

IMAGE NON-DISPONIBLE

CHRONIQUE D'UNE DÉRÉALISATION ANNONCÉE



JORDI VIDAL

Avec fatalisme, nous semblons accepter comme des vérités *indiscutables* les diverses représentations produites en « temps réel » et à notre intention par des *médiatiques* agissant dans l'art, la culture et la politique. En tant qu'*agents spécialisés* de la société du chaos, ces médiatiques nous somment de nous identifier à des images auxquelles il nous est totalement impossible de nous reconnaître. La forme d'une telle manipulation, et l'écart qu'elle opère sur notre conscience du réel, nous pousse à nous soumettre à un système économique doté des « pleins pouvoirs ». Qui, aujourd'hui, pourrait encore admettre que la représentation soit *la persistance de notre présence lorsque nous sommes absents* ? Terrible et improbable époque que celle où le citoyen, réduit au seul rôle de consommateur, valide les plus improbables mensonges médiatiques sous prétexte qu'ils sont bien représentés. Ce malheur des temps présents devrait pourtant nous inciter à méditer sur l'état de notre conscience malade : doutant de notre existence comme de notre légitimité, puisqu'on nous en a si bien convaincus, nous acceptons cependant, sans discuter, que quelqu'un ou quelque chose nous représente. Ainsi, continuons-nous à ignorer que notre déréalisation particulière est l'expression d'une déréalisation plus générale, et la montée du doute n'y semble rien changer.

D'une manière encore feutrée et peu médiatique, une bataille est engagée sur la question de la représentation. Elle mène très loin, puisqu'elle remet en cause (de manière incidente) la légitimité de ceux qui déclarent nous représenter politiquement. Dans un monde où la plupart des images censées nous éclairer sur nos conditions de survie, voire unifier notre point de vue, sont des images suspectes ou mensongères qui nous séparent et nous divisent ; dans un univers strictement médiatique où notre temps, notre époque et ses conflits ne nous parviennent que déréalisés et ne témoignent ni ne prennent position en notre faveur, qui pourrait encore avoir l'arrogance de vouloir parler et agir en notre nom au terme d'une échéance électorale ?

Le préalable à toute réflexion critique sur la crise de la représentation est une attaque en règle contre toutes les représentations admises, tant d'un point artistique et politique, qu'anti-artistique et anti-politique. S'il existe encore un espace et un avenir pour une critique d'*avant-garde*, c'est en faisant « table rase » du formatage, des simulacres et des représentations imposés par l'hypercapitalisme, et son mode de *désorganisation* sociale délirant et inhumain. Il convient de partir d'un constat banal et irréfutable, mais aux conséquences désastreuses : pour les agents spécialisés de la société du chaos, vrai et faux s'équivalent. L'absence préméditée de toute « vérité pratique » laisse entrevoir que la crise contemporaine de la représentation comporte, pour l'essentiel, un caractère pathologique qui se manifeste par la généralisation de la maladie mentale en tant que forme organisée du lien social. Selon la formule prémonitoire d'Antonin Artaud : *la maladie brille*.

Plus personne n'échappe aujourd'hui à la confusion entre le réel et la fiction, la vérité et le mensonge ; confusion

dont nous savons qu'elle n'a rien de spontané, mais qu'elle est, tout au contraire, largement entretenue et préméditée. La généralisation à l'ensemble de la société de tendances schizophréniques confirme la stratégie de déréalisation du pouvoir spectaculaire. Une telle schyz de la vie quotidienne induit implicitement une réfutation du futur. À cette manière décalée de nier le temps sous prétexte de contester le progrès, nous pressentons et comprenons très partiellement « l'étrange logique » de la société du chaos et ses capacités illimitées de contrôle social. Confrontés à des ordres toujours formulés de manière contradictoire, nous avons le sentiment de perdre pied, comme si notre vie était déjà jouée ou se déployait ailleurs, dans un espace-temps où nous ne trouverions jamais notre place. Les images qui nous sont imposées, et que nous croyons naïvement encore choisir, nous préparent à devenir de futurs naufragés. Comment pourrions-nous admettre que de telles images n'existent que pour dissimuler et légitimer un pouvoir fort et omnipotent, celui de l'hypercapitalisme. Confrontés quotidiennement à des ordres où la peur le dispute à l'absurde, nous ignorons que le système qui nous domine et nous opprime aussi brutalement et en toute impunité n'est qu'une « mise à jour » des thématiques inhumaines de l'État magicien. L'art magique, que Giordano Bruno définissait simultanément en termes de contrôle social et de réalisation personnelle, est devenu la pensée et l'instrument de la domination médiatique.

Notre époque nous sépare et nous divise, mais nous réunit, séparés et divisés, au nom de la seule souffrance. Ainsi vivons-nous en « enfants perdus », communiant par l'absence et par une même incapacité à nous retrouver, nous comprendre, nous représenter, nous inscrire dans une chronologie ou une histoire, nous imaginer comme des passagers

du temps. L'extrême glaciation de notre vie quotidienne nous prive de sensibilité et nous pousse à reproduire des gestes privés de sens dont la finalité nous échappera toujours. Pour nous, le passé, le présent et le futur tendent de plus en plus à se confondre dans un même *instant non-vécu*. Ce qui est ainsi perdu dans nos vies nous revient au jour le jour comme un manque que rien ne semble plus pouvoir combler. Cette permanence de l'aliénation, où chaque jour éclaire la même perte, confirme notre totale subordination à un univers strictement médiatique ; organise notre absence en nous éloignant de toute réalité vécue directement, hormis celle de la souffrance sociale. La société du chaos soumet les êtres humains en les privant d'affection. Elle génère en flux constant une affectivité malsaine, qui n'est que l'ombre marchande de l'affection, son simulacre en action.

