

The Social Constellation of the Stadium

Michael DiRisio

Such suspension and mediation is also true of the experience of sport today, and increasingly so amidst waves of lockdown. The appeal for me was never simply the game itself, but the chaos of the crowd, the nostalgic soundscape of the audience, and the architecture that is so purposefully built. Emptied of these crowds, the stadium becomes a strange, hollow structure. Here I will reflect on ways in which the stadium is represented in contemporary art as a space that houses not the imagined communities that it is sometimes said to, but a fractured and fragmented crowd, a sort of social constellation that belies the myth of united spectatorship. Most communities are in a very real sense imagined, and this is not, as political scientist Benedict Anderson argues, a marker of inauthenticity: “Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.”² It is the role of narratives, which construct personal and collective identities, and “meaning-creating experiences”³ that are key here, and although Anderson is considering the imagined community of the nation-state, the role of narratives and the creation of meaning are likewise instructive in considering the stadium’s imagined communities.

Commissioned by Midway Contemporary Art for a series of off-site works throughout Minneapolis in late 2020, *Stadium* draws on Marsalis’s experience visiting Dodger Stadium after-hours. He recalls that it was “the most surreal, but most boring, experience because nothing is happening” and that he was left waiting for an unrealized potential.⁴ This experience appears to be meaningful not despite the absence of others but because of this absence, because of the sense of suspension experienced by Marsalis. This, in turn, presented a space for reflection. Marsalis’s *Stadium* can be seen as an anti-monument that serves as an “arena for reflection.”⁵

Located in southeast Minneapolis, the work sits on a site slated for development that local residents fear will be a form of greenwashed

Jasper Marsalis’s *Stadium* (2020) is ever waiting. This immersive installation is a wide, shallow crater, encircled by powerful stadium lighting that dominates any documentation captured at night. It is a circular pit without centre or subject, suited for a sport that seems familiar yet unknown. Visitors remark on a sense of spectacle that is disrupted, as if left with the impression that it is a “suspended stage” with an “unsettling emptiness.”¹ After a snowfall, paths are cut by walking to and from the work. Some visitors circle the perimeter and others cut through, gathering within the crater’s depression. For those, like myself, who are unable to visit in person, the documentation, much of which is captured by drones, seems to amplify the eerie emptiness, reinforced by the mediation of the illuminated screen. For those viewing the work from a distance, the wait is without end.

gentrification. In “The Convex (No Place Is or Ever Was Empty),” Alexandra Nicome traces histories of redlining and racist exclusion in the region, which become spectres haunting her experience of the work. About the site, she writes, “*Stadium* is located in a new development that is promised to be a climate-friendly, mixed-use community. With any new construction, I can’t help but think about gentrification—and no matter the number of affordable units, I anticipate certain loss and displacement. It is important to highlight gentrification in the Twin Cities today, and to acknowledge that inequitable access to affordable and safe housing in Minneapolis, especially for Black folks, draws from a long history.”⁶

Marsalis’s *Stadium* serves as an opening, allowing a refocusing of attention on the structural violence that underpins this public space. Although a public assembly is not the cohesive community that it may claim to be, the projection of a unified public will in turn dictate the parameters of the conversation. As Black studies scholar, writer, and artist Jackie Wang reminds us, the “engineering and management of urban space also demarcates the limits of our political imagination by determining which narratives and experiences are even thinkable.”⁷ This constructed singularity and the flattening of social stratification can be deeply misleading; it is the circularity and decentred nature of Marsalis’s work that makes it so intriguing, as does the critical reflection that it invites.

CROWDS AND CONSTELLATIONS

Although Stephen Andrews’s depictions of stadiums are similarly decentred, there is a marked difference given the mass of bodies that crowd the canvas in his paintings. The open space of works like Marsalis’s is abandoned in favour of an accumulation of often-distorted spectators, each composed of multiple smaller marks from which bodies are built, with some marks

being disconnected and others blurring into one another. Andrews has referred to his work as being, in a sense, “constellated,” and although this is a clear reference to his depictions of stars, it is also an apt description of his approach to mark making, in which figures are often composed of discrete marks and accumulated layers of paint.

