

After Cognitive Mapping Après la cartographie cognitive

Michael Eddy

Number 86, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80057ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Eddy, M. (2016). After Cognitive Mapping / Après la cartographie cognitive. *esse arts + opinions*, (86), 14–21.

After

Michael
Eddy



Mapping

The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale.

— **Fredric Jameson**, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*

Cognitive

Geopolitics and capitalist globalization share a characteristic inaccessibility to totalized understandings. The stalwart Marxist political and cultural critic Fredric Jameson identified this dilemma of late capitalism (his preferred term among many to define the era) at a pivotal moment in what we now see as the ascendancy of neoliberalism and globalization. Written in 1984, during the heated debates on postmodernism, his seminal essay “Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism” pointed toward the profound correspondences between an economic and a cultural fragmentation: postmodernism as a dominant cultural mode to match the dominant mode of economic production.¹ In the midst of both a dizzying, global expansion of the horizons of political struggle and what many saw as the diminution of what the political could speak for, Jameson proposed “cognitive mapping” as postmodernism’s aesthetic antidote.²

Jameson’s conception of cognitive mapping sought to foreground “the cognitive and pedagogical dimensions of political art and culture.”³ However, along with its role in representing and teaching the “unlived, abstract conceptions of the geographic totality,” it was further tasked by Jameson with incorporating the “coordination of existential data (the empirical position of the subject).”⁴ This suggests a more complex demand, including the need to take into account one’s own implication in the constitution of totality—and the role of mapping as well. This brings into play a whole host of other practices that may or may not look like maps in the traditional sense, which I hope to address as we trace the relevance of cognitive mapping in the present.

Jameson’s descriptions of postmodern aesthetics still ring uncannily true for artworks produced from and for globalized networks today, when aesthetic production “has become integrated into commodity production generally.”⁵

Jameson’s concerns resonate with the work and ideas associated with the currently popular post-Internet label, for instance. Art that identifies its existential conditions with those of commodities, that is reduced to its circulation, and that concentrates on the superficiality of the photograph—these are all motifs specified in the pages of Jameson’s essay. Despite the continuities, we need to recognize the further advancement of certain aspects only nascent in postmodernism’s heyday. Key features of Jameson’s diagnosis of the postmodern era—its spatialized character, its schizophrenia, its historical disorientation—have become only more exaggerated.

Initially, perhaps, it seemed like a problem of perception; we simply could not “grasp our positioning.”⁶ It was impossible to comprehend how this sublime bogey-economy could encircle the globe. If cognitive mapping were only about making the global visible, as some optimistic technologist thinking goes, then one might conclude that we were already getting

1 — See Fredric Jameson, “Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 146 (July–August 1984): 53–92.

2 — Jameson’s mapping was oriented toward the global, but totality was clearly not a term embraced by all at the time, as evidenced by the turn toward themes such as temporary autonomous zones, heterotopias, micro-politics, and the end of metanarratives.

3 — Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 50.

4 — *Ibid.*, 52.

5 — *Ibid.*, 4.

6 — *Ibid.*, 54.

Esther Polak, Waag Society & Jeroen Kee

AmsterdamREALTIME, 2002.

Photo: permission des artistes | courtesy of the artists

Allan Sekula & Noël Burch

→ *Container Ship*, image tirée du film | video still from the film *The Forgotten Space*, 2010.

Photo: permission de | courtesy of Icarus Films

But with the omniscience granted by technological prostheses, we tacitly agree to, or have little choice in, the fact that the mapping is being done to us, rather than by us.

close. (What is a self-driving car, after all, if not the ultimate resolution to the dangers of spatial bewilderment, *pace* Jaron Lanier.) In the present world, however, maps surround us and give us, in real time, all the information we need to know our place in the world. Consider, for instance, Jameson's nervousness about photographic flatness when, in the work of Warhol and photorealist painters, its potentially realist use was drained of affect. Today there develops a cluster of problems having more to do with photography's reference to an "original" than with its exemplary non-originality. When circulation is written into images, devices decode location through image recognition and meta-data without much fanfare, easily pinpointing fleshly identities. The multiple indexical registers of digital photography enhance their pedagogical potential to some degree. But with the omniscience granted by technological prostheses, we tacitly agree to, or have little choice in, the fact that the mapping is being done to us, rather than by us.

