

K O L KILLER
OU
L'INSURRECTION
PAR
LES SIGNES

Jean Baudrillard

Kool Killer ou l'insurrection par les signes

Jean Baudrillard

KOOL KILLER
OU L'INSURRECTION PAR LES SIGNES

Éditions
Les•partisans•du•moindre•effort
www.lpdme.org

2005

KOOL KILLER
OU L'INSURRECTION PAR LES SIGNES
7

KOOL KILLER
OR THE INSURRECTION OF SIGNS
25

KOOL KILLER
OU L'INSURRECTION PAR LES SIGNES

C'est au printemps 1972 que s'est mise à déferler sur New York une vague de graffiti qui, partis des murs et des palissades des ghettos, ont fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n'est ni politique, ni pornographique: ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des comics underground: DUKE, SPRIT, SUPERKOOL, KOOLKILLER, ACE, VIPERE, SPIDER, EDDIE, KOLA, etc., suivis du numéro de leur rue: EDDIE 135, WOODIE 110, SHADOW 137, etc., ou encore d'un numéro en chiffres romains, indice de filiation ou de dynastie: SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III, etc. jusqu'à cinquante, selon que le nom, l'appellation totémique est reprise par de nouveaux graffitistes.

Tout cela est fait au Magic Marker ou à la bombe, qui permet des inscriptions d'un mètre de haut ou plus sur toute la longueur d'un wagon. Les jeunes s'introduisent de nuit dans les dépôts de bus et de métro, et jusqu'à l'intérieur des voitures, et se déchaînent graphiquement. Le lendemain, toutes ces rames traversent Manhattan dans les deux sens. On les efface (c'est difficile), on arrête les graffitistes, on les met en prison, on interdit la vente des marqueurs et des bombes, rien n'y fait, ils en fabriquent artisanalement et recommencent toutes les nuits.

Le mouvement est terminé aujourd'hui, au moins dans cette violence extraordinaire. Il ne pouvait être qu'éphémère, et d'ailleurs il a beaucoup évolué en un an d'histoire. Les graffiti

se sont faits plus savants, avec des graphismes baroques incroyables, avec des ramifications de style et d'école liées aux différentes bandes qui opéraient. Ce sont toujours des jeunes Noirs ou Portoricains qui sont à l'origine du mouvement. Les graffiti sont particuliers à New York. Dans d'autres villes à fortes minorités ethniques, on trouve beaucoup de murs peints, œuvres improvisées et collectives de contenu ethno-politique, mais peu de graffiti.

Une chose est sûre: c'est que les uns comme les autres sont nés après la répression des grandes émeutes urbaines de 1966-70. Offensive sauvage comme les émeutes, mais d'un autre type et qui a changé de contenu et de terrain. Type nouveau d'intervention sur la ville, non plus comme lieu du pouvoir économique et politique, mais comme espace/temps du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante.

La ville, l'urbain, c'est en même temps un espace neutralisé, homogénéisé, celui de l'indifférence, et celui de la ségrégation croissante des ghettos urbains, de la relégation des quartiers, des races, de certaines classes d'âge: l'espace morcelé des signes distinctifs. Chaque pratique, chaque instant de la vie quotidienne est assigné par de multiples codes à un espace/temps déterminé. Les ghettos raciaux à la périphérie ou au cœur des villes ne sont que l'expression limite de cette configuration de l'urbain: un immense centre de triage et d'enfermement où le système se reproduit non seulement économiquement et dans l'espace, mais aussi en profondeur, par la ramification des signes et des codes, par la destruction symbolique des rapports sociaux.

Il y a une expansion horizontale et verticale de la ville, à l'image du système économique lui-même. Mais il y a une troisième dimension de l'économie politique — celle de l'investissement, du quadrillage et du démantèlement de toute socialité par les signes. Contre celle-ci, ni l'architecture ni l'urbanisme ne peuvent rien, car ils procèdent eux-mêmes de ce nouveau tour pris par l'économie générale du système. Ils en sont la sémiologie [opérationnelle].

La ville fut en priorité le lieu de production et de réalisation de la marchandise, de la concentration et de l'exploitation industrielles. Elle est en priorité aujourd'hui le lieu d'exécution du signe comme d'une sentence de vie et de mort.

