



Sam Pulitzer, *If the muck of ages and the wealth of nations were identical, would there be any need for a weekend?*, 2019/2022, C-print, ink on mat board, framed, unique, 33.7 × 39.4 cm

How many might sit on a Needles point?¹

Nick Irvin

Sam Pulitzer, "If the muck of ages and the wealth of nations were identical, would there be any need for a weekend?"
15 Orient, New York
May 7–June 10, 2022

Sam Pulitzer's exhibition at 15 Orient in late spring 2022 was a subtle venture. It was the second presentation of his most recent body of work—photographs with textual questions inscribed on their supports—following a markedly different installation at Kunsthau Glarus in Switzerland in 2019. Proceeding, and maybe distancing himself, from the craftier colored-pencil-on-graph-paper drawings he had exhibited in the preceding years (not to mention the lasers, chains, and labyrinths of still earlier work), the newer work recalibrates the interplay of the generic, the citational, and the authorial that has underpinned so much of Pulitzer's output.

The photographs hew toward the generic, at least at first glance, with the crisp neutrality of stock imagery: a loaf of bread before a crimson wall, hands opening a wallet, train tracks in a forest glen, and lots of New York cityscapes. But this is ultimately pantomime, since the frisson of individuation is nowhere fully scrubbed out—especially in comparison to the prior drawings' strict renderings of infographics, Corporate Memphis avatars, and conglomerate logotypes. The photographs are, ultimately, by the artist, and this shows in unkempt details. The bread bag is crumpled; the wallet contains only receipts, the hands are not those of a hand model; the train tracks are riddled with trash, drifters resting at their edges. The New York depicted is not the platonic ideal of New York but one favoring unusual views of the postindustrial peripheries familiar to artists: Brooklyn Navy Yard, Red Hook, and the Brooklyn-Queens Expressway that unites them. When the Manhattan skyline appears, it is far off, obscured by vestiges of docks and other infrastructure. The waterways of the East River and New York Bay were among the show's surprisingly Romantic motifs (so was the light of dusk). In two works, the water's placidity, upon closer inspection, is interrupted by people wading in the distance—God knows why—providing exactly the type of errant detail that a true stock imagist would airbrush out. In some works, digital superimpositions of sloppy handwriting and clipped poetry—and in one work, a military-aircraft flyover—further agitate the baseline of smoothness.

¹ William Sclater, *An exposition with notes upon the first Epistle to the Thessalonians* (London, 1619), 385.

There is also more of Pulitzer in the photographs' accompanying inscriptions, which similarly betray their generic appearance. The texts of Pulitzer's earlier drawings were often visceral (i.e., "May the last nationalist be strangled with the guts of the last technocrat," the title, forever burned into my brain, of his 2018 show at Gavin Brown's Enterprise in Rome) and often direct quotes or rephrasings (as in the Rome title's rewording of the May '68 repurposing of Diderot). They were always pointing elsewhere: toward Pulitzer's panoramic bibliography of global political economy, poetry, and philosophy, and often away from the object at hand. The texts accompanying these photographs, in contrast, dial back their referentiality; they are more or less composed, self-sufficient, front and center. They point instead to their own scenario as logic games formulated as hypothetical questions, each asking the viewer whether they can verify a cryptic "if-then" statement. The show's title—"If the muck of ages and the wealth of nations were identical, would there be any need for a weekend?"—is one example. To flesh out the range, here are a few more:

If there were not enough of everything,
would nothing be enough?

(Photo: The shores of Coney Island Creek in the foreground, the Verrazano-Narrows Bridge in the distance, at dusk; a man wades into the water)

If essence and appearance were identical,
would there be any need to keep the lights on?

(Photo: A row of old tenement houses running perpendicular to a clean, "contemporary" building)

If one were possessed by that which they possess
would the cry Thief! be as natural as a bird's song?

(Photo: Hands opening a wallet; several receipts are inside)

If one were to bury one's head so deeply in the earth that it sprouts from
the other side,

would a view from nowhere be dead by dawn?