Andrews’s *Stadium* (2009) and triptych *The View From Here* (2009) depict spectators watching an unknown event; some stay seated, others talk with neighbours, and still others come and go from their seats. The large canvases of *The View From Here* have an immersive quality that is heightened as the twenty-four-foot-wide triptych fills the viewer’s field of vision. This work was a massive study for a commission in downtown Toronto, in which Andrews sought to represent a specific imagined community. He

1 — Alexandra Nicome, “The Convex (No Place Is or Ever Was Empty): On Black construction and Jasper Marsalis’s *Stadium*,” *Mn Artists*, January 23, 2021, accessible online.

2 — Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 2006), 6.

3 — Anderson, *Imagined Communities*, 204–05, 53.

4 — Alicia Eler, “Closed by pandemic, Minneapolis art center takes its shows on the road,” *Star Tribune*, November 12, 2020, accessible online.

5 — Jasper Marsalis, *Stadium* (exhibition statement), Midway Contemporary Art, accessible online.

6 — Nicome, “The Convex (No Place Is or Ever Was Empty).”

7 — Jackie Wang, *Carceral Capitalism* (South Pasadena: Semiotext(e), 2018), 273.



Jasper Marsalis

↗ *Stadium*, 2020.

Photo : permission de | courtesy of
the artist & Midway Contemporary Art

→ *Stadium*, détail | detail, 2020.

Photo : Aaron Van Dyke, permission de |
courtesy of the artist & Midway
Contemporary Art



states that he was “looking for a place where Toronto performs the myth of itself, as a multicultural place, most convincingly ... And that happens to be at Raptors games.”⁸

Compared to the eerie emptiness of Marsalis’s stadium, Andrews’s has a familiar fullness. As the athletes perform, so, too, does the audience. Spectatorship is, after all, never truly passive. The spectator is tasked with making meaning, and as Majid Yar argues, the spectator’s role is “that of rescuing past meanings and actions from the oblivion and forgetting of history.”⁹ The presence of the crowd animates Andrews’s stadium, a crowd that itself is evidently animated.

Yar develops his theory of the spectator from Hannah Arendt’s writing on action, judgment, and participation in public life. In Arendt’s view, appearing to others allows for one’s thoughts and actions to achieve a reality that they could not had they remained private, for “even the greatest forces of intimate life ... lead an uncertain, shadowy kind of existence unless and until they are transformed, de-privatized and deindividualized.”¹⁰ The role of spectators is thus elevated, in that they can give meaning to experiences, which might in turn support the constitution of Anderson’s imagined community. To Arendt, the “public realm, as the common world, gathers us together,” and appearing is crucial, as “without a space of appearance ... neither the reality of one’s self, of one’s own identity, nor the reality of the surrounding world can be established beyond doubt.”¹¹

Andrews’s stadium-goers are likewise active players in the tableau, and *The View From Here* is given new meaning when we consider the profound significance that seeing and being

seen can have. By gathering, the audience is certainly animating and organizing the space, and the public space is itself gathering them together. Yet the danger of the imagined community is that it forecloses a space of difference, inviting a community to perform the myth of itself. Crowds are, after all, social constellations, diverging and converging with a rhythm of their own.