La modernité des nouvelles formes de la domination – jusqu'à son discours postmoderne – incite au désespoir : plus nous est imposée l'idée absurde de mourir en bonne santé et moins il nous est possible de vivre. Le nihilisme et l'égoïsme qui en résultent attestent de l'organisation de la société du chaos sur un mode tribal et féodal. Chaque combat spécifique, chaque quête identitaire est instrumentalisé au nom du chacun pour soi et au mépris de toute solidarité collective, de toute universalité de la révolte. Les opinions publiques sont ainsi préparées à la guerre de tous contre tous ; guerre à outrance qui exige une population au langage appauvri et entretenue dans la douleur psychique. Le «peuple qui manque» est d'abord un peuple entretenu dans l'ignorance et bien incapable de nommer son mal et sa misère.

Face aux thèses postmodernes qui légitiment la souffrance de nos contemporains, il devient vital de redéfinir le concept de modernité en partant d'une tendance avant-

gardiste dans l'art. Si cette tendance s'oppose de plus en plus aux formes de représentations dominantes c'est qu'elle n'ignore *plus* que ces dernières recourent très largement celles de la domination : à l'inverse du milieu spécialisé dont elle est issue, elle a reconnu la nature psychopathologique de la non-vie quotidienne en partant de sa propre misère affective, matérielle et morale. Il lui faut aujourd'hui dénoncer cette situation, non pour s'y morfondre mais pour *y mettre un terme*. En tant qu'avant-garde artistique, elle est encore bien seule et désarmée, puisqu'aucun courant de gauche, d'extrême-gauche ou alter-mondialiste ne soupçonne les ravages de la «vraie guerre» qui nous livre l'hypercapitalisme ; elle est encore inorganisée et ne reconnaît ni ne recherche ceux qui lui ressemblent. Cependant, en ayant pris conscience de son état elle commence à savoir représenter son mal et à nommer son monde. Tout en étant indifférente au caractère universel de sa création, elle parle déjà de «maladie», d'absence et de déréalisation et cherche à se libérer de son ghetto. Il faut que cette avant-garde dépasse, sous la forme d'une intuition dynamique, la dépression née de la liquidation idéologique du nazisme et du stalinisme. Si représenter a encore un sens, il devient indispensable de *mettre à jour* l'écart décisif qui existe entre un «produit» du photojournalisme et un «désastre» de Goya.

C'est dans le domaine de la photographie que les enjeux révolutionnaires des questions de représentation sont clairement identifiés : le style documentaire s'y oppose violemment au photojournalisme. Le premier exige de l'investigation, du temps et de l'imprégnation et implique que celui qui s'engage pour son sujet n'en soit pas séparé ; qu'au final le sujet initial soit *comme dissous* et qu'un autre sujet, tel un hors champ sur l'époque, puisse apparaître apportant un surcroît

de réalité sinon de vérité. À l'inverse, le photojournalisme, sur le mode des opérations militaires de commando, recherche la rapidité, le spectaculaire et l'efficacité. On peut le comparer à l'aviation américaine capable de bombarder la nuit et larguer vivres et médicaments le matin suivant. Les photojournalistes, soumis à quelques grands groupes médiatiques, sont tenus de se conformer à un certain type d'images où dominent la violence, le grotesque et le sexe¹. Ils ne doivent ni témoigner, ni questionner, ni s'impliquer, sous peine de compromettre la pseudo crédibilité de leurs images : ils doivent confirmer le point de vue dominant de l'imagerie médiatique et non le remettre en question. Leur iconologie est celle de la société du chaos.

Le cinéma documentaire de consommation courante présente plus d'un point commun avec le photojournalisme. Son produit fini vient valider le point de vue de son sujet initial qui est toujours le point de vue dominant et faussement consensuel des opérateurs médiatiques. À l'instar de la sordide collecte des pièces jaunes, la plupart des films documentaires sont formatés, tournés de loin et au loin et entretiennent chez le spectateur un ensemble de stimulations ou le voyeurisme le dispute à une affectivité malsaine. Ces documentaires nous narrent par le détail les aventures de la *perche du Nil* en charriant leur tombereau de lieux communs et de mensonges programmés ; ils nous content la vie exemplaire d'un *instituteur de la bonne vieille école*, alors que partout, au nom des règles du marché, l'école et la culture sont saccagées. Qu'il s'agisse d'écologie, de tiers-monde ou

1. En tant que technique, cette trinité organise et détermine l'art de la mémoire de l'État magicien. Aujourd'hui, la mémoire devenue externe se confond avec le cyberspace, et le contrôle est assuré par les opérateurs de la « sphère » médiatique.

d'enseignement, ces « produits » sont tous calibrés sur un modèle unique. Par une apparente neutralité, ils observent toujours de l'extérieur leur sujet, quitte à le manipuler au besoin. On les reconnaît à leur façon d'être faussement polémique, bien pensant et sans danger, et à leur manière insidieuse de travestir la réalité à leur convenance : à n'être au final que des fictions. De tels films ne sont pas réalisés pour remettre en cause le système mais pour l'entretenir en nous divertissant.

Le photojournalisme et le tout venant du cinéma documentaire répondent à des questions que nous n'avons aucun intérêt à poser. À l'inverse, le style documentaire, par son « mauvais genre » et sa faculté de résistance, réfute toute réponse préétablie et confirme l'une des exigences stratégiques de l'heure : l'élargissement du questionnement sur l'époque. Si nous savons qu'on ne changera jamais le monde avec une bonne ou une mauvaise image, il nous est permis d'espérer qu'en changeant durablement les termes de sa représentation il deviendra possible de le combattre réellement ; que nous pourrions enfin court-circuiter le flux tendu des images diffusées en temps réel (autrement dit, en temps médiatique) et nous attaquer aux simulacres de réalité qui nous sont imposés.

