

L'idée de communauté _ The idea of community > 02

OI_02_03_04 PARACHUTE

6 ÉDITORIAL _ EDITORIAL
L'idée de communauté
The idea of community
par _ by Chantal Pontbriand

14 **RIRKRIT TIRAVANIJA.**
L'espace d'action INCONDITIONNELLE
RIRKRIT TIRAVANIJA.
The Space of UNCONDITIONAL ACTION
par _ by Yvane Chapuis

26 L'ART DE LA CHUTE
par Élisabeth Wetterwald

34 DONNER SOMMEIL
GIVING SLEEP
par _ by Marcus Steinweg
ROSEMARIE TROCKEL

50 UNE COMMUNAUTÉ D'ÉTRANGERS: l'espace
public de la parole chez **Devora Neumark**
A COMMUNITY OF STRANGERS: The Public
Space of Speech in the Work of **Devora Neumark**
par _ by Marie Fraser



L'idée de communauté _ The idea of community > 02

Avec ce numéro, nous poursuivons l'élaboration de notre dossier, amorcé avec le numéro 100, sur «l'idée de communauté» au sein de l'art contemporain. Nous y abordons plus à fond le travail de certains artistes dont Rirkrit Tiravanija, Rosemarie Trockel, Devora Neumark et Aernout Mik, tout en appréhendant cette idée à travers différentes problématiques et manières de travailler dont celles de Boris Achour, Peter Land, Erwin Wurms, Martin Kersels, Alain Séchas, Valérie Jouve, Jean-Luc Moulène, Philip-Lorca diCorcia, Sam Samore, Massimo Vitali, Spike Jonze, Juergen Teller, Mathieu Beauséjour, Sylvie Cotton, Germaine Koh, Gordon Matta-Clark, Martha Rosler, Hans Haacke, Beat Streuli ou Jeff Wall.

Chacun pose à sa manière la question de la relation entre l'individu et la collectivité et le rôle de l'art dans cette relation. Pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot, il s'agit de voir quelle est cette «communauté sans communauté» qui se trouve à être investie par l'art contemporain. Certains auteurs que l'on retrouve dans ce numéro, comme Élisabeth Wetterwald, insistent sur la nécessité d'explorer d'abord le poids des choses, les propriétés mêmes de l'existence, et sur celle d'expérimenter son territoire. Explorant l'art de la chute, l'artiste contemporain est vu comme étant la figure de l'antihéros. Condition *sine qua non* pour découvrir ce que Jean-Luc Nancy estime être *le réel de la représentation* et non pas *la représentation du réel* (voir Michael Hirsch au sommaire). Vivre à travers son corps et le corps des autres les conditions de l'existence et ce qui lie un être à l'autre. Pour Nathalie Delbard, l'art contemporain redessine les contours de la communauté dans une communauté faite sur mesure.

This issue continues to explore the theme introduced with issue No. 100: "the idea of community" in contemporary art. We take a closer look at the work of Rirkrit Tiravanija, Rosemarie Trockel, Devora Neumark and Aernout Mik, and also analyze the idea through other problematics and manners of working, among them that of Boris Achour, Peter Land, Erwin Wurms, Martin Kersels, Alain Séchas, Valérie Jouve, Jean-Luc Moulène, Philip-Lorca diCorcia, Sam Samore, Massimo Vitali, Spike Jonze, Juergen Teller, Mathieu Beauséjour, Sylvie Cotton, Germaine Koh, Gordon Matta-Clark, Martha Rosler, Hans Haacke, Beat Streuli and Jeff Wall.

In their own way, each of these artists questions the relationship between individuals and group, and the role of art within this relationship. To quote Maurice Blanchot, the question is to find out what is this "community without a community" which contemporary art has invested. Some of the writers in this issue insist on the need to begin by exploring the weight of things, the properties of life itself, and to experiment with one's territory. For example, Élisabeth Wetterwald considers that, as they explore the art of falling, contemporary artists become anti-heroes of sorts. A *sine qua non* condition to discover what Jean-Luc Nancy believes is the *real of representation* and not the *representation of a real* (see Michael Hirsch), and to live within one's body, and experience through others, the conditions of existence and what links one being to another. For Nathalie Delbard, contemporary art outlines the contours of the community within a made-to-measure community. It is a place where singularities are shared and, in fact, where individual singularity is





Celle-ci est le lieu de partage de singularités et, de fait, restituée à l'individu sa singularité. Cette restitution se produit, un peu comme chez Wetterwald, dans l'exploration de l'énergie qui réside dans l'existence ordinaire. Yvane Chapuis, dans son commentaire sur l'œuvre de Tiravanija, confère à l'artiste le rôle de producteur d'événements qui visent à explorer ce qu'est la communauté au sein du geste artistique. L'artiste n'est plus au centre de ce geste. Il en est l'embrayeur, et l'art n'a de sens qu'en présence de l'autre. L'œuvre de Trockel aborde cette question métaphoriquement. Le sommeil est chez elle une fiction qui permet de comprendre et d'explorer les mécanismes psychiques et réels de la rencontre, et même du don.

La question du don est abordée à maintes reprises. Elle semble être incontournable dans le contexte actuel dès que l'on s'interroge sur les modalités de l'apparition de toute communauté autre. Le don agit au-delà des modèles économiques qui ont cours. L'art actuel donnerait raison au sociologue Jacques T. Godbout sur l'importance qu'il accorde à l'*homo donator* versus l'*homo oeconomicus*, qui a dominé les derniers siècles. Devora Neumark, Mathieu Beauséjour, Sylvie Cotton, travaillent tous à explorer le geste de donner dans leur œuvre respective (cf. Loubier). Souvent, il s'agit de donner pour faire surgir l'incongru, ou même l'inconnu du don, son aspect imprévisible et déroutant. Le don s'apparente à l'art en ce qu'il fait surgir ce qu'il y a de potentiel et d'insu dans la vie courante. Le geste, que la photographie permet de saisir dans le détail (cf. Delbard et Pettman), révèle la singularité de l'individu dans la communauté, le micro-geste, capté/

restored. With Wetterwald, this restoration occurs when the energy of ordinary life is explored. In her comment on the work of Tiravanija, Yvane Chapuis describes him as a producer of events that attempt to interrogate what is a community within an artistic context. The artist is no longer the centre of his own action. He sets things in motion but art takes on meaning only in the presence of the other. Trockel's work addresses the question metaphorically. For her, sleep is a fiction that allows for the understanding and exploration of the psychic and real mechanisms of encounter, and also giving.

The notion of gift is addressed in different ways. It seems unavoidable in a context where modalities of various emerging communities are questioned. The act of giving goes beyond current economic models. Contemporary art would prove sociologist Jacques T. Godbout right for the importance he gives to *homo donator* over the centuries-old *homo oeconomicus*. Devora Neumark, Mathieu Beauséjour and Sylvie Cotton all explore the act of giving in their respective practice (cf. Loubier). It is only in giving that one discovers its unseemly and even unknown nature – what is unpredictable and disconcerting about it. Giving and art are close in that they open the door to what is possible and unknown in daily life. Gesture, which photography allows to capture in detail (cf. Delbard and Pettman), reveals the individual's singularity in the community – micro-gestures caught/exposed in the photographic shot – and conveys the energy of ordinary life, what there is to be shared, without ever setting any direction or prescription of meaning within this relationship with the