BODIES IN BLEACHERS

Against Marsalis’s and Andrews’s massive stadiums, Michelle Bunton’s more intimate participatory installation *1/1* (2016), which features bleachers facing a video work, foregrounds the auditory dimension of spectatorship. Visitors are invited to sit on the custom bleachers, which are outfitted with a mechanism that plays pure bass vibrations, invoking the cheers of a phantom crowd. It is an embodied experience that intensifies after contact is made with the structure, which resonates with the sounds of this dematerialized crowd. The bleachers face a monitor depicting a sequence of pixels, drawn from an iconic sports image. Slowly cycling through more than three thousand individual pixels, the video, which never reveals the full image, lasts the length of a regulation basketball game. Whereas Andrews’s accumulation of marks culminates in a recognizable image, here the viewer is left wanting. As in Marsalis’s *Stadium*, there is an unfulfilled anticipation, with the continued absence of a discernible subject or a point to focus on. Perhaps more accurately, the experience is so profoundly distilled that all the viewer is left with is a series of decontextualized and abstracted points.

In a recent conversation that I had with Bunton about the work, they discussed the labour-intensive process behind extracting the pixels, which required a kind of video-editing athleticism. Rather than develop a program that would automate the process, they chose to manually edit the massive sequence of pixels, pushing their body and undertaking a discipline that reminded them of their previous involvement in organized sport. The result was an archive that disrupts its own function. As Bunton stated, the “creation of archives in an attempt to preserve a subject can strip a subject of its subjectivity.”¹² The video serves as a futile stand-in, a poor image deconstructed to become a poor substitute. Each pixel on the monitor changes with the sound of a player pivoting, that familiar squeak of the sneaker on the court gradually developing a metronomic quality. The viewer’s inability to read a coherent image pushes up against the sense of order and control that the metronome invokes, and Bunton is interested in how the act of mediation fails to resolve itself in the way it often promises to. There are limitations to the legibility of the rhythmic chants as well. Some of the chants are regional and may not be recognized by all visitors. As with any ordered assembly, they fall short of the universality that they are often assigned. *1/1* is about the sights and sounds of the imagined community, isolated to pure bass and a sequence of pixels, via a mediation that is rather upfront about its own inefficacy.

STADIUMS RECONSTRUCTED

The word “stadium” originally referred to a specific distance equalling the length of six hundred human feet. In its earliest iterations in

Stephen Andrews

The View From Here, 182,9 × 731,5 cm, 2009.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

ancient Greece, the only purpose of the space was for spectators to watch as athletes sprinted from one end to the other. "Stadium" is derived from the Greek *stadios*, meaning firm or fixed, and invokes a standard, set length, even though it is a measurement derived from the body. This tension between uniformity and variance pervades these works, and the force of the body upon these structures is clear. It is likely the absence of this force that left Marsalis feeling uneasy or empty when he visited Dodger Stadium. The vacant space ceased to be a space of appearance, and, as Arendt reminds us, if you remove the vibrancy of public participation you are left with a shadowy kind of existence, not unlike Bunton's phantom crowd.

Andreas Gursky's large-scale photographs similarly grapple with animation and appearance. Although many of his works focusing on stadiums, such as *Sha Tin* (1994) and *Dortmund* (2009), resonate with Andrews' depictions of unbounded crowds, in *Amsterdam, Arena III* (2003) only the arena floor is seen within the image frame, as we witness its remaking. The majority of the ground is covered by a vast expanse of evenly spread sand, as rows of grass are being laid by workers entering the frame from the right side of the image. This measured, organized maintenance harkens back to the stadium's origins as a standard distance, and the presence of the workers' bodies invokes the human scale that this history points to. It was not the imperial foot that was employed, but the actual feet of those measuring it. The workers remind us that although these spaces are animated and, in a sense, reconstructed through our participation, so too are they constructed and reconstructed through the unseen labour

that provides for their material existence. Stadiums operate on a human scale and on multiple registers.