Pour le photographe de style documentaire, il s'agit au nom du sujet, dont il est tout à la fois le témoin, l'expert et le spectateur, d'opérer un travail qu'on pourrait définir comme un « retard sur image ». Ici, les événements ne sont jamais vus sous un angle consensuel, ni en fonction des codes de perception généralement admis. Très souvent *le loin* semble se rapprocher et *le proche* ou le trop connu s'éloigner. Ce qui s'éloigne ainsi est ce qui, dans l'univers médiatique, s'impose toujours au premier plan et fait écho à une très ancienne

superstition qui conforte les gueux en leur promettant un futur sans avenir où « les derniers seront les premiers ». C'est par un positionnement décalé et un regard paradoxal que certains photographes « entrent en résistance ». Pourtant, s'ils contestent l'imagerie dominante, ils participent au système économique de production de ces mêmes images. Leur mise à distance du sujet n'est pas encore une définition radicale du hors champ. Si leurs photographies récusent le mensonge marchand en étant simultanément *dans et contre l'économie*, celles-ci n'échappent pas encore à la logique hypercapitaliste de la sphère médiatique en captant et enregistrant *les mêmes événements*. Au départ, tout projet photographique documentaire conséquent part d'une hypothèse de travail, d'une question ouverte ou d'une interrogation subjective, mais refuse tout point de vue préétabli : à l'extrême limite, le point de vue est une *conséquence* de l'achèvement du projet. Toute approche documentaire de la photographie se doit de récuser ce qui dans le sujet pourrait être subordonné au temps médiatique. Un projet documentaire, souvent pensé comme une série, doit ouvertement s'opposer à la fiction du temps réel et du flux constant. Cependant, comme préalable au traitement du sujet, la revendication *formelle* de la série doit non seulement remettre en cause les dispositifs d'enregistrement et de monstration habituels mais contenir une mise en perspective sinon en abîme de son sujet sous peine de n'être qu'un artifice, un nouveau procédé facilement récupérable par les milieux spécialisés de l'art contemporain et de la photographie. Sous un mode minimaliste, l'hypothèse de travail doit se transformer en enquête : mais une enquête au cours de laquelle le photographe sera lui-même tour à tour l'accusé, le témoin à charge et à décharge et parfois la première victime.

Dans sa série mexicaine, Bruno Serralongue nous entretient apparemment de la réalité objective d'un moment de l'histoire des luttes de classes au Mexique, mais nous présentons très vite que ces photographies nous entretiennent d'autre chose, d'un autre plan de réalité ; que leur extrême dénuement, leur apparence banale et familière nous renvoie à un univers *familièrement banal*, celui où nous survivons, ici et maintenant. Il semble bien qu'au témoignage premier du photographe (les images d'un Mexique en lutte mais éloigné par le contexte géographique et conceptuel), se substitue une réorganisation des images « mettant en scène » le refoulé de la déroute sociale européenne dont nous sommes aussi les victimes. Mais cette mise à distance apparaît étrangement désincarnée, comme s'il nous était devenu impossible de capituler devant les bons sentiments ; comme si l'émotion renvoyait nécessairement à des convictions idéologiques et à des idées toutes faites ; comme si l'idée de révolution était devenue une incongruité. Qui peut, lors d'une discussion, parler de luttes de classes, de prolétariat sans ressentir le malaise voire la gêne qu'éprouvent la plupart de ses interlocuteurs ? Il semble bien qu'aujourd'hui la transgression n'est plus à rechercher dans le sexe ni la pornographie mais dans l'affirmation d'un point de vue radical, qui vienne contester avec le langage de la révolution les ravages de l'hypercapitalisme.

En observant la série mexicaine de Bruno Serralongue, si nous comprenons bien ce qu'il refuse, nous ignorons cependant ce qu'il a pu découvrir *au risque* de le transformer : en partant à l'aventure le dispositif semble déjà configuré. Pourtant, et malgré cette réserve, ce qui rentre dans le cadre est bien l'invisible et le négligé. En étroite relation avec le milieu de l'art contemporain, le photographe met à jour *la part absente*. À l'inverse de documentaristes tels Pierre Carles,

Christophe Coello ou Stéphane Goxe, pour Serralongue le rapport au sujet semble éviter soigneusement l'expérimentation personnelle. Une telle différence d'approche n'est pas anecdotique, elle est même décisive : c'est sur son dépassement que se jouera *ou non* la redéfinition de la modernité révolutionnaire dans l'art et la culture.

Les photographies de Bruno Serralongue sont d'abord une mise à plat de la réalité, proche ou lointaine, dont l'objectif *inavoué* serait de dresser une cartographie de la désinformation qui feindrait de nous informer. Le dénuement du procédé reflète assez fidèlement l'indigence de notre information. Pour le photographe, les foules sont le plus souvent enfermées dans des espaces urbains qui témoignent de notre solitude. Fils, câbles, affiches, publicités, logos, marquent un territoire où la présence humaine semble une erreur : preuve par l'absurde de l'ignominie de nos conditions de survie. Ce qui est « ici » photographié « ailleurs » enregistre avec précision notre situation réelle et nous convie à méditer sur l'étrange réalité « reflétée » et sur les « objectifs » d'une vie au loin, jamais vécue sinon par procuration. L'usage de la série et la mise à distance du sujet invalident le régime commun à toutes les images et nous signalent que l'anecdotique ou le familier recouvre, comme un voile, ce qui s'appelait encore hier la diversité et dont il ne reste plus aujourd'hui qu'un ensemble de pratiques et de perspectives interchangeables mais toujours antagonistes.