(Photo: Industrial equipment before a blood-red sunset, scattering birds,
a barbed-wire fence in the foreground)

References are not so much banished—"the muck of ages" and "the wealth of nations" conjoin famous phrases from Karl Marx and Adam Smith—as they are submerged into the formula "if x , then y ?" which becomes a compositional template for Pulitzer. He plays on the range of this formula, sometimes using it to maintain the dryness and distance of analytic philosophy (pondering the identification of essence and appearance), and other times causing it to spin out into poetic flourish (conjuring the naturalness of the bird's song). In every case, the effect relies on a disjuncture between the "if"



Sam Pulitzer, *If one were a victim of the most dignified dream, would the profits of an ordinary reality hold any value?*, 2019/2022, C-print, ink on mat board, framed, unique, 33.7 × 39.4 cm

and the “then,” the chasms that separate them, and the drama of the synaptic leaps that result.

And if the intrinsic puzzles of the texts weren’t enough to chew on, the diligent viewer still has to contend with even wider associative leaps from the text to its assigned photograph—to contemplate, for instance, how a view of the dusky Verrazzano-Narrows Bridge and its accompanying riddle of scarcity, plenitude, and enough-ness might inflect one another. The phrasing as a question implores this. The gaps in the works’ image-text relation seem at times bafflingly wide, but to call them arbitrary would be imprecise, since their disjuncts and resonances appear so careful and labored.

The idea of the calculated non sequitur designed to provoke wandering reflection recalls older metaphysical paradoxes, whether the Zen Buddhist kōan, absurdist provocations designed to “cultivate the great doubt”; the negative theology of the early Christian church, churning out allegories for the fundamental unknowability of God; or Derrida’s deployment of apophatic negative definition to get at the unsayable.² Rosalind Krauss’s well-known use of the mathematical Klein-group diagram to describe the “expanded field” of sculpture also relies on the allure of negational, polar schematics: “Who can fail to be charmed by its little motor of double negatives producing all the relations that—within its universe of possibility—are?”³ The work at 15 Orient operates with similar economy, scope, and charm, producing a capacious range of possible associations. But if logic games and diagrams connote the sterility of science, and structuralism trafficked in its attendant disenchanting and totalizing worldview, Pulitzer’s work shares with the older negational thinking a sense of productive relation to an outside, or an otherwise. They don’t stop to qualify “within its universe of possibility”—they dare to yearn for more.

This manner of open-ended semio-play appeals in some historical moments and less so in others. Early Protestants mocked medieval scholastic debates as impractical and unworldly, telling stories of theologians who failed to notice the Ottoman seizure of Constantinople because they were too busy puzzling over how many angels could fit on a needle’s point.⁴ In our own time, art’s attentiveness to the social is similarly monitored, at least when the political orientations of an artwork are not legible and explicit. In its understated way,

2 James Ishmael Ford, *Zen Master Who? A Guide to the People and Stories of Zen* (Boston: Wisdom Publications, 2006), 38. See Jacobus de Voragine’s thirteenth-century account of Saint Augustine’s encounter with a child on a beach who is trying to dig a hole big enough to fit the entire ocean: “I shall lightlier and sooner draw all the water of the sea and bring it into this pit than thou shalt bring the mystery of the Trinity and his divinity into thy little understanding as to the regard thereof; for the mystery of the Trinity is greater and larger to the comparison of thy wit and brain than is this great sea unto this little pit.” Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vol. 5 (Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library), 37. See Harold Coward and Toby Foshay, eds., *Derrida and Negative Theology* (Albany: State University of New York Press, 1992).

3 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 104.

4 Mouhanad Halwani, “How Many Angels Can Dance on the Head of a Pin?,” *Today’s Zaman*, February 1, 2012, <https://web.archive.org/web/20141213014807/>, http://www.todayszaman.com/top-ed_how-many-angels-can-dance-on-the-head-of-a-pin-by-mouhanad-halwani-_270236.html.

Pulitzer’s exhibition made a case for a more oblique approach. Its careful reveries suggested that meditation on “needless points” might take on a different role when afforded: under the boot of flat capitalist pragmatism and austerity, where everything is for sale and nothing is sacred, needless points might be what we need. They can be a way of imagining an exit, a transcendence, a poetics, a utopia.