Nicome's discussion of Marsalis's *Stadium* resonates with this emphasis on recognition; although the presence of bodies must be accounted for, we must also remain aware of those who are displaced and dispossessed, both now and in the past. The imagined community and its many myths offers convenient narratives, but it obscures a far more complex and stratified reality. As the anti-monument of the stadium encircles the event, how do those in attendance orbit around each other, and what fractured collectivities and social constellations are formed in the process? Even though the viewer can enter and animate Marsalis's and Bunton's installations, the works are never fully realized. There is no anticipation in the final moments of the game, no cathartic release of the last buzzer-beater. Gursky's reconstructed stadium and Andrews's packed bleachers are similarly unfolding, though there is a suspension here too. The quiet, repetitive labour seen in Gursky's *Amsterdam, Arena III* contrasts with Andrews's animated crowd, but both serve to remind us of the way in which these spaces gather us together. These works all reflect on the public space of the stadium, inviting deeper reflection on who participates, what that participation may look or sound like, and on what communities are imagined in the process. ●

8 — Murray Whyte, "Stephen Andrews: Far away, up close," *Toronto Star*, April 22, 2015, accessible online.

9 — Majid Yar, "From actor to spectator: Hannah Arendt's 'two theories' of political judgment," *Philosophy & Social Criticism* 26, no. 2 (2000): 18.

10 — Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1958), 50.

11 — Arendt, *The Human Condition*, 52, 208.

12 — Author's interview with Michelle Bunton, February 20, 2021.

La constellation sociale du stade

Michael DiRisio



Jasper Marsalis

Stadium, 2020.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Midway Contemporary Art

Figée dans une attente permanente, l'installation immersive *Stadium* (2020) de Jasper Marsalis prend la forme d'un cratère vaste et peu profond encerclé par un éclairage stadiaire si puissant qu'il domine toute captation de la scène réalisée de nuit. Une dépression circulaire, dépourvue de centre ou de sujet, destinée à un sport qui semble familier, mais qui reste indéfini. Ceux et celles qui visitent l'installation parlent d'une sensation de spectacle interrompu qui les laisse avec une impression de « scène suspendue » et de « vide troublant »¹. Après une chute de neige, des pistes se tracent sous l'action des pas qui s'approchent de l'œuvre et s'en éloignent. Certain·e·s arpentent le périmètre du cratère ; d'autres le traversent et se rassemblent au milieu. Pour ceux et celles qui, comme moi, n'ont pas pu se rendre sur place pour voir l'installation, cette sensation de vide inquiétant est amplifiée par les images captées en grande partie au moyen de drones et renforcée par l'écran lumineux de l'ordinateur. À distance, l'attente semble se prolonger à l'infini.

Cette alternance entre suspension et médiation est également vraie de l'expérience du sport aujourd'hui, et encore davantage pendant les vagues de confinement. À mon sens, l'attrait du sport ne réside pas dans le jeu seul : il tient aussi au chaos de la foule, à l'ambiance sonore empreinte de nostalgie et à l'architecture imposante du bâtiment. Vidé de ses foules, le stade se transforme en structure étrange et caverneuse. Je traiterai dans le présent essai de la représentation, en art contemporain, du stade en tant qu'espace qui accueille non pas les communautés imaginées qu'on prétend qu'il rassemble, mais plutôt une foule fracturée et fragmentée, une sorte de constellation sociale qui dément le mythe d'une assemblée unifiée. On peut véritablement affirmer que la majorité des communautés sont imaginées, ce qui ne doit pas être interprété, prévient le politologue Benedict Anderson, comme une marque d'inauthenticité : « Les communautés se distinguent, non pas par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées². » D'où la fonction essentielle jouée par les récits et les « expériences de création du sens³ » dans la construction des identités personnelles et collectives. On pourrait en dire autant des

communautés imaginées qui peuplent un stade, même si c'est celle de l'État-nation dont traite Anderson.