Artwork tasked with producing literal maps has been taken up by generations of artists, especially those beginning in the post-war era.⁷ Artists have made use of maps' communicative graphics and data incorporation as extensions of art's sites, as conceptual pathways, or as subversions of the voice of authority. An incredibly varied range of artworks has ensued. Though it isn't the purpose of this article to enumerate and analyze all examples of such work, it would surely be interesting to consider each according to Jameson's use of the term "mapping." In light of the current topic, one could point to lineages of practices that produce maps to highlight global power relations, such as the flow charts of the late Mark Lombardi (United States) and the Bureau d'Études (France), or works that use GPS technologies to track a multiplicity of actions, such as the installations of Esther Polak and Ivar van Bekkum (the Netherlands) and the tactical media project *Transborder Immigrant Tool* (United States). Challenging power motivates many artists who work with references to cartography, given its proximity to historical and governmental forces such as militarism and colonialism. These are indeed difficult to put into perspective, as they stretch toward science in their pedagogical appeal.

Further to its aforementioned uses in the surveillance apparatus, in our time the scientific sphere of cartography sits uncomfortably close to the terms of the knowledge economy. Art practices that support serious engagement with the field of cartography can at times enjoy certain protections and privileges within university faculties and state agencies. This doesn't mean that knowledge and strategy are condemned *tout court* as privileged—if we keep in mind that ideology was crucial to Jameson's conception of cognitive mapping.⁸ In his calls for a return of the pedagogical function of aesthetics, Jameson did not intend only the scalar translations that demonstrate our relativity as beings in a world, nor did he seem to be suggesting an approach such as tactical media, whose interventions were

claimed by some as superior to the ideology-soaked dissident practices of yore.⁹ Diagrammatic simplification and avant-gardism in technologically excitable work would sometimes seem to cut away ideology as so much long hair. For Jameson, bearing the long hair of ideology is essential to getting your bearings.

To bear us along, the textual clippings that Jameson posits as archetypal to postmodernism have to regain a certain degree of narrativity.¹⁰ In evoking Brecht and Lukacs, Jameson clearly has the history of Realism in mind, but realist narratives are not without their problematic detours. Think of the scandal around the theatrical monologue *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs* (2010), author Mike Daisey's "creative" account of Foxconn, and the real experience of the global supply chain. When it was discovered that Daisey had embellished his supposedly non-fictional account with characters and events in order to inject more human content into it, it aroused disgrace from the journalistic community. But surely this theatricalizing of transnational capital would be permitted as pedagogical realism from certain angles? The pedagogical style still counts; the ligament between propaganda and cognitive mapping may get taut, but the two are discrete. Compare *The Agony* to Allan Sekula and Noël Burch's *The Forgotten Space* (2010), which explored the central but unimaged role of the sea in the space of globalization by documenting a range of seemingly disparate moments in the social and historical development of the international shipping industry. Although uncovering the human costs of globalization was the task of both works, the former narrative took liberties for emotional impact, whereas the latter gave evidentiary vision (fragmentary, but admittedly syndicalist at heart) to the banal material and labour conditions of outsourcing. Both may have presented ideologically driven stories connecting human gestures to boundless systems, but by concealing ideology with a forced sentimentality, Daisey was pulled closer to the language of advertising.

The artwork since Jameson's *Postmodernism* that had most centrally taken up the question of ideology would surely include practices associated with institutional critique. Artists such as Hans Haacke—whose work Jameson singled out for dealing with a "crisis in mapping"¹¹—made their inroads by charting the latent ideologies of ostensibly neutral institutions. They were reorienting in that they shed the layers of naturalization that power accumulated, but they were always specific. Therefore, rather than conveying totality, they hinted at it by pointing to its fragmentation into numerous "semi-autonomous" institutions. As critique becomes demanded by art institutions and, according to critic Suhail Malik, contemporary art takes on the form of a permanent gaseous entity absorbing all the black pucks of negation launched into it, the relationship between critical art and its institutional support gets a little convoluted. Following the line deeper into the institution—seen as the exclusive jurisdiction of



critique—movement toward the outside is precluded as naughty idealism.¹² Once we reach the point that this very inward turn is conceived as the only exit, the global meaning of cognitive mapping takes on very small proportions indeed. However, following Jameson's earlier diagnosis of the conjoining of aesthetic and commodity production, if everything is cultural and commodity, the inside-outside dichotomy is not so easily maintained. This doesn't mean that consumerism becomes the only game in town, as espoused by discourses in market-reflexivity and suggested by neologisms such as "epistemology of search."¹³ What it means is that we are still on the lookout for a transitional space that allows us to move between spaces, between our particular "empirical" situation and the horizon of the global. The question of autonomy thus arises again, as a space that is produced politically and intentionally, rather than as the space reserved for aesthetic contemplation. It cannot be completed practically, or it would result only in the atomism that, as Jameson warns, protects something as vast as late or neoliberal capitalism from being even conceived and mapped. Starting from totality, on the other hand, "has come to carry overtones of conspiracy and paranoia with it."¹⁴