Which brings us back to the surprising warmth of Pulitzer’s exhibition. Whereas at Kunsthau Glarus the photos were mounted in acrylic box frames, the texts printed onto the acrylic in bureaucratic sans serif font, at 15 Orient they were framed in pale birch, and the texts were inscribed onto their passe-partouts in italic script by a professional calligrapher.⁵ The works were complimented by several glasses of yellow tulips throughout the gallery, which figure prominently in the documentation. When I first saw the show, I spent most of my visit squinting at the lettering, trying to determine whether it was deceptive printing or impeccable script, eventually delighted by the confirmation that, yes, it was handwritten. These differences of display may have been a matter of matching the venue (Glarus the stern, Swiss white cube; 15 Orient the wood-paneled, prewar atelier), and I may just be a sucker for good handwriting, but these shifts also brought out the work’s treatment of sentimentality. “If catastrophe were ordinary,” reads the Glarus catalogue, “it would be sentimentalized into a stock image available for purchase.”⁶ This is a “critical” position, in the vein of Adorno and many other twentieth-century thinkers that (according to detractors) negates what is without offering what could be instead. Calligraphy signals humanism, something older and nicer than the consumerist hellscape that has mushroomed over the last century; to this, critique would object that the professional calligrapher is a commoditized calligrapher, whose main output is probably invitations and place cards. Fish in a barrel for the cynic. But does that have to crush the appeal entirely? Pulitzer’s treatment oscillates, productively, between that knowing pessimism and something like hope: the calligrapher’s hand may be commoditized, but it is, more fundamentally, a human hand.

This oscillation is at work in the photographs and the content of the texts, too. Against the expectations of steely, sober-minded disclosure that accompany artworks so explicitly concerned with capitalism, the Romanticism of many of Pulitzer’s photographs flirts with earnestness, and I suspect they are intended to provoke something more than mere scoffs. The tulips can’t be there only for scorn. Neither can images of a path forged through a wheat field at the golden hour, a Jacob’s ladder in a forest, and sloppily transcribed verse from the nineteenth-century socialist Ferdinand Lassalle: “Show not the goal / But also show

5 The Kunsthau Glarus show, titled “The Premise of a Better Life / Just Another Story about Leaving,” included some of the same photographs shown at 15 Orient captioned with single-line questions (rather than double-line ones), as well as other imagery and chipboard walls inscribed with texts in different languages.

6 Sam Pulitzer, *The Premise of a Better Life* (Paris: After 8 Books, 2022), 88.

the path. So closely interwoven / Are path + goal that each with other / Ever changes, and other paths forthwith / Another goal set up.” Arranged above a view of Brooklyn public-housing towers, the Lassalle quote is from the heyday of utopian socialism, and later served as an epigraph in Arthur Koestler’s novel of disillusionment with the Soviet experiment, *Darkness at Noon* (1940). But if you don’t clock that reference (I, for one, did not), it might sound like a banal inspirational quote from a motivational poster. Is that to the detriment of Lassalle or to the credit of the poster market? The work is fueled by such contradictions, shaking them down for “other paths forthwith.”

On the path from Lassalle, through Stalin, to today, there has been plenty of fodder for disillusionment. And by now there is a playbook for dismantling any positive sentiment, let alone ideology, which likely contributes to the present feeling of historical impasse. Pulitzer’s preoccupation with conjoining opposites (“If x and y were identical ...”) expresses a fantasy of transcending those contradictions by negating the need for negation. It’s a dream of having both, partly to retrieve a feeling of historical possibility, but also, more practically, as a way of coping with the sordid present. The Hudson might be toxic, but people wade into it regardless. New York might be fucked, but you might love it anyway.

Combien pourraient s’asseoir sur la pointe d’une aiguille¹ ?

Nick Irvin

Sam Pulitzer, *If the muck of ages and the wealth of nations were identical, would there be any need for a weekend?*
15 Orient, New York
7 mai – 10 juin 2022

L’exposition de Sam Pulitzer à la galerie 15 Orient à la fin du printemps 2022 fut une subtile entreprise. Il s’agissait de la deuxième présentation d’un corpus d’œuvres plus récent – des photographies avec des questions inscrites sur leur support –, qui avaient fait l’objet d’une installation nettement différente au Kunsthaus Glarus en Suisse en 2019. Rompant, et peut-être cherchant à prendre ses distances avec les dessins au crayon de couleur sur papier graphique à la facture plus artisanale qu’il avait exposés au cours des années précédentes (sans parler des lasers, des chaînes et des labyrinthes de son travail encore plus ancien), ses œuvres les plus récentes proposent un nouvel équilibre entre le générique, le citationnel et l’auctorial, qui sont des enjeux centraux d’une grande part de la production de Pulitzer.