L'installation *Stadium* était une commande de la galerie Midway Contemporary Art de Minneapolis, aux États-Unis, dans le cadre d'une série de projets hors les murs dans différents lieux de la ville lancés à la fin de 2020. Elle est inspirée d'une visite de Marsalis au Dodger Stadium après les heures d'ouverture. L'artiste se rappelle y avoir vécu une expérience « tout à fait surréelle, mais d'un ennui total parce qu'il ne se passait rien⁴ », dans l'attente d'un possible qui ne s'est jamais réalisé. S'il semble avoir trouvé un sens à cette expérience, ce n'est pas en dépit de l'absence de spectateurs et de spectatrices, mais bien à cause de celle-ci, grâce à cet état suspendu qu'elle lui a fait vivre, qui lui a ouvert un espace de réflexion. *Stadium* peut être vu comme un antimonument qui fait office d'« arène propice au questionnement⁵ ».

Aménagée dans le secteur sud-est de Minneapolis, l'installation occupe un site destiné à un projet immobilier dont les résident·e·s redoutent qu'il ne soit qu'une forme d'embourgeoisement sous couvert écologique. Dans son article intitulé « The Convex (No Place Is or Ever

Was Empty) », Alexandra Nicome relate l'histoire de la discrimination économique (*redlining*) et raciale dans la région, autant de spectres qui à ses yeux hantent l'œuvre de Marsalis. À propos du site, elle écrit : « *Stadium* est situé dans un nouveau quartier qu'on nous promet à vocation écologique et mixte. Quel que soit le projet, je

1 — Alexandra Nicome, « The Convex (No Place Is or Ever Was Empty): On Black Construction and Jasper Marsalis's *Stadium* », *Mn Artists*, 23 janvier 2021, accessible en ligne. [Trad. libre]

2 — Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2006, p. 20.

3 — Ibid., p. 65.

4 — Alicia Eler, « Closed by Pandemic, Minneapolis Art Center Takes Its Shows on the Road », *Star Tribune*, 12 novembre 2020, accessible en ligne. [Trad. libre]

5 — « Jasper Marsalis: *Stadium* », description de l'œuvre, Midway Contemporary Art, <www.midwayart.org/event/off-site_marsalis/>. [Trad. libre]

ne peux m'empêcher de penser à l'embourgeoisement – peu importe le nombre d'unités abordables prévues, j'anticipe un certain sentiment de perte et de déplacement. Il est essentiel de parler de ce phénomène dans les *Twin Cities* et d'admettre qu'à Minneapolis, l'accès inéquitable à un logement abordable et sûr, en particulier pour la population noire, est un problème qui s'inscrit dans une très longue histoire⁶. »

L'installation de Marsalis, sert d'ouverture et permet de recentrer l'attention sur la violence structurelle qui sous-tend le stade comme espace public. Même si une assemblée n'est pas la communauté cohésive qu'elle prétend être parfois, la projection d'un public unifié dictera en retour les paramètres de la conversation. Comme le rappelle Jackie Wang, auteure et artiste spécialiste de la question noire, « l'urbanisme et la gestion de l'espace public délimitent notre imagination politique en déterminant quels récits et quelles expériences il nous est permis de concevoir⁷ ». Cette singularité construite et le nivellement de la stratification sociale peuvent être profondément trompeurs : la circularité de l'œuvre de Marsalis et sa nature décentrée sont les éléments qui lui confèrent un caractère si fascinant, à l'instar de la réflexion critique qu'elle appelle.

FOULES ET CONSTELLATIONS

Même si les représentations du stade chez Stephen Andrews sont pareillement décentrées, les masses de corps qui peuplent ses toiles leur donnent un caractère nettement distinctif. L'espace ouvert présent dans des œuvres comme celle de Marsalis laisse place à une accumulation de spectateurs et de spectatrices déformé·e·s, chaque figure étant composée de plusieurs petites taches, certaines détachées, d'autres se fondant les unes dans les autres. Andrews utilise l'expression « constellée » pour qualifier son œuvre et, bien qu'il faille y lire une allusion directe à ses tableaux d'étoiles, elle décrit bien sa touche, avec ses figures souvent composées de taches discrètes et de couches accumulées.