The experiential mapping practices of the Compass Group's Continental Drift project comprise "a collective and mobile project of inquiry" that aims to "explore the five scales of contemporary existence: the intimate, the local, the national, the continental and the global."¹⁵ As navigations and narrations of these scales—literally, by collectively walking, riding, discussing particular spaces—Continental Drift itineraries become engines for affects, texts, and photographs, but are also forms of production themselves. Inherent in such processes are the

transgression of art's boundaries, and pedagogy conceived as self-education. If collective space seems reminiscent of the secessionism of which Jameson warned institutional critique was at risk (inside the art institution),¹⁶ the mobility of Continental Drift means a passage between scales, an active crossing of disciplinary boundaries, and sure, a certain amount of getting lost. As Brian Holmes, contributor to *Compass*, asked, "But what would it really take to lose yourself in the abstract spaces of global circulation?"¹⁷ Losing yourself is, to some degree, part of the process of founding this necessary transitional space. ●

7 — See a brief survey in Ruth Watson, "Mapping and Contemporary Art," *The Cartographic Journal* 46, no. 4 (November 2009): 293–307. Watson's insight about the intimate relationship between maps and war is particularly worthy of further inquiry.

8 — "Ideology has then the function of somehow inventing a way of articulating those two distinct dimensions [existential experience and scientific knowledge] with each other." Jameson, *Postmodernism*, 53.

9 — See Gregory Sholette's criticisms of tactical media in *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (London: Pluto Press, 2011), 35.

10 — "The former work of art, in other words, has now turned out to be a text, whose reading proceeds by differentiation rather than unification" (Jameson, *Postmodernism*, 31). Unfortunately, this is not the place for the highly important investigation into "traditional" narration practices in various cultures as relational mapping models.

11 — See Fredric Jameson, "Hans Haacke and the Cultural Logic of Late Capitalism" in *Hans Haacke: Unfinished Business* (Cambridge: MIT Press, 1986), 38.

12 — "Anarcho-realism" is the term that Suhail Malik uses for this in his series of talks called "On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art" held in 2013 at Artists Space in New York (also the topic of a forthcoming book): <http://artistspace.org/programs/on-the-necessity-of-arts-exit-from-contemporary-art>.

13 — Isabelle Graw's *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture* (Berlin: Sternberg Press, 2010) offers a consistent example of the former; the latter term is David Joselit's in *After Art* (Princeton: Princeton University Press, 2013). On the links between financial power and art, Joselit also advises, "The point is not to deny this power through postures of political negation or to brush it under the carpet in fear of 'selling out.' The point is to use this power."

14 — Jameson, "Hans Haacke," 56.

15 — Claire Pentecost, "Notes on the Project Called Continental Drift" in *Deep Routes: The Midwest in All Directions*, ed. Rozalinda Borcila, Bonnie Fortune, and Sarah Ross (Compass Collaborators, 2012), 17.

16 — Jameson, "Hans Haacke," 49.

17 — Brian Holmes, "Drifting Through the Grid: Psychogeography and Imperial Infrastructure," *Springer* 3 (March 2004), http://www.springer.in.at/dyn/heft_text.php?textid=1523&lang=en

Après la cartographie cognitive

Michael Eddy

La forme politique du postmodernisme, s'il y en a jamais une, aura pour vocation l'invention et la projection d'une cartographie cognitive mondiale sur une échelle aussi bien sociale que spatiale.

— **Fredric Jameson,**
Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif

La géopolitique et le capitalisme mondial possèdent une caractéristique commune : on ne peut les appréhender dans leur totalité. Fredric Jameson, pilier de la critique politique et culturelle d'ascendance marxiste, a cerné cette problématique du capitalisme tardif (son terme de prédilection parmi ceux utilisés pour qualifier cette période) à un moment charnière qui marque, rétrospectivement, l'essor du néolibéralisme et de la mondialisation. Écrit en 1984, époque où le postmodernisme suscitait des débats passionnés, son influent essai « Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism » souligne le parallèle fondamental entre fragmentation économique et fragmentation culturelle : le postmodernisme en tant que modèle culturel dominant fait écho au modèle dominant de production économique¹. Entre l'expansion vertigineuse des horizons de la lutte politique à l'échelle planétaire, et ce que beaucoup percevaient comme un rétrécissement du champ d'action politique, Jameson propose une « cartographie cognitive » en antidote à l'esthétique postmoderne².

