

L'art critique, le sens critique et la disponibilité Critical Art, Critical Sense, and Receptivity

Alexandre David

Prendre position

Taking a Stance

Numéro 85, automne 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78598ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

David, A. (2015). L'art critique, le sens critique et la disponibilité / Critical Art, Critical Sense, and Receptivity. *esse arts + opinions*, (85), 44–49.

L'art cri-
tique, le
sens criti-
que et
la dispo-
nibilité

Alexandre
David

Lorsque Chantal Mouffe affirme que « l'art critique cherche à créer une situation agonistique à travers laquelle des alternatives deviennent possibles¹ », elle envisage la transformation des individus à partir des tensions et des conflits générés par les œuvres. Ce que Mouffe propose ici s'inscrit dans une critique sociale plus large, fondée sur la reconnaissance de la légitimité des positions adverses². On pourrait considérer l'art critique, dans son ensemble, à partir de ce modèle. Il n'y a en effet aucune entente sur ce que cette catégorie recouvre. Différents découpages favorisent l'émergence de notions concurrentielles. Mais au-delà de la confrontation possible de différentes visions, qu'en est-il de l'acte lui-même de départage et d'appréciation des œuvres et des pratiques, quelle que soit la vision sur laquelle s'appuie cet acte ?

De prime abord, le départage est un acte classificatoire comme tant d'autres. Il s'inscrit dans un usage normal du langage qui s'appuie sur des classifications pour rendre compte du monde aussi bien que pour organiser la pensée. Une classification, ou une catégorie, comme celle de l'art critique, n'est autre chose que le résultat d'une délimitation qui se consolide dans l'espace commun du langage. En fait, tous les actes psychiques qui prennent forme dans la pensée avec suffisamment de précision pour être saisis en tant qu'entités sont tributaires de découpages conditionnés par le langage, lui-même déterminé socialement. Difficile, alors, d'établir, parmi les contours qu'on donne aux choses, lesquels sont le résultat d'expériences et de réflexions intimes et lesquels sont plutôt issus d'un apprentissage social normé, tant ce qui se rapporte à nos vies intérieures est modelé par des conditionnements extérieurs. Tout aussi problématique est notre capacité de vérifier la validité des notions qui résultent de tous ces découpages entremêlés, dont celles qui semblent avoir été acquises de manière passive, mais qui n'en sont pas moins valables. Le sens critique, dans son acception la plus générale, est une attitude qui permet d'affronter cette difficulté en prenant du recul par rapport à toute certitude pour en réévaluer non seulement l'origine, mais également l'incidence sur soi-même comme sur les autres.

Si l'on a cherché à transférer cette attitude dans le corps de textes ou d'œuvres, c'est parce qu'on postule une équivalence entre ceux-ci et la rigueur des pensées dont ils sont l'expression. L'intention de leurs auteurs a beau y être clairement énoncée, il n'y aura pas pour autant d'adéquation entre la portée d'un texte ou d'une œuvre et la dimension critique des réflexions qui y sont présentées – ne serait-ce que parce que leur présentation même, la forme qu'elle prend autant que sa visibilité, soulève de nouveaux enjeux sur lesquels on portera également un regard critique. Quelle que soit l'évaluation qu'on en fera, le simple fait d'étendre son regard au-delà de ce qui nous est présenté comme relevant d'une pensée critique assurera un certain décalage entre cette pensée et ce qu'on en retient.

La convergence des pensées n'est donc jamais assurée et, bien que cela ne soit pas spécifique au domaine de l'art, de nombreuses discussions sur la dimension critique de l'art ont

1 — Sébastien Hendrickx et Wouter Hillaert, « The art of critical art », *Rekto Verso*, n° 52 (mai-juin 2012), www.rektoverso.be/artikel/art-critical-art [consulté le 21 mai 2015].

2 — Mouffe synthétise bien cette idée, initialement développée avec Ernesto Laclau dans *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (Londres, Verso [Radical Thinkers], 1985), et dans « Critique as Counter-Hegemonic Intervention », publié en 2008 sur le site web de l'Institut européen pour des politiques culturelles en devenir (<http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/en>) [consulté le 21 mai 2015].