Les photographies tendent vers le générique, du moins à première vue ; elles ont la netteté et la neutralité des clichés de banques d’images : une miché de pain devant un mur cramoisi, des mains qui ouvrent un portefeuille, un chemin de fer coupant à travers un vallon forestier, et de nombreuses vues du paysage urbain new-yorkais. Mais cet aspect générique s’avère trompeur, puisque le frisson de l’individuation n’est jamais complètement éliminé dans ces images – surtout lorsqu’on les compare aux dessins plus anciens, qui donnent à voir des rendus ultra-précis d’infographies, d’avatars Corporate Memphis et de logotypes conglomérés. C’est bien l’artiste qui, en fin de compte, a réalisé ces photographies : certains de leurs détails peu soignés sont là pour en attester. Le sac à pain est froissé, le portefeuille ne contient que des tickets de caisse, les mains sont loin d’être celles d’un mannequin, le chemin de fer est jonché de déchets, des sans-abris errent le long des voies. Le New York dépeint n’est pas l’idéal platonicien de New York mais une version de la ville vue à travers ses périphéries post-industrielles, bien connues des artistes : Brooklyn Navy Yard, Red Hook et l’autoroute Brooklyn-Queens qui les relie. La *skyline* de Manhattan n’apparaît qu’au loin, masquée par des vestiges de docks et d’autres infrastructures. L’East River et la baie de New York font partie des motifs étonnamment romantiques de l’exposition (tout comme la lumière du crépuscule).

¹ William Sclater, *An exposition with notes upon the first Epistle to the Thessalonians*, Londres, 1619, p. 385.



Sam Pulitzer, *If shareholders and stakeholders were identical, would heaven be missing angels ?*, 2019/2022, C-print, encre sur carton mat, encadré, unique, 33,7 x 39,4 cm

Dans deux de ses œuvres, la placidité de la surface de l'eau, lorsqu'on y regarde de plus près, est altérée par un faible remous que causent des promeneurs qui pataugent au loin – Dieu sait pourquoi : c'est typiquement le genre de détail qu'une banque d'images aurait fait disparaître sans hésitation. Dans certains travaux, la surimposition digitale d'un brouillon manuscrit, ou de fragments de poésie – voire, dans un cas, un survol d'avions militaires, viennent encore plus perturber la ligne de base de la fluidité des images.

Pulitzer est également plus présent dans les inscriptions qui accompagnent les photographies et contredisent ainsi leur aspect générique. Dans ses dessins antérieurs, les textes ont quelque chose de viscéral (par exemple, « Que le dernier nationaliste soit étranglé avec les tripes du dernier technocrate », le titre, à jamais gravé dans mon cerveau, de son exposition de 2018 à Gavin Brown's Enterprise à Rome), ce sont souvent des citations littérales ou des détournements (ainsi du titre de l'exposition à Rome, qui reformule un slogan de mai 68 lui-même adapté de Diderot). Ces textes renvoient toujours vers autre chose – vers la vaste bibliographie de Pulitzer sur l'économie politique mondiale, la poésie et la philosophie – et souvent très loin de l'objet en question. Les textes qui accompagnent ces photographies, en revanche, réduisent leur référentialité ; ils sont composés avec plus ou moins de soin, autonomes, et bien mis en évidence. Ils renvoient plutôt à leur propre statut en tant que jeux de logique, formulés comme des interrogations hypothétiques, chacune demandant au spectateur s'il peut vérifier un énoncé énigmatique du type « si..., alors... ». Le titre de l'exposition – *If the muck of ages and the wealth of nations were identical, would there be any need for a weekend ?* (Si la fange des âges et la richesse des nations étaient identiques, est-ce qu'on aurait besoin du week-end ?) – en est un exemple. Pour compléter la gamme, en voici quelques autres :

*If there were not enough of everything,
would nothing be enough ?*

[S'il n'y avait pas assez de tout,
Est-ce que rien suffirait ?]