exposé dans la saisie photographique, transmet l'énergie de l'ordinaire de l'existence, ce qui s'offre en partage aux autres, sans qu'il y ait pour autant une direction précise, une prescription du sens dans ce rapport de l'un à l'autre. Le geste procède de la profonde individualité de chacun. Il porte cette individualité dans le monde et constitue dans chaque instant de nouvelles modalités de communauté. En ce sens, le geste représente un agir politique. Marie Fraser nous rappelle à ce sujet la pensée de Hannah Arendt sur la communauté et l'altérité se développant par l'introduction de valeurs individuelles dans l'espace public. Le potentiel de l'individu et du monde s'exprime à travers le geste qui signale cet agir politique. Le geste a la capacité d'exprimer la potentialité du monde à travers l'individualité, comme le montre aussi Giorgio Agamben dans *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Le «quelconque», Agamben le décrit ainsi: «Le quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple: l'être rouge, français, musulman); il la prend seulement dans son être *telle qu'elle est*. La singularité renonce ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité du réel. [...] La singularité quelconque (l'Aimable) n'est donc jamais intelligence de quelque chose, mais seulement intelligence d'une intelligibilité. [...] L'être qui s'engage sur cette ligne (*le passage de la puissance à l'acte*) est l'être quelconque, et la manière dont il passe du commun au propre et du propre au commun s'appelle *usage* – c'est-à-dire *ethos*»¹. Le geste expose la

other. Gesture proceeds from the profound individuality of each and everyone. It carries individuality into the world and offers with each passing moment new modalities of community. In this sense, gesture is political action. Marie Fraser reminds us of Hannah Arendt's thoughts on community and otherness, how they develop with the introduction of individual values inside the public sphere. Individuals express their potential through gestures that point to political action. Gesture has the capacity to express the world's potentiality through individuality, as Giorgio Agamben also demonstrates in *The Coming Community*. Agamben thus describes the "Whatever": "The Whatever in question here relates to singularity not in its indifference with respect to a common property (to a concept, for example: being red, being French, being Muslim), but only in its being as it is. Singularity is thus freed from the false dilemma that obliges knowledge to choose between the ineffability of the individual and the intelligibility of the universal. . . . Thus, whatever singularity (the Lovable) is never the intelligence of some thing, of this or that quality or essence, but only the intelligence of an intelligibility. . . . The being that is engendered on this line [*the passage from potentiality to act*] is whatever being, and the manner in which it passes from the common to the proper and from the proper to the common is called usage – or rather, *ethos*."¹ Gesture exposes the whatever singularity, *as it is*, without referring to a pre-defined community, but rather expressing what in the human being relates to ineffability, what characterizes him or her, what constitutes his/her freedom, his/her *ethos*. This is also what the work



Dans ce contexte, Michael Hirsch, dont l'essai ferme ce numéro, se trouve justifié de questionner les rapports entre l'art et la politique. Dans ce qui agite la communauté et ce qui fait que l'on s'interroge aujourd'hui à son sujet, la dimension politique de l'art ou, plus encore, la politisation de l'art, pourrait sembler s'imposer comme étant *la voie à suivre*. Qu'en est-il au juste? Hirsch remet en question cette appropriation du réel qui semble être le propre de cet art que certains nomment «relationnel», comme si l'on pouvait d'ores et déjà classer aussi simplement les nouvelles approches qui se manifestent dans l'art contemporain, malgré leur complexité et leur diversité. Il nous remet devant l'obligation (en tant que public et critiques spécialisés) de tenir compte du caractère fictif ou contingent de cette réalité. La signification du domaine politique n'est pas *la signification*, nous dit-il, mais elle est bien plurielle et hétérogène. La communauté est toujours une communauté d'étrangers, d'êtres individuels, une communauté sans communauté. Celle-ci s'exprime dans le partage d'un espace commun. L'art contemporain expose cet espace commun, aussi réel que transitoire, l'offre en partage. En ce sens, comme l'auteur nous le dit bien, l'art contemporain nous permet d'être *Zeitgenossen*, soit des compagnons de notre temps. C'est ce que nous vous proposons avec ce numéro (et le prochain qui traitera à nouveau de l'idée de communauté et qui conclura cette série): d'accompagner notre contemporanéité via l'art, et de voir non pas à la représentation du réel, mais au réel de la représentation, selon l'expression si juste du philosophe Nancy.

Chantal Pontbriand

NOTE

1. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Éd. du Seuil, col. La Librairie du xx^e siècle, Paris, 1990, p. 10-11 et 27.
2. Jacques T. Godbout (en collaboration avec Alain Caillé), *L'Esprit du don*, Boréal, Montréal, 1995, p. 307.

real that seems to characterize a form of art that some call "relational," as if one could already and so simply classify new contemporary art practices despite their complexity and diversity. He forces us (as audience and specialists) to take into account the fictional or contingent aspect of this reality. The meaning of the political domain is not *meaning itself*, he argues, it is plural and heterogeneous. A community is always a community of strangers, individual beings, a community without a community. It is expressed in sharing a common space. Contemporary art exhibits this common space, real yet transitory, to be shared. In this sense, as the author aptly puts it, contemporary art allows us to be *Zeitgenossen*, companions in our time. This is what we propose with the current issue (and the following final issue on the theme of community) – to consider art as a contemporary comrade and to attend not to the representation of a real but to the real of representation, in the astute words of philosopher Jean-Luc Nancy.

Chantal Pontbriand

NOTE

1. Giorgio Agamben, *The Coming Community*, Michael Hardt transl., Minneapolis, London: University of Minnesota Press, (1993) 1998, pp. 1, 2, 20.

Translated from the French by Colette Tougas.



S(us)TRAINING, 1995; PHOTO: MARIO BÉLISLE.



Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark

Marie Fraser

Les performances récentes de Devora Neumark, qui se distinguent par leur relation avec le public et leur insertion dans des lieux urbains, s'offrent comme une forme d'engagement politique et comme une volonté de donner sens à la communauté. Le travail de cette artiste rejoint sur plusieurs aspects la pensée de Walter Benjamin et la notion d'espace public tel que Hannah Arendt l'a définie : soit un espace de pluralité, d'échange de paroles et d'expé-

A COMMUNITY OF STRANGERS: THE PUBLIC SPACE OF SPEECH IN THE WORK OF DEVORA NEUMARK

Marie Fraser



The recent performances of Devora Neumark, which are known for their relationship with the public and their insertion in urban places, present

riences. Ses performances mettent en jeu, en effet, les identités multiples de la ville et une fragmentation de l'espace public qui ne répondent plus d'une conception idéale, anonyme et universelle de l'espace urbain et des individus qui le composent. Devora Neumark donne plutôt à la place publique sa réalité de pluralité, où l'échange de paroles et d'expériences quotidiennes devient la manifestation et la reconnaissance de l'altérité. Si l'idée de communauté se fonde sur ce partage d'expériences et sur les échanges entre individus, égaux et libres au sens d'Hannah Arendt, parce que sans « identité » sociale, c'est que l'artiste choisit des espaces publics qui sont des lieux de passage. Cet espace public de la parole et cette idée d'une communauté d'étrangers me semblent motiver ce type d'intervention en milieu urbain.

Devora Neumark intervient de façon discrète en introduisant des gestes de la vie quotidienne dans l'espace public, et fait ainsi intrusion dans l'idée de la grande ville moderne, anonyme et bruyante, comme le disait Walter Benjamin. Ses interventions récentes, qui se sont déroulées à différents endroits dans la ville Montréal au cours des cinq dernières années, *S(us)taining* (1996), *Présence* (1997) et *L'art de la conversation* (2000), mettent en place un double processus. En même temps que l'artiste se situe là où tout le monde est étranger, en occupant des lieux de transit et de passage à travers la ville, elle fonde l'idée de communauté sur un processus intersubjectif et sur l'altérité par l'introduction de « valeurs » individuelles et privées dans l'espace public. C'est ce double processus que je voudrais interroger ici et situer par rapport à la notion d'espace public et l'idée de communauté, d'une part, et par rapport à la notion même d'art public, d'autre part.