Le sens critique en jeu dans la compréhension d'un texte ou l'expérience d'une œuvre s'acquiert à travers une longue expérience, indissociable de l'apprentissage du langage, avec son lot de normes et de codes assimilés.

porté sur ce fait. Je ne cherche pas ici à renchérir sur la critique d'un art fondé sur une connexion directe entre des intentions, des formes sous lesquelles ces intentions se manifestent et leurs effets sur les spectateurs. Je m'étonne plutôt de voir une certaine critique reconduire le modèle auquel elle semble s'opposer : la visée émancipatrice de l'art a été transférée d'un modèle basé sur une représentation directe à un modèle qui prend appui sur sa contestation. Il s'agit en fait d'un seul et même modèle éthique qui aurait survécu à la dévalorisation d'une forme critique compromise par trop d'efforts pédagogiques et qui, depuis plusieurs années déjà, mise sur l'indétermination des rapports entre les œuvres et les spectateurs comme moyen d'émancipation³.

Cette indétermination offre sans doute davantage de liberté qu'un espace social totalement réglé. Mais présupposer que des œuvres produites en tenant compte d'une déconnexion entre les intentions et leurs effets puissent davantage favoriser l'émancipation des spectateurs que des œuvres qui visent une adéquation directe, c'est déjà imaginer le rapport entre les spectateurs et les œuvres d'une manière tout aussi réglée. C'est aussi, paradoxalement, évaluer les œuvres et les pratiques à partir de leur conformité à un modèle qui ne se veut aucunement prescriptif. Et, surtout, c'est confondre les intentions et leurs effets, ce que ce modèle répudie justement.

En fait, quelle que soit l'intention d'un auteur ou d'un artiste, ce n'est jamais l'énoncé lui-même – aussi remarquable qu'il puisse être – ou la forme singulière d'une œuvre qui provoque l'apparition d'un sens critique spontané chez le lecteur ou le spectateur. Le sens critique en jeu dans la compréhension d'un texte ou l'expérience d'une œuvre s'acquiert à travers une longue expérience, indissociable de l'apprentissage du langage, avec son lot de normes et de codes assimilés. Il prend forme à même les conditionnements qui rendent possible leur propre remise en question ultérieure et se mêle à tout ce qui semble contraire à son potentiel émancipateur. Le sens critique ne migre pas hors des conditionnements qui constituent en partie nos identités respectives. Il les traverse sans cesse comme une respiration traverse un corps : parfois très rapidement, parfois plus lentement. Le sens critique impose un rythme à l'expérience. Ce que j'entends par rythme, c'est une flexibilité, une adaptation de notre disposition vis-à-vis des choses toujours singulières et dont la singularité ne tient pas à l'exceptionnalité de leur forme, mais à un ensemble de relations qui se nouent avec notre propre regard d'une manière toujours inédite. La variation du rythme lui-même correspond à notre disponibilité devant le monde et, en ce qui nous concerne ici, devant ce qui ne peut être au départ qu'une présomption d'art.

Une présomption, c'est déjà beaucoup. D'inévitables attentes se mêlent à notre disponibilité. Une ouverture absolue face à ce qu'on voudra ultérieurement nommer art, ou pas, n'est ni possible ni souhaitable. Chacun de nous est déjà impliqué dans le champ discursif de l'art et c'est

à partir de nos convictions, de nos réflexions et de nos sensibilités respectives que nous participons à la transformation incessante de ce champ. Il y a pourtant, dans la disponibilité que j'essaie de cerner ici, quelque chose qui ne cadre ni avec l'acceptation passive de nos identités, ni avec une position de méfiance totale vis-à-vis de celles-ci. Nos identités se construisent d'ailleurs à partir d'une tension entre ces deux positions antagonistes. La disponibilité en jeu ici – celle qui permet de rencontrer une œuvre, un projet ou quelque chose qui a un rapport avec l'art – navigue justement entre des attitudes incompatibles entre elles : penser qu'une œuvre puisse être inconditionnée malgré le fait qu'on sait très bien que ce n'est pas possible et penser qu'on puisse soi-même être inconditionné devant une œuvre tout en étant convaincu du contraire en sont des exemples. Ou s'abandonner à une œuvre, se laisser emporter tout en reconsidérant sans cesse les conditions à l'origine de cette décision. L'abandon lui-même est souvent vu comme une disposition étrangère au sens critique. Or, on ne s'abandonne pas sans raison et l'accès à une œuvre en est une. Il ne s'agit pas ici de privilégier une expérience indécible qui ne soit accessible qu'en délaissant la raison, mais plutôt d'être sensible à des œuvres ou à des situations dont le mode d'accès n'est pas prédéterminé. Un sens critique plus dur, fondé sur le recul nécessaire à l'analyse d'une situation, peut être un mode d'accès adapté à certaines œuvres. C'est son application systématique qui pose problème, et celle-ci est particulièrement favorisée par le départage des œuvres en fonction de leur portée critique.