Bruno Serralongue sillonne une planète événementielle où le réel n'est qu'un attribut du virtuel ; où il n'est question que de dépossession. Au fil des événements, il capte ce qui se joue à l'extérieur et tente de supprimer tout effet, voire tout affect. Il y a quelque chose de curieusement inhumain – jusqu'à une forme quasiment explicite de maniérisme – dans

ses séries d'hommes et de femmes. Une insistante et étrange volonté l'engage à abstraire la présence humaine. Ses photographies ont quelque chose de désincarné, comme si l'absence était la seule incarnation possible ; comme si le corps ne pouvait plus trouver sa place dans un espace et un temps où il est réduit et exalté en tant que marchandise, en tant que corps de la dépossession. Si la corporéité semble éloignée des préoccupations de Serralongue ; si, en phase avec d'autres artistes contemporains, il paraît mettre à distance l'être humain, c'est qu'il a de bonnes raisons de se méfier d'un monde qui condamne le corps désirant et glorifie le corps mortifère en le réduisant à une fonction exclusivement marchande. Pour lui, « la tristesse de la chair » signale la tristesse de la vie quotidienne et témoigne de la terrible puissance du refoulé.

Nous circulons dans des espaces et dans les lieux que les médias officiels ou alternatifs encensent ou condamnent. Nous observons des êtres humains qui participent à la représentation de l'histoire immédiate. Et, une nouvelle fois, le hors champ témoigne de la distance qui sépare ces événements de leur pertinence. Ce qui est médiatisé n'a jamais rien à voir avec l'essentiel. Une nouvelle fois l'herbe de l'histoire pousse silencieusement. Plus s'accumulent les séries photographiques et plus les malheurs des temps présents nous semblent absurdes. Plus la sécheresse et le retour des famines tant physiques que morales nous apparaissent visiblement comme les signes de la terrible victoire du Capital. Toutes les photographies de Bruno Serralongue, en questionnant le monde, nous poussent à nous interroger sur notre rôle voire notre identité, mais très curieusement paraissent l'épargner. Au final, ce qu'il semble encore esquiver renvoie au témoignage d'un rebelle anglais : *peut-on encore travailler*

avec l'ennemi ? Poser la question n'est pas y répondre. Bruno Serralongue est à l'image de ses séries : leur cohérence est une suite de déchirements. Quoique traversé par la critique, habitée par l'absurde et dominée par une froide énergie leur confrontation ne témoigne pas seulement des contradictions du photographe, mais aussi des contradictions d'une époque. Face à un avenir crépusculaire, ce qui se joue ici n'a rien à voir avec la douce neutralité du photojournalisme pour qui une petite falsification de plus ou de moins permet d'obtenir son record d'audience et son consensus humaniste. Ici, il n'est pas question de bons sentiments mais de guerre. D'une guerre sociale où, pour l'instant, toutes les attaques sont menées par l'hypercapitalisme. Il manque sans doute à ces photographies ce qui manque aux époques de guerre, mais elles nous rappellent, incidemment, les finalités du conflit : pour demain, c'est nous ou la marchandise !

Au Mexique non plus, aucun rêve ne traverse le travail de Serralongue. Les hommes et les femmes qu'il photographie semblent ne pas avoir le choix. Au Chiapas, les Indiens mexicains qui ont fait sécession ne l'ont pas fait par goût personnel : leur engagement révolutionnaire était une affaire de vie ou de mort. Selon l'expression de Guy Debord commentant le changement d'époque, ils sont les premiers à être contraints, pour simplement survivre, d'aimer la liberté. Face à une situation de guerre sociale imposée par un système de plus en plus totalitaire et avec lequel il est devenu impossible de ruser, ils témoignent universellement de ceux qui ont déserté et pris le maquis. S'opposant à la cuisine postmoderne qui accommode les restes pour mieux justifier le présent, certains artistes contemporains ont compris qu'il n'était plus possible de dénoncer l'aliénation du réel avec des formes de représentations aliénées. Il leur faut dorénavant

récuser pratiquement l'interdit qui pèse sur la représentation tout en attaquant frontalement la doxa postmoderne. Si nous nous reconnaissons dans la dialectique négative, nous devons cependant la « corriger dans le sens de l'espoir » en affirmant que la poésie a survécu à Auschwitz, la peinture à Malevitch et le cinéma à Debord. Mais que cette survie, si elle ne veut pas être une simple survie augmentée, dépend pour une grande part de la capacité de résistance du sujet dans un espace qui l'a évincé au nom de sa démultiplication virtuelle. Ce sera une façon singulière d'affirmer le primat du réel sur l'idéologie, et l'inscription de la crise de la représentation dans un rapport critique à la temporalité.

«Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait pratiquement ?»

À cette question stupide et récurrente, il faut répondre qu'il est urgent de ne rien faire ; qu'il convient d'ignorer toutes les réponses aux questions que nous n'avons pas posé, et qu'en redéfinissant théoriquement les conditions existantes on les modifie pratiquement. On mesure à ce constat la difficulté où se trouve la critique pour formuler de nouvelles médiations artistiques et politiques. Le hors champ photographique comme forme spécifique de l'absence physique d'oeuvre, sa réduction à l'extrême, exprime au final un déficit de réalité, et ce déficit est d'abord le signe que nous ne parvenons plus à nous inscrire dans le cours d'un temps linéaire réduit au seul temps marchand. Il est temps que la parole s'arme.