Dans *Stadium* (2009) et le triptyque *The View From Here* (2009), on peut voir des spectateurs et des spectatrices qui assistent à un événement non précisé ; certain·e·s restent assis·es, d'autres parlent avec leur voisin·e et d'autres encore se lèvent de leur siège ou y retournent. Les grandes toiles qui composent *The View From Here* possèdent une qualité d'autant immersive qu'avec leurs sept mètres de largeur, elles occupent tout le champ de vision. Ce triptyque est le fruit d'une étude massive réalisée dans le cadre d'une œuvre commandée en vue d'être exposée au centre-ville de Toronto, œuvre au sujet de laquelle Andrews dit avoir voulu représenter une communauté imaginée précise. Il explique qu'il « cherchait un lieu où Toronto jouait de façon éminemment convaincante son propre mythe en tant que ville multiculturelle [...] et ce lieu, c'est les matchs des Raptors⁸ ».

Comparé à l'inquiétante vacuité du stade de Marsalis, celui qu'a représenté Andrews est habité par une plénitude familière. Les athlètes

y tiennent leur rôle, tout comme d'ailleurs les spectateurs et spectatrices. Après tout, la fonction de spectateur n'est jamais vraiment passive. Elle consiste à créer du sens et, comme l'explique Majid Yar, « à préserver des sens et des gestes anciens de l'oubli et de l'amnésie de l'histoire⁹ ». La foule anime le stade d'Andrews de sa présence, et elle-même est visiblement animée.

Yar élabore sa théorie sur le spectateur en s'inspirant des écrits de Hannah Arendt sur l'action, le jugement et la participation à la vie publique. Pour Arendt, c'est le fait de se montrer aux autres qui donne à nos pensées et à nos actions une réalité qu'elles n'auraient pas si elles restaient privées, puisque « les plus grandes forces de la vie intime [...] mènent une vague existence d'ombres tant qu'elles ne sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées pour ainsi dire)¹⁰ ». Par conséquent, les spectateurs et spectatrices jouent un rôle noble, c'est-à-dire qu'ils et elles donnent un sens aux expériences, lesquelles peuvent contribuer en retour à la constitution de la communauté imaginée évoquée par Anderson. Selon Arendt, « le domaine public, monde commun, nous rassemble » et l'apparence est fondamentale, car « s'il n'y a point d'espace d'apparence, [...] on ne peut fonder avec certitude ni la réalité du moi, de l'identité personnelle, ni la réalité du monde environnant »¹¹.

Les membres du public qui fréquentent le stade d'Andrews sont eux aussi des acteurs et des actrices du tableau. Lorsqu'on réfléchit à la portée profonde que peut avoir le fait de voir et d'être vu, *The View From Here* acquiert un sens nouveau. En se réunissant, le public anime et organise l'espace et l'espace public le rassemble pareillement. Or le risque que présente la communauté imaginée, c'est de ne laisser aucune place à la différence, car elle incite le groupe à « interpréter » son mythe à lui. Les foules sont, après tout, des constellations sociales ; elles divergent et convergent en suivant un rythme qui leur est propre.

DES CORPS DANS LES GRADINS

À l'opposé des stades massifs de Marsalis et d'Andrews, l'installation participative *1/1* (2016) de Michelle Bunton, plus intimiste, présente des gradins installés face à un écran vidéo, ce qui fait ressortir la dimension auditive de l'expérience du spectateur ou de la spectatrice. Les visiteurs et visiteuses sont invité·e·s à prendre place sur des banquettes équipées d'un dispositif qui diffuse de pures vibrations à basse fréquence évoquant les acclamations d'une foule fantôme. Le tout provoque une expérience incarnée qui s'intensifie au contact de la structure résonant des sons de la foule dématérialisée. Les gradins font face à un écran sur lequel défile une séquence de pixels tirés d'une image emblématique du sport. S'y succèdent lentement plus de 3 000 pixels ; la vidéo, qui ne laisse jamais voir l'image en entier, a la même durée qu'un match de basketball régulier. Si, chez Andrews, l'accumulation de taches finissait par révéler une image reconnaissable, le spectateur ou la spectatrice reste

Après tout, la fonction de spectateur n'est jamais vraiment passive. Elle consiste à créer du sens et, comme l'explique Majid Yar, « à préserver des sens et des gestes anciens de l'oubli et de l'amnésie de l'histoire ».

