



Vincent Meessen, *Factitius*, 2011 & *Corpus*, 2006–2012. Detail—Detail [Cat. 6 & 7]

Publicado con motivo de la exposición *Mi última vida: Una gramática africana a partir de Roland Barthes. Vincent Meessen* (27 de noviembre de 2013 al 2 de febrero de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *My Last Life: An African Grammar after Roland Barthes. Vincent Meessen* (November 27, 2013 to February 2, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Roland Barthes

Alejandra Labastida

Cuauhtémoc Medina

Traducción—Translation

Alejandra Labastida

Christopher Michael Fraga

Simon Pleasance

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ekaterina Álvarez Romero

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero

Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López

Diseño—Design

Cristina Paoli Charles · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2013—First edition 2013

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© Editions du Seuil, 2002 por el texto—for the text: "Barthes à la puissance trois" in *Œuvres Complètes*. Tome 4 (pp.775-777) par Roland Barthes

© Todas las fotografías cortesía de—All photographs courtesy of Normal, Brussels
www.normal.be

ISBN 978-607-02-4759-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

**MI ÚLTIMA
VIDA**

**MY LAST
LIFE**

VINCENT MEESEN



Vincent Meessen, *Vida nueva—Vita Nova*, 2009 [Cat. 1]

Mi última vida: Una gramática africana a partir de Roland Barthes	6
My Last Life: An African Grammar after Roland Barthes	12

—
ALEJANDRA LABASTIDA

La gramática de un decorado	18
The Grammar of a Decoration	28

—
CUAUHTÉMOC MEDINA

Barthes al cubo	36
Barthes to the Power of Three	42

—
ROLAND BARTHES

Semblanza	50
Biography	51

Catálogo	52
Catalogue	

Créditos	54
Credits	

Mi última vida: Una gramática africana a partir de Roland Barthes

ALEJANDRA LABASTIDA



Vincent Meessen, *Corpus*, 2006–2012 [Cat. 7]

Vincent Meessen, artista belga nacido en Baltimore, Estados Unidos, en 1971 y residente en la ciudad de Bruselas, ejemplifica muy cabalmente el giro reciente de la práctica artística para convertirse en un género de investigación, una práctica intelectual libre, ajena a los límites y convenciones de la academia, pero en constante diálogo con la historia, la crítica y la teoría.

Meessen excava las historias post-coloniales y sus legados en disputa, así como su centralidad para el proceso intelectual y cultural de la modernidad. Sus obras, situadas en un cruce entre información e invención poética, tienen un valor híbrido que designa como “documentos de experiencia”. En películas, textos, intervenciones, fotografías, objetos y diagramas, Meessen ha desarrollado una poética de la re-lectura y la traducción, en la que el documento se transforma en experiencia y la experiencia en un vehículo de investigación. Para Meessen tanto el artista como el historiador son personajes, entidades construidas, aparentemente diferenciados por códigos de formalización y de distribución del conocimiento pero con prácticas fundamentalmente emparentadas. *Factitius*, obra que forma parte de la instalación, articula a partir de este adjetivo latino que significa fabricado, la relación embrionaria entre las palabras fetiche, hecho y ficción, todas engendradas de esta misma raíz etimológica.

Mi última vida replica los métodos de apropiación y deconstrucción del mito y las ideologías modernas del semiólogo y escritor francés Roland Barthes (1915-1980) para revertirlos sobre él mismo. Barthes, que hizo de sí mismo un personaje de análisis en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), es explorado como un símbolo de la implicación de la historia del imperialismo francés y su propia crítica. El detonador del proyecto de Meessen es la portada del número de la revista francesa *Paris Match* de 1955 que sirvió a Barthes para exponer los conceptos fundamentales de *Mitologías* (1957): la imagen de un joven cadete africano saludando la bandera francesa, mediante la cual los lectores eran adoctrinados en las supuestas virtudes del colonialismo tutelar sobre el continente negro. En el video *Vita Nova* (2009), Meessen rastrea al joven Diouf Birane en Burkina Faso y Costa de Marfil, para constatar la superficialidad de la empresa colonial, y repensar la obra

de Barthes a la luz del hecho de que éste sólo alude muy oblicuamente a que su abuelo materno, Louis-Gustave Binger (1856-1936), fue el explorador que “reclamó” la llamada Costa de Marfil para luego servir a la empresa colonial en distintas funciones.

Tanto en su video como en una instalación hecha de documentos-esculturas en un contexto de invernadero, Meessen une la investigación textual de la obra de Roland Barthes con la creación de una situación escultórica en un ambiente con plantas de invernadero, mismas que funcionan como una referencia colonial que apunta a la crítica de la institución del museo de Marcel Broodthaers. Está interesado no sólo en reflexionar sobre el colonialismo entendido como discurso legitimador, sino acerca de la “colonialidad” (*colonialité*) como método, como un gesto de ocupación y su relación con la práctica artística.¹ En un espacio ocupado por referencias cruzadas y ecos libresco, en una instalación-archivo, Meessen construye lo que Barthes llamaría “un sistema semiológico amplificado”, es decir, un sistema donde los significantes devienen presencias. La exposición extiende la lógica de apropiación del trabajo de Barthes hacia una exploración del denso diagrama de relaciones entre pensamiento y literatura franceses y colonialidad, que invita al espectador a repensar la genealogía entera del pensamiento contemporáneo.

En su famoso ensayo “La muerte del autor” (1968), Roland Barthes proclamó el “nacimiento del lector” a partir de la destitución del autor, del “secreto” de su intención, pensamiento y biografía, como referente interpretativo del texto. Según Barthes, la autoridad del texto debía pasar del autor como sustituto de la divinidad para cifrarse enteramente en el encuentro entre el lenguaje y la multiplicidad de la lectura. Al vincular texto y referente, pensamiento y genealogía, la exhibición de Vincent Meessen pone en crisis la rotundidad de ese paradigma. Al mismo tiempo apunta a la irresuelta relación que la tradición occidental mantiene con sus muertos. El problema para Meessen reside en la resistencia a reconocerlos como agentes sociales que siguen activos y cuya fuerza intencional seguimos padeciendo. Su

1— “*Des êtres au futur*”, conversación entre Vincent Meessen y Oliver Marboeuf, en <http://www.khiasma.net/pdf/feuilledesalleMylastlifeFIN1051011.pdf>

obra parte, en un espíritu casi animista, de este *comercio vivo con los muertos*.² *Mi última vida* genera las condiciones de posibilidad de este ejercicio de cohabitación, a veces con dispositivos muy precisos, como *Cameo*, un aparato generalmente utilizado para aprender idiomas (cuya marca es Barthes) en donde el espectador puede oír la voz de Barthes y grabar sus propias palabras insertándose en la transacción. Meessen incita al visitante a experimentar la aventura intelectual como materialización constante de objetos de significación. En ese sentido, aparece, para citar a Barthes, como un “futuro de la escritura”.

All of a sudden, then, this self-evident truth presents itself: on the one hand, I have no time left to try out several different lives: I have to choose my last life, my new life, *Vita Nova* (Dante) or *Vita Nuova* (Michelet).³

El título de la exposición alude a *Vita Nova*, una novela nunca terminada que Barthes preparaba antes de su muerte. El subtítulo agregado para su presentación en el MUAC se refiere a “Gramática africana”, el capítulo de *Mitologías* que revela el vocabulario francés oficial sobre los asuntos africanos como una estructura semántica de intimidación. La predominancia del sustantivo está en el centro de esta estructura. Es la que permite la codificación del lenguaje no por medio de objetos o de actos, sino de ideas como el Destino, la Población o la Misión. El verbo queda relegado en esta estrategia pero los artículos desempeñan un papel clave. El mito se construye a partir de sustantivos que suponen nociones establecidas, compartidas o, como diría Barthes, naturalizadas. No es una idea abierta de destino a la que se refiere sino al Destino que unió la historia de Argelia y Francia, por ejemplo.⁴ El artículo es un tipo de determinante actualizador que sirve para limitar la extensión del

2— *Ibid.*

3— Roland Barthes, *The Preparation of the Novel*, en <http://www.cupblog.org/?p=3064>

4— Roland Barthes, *Mythologies*, París, Éditions du Seuil, 1957, pp. 130-133.

nombre a entidades ya consabidas por los interlocutores,⁵ transformándolo de desconocido y abstracto a conocido y concreto. El proceso de definición y traducción del subtítulo del proyecto reveló el grado de precisión del trabajo de Meessen. *Mi última vida* es un título abierto que juega con la ambigüedad de quién está hablando, podría ser el mismo Barthes, pero no así el subtítulo. La labor de desmistificación de Barthes se ha convertido en un mito en sí mismo. De ahí la atención puesta en la selección de cada artículo que acompaña las palabras “Gramática africana”. No es lo mismo *LA gramática africana de Roland Barthes* (propuesta original totalizante) que *UNA gramática de Roland Barthes* (segunda versión). Tampoco es lo mismo *Una gramática africana DE Roland Barthes* (tercera versión) que *ACERCA de Roland Barthes* (cuarta versión) o que *Una gramática africana A PARTIR de Roland Barthes* (final). Dentro del sistema desplegado por Meessen, el movimiento del artículo “la” al artículo “una” funciona como una línea de fuga, una reconfiguración, una vida nueva para esas palabras y ciertamente no la última.

5— Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=articulo>



My Last Life: An African Grammar after Roland Barthes

ALEJANDRA LABASTIDA



Vincent Meessen, *Discurso—Speech*, 2011 [Cat. 2]

Vincent Meessen, a Brussels-based Belgian artist born in Baltimore, U.S.A. (1971), very roundly exemplifies the recent turn in artistic practice toward becoming a genre of research, a free intellectual practice, alien to the limits and conventions of academia but in constant dialogue with history, criticism and theory.

Meessen excavates post-colonial histories and their disputed legacies, as well as their centrality to the intellectual and cultural processes of modernity. Situated at the intersection between information and poetic invention, his works have a hybrid value that he designates as “documents of experience.” In films, texts, interventions, photographs, objects and diagrams, Meessen has developed a poetics of re-reading and translation in which the document is transformed into experience, and experience into a vehicle of investigation. For Meessen, both the artist and the historian are characters, constructed entities, apparently differentiated by codes of formalization and distribution of knowledge but with fundamentally related practices. *Factitius*, a work that forms a part of the installation, takes the Latin adjective of its title—meaning ‘fabricated’—to articulate the embryonic relationship between the words fetish, fact, and fiction, all engendered from the same etymological root.

My Last Life replicates the methods of appropriating and deconstructing myth and modern ideologies of the French semiologist and writer Roland Barthes (1915-1980), turning them back onto Barthes himself. Barthes, who made himself into an object of analysis in *Roland Barthes by Roland Barthes* (1975), is explored as a symbol of the imbrication of the history of French imperialism and its own critique. The trigger for Meessen’s project is the cover of the 1955 issue of the French magazine *Paris Match* that served Barthes to expound the fundamental concepts of *Mythologies* (1957): the image of a young African cadet saluting the French flag, through which readers were indoctrinated in the supposed virtues of tutelary colonialism over the black continent. In the video *Vita Nova* (2009), Meessen tracks the young Diouf Birane through Burkina Faso and Ivory Coast in order to affirm the superficiality of the colonial enterprise, and to rethink Barthes’s work in light of the fact that he only very obliquely alludes to the fact that his maternal grandfather, Louis-Gustave Binger (1856-1936), was the explorer

who “reclaimed” the so-called Ivory Coast and who later served the colonial enterprise in different functions.

In both this video and in an installation made of document-sculptures set within the context of a greenhouse, Meessen unites textual research on Roland Barthes’s work with the creation of a sculptural situation in a setting with greenhouse plants, which function as a colonial reference that points to Marcel Broodthaers’s institutional critique of the museum. He is interested not only in reflecting on colonialism understood as a legitimizing discourse, but in coloniality (*colonialité*) as a method, as a gesture of occupation and its relationship with artistic practice.¹ Within this installation-archive—a space occupied by cross-references and bookish echoes—Meessen constructs what Barthes would call “an amplified semiological system”; that is, a system in which signifiers become presences. The exhibition extends the logic of appropriation in Barthes’s work toward an exploration of the dense diagram of relationships between French thought and literature and coloniality, inviting the spectator to re-think the entire genealogy of contemporary thought.

In his famous essay “The Death of the Author” (1968), Roland Barthes proclaimed the “birth of the reader” from out of the destitution of the author, of the “secret” of his or her intention, thought and biography, as an interpretive reference of the text. According to Barthes, the authority of the text should pass from the author as substitute for divinity in order to be encapsulated entirely in the encounter between language and the multiplicity of the reader. By linking text and referent, thought and genealogy, Vincent Meessen’s exhibition brings the clarity of this paradigm to crisis. At the same time, it notes the unresolved relationship that Western tradition maintains with its deceased. For Meessen, the problem lies in the resistance to recognize them as social agents which are still active and whose intentional force we are still suffering. His work begins, in an almost animist spirit, from this *living traffic with the dead*.² *My Last Life* generates the conditions of possibility of this exercise

1— “*Des êtres au futur*,” discussion between Vincent Meessen and Oliver Marboeuf, at <http://www.khiasma.net/pdf/feuilleledesalleMylastlifeFINI051011.pdf>

2— Ibid.

in cohabitation, sometimes with very precise devices such as *Cameo*, an apparatus generally used to learn languages (which goes under the brand name Barthe) in which the spectator can hear Barthes's voice and record his or her own words, inserting him- or herself into the transaction. Meessen incites the visitor to experience intellectual adventure as a constant materialization of objects of signification. In this sense it appears (to cite Barthes) as a "future of writing."

All of a sudden, then, this self-evident truth presents itself: on the one hand, I have no time left to try out several different lives: I have to choose my last life, my new life, *Vita Nova* (Dante) or *Vita Nuova* (Michelet).³

The title of the exhibition alludes to *Vita Nova*, an unfinished novel that Barthes was preparing before his death. The subtitle added for its presentation at the MUAC refers to "African Grammar," the chapter of *Mythologies* that reveals the official French vocabulary on African matters to be a semantic structure of intimidation.⁴ The predominance of the noun is at the center of this structure. It is what allows the encoding of language not through objects or acts, but rather through ideas like Destiny, Population or Mission. In this strategy, the verb is pushed into the background, but articles play a key role. The myth is constructed on the basis of nouns that assume established, shared, or as Barthes would say, naturalized notions. It is not an open idea of destiny that is being referred to, but rather the Destiny that united the histories of Algeria and France, for example.⁵ The article is a type of demonstrative determiner that serves to limit the extension of names to entities that are already well known by interlocutors, transforming the former from unknown and abstract to

3— Roland Barthes, *The Preparation of the Novel*, at <http://www.cupblog.org/?p=3064>

4— [T.N. "African Grammar" has only recently been included in English-language translation in the complete edition of *Mythologies*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2012).]

5— Roland Barthes, op. cit., pp. 153-160.

known and concrete.⁶ The process of defining and translating the subtitle of the project revealed the degree of precision in Meessen's work. *My Last Life* is an open title that plays with the ambiguity of who is speaking; this might be Barthes, but for the subtitle. Barthes's labor of demystification has become a myth in itself, whence the attention put on the selection of each article that accompanies the words "African Grammar." "*The African Grammar of Roland Barthes*" (the original, totalizing proposal) is not the same as "*A Grammar by Roland Barthes*" (second version). Nor is "*An African Grammar by Roland Barthes*" (third version) the same as "*on Roland Barthes*" (fourth version) or "*after Roland Barthes*" (final version). With the system deployed by Meessen, the movement from the definite article "the" to the indefinite article "an" functions as a line of flight, a reconfiguration, a new life for these words, and certainly not the last.

6— "definite, adj. and n.". OED Online. June 2013. Oxford University Press. 6 September 2013 <<http://www.oed.com/view/Entry/48883>>.



La gramática de un decorado

CUAUHTÉMOC MEDINA



Vincent Meessen, *Vida nueva—Vita Nova*, 2009. Still [Cat. 1]

En enero de 1974, Marcel Broodthaers (1924-1976) se propuso responder a la tendencia de hacer obras de espacio específico con la construcción de lo que él llamó “la apariencia de un cliché”. Evocando la decoración común a las salas de espera y cafés, *Un Jardin d’hiver* incluye un cierto número de macetas con palmeras, acompañadas de sillas de metal, cuadros con reproducciones de grabados decimonónicos de animales y un televisor que, como única variación, no transmite algún programa banal de la televisión contemporánea sino que está conectado a una cámara que sirve como espejo del espectador inscrito en la obra. Como apunta Rachel Haidu, si Broodthaers expresaba la noción de lo público como un asunto de “espacio y conquista”, refería muy literalmente “a la conquista imperial, cuyo apareamiento con el espacio de exhibición es un tropo clásico”.¹ El invernadero era una metáfora arquitectónica de posesión exótica. Su presencia en las exhibiciones mundiales a partir de 1851 y 1889 había servido como arquitectura de propaganda del proyecto colonial.² Al evocar el espacio interior-exterior del invernadero decimonónico, Broodthaers buscaba poner en cuestión la retórica de la intervención del espacio específico del arte postminimalista para mostrar su relación histórica con el aparato exhibicionista del imperialismo europeo.

Con calculada afectación, Broodthaers llamaría a sus obras tardías *décor*, vocablo francés que designa el diseño y decoración de interiores lo mismo que la ambientación cinematográfica.³ A diferencia de los *environnements* de los años sesenta y el arte-instalación del fin del siglo XX, el *décor* de Broodthaers se resistía a remediar la pérdida de unidad de la obra de arte tradicional con un gesto unitario. Este “A.B.C.D.E.F... de diversión, un arte

1— Rachel Haidu, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1971*, Cambridge, Massachusetts-Londres, The MIT Press, 2010, p. 229. He basado mi presentación de *Un Jardin d’hiver* en gran parte en el capítulo 5 del libro de Haidu, dejando de lado la forma en que Broodthaers implica, también, la función decorativa del espacio arquitectónico *nouveau* en relación con la herencia de Horta.