mars – avril 2007

IMAGE NOT AVAILABLE

CHRONICLE OF A DEREALIZATION TO COME

JORDI VIDAL

We fatalistically seem to accept as indisputable truths the diverse representations the *media*, acting in the realms of art, culture and politics, produces for us in “real time.” As *specialized agents* of the society of chaos, these media enjoin us to identify with images it is utterly impossible for us to recognize ourselves in. This form of manipulation, and the rift it produces in our consciousness of the real, impels us to yield to an economic system endowed with “full powers.” Today, who could still allow representation be the *persistence of our presence in our absence*? It is a terrible and dubious era when the citizen, reduced exclusively to a consumer, endorses the most dubious media lies on the pretext that they are well-represented. Our present misfortune should instead lead us to reflect upon the state of our sick conscience. While we doubt our existence and our legitimacy, since they have so effectively convinced us to do so, we nevertheless accept, without any discussion, that someone or something represents us. Therefore, we continue to ignore that our specific derealization is the expression of a more general derealization, and the intensification of doubt does not seem to change anything.

A muffled and hardly publicized battle is taking place over the question of representation. Since it (parenthetically) calls into question the legitimacy of our political representatives its consequences are far-reaching. In a world where most of the images meant to shed light on our conditions of survival, or even unify our point of view,

are suspect or deceitful and separate us and divide us, how is it still possible for anyone to maintain the arrogance needed to want to speak and act in our names at the end of an election period? How is it still possible in a strictly mediatized universe where our time, our era and its conflicts reach us as solely as derealized, and neither testify for us nor defend us?

The preliminary condition for any critical reflection upon the crisis of representation is a right-old attack against all allowable representations, as much from an artistic and political point of view as from an anti-artistic and anti-political one. If there remains a space and a future for a critique of the *avant-garde*, it is through conducting a *tabula rasa* of the formatting, simulacrae, and representations hyper-capitalism imposes, as well as its delirious and inhuman mode of social disorganization. One should proceed from a banal and irrefutable observation, but one which has disastrous consequences: true and false are equivalent for the specialized agents of the society of chaos. The premeditated absence of any “practical truth” enables us to glimpse the essentially pathological character of the contemporary crisis of representation, which is manifested in the generalization of mental illness as an organized form of social bond. According to Antonin Artaud’s premonitory formula: *illness shines*.

Today, nobody can escape from the confusion between the real and fiction, truth and lies. We know this confusion is void of any spontaneity and, on the contrary, is widely fostered and premeditated. The generalization of schizophrenic tendencies to the whole of society confirms the strategy of derealization of spectacular power. This kind of schism of everyday life implicitly leads to a refutation of the future. We sense and partially understand the “strange logic” of the society of chaos and its limitless capacities for social control through this lagged manner of refuting time in order to allegedly contest progress. Confronted with continually contradictory orders, we feel we are losing ground, that life has already played itself out or

has been taking place elsewhere, in a space-time that has no place for us. The images imposed upon us, which we naively believe we still choose, train us to become future castaways. How could we admit that such images only exist to conceal and legitimize the strong and omnipotent power of hyper-capitalism. Confronted daily with orders in which fear vies with absurdity, we ignore that the system which brutally dominates and oppresses us with complete impunity simply “updates” the inhuman themes of the magician State. Magic, which Giordano Bruno defined simultaneously in terms of social control and personal fulfillment, has become the thought and instrument of media domination.

Our era separates and divides us, but reunites us, separated and divided, solely in the name of suffering. So we live as “lost children” sharing through *absence* and through a shared incapacity to regain ourselves, understand ourselves, represent ourselves, inscribe ourselves in a chronology or a history, imagine ourselves as passengers of time. The extreme glaciation of everyday life divests us of sensitivity and pushes us to reproduce senseless gestures whose purpose forever escapes us. For us, the past, the present, and the future increasingly tend to merge into the same *non-lived moment*. What our lives have lost returns from day to day like a lack that can no longer be filled by anything. This permanent alienation, in which each day sheds light on the same loss, corroborates our total subordination to a strictly mediatized universe, organizes our absence and distances us from any directly lived reality, apart from social suffering. The society of chaos subjugates human beings by depriving them of affection. It generates a constant flow of unhealthy affectivity, which is nothing but the mercantile shadow of affection, its simulacra in action.

The modernity of the new forms of domination – including post-modern discourse – incites despair: the more they impose the absurd idea of dying in good health the harder it is for us to live. The resulting nihilism and egotism attest to the tribal and feudal mode of orga-

nization of the society of chaos. Each specific battle, each quest for identity gets instrumentalized in the name of every man for himself and scorn for any collective solidarity, for any universal revolt. Public opinions are prepared for all-out war; war taken to extremes that requires a barely literate population sustained in psychological pain. The “people who lack” are principally a people kept in ignorance who are quite incapable of naming their suffering and sadness.

Faced with post-modern theses that legitimize our contemporaries’ suffering, it has become vital to redefine a concept of modernity that departs from an avant-garde tendency in art. This tendency is increasingly opposed to dominant forms of representation because it *no longer* ignores that the latter intersects very widely with forms of domination. Unlike its specialized milieu, it has recognized the psychopathological nature of everyday non-life by setting forth from its own affective, material and moral misery. Today, this situation must be denounced, not in order to fret over it, but in order to put an end to it. As an artistic avant-garde, it still stands quite alone and disarmed; no current from the Left, the far-Left or the anti-globalization movement suspects the ravages of hyper-capitalism’s “true war;” it is not yet organized and does not recognize, nor even look for, those that bear a resemblance to it. Having become conscious of its state, it has started to know how to represent its pain and to name its world nonetheless. While indifferent to the universal character of its creation, it has already started to speak of “illness,” of absence, and of derealization as it seeks a way out of its ghetto. Through the form of a dynamic intuition, this avant-garde must surpass the depression resulting from the ideological liquidation of Nazism and Stalinism. If representation still has meaning, it has become necessary to *update* the decisive gap that exists between a photo-journalistic “product” and one of Goya’s “disasters.”