La cartographie cognitive selon Jameson cherche à faire émerger « les dimensions cognitives et pédagogiques de l'art et de la culture politiques³ ». Néanmoins, outre la représentation et l'enseignement des « conceptions abstraites et sans vécu de la totalité géographique », Jameson souhaite également y incorporer la « coordination de données existentielles (la position empirique du sujet)⁴ ». Il s'agit donc d'une démarche plus complexe, impliquant la nécessité de prendre en compte son propre rôle dans la constitution de la totalité – ainsi que celui de la cartographie. Ceci fait entrer en jeu tout un éventail d'autres pratiques, qui peuvent ou non s'apparenter à des cartes au sens traditionnel du terme, et que je me propose d'aborder à mesure que nous analysons la pertinence de la cartographie cognitive aujourd'hui.

Les observations de Jameson sur l'esthétique postmoderne paraissent encore étrangement actuelles par rapport aux œuvres d'art produites par, et pour, les réseaux mondiaux actuels, dans lesquels la production esthétique s'est retrouvée « intégrée à la production de marchandises en général⁵ ». Ses considérations pourraient par exemple s'appliquer aux concepts et aux œuvres que l'on rencontre fréquemment aujourd'hui sous l'étiquette de post-Internet. Une pratique artistique qui assimile ses conditions d'existence à celles d'un objet commercial, se réduit à sa circulation, et se concentre sur la superficialité de l'image photographique – autant de schémas que l'on retrouve dans l'essai de Jameson. Nonobstant cette continuité, certains aspects émergents à l'âge d'or du postmodernisme ont indéniablement pris de l'ampleur depuis, notamment sa spatialisation, sa schizophrénie, sa désorientation historique – autant d'éléments clés du diagnostic Jamesonien.

Au départ, le phénomène s'apparentait peut-être à un problème de perception : nous n'étions tout simplement pas en mesure d'« appréhender notre position⁶ ». Il était impossible de concevoir comment cette sublime économie fantôme

pourrait encercler le globe. Si la cartographie cognitive consistait seulement à rendre visible la globalité, comme le veut une certaine vision optimiste de la technologie, on pourrait penser que ce stade est presque atteint (une voiture autopilotée, après tout, n'est que la solution définitive aux dangers de la désorientation spatiale, sur le mode Jaron Lanier).

Et pourtant, nous sommes aujourd'hui entourés de cartes qui nous donnent, en temps réel, toute l'information nécessaire pour connaître notre place dans le monde. Jameson trouvait préoccupant, dans le travail de Warhol et des peintres photo-réalistes, une bi-dimensionnalité de la photographie qui tend à véhiculer un réalisme dépourvu d'affect. Or les nombreuses problématiques actuelles sont essentiellement liées au fait que la photographie renvoie à un « original » plutôt qu'à sa non-originalité intrinsèque ; à l'ère où les déplacements se traduisent en images, les appareils nous localisent discrètement grâce à la reconnaissance d'image et aux métadonnées, identifiant aisément les personnes. Les multiples registres indexicaux de la photographie numérique accentuent en partie son potentiel pédagogique. Mais avec l'omniscience que nous confèrent les prothèses technologiques, nous acceptons implicitement, ou bien l'on nous impose, le fait que nous soyons les objets de cette cartographie, et non les cartographes.

De nombreuses générations d'artistes, notamment ceux dont la carrière a débuté durant l'après-guerre, ont produit des œuvres qui s'apparentent à des cartes au sens littéral du terme⁷. La capacité d'une carte à communiquer de l'information et à intégrer des données sous une forme graphique a été mise à profit par ces artistes pour étendre le territoire de leurs œuvres, tracer des itinéraires conceptuels, ou subvertir la voix de l'autorité. Les créations

1 — Fredric Jameson, « Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n° 146 (juillet-août 1984), p. 53-92.