2— Véase el interesante análisis de Haidu a este respecto en *op. cit.*, pp. 252 y 342, n. 40.

3— *Ibid.*, pp. 227-228.

de entretenimiento”⁴ (para citar a Broodthaers) era un montaje de datos encontrados y banalidades, que expresa en su vacío un cierto grado de escepticismo ante la cadena de significantes y alusiones en que se expresaría el arte contemporáneo como supuesto regreso a la obra total.

Resulta decisivo que, al crear la muestra *Mi última vida* (2011) integrando el film *Vita Nova* (2009) en un contexto de esculturas-vitrinas-documentos de toda especie y valor, Vincent Meessen decidiera producir un “decorado” inspirado en el invernadero de Broodthaers. En lugar de ver ahí una cita contenta con establecer una genealogía o un significativo, el gesto nos introduce de improviso en la espacialidad y objetualidad imperiales, como un espacio necesariamente inconcluso, fantasmagórico y horadado apenas por una textualidad provisoria. Ahí, entre las palmeras distribuidas dentro del convencionalismo del cubo blanco de exhibición, Meessen aloja una serie de fetiches-*souvenirs* que remiten a una trama compleja y fragmentaria. Entre las hojas de esta jungla impostada, nos topamos con los libros, fotografías, textos y publicaciones del archivo de la investigación que Meessen ha llevado a cabo por años en torno a la gramática africana del trabajo y vida de Roland Barthes (1915-1980), así como a la ambivalente dependencia de la escritura crítica francesa y la experiencia colonial. Esta evidencia en crudo aparece como una especie de museo inconsciente, con documentos a veces fijados apenas con pisapapeles consistentes en bananas fundidas en bronce (*Factitius*, 2011) y en otras ocasiones incrustados en zócalos escultóricos que parcialmente niegan su valor de referencialidad para hacerlos devenir objetos (*Corpus*, 2006-2012). Todo ese aparato crítico culmina en un gran diagrama en la pared —*Cosmograph (Herbé)*, 2011— que rastrea, parafraseando a Roussel, las *Impresiones de África* de la cultura francesa moderna, conectando autores, bancos, obras y lugares de un proyecto de historiografía cultural imperial. La experiencia se completaba con *Fac Dissimile* (2009-2013), un libro de artista de distribución masiva, que reproduce el número 326 de *Paris Match* de

4— Cita de la hoja volante que Broodthaers dejaba disponible en una vitrina de *Un Jardin d'hiver*, cit. por Haidu, *op. cit.*, p. 249.

1955, en relación con todos sus contenidos que refieren de un modo u otro a la modernidad colonial.

El *decorado* de Meessen ofrece un laberinto y un objeto caleidoscópico sin posible inicio ni final, pero que converge en la tensión entre un hecho biográfico más o menos discretamente silenciado. Por un lado, en *Mitologías* (1957), Roland Barthes construyó su teoría del mito contemporáneo como “metalenguaje” que transforma signos y datos históricos en significantes de un relato deformado favorable al sistema de dominación colonial y capitalista,⁵ sobre la base de desmontar la “gramática africana”⁶ de las representaciones de África en los medios masivos franceses y en particular en el número 326 de la revista *Paris Match*. En esos textos de mediados de los años cincuenta, Barthes tiene un papel decisivo en criticar la *doxa* que “reconoce la desdicha” del territorio oprimido, para instalar la dominación colonial “con más fuerza”.⁷ Ese papel precursor de la crítica de los discursos paternalistas que siguen siendo el mecanismo de justificación de la dominación global de Occidente contrasta con la reluctancia de Barthes a revelar que su abuelo materno, Louis-Gustave Binger (1856-1936), fue una especie de “héroe de la colonización”: el explorador del Alto Volta y el Níger y primer gobernador civil de Costa de Marfil de 1893 a 1896.⁸

Que Barthes nunca aluda directamente a la participación de su familia en la conquista francesa del África occidental⁹ es para Vincent Meessen el punto de partida

5— Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Shmucler, México, Siglo XXI, 1980, pp. 199-206.

6— Aludo al texto donde Barthes decodifica el lenguaje del imperio sobre África: “Gramática africana”, en *ibid.*, pp. 140-147,

7— *Ibid.*, p. 141.

8— Véase Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. Una biografía. La desaparición del cuerpo en la escritura*, trad. Alberto Luis Bixio, Barcelona, Gedisa, 2001 (Econobook), pp. 21-22.

9— En su autobiografía por fragmentos, Barthes se limita a referir el aburrimiento y silencio de su abuelo Binger, dejando a una cita del diccionario *Larousse* en las notas de las ilustraciones del libro la tarea de aludir a su papel de explorador. *Roland Barthes by Roland Barthes*, tr. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. [16], 185. Véase la mención de esta omisión y la discusión del posible papel que en el anticolonialismo de Barthes tuvo la crítica a la colonialidad

para producir una ficción teórica, que interpela desde un futuro todavía más ambivalente e inconcluso al “habla” del mito que Barthes intentó poner en crisis con *Mitologías*. Si la tramposa “claridad feliz”¹⁰ de la imperialidad se había facturado en *Paris Match* en 1955 en la efigie de un joven africano saludando la bandera francesa, Meessen filma a uno de los antiguos cadetes coloniales, Issa Kaboré, tratando de recordar La Marsellesa. De modo genial y catastrófico, el antiguo cadete confunde el llamado a los “hijos de la patria” (“*enfants de la patrie*”) del himno francés con una interpelación a “los hijos de la tiranía” (“*enfants de la tyrannye*”). Ese lapsus desmonta el supuesto patriotismo colonial, al igual que pone en cuestión el adoctrinamiento de los niños africanos actuales con respecto a sus recién hechas patrias postcoloniales. No obstante la educación dogmática que sufrieron por años, los alemanes orientales eran incapaces de recordar quién era Marx y pensaban que era un filósofo soviético.¹¹

Tras esa obertura, Meessen confía a la voz de Étienne Minoungou, un actor y director de teatro de Burkina Faso, el sostener un monólogo con el fantasma de Barthes donde cada cita se transforma en la resolución de una herencia imposible de dilucidar, en tanto la propia posición del sujeto postcolonial se entrecruza con la espiral del texto mismo. En ese sentido, *Vita Nova* aparece como un proyecto de lectura, donde la crítica a la crítica de Barthes del colonialismo sería un paso necesario de la emergencia de un nuevo pensamiento efectivamente postcolonial.

No es insensato aducir, como sugiere T. J. Demos, que “*Vita Nova* constituye una ‘fantología’ colonial, en tanto conjura los fantasmas que rodean la imagen de *Paris Match* —un caso clave de la cultural visual imperial”. A diferencia del proyecto ilustrado que la crítica ideológica barthesiana representaba, estaríamos frente a una “subversión sutil” que exploraría lo que la imagen de *Paris Match*

de Nguyen Khac Vien en el internado de Saint-Hilaire en 1944, en: Calvet, *op. cit.*, pp. 71-72.

10— Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, pp. 238-239

11— Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Londres, Abacus, 1995, p. 394.

representaría al animar el *punctum* del mundo fantasmal de Barthes mismo.¹² Al mismo tiempo, es indudable que el proyecto de Meessen desborda el momento biográfico o incluso hermenéutico del propio Barthes. La red de relaciones entre cultura moderna y colonialismo que *Mi última vida* reconstruye y teje se orienta por una intuición similar a la que planteó Nicholas Thomas al argumentar que más que entender el colonialismo como una relación económica o política justificada por las ideologías de racismo o de progreso, habría que aceptar que “el colonialismo ha sido, siempre, de modo igualmente profundo y central, un proceso cultural; sus descubrimientos y transgresiones son imaginadas y energizadas por signos, metáforas y narrativas, e incluso pareciera que sus momentos más puros de lucro y violencia han estado mediados y enmarcados por estructuras de significado”.¹³ Del mismo modo que James Clifford señalaba que “el humanismo antropológico y el surrealismo etnográfico no necesitan ser vistos como mutuamente exclusivos, sino que tal vez deben ser entendidos como antinomias insertadas dentro de un predicamento cultural e históricamente transitorio”,¹⁴ la mitología colonial y la crítica de la ideología colonialista forman un complejo histórico compacto, lleno de ecos y vasos comunicantes en extremo interesantes e inquietantes. El “decorado” que Meessen nos ofrece aparece, por consiguiente, como una serie de mapas y guías de ese territorio resbaladizo donde la ilusión ilustrada de escapar del fetichismo o la mitología se revela

—

12— T. J. Demos, “A Colonial Hauntology: Vincent Meessens’ *Vita Nova*”, por encargo de Netwerk en relación con *Vita nova*, una exposición de Vincent Meessen, 5 de marzo de 2012, disponible en: http://lceurope.eu/wp-content/uploads/2010/09/A_Colonial_Hauntology.pdf. Por supuesto, Demos alude aquí a la construcción de un discurso sobre la repetición de lo fantasmal y el fin de la historia, como Derrida lo apuntó al estudiar el papel de lo fantasmal en Marx (Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1995, p. 24). Desde luego, sería difícil atribuir a Barthes deconstructivamente el haber constituido su pensamiento en torno a lo fantasmal con la consistencia con que lo hizo Marx.