The revolutionary stakes involved in questions of representation are clearly identified in the realm of photography: the documentary

style is violently opposed to photo-journalism. The former requires investigation, time and permeation and implies that there is no separation between a subject and the one taking it on, that in the end the initial subject becomes *as if dissolved*, and another subject, like an off-camera perspective on the era, can turn up bearing an excess of reality, if not truth. On the contrary, photojournalism seeks speed, the spectacular, and efficacy on the mode of commando military operations. It can be compared to the capacity American aviation has to bombard by night and conduct food and medicine drops the following morning. Photojournalists, subject to several large media companies, must conform to image types that show violence, the grotesque, and sex above all'. They must not testify or question or implicate themselves, or they might compromise the pseudo-credibility of their images: they must corroborate media imagery’s dominant viewpoint without calling it into question. Their iconology is that of the society of chaos.

Documentary cinema of mass consumption shares more than one thing with photojournalism. Its finished product validates the viewpoint of its initial subject, which is always the dominant and fallaciously consensual viewpoint of media operators. Like the sordid initiative to collect change for hospitalized children, most documentary films are formatted, shot from afar and far away, and keep the spectator in a set of stimulations in which voyeurism vies with an unhealthy affectivity. These documentaries meticulously narrate the adventures of the Nile Perch while dragging along a cartload of clichés and programmed lies; they tell the tale of the exemplary life of a *good old-style schoolteacher*, while everywhere school and culture are laid to waste in the name of the rules of the market. Ecology, the third-world, or

1. As a technique, this trinity organizes and determines the art of memory of the magician State. Today, memory that has been externalized is confused with cyberspace, and control is assured by the operators of the media “sphere.”

education are all “products” calibrated on a single model. Through the semblance of neutrality, they always observe their subject from the outside, even if it means manipulating that subject according to their needs. We recognize these films because they are disingenuously polemical, right-thinking and safe, and through the insidious way they misrepresent reality at their convenience: in the end, they are nothing but fictions. These kinds of films are not made in order to question the system, but to maintain it through our entertainment.

Photojournalism and everything else that stems from documentary cinema responds to questions we have no interest in posing. On the contrary, the “disreputability” of the “documentary style,” and its faculty of resistance, refutes any pre-established responses and endorses one of the strategic demands of the hour: the broadening of interrogations about our times. We may know that we will never change the world with a good or bad image, yet we can still hope that changing the terms of its representation in a lasting way will enable us to truly fight against it, that we will finally be able to short-circuit the concentrated flow of images diffused in real time (in other words, in media time), and attack those simulacrae of reality that are imposed upon us.

The photographer working with a documentary style, in the name of the subject of which he is witness, expert, and spectator, sets into motion a work that could be defined as a “delay on an image.” In this case, events are never seen from a consensual angle, nor in function of the generally admitted codes of perception. Frequently, what is *faraway* seems to get closer and what is *close* or too familiar distances itself. Therefore, what distances itself is that which, in the media universe, always imposes itself in the foreground and echoes an ancient superstition that comforts the beggars by promising them a futureless future where “the last will come first.” From an out-of-sync position and through a paradoxical way of looking, certain photographers “enter into resistance.” However, if they contest the dominant

imagery, they participate in the economic system of production of these very images. Their distancing of the subject is not quite a radical definition of the off-camera shot. If their photographs, in their simultaneous position *for and against the economy*, object to the mercantile lie they still do not escape the hyper-capitalist logic of the media sphere by capturing and recording *the same events*.

From the outset, any documentary photographic project of consequence departs from a working hypothesis, from an open question or a subjective interrogation, but refuses any pre-established point of view: at the extreme limit, the point of view is a *consequence* of the achievement of a project. Any documentary approach to photography must challenge whatever in the subject could be subordinated to media time. A documentary project, often thought in terms of series, must openly oppose the fiction of real time and constant flow. However, as prelude to the treatment of a subject, the *formal* claim of the series must not only call into question the usual frameworks of recording and arrangement, they must involve a putting of the subject into perspective, if not into a *mise-en-abyme*, for fear of being a simple artifice, a new procedure that the specialized milieus of contemporary art and photography could easily recuperate. In a minimalist vein, the working hypothesis must turn into a quest, but one through which the photographer himself will take turns as the accused, the witness for the defense and the prosecution, and sometimes the primary victim.

In his Mexican series, Bruno Serralongue propagates the objective reality of a moment in the history of the class struggle in Mexico, but we soon sense that these photographs are keeping something else alive for us, on another level of reality; their extreme destitution, their banal and familiar appearance sends us back to the *familiarly banal* universe where we are surviving here and now. It seems as if the primary evidence of the photograph (images of a struggling Mexico, but distanced by the geographic and conceptual context), is substi-

tuted by a reorganization of images “staging” the repressed of the European social collapse of which we are also victims. Yet this distancing appears strangely disembodied, as if it is no longer possible to capitulate before the proper sentiments; as if emotion necessarily referred back to ideological convictions and pre-fabricated ideas; as if the idea of revolution has become incongruous. Who can still discuss the class struggle and the proletariat without feeling that most of one’s interlocutors are getting uncomfortable or embarrassed? Today, it seems that we should no longer seek transgression in sex or pornography, but in the affirmation of a radical viewpoint that uses the language of revolution to contest the ravages of hyper-capitalism.