L'activité qui consiste à reconnaître la dimension critique des œuvres est complexe. Elle s'appuie sur d'innombrables points de vue, des contextes qui ne cessent de se transformer et un recul par rapport à nos propres préconceptions, mais elle reste malgré tout une activité évaluative qu'on aurait tort de confondre avec la saisie des œuvres elles-mêmes. Si elle tend à se substituer à l'expérience des œuvres, c'est parce que son opérativité dépend d'une visée éthique qui rejoint le sens critique en jeu dans l'expérience, lui-même le plus souvent pensé dans l'optique de son potentiel émancipateur. Le redoublement d'un acte classificatoire au cœur même de l'expérience d'une œuvre tend à produire une identité entre ces deux activités distinctes. Faire l'expérience d'une œuvre et porter un jugement sur sa valeur critique devient une seule et même chose.

Bien sûr, il n'est pas possible d'évacuer, de l'expérience qu'on fait d'une œuvre, le jugement qu'on porte sur celle-ci. L'identification de l'œuvre permet également de donner un contour à l'expérience, mais à l'intérieur même de celle-ci, dans une sorte de conscience réflexive – parfois plus intuitive, parfois plus analytique, selon les circonstances – de ce qu'on éprouve. L'efficacité de notre disponibilité devant une présomption d'art est liée à ce recul intérieur qui nous rapproche de ce dont on fait l'expérience et, par le fait même, rend celle-ci possible. L'idée d'un recul intérieur n'implique aucunement une

autonomie de l'expérience, ni même une sensation d'autonomie. L'expérience peut être diffuse ou parfaitement circonscrite, vécue comme une exception ou de manière distraite. Sa cohérence peut n'être que conceptuelle. L'indistinction entre l'art et la vie peut en être le moteur. Je ne cherche d'aucune façon à qualifier l'expérience. C'est plutôt l'identité du jugement critique et de l'expérience qui délimite ce qu'on éprouve selon un schéma unique.

Le départage des œuvres dans une perspective critique n'est en fin de compte pas un geste classificatoire comme un autre. C'est la clé de voute d'une vision qui active le jugement critique comme premier pas d'une volonté émancipatrice qui traverse la totalité du champ de l'art, en commençant par départager ce qui aurait un potentiel émancipateur de ce qui n'en aurait pas. Car nommer ce qui aurait le pouvoir d'émanciper est un geste qui s'inscrit d'emblée dans une visée émancipatrice. C'est donc tout le champ de l'art, et non seulement les œuvres qui en constituent le cœur, qui aurait acquis le pouvoir de libérer les individus de leur aliénation présumée ou de celle qui pourrait se manifester si l'on cesse d'être vigilant.

Mais qui sommes-nous en deçà de notre aliénation présumée? L'aliénation est, depuis longtemps, le talon d'Achille d'une pensée critique qui a pour finalité l'émancipation de chacun. Il y a 25 ans, Jean-Luc Nancy écrivait déjà qu'«il est inutile de répéter la critique du couple de l'aliénation et de l'authenticité originelle qu'elle suppose⁴». En effet, rares sont ceux qui osent encore s'aventurer sur le terrain miné de l'authenticité, ou même de l'aliénation. La pensée critique s'est toutefois remise de l'écart qui s'était creusé entre ceux qui seraient aliénés et ceux qui viendraient à leur secours, depuis qu'on a postulé l'émancipation des individus et l'affirmation de leur égalité comme point de départ – et non comme point d'arrivée d'une émancipation fondée sur un accomplissement de soi au présent, toujours en chantier.