2 — La cartographie évoquée par Jameson tendait vers la globalité, mais le terme de totalité n'était visiblement pas adopté par tous à l'époque, ainsi qu'en témoignent ses détours par divers thèmes comme les zones temporairement autonomes, les hétérotopies, la micro-politique, ou la fin des méta-narrations.

3 — Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 99.

4 — Op. cit., p. 102.

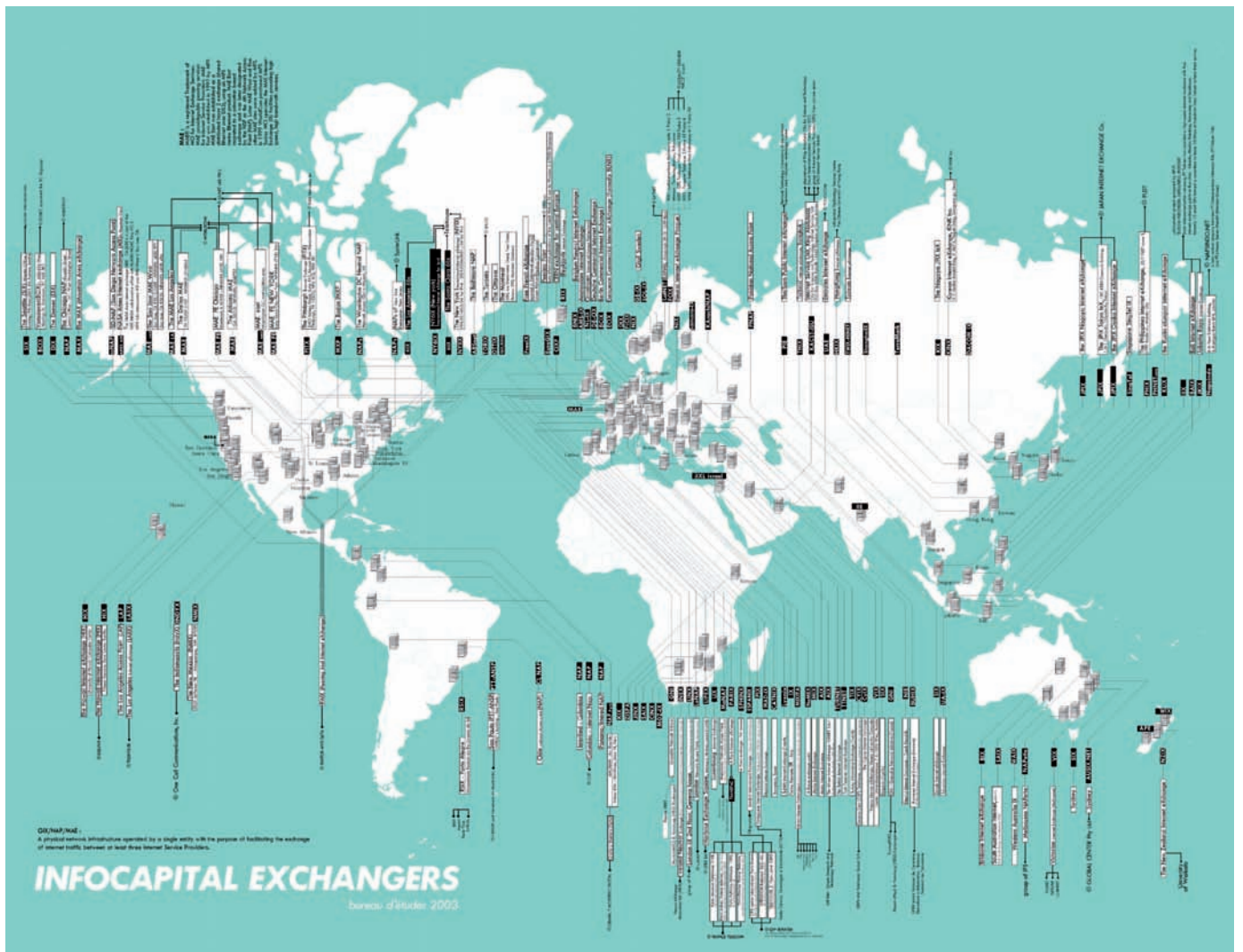
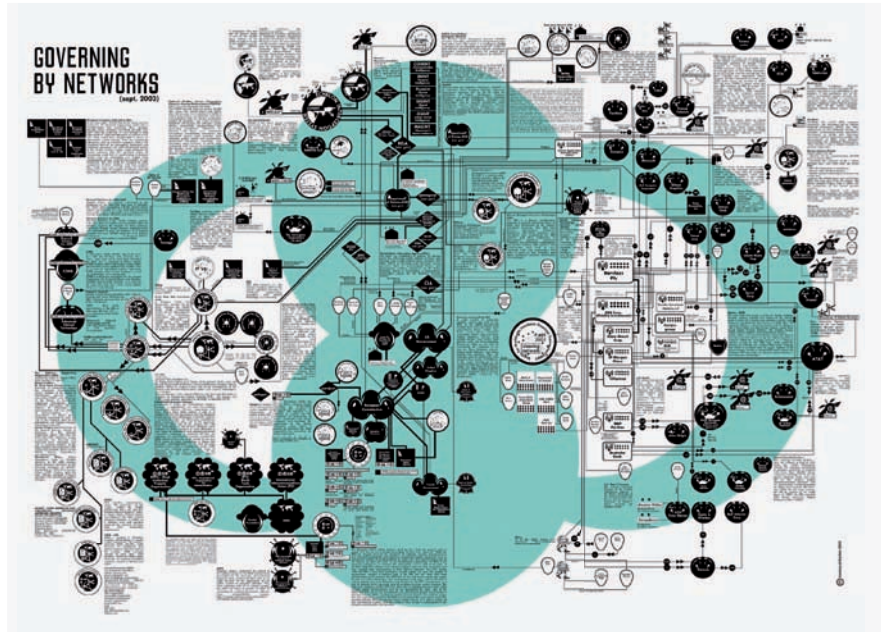
5 — Ibid., p. 37.