Paroles et expériences partagées

Avec *S(us)taining*, en 1996, Devora Neumark transfère un geste domestique dans le domaine public en lui donnant la charge d'une action politique¹. Vêtue d'une robe blanche, elle est assise sur une chaise en train de peler des betteraves sur la rue Notre-Dame, en face de l'espace vide et des ruines de son ancienne demeure, disparue sous l'effet des flammes. Elle reprend et répète ainsi des heures durant un geste que sa grand-mère russe rattachait à un rituel juif pour marquer la rédemption sociale et individuelle de l'oppression et de la victimisa-

themselves as a form of political engagement and as desire to give meaning to the community. In a number of ways, this artist's work dovetails with the thought of Walter Benjamin and the concept of public space as defined by Hannah Arendt – that is, as a space characterized by plurality and the exchange of speech and experiences. Neumark's performances call into play the multiple identities of the city and a fragmentation of public space that no longer corresponds to an ideal, anonymous and universal conception of urban space and of the individuals that compose it. Rather, Devora Neumark concedes the public square its reality as a plurality in which the exchange of speech and daily experiences becomes the manifestation and recognition of alterity. If the idea of community is based on this sharing of experiences and exchanges among individuals who are free and equal in the sense that Arendt intends, because they are without any social "identity," this is due to the fact that the artist selects public spaces where people are in transit. This public space of speech and this idea of a community of strangers seems to me to prompt this type of intervention in urban settings. Neumark intervenes in a discreet manner by introducing everyday actions into public space, in the process intruding upon the idea of the large, modern, anonymous and noisy city described by Walter Benjamin. Her recent interventions – *S(us)taining* (1996), *Presence* (1997) and *L'art de la conversation* (2000) – which have taken place at various locations throughout Montréal over the past five years, set up a twofold process. Even as the artist situates herself where everyone is a stranger, occupying places throughout the city where people are "passing through," she bases the idea of community on an intersubjective process and on alterity by introducing individual and private "values" into public space. This twofold process is what I would like to examine here in relation to the concept of public space and the idea of community on the one hand, and to the very concept of public art on the other.

Shared Speech and Experiences

With *S(us)taining*, Neumark transferred a domestic act to the public domain by giving it the weight of a political act.¹ Wearing a white dress, she sat peeling beets on a chair on Rue Notre-Dame, opposite the ruins of her old apartment, which had been de-

tion – l’incendie était d’origine criminelle. Sa présence sur la rue vient marquer et remémorer, six mois plus tard moins un jour, l’événement criminel, un événement qui marque aussi, et surtout, la perte et la séparation d’avec sa demeure et la rupture avec son quotidien. L’étrangeté du geste et sa durée, exécuté publiquement sur la rue et répété pendant des heures, surprennent les gens et incitent à la convivialité; les gens lui adressent la parole, racontent leurs propres expériences, leurs souvenirs, leurs propres versions de l’événement. Ce geste, en raison sans doute de sa teneur domestique et quotidienne, crée des liens entre les individus et prend le sens d’une action dans le domaine public; c’est là d’ailleurs le double sens que contient le mot *sustaining* en anglais, qui renvoie au fait de nourrir et de prolonger ainsi qu’au droit à la reven-

stroyed by fire. By doing so, she reclaimed and repeated, for hours at a time, an activity that her Russian grandmother associated with a Jewish ritual to mark social and individual redemption from oppression and victimization – the fire had been set. A day short of the six-month anniversary of the fire, her presence on the street marked and commemorated this criminal act which, in turn, marked her loss of and separation from her home, as well as her break with her daily life. In its strangeness and duration, this act, repeated for hours on the street, caught the attention of passersby and prompted them to speak with her. They told her about their own experiences and memories, and gave her their own versions of the event. This act, undoubtedly by virtue of its domestic, everyday character, created bonds between individuals and assumed the

Devora Neumark donne plutôt à la place publique sa réalité de pluralité, où l’échange de paroles et d’expériences quotidiennes devient la manifestation et la reconnaissance de l’altérité.

dication². Devora Neumark déplace et transforme un geste associé à la vie domestique et ordinaire pour lui donner le sens d’une action politique, dans le domaine public, mais aussi, en raison de la dimension de remémoration qu’elle lui confère, il prend le sens plus ancien de rituel.

Cette rencontre avec les gens et ce déplacement du privé dans le public (difficile toutefois à localiser de façon précise), Devora Neumark les a poursuivis une année plus tard, en 1997, avec sa performance *Présence*, alors que cette fois-ci la séparation d’avec la demeure se trouvait prise en charge à travers la figure du «migrant»³. Occupant chaque semaine des lieux publics différents, Devora Neumark était mobile à travers la ville, cherchant à s’immerger dans différents espaces publics, des lieux qu’elle qualifie de *place*: des coins de rue, une place et un marché publics, l’entrée d’un métro, un parc et, même si cela peut paraître étrange,

meaning of a political action in public space. This is, moreover, the double meaning contained in the English word “sustaining,” which alludes to the fact of providing sustenance and prolonging, as well as to the act of making a claim.² Neumark displaces and transforms an act associated with ordinary, domestic life, giving it the meaning of a political act within the public domain. But the commemorative dimension she confers upon it causes it to assume the more ancient meaning of a ritual.

This encounter with people and this displacement of the private into the public (which is, nonetheless, difficult to locate in any precise fashion) resurfaced in Neumark’s work two years later, in 1997, with a performance entitled *Presence*. This time, however, the sense of separation from one’s dwelling was borne by the figure of the “migrant.”³ Occupying different public places each week, Neumark moved throughout the city in an effort to in-

mais sans vraiment l'être, un appartement⁴. Ces espaces publics se caractérisent tous par la circulation et le passage des gens, ce sont des lieux qu'on pourrait dire ouverts, qui sont gérés autant de l'intérieur, par l'inclusion, que de l'extérieur, par l'exclusion. Dans un très beau texte «Double Articulation: A Place in the World», Doreen Massey redéfinit la notion de place en rapport avec celles d'espace et de communauté. Elle s'oppose à toute idée d'une essence du lieu comme à toute singularité d'origine, la place étant déjà une construction sociale complexe, elle n'est plus un espace fermé, unifié et fixe en raison des interactions dynamiques qui la constituent en tant qu'espace et communauté⁵. Cette idée est fondamentale aujourd'hui pour comprendre comment les espaces public et urbain sont constitués de manière aussi fragmentée que les individus qui les composent, ce qui n'est plus cette vision unifiée et unificatrice que recherchaient tant les villes modernes. Assise sur un banc, avec son crochet, Devora Neumark *tisse* quotidiennement ses expériences et ses interactions avec les gens, entrelaçant et tramant chaque moment de rencontre et chaque moment de solitude ou d'isolement, comme si elle tissait la mémoire des gens, leur expérience et leur souvenir raconté au fil des jours pendant deux mois. Pour marquer ces deux temps, mais sans interrompre son «tissage», elle changeait de couleur de fils, utilisant le mauve lors de rencontres et d'échanges, et le jaune lorsqu'elle était seule. Partant du point de crochet et du modèle de la kippa juive que fabriquent les femmes, sans toutefois avoir le droit de la porter, elle s'est confectionné une sorte d'enveloppe ou de vêtement épousant les contours de son corps. Il s'agissait là d'un très long processus s'échelonnant sur huit semaines à raison de cinq heures par jour; un geste qui est resté inachevé, qui s'est interrompu à mi-corps.