(Photo : au premier plan, les rives de Coney Island Creek, au loin le pont Verrazzano-Narrows au crépuscule ; un homme patauge dans l'eau)

*If essence and appearance were identical,
would there be any need to keep the lights on ?*

[Si essence et apparence étaient identiques
Est-ce qu'on aurait besoin de garder les lumières allumées ?]

(Photo : un bloc de vieux immeubles perpendiculaires à un bâtiment propre et « contemporain »)

*If one were possessed by that which they possess
would the cry Thief! be as natural as a bird's song ?*

[Si l'on était possédé par ce que l'on possède,

Est-ce que crier « Au voleur ! » serait aussi naturel que le chant d'un oiseau ?]
(Photo : des mains qui ouvrent un portefeuille ; plusieurs tickets de caisse se trouvent à l'intérieur)

If one were to bury one's head so deeply in the earth that it sprouts from the other side,

would a view from nowhere be dead by dawn ?

[Si l'on s'enfonçait la tête si profondément dans la terre qu'elle en ressortait de l'autre côté, est-ce qu'une vue de nulle part serait alors morte dès l'aube ?]

(Photo : des installations industrielles sur fond de coucher de soleil rouge sang, l'envol d'un groupe d'oiseaux, une clôture de barbelés au premier plan)

Ainsi, les références ne sont pas tant bannies – « *the muck of ages* » et « *the wealth of nations* » du titre de l'exposition sont empruntés respectivement à Karl Marx et à Adam Smith – mais plutôt englouties par la formule « si *x*, alors *y* ? » qui constitue une sorte de format-type des compositions textuelles de Pulitzer. Il joue des potentialités de cette formule : parfois, il s'en sert pour entretenir le ton sec et distancié typique de la philosophie analytique (réfléchir à l'identification de l'essence et de l'apparence) ; d'autres fois, il lui donne des airs d'envolées poétiques (évoquer le caractère naturel du chant des oiseaux). À chaque fois, l'effet obtenu tient à une disjonction entre le « si » et l'« alors », le fossé qui les sépare, et le drame des sauts synaptiques qui en résulte.

Et comme si les rébus implicites dans ces textes n'étaient pas suffisants, le spectateur attentif doit aussi composer avec les sauts associatifs exigés par le fait que chaque texte est assigné à une photographie – afin de réfléchir, par exemple, à la manière dont le pont Verrazzano-Narrows crépusculaire et l'énigme qui évoque tour à tour la pénurie, la plénitude, et la suffisance pourraient infléchir la signification l'un de l'autre. La forme interrogative des phrases l'exige. Les écarts dans la relation image-texte des œuvres semblent parfois d'une énormité déroutante, mais les qualifier d'arbitraires serait erroné, tant leurs disjonctions et leurs résonances semblent soignées et travaillées.

L'idée d'une erreur logique délibérée – un *non sequitur* voulu –, visant à faire divaguer la réflexion, rappelle des paradoxes métaphysiques plus anciens, qu'il s'agisse des *kōan* du bouddhisme zen, provocations absurdes conçues pour « cultiver le grand doute » ; de la théologie négative de l'Église chrétienne primitive, qui démultipliait des allégories sur l'inconnaissabilité fondamentale de Dieu ; ou de la définition négative apophatique déployée par Derrida afin d'atteindre l'inexprimable². Le geste bien connu par lequel Rosalind Krauss

2 James Ishmael Ford, *Zen Master Who ? A Guide to the People and Stories of Zen*, Boston, Wisdom Publications, 2006, p. 38. Voir le commentaire de Jacques de Voragine du XIII^e siècle de la rencontre de Saint Augustin avec un enfant sur une plage qui cherche à y creuser un trou assez grand pour contenir tout l'océan : « Il me serait plus facile et plus rapide de tirer tout l'eau de la mer vers moi et jusqu'à dans ce trou qu'il ne le serait pour vous de ramener le mystère de la Trinité et de

emprunte le diagramme du groupe de Klein à la mathématique afin de décrire le « champ élargi » de la sculpture repose également sur la force des schémas négatifs et polarisés : « Qui peut résister au charme de son petit mécanisme de doubles négatifs capable de produire toutes les relations existantes au sein de son univers de possible³ ? » L'œuvre exposée à la galerie 15 Orient fonctionne avec la même économie, la même portée et le même charme, produisant un large éventail d'associations possibles. Mais là où les jeux de logique et les diagrammes renvoient vers la stérilité de la science, et où le structuralisme déploie une vision du monde désenchantée et totalisante, le travail de Pulitzer partage avec les formes plus anciennes de pensée par la négation la notion qu'il peut y avoir une relation productive à un extérieur, ou à un état des affaires autre. Ils ne s'arrêtent pas à la qualification « dans son univers de possibilité » – ils osent aspirer à plus.