Nous n'en sommes plus à la ville des ceintures rouges des usines et des périphéries ouvrières. Dans cette ville-là s'inscrivait encore, dans l'espace même, la dimension historique de la lutte de classes, la négativité de la force de travail, une spécificité sociale irréductible. Aujourd'hui, l'usine, en tant que modèle de socialisation par le capital, n'a pas disparu, mais elle cède la place, dans la stratégie générale, à la ville entière comme espace du code. La matrice de l'urbain n'est plus celle de la réalisation d'une *force* (la force de travail), mais celle de la réalisation d'une *différence* (l'opération du signe). La métallurgie est devenue sémiurgie.

Ce scénario de l'urbain, on le trouve matérialisé dans les villes nouvelles, directement issues de l'analyse opérationnelle des besoins et des fonctions/signes. Tout y est conçu, projeté et réalisé sur la base d'une définition analytique: habitat, transport, travail, loisir, jeu, culture — autant de termes commutables sur l'échiquier de la ville, dans un espace homogène défini comme environnement total. C'est là où la prospective urbaine rejoint le racisme, car il n'y a pas de différence entre le fait de parquer les gens dans un espace homogène appelé ghetto sur la base d'une définition raciale et celui de les homogénéiser dans une ville nouvelle sur la base d'une définition fonctionnelle de leurs besoins. C'est une seule et même logique.

La ville n'est plus le polygone politico-industriel qu'elle a été au XIX^e siècle, elle est le polygone des signes, des media, du code. Du coup, sa vérité n'est plus dans un lieu géographique, comme l'usine ou même le ghetto traditionnel. Sa vérité, l'enfermement dans la forme/signe, est partout. C'est le ghetto de la télévision, de la publicité, le ghetto des consommateurs/consommés, des lecteurs lus d'avance, des décodeurs encodés de tous les messages,

des circulants/circulés du métro, des amuseurs/amusés du temps de loisir, etc. Chaque espace/temps de la vie urbaine est un ghetto, et tous sont connectés entre eux. La socialisation aujourd'hui, ou plutôt la désocialisation passe par cette ventilation structurale à travers les multiples codes. L'ère de la production, celle de la marchandise et de la force de travail, équivaut encore à une solidarité du procès social jusque dans l'exploitation — c'est sur cette socialisation, en partie réalisée par le capital lui-même, que Marx fonde sa perspective révolutionnaire. Mais cette solidarité historique a disparu: solidarité de l'usine, du quartier et de la classe. Désormais, tous sont séparés et indifférents sous le signe de la télévision et de l'automobile, sous le signe des modèles de comportement inscrits partout dans les media ou dans le tracé de la ville. Tous alignés dans leur délire respectif d'identification à des modèles directeurs, à des modèles de simulation orchestrés. Tous commutables comme ces modèles eux-mêmes. C'est l'ère des individus à géométrie variable. Mais la géométrie du code, elle, reste fixe et centralisée. C'est le monopole de ce code, partout diffus dans le tissu urbain, qui est la forme véritable du rapport social.

On peut envisager que la production, la sphère de la production matérielle se décentralise, et que prenne fin la relation historique entre la ville et la production marchande. Le système peut se passer de la ville usinière, productrice, espace/temps de la marchandise et des rapports sociaux marchands. Il y a des signes de cette évolution. Mais il ne peut se passer de l'urbain comme espace/temps du code et de la reproduction, car la centralité du code est la définition même du pouvoir.

Est donc politiquement essentiel ce qui s'attaque aujourd'hui à cette sémiocratie, à cette forme nouvelle de la loi de la valeur: commutabilité totale des éléments dans un ensemble fonctionnel, chacun ne prenant de sens que comme terme structural variable selon le code. Par exemple les graffiti.

La révolte radicale dans ces conditions, c'est en effet d'abord de dire: «J'existe, je suis un tel, j'habite telle ou telle rue, je vis ici et maintenant». Mais ceci ne serait encore que la révolte de l'identité: combattre l'anonymat en revendiquant un nom et une réalité propre. Les graffiti vont plus loin: à l'anonymat ils n'opposent pas des noms, mais des pseudonymes. Ils ne cherchent pas à sortir de la combinatoire pour reconquérir une identité impossible de toute façon, mais pour retourner l'indétermination contre le système — retourner l'*indétermination* en *extermination*. Rétorsion, réversion du code selon sa propre logique, sur son propre terrain, et victorieuse de lui parce que le dépassant dans l'irréfèrentiel.