In observing Bruno Serralongue’s Mexican series, if we understand well what he is refusing, we do not know what he was able to discover *at the risk* of transforming it: in taking off on the adventure the framework seems already configured. Nevertheless, and despite this reserve, the invisible and the neglected enter into the frame. In close relationship with the contemporary art world, the photographer brings to light the *absent share*. Unlike documentarists Pierre Carles, Christophe Coello or Stéphane Goxe, Serralongue’s appears to vigilantly avoid personal experimentation in his relationship to the subject. This is not an incidental difference in approach; it is decisive: the stakes of the redefinition of revolutionary modernity in art and culture will be played *or not* on being able to get past it.

Bruno Serralongue’s photographs are foremost a detailed reexamination of reality, near or far, whose unavowed objective is to draw a cartography of the disinformation that pretends to update us. The penury of the process quite faithfully reflects the poverty of our information. For the photographer, crowds are most often closed in urban spaces that bear out our solitude. Wires, cables, posters, advertisements, logos, mark out a territory in which human presence seems to be an error: absurd proof of our disgraceful conditions of survival. What is “here” photographed “elsewhere” precisely records our true

circumstances and invites us to meditate on the strange “reflected” reality, and the “objectives” of a remote life, never lived, if not by proxy. The use of the series and the distancing of the subject annul the common regime of all images, while signaling that the anecdotal or familiar veils what, only yesterday, we used to call diversity. All that remains today is an ensemble of interchangeable, but still antagonistic, practices and perspectives.

Bruno Serralongue traverses a factual planet where the real is only an attribute of the virtual, where it is only a question of disposition. As events are taking place, he captures what is at stake on the outside and tries to dispose of any effects, or affect. There is something curiously inhuman – an almost explicit form of Mannerism – in his series of men and women. An insistent and strange resolve leads him to abstract human presence. There is something disembodied in his photographs, as if absence was the only possible embodiment; as if the body could no longer situate itself in a space and time that reduces it and exalts it as merchandise, as the body of dispossession. If Serralongue hardly seems concerned with physicality, if, like other contemporary artists, he seems to keep the human being at a distance, it is because he has good reason to be wary of a world that condemns the desiring body and glorifies the deadly body by reducing it to an exclusively mercantile function. For him “the sadness of the flesh” indicates the sadness of everyday life and testifies to the terrible power of the repressed.

We circulate in spaces and places that the official or alternative media heap praise upon or condemn. We observe human beings who participate in the representation of immediate history. And, once again, what is off-camera testifies to the distance that separates these events from their pertinence. What is publicized in the media never has anything to do with what is essential. Once again, the grass of history silently grows. The more photographic series accumulate, the more absurd the ills of the present day seem to us. The

increase in drought and the return of famines, as physical as they are moral, appear to us as signs of Capital's terrible victory. As they question the world, all of Bruno Serralongue's photographs make us question our role, even our identity, but quite curiously seem to spare it. In the end, he still seems to be evading something related to that testimony of an English rebel: can we still work with the enemy? Asking the question is not the same as responding to it. Bruno Serralongue resembles his series: their coherence is a series of rifts. Whether interlaced with criticism, inhabited by the absurd, and dominated by a cold energy, their confrontation does not only testify to the contradictions of the photographer, it also testifies to the contradictions of an era. Faced with a gloomy future, the stakes here have nothing to do with the soft neutrality of photojournalism, where a bit of falsification leads to a record audience and humanist consensus. We are not dealing with a question of the correct feelings here, we are dealing with war: a social war in which, for the moment, all of the attacks are being led by hyper-capitalism. These photographs surely lack whatever else lacks during wartime, but they recall, in passing, the aims of the conflict: tomorrow, it is either us or merchandise!

No dream traverses Serralongue's work in Mexico either. The men and women he photographs seem to have no choice. The Mexican Indians who seceded in Chiapas did not do so out of personal taste: their revolutionary engagement was a question of life or death. In line with Guy Debord's saying about the change of an era, in order to simply survive they are the first to be forced to love liberty. Faced with a situation of social war imposed by an increasingly totalitarian system it has become impossible to trick, they bear universal witness to those who have deserted and taken to the bush.

In contrast with post-modern cuisine, which uses up leftovers to better justify the present, certain contemporary artists have understood that one can no longer use alienated forms of representation to denounce the alienation of reality. Henceforth, they must prac-

tically challenge the sanction that weighs on representation while frontally attacking post-modern doxa. Even if we recognize ourselves in the negative dialectic, we still must "correct it in the direction of hope" by asserting that poetry survived Auschwitz, Malevich's painting, and Debord's cinema. But in order for this survival to be something more than simply augmented, it depends largely on a subject's capacity for resistance in a space that has evicted it in the name of its virtual multiplication. Here would be a singular way of asserting the primacy of the real over ideology, and of the inscription of the crisis of representation in a critical relationship to temporality.

"And now what do we do practically?"

One must respond to this stupid and recurring question that it is urgent to do nothing; that it is appropriate to ignore all the responses to the questions we have not asked, and that we are practically modifying the conditions of existence by theoretically redefining them. This allows us to measure the difficulty in which criticism finds itself as it tries to formulate new artistic and political mediations. In the end, the extreme reduction of the photographic off-camera – as a specific form of the physical absence of the work – expresses a deficit of reality, and this deficit is primarily the sign that we can no longer inscribe ourselves in the current of linear time condensed solely down to mercantile time. It is time for speech to take up arms.

March – April 2007

LA OTRA



BRUNO SERRALONGUE

Le 1^{er} janvier 2006, le sous-commandant Marcos, porte-parole charismatique de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale (EZLN), a quitté son enclave du sud-est mexicain pour se lancer dans une campagne politique d'une année à travers tout le pays.