6 — Ibid., p. 104.

7 — Ruth Watson en propose un rapide panorama dans « Mapping and Contemporary Art », *The Cartographic Journal*, vol. 46, n° 4 (novembre 2009), p. 293-307. Les remarques de Watson sur la relation intime entre les cartes et la guerre, en particulier, appellent un approfondissement de la question.

Bureau d'Études

Governing by Networks, 2004 & Infocapital Exchangers, 2003, tiré de la publication | from the publication Atlas of Agendas - Mapping the Power, Mapping the Commons, 2015. Photos: @ Bureau d'Études





La capacité d'une carte à communiquer de l'information et à intégrer des données sous une forme graphique a été mise à profit par ces artistes pour étendre le territoire de leurs œuvres, tracer des itinéraires conceptuels, ou subvertir la voix de l'autorité.

qui en résultent sont incroyablement variées. Le but de cet article n'est pas d'en faire une énumération ou une analyse exhaustive, mais il serait certainement intéressant de les considérer chacune sous l'angle de la « cartographie » dans son emploi jamesonien. Ainsi, nous pourrions retracer les œuvres qui s'attachent à illustrer les relations de pouvoir mondiales sur une carte, telles que les organigrammes du regretté Mark Lombardi (É.-U.) et du Bureau d'Études (France) ; ou qui utilisent la technologie GPS pour suivre une multitude d'actions, comme les installations d'Esther Polak et Ivar van Bekkum (Pays-Bas) et l'application tactique créée pour le projet *Transborder Immigrant Tool* (É.-U.). La remise en question du pouvoir est fréquente chez les artistes dont le travail est relié à la cartographie, étant donné la proximité (gouvernementale ou historique) de celle-ci avec les forces militaires et colonialistes, notamment. Ces démarches sont difficiles à mettre en perspective, car elles flirtent avec la science dans leurs efforts pédagogiques.

Outre ses diverses utilisations par les dispositifs de surveillance, la sphère scientifique de la cartographie possède aujourd'hui une proximité problématique avec les institutions du savoir. Les pratiques artistiques qui explorent de manière approfondie le domaine de la cartographie bénéficient parfois de certaines protections et privilèges au sein des facultés universitaires et des agences fédérales. Cela ne signifie pas que la connaissance et la stratégie doivent d'emblée être condamnées pour leurs privilèges – gardons à l'esprit que l'idéologie joue un rôle crucial dans la conception de la cartographie cognitive élaborée par Jameson⁸. En appelant à un retour des fonctions pédagogiques de l'esthétique,

Jameson ne parlait pas seulement des représentations scalaires qui démontrent notre relativité en tant qu'individus dans le monde, et ne semblait pas non plus suggérer une approche similaire à celle des médias tactiques, dont certains estiment que les interventions sont préférables aux pratiques dissidentes idéologiquement chargées d'autrefois⁹. La simplification schématique et l'avant-gardisme des œuvres propulsées par la technologie semblent parfois couper tout lien avec l'idéologie, comme on couperait ses cheveux longs. Pour Jameson, au contraire, les « cheveux longs » de l'idéologie sont essentiels au maintien d'une démarche équilibrée.