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136, ça ne veut rien dire, ce n'est même pas du nom propre, c'est du matricule symbolique, fait pour dérouter le système commun des appellations. Ces termes n'ont aucune originalité: ils viennent tous de la bande dessinée où ils étaient enfermés dans la fiction, mais ils en sortent explosivement pour être projetés dans la réalité comme un cri, comme interjection, comme anti-discours, comme refus de toute élaboration syntaxique, poétique, politique, comme plus petit élément radical imprenable par quelque discours organisé que ce soit. Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien ni personne non plus: ni dénotation ni connotation, c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence.

Noms sans intimité, comme le ghetto est sans intimité, sans vie privée, mais vit d'un échange collectif intense. Ce que ces noms revendiquent, ce n'est pas une identité, une personnalité, c'est l'exclusivité radicale du clan, de la bande, du gang, de la classe d'âge, du groupe ou de l'ethnie, qui, comme on sait, passe par la dévolution du nom et par la fidélité absolue à ce nom, à cette appellation totémique, même si elle vient tout droit des comics

underground. Cette forme d'appellation symbolique est niée par notre structure sociale, qui impose à chacun son nom *propre* et une individualité *privée*, brisant toute solidarité au nom d'une socialité urbaine abstraite et universelle. Ces noms au contraire, ces appellations tribales ont une véritable charge symbolique: ils sont faits pour se donner, s'échanger, se transmettre, se relayer indéfiniment dans l'anonymat, mais un anonymat collectif, où ces noms sont comme les termes d'une initiation qui court de l'un à l'autre et s'échangent si bien qu'ils ne sont, pas plus que la langue, la propriété de personne.

C'est là la vraie force d'un rituel symbolique et, dans ce sens, les graffiti vont à l'inverse de tous les signes médiatiques et publicitaires, qui pourraient donner l'illusion, sur les murs de nos villes, de la même incantation. On a parlé de fête à propos de la publicité: sans elle, l'environnement urbain serait morne. Mais elle n'est en fait qu'animation froide, simulacre d'appel et de chaleur, elle ne fait signe à personne, elle ne peut être reprise par une lecture autonome ou collective, elle ne crée pas de réseau symbolique. Plus que les murs qui la supportent, la publicité est elle-même un mur, un mur de signes fonctionnels faits pour être décodés, et dont l'effet s'épuise avec le décodage.

Tous les signes médiatiques procèdent de cet espace sans qualités, de cette surface d'inscription qui se dresse comme un mur entre producteurs et consommateurs, entre émetteurs et récepteurs de signes. Corps sans organes de la ville, dirait Deleuze, où s'entrecroisent les flux canalisés. Les graffiti, eux, sont de l'ordre du territoire. Ils territorialisent l'espace urbain décodé — c'est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif. Et ils ne se circonscrivent pas au ghetto, ils exportent le ghetto dans toutes les artères de la ville, ils envahissent la ville blanche et révèlent que c'est elle le véritable ghetto du monde occidental.

Avec eux, c'est le ghetto linguistique qui fait irruption dans la ville, une sorte d'émeutes des signes. Dans la signalisation de la ville, les graffiti ont jusqu'ici toujours constitué le bas-fond — bas-fond sexuel et pornographique — l'inscription honteuse, refoulée, des pissotières et des terrains vagues. Seuls avaient conquis les murs d'une façon offensive les slogans politiques, propagandistes, des signes pleins, pour qui le mur est encore un support et le langage un médium traditionnel. Ils ne visent pas le mur en tant que tel, ni la fonctionnalité des signes en tant que telle. Seuls sans doute les graffiti et les affiches de Mai 68 en France ont déferlé d'une autre façon, attaquant le support lui-même, rendant les murs à une mobilité sauvage, à une soudaineté de l'inscription qui équivalait à les abolir. Les inscriptions et fresques de Nanterre étaient bien ce détournement du mur comme signifiant du quadrillage terroriste et fonctionnel de l'espace, cette action anti-media. La preuve, c'est que l'administration a été assez subtile pour ne pas les effacer ni faire repeindre les murs: ce sont les slogans politiques de masse, les affiches qui s'en sont chargés. Pas besoin de répression: les media eux-mêmes, les media d'extrême-gauche ont rendu les murs à leur fonction aveugle. On connaît, depuis, le mur de la contestation de Stockhol: liberté de contester sur une certaine surface, interdit de graffiter à côté.