La répétition qu'engage cette performance vient inscrire le geste (et non l'objet) dans la durée, un processus qui est resté inachevé et qui a donné lieu quelques mois plus tard à toute une réflexion sur la mémoire et la trace. *Une résistance certaine* (1997-1998) déplace le rituel qu'engageait *Présence*, par la répétition et la transformation du geste, du côté de la mémoire et de la résistance. Devora Neumark a présenté des restes et des «résidus» de son intervention dans un espace de galerie, tout en se positionnant encore une fois sur la limite des espaces privé et public en occupant la paroi vitrée délimitant

trude upon various public spaces in a search for “dwelling” places: street corners, a public square and market, a subway entrance, a park and – although this may seem strange, it isn't really – an apartment.⁴ Characteristic of all these public spaces is that they are places of transit, places that could be described as open and that are managed as much from the inside (by inclusion) as from the outside (by exclusion). In her insightful text, “Double Articulation: A Place in the World,” Doreen Massey redefines the notion of place in relation to those of space and the community. She is opposed to all notions of essence as pertaining to place, as well as to all ideas of a singular origin, since the place is, for her, already a complex social construction – hence not a closed, unified or fixed space thanks to the dynamic interactions that constitute it as both space and community.⁵ This idea is now key to understanding how public and urban spaces are constituted in a manner that is just as fragmented as the individuals composing them, and that no longer corresponds to that unifying and unified vision that modern cities so persistently sought. Seated on a bench, needle in hand, Neumark wove together her daily experiences and interactions with people, braiding together each moment of encounter and each moment of solitude or isolation, as if she were weaving the memory of people, the experiences and recollections they have recounted over the past two months. To punctuate these two movements without interrupting her “weaving,” she would change the colour of thread, using mauve for encounters and discussions and yellow for when she was alone. Starting with the point of the needle and the model of the Jewish *kippa* (which women make but do not have the right to wear), she made herself a kind of sheath or garment that adopted the outline of her body. This involved a very long process that took place over eight weeks at a rate of five hours a day, yet it remained an incomplete act, interrupted at half-length.

The repetition involved in this performance inscribed the act (but not the object) in duration, a process that remained incomplete yet that gave rise, several months later, to extensive reflection on memory and the trace. *Une résistance certaine* (1997-1998) displaced the ritual involved in *Présence* by repeating and transforming the act, moving it in the direction of memory and resistance. Neumark presented the remains and “residues” of

l'intérieur et l'extérieur du lieu d'exposition. Images photographiques, objets, fragments d'expériences et de récits rencontrés et racontés au hasard des interactions avec le public, sont présentés comme autant de documents et d'archives, à moins que ce ne soient des résidus bien davantage que des traces⁶. Cette installation résiste, tout comme la performance était restée inachevée, à la permanence des choses, en même temps qu'elle en pose une certaine nécessité. La dimension rituelle que prenait le geste répété jour après jour viendrait prendre le relais de l'objet, parce que la répétition permet justement de mettre l'accent sur le processus et l'inachèvement, à l'inverse de l'objet, et assurerait la transmission du geste et sa possible durée. Ainsi, le soir de l'ouverture de l'exposition, Devora Neumark a *dénoué* son «vêtement», posant là un geste qui peut paraître contra-

her intervention in a gallery space, while continuing to position herself at the boundary between private and public spaces by occupying the glassed wall separating the interior of the exhibition space from the outside. Photographic images, objects, fragments of experiences and narratives picked up and recounted in encounters with the public, are presented as so many archival documents – that is, unless they are more residues than traces.⁶ This installation resisted (just as the performance remained incomplete) the permanence of things, yet posited a certain necessity. The ritual dimension assumed by the daily repetition of the act took over from the object, since repetition made it possible to emphasize process and incompleteness and, unlike the object, ensured the transmission of the act and its possible duration. Thus, on the evening the ex-



dictoire, radical même, mais qui, en fait, est une forme de résistance qui vient souligner le paradoxe de toute mémoire.

Comment ne pas penser au récit de Pénélope, qui se développe subrepticement *en marge* de l'Odyssée, tissant (quotidiennement) ou la mémorisation ou l'oubli, défaisant la nuit ce que le jour elle avait fait⁷. Son geste de faire et de défaire vient mélanger les temps, entre présent et passé, mais comme pour en ralentir le passage, son avenir, pour suspendre et contrer le moment où devra s'achever son geste. Pénélope fait plus que ralentir le temps, elle le suspend, sans l'abolir toutefois. Car est-ce vraiment au temps que Pénélope tente d'échapper? Est-ce seulement possible? Le geste de défaire exprime peut-être davantage une résistance, non pas au temps, je ne pense pas qu'on y échappe (c'est bien là d'ailleurs où notre peur de la mort se cristallise), mais à l'autorité du mariage forcé, à son institution impo-

hibition opened, Neumark unraveled her “garment” in a gesture that may seem contradictory or even radical, but that is in fact a form of resistance underscoring the paradoxical quality of all memory.

It is hard not to think of Penelope (whose story unfolds surreptitiously *on the margins* of the Odyssey) weaving recollection or forgetfulness, undoing at night what she has done during the day.⁷ Her action of doing and undoing mixes the past and the present – as if, however, to delay the passage of time, to suspend and oppose that moment in which her action will be completed. But Penelope does more than slow down time; she suspends it without, however, abolishing it. For is it really time that Penelope attempts to escape? Is this even possible? Her action of undoing may more aptly express a resistance – not to time, I don't think we escape it (and indeed this is the point at which our fear of death crystallizes), but to the authority of forced marriage, to its

sée par la communauté. Dans une certaine mesure, on peut faire un parallèle avec la performance de Devora Neumark qui implique aussi de faire et de défaire, une implication qui exprime aussi une résistance. Si le geste est interrompu avant qu'il ne devienne un objet (qu'il s'expose), et même avant qu'il n'enveloppe tout le corps (qu'il se referme), c'est précisément parce qu'il ne peut trouver d'achèvement qu'en lui-même. Le geste ne se réalise pas dans son aboutissement, mais bien au contraire dans son action et sa répétition, autrement dit dans le geste lui-même et sa transmission. Si *Présence* était fondée sur la transmission et l'échange de paroles et d'expériences quotidiennes dans l'espace public de la ville, *Une résistance certaine* vient ancrer cette médiation dans une réflexion sur la mémoire. La mémoire ici pour se transmettre a encore besoin du corps, c'est-à-dire du geste, elle ne pourra donc jamais ni s'achever dans l'objet ni y être récupéré. En se rapprochant du rituel, le geste représente ici une forme d'engagement de l'artiste et aussi du public parce qu'il prend forme par et dans un partage de paroles et d'expériences, au risque de se perdre, de disparaître avec la mort. Il résiste à la fonction mémoriale et commémorative de l'objet; cette fonction, on le sait, dans la tradition du monument, est d'autant plus forte et d'autorité dans la sphère publique. Faire et défaire ne semblent donc plus vouloir abolir le temps, à moins que ce ne soit une (ré)conciliation du temps avec le temps (passé, présent et futur), le refus de l'objet attire encore davantage l'attention sur le geste; c'est là d'ailleurs toute sa dimension radicale.