Pour appuyer son propos, Jameson postule comme archétypes du postmodernisme des extraits de textes étrangement dépourvus de narrativité¹⁰. En évoquant Brecht et Lukacs, Jameson a visiblement à l'esprit l'histoire du réalisme, mais les narrations réalistes empruntent elles aussi des détours problématiques. Pensons au scandale qui entoure le monologue théâtral *The Agony and the Ecstasy of Steve Jobs* (2010), récit « créatif » écrit et interprété par Mike Daisey qui porte sur l'univers de Foxconn et la réalité de la chaîne d'approvisionnement mondiale. Lorsqu'on découvre que Daisey avait embelli son récit censément authentique avec des personnages et des événements afin de le rendre plus humain, la communauté journalistique se déclara outrée. Mais cette théâtralisation du capital transnational, vue sous certains angles, ne pourrait-elle pas être permise à titre de réalisme pédagogique ? Le style pédagogique employé n'est évidemment pas sans importance ; les liens entre propagande et cartographie cognitive peuvent se faire plus étroits, mais les deux notions restent distinctes.

Comparez *The Agony* avec le film d'Allan Sekula et Noël Burch, *The Forgotten Space* (2010), qui explorait le rôle central mais quasi invisible de l'océan dans l'espace de la mondialisation, en documentant un éventail de moments apparemment disparates dans le développement social et historique du transport maritime international. Si les deux œuvres s'attachent à dévoiler les couts humains de la mondialisation, la première a pris des libertés narratives pour augmenter l'impact émotionnel, tandis que la seconde constitue un témoignage probant (fragmentaire, mais implicitement porté par une vision syndicaliste) sur les conditions matérielles et humaines de la sous-traitance. Certes, toutes deux ont présenté des histoires idéologiquement orientées reliant des gestes humains à des systèmes sans limites, mais en enrobant l'idéologie de saccharine, Daisey s'est rapproché du langage de la publicité.

Depuis *Postmodernism*, les œuvres qui ont accordé une place significative à la question de l'idéologie se rencontrent en particulier dans le champ de la critique institutionnelle. Des artistes comme Hans Haacke – dont la singularité, selon Jameson, était de répondre à une « crise de la cartographie¹¹ » – se sont fait connaître en dressant la carte des idéologies qui sous-tendent certaines institutions officiellement neutres. Leurs démarches ouvraient de nouvelles perspectives en déshabillant le pouvoir de ses couches de naturalisation progressives, mais leur objet demeurait spécifique. Ainsi, au lieu de représenter la totalité, elles y font allusion en révélant sa fragmentation sous l'apparence de multiples institutions « semi-autonomes ». La critique étant désormais recherchée dans le milieu des institutions artistiques, et l'art contemporain ayant pris la forme, selon le critique Suhail Malik, d'une entité gazeuse absorbant continuellement tous les éléments négatifs qui le remettent en question, la relation entre l'art contemporain et son soutien institutionnel devient quelque peu alambiquée. Si l'on poursuit cette voie au sein de l'institution – considérée comme la juridiction exclusive de la critique –, tout mouvement vers l'extérieur est proscrit pour idéalisme malsain¹². Lorsqu'on atteint le stade où cette démarche autoréférentielle devient l'unique porte de sortie, le champ de la cartographie cognitive s'en trouve singulièrement rétréci. Cependant, d'après le diagnostic de Jameson évoqué plus haut sur l'assimilation de la production esthétique avec la production de biens, si tout est culturel et commercialisable, la dichotomie intérieur-extérieur n'est pas si aisée à maintenir. Cela ne signifie pas que le consumérisme devienne le seul scénario possible, comme pourraient le faire croire les discours sur la réflexivité du marché de l'art, ou l'emploi de néologismes évoquant par exemple une « épistémologie de la fonction recherche¹³ ». Cela signifie que nous sommes encore en quête d'un espace transitionnel qui nous permette de circuler entre les espaces, en l'occurrence celui de notre situation « empirique » particulière et l'horizon de la globalité. Nous retrouvons donc ici la question de l'autonomie, sous la forme d'un espace créé politiquement et intentionnellement,

et non d'un espace réservé à la contemplation esthétique. Sa réalisation concrète est impossible, ou elle aboutirait à un atomisme qui, nous avertit Jameson, nous empêche tout simplement de concevoir ou de cartographier un phénomène aussi vaste que le capitalisme tardif ou néolibéral. Prendre la totalité comme point de départ, en revanche, « véhicule désormais des connotations de conspiration et de paranoïa¹⁴ ».