Il y a eu aussi l'offensive éphémère du détournement publicitaire. Limitée par son support même, mais déjà utilisant les axes frayés par les media eux-mêmes: métro, gares, affiches. Et l'offensive de Jerry Rubin et de la contre-culture américaine sur la télévision. Essai de détournement politique d'un grand médium de masse, mais au niveau du contenu seulement, et sans changer le médium lui-même.

Pour la première fois avec les graffiti de New York, les frayages urbains et les supports mobiles ont été utilisés avec une telle envergure, avec une telle liberté offensive. Mais surtout, pour la première fois les media ont été attaqués dans leur forme même,

c'est-à-dire dans leur mode de production et de diffusion. Et ceci justement parce que les graffiti n'ont pas de contenu, pas de message. C'est ce vide qui fait leur force. Et ce n'est pas un hasard si l'offensive totale sur la forme s'accompagne d'une récession des contenus. Ceci procède d'une sorte d'intuition révolutionnaire — à savoir que l'idéologie profonde ne fonctionne plus au niveau des signifiés politiques, mais au niveau des signifiants — et que c'est là où le système est vulnérable et doit être démantelé.

Ainsi s'éclaire la signification politique des graffiti. Ils sont nés de la répression des émeutes urbaines dans les ghettos. Sous le coup de cette répression, la révolte s'est dédoublée: en une organisation politique marxiste-léniniste pure et dure et doctrinale d'une part, et d'autre part dans ce processus culturel sauvage au niveau des signes, sans objectif, sans idéologie, sans contenu. Les uns verront dans la première la véritable pratique révolutionnaire, et taxeront les graffiti de folklore. C'est le contraire: l'échec de 70 a entraîné une régression sur l'activisme politique traditionnel, mais il a aussi obligé la révolte à se radicaliser sur le vrai terrain stratégique, celui de la manipulation totale des codes et des significations. Ce n'est donc pas du tout une fuite dans les signes, c'est au contraire un progrès extraordinaire en théorie et en pratique — ces deux termes n'étant justement plus ici dissociés par l'organisation.

Insurrection, irruption dans l'urbain comme lieu de la reproduction et du code — à ce niveau, ce n'est plus le rapport de forces qui compte, car les signes ne jouent pas sur de la force, mais sur de la différence, c'est donc par la différence qu'il faut attaquer — démanteler le réseau des codes, des différences codées par de la différence absolue, incodable, sur laquelle le système vient buter et se défaire. Pour cela, il n'est pas besoin de masses organisées, ni d'une conscience

politique claire. Il suffit d'un millier de jeunes armés de markers et de bombes à peinture pour brouiller la signalétique urbaine, pour défaire l'ordre des signes. Les graffiti recouvrant tous les plans de métro de New York comme les Tchèques changeant les noms des rues de Prague pour dérouter les Russes: même guérilla.

Malgré les apparences, les City Walls, les murs peints, n'ont rien à voir avec les graffiti. Ils leur sont d'ailleurs antérieurs et ils leur survivront. L'initiative de ces murs peints vient du sommet, c'est une entreprise d'innovation et d'animation urbaine mise en place avec des subventions municipales. La City Walls Incorporated est une organisation fondée en 1969 « pour promouvoir le programme et les aspects techniques des murs peints ». Budget couvert par le Département des Affaires Culturelles de la ville de New York, et par diverses fondations dont celle de David Rockefeller. Son idéologie artistique: « L'alliance naturelle entre les édifices et la peinture monumentale ». Son but: « Faire don de l'art au peuple de New York ». Ou encore le projet de panneaux artistiques (billboard art project) de Los Angeles: « Ce projet fut mis en place pour promouvoir des représentations artistiques qui utiliseraient le medium billboard dans l'environnement urbain. Grâce à la collaboration de Foster et de Kleiser (deux grandes agences publicitaires), les espaces d'affichage public sont ainsi devenues des vitrines d'art pour les peintres de Los Angeles. Ils créent un medium dynamique et sortent l'art du cercle restreint des galeries et des musées ».