13— Nicholas Thomas, *Colonialism’s Culture. Anthropology, Travel and Government*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 2.

14— James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1988, p. 145.

como peligrosa e ilusoria. El mismo Barthes apuntaba a los límites de su ambición de someter a las mitologías burguesas a una crítica ideológica al denunciar el carácter profundamente alienado (y en cierto modo brechtiano) del trabajo del mitólogo moderno, y la relativa nulidad de su crítica. Ese límite o “dificultad de la época” obligaba a actuar en lo real con dos prácticas “excesivas”: la necesidad de “ideologizar” para actuar políticamente dentro de la historia o la opción de salvaguardar el lenguaje de las cadenas de significantes de la mitología, y “plantear un real *finalmente* impenetrable, irreductible y, en su caso, poetizar”.¹⁵

Al final de su vida, en los seminarios del Collège de France de 1978, Barthes se planteaba la imposibilidad de probar diferentes vidas, para tener que escoger una “última vida”, del mismo modo que Dante se había planteado una *Vita nova*, una nueva vida, consistente en una nueva práctica de escritura.¹⁶ Ésta se le aparecía en términos de escribir o pensar en derredor de escribir una novela, bajo la suposición de que la *escritura* permitiría la autocrítica del proyecto de liberación ideológica de su generación: “Mejor las ilusiones de la subjetividad que las imposturas de la objetividad”.¹⁷ Quizás ese hubiera sido el último intento de Barthes por escapar a la lógica del mito, al asumir una tarea que ya no se pensaba como una actividad analítica, sino como el intento de una “renuncia del metalenguaje” en el lenguaje de la escritura.¹⁸

En una famosa caricatura de 1967 que ilustraba un artículo de François Châtelet sobre el estructuralismo,¹⁹

15— Barthes, *Mitologías*, *op cit.*, p. 256.

16— Roland Barthes, *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the College de France (1978-1979 and 1979-1980)*, tr. Kate Briggs, ed. Nathalie Léger, Nueva York, Columbia University Press, 2011, p. 5.

17— *Ibid.*, p. 3.

18— *Ibid.*, p. 9.

19— El artículo de François Châtelet, “où en est le structuraisme?”, en *Quinzaine littéraire*, núm. 31 (julio 1-15, 1967), pp. 18-19, está disponible en línea: <http://laquinzaine.wordpress.com/2008/05/12/ou-en-est-le-structuralisme>. La caricatura de Henry ha sido reproducida multitud de veces, entre otros lugares en la propia autobiografía de Barthes: *Roland Barthes by Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 146.

Maurice Henry representó a Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss y al propio Roland Barthes sentados semidesnudos y con taparrabo en un paraje de la floresta. Esa imagen ha quedado como una especie de retrato de época de la vanguardia intelectual en la antevíspera del 68. Dice Patrick Wilcken, biógrafo de Lévi-Strauss: “Henry capturó el momento: un grupo de mediana edad aparentemente conservador, operando un exotismo densamente intelectualizado”.²⁰ La teoría francesa se despojaba de su apariencia civilizada para manifestarse como el intercambio de una serie de mitografías, trazando una ironía por demás fina al intento de Lévi-Strauss de establecer el estatuto científico del pensamiento no occidental en el *Pensamiento salvaje* (1961). La audacia de la frase de Lévi-Strauss de que “los mitos se piensan entre ellos”²¹ (que seguramente inspiró la intención de dar “vuelta al mito” a favor de la escritura en “La muerte del autor”²²) se revierte en esa caricatura, lo mismo que en un jardín de Meessen en términos del espacio de citas y fragmentos, indicios y ruinas, que crean y desmontan un “decorado” en torno a una obra crítica. La operación de *Mi última vida*, lo mismo que de *Vita Nova*, es, necesariamente, mitologizar la crítica, primitivizar la teoría, sin poder desmontar la relación entre colonialismo y crítica más que en tanto ésta desestabiliza también la crítica.²³ Porque en tanto sus propias categorías y trayectorias tienen una construcción colonial y eurocéntrica, la teoría no se puede pretender radicalmente marcar una exterioridad frente al pensamiento colonial que le

20— Patrick Wilcken, *Claude Lévi-Strauss. The Poet in the Laboratory*, Nueva York, The Penguin Press, 2010, p. 291.

21— Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 21.

22— Roland Barthes, “La muerte del autor”, en: Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 1987. p. 71. Hay que apuntar, sin embargo, que Lévi-Strauss se mostró progresivamente distante del sentido político y metodológico del trabajo de Barthes. Al respecto véase Wilcken, *op. cit.*, p. 243.

23— Al respecto de las implicaciones de esta clase de operación en relación con la historia del concepto de “fetiche”, véase Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, “En defensa del fetiche”, en: *El Espectro Rojo: Fetiches críticos, residuos de la economía general*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 2010, p. 13.

permita destruirlo. Lo más que uno puede pretender es, al modo que sugirió Barthes, “acompañar esta descomposición”, y atestiguarla, para “descomponerme yo mismo en la misma medida”.²⁴

24— *Barthes by Barthes*, *op. cit.*, p. 63.



The Grammar of a Decoration

CUAUHTÉMOC MEDINA



Vincent Meessen, *Factitius*, 2011. Edición de 10 piezas diferentes—Edition of ten different pieces [Cat. 6]

In June 1974, Marcel Broodthaers (1924-1976) proposed to respond to the tendency of making site-specific works with the construction of what he called “the appearance of a cliché.” Evoking the decoration common to waiting halls and cafés, *Un Jardin d’hiver* includes a certain number of models with palm trees, accompanied by metal chairs, pictures with reproductions of nineteenth-century engravings of animals and a television that, in a unique variation, does not transmit a banal contemporary television program, but is rather connected to a camera that serves as a mirror of the spectator, inscribed within the work. As Rachel Haidu notes, if Broodthaers expressed the notion of the public as a matter of “space and conquest,” he referred quite literally to “imperial conquest, whose pairing with the site of exhibition is a classic trope.”¹ The greenhouse was an architectural metaphor of exotic possession. Its presence in the World’s Fairs between 1851 and 1889 had served as an architecture of propaganda for the colonial project.² By evoking the inside-outside space of the nineteenth-century greenhouse, Broodthaers sought to question post-minimalist art’s rhetoric of site-specific intervention in order to show its historical relationship with the exhibitionist apparatus of European imperialism.

With calculated affectation, Broodthaers would call his later works *décor*, a French word designating interior design and decoration as well as film scenography.³ By contrast to the environments of the 1960s and the installation art of the end of the twentieth century, Broodthaers’s *décor* resisted remedying traditional artwork’s loss of unity with a unitary gesture. This “A.B.C.D.E.F... of diversion, an art of entertainment”⁴ (to cite Broodthaers) was a montage of found data and banalities, expressing in its emptiness

—

1— Rachel Haidu, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1971*, Cambridge, Mass. and London, The MIT Press, 2010, p. 229. I have based my presentation of *Un Jardin d’hiver* in large part on chapter 5 of Haidu’s book, leaving aside the way in which Broodthaers also implies the decorative function of nouveau architectural space in relation to Horta’s heritage.

2— See Haidu’s interesting analysis in this regard, op. cit., pp. 252, 342 note 40.

3— Ibid., pp. 227-228.

4— From the flyer that Broodthaers made available in a showcase in *Un Jardin d’hiver*, quoted in Haidu, op. cit., p. 249.

a certain degree of skepticism in the face of the chain of signifiers and allusions in which contemporary art would be expressed as a supposed return to the total work.

It is decisive that, by creating the exhibition *My Last Life* (2011) and integrating the film *Vita Nova* (2009) into a context of sculptures/showcases/documents of all types and values, Vincent Meessen would decide to produce a “decoration” inspired by Broodthaers’s greenhouse. Instead of perceiving it as a citation that is content to establish a genealogy or a signifier, the gesture unexpectedly inserts us within imperial spatiality and objectuality, as a necessarily unfinished, phantasmagorical space, scarcely perforated by a provisional textuality. There among the palm trees distributed within the conventionalism of the white exhibition cube, Meessen houses a series of souvenir-fetishes that give way to a complex, fragmentary storyline. Between the leaves of this projected jungle, we come across books, photographs, texts and publications from the archive of the research in which Meessen has been engaged for years, around the African grammar of the work and life of Roland Barthes (1915-1980), as well as French critical writing’s ambivalent dependence on the colonial experience. This raw evidence appears as a sort of unconscious museum, with documents sometimes held down by paperweights consisting of bananas cast in bronze (*Factitius*, 2011) and on other occasions incrustated in sculpture-like plinths that partially negate their referential value to make them become objects (*Corpus*, 2006-2012). This whole critical apparatus culminates in a great diagram on the wall—*Cosmograph* (*Herbé*), 2011—that tracks, to paraphrase Roussel, the *Impressions of Africa* on modern French culture, connecting the authors, banks, works and places of a project of imperial cultural historiography. The experience was completed with *Fac Dissimile* (2009-2013), a mass-distributed artist’s book that reproduces issue 326 of *Paris Match* from 1955, in relation to all of its contents which refer in one way or another to colonial modernity.