On revient ici au point de convergence entre le politique et l'art, envisagés à partir de tensions inhérentes à leur domaine⁵. L'art, comme le politique, est traversé de tensions, non seulement à cause des relations indéterminées qu'entretiennent les œuvres avec ceux

qui en font l'expérience, mais également parce qu'il n'y a, en général, aucune entente sur ce que sont l'art et l'art critique. Chaque définition est contestée et la ligne de démarcation entre ce qui peut être qualifié de critique et ce qui ne peut l'être est sans cesse redessinée. On pourrait en conclure que l'ensemble du champ de l'art participe à l'émancipation des individus, ou encore que les œuvres y participent une à la fois en s'insérant dans un univers politique indifférent à toute distinction entre l'art et le monde. Ce sont des hypothèses qui se défendent. Mais faire de l'une ou l'autre de ces hypothèses une exigence transforme le potentiel émancipateur des œuvres, que celles-ci aient ou non été réalisées dans une intention qui va en ce sens, en une visée éthique incompatible avec ses propres fondements. Faut-il alors plutôt conclure qu'une perspective critique captive d'une visée émancipatrice contribue à l'aliénation du spectateur? Je pense que l'on ne peut présumer de l'aliénation de quiconque. Cela n'implique pas qu'il n'y ait pas d'aliénation possible. Cela veut simplement dire que la rencontre de l'autre ne peut être fondée ni sur le malheur de ce dernier, ni sur sa libération. En tant qu'artiste, j'essaie de garder cela en tête chaque fois que je travaille sur un projet. En tant que spectateur aussi. ●

3 — Je pense en particulier à Jacques Rancière, qui réfute un modèle éthique tout en le reconduisant à l'intérieur d'un régime esthétique dont l'efficacité est pensée en fonction de l'émancipation de chacun (voir *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, et *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).

4 — Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 40.

5 — Sur ce point, les positions de Rancière et de Mouffe se rejoignent. D'autres auteurs, telle Claire Bishop, présentent des arguments semblables. Bishop s'appuie sur Mouffe et Laclau pour départager les pratiques qui reconnaissent l'importance des conflits de celles qui sont fondées sur un consensus inavoué (voir «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, n° 110 [automne 2004], p. 51-79, et *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012).

Critical Art, Critical Sense, and Receptivity

Alexandre David

When Chantal Mouffe argues that “critical art tries to create an agonistic situation, a situation in which alternatives are made possible,”¹ she envisages the transformation of individuals through the tensions and conflicts generated by artworks. What Mouffe is suggesting here falls within a broader social critique, based on recognition of the legitimacy of adverse positions.² We could consider critical art, as a whole, using this model. Yet there is no consensus about what this category encompasses. Different schisms give rise to the emergence of competing notions. Yet beyond the possible confrontation of different visions, what of the act of categorizing and evaluating artworks and practices, regardless of the vision on which this act is based?

At first glance, making distinctions is an act of classification like many others. It falls within the bounds of regular language usage, in which classifications are a means to understanding the world and organizing thoughts. A classification or category, such as critical art, is something other than the result of a delimitation that is consolidated in the common space of language. In fact, all mental acts that take shape as thoughts with sufficient clarity to be perceived as entities depend on divisions conditioned by language, which itself is socially determined. It is therefore difficult, among the contours that we give to things, to establish which are the result of experience and personal reflection and which are the result of standardized social learning, inasmuch as our inner lives are shaped by external conditioning. Equally problematic is the extent of our ability to assess the validity of notions resulting from these entangled divisions, including notions that seem to have been acquired passively but are no less valid. Critical sense, in the broadest terms, is an attitude that allows us to tackle this difficulty by taking a step back from certainty to re-evaluate both its origin and its impact on ourselves and others.

If we have sought to transfer this attitude into the body of texts and artworks, it is because we postulate an equivalence between these and the stringency of the thoughts to which they give expression. Their authors’ intention may well be clearly stated—there is not necessarily an equivalence between the scope of a text or an artwork and the critical dimension of the reflections presented within it—only because their very presentation, the form that it takes as much as its visibility, raises new issues deserving of critical reflection. Regardless of our evaluation, the simple fact of looking beyond

what is presented to us as emerging from critical thought ensures a certain disparity between this thought and what we retain of it.