Le lieu de l'autre

Les performances de Devora Neumark prennent part à la transformation de l'espace public en un «lieu», ou un espace commun fondé sur la parole, et elles participent d'une réaffirmation de la communauté, puisque la communauté est bien à l'origine de cette mise en commun. L'espace public devient ainsi le lieu d'une médiation, celui d'une transmission de savoir et de mémoire appartenant à des «valeurs» individuelles et domestiques. Avec *L'Art de la conversation*, le rôle que ces performances redonnent à la parole dans l'espace public devient peut-être plus fondamentalement l'enjeu d'un questionnement sur la définition même de l'espace public ouvrant possiblement (ou potentiellement) sur l'es-

imposition by the community. To a certain extent, a comparison could be made with Neumark's performance, which also implies doing and undoing and hence expresses resistance. If the act is interrupted before it becomes an object (before it exhibits itself), and even before it envelops her whole body (before it closes in on itself), this is precisely because it can find completion only within itself. The act is actualized not in its end but, on the contrary, by being enacted and repeated – in other words, in the gesture itself and its transmission. While *Presence* was based on the transmission and exchange of speech and daily experiences in the public space of the city, *Une résistance certaine* anchors this mediation in a reflection on memory. Here memory, in order to be transmitted, still needs a body, in other words, an act; it can neither find completion in the object nor be taken up into it. By drawing closer to ritual, the act in this instance represents a form of engagement on the part of the artist and the public, because it takes shape in and through a sharing of words and experiences at the risk of losing itself, of dying out. It resists the memorializing and commemorative function of the object, a function that falls, as we know, within the tradition of the monument and that is stronger and more authoritative in the public sphere. Thus doing and undoing no longer appear to be attempts to abolish time – unless we are talking about a (re)conciliation of time with time (past, present and future); the refusal of the object draws attention more towards the act and this is, indeed, its whole radical quality.

The Place of Others

Neumark's performances take part in the transformation of public space into a "place," into a common space based on speech; and they also partake of a reaffirmation of the community, since the community lies at the origin of this sharing. Thus public space becomes the place of a mediation, of a transmission of knowledge and memory belonging to individual and domestic "values." With *L'Art de la conversation*, the role that these performances give back to speech within public space becomes more fundamentally, perhaps, the issue at stake in a reexamination of the very definition of public space, opening possibly (or potentially) onto the space of the community. Last summer, the artist

pace de la communauté. Au cours de l'été dernier, sur la place publique aux abords du métro Frontenac, tous les mardis après-midi, l'artiste installait un «salon», en plein milieu d'un lieu de passage piétonnier situé dans un de ces quartiers défavorisés et multiethniques de la ville⁸. Elle invitait les gens à apporter des objets familiers empreints d'un quotidien ou d'une mémoire et à échanger sur leurs expériences quotidiennes et leurs histoires personnelles. La place se trouvait ainsi curieusement habitée par l'intimité de l'espace privé; la présence du mobilier domestique tranchant nettement avec celle du mobilier urbain.

Cet espace de la parole n'est pas sans rappeler la tradition orale. Dans un essai qu'il intitule «Le Narrateur», Walter Benjamin interroge la perte de l'art de raconter au passage de la modernité, en évo-

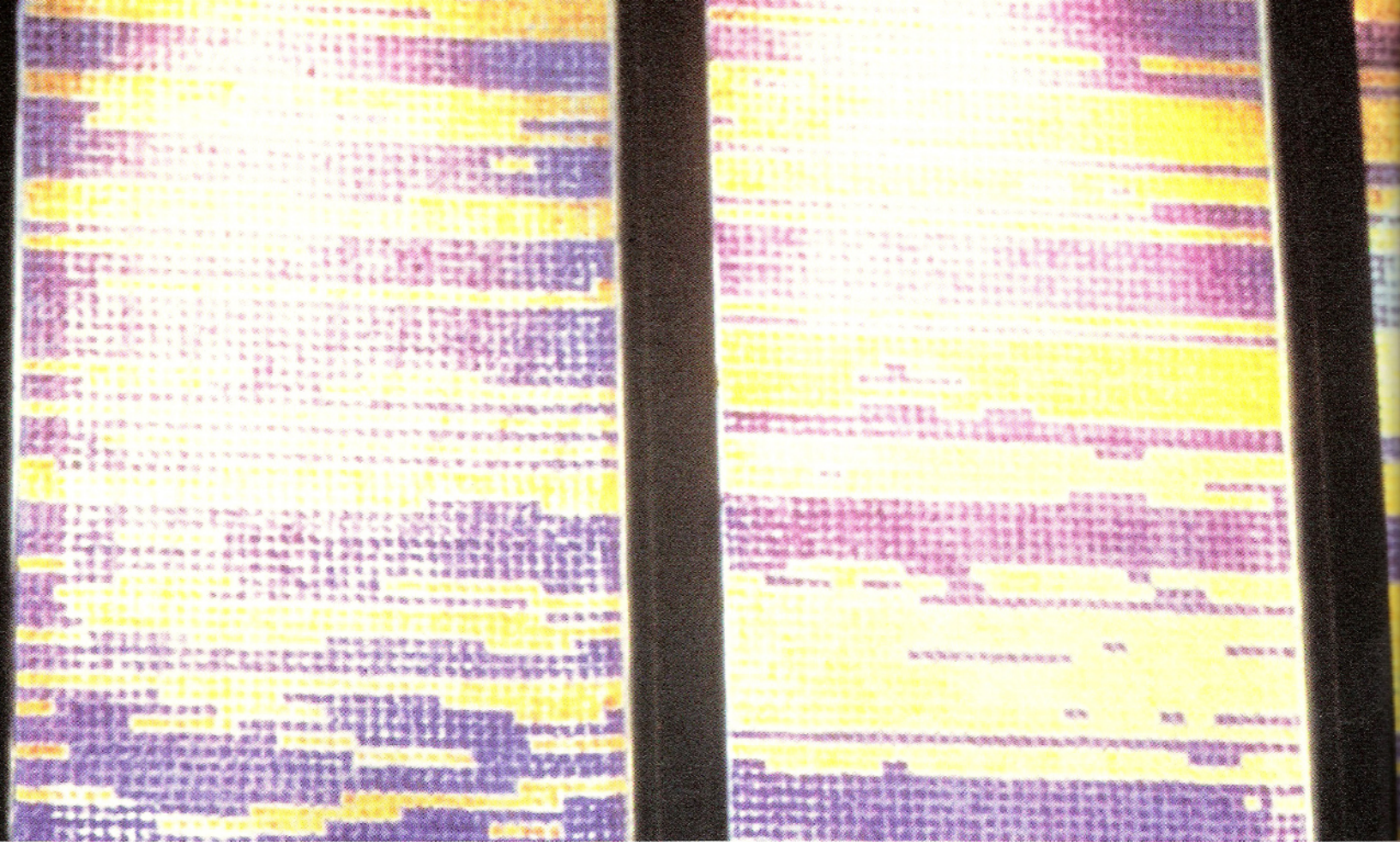
set up a “salon” in the public square next to the Frontenac metro station. This pedestrian concourse is located in one of the city's disadvantaged and multiethnic neighbourhoods.⁸ The artist invited people to bring around familiar objects that held some memory or daily meaning for them, and she encouraged them to share their daily experiences and personal stories. Thus the square came, oddly enough, to be inhabited by the intimacy of private space, with the domestic artifacts standing out sharply from their new urban setting.

This space of speech has echoes of the oral tradition. In an essay entitled “The Storyteller,” Walter Benjamin questioned the loss of the art of storytelling with the advent of modernity, in the process evoking traditional communities where memory, speech, experience and social practice were shared.