Meessen’s *decoration* offers a labyrinth and a kaleidoscopic object with no possible beginning or end, but which converges on the tension of a more or less discreetly silenced biographical fact. With *Mythologies* (1957) Roland Barthes constructed a theory of contemporary myth as a “meta-language” that transforms signs and historical facts into

signifiers of a deformed tale favorable to the system of colonial, capitalist domination,⁵ on the basis of disman- tling the “African grammar”⁶ of the representations of Af- rica in the French mass media and in particular in issue 326 of the magazine *Paris Match*. In these texts from the mid- 1950s, Barthes plays a decisive role in critiquing the *doxa* that “recognizes the misfortune” of the oppressed territory only to install colonial domination “more successfully.”⁷ That role, a precursor to the critique of the paternalist discourses that continue to be the mechanism for justifying the West’s global domination, contrasts with Barthes’s reluctance to reveal that his maternal grandfather, Louis-Gustave Binger (1856-1936), was a sort of “hero of colonization”: the ex- plorer of Upper Volta and Niger, and first civil governor of the Ivory Coast from 1893 to 1896.⁸

That Barthes never alludes directly to his family’s par- ticipation in the French conquest of West Africa⁹ is Vincent Meessen’s point of departure for producing a theoretical fiction, which interpellates from a still more ambivalent and unfinished future the “speaking” of the myth that Barthes tried to bring to crisis with *Mythologies*. If the deceptive “blissful clarity”¹⁰ of imperialism had been invoiced in *Paris Match* in 1955 in the effigy of a young African saluting the French flag, Meessen films one of the former colonial ca- dets, Issa Kaboré, trying to remember *La Marseillaise*. In

5— Roland Barthes, *Mythologies: The Complete Edition*, Richard Howard and Annette Lavers, trans., New York, Hill and Wang, 2012, pp. 217-226.

6— I am alluding to the text in which Barthes decodes the empire’s language about Africa: “African Grammar,” in *ibid.*, pp. 153-160.

7— *Ibid.*, p. 154.

8— See Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes: A Biography*, Sarah Wykes, trans., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 2-4.

9— In his fragmentary autobiography, Barthes restricts himself to referring to the boredom and silence of his grandfather Binger, leaving the task of alluding to his role as explorer to a quotation from the Larousse dictionary in the notes to the illustrations of the book. *Roland Barthes by Roland Barthes*, Richard How- ard, trans., New York, Hill and Wang, 1977, p. [16], 185. See the mention of this omission and the discussion of the possible impact of Nguyen Khac Vien’s cri- tique of colonialism at the Saint-Hilaire student sanatorium in 1944 on Barthes’s anti-colonialism in Calvet, *op. cit.*, p. 56.

10— Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 256.

a brilliant, catastrophic way, the former cadet confuses the French hymn's call to the "children of the Fatherland" ("*enfants de la patrie*") with an interpellation to "the children of tyranny" ("*enfants de la tyrannie*"). This lapse dismantles the supposed patriotism of the colony, while questioning the indoctrination of current-day African children with respect to their recently fashioned post-colonial fatherlands. Regardless of the years of dogmatic education they endured, East Germans were incapable of remembering who Marx was, and thought he was a Soviet philosopher.¹¹

After this overture, Meessen entrusts the voice of Étienne Minoungou, an actor and theater director from Burkina Faso, with sustaining a monologue with Barthes's ghost, in which each citation is transformed into the resolution of an impossible-to-elucidate inheritance, as the post-colonial subject's own position crisscrosses with the spiral of the text itself. In this sense, *Vita Nova* presents itself as a project of reading in which the critique of Barthes's critique of colonialism would be a necessary step toward the emergence of a new, effectively postcolonial thought.

It would not be foolish to adduce, following T. J. Demos's suggestion, that "*Vita nova* can be said to constitute a colonial 'hauntology,' insofar as it conjures the ghosts that have hovered around this *Paris Match* image—a key exemplar of colonial-era visual culture." By contrast to the enlightened critique that Barthes's ideological criticism represented, we would be faced with a "subtle subversion" that would explore what the image from *Paris Match* would represent by animating the *punctum* of Barthes's own phantasmal world.¹² At the same time, Meessen's project doubtlessly overflows

11— Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Abacus, 1995, p. 394.

12— T. J. Demos, "A Colonial Hauntology: Vincent Meessens' *Vita Nova*," requested by Netwerk in relation to *Vita Nova*, an exhibition of Vincent Meessen, March 5, 2012, available at: http://lcpeurope.eu/wp-content/uploads/2010/09/A_Colonial_Hauntology.pdf. Demos alludes here to the construction of a discourse on the repetition of the spectral and the end of history, as Derrida points out upon studying the role of the spectral in Marx (Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Peggy Kamuf, trans., New York and London, Routledge, 1994, p. 10). Of course, it would be difficult to attribute to Barthes deconstructively the having constituted his thought regarding the spectral with the consistency with which Marx did.

the biographical moment, or even the hermeneutic one of Barthes himself. The web of relationships between modern culture and colonialism that *My Last Life* reconstructs and weaves is oriented by an intuition similar to that posited by Nicholas Thomas, who argued that rather than understand colonialism as an economic or political relationship justified by the ideologies of racism and progress, we would have to accept that “colonialism has always, equally importantly and deeply, been a cultural process; its discoveries and trespasses are imagined and energized through signs, metaphors, and narratives; even what would seem its purest moments of profit and violence have been mediated and framed by structures of meaning.”¹³ James Clifford signaled that “anthropological humanism and ethnographic surrealism need not be seen as mutually exclusive; they are perhaps best understood as antinomies set within a transient historical and cultural predicament”;¹⁴ in the same sense, colonial mythology and the critique of colonialist ideology form a compact historical complex, full of extremely interesting and troubling echoes and communicating vessels. The “decoration” that Meessen offers us presents itself, therefore, as a series of maps and guides to that slippery territory where the enlightened dream of escaping fetishism or mythology is revealed to be dangerous and illusory. Barthes himself pointed toward the limits of his ambition of submitting bourgeois ideologies to an ideological critique by denouncing the profoundly alienated (and in a certain way Brechtian) character of the work of the modern mythologist, and the relative invalidity of his critique. That limit or “difficulty pertaining to our times” obliged him to act on reality with two “excessive” practices: the need to “ideologize” in order to act politically within history, or to safeguard language from mythology’s chains of signifiers and “posit a reality which is *ultimately* impenetrable, irreducible, and, in this case, poeticize.”¹⁵

—

13— Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 2.

14— James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1988, p. 145.

15— Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 274.

Toward the end of his life, in his 1978 seminars at the Collège de France, Barthes posited the impossibility of trying different lives, so as to have to choose a “last life,” in the same way that Dante had posited a *vita nova*, a new life, consisting of a new practice of writing.¹⁶ This was appearing to him in terms of writing—or thinking along the perimeter of writing—a novel, with the suspicion that *writing* would allow for the self-critique of his generation’s project of ideological liberation: “Better the illusions of subjectivity than the impostures of objectivity.”¹⁷ Perhaps it would have been Barthes’s final attempt to escape the logic of the myth, by taking on a task that was no longer thought of as analytic activity, but rather as the attempt at a “renunciation of meta-language” in the language of writing.¹⁸

In a famous cartoon from 1967, illustrating an article by François Châtelet about structuralism,¹⁹ Maurice Henry represented Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss and Roland Barthes himself sitting semi-naked in loincloths in a clearing. This image has endured as a sort of portrait of the era of the intellectual avant-garde on the eve of 1968. According to Patrick Wilcken, Lévi-Strauss’s biographer: “Henry captured the moment: a group of outwardly conservative, middle-aged men dealing in densely intellectualized exotica.”²⁰ French theory had shed its civilized appearance to reveal itself as the exchange of a series of mythographies, drawing an all too fine irony to Lévi-Strauss’s attempt to establish the scientific status of non-Western thought in *The Savage Mind* (1961). The audacity of Lévi-Strauss’s proceeding as though “the thinking process

16— Roland Barthes, *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, Kate Briggs, trans., Nathalie Léger, ed., New York, Columbia University Press, 2011, p. 5.

17— Ibid., p. 3.

18— Ibid., p. 9.

19— François Châtelet’s article, “Où en est le structuralisme?,” in *Quinzaine littéraire*, no. 31 (July 1-15, 1967), pp. 18-19, is available online: <http://laquinzaine.wordpress.com/2008/5/12/ou-en-est-le-structuralisme>. Henry’s cartoon has been reproduced a multitude of times, among other places in Barthes’s own autobiography: *Roland Barthes by Roland Barthes*, op. cit., p. 146.