Si l'« Autre Campagne » s'est déroulée en parallèle à celle menée par les candidats officiels aux élections présidentielles de 2006, son but était fort différent.

L'enjeu pour la guérilla zapatiste était double : occuper le terrain médiatique par une mise en scène particulière de l'évènement : le Delegado Zero est sorti du Chiapas à moto comme avant lui Ernesto Guevara avait enfourché la sienne pour traverser l'Amérique du Sud.

Mais il s'agissait aussi et surtout de chercher des alliés à un moment où ils ont senti leur lutte s'essouffler à cause d'un trop grand isolement : *« C'est notre pensée et ce que nous éprouvons dans notre cœur qui nous font dire que nous en sommes arrivés à un seuil limite et qu'il se peut même que nous perdions tout ce que nous avons [...]. Alors, l'heure est venue de prendre à nouveau des risques [...]. Et peut-être qu'unis à d'autres secteurs sociaux qui ont les mêmes manques que nous il deviendra possible d'obtenir ce dont nous avons besoin et que nous méritons d'avoir. Un nouveau pas en avant dans la lutte indigène n'est possible que si les indigènes s'unissent aux ouvriers, aux paysans, aux étudiants, aux professeurs, aux employés, c'est-à-dire aux travailleurs des villes et des campagnes »* pouvait-on lire dans un communiqué de presse de l'EZLN dès juin 2005.

January 1st 2006, the subcomandante Marcos, the charismatic spokesperson of the Zapatista Army of National Liberation (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, EZLN), left his South-Eastern Mexican enclave in order to initiate a year-long political campaign throughout the entire country. Although this, “the Other Campaign” took place at the same time as that of the official 2006 presidential election, the goal was significantly different.

The stakes for the Zapatista guerilla were double: to strategically get the media’s attention via a particular event: the Delegado Zero left Chiapas on a motorcycle just like Ernesto Guevara had mounted his to cross South America.

However, the reason for this move was also, and more importantly, to seek allies at a time when they felt the impetus of their struggle waning due to a too marked isolation: “*This is what we think and feel in our hearts, and which forces us to say that we have come to the threshold of something and that it is possible that we have been losing everything we have. [...] Well, the time has once again come to take risks. [...] And perhaps only through being linked with other social sectors, which lack the same things as us, will it become possible to obtain what we both need and deserve. A new step forward in the indigenous struggle is only possible if the indigenous peoples unite with the farmers, students, professors and blue-color workers, which is to say, workers in the cities and in the fields.*” This is what could be read in the press statement of the EZLN from June on in 2005.

Dimanche 23 avril 2006. État de Mexico.
Réunion avec des adhérents
de la Otra Campaña, Xalatlaco.

Sunday April 23, 2006. State of Mexico.
Meeting with members of
Otra Camapaña, Xalatlaco.



Lundi 24 avril 2006. État de Mexico.
Meeting du Délégué Zero au Colegio
de Ciencias y Humanidades de Naucalpan.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades in Naucalpan.





Mardi 25 avril 2006. État de Mexico.
Discours du Délégué Zero sur la place
principale de San Cristobal, Ecatepec.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.

Mardi 25 avril 2006. État de Mexico. Rassemblement
des adhérents et sympathisants de la Otra Campaña
sur la place principale de San Cristobal, Ecatepec.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.



Mercredi 26 avril 2006. État de Mexico.

Rassemblement des adhérents et sympathisants
de la Otra Campaña devant la mairie de Netzahualcoyotl.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.

Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.



Vendredi 28 avril 2006. Région Est de la ville
de Mexico (Iztapalapa, Iztacalco et Tlahuac).
Discours du Délégué Zero au Colegio de Ciencias
y Humanidades de la région Oriente.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.



Vendredi 28 avril 2006. Région Est de la
ville de Mexico (Iztapalapa, Iztacalco et Tlahuac).
Bienvenue au Délégué Zéro. Lienzo Charro
Los Reyes FPFVI-UNOPII, Iztapalapa.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.



Vendredi 28 avril 2006. La garde du Délégué Zéro.
Lienzo Charro Los Reyes FPFVI-UNOPII, Iztapalapa.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias .



Samedi 29 avril 2006. Ville de Mexico.
Ouverture du premier Rassemblement National Ouvrier,
Colonia Huichapan, Delegación Miguel Hidalgo.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.





El Otro Primero de Mayo. Ville de Mexico.

Manifestation depuis l'ambassade
des États-Unis jusqu'au Zócalo.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.

Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.



El Otro Primero de Mayo. Ville de Mexico.

Discours du Délégué Zéro sur le Zócalo.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.

Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias.



El Otro Primero de Mayo. Ville de Mexico.

El Otro Primero de Mayo. Mexico City.

Mardi 2 mai 2006. Ville de Mexico.

Rassemblement et discours du Délégué Zéro
à l'Universidad Nacional Autónoma de México,
Forum de la Cité Universitaire, Mexico.

Tuesday May 2, 2006. Ville de Mexico.

Rassemblement et discours du Délégué Zéro
à l'Universidad Nacional Autónoma de México,
Forum de la Cité Universitaire, Mexico.



Mercredi 3 mai 2006. Ville de Mexico.
Rencontre avec des commerçants adhérents
à la Otra Campaña, marché de la Merced.

Mardi 2 mai 2006. Ville de Mexico.
Rassemblement et discours du Délégué Zéro
à l'Universidad Nacional Autónoma de México.





Mercredi 3 mai 2006. Ville de Mexico.
Rassemblement et discours du Délégué Zéro,
Plaza de las Tres Culturas, Tlateloco.

Monday April 24, 2006. State of Mexico City.
Meeting of Delegate Zero in Colegio de Ciencias
y Humanidades de Naucalpan.