Stephen Andrews

Stadium, 182,9 × 243,8 cm, 2009.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



ici sur sa faim. L'absence durable de sujet discernable ou de point sur lequel centrer son attention contrarie le sentiment d'anticipation, à l'instar de l'émotion suscitée par le stade de Marsalis. Il serait peut-être plus juste de dire que l'expérience est si parfaitement distillée qu'il n'y a plus rien à contempler hormis une suite de points décontextualisés et abstraits.

Dans une conversation récente à propos de cette installation, Bunton a parlé du travail colossal que l'extraction des pixels a exigé, qu'on pourrait qualifier en quelque sorte de « marathon » du montage vidéo. Plutôt que de concevoir un logiciel capable d'automatiser le processus, l'artiste a décidé de traiter la séquence massive de pixels manuellement, en se poussant physiquement et en se pliant à une discipline rappelant sa propre participation passée à un sport organisé. Il en résulte une archive qui déjoue sa fonction première. Comme l'explique Bunton, « créer des archives dans le but de préserver un sujet peut aussi dépouiller un sujet de sa subjectivité¹² ». La vidéo fait office de pis-aller, une image médiocre déconstruite jusqu'à devenir un substitut médiocre. Sur l'écran, chaque pixel se transforme au son des pas d'un joueur pivotant sur le terrain de basketball, le crissement

familier des chaussures acquérant peu à peu une qualité métronomique. L'incapacité du spectateur ou de la spectatrice à distinguer une image cohérente s'oppose au sentiment d'ordre et de maîtrise auquel est associé le métronome; Bunton s'intéresse à ce qui se produit lorsque l'acte de médiation n'aboutit pas au dénouement qu'on attend souvent de lui. De plus, il y a des limites à la lisibilité des chants scandés. En effet, certains d'entre eux sont propres à une région et pourraient ne pas être reconnus par tous les visiteurs et toutes les visiteuses. Telle une assemblée organisée, ils n'atteignent pas à l'universalité qu'on leur attribue souvent. Ainsi, Bunton, qui s'intéresse dans *1/1* aux sons et aux images de la communauté imaginée, a réduit ceux-ci à de basses fréquences et à une séquence de pixels dans un acte de médiation dont l'inefficacité est mise en évidence assez ouvertement.

DES STADES RECONSTRUITS

Le mot « stade » désignait à l'origine une distance bien définie égale à la longueur de 600 pieds humains. Dans ses premières incarnations, il s'agissait d'un espace qui avait pour unique fonction, dans la Grèce antique,

d'accueillir des spectateurs et des spectatrices venu·e·s observer des athlètes sprinter d'un bout à l'autre de la piste. Le terme est dérivé du grec *stadion*, qui signifie « ferme » ou « fixe », ce qui évoque une norme, une longueur

6 — Alexandra Nicome, loc. cit. [Trad. libre]

7 — Jackie Wang, *Capitalisme carcéral*, Montréal Rue Dorion, 2020, p. 259.

8 — Murray Whyte, « Stephen Andrews: Far Away, Up Close », *Toronto Star*, 22 avril 2015, accessible en ligne. [Trad. libre]

9 — Majid Yar, « From Actor to Spectator: Hannah Arendt's "Two Theories" of Political Judgment », *Philosophy and Social Criticism*, vol. 26, n° 2 (2000), p. 18. [Trad. libre]

10 — Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'allemand par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy (Liberté de l'esprit), 2018, p. 120.