20— Patrick Wilcken, *Claude Lévi-Strauss: The Poet in the Laboratory*, New York, The Penguin Press, 2010, p. 291.

were taking place in the myths”²¹ (which surely inspired the intention to “overthrow the myth” in favor of writing in “The Death of the Author”²²) returns to that cartoon, as does Meessen’s garden in terms of the space of citations and fragments, indices and ruins, that create and dismantle a “decoration” around a work of critique. The operation of *My Last Life*, as with *Vita Nova*, is, necessarily, to mythologize critique, to primitivize theory, without being able to dismantle the relationship between colonialism and critique more than to the degree that this also destabilizes critique.²³ Because insofar as its own categories and trajectories have a colonial, Eurocentric construction, theory cannot attempt to radically mark off an exteriority faced with the colonial thought that enables it to be destroyed. The most one can do, as Barthes suggested, is “accompany such decomposition,” bearing witness to it in order “to decompose [one]self as well.”²⁴

21— Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, trans. John and Doreen Weightman, New York, Harper & Row, 1969, (*Mythologiques*, vol. 1), p. 12.

22— Roland Barthes, “The Death of the Author,” in Roland Barthes, *Image Music Text*, Stephen Heath, ed. and trans., London, Fontana Press, 1977, p. 148. One must note, however, that Lévi-Strauss showed himself to be progressively distant from the political and methodological direction of Barthes’s work. Cf. Wilcken, op. cit., p. 243.

23— In regard to the implications of this kind of operation in relation to the history of the concept of the “fetish,” see Mariana Botey and Cuauhtémoc Medina, “In Defense of the Fetish,” in *The Red Specter. Critical Fetishes: Residues of the General Economy*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 2010, p. 13.

24— Roland Barthes by Roland Barthes, op. cit., p. 63.

Barthes al cubo

ROLAND BARTHES



Vincent Meessen, *Tercera forma—Third Form*, 2011 [Cat. 5]

Supongo que si se pidiera a Barthes una crítica de su propio libro —*Roland Barthes por Roland Barthes*— sólo podría rehusarse. Sin duda, no tendría ninguna dificultad en señalar los errores de su texto y en hacer el balance de su propio desempeño; pero eso sería permanecer en el campo de operación del escritor, que más bien concierne a la conversación íntima. Por lo demás, dado que tradicionalmente la crítica no es nunca otra cosa que una hermenéutica, ¿cómo podría aceptar darle un sentido a un libro que es por entero renuncia al sentido, que parece haber sido escrito únicamente para rechazar el sentido?

Intentemos ponernos en su lugar, ya que él abandona (y no esperen que nosotros se lo reprochemos). ¿Cuál es el sentido de un libro? No aquello sobre lo que debate, sino aquello con lo que se debate. En tanto que sujeto individual, corporal, Barthes está visiblemente en disputa con dos Figuras (dos Alegorías, en el sentido medieval): el Valor (aquello que funda toda cosa en gusto y en repulsión) y la Estupidez; en tanto que sujeto histórico, se enfrenta a dos nociones de época: *lo imaginario* y *lo ideológico*.

Es curioso que un autor, teniendo que hablar sobre sí mismo, esté obsesionado hasta este punto con la Estupidez, como si fuera la cosa interna de la que tuviera miedo: amenazante, siempre lista a estallar, a reivindicar su derecho a hablar (¿por qué no tendría yo derecho a ser estúpido?); en resumen: la *Cosa*. Para tratar de exorcizarla, Barthes hace como Gribouille, se pone dentro de ella. Algunos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* son cortos (“Es un poco corto, jovencito”). En cierto sentido, todo este pequeño libro juega de manera retorcida e inocente con la estupidez —no la de los demás (sería demasiado fácil), sino la del sujeto que *va a escribir*. Lo que viene a la mente es *en primer lugar* estúpido (todo enmarañado con el Otro, que me sopla mi primer discurso): la espontaneidad es imbécil, porque no puede más que reproducir, imitar, y ello con *toda buena conciencia*. Aunque escrito de manera un poco distante y como mate (sin brío), el *Roland Barthes por Roland Barthes* proporciona un estado inmediato de las ideas; una vuelta de más, y ésta o aquella tal vez se hubiera convertido en una idea de “vanguardia”; pero esa vuelta no se da. Parecería que Barthes tiene aquí la experiencia de su propia banalidad, que desciende en ella. ¿Qué encuentra

en el fondo? Evidentemente, la Ideología. La ideología no es ofrecida aquí como un objeto exterior de estudio o de denuncia, sino como una potencia contaminante, un gusano que roe toda enunciación: la ideología (burguesa, pequeño-burguesa) habla en mí, y *Roland Barthes por Roland Barthes* no puede sino ofrecerla *silenciosamente* para ser entendida, de una manera, podría decirse, estoica (nada más culpabilizante hoy día que la marca ideológica). La creación de la que el libro es el lugar no está ni en los enunciados, ni siquiera en la escritura, sino esencialmente en el acto clandestino mediante el cual Barthes “se imagina” una idea, la pone entre comillas y luego se las quita, dislocación que se ofrece evidentemente a todos los malentendidos empezando por aquél (¿intencional o no?) de pasar inadvertido.

Lo imaginario

En el plano de la ideología, el sujeto histórico que es Barthes o al menos Barthes-en-el-proceso-de-expresarse se debate con su imagen de clase, de la que el lenguaje es el fatal espejo. Ahora bien, este debate con la imagen, Barthes lo retoma en otro lugar, por medio de una noción psicoanalítica: *lo imaginario*. Hoy día lo Imaginario no está muy bien considerado, tal vez porque todavía tiene demasiadas ataduras con el moralismo clásico, que era una reflexión sobre el “amor-propio”, la “sinceridad” y otros atributos ideales del Yo, mientras que hoy se le prefieren los enunciados sobre el Deseo y el Goce. Poniendo en el primer plano de su libro lo Imaginario —su imaginario—, Barthes se muestra un tanto anticuado. Su libro parecerá a algunos retrógrado con respecto a *El placer del texto* (a menos que un nuevo giro en la Moda venga pronto a dar un poco de prestigio a ese registro desheredado, que sólo comparten los niños y los enamorados). Pero ¿podía hacerlo de otra manera? Habiendo aceptado escribir sobre “sí mismo”, no podía enunciar más que lo que le pertenece propiamente: no lo Simbólico ni el Goce, sino el Espejo, los modos, variados, escalonados, postergados, siempre decepcionantes, mediante los cuales *se imagina*, o incluso (es la misma cosa) mediante los cuales *quiere ser amado*. Parecería que no es por nada que lo imaginario de *Roland Barthes por*

Roland Barthes (reunido simbólicamente antes de que el texto comience) es el imaginario más o menos exclusivo de una infancia. No es por nada que el libro está puntuado tres veces por la imagen de la Madre: primero radiante, designando la única *Naturaleza* reconocida por un sujeto que no ha dejado de denunciar por todas partes lo “natural”; después colmada, cercando al niño triste en la relación dual, marcándolo de una eterna “demanda de amor”; finalmente puesta al lado, frente y detrás del Espejo, y fundando desde entonces la identidad imaginaria del sujeto. Creativamente (ya que, después de todo, el “sujeto” Barthes no le interesa más que a él) **lo Imaginario conduce, igual que la ideología**, a una enunciación que no termina de descolgarse y no logra anclarse en ningún referente. De ahí el encuadre de los enunciados discontinuos, acotados, “escritos”, rozando a veces la máxima, el dictado, el pastiche, el fragmento, la mueca, asumiendo lo “fijo” de la imagen. Se diría vagamente que intentan participar de esta sideración imaginaria que atrapa al animal ante su señuelo.