The convergence of thoughts is therefore never certain, and, although this is not specific to the domain of art, it has been the subject of numerous discussions on the critical dimension of art. I am not seeking here to expand on a critique of art based on a direct connection among intentions, the forms in which these intentions are expressed, and their effects on the spectator. Rather, I am surprised to see a certain critique reviving the very model that it seems to oppose: the emancipatory aim of art has shifted from a model based on direct representation to one that challenges that very model. In fact, it amounts to one and the same ethical model that survived the devalorization of a critical mode compromised by too much scholarly effort, which, for a number of years, has focused on the uncertainty of the relationships between artworks and the spectator as a means for emancipation.³

This uncertainty undoubtedly offers greater freedom than does a social space that is completely regulated. Yet, to presuppose that artworks that acknowledge that the disconnection between intentions and their effects may encourage emancipation of the spectator more than do artworks that aim for a direct likeness is already to imagine the relationship between the spectator and the artworks in a regulated manner. Paradoxically, it is also to evaluate artworks and practices based on how much they conform to a particular model that is not at all intended to be prescriptive. And, above all, it confuses intentions and their effects, which is exactly what this model rejects.

In fact, whatever the intention of the author or artist, it is never the statement—as remarkable as it may be—or the distinctive form of a work that provokes spontaneous critical thought in the reader or spectator. The critical sense involved in understanding a text or experiencing an artwork is acquired through long experience, not dissociable from learning a language, with its assimilated rules and codes. It develops based on conditionings that facilitate their own subsequent questioning, and it interferes with everything that seems to counter its emancipatory potential. Critical thinking does not migrate beyond the conditionings that, in part, constitute our respective identities, but traverses them much like a breath passes through the body: sometimes very rapidly, sometimes more slowly. Critical sense imposes a rhythm on experience. By rhythm, I mean the flexibility with which our disposition adapts vis-à-vis things that are invariably singular, and whose singularity has to do not with the exceptionality of their form, but with a nexus of relationships that join together with our personal perspective in ever-original ways. The variation in the rhythm itself corresponds to our receptivity to the world, and, for our purposes here, to that which from the outset can be only a presumption of art.

A presumption is already a great deal. Inevitable expectations interfere with our receptivity. Absolute openness in face of what

we may subsequently wish to call art—or not—is neither possible nor desirable. We are each already involved in the discursive field of art, and it is thanks to our respective convictions, reflections, and sensibilities that we contribute to the perpetual transformation of this field. Nevertheless, in the receptivity that I am trying to define here, something is at odds between a position of passive acceptance of our identities and one of total distrust. Our identities arise, in part, from the tension between these two antagonistic positions. The receptivity at stake here—that which allows us to encounter an artwork, a project, or anything related to art—in fact navigates between mutually incompatible attitudes, such as the thought that an artwork can be unconditioned although we know full well that this isn't possible, or thinking that we can be unconditioned in front of an artwork although we are convinced of the contrary. Or giving ourselves up to a work, allowing ourselves to be carried away, while constantly reconsidering the conditions at the origin of this decision. Abandonment itself is often regarded as a predisposition foreign to critical thought. And yet, we do not open ourselves up to something without good reason, and accessing an artwork is one. It is a question here not of championing an indescribable experience accessible only by putting reason aside, but of being sensitive to works or situations whose mode of access is not predetermined. A more discerning critical sense, which assumes the objectivity necessary for analyzing a situation, may be a mode of access suitable for certain works. What is problematic is its systematic application, and this is supported in particular by the categorization of works based on their critical import.

The act of recognizing the critical dimension of artworks is complex. It relies on countless viewpoints, contexts that are in constant transformation, and enough distance from our own preconceptions; yet, despite everything, it remains an evaluative activity that we should not confuse with the apprehension of artworks themselves. If it tends to substitute for experiencing artworks, it is because its operation depends on an ethical vision that converges with the critical thinking at play in the experience, itself most often envisioned from the perspective of its emancipatory potential. The intensification of the classificatory act at the core of experiencing an artwork tends to produce an identity between these two distinct activities. Experiencing a work and passing judgment on its critical value become one and the same thing.