Bien sûr, ces opérations sont confiées à des professionnels, des artistes regroupés à New York en consortium. Aucune ambiguïté possible: il s'agit bien d'une politique environnementale, design urbain de grande envergure — la ville y gagne, et l'art aussi. Car ni la ville n'explose par l'irruption de l'art « à l'air libre », dans la rue, ni l'art n'explose au contact de la ville. C'est toute la ville qui devient galerie d'art, c'est l'art qui redécouvre tout un terrain de manœuvre dans la ville. Ni l'un ni l'autre n'ont changé [de structure, ils n'ont fait qu'échanger leurs privilèges.

« Faire don de l'art au peuple de New York! » Il suffit de comparer cette formule avec celle de SUPERKOOL: « Il y en a qui n'aiment pas ça, mec, mais qu'ils aiment ou pas, c'est nous qui avons fait le mouvement d'art le plus fort pour frapper la ville de New York ».

Là est toute la différence. Certains des murs peints sont beaux, mais ça n'a rien à voir. Ils resteront dans l'histoire de l'art pour avoir su créer de l'espace sur des murs aveugles et nus, par la seule ligne et la couleur — les plus beaux sont toujours des trompe-l'œil, ceux qui recréent une illusion d'espace et de profondeur, ceux qui « élargissent l'architecture par l'imagination », selon une formule d'un des artistes. Mais c'est justement là leur limite. Ils font *jouer* l'architecture, mais sans briser la règle du jeu. Ils recyclent l'architecture dans l'imaginaire, mais ils conservent le sacrement de l'architecture (du support technique à la structure monumentale, et jusqu' à son aspect social de classe, puisque la plupart des City Walls de ce type sont dans la partie blanche et civilisée des villes).

Or l'architecture et l'urbanisme, même transfigurés par l'imagination, ne peuvent rien changer, car ils sont eux-mêmes des media de masse et, jusque dans leurs conceptions les plus audacieuses, ils reproduisent le rapport social de masse, c'est-à-dire qu'ils laissent collectivement les gens sans réponse. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est de l'animation, de la participation, du recyclage urbain, du design au sens le plus large. C'est-à-dire de la simulation d'échange et de valeurs collectives, de la simulation de jeu et d'espaces non fonctionnels. Ainsi les terrains d'aventure pour les enfants, les espaces verts, les maisons de la culture, ainsi les City Walls et les murs de la contestation, qui sont les espaces verts de la parole.

Les graffiti, eux, n'ont cure de l'architecture, ils la souillent, ils l'oublient, ils passent à travers. L'artiste mural respecte le mur comme il respectait le cadre de son chevalet. Le graffiti court

d'une maison à l'autre, d'un mur à l'autre des immeubles, du mur sur la fenêtre ou la porte, ou la vitre du métro, ou le trottoir, il chevauche, il dégueule, il se superpose (la superposition équivaut à l'abolition du support comme plan, tout comme le débordement équivaut à son abolition comme cadre) — son graphisme est comme la perversion polymorphe des enfants, qui ignorent la limite des sexes et la délimitation des zones érogènes. Curieusement d'ailleurs, les graffiti refont des murs et des pans de la ville, ou des rames de métro et des bus, un *corps*, un corps sans fin ni commencement, tout entier érogénéisé par l'écriture comme le corps peut l'être dans l'inscription primitive du tatouage. Le tatouage, ça se fait sur du corps, c'est, dans les sociétés primitives, ce qui, avec d'autres signes rituels, fait du corps ce qu'il est: un matériel d'échange symbolique — sans le tatouage, comme sans les masques, le corps ne serait que ce qu'il est: nu et inexpressif. En tatouant les murs, SUPERSEX et SUPERKOOL les délivrent de l'architecture, et les rendent à la matière vive, encore sociale, au corps mouvant de la ville, avant le marquage fonctionnel et institutionnel. Finie la quadrature des murs, lorsqu'ils sont tatoués comme des effigies archaïques. Fini l'espace/temps répressif des transports urbains, quand les rames de métro passent comme des projectiles ou des hydres vivantes tatouées jusqu'aux yeux. Quelque chose de la ville redevient tribal, pariétal, d'avant l'écriture, avec des emblèmes très forts, mais dénués de sens — incision dans les chairs de signes vides, qui ne disent pas l'identité personnelle, mais l'initiation et l'affiliation de groupe: « A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy 1 ».