Lo ideológico

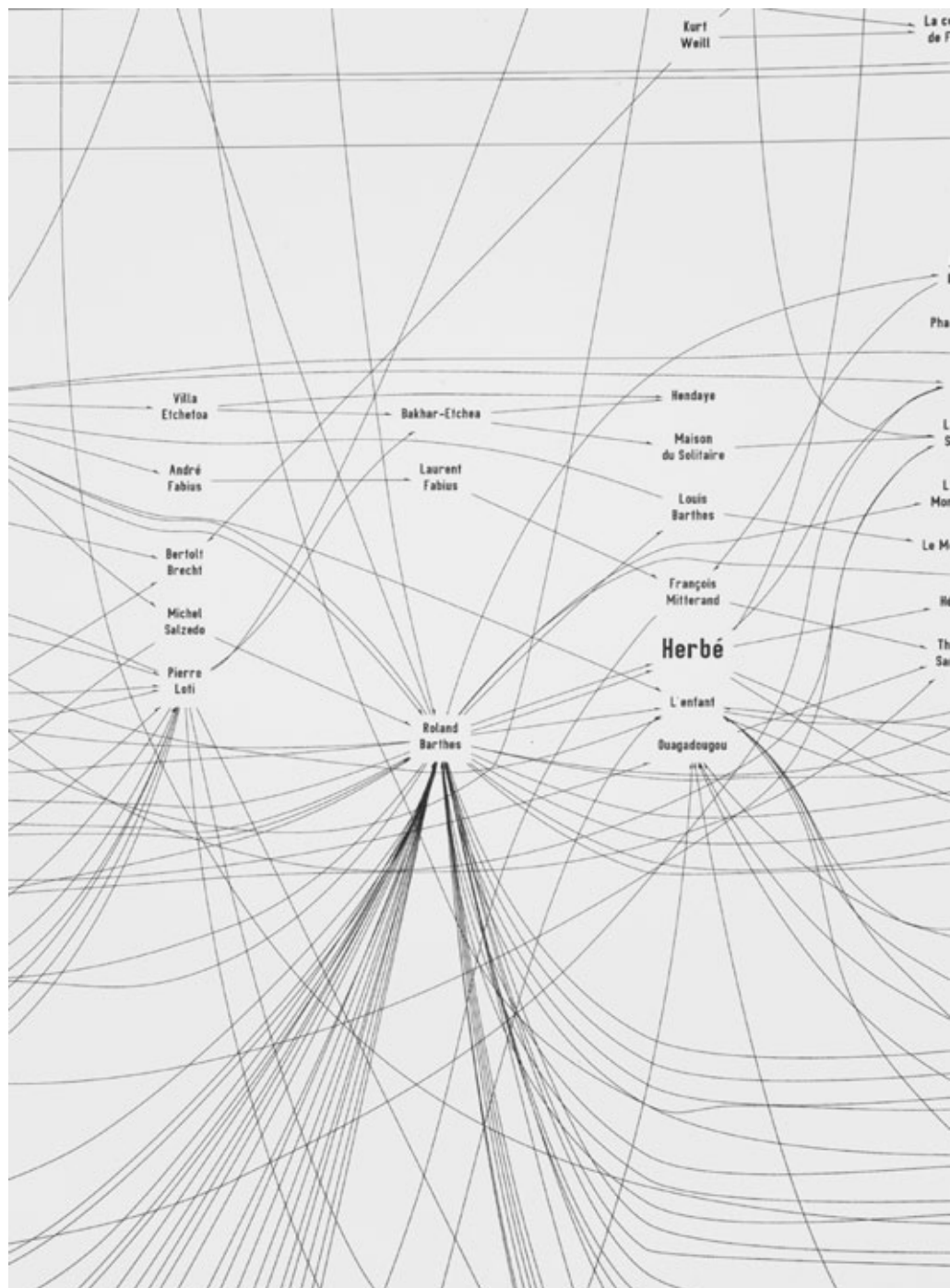
Lo ideológico, ¿qué es? Es lo que da consistencia a la idea. ¿Y lo imaginario? Lo que da consistencia a la imagen. Se trata entonces, una vez más, de un debate sobre el sentido, en tanto que da consistencia y que “toma”; en pocas palabras, se trata de una semiología, pero esta vez tácita, a la vez descompuesta, salvaje y congelada, liberada de todo propósito científico (o simplemente metalingüístico). Esta semiología es muy diferente de la antigua. Todo su esfuerzo parece concentrarse en asignar a los enunciados ideológicos e imaginarios un mismo lugar: el del desconocimiento en el que me imagino, me desconozco. ¿Qué? ¿No hay verdad? —Sí: para los otros, para el lector, para el Otro. Prisionero de una colección (“X por él mismo”) que le proponía “decirse”, Barthes sólo pudo decir una cosa: que es el único que no puede hablar *verdaderamente* de sí mismo. Tal es el sentido, “decepcionante”, de su libro. Aunque acumulara declaraciones, entrevistas o artículos, o se rodeara de una nube de comentarios, como sepia en su tinta, de nada serviría: como sujeto imaginario e ideológico, el desconocimiento

(no el error, sino el postergamiento infinito de la verdad mediante el lenguaje) es su destino fatal, sin importar lo que sea que escriba sobre él mismo o el nombre con el que firme —aunque fuese el pseudónimo mas probado: su propio nombre, su Nombre Propio.

Roland Barthes, *Roland Barthes*, París, Le Seuil, 1975 (colección *Ecrivains de toujours*) [edición en español: *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Julieta Sucre, Barcelona, Kairós, 1978].

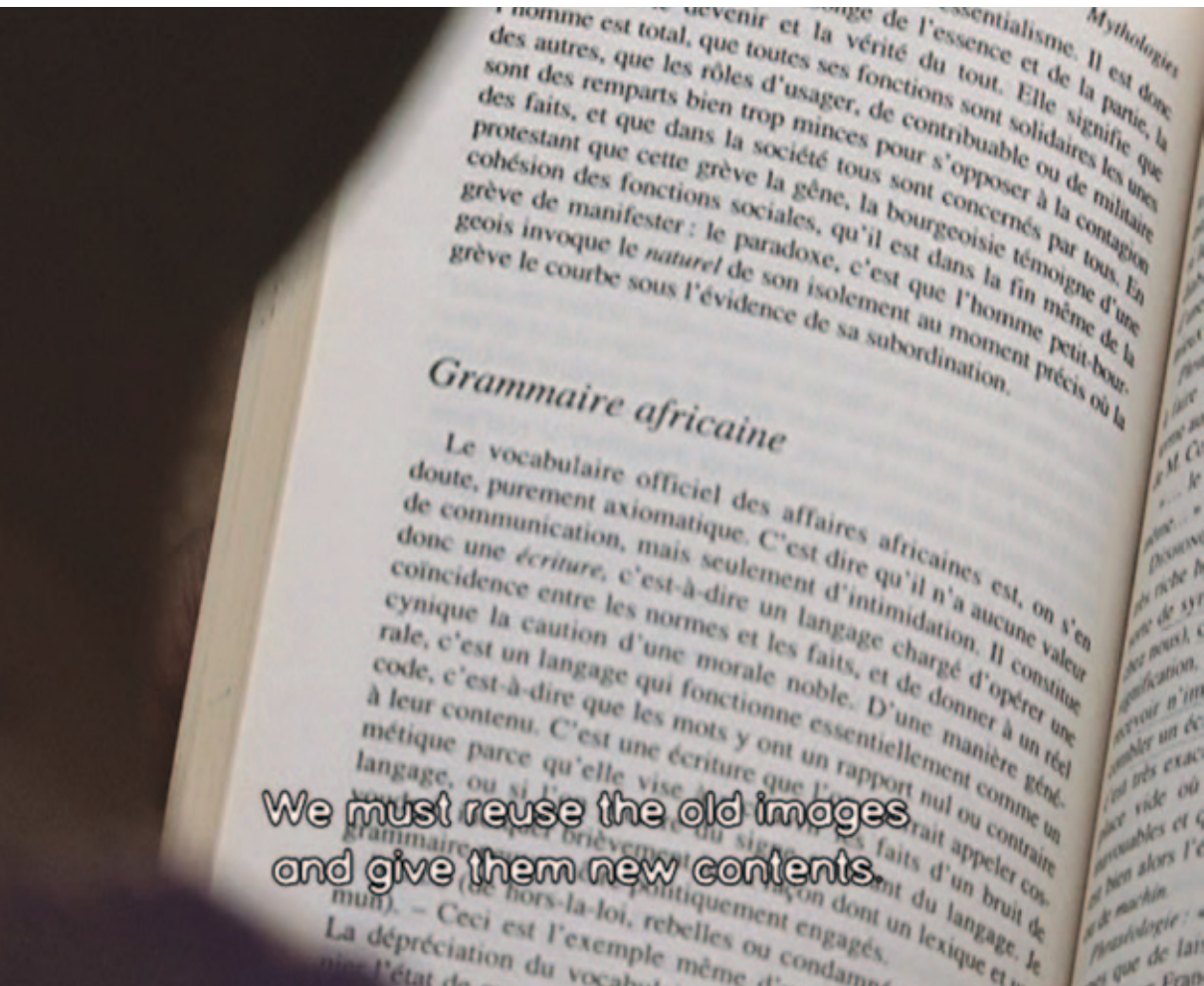
Texto originalmente publicado como: Roland Barthes, “Barthes puissance trois”, *Quinzaine Littéraire*, Essais (critiques)—Essais (littéraires), núm. 205, 1 de marzo de 1975.

Traducción del francés: Alejandra Labastida



Barthes to the Power of Three

ROLAND BARTHES



I suppose that if you were to ask Barthes for a criticism of his own book, he would have to decline. He would certainly have no trouble identifying the hitches in his text, with he himself drawing up the pluses and minuses of his performance: but this would not be tantamount to getting away from the writer's area of operations, which has more to do with private conversation. What is more, since criticism is, traditionally, nothing other than hermeneutics, how could he agree to give a meaning to a book which is in its entirety a refusal of meaning, and which seems to have been written solely to refuse meaning?

Let us try to do this in his stead, because he throws in the towel (and because people do not expect us to reproach him for this). What is the meaning of a book? Not what it discusses, but that with which it discusses. As an individual, physical subject, Barthes is visibly grappling with two Figures (two Allegories, in the mediaeval sense): Value (which lies at the root of everything in terms of taste and distaste) and Stupidity; as an historical subject, with two notions of the day: *the imaginary* and *the ideological*.