Of course, it is not possible to separate our experience of an artwork from the judgment that we pass on it. Identifying a work also allows us to outline the experience of what we feel, but from within this experience, in a sort of reflexive consciousness—sometimes more intuitive, sometimes more analytical, depending on the circumstances. The effectiveness of our receptivity in the face of a presumption of art is linked to the inner detachment that draws us closer to what we are experiencing

and, in doing so, makes this experience possible. The idea of inner detachment in no way implies an autonomous experience, nor even the sensation of autonomy. The experience may be diffuse or entirely circumscribed, experienced as an exception or abstractly. Its coherence may be only conceptual. The lack of distinction between art and life may be its driving force. I am in no way seeking to qualify the experience. Rather, it is the identity of the critical judgment and the experience that defines the scope of what we feel in any given situation.

Categorizing artworks from a critical perspective is not ultimately a classificatory gesture like any other. It is the cornerstone of a vision that sees critical judgment as a first step in an emancipatory inclination that traverses the field of art as a whole, beginning by distinguishing what might have emancipatory potential from what does not. For naming what does have emancipatory power is a gesture that assumes an emancipatory purpose. It is thus the field of art as a whole, and not just the works at its heart, that acquires the power to liberate individuals from their perceived alienation or from alienation that might occur if we cease to be vigilant.

Yet who are we beneath our perceived alienation? Alienation has long been the Achilles' heel of a critique whose goal is the emancipation of each individual. Twenty-five years ago, Jean-Luc Nancy wrote, "There is no point repeating the critique of the duality of alienation and original authenticity which this account presupposes."⁴ Indeed, rare are those who still dare to venture down a path stripped of authenticity, or one that ends in alienation. Critical sense has, however, recovered from the gulf that had developed between those who would be alienated and those who would come to their aid, since the emancipation of individuals and the affirmation of their equality have been asserted as a starting point—and not as the result of an emancipation founded on self-fulfilment in the present, always a work in progress.

Here, we return to the point of convergence between politics and art, considered based on the tensions inherent to their respective domains.⁵ Art, like politics, is fraught with tensions, not only due to the indeterminate relations between artworks and those who experience them, but also because, in general, there is no consensus about what art and critical art are. Each definition is contested, and the dividing line between what qualifies as critique and what does not is constantly being redrawn. One might conclude that the whole field of art contributes to the emancipation of individuals, or that artworks contribute by being inserted, one by one, into a political universe indifferent to any distinction between art and the world. These are hypotheses that can be defended. Yet making one or another of them a requirement transforms the emancipatory potential of artworks, whether they were created with this intention in mind or not, into an ethical purpose incompatible with its own foundations. Should we conclude, then, that a critical perspective bound to an emancipatory purpose contributes

to the alienation of the spectator? I believe that we can presume nothing about anybody's alienation. This does not imply that there is no possible alienation. It simply suggests that the encounter with the other can be based neither on the misfortune of the other nor on his liberation. As an artist, I try to bear this in mind every time I work on a project. As a spectator too.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

¹ — Sébastien Hendrickx and Wouter Hillaert, "The Art of Critical Art," *Rekto Verso* no. 52 (May–June 2012), accessed May 21, 2015, www.rektoverso.be/artikel/art-critical-art.

² — Mouffe gives a good synthesis of this idea, initially developed with Ernesto Laclau in their *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso [Radical Thinkers], 1985), in "Critique as Counter-Hegemonic Intervention," published in 2008 on the website of the European Institute for Progressive Cultural Policies, accessed May 21, 2015, <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/en>.

³ — I am thinking particularly of Jacques Rancière, who refutes an ethical model while reviving it within an aesthetic regime whose effectiveness is judged according to the emancipation of each. See *Aesthetics and its Discontents*, trans. Steven Corcoran (Cambridge: Polity Press, 2009) and *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009).

⁴ — Jean-Luc Nancy, *A Finite Thinking*, trans. Edward Bullard, Jonathan Derbyshire, and Simon Sparks (Stanford: Stanford University Press, 2003), 20.

⁵ — On this point, the positions of Rancière and Mouffe dovetail. Other authors, including Claire Bishop, present similar arguments. Bishop calls on Mouffe and Laclau to distinguish between practices that recognize the importance of conflicts from those based on unacknowledged consensus. See "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, no. 110 (Fall 2004): 51–79, and *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).