Neumark's performances take part in the transformation of public space into a “place,” into a common space based on speech; and they also partake of a reaffirmation of the community, since the community lies at the origin of this sharing.

quant justement les communautés traditionnelles, où mémoire, paroles, expériences et pratiques sociales étaient partagées. Cette perte serait liée, selon lui, à l'absence de parole commune, et correspondrait également à l'éclatement si n'est pas à l'effondrement de la communauté⁹. *L'Art de la conversation* nous engage dans un processus qui est proche de la tradition orale sur laquelle s'appuie la réflexion de Walter Benjamin. Tout comme Devora Neumark évoque cette idée de communauté avec *Présence* et *S(us)taining* mais sans toutefois occuper la fonction de narrateur, elle arrive à provoquer des rencontres dans un espace urbain anonyme, voire hostile, et voué aux déplacements et à la circulation des gens. Walter Benjamin attribuait une double fonction au narrateur dans la communauté: celle de transmettre récit et expérience, mais aussi et conséquemment, de par cette médiation, celle de *laisser des traces* et de *tisser des liens* entre les individus. Chez Devora

According to Benjamin, this loss is related to the absence of a common language and corresponds to the fragmentation (if not the collapse) of the community.⁹ *L'Art de la conversation* involves us in a process that is close to the oral tradition on which Benjamin's reflection is based. Just as Neumark evokes this idea of community with *Présence* and *S(us)taining* – without, however, taking on the role of narrator – she succeeds in provoking encounters within an urban space characterized by anonymity and hostility, one given over to the movement of people. Benjamin attributed a double role to the narrator in the community: on the one hand, that of transmitting narratives and experience; on the other hand (and as a consequence of the first), that of *leaving traces* and *weaving connections* between individuals. In Neumark's work, on the other hand, it is not so much that the telling of stories or the recalling of past myths or legends creates this mem-



Neumark, par contre, ce n'est pas tant de raconter des histoires et de rappeler des mythes ou des légendes du passé qui créent cette mémoire et cette mise en commun, et qui instaurent cet espace d'échange où se tissent des liens entre les individus. Converser et raconter n'ont pas nécessairement les mêmes fonctions, et ce n'est pas vraiment sur une base commune qui serait celle des mythes fondateurs que les individus se rencontrent et partagent. Ce qui m'intéresse dans cette filiation avec la tradition orale, c'est que Walter Benjamin passait, lui aussi, par la métaphore du tissage pour énoncer la fondation des rapports entre les individus, essentiels à l'idée de communauté. Liens qui dépendent autant d'une écoute que d'un échange de paroles et d'expériences: car témoigner et raconter impliquent aussi d'être témoin et d'écouter. C'est à penser que la communauté se situerait – encore faut-il qu'elle soit localisable en termes d'espace, ce qui est loin d'être certain – dans un espace *entre*, et qu'elle serait toujours, ainsi, le «lieu de l'autre», selon la belle expression de Jean-Luc Nancy¹⁰.

Ces trois performances dépendent effectivement de la présence de l'autre, d'une interaction *entre* l'artiste et le public. La parole qui ouvre sur cet espace

ory and shared experience, or sets up this space for exchange and for the weaving of connections between individuals. Conversation and storytelling do not necessarily serve the same functions, and individuals' encounters and sharing are not really based on a common stock of founding myths. What interests me in this link with the oral tradition is that Walter Benjamin also used the metaphor of weaving to articulate the foundation of those relationships between individuals that are so essential to the idea of community. We are speaking here of links that rely as much on listening as on the exchange of words and experiences: for attesting to and telling also imply the condition of being a witness and listener. This means considering the community as located – supposing it can be located in space, something that is far from certain – in an intermediate space that is still the “place of the other” (to use the expression of Jean-Luc Nancy).¹⁰

These three performances depend on the presence of the other, on an interaction *between* the artist and the public. The speech that opens onto this space between individuals also confers (following the intersubjective model of the private domain) the whole range of its importance to the



entre les individus confère également, sur le modèle intersubjectif du domaine privé, toute son importance à l'espace public, car c'est lors de ce moment de basculement que des gestes quotidiens, tels que peler des betteraves, tisser ou faire la conversation, peuvent prendre le sens politique d'une action. Nous retrouvons là un aspect fondamental de la pensée de Hannah Arendt de faire qu'un simple geste peut devenir dans la sphère publique une action politique". Ces performances, et plus particulièrement *L'Art de la conversation*, exprimeraient ainsi au moins deux choses. La première pose la nécessité de préserver et de protéger un «chez-soi» pour accueillir l'autre, l'étranger, mais sans abolir ou s'appropriier son étrangeté; on connaît aujourd'hui toute la violence domestique de cette assimilation, qui constitue aux yeux de Hannah Arendt toute la force et le pouvoir du totalitarisme: celui d'atteindre et de contrôler jusque le domaine privé de la demeure. La seconde ouvre les limites de la sphère publique en instaurant ce processus intersubjectif de la sphère privée en créant un espace propice à l'échange de paroles et d'expériences personnelles et quotidiennes. Ce transfert d'un espace à un autre – ou n'est-ce pas plutôt le principe des

public space – for it is in this moment of collapse that daily acts, like peeling beets, weaving or engaging in conversation, can assume the political meaning of an act. Here we come back to a fundamental feature of the thought of Arendt, which is that a simple act can become a political action in the public sphere." These performances, and more particularly *L'Art de la conversation*, therefore express at least two things: first, the need to preserve and protect a "home" as a place in which to welcome the other, the stranger, yet without abolishing or appropriating his or her strangeness (we are now familiar with the domestic violence of this assimilation which, for Arendt, constitutes the strength and power of totalitarianism: to reach and control the private domain of the home); second, the need to open the limits of the public sphere by instituting within it the intersubjective process of the private sphere, creating a space conducive to the exchange of speech and personal, daily experiences. This transfer from one space to another – isn't this the principle of communicating vessels? – does not mean that the distinction between the private and public spheres collapses, or that private space expands at the expense of public space. Neumark's

vases communicants? – ne veut pas dire que la distinction entre les sphères privée et publique s’effondre, ou que l’espace public décline au profit de l’espace privé. Au contraire, ces performances ne participent pas d’une confusion du privé et du public. Si l’on suit la pensée de Hannah Arendt, Devora Neumark tenterait plutôt de donner à l’espace public sa réalité de pluralité en le fondant justement sur un processus intersubjectif; et c’est ainsi que la communauté peut prendre forme comme le lieu de l’autre et de l’étranger. L’espace de la parole (si fragile, si instable, si précaire soit-il) se situerait à la limite de ces deux espaces: un lieu privé, d’une part, car chaque conversation engage la mémoire des individus et est constitutive de l’identité autant que de sa perte; et un espace public, d’autre part, car ce partage d’expériences nous engage dans un rapport à l’autre. Ces deux espaces ne tendent pas à se réconcilier, au contraire, Devora Neumark fait valoir l’altérité comme essentielle à l’espace public. Si *L’Art de la conversation* se nourrit du dialogue et qu’il instaure un «espace de négociation et de délibération publique», pour parler maintenant en terme politique, «elle [la communauté] est aussi, et peut-être plus fondamentalement, l’épreuve de l’effondrement des repères, l’expérience d’un espace politique constitutivement occupé par l’altérité»¹². La possibilité d’un tel espace public et politique fondé sur l’échange et le partage conduit à une interrogation sur le sens de la communauté, ce qui ne va pas nécessairement de soi dans la tradition ou même dans la pensée moderne. Ici, la communauté est une ouverture à l’autre, non son assimilation à un monde commun.