L'attrait exercé par ce genre de jeu sémiotique varie en fonction du moment historique. Les premiers protestants se moquaient des débats scolastiques du Moyen-Âge au prétexte que ceux-ci étaient dénués de toute visée pratique et déconnectés du monde réel : ils s'amusaient à raconter le récit de théologiens n'ayant même pas remarqué la prise de Constantinople par les Ottomans, tout occupés qu'ils étaient à débattre pour déterminer combien d'anges pourraient tenir sur la tête d'une épingle⁴. De nos jours, l'attention portée par l'art au social fait l'objet de ce même genre de surveillance, du moins lorsque l'orientation politique d'une œuvre d'art n'est pas immédiatement lisible et explicite. À sa propre manière, l'exposition de Pulitzer constitue un discret appel pour une approche plus oblique de l'art. Ses rêveries tenues suggèrent l'intérêt qu'il pourrait y avoir à déporter notre attention des têtes d'épingles vers des têtes d'épingles (*needles points*), c'est-à-dire vers des questions apparemment sans importance : écrasés sous la botte de la platitude pragmatique du capitalisme et de l'austérité, où tout est à vendre et rien n'est sacré, ce sont peut-être de « *needless points* » dont nous avons le plus besoin. Ils pourraient représenter une manière d'imaginer une ligne de fuite, une forme de transcendance, une poétique, une utopie.

Tout cela nous donne l'occasion d'aborder la dimension étonnamment chaleureuse de l'exposition de Pulitzer. Alors qu'au Kunsthaus Glarus, les photographies étaient présentées dans des cadres en acrylique sur lesquels les textes étaient imprimées directement dans une police sans serif à l'aspect

sa divinité dans votre petite compréhension, car le mystère de la Trinité est plus grande et plus vaste par rapport à votre esprit que cette grande mer ne l'est par rapport à ce petit trou. » Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vol. 5, Grand Rapids, Christian Classics Ethereal Library, p. 37. Voir Harold Coward et Toby Foshay (éd.), *Derrida and Negative Theology*, Albany, State University of New York Press, 1992. Notre traduction.

3 Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique*, trad. Michèle Veubret, Paris, Au même titre édition, 2002, p. 142.

4 Mouhanad Halwani, « How Many Angels Can Dance on the Head of a Pin ? », *Today's Zaman*, 1^{er} février 2012, <https://web.archive.org/web/20141213014807/>, http://www.todayzaman.com/op-ed_how-many-angels-can-dance-on-the-head-of-a-pin-by-mouhanad-halwani_270236.html.

bureaucratique, elles étaient montrées à la galerie 15 Orient dans des cadres en bouleau clair, et les textes inscrits en italique sur des passe-partout⁵ réalisés par un calligraphe professionnel. Les œuvres étaient accompagnées de plusieurs vases contenant des tulipes jaunes réparties à travers l'espace de la galerie, et qui sont très visibles dans la documentation de l'exposition. Lorsque je l'ai visitée pour la première fois, j'ai passé la majeure partie de mon temps à scruter les caractères afin de déterminer s'il s'agissait d'une impression en trompe-l'œil ou d'une écriture impeccable, avant de recevoir la confirmation réjouissante qu'il s'agissait, en effet, de textes manuscrits. Ces différences en matière de présentation ne reflétaient peut-être rien d'autre qu'un désir d'assortir la présentation à l'espace (Glarus, un austère *white cube* suisse, 15 Orient, un atelier d'avant-guerre aux murs en boiserie), et il est possible que j'aie un faible pour la belle écriture manuscrite, mais ces changements mettaient aussi en avant le traitement de la sentimentalité par ces œuvres. « Si les catastrophes étaient banales, lit-on dans le catalogue du Kunsthaus Glarus, elles seraient sentimentalises, transformées en images d'Épinal disponibles à la vente⁶. » Nous avons affaire ici à la position « critique » héritée d'Adorno et bon nombre d'autres penseurs du XX^e siècle, position qui, selon ses détracteurs, revient à une négation qui ne propose absolument rien en retour. La calligraphie symbolise l'humanisme, quelque chose de plus ancien et de plus sympathique que l'enfer consumériste qui s'est imposé au cours du siècle dernier ; la critique nous opposerait ici que le calligraphe professionnel est un calligraphe devenu marchandise, dont la production consiste probablement en grande partie à réaliser des invitations ou des cartes de placement pour des dîners. Une cible facile pour le cynique, certes. Mais cela doit-il nécessairement en annuler tout l'attrait ? Le traitement de Pulitzer oscille de manière productive entre un pessimisme avisé et quelque chose qui ressemble à de l'espoir : la main du calligraphe est peut-être une marchandise, mais elle reste, plus profondément, une main d'humain.