It is curious that an author having to talk about himself should be thus obsessed by Stupidity, as if it were the inner thing which he was afraid of: threatening, always ready to burst out, to lay claim to its right to speak (why should I not have the right to be stupid?); in a nutshell, the *Thing*. To try and exorcise it, Barthes does like Nitwit, he puts himself in it; some *Roland Barthes by Roland Barthes* fragments are *short* ("It's a bit short, young man"); in a sense, in a naïve and crafty way, this entire little book plays with stupidity—not the stupidity of others (that would be too easy), but that of the subject *who is going to write*: what comes to mind is *first of all* stupid (thoroughly entangled by the Other, who whispers me my first discourse): spontaneity is idiotic, because all it can do is reproduce, imitate, and this *in all clear consciousness*. Though written in a slightly distant and as if dull way (without brio), *Roland Barthes by Roland Barthes* offers an immediate state of the ideas; one more twist, and this idea or that might possibly have turned into an "avant-garde" one; but this twist is not made. We could say that Barthes here undergoes the experience of his own banality, that he delves down into it. What does he find at the bottom? Ideology, obviously. Ideology, here, is not presented as an

external object for study or denunciation, but as a contaminating power, a worm which nibbles away at all enunciation: ideology (bourgeois, petty bourgeois) talks in me, and *Roland Barthes by Roland Barthes* can only offer this word *silently* to be heard, if we may so put it, in a stoic way (there is nothing more blameworthy, these days, than the ideological hallmark). Creation, for which the book is the place, lies neither in the utterances, nor even in the writing, but essentially in the clandestine act whereby Barthes “imagines” an idea, puts it in inverted commas and then removes them, a dislocation which is clearly offered to all misunderstandings, starting with the one (sought or otherwise?) of going unnoticed.

The Imaginary

Where ideology is concerned, the historical subject represented by Barthes or, at the very least, by Barthes-in-the-process-of-expressing-himself is in discussion with his class image, where language is the fatal mirror. The fact is that Barthes takes up this discussion with the image elsewhere, through a psychoanalytical notion: *the imaginary*. Nowadays, the imaginary is not very well regarded, perhaps because it still has too many attachments to classical moralism, which was a reflection on “self-love” (*amour-propre*), “sincerity,” and other ideal attributes of the Self; there is a preference, at the present time, for any utterance on Desire and Pleasure (*Jouissance*). By putting the Imaginary—his imaginary—to the forefront of his book, Barthes makes himself somewhat unfashionable; for some, his book will seem withdrawn in relation to the *Pleasure of the Text* (unless a new twist of Fashion soon comes to lend a little prestige to this disinherited key, shared only by children and people in love). But could he do otherwise? Having agreed to write about “him(self),” he could only declare what belongs to him peculiarly: not the Symbolic, Pleasure (*Jouissance*), but the Mirror of fashions, varied, staggered, transferred, invariably disappointing, beneath which *he imagines himself* or, alternatively (it is the same thing), beneath which *he wants to be loved*. It is not for nothing, or so it would seem, that the imagery of *Roland Barthes by Roland Barthes* (symbolically brought together before the writing starts) is the more or

less exclusive imagery of a childhood. It is not for nothing that the book is three times punctuated by the image of the Mother, radiant at first, pointing to the only *Nature* recognized by a subject who has been forever railing everywhere against the “natural”; then overarching, clutching the sad child in the dual relationship, marking him with an eternal “demand for love”; and last of all set aside, in front of and behind the Mirror and thenceforth establishing the subject’s imaginary identity. Creatively (for, after all, the Barthes “subject” only interests him), the imaginary, like ideology, leads to a statement which never manages to dislocate itself, and fails to root itself in any referent. Whence the framing of the statements and utterances which are discontinuous, defined, “written,” at times verging on the maxim, the dictum, the pastiche, the piece, the grimace, taking on the “fixedness” of the image—one might vaguely say that they are trying to take part in this imaginary sideration or strike, which seizes the animal in front of its lure.

The Ideological

What is the ideological? It is what makes the idea what it is. And the imaginary? What makes the image what it is. What is once again involved, then, is a discussion on meaning, in which it consists, and what it “takes”; in a word, what is again involved is a semiology, but this time round it is tacit, undone, wild and frozen all at once, stripped of all scientific (or simply meta-linguistic) aim. This semiology is quite different from the old variety; its entire effort seems to be to assign one and the same place to ideological and imaginary utterances: a place of ignorance precisely where I imagine myself, I am ignorant of myself. What, no truth?—But yes, to the others, to the reader, to the Other. As a prisoner of a collection (“X by himself”) proposing to “call himself” Barthes, he has only been able to say one thing: that he is the only one to be unable to *really* talk about him(self). Such is the—“disappointing”—meaning of his book. Well might he have heaped up declarations, interviews and articles, surrounding himself in a cloud of commentaries, like the cuttlefish in his ink: nothing will come of it. As an imaginary and ideological subject, ignorance, or lack of understanding (not

error, but the endless transfer of truth by way of language), is his fatal lot, whatever he writes about him(self), and with whatever name he signs his writing—albeit the most tried and tested of pseudonyms: his own name, his Proper Name.

Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris: Le Seuil, 1975 (coll. *Ecrivains de toujours*) [English edition: *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. Richard Howard, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1977].

Originally published as: Roland Barthes, “Barthes puissance trois,” *Quinzaine Littéraire*, *Essais (critiques)*—*Essais (littéraires)*, no. 205, March 1, 1975.

Translated by Simon Pleasance







SEMBLANZA

VINCENT MEESEN

(Baltimore, Estados Unidos, 1971) reside en la ciudad de Bruselas. Meessen excava las historias post-coloniales y sus legados en disputa, así como su centralidad para el proceso intelectual y cultural de la modernidad. Ha desarrollado una poética de la relectura y la traducción, en la que el documento se transforma en experiencia y la experiencia en un vehículo de investigación, por medio de películas, textos, intervenciones, fotografías, objetos y diagramas.

BIOGRAPHY

VINCENT MEESEN

(Baltimore, United States, 1971) lives in Brussels. He excavates post-colonial histories and their legacies under dispute, as well as their centrality for the intellectual and cultural process of modernity. He has developed a poetics of re-reading and translation, in which the document is transformed into experience and experience into a vehicle of research through films, texts, interventions, photographs, objects and diagrams.

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. VINCENT MEESEN

Vida nueva—Vita Nova, 2009

Video monocal—Single-channel video

26 min

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

2. VINCENT MEESEN

Discurso—Speech, 2011

Madera—Wood

360 × 43 × 43 cm

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

3. VINCENT MEESEN

Cosmógrafo (Herbé)—Cosmograph (Herbé), 2011

Impresión fotográfica—Photographic print

Medidas variables—Variable dimensions

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

4. VINCENT MEESEN

Fac Dissimile, 2009

Primera edición—First edition 10,000 ejemplares—copies, 2009

Segunda edición—Second edition 4,000 ejemplares—copies, 2013

Impresión en papel periódico—Print on newsprint

26 × 20.5 cm

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

5. VINCENT MEESSEN

Tercera forma—Third Form, 2011

Impresión de inyección de tinta y sistema de iluminación
con filtros—Inkjet print and lighting system with filters

75 × 150 cm

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

6. VINCENT MEESSEN

Factitius, 2011

Latón—Brass

Edición de 10 piezas diferentes—Edition of ten different pieces
(18 cm y 4 cm de diámetro c/u—18 cm and 4 cm in diameter ea)

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

7. VINCENT MEESSEN

Corpus, 2006-2012

Mobiliario de madera, documentos y plantas—Wooden furniture,
documents and plants

142 cm × 75 cm × 22 cm

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

8. VINCENT MEESSEN

Cameo, 2011

Mobiliario de madera, equipo de audio, archivo de sonido mp3,
cartón y plantas—Wood furniture, audio equipment, mp3 sound
archive, cardboard and plants

75 cm × 90 cm × 70 cm

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

9. VINCENT MEESSEN

Prolepsis—Prolepse, 2011

Impresión de inyección de tinta sobre madera—Inkjet print
on wood

3 piezas—pieces (11cm × 18 cm c/u—ea)

Cortesía del artista y Normal (Bruselas)—Courtesy of the artist
& Normal (Brussels)

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship

Cuauhtémoc Medina

Alejandra Labastida

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Coordinador en Bruselas—Coordinator in Brussels

Jubilee · Katrien Reist

Diseño y asistencia técnica—Design & Technical Assistance

Pierre Huyghebaert

Mathieu Gabiot

Jeroen Van Der Fraenen

My Last Life ha sido producida por—has been produced by

Espace Khiasma, Les Lilas, France

Netwerk, Center for Contemporary Art, Aalst, Belgium

MUAC, México

Vita Nova ha sido producida por—has been produced by

Normal, Brussels

Contour Biennale for Moving Images, Mechelen,

con el apoyo de—with the support of

VAE, Flanders Audiovisual Fund

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Mi última vida. Una gramática africana a partir de Roland Barthes. Vincent Meessen*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *My Last Life. An African Grammar after Roland Barthes. Vincent Meessen*.

Vincent Meessen desea agradecer—wishes to thank: Katerina Gregos, Issa Kaboré, Sébastien Koeppel† (le cinéastre), Paul Lagring (Netwerk), Anna Manubens, Olivier Marboeuf (Espace Khiasma), Eric Marty, Sandra Mestdagh, Etienne Minoungou, María Palacios Cruz, Steven Op de Beeck.

MI ÚLTIMA VIDA se terminó de imprimir el 7 de noviembre de 2013 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

MY LAST LIFE was printed in November 3, 2013 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