La question mérite, en effet, d’être posée. Car si la communauté se définit aujourd’hui, tel que le souligne Jean-Luc Nancy, comme la «mise en rapport des individus [davantage que] le partage d’un monde commun»¹³, comment peut-on penser cet espace en fonction d’individus étrangers les uns envers les autres (différents en termes d’identités sociales, culturelles, d’âges, de sexes, de races, de religions ou de croyances; la ville est bien à ce titre aussi hétérogène et fragmentée que les individus qui y circulent), et en l’associant, comme le fait ici Devora Neumark, à un processus d’intériorisation? Ce qui reste de ce «monde commun» qui mettait les individus en rapport dans la communauté traditionnelle est ici bien davantage de l’ordre de la vie quotidienne et de l’intime, d’un partage d’ex-

performances, on the contrary, do not confuse public and private. Following in the wake of Arendt, we would say that Neumark attempts to give public space its reality as a plurality by basing it on an intersubjective process; and it is thus that the community can take shape as the place of the other, the stranger. The space of speech (as fragile, unstable and precarious as it may be) is located henceforth at the boundary between these two spaces: on the one hand, a private space (since each conversation calls upon the memories of individuals and is equally constitutive of identity and loss); on the other hand, a public space since this sharing of experiences involves us in a relationship with the other. These two spaces do not tend toward reconciliation – quite the contrary; for Neumark values alterity as essential to the public space. If *L’Art de la conversation*



feeds on dialogue and institutes a “space of negotiation and public deliberation” (to speak now in political terms), “it [the community] is also, and perhaps in a fundamental way, the proof of the collapse of reference points, the experience of a political space constitutively occupied by alterity.”¹² The possibility of such a public and political space founded on discussion and sharing leads to questions about the meaning of community, something that is not self-evident in either classical or modern tradition. Here the community is an openness to the other, not his/her assimilation to a common world.

The question bears asking. For if community is defined today (as Jean-Luc Nancy puts it) as the “bringing into relation of individuals [instead of] the sharing of a common world,”¹³ how can we conceive of this space in terms of individuals who are strangers to one another (different in terms of social and cultural identity and age, sex, race, religion

périences et d'histoires personnelles; ce qui est partagé n'est pas de l'ordre de l'expérience et de la parole communes ou collectives, voire universelles. Lorsqu'on pense à ce type d'intervention artistique dans l'espace public, on ne peut que constater, dans cette relation singulière de l'artiste avec le public ou les individus, l'effritement du rôle collectif et traditionnel de l'art public et du monument qui fondent et transforment la mémoire collective en Histoire. À moins qu'ils ne soient eux-mêmes devenus des résidus ou encore des ruines de leur propre projet de construction historique. À travers le geste, la mémoire s'affirme ici à l'échelle du quotidien et des gens. Si Devora Neumark refuse l'idée d'objet d'art comme trace du passé, c'est que son tissage (pour ne reprendre que l'exemple de *Presence*) était déjà, en lui-même, une forme de trace,

and belief; the city is certainly as heterogeneous and fragmented as the individuals who compose it) and by linking it, as Neumark does here, to a process of interiorization? That which remains of that "common world" that brought individuals into relation within the traditional community pertains more to daily life and intimacy, to a sharing of personal experiences and stories; what is shared is not communal or collective (or indeed universal) experience and speech. When one thinks of this type of artistic intervention in public space, one cannot but observe, in this singular relationship of the artist with individuals or the public, the disintegration of the collective and traditional role of public art and monuments, which establish and transform collective memory in History – unless, that is, they themselves have become the residues or ruins of their own



la trame de toutes les mémoires rencontrées. Elle défait pour contrer l'idée d'objet et pour résister à la récupération des traces du passé, parce que le geste en raison de sa possible répétition et de sa remémoration (geste et rituel se rencontrent ici) fait face à une mémoire présente, à venir et en devenir, qui peut seule se transmettre par le corps. Dans *ce qui reste* de ce « monde commun » (il s'agit bien ici encore de résidus et non pas de traces) et de cette mise en rapport des individus naîtrait plutôt une « com-

project of historical construction. Through an act or gesture, memory affirms itself here on the scale of individuals and daily life. If Neumark rejects the idea of the art object as a trace of the past, it is because her weaving (to take only the example of *Presence*) was already in itself a form of trace, the woof of all the memories she encountered. Neumark unravels in order to go against the idea of the object, and to resist the co-option of traces of the past – because the act, by virtue of its possible repetition and recollection (gesture and ritual meet at this point), comes face to face with a memory that is present yet in the process of becoming, and that can only be transmitted by the body. From what remains of this "common world" (here we are talking about residues, not traces) and from this bringing into relation of individuals, there will issue an "untimely community" [*communauté intempestive*],¹⁴ one that will be undoubtedly unfathomable because

munauté intempestive»¹⁴, insondable sans doute, parce que reléguée à une mémoire du geste, c'est-à-dire encore inscrite dans et transmise par le corps et la parole. Une communauté fragmentée et en mouvement où la pluralité ne se résorbe pas, et qui déborde également de l'opposition entre citoyen et étranger, rendant même cette distinction problématique, sinon inquiétante.

Marie Fraser est historienne de l'art et commissaire indépendante. Elle poursuit présentement un doctorat à l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur la fonction des récits et le problème de la narration dans l'art contemporain. À titre de commissaire d'exposition, elle a organisé plusieurs projets dans l'espace public et travaille actuellement sur une exposition ayant pour thème «la demeure». Elle est également commissaire invitée pour le Musée du Québec. Elle vit à Montréal.

NOTES

1. *S(us)taining* est une des premières performances de rue de Devora Neumark. Elle s'est déroulée sur le trottoir de la rue Notre-Dame le 8 mai 1996, de midi à 18 heures.
2. L'édition postérieure d'un signet que Devora Neumark insère à travers des livres dans plusieurs librairies de Montréal viendra prolonger cette action à une autre échelle. L'image montre cette fois-ci les deux événements, d'un côté les flammes et, de l'autre, les mains, mais surtout la souillure (c'est d'ailleurs le sens anglais du mot *staining*) incrustée dans sa peau que l'on voit de très proche (comme la photographie peut le permettre). Sans le contexte de la performance, le signet qui montre les incrustations du liquide rouge des betteraves dans la peau est comme une mémoire gravée, imprimée, mais encore là éphémère. Ici, le geste que semble vouloir prolonger la photographie se confronte à l'écriture, au livre et à sa transmission dans un autre lieu public, la librairie.
3. Cette performance a été présentée dans le cadre de l'exposition «Sur l'expérience de la ville», dont j'étais commissaire avec Diane Gougeon et Marie Perrault. Pour un développement sur cette figure du «migrant» (qui relève celle du flâneur tant exploitée pour qualifier l'expérience de la ville moderne, notamment par et à partir des textes de Walter Benjamin) en rapport avec les déplacements de Devora Neumark à travers la ville, voir mon texte et celui de Michèle Thériault dans *Sur l'expérience de la ville*, Marie Fraser (dir.), Optica, Montréal, 1999.
4. Devora Neumark a séjourné à différents endroits de la ville: la Plaza entre la Place des Arts et le Musée d'art contemporain de Montréal, l'intersection des rues Maisonneuve et Mackay, la station de métro Snowdon, le parc au pied du Mont-Royal, le terminus d'autobus angle Maisonneuve et Berri, le Marché Atwater et un appartement au 6846 de la rue Saint-Denis. On pouvait connaître les endroits où elle se trouvait chaque semaine en consultant les petites annonces de l'édition du samedi dans *Le Devoir*.
5. Doreen Massey, «Double Articulation: A Place in the World», dans *Displacements: Cultural Identities in Question*, Angelika Bammer

it will be relegated to the memory of gesture, in other words, inscribed in and transmitted by the body and speech – a fragmented, mobile community where plurality is not reabsorbed, one that overcomes the opposition between citizen and stranger, rendering this distinction problematic if not disconcerting.

Marie Fraser is an art historian and independent curator. She is currently completing a Ph. D. at the Université de Montréal. As a curator, she has organized several projects in public spaces and is presently working on an exhibition on the theme of “home.” She is also guest curator at the Musée du Québec. She lives in Montréal.

Translated from the French by Donald McGrath.