Les pratiques cartographiques expérimentales du projet *Continental Drift*, proposé par le groupe Compass, comprennent « un programme d'étude collectif et mobile » qui souhaite « explorer les cinq niveaux de l'existence contemporaine : intime, local, national, continental et mondial¹⁵ ». Les membres du groupe créent ainsi collectivement et littéralement, en parcourant à pied ou à cheval des espaces spécifiques qu'ils explorent également par la discussion, des itinéraires narratifs navigant à travers ces différents niveaux. Leurs déambulations donnent lieu à un éventail d'affects, de textes et de photographies, mais constituent également, en eux-mêmes, des formes de production artistique. La transgression des frontières de l'art et la pédagogie conçue comme auto-éducation font partie des processus inhérents à une telle pratique. Si le principe de l'espace collectif peut rappeler le risque de sécessionnisme encouru, selon Jameson, par la critique institutionnelle (lorsque conduite au sein de l'institution artistique)¹⁶, la mobilité de *Continental Drift* permet au groupe de circuler entre les niveaux évoqués et de franchir délibérément les frontières interdisciplinaires, ce qui implique bien sûr de se retrouver perdu par moments. Brian Holmes, contributeur de Compass, s'interroge : « Mais que faudrait-il vraiment pour se perdre dans les espaces abstraits de la circulation globale¹⁷ ? » Dans une certaine mesure, se perdre fait partie intégrante du processus permettant de fonder un espace transitionnel nécessaire.

Traduit de l'anglais par **Emmanuelle Bouet**

8 — « L'idéologie a alors la fonction d'inventer un moyen d'articuler ces deux dimensions distinctes [expérience existentielle et connaissance scientifique] l'une avec l'autre » (Jameson, *Postmodernisme*, p. 103).

9 — Voir les critiques de Gregory Sholette sur les médias tactiques dans *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011, p. 35.

10 — « En d'autres termes, l'ancienne œuvre d'art s'est maintenant révélée être un texte, dont la lecture procède plus par différenciation que par unification » (Jameson, *Postmodernisme*, p. 74). Cet article n'est malheureusement pas le lieu d'une enquête, pourtant indispensable, sur les pratiques narratives « traditionnelles » disponibles dans diverses cultures comme modèles de cartographie relationnelle.

11 — Voir Fredric Jameson, « Hans Haacke and the Cultural Logic of Late Capitalism », *Hans Haacke: Unfinished Business*, Cambridge, MIT Press, 1986, p. 38.

12 — « Anarcho-réalisme » est le terme que Suhail Malik utilise pour désigner cette idée, dans sa série de conférences intitulée « On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art » proposée en 2013 par l'Artists Space à New York (sujet d'un prochain livre), <<http://artistspace.org/programs/on-the-necessity-of-arts-exit-from-contemporary-art>>.

13 — Isabelle Graw développe ce type de discours dans *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*, Berlin, Sternberg Press, 2010; la seconde expression est de David Joselit dans *After Art*, Princeton, Princeton University Press, 2013. Au sujet du rapport entre l'art et le pouvoir financier, Joselit souligne : « Il ne s'agit pas de dénier ce pouvoir par des gestes de négation politique, ou de s'abstenir d'en parler par crainte de faire chuter sa cote. Il s'agit d'utiliser ce pouvoir. »

14 — Fredric Jameson, « Hans Haacke », op. cit., p. 56.

15 — Claire Pentecost, « Notes on the Project Called Continental Drift », *Deep Routes: The Midwest in All Directions*, Rozalinda Borcila, Bonnie Fortune, Sarah Ross (collaboratrices de Compass), 2012, p. 17.

16 — Fredric Jameson, « Hans Haacke », op. cit., p. 49.

17 — Brian Holmes, « Drifting Through the Grid: Psychogeography and Imperial Infrastructure », *Springer* n°3 (mars 2004), <www.springer.at/dyn/heft_text.php?textid=1523&lang=en>.

Compass Group

Continental Drift, Chine, 2011.

Photo: Claire Pentecost