparant les activités privées et les activités « publiques » n'est pas une ligne, c'est une zone à géométrie variable. La problématique du symposium « Je fixais les vertiges » choisie par Serge Murphy y trouve un lieu d'exercice : en réunissant des œuvres dont certaines procèdent par extrême dépouillement et d'autres, par l'excès, Serge Murphy invite à considérer la pluralité des manières de négocier la frontière entre le montré et le réservé, le donné et le gardé, le visible et le non-visible. Parfois, la limite entre privé et public est marquée brutalement. À d'autres moments elle prend de l'ampleur, s'élargit, respire. Je remarque qu'à aucun moment elle ne disparaît, ce qui permet d'éviter un double écueil : d'un côté, rejeter le public, lui opposer porte close, voire le mépriser et, à l'autre extrême, l'attraper là où il se trouve pour le captiver et lui donner ce qu'il attend, afin de lui plaire par exemple, ou de s'en faire aimer.

Cette zone intermédiaire dont la configuration est changeante est une zone de discussion. En politique, c'est là que s'effectuent, au moyen des enquêtes sociales, des délibérations, des débats, de la presse, les tentatives pour s'entendre sans s'agresser et pour qu'une fois un accord atteint, la nature du public et du privé soit modifiée de sorte que le conflit qui a justifié l'entreprise soit déminé. C'est aussi cette zone que le symposium fait exister et valorise. Des échanges et des rencontres s'y développent et l'animent. Louise Viger, une artiste en résidence, explique que « le "public" n'est pas invité à voir une œuvre, mais des artistes qui travaillent. À quoi ? C'est la grande question. Ils travaillent et parlent de leur travail, échantent. Pour moi, cet échange s'est étendu jusqu'à inviter les gens à écrire sur le thème précis de l'effacement, de la fragilité. Ne serait-ce que de l'aspect très touchant de ces rencontres, j'accorderais une grande valeur à ce mois passé enfermés dans un arène ».

Au fur et à mesure des discussions, en fonction des visiteurs aussi bien que des avancées du travail, les interlocuteurs (artistes et publics, les premiers faisant partie du public également) font l'épreuve de la limite entre privé et public qui prévalait avant leur rencontre ; en la remaniant, ils instaurent un petit monde commun dont les qualités rejaillissent sur leurs zones respectives. Ainsi, cette limite dont la localisation varie ne sépare que pour mieux relier. Grâce à elle, la discussion est possible, des conversations s'engagent, des tours de parole s'organisent. Rencontrer un artiste et rencontrer son œuvre ne relèvent plus du spectacle, du donné à voir et du voir, mais d'une attention active et de la conversation. Donnant-donnant.

Joëlle Zask enseigne au département de philosophie de l'Université de Provence. Spécialiste de philosophie politique et de philosophie américaine, elle s'intéresse aux théories de l'art et de la culture et à leurs enjeux politiques. Elle est l'auteure en particulier d'*Art et démocratie. Peuples de l'art*, PUF, 2003, et *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*, aux éditions Le bord de l'eau, 2011. *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* paraîtra aux Éditions la Découverte en janvier 2013.

associations, it is valued by people and enriches their lives. However, the regime of visibility represents a threat to this freedom.

One might think that the symposium project was therefore doomed to failure. Without being naively optimistic, I can safely say this was not the case. The boundary separating private and "public" activities is not a line but a zone of variable geometry. The theme of the symposium chosen by Serge Murphy—*I stilled vertigoes*—found a forum for practice: by assembling artists whose approaches ranged from extremely minimalist to excessive, Murphy invited us to consider the many ways of negotiating the boundary between that which is revealed and concealed, given and held back, visible and non-visible. At times, the limit between public and private was starkly delineated; at others, it was less defined, more ambiguous. But at no point did it disappear, which made it possible to avoid two pitfalls: either rejecting or scorning spectators by shutting them out, or, at the other extreme, cornering them in order to please them or win them over.

This shifting intermediary zone is a favourable forum for discussion. In politics, it is the forum in which attempts are made to calmly hear other viewpoints—through social enquiry, deliberation, debate, and the media—and once an agreement has been reached, to modify the nature of the public and private in such a way as to defuse conflict. It is this type of forum that the symposium valued and sought to bring into existence. Exchanges and encounters were its life blood. Louise Viger, an artist in residence, explained that "the 'public' [were] not invited to see a work, but artists at work. Doing what? That is the question. They work[ed] and talk[ed] about their work. They exchange[d]. For me, this exchange went so far as to invite people to write about the specific theme of erasure and vulnerability. I found these encounters very moving. It made the experience of being cooped up in the arena for a month totally worthwhile."

Over the course of the discussions, which evolved as visitors came and went and the works progressed, the interlocutors (members of the public and artists, who were also members of the public) tested the boundary between private and public that existed prior to their encounter. By playing with this boundary, they created a common microcosm that was mutually enlightening; a shifting boundary that separates in order to achieve better connections. It is this boundary that makes discussion possible, leading to conversation and a sharing of opinions. The encounter with an artist and his or her work no longer involves spectacle (exhibiting and seeing), but rather active attention and conversation. *Quid pro quo*.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

Joëlle Zask teaches in the department of philosophy at the Université de Provence. A specialist in political and American philosophy, she is interested in art and cultural theories and their political dimensions. She is the author of *Art et démocratie. Peuples de l'art*, PUF, 2003, and *Participer. Essais sur les formes démocratiques de la participation*, Le bord de l'eau Éditions, 2011. *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* will be published by Les Éditions la Découverte in January 2013.