Cette oscillation est également à l'œuvre dans les photographies et les textes. En contraste aux impératifs qui conditionnent la plupart des œuvres d'art portant une réflexion explicite sur le capitalisme et qui exigent une manière d'apparaître froide et inflexible, les photographies de Pulitzer sont caractérisées par un romantisme qui flirte avec une sincérité touchante, et je soupçonne qu'elles visent à provoquer autre chose que des railleries méprisantes. La présence des tulipes doit, elle aussi, être motivée par autre chose que l'ironie, tout comme les images d'un chemin frayé à travers un champ de blé saisies à la lumière d'un soleil couchant, une échelle de Jacob dans la forêt, ou la transcription approximative de quelques vers du socialiste du XIX^e siècle Ferdinand Lassalle : « *Show not the goal / But also show the path. So closely interwoven / Are path + goal*

5 L'exposition au Kunsthaus Glarus, intitulée « The Premise of a Better Life / Just Another Story about Leaving », présentait certaines des mêmes photographies que celles de 15 Orient. Au Kunsthaus, elles comportaient des légendes d'une ligne (au lieu de deux), ainsi que d'autres images et des murs d'aggloméré sur lesquels étaient inscrits des textes dans des langues différentes.

6 Sam Pulitzer, *The Premise of a Better Life*, Paris, After 8 Books, 2022, p. 88.

that each with other / Ever changes, and other paths forthwith / Another goal set up. » (Ne montre pas seulement le but, montre aussi le chemin / Car le but + le chemin sont tellement unis / Que l'un change avec l'autre et se meurt avec lui / Et qu'un nouveau chemin révèle un autre but.) Superposée à une prise de vue d'un ensemble de logements sociaux à Brooklyn, la citation de Lassalle est tirée de l'âge d'or du socialisme utopique, et a déjà servi d'épigraphe pour *Le Zéro et l'Infini*, le roman d'Arthur Koestler de 1940 où l'écrivain met en récit sa déception face au devenir de l'expérience soviétique. Mais si tu ne captes pas la référence (comme ça a été mon cas), cette phrase apparaît comme une citation aussi « inspirante » que fade, du genre de celles que l'on trouve sur certaines campagnes d'affichage. Est-ce au déshonneur de Lassalle ou à l'honneur du marché des affiches ? C'est précisément le genre de contradiction que l'œuvre relève et qu'elle bouscule à la recherche de « nouveaux chemins ».

Sur le chemin qui s'étend depuis Lassalle jusqu'à notre époque, en passant par Staline, les motifs de désillusion n'ont pas manqué. Il existe aujourd'hui une feuille de route bien rodée qui permet le démantèlement de tout sentiment positif, sans parler de l'idéologie, qui contribue probablement à l'impression de se retrouver dans une impasse historique. La préoccupation de Pulitzer pour l'union des opposées (« si x et y étaient identiques... ») exprime le fantasme de transcender ces contradictions en proposant une négation de la nécessité de la négation. C'est le rêve d'avoir les deux en même temps, qui nous vient en partie du désir de retrouver un sentiment de possibilité historique, mais aussi, plus concrètement, de faire face au sordide présent. L'Hudson a beau être toxique, les gens s'y aventurent quand même. New York est peut-être un désastre, mais on peut l'aimer quand même.

Traduit de l'anglais par James Horton