Il est quand même étonnant de voir ça déferler dans une ville quaternaire, cybernétique, dominée par les deux tours d'aluminium et de verre du World Trade Center, mégasignes invulnérables de la toute-puissance du système.

Il y a aussi les fresques murales des ghettos, œuvres de groupes ethniques spontanés qui peignent leurs propres murs.

Socialement et politiquement, l'impulsion est la même que celle des graffiti. Ce sont des murs peints sauvages, non financés par l'administration urbaine. Ils sont par ailleurs tous centrés sur des thèmes politiques, sur un message révolutionnaire: l'unité des opprimés, la paix mondiale, la promotion culturelle de la communauté ethnique, la solidarité, rarement la violence et la lutte ouverte. Bref, à l'inverse des graffiti, ils ont un sens, un message. Et, au contraire des City Walls qui s'inspirent de l'art abstrait, géométrique ou surréaliste, ceux-ci sont toujours d'inspiration figurative et idéaliste. La différence se retrouve ici entre un art d'avant-garde, savant, cultivé, qui a dépassé depuis longtemps la naïveté figurative, et les formes populaires réalistes, à fort contenu idéologique, mais formellement « moins avancées » (encore que l'inspiration soit multiple, du dessin d'enfants à la fresque mexicaine, d'un art savant à la Douanier Rousseau ou à la Fernand Léger jusqu'à la simple image d'Épinal, l'illustration sentimentale des luttes populaires). De toute façon, il s'agit d'une contre-culture pas du tout underground, mais réflexive, articulée sur la prise de conscience politique et culturelle du groupe opprimé.

Là encore, certains de ces murs sont beaux, d'autres moins. Que ce critère esthétique puisse jouer est d'une certaine façon un signe de faiblesse. Je veux dire que, même sauvages, collectifs, anonymes, ils sont respectueux de leur support, et du langage pictural, fût-ce pour articuler un acte politique. En ce sens, ils peuvent très vite faire figure d'œuvre décorative, certains sont déjà conçus comme tels, et louchent sur leur propre valeur. La plupart seront protégés de cette muséification par la destruction rapide des palissades et des vieux murs, ici la municipalité ne protège pas l'art, et la négritude du support est à l'image du ghetto. Pourtant, leur mortalité n'est pas la même que celle des graffiti, qui, eux, sont systématiquement voués à la répression policière (il est même interdit de les photographier). C'est que les graffiti sont plus offensifs, plus radicaux — ils font irruption dans la ville blanche,

et, surtout ils sont trans-idéologiques, trans-artistiques. C'est presque un paradoxe: alors que les murs noirs et portoricains, même s'ils ne sont pas signés, portent toujours virtuellement une signature (une référence politique ou culturelle, sinon artistique), les graffiti, qui ne sont pourtant que des noms, échappent en fait à toute référence, à toute origine. Eux seuls sont sauvages, en ce que leur message est nul.

On verra d'ailleurs mieux ce qu'ils signifient en analysant les deux types de récupération dont ils sont l'objet (en dehors de la répression policière):

1\ On les récupère en tant qu'art — Jay Jacobs: « Une forme primitive, millénariste, communautaire, non élitiste d'expressionnisme abstrait ». Ou encore: « Les rames passaient en grondant l'une après l'autre à travers la station, comme autant de Jackson Pollocks dévalant en hurlant les corridors de l'histoire de l'art ». On parle d'« artistes graffiti », d'« éruption d'art populaire », créée par les jeunes, et « qui restera une des manifestations importantes et caractéristiques des années 70 », etc. Toujours la réduction esthétique, qui est la forme même de notre culture dominante.

2\ On les interprète (et je parle ici des interprétations les plus admiratives) en termes de revendication d'identité et de liberté personnelles, de non-conformisme: « Survie indestructible de l'individu dans un environnement inhumain » (Mitzi Cunliffe dans le *New York Times*). Interprétation humaniste bourgeoise, qui part de *notre* sentiment de frustration dans l'anonymat des grandes villes. Cunliffe encore: « Ça dit [les graffiti disent]: JE SUIS, j'existe, je suis réel, j'ai vécu ici. Ça dit: KIKI, ou DUKE, ou MIKE, ou GINO est vivant, il va bien et il habite New York ». Très bien, mais « ça » ne parle pas ainsi, c'est notre romantisme existentiel bourgeois qui parle ainsi, l'être unique et incomparable que nous sommes chacun, et qui est broyé par la ville. Les jeunes Noirs, eux, n'ont pas de personnalité à défendre, ils défendent d'emblée une communauté. Leur révolte récuse à la fois l'identité bourgeoise et

l'anonymat. COOL COKE SUPERSTRUT¹ SNAKE SODA VIRGIN
— il faut entendre cette litanie de Sioux, cette litanie subversive de
l'anonymat, l'explosion symbolique de ces noms de guerre au cœur
de la métropole blanche.