1. *S(us)taining* is one of Devora Neumark's first street performances. It took place on the sidewalk of Notre-Dame Street, May 8, 1996, from noon to 6 p.m.
2. The reverse side of a bookmark that Devora Neumark inserted in books in several Montréal bookstores prolonged this act on another level. This time the image shows both events, with flames on one side and hands on the other; but we particularly notice the stain on her skin, which we see in the great detail of a photographic close-up. Without the context of the performance, the bookmark showing the dried beet juice on the skin was like a printed or engraved memory, but one that was no less ephemeral. Here the gesture that was apparently intended to be an extension of the photograph comes up against writing, against the book and its transmission within another public place – the bookstore.
3. This performance was presented as part of the exhibition, “Sur l'expérience de la ville,” which I curated along with Diane Gougeon and Marie Perrault. For a treatment of this figure of the “migrant” (an updating of the *flâneur*, which Benjamin drew upon so extensively in order to describe the experience of the modern city) in relation to Neumark's peregrinations throughout the city, see my text and that of Michèle Thériault in *Sur l'expérience de la ville*, Marie Fraser, ed., Montréal: Optica, 1999.
4. Neumark stopped at various locations in the city: the plaza between Place des Arts and Montréal's Musée d'art contemporain, the intersection of de Maisonneuve and Mackay streets, the Snowdon metro station, the park at the foot of Mount Royal, the bus terminal at the corner of de Maisonneuve and Berri, the Atwater Market and an apartment at 6846, Saint-Denis Street. Each week her venues were announced in the classifieds section of the newspaper, *Le Devoir*.
5. Doreen Massey, “Double Articulation: A Place in the World,” in *Displacements: Cultural Identities in Question*, Angelika Bammer, ed., Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 115-117. For a treatment of the concepts of dwelling and place referred to by Devora Neumark, and an articulation of the idea of interaction between the artist and

- (dir.), Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1994, p. 115-117. Pour une réflexion sur la notion de place auquel se réfère Devora Neumark, et pour une réflexion articulant cette idée d'interaction de l'artiste et du public, voir également Suzanne Lacy (dir.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995; et Rosalyn Deutsch, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge et Londres, 1996.
6. Cette distinction entre résidus et traces me semble importante, d'autant plus que, récemment, Devora Neumark présentait dans une exposition collective «Act Up», organisée par Gaston Saint-Pierre à la Galerie Christiane Chassay, des photographies de sa performance *S(us)taining*. À regarder ces images photographiques, on avait plutôt l'impression que leur présence dans un espace de galerie poursuivait le geste au lieu de l'achever comme une trace du passé. L'échelle des photographies y était sans doute pour quelque chose. Le résidu m'apparaît une alternative à la notion de trace qui, elle, se tourne vers le passé, plutôt que d'ouvrir le geste sur le possible devenir de la mémoire.
 7. Ce parallèle entre la mémoire et l'oubli et ce récit de Pénélope est repris d'un texte de Walter Benjamin sur Proust. J'ai deux raisons d'évoquer ici ce texte: d'abord parce que Walter Benjamin souligne cette particularité chez Proust qui ne décrit pas une vie «telle qu'elle fut», mais «telle qu'elle demeure dans la mémoire de celui qui l'a vécue», puis parce qu'il affirme clairement l'oubli comme une fonction de cette mémoire vécue. Nous avons là un paradoxe, ou du moins deux processus contraires qui tendent même à s'annuler l'un l'autre, soit faire et défaire. Voir Walter Benjamin, «Pour le portrait de Proust», dans *Essais 1*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël/Gonthier, Paris, 1983, p. 126.
 8. Cette performance a été présentée dans le cadre de l'exposition «D'un millénaire à l'autre», organisée par le Service de la Culture de la ville de Montréal, du 20 juin au 22 août 2000, tous les mardis, de midi à 16 heures.
 9. Walter Benjamin, «Le Narrateur», dans *Essais II 1935-1940*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël/Gonthier, Paris, 1971-1983.
 10. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1986-1990, p. 53.
 11. Je me réfère ici et dans les passages qui suivent à deux ouvrages de Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fabier, Calmann-Lévy, Paris, 1983; et *Le Système totalitaire*, trad. Jean-Loup Bourget, Robert Dawreu et Patrick Lévy, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
 12. Marie Gaille à propos de Hannah Arendt, dans *Le Citoyen*, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 219.
 13. La communauté se définissant comme le rapport des individus plutôt que comme la constitution d'un monde commun, ce que Jean-Luc Nancy appelle l'être-avec plutôt que l'être-en commun, traverse toute sa réflexion dans *La Communauté désœuvrée*.
 14. Je reprends cette superbe expression d'Étienne Tassin qui lui la développe à propos de Hannah Arendt. Il dit ceci: la «[...] politique [au sens où l'entend Hannah Arendt] n'œuvre pas elle agit. Et c'est dans l'action même que gît l'énigme d'une communauté intempestive, manquant toujours pour une part à elle-même, une communauté jamais donnée, jamais acquise, jamais façonnable et qui pourtant, ne cessant d'agir [...] ne cesse de naître à elle-même» [je souligne]. Voir Étienne Tassin, «L'action politique: une réflexion arendtienne», *Les Cahiers de philosophie*, n° 18, «Les choses politiques», Lille, 1994, p. 169.
- the public, see respectively: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Suzanne Lacy, ed., Seattle: Bay Press, 1995, and Rosalyn Deutsch, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge and London: MIT Press, 1996.
6. This distinction between residues and traces seems to me to be important, particularly since Neumark showed photographs of her performance, *S(us)taining*, in a recent group exhibition entitled *Act Up* (organized by Gaston Saint-Pierre at the Galerie Christiane Chassay). To look at these photographic images, you would say that their presence in the gallery space continued the gesture, instead of completing it like some trace of the past. The scale of the photographs undoubtedly had something to do with this. The residue appears to me to be an alternative to the concept of trace, which is turned toward the past, instead of opening up gesture to the potential of memory.
 7. This comparison between recollection and forgetting on the one hand, and the narrative of Penelope on the other, is taken from a text by Benjamin on Proust. If I bring up this text here, it is for two reasons: first, because Benjamin highlights Proust's habit of describing life not "as it actually was" but "as it was remembered by the one who had lived it"; second, because it clearly articulates forgetting as a function of this lived memory. We have here a paradox, or at least two contradictory processes that tend to cancel one another out – in other words, doing and undoing. See Walter Benjamin, "The Image of Proust," in *Illuminations: Essays and Reflections*, Hannah Arendt, ed., Harry Zohn trans., New York: Schocken Books, 1968.
 8. This performance was presented as part of the exhibition, *D'un millénaire à l'autre*, organized by the City of Montréal Cultural Services Department, from June 20 to August 22, 2000, every Tuesday from noon to 6 p.m.
 9. Benjamin, "The Storyteller," in *Illuminations*, op.cit.
 10. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community* (1991).
 11. In the following pages I refer to two works by Hannah Arendt: *The Human Condition*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1958, and *The Origins of Totalitarianism*, San Diego: Harcourt, Brace Jovanovich, 1951.
 12. Marie Gaille in reference to Arendt, in *Le Citoyen*, Paris: GF Flammarion, 1998, p. 219. [Transl. from the French]
 13. The community defined as a relationship of individuals rather than as the constitution of a common world – what Jean-Luc Nancy calls the "being-with-as opposed to the being-in-common – permeates his whole approach in *The Inoperative Community*.
 14. I have borrowed this superb expression from Étienne Tassin, who elaborates on it in relation to Arendt. He says the following: ". . . politics [in the sense intended by Arendt] does not work but act. And it is in action that we find the enigma of an untimely community, one that is always missing a part of itself, that is never given, never achieved or fully shaped but that nevertheless continues to grow. . . to be born to itself" [my emphasis]. See Étienne Tassin, "L'action politique: une réflexion arendtienne," *Les Cahiers de philosophie*, No. 18, "Les choses politiques," 1994, p. 169. [Transl. from the French]