11 — Ibid., p. 124 et 347.

12 — Entrevue de l'auteur avec Michelle Bunton, 20 février 2021. [Trad. libre]



donnée, même s'il s'agit d'une mesure fondée sur le corps humain. Cette tension entre uniformité et contraste est partout présente dans les œuvres abordées ici; la force exercée par le corps humain sur les structures en question est manifeste. Vraisemblablement, l'impression de malaise ou de vacuité ressentie par Marsalis lors de sa visite au Dodger Stadium aura été provoquée par l'absence de cette force. L'espace vide cesse d'être un espace de l'apparence; sans le dynamisme de la participation à la vie publique, nous rappelle Arendt, ne subsiste que le vague de l'existence, qui n'est pas étranger à la foule fantôme dans l'installation de Bunton.

Dans ses photographies grand format, Andreas Gursky aborde lui aussi les questions de l'animation et de l'apparence. Un grand nombre de ses représentations de stades, comme *Sha Tin* (1994) et *Dortmund* (2009), trouvent un écho dans les toiles de foule innombrable d'Andrews; dans *Amsterdam, Arena III* (2003), cependant, la seule partie visible dans le cadre de l'image du stade est le terrain, qu'on est en train de refaire. Une vaste zone est recouverte de sable étalé uniformément, tandis que des ouvriers qui entrent dans le cadre par le côté droit étendent des lisières de gazon par-dessus. Leur travail d'entretien précis et organisé nous ramène aux origines du stade en tant que distance établie; la présence des corps des ouvriers évoque l'échelle humaine à laquelle son histoire se rapporte. Ce n'est pas le pied en tant qu'unité impériale qui servait d'étalon à l'origine, mais bien les pieds de ceux à qui revenait la tâche de le mesurer. La

présence des ouvriers nous rappelle que même si ces espaces sont animés et, dans un sens, reconstruits grâce à notre participation, ils sont aussi bâtis et rebâtis grâce au travail invisible qui leur donne une existence matérielle. Les stades opèrent à une échelle humaine et dans de multiples registres.

Le commentaire de Nicome à propos de l'installation *Stadium* de Marsalis trouve un écho dans cet accent mis sur la prise de conscience. En effet, *même* si la présence des corps doit être soulignée, il ne faut pas oublier tous ceux qu'on a déplacés et dépossédés, aujourd'hui comme hier. La communauté imaginée et ses nombreux mythes offrent des récits commodes, mais qui occultent une réalité largement plus complexe et stratifiée. Au moment où l'antimonument du stade encercle l'événement, comment les individus présents gravitent-ils les uns autour des autres? Quelles collectivités fracturées et constellations sociales se constituent dans le processus? Même s'il est possible pour le spectateur ou la spectatrice d'entrer dans les installations de Marsalis et de Bunton et de les animer, les œuvres ne sont jamais complètement réalisées: il n'y a pas de sentiment d'anticipation dans les moments ultimes du match, aucune libération cathartique provoquée par un tir à la toute dernière minute de jeu. Le stade refait de Gursky et les gradins bondés d'Andrews se déploient de semblable façon, même s'ils sont aussi dans un état de suspension. Le travail silencieux et répétitif que nous observons dans *Amsterdam, Arena III* fait

contraste avec la foule animée chez Andrews, mais les deux nous rappellent la façon dont ces espaces nous rassemblent. Toutes ces œuvres nous font réfléchir à l'espace public du stade, aux personnes qui participent, aux manières de participer et aux communautés qui sont imaginées dans le processus.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

Michelle Bunton

† 1/1, vue d'installation | installation view, Artlab Gallery, Western University, London, Ontario, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Andreas Gursky

→ *Amsterdam, Arena III*, 2003.
© Andreas Gursky / SOCAN (2021)
Photo : permission de |
courtesy of Sprüth Magers