¹ Voir l'illustration centrale de ce livret.

SUPER
STRUT

SUPER STRUT,
seen in New York 1975,
spray can

KOOL KILLER
OR THE INSURRECTION OF SIGNS

In the spring of 1972 in New York a spate of graffiti broke out which, starting with ghetto walls and fences, finally overcame subways and buses, lorries and elevators, corridors and monuments, completely covering them in graphics ranging from the rudimentary to the sophisticated, whose content was neither political nor pornographic. These graphics consisted solely of names, surnames drawn from underground comics such as DUKE SPIRIT SUPERKOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA and so on, followed by their street number — EDDIE 135 WOODIE 110 SHADOW 137, etc. — or even by a number in Roman numerals, a dynastic or filiation index — SNAKE I SNAKE II SNAKE III, etc. — up to L (50), depending on which name, which totemic designation is taken up by these new graffitists.

This was all done with Magic Markers or spray-paint, allowing the inscriptions to be a metre or more in height by the entire length of the subway car. At night, youths would work their way into bus depots or subways, even getting inside the cars, breaking out into an orgy of graphics. The following day all these subway trains cross Manhattan in both directions. The graphics are erased (but this is difficult), the graffitists are arrested and imprisoned, the sale of marker pens and spray cans is forbidden, but to no avail, since the youths manufacture them by hand and start again every night.

Today this movement has stopped, or at least is no longer so extraordinarily violent. It could only have been ephemeral,

and, besides, in a single year of history it developed greatly. The graffitiists became more expert, with incredible baroque graphics, and ramified into styles and schools connected to the different groups in operation. Young Blacks and Puerto Ricans originated the movement, and the graffitiists were particular to New York. Several wall paintings are found in other cities with large ethnic minorities, improvised collective works with an ethno-political content, but very little graffiti.

One thing is certain: both the graffitiists and the muralists sprang up after the repressions of the great urban riots of 1966–70. Like the riots, graffiti was a savage offensive, but of another kind, changing content and terrain. A new type of intervention in the city, no longer as a site of economic and political power, but as a space-time of the terrorist power of the media, signs and the dominant culture.

The urban city is also a neutralised, homogenised space, a space where indifference, the segregation of urban ghettos, and the downgrading of districts, races and certain age groups are on the increase. In short, it is the cut-up space of distinctive signs. Multiple codes assign a determinate space-time to every act and instant of everyday life. The racial ghettos on the outskirts or in the city centre are only the limit expression of this urban configuration: an immense centre for marshalling and enclosure where the system reproduces itself not only economically and spatially, but also in depth by the ramifications of signs and codes, by the symbolic destruction of social relations.

There is a horizontal and vertical expansion of the city in the image of the economic system itself. Political economy, however, has a third dimension where all sociality is invested, covered and dismantled by signs. Neither architecture nor urbanism can do anything about this, since they themselves result from this new turn taken by the general economy of the system: they are its operational semiology.

The city was first and foremost a site for the production and realisation of commodities, a site of industrial concentration and exploitation. Today the city is first and foremost the site of the sign's execution, as in its life or death sentence.

In the city's 'red belt' of factories, and in the working-class outskirts, this is no longer the case for us. In this city, in the same space, the historical dimension of the class struggle, the negativity of labour power, were still inscribed, an irreducible social specificity. The factory, as the model of socialisation through capital, has not disappeared today but, in line with the general strategy, has been replaced by the entire city as the space of the code. The urban matrix no longer realises a *power* (labour power) but a *difference* (the operation of the sign): metallurgy has become semiurgy.

We see this urban scenario materialised in the new cities which directly result from the operational analysis of needs and sign-functions, and in which everything is conceived, projected and realised on the basis of an analytic definition: environment, transport, labour, leisure, play and culture become so many commutable terms on the chessboard of the city, a homogeneous space defined as a total environment. Hence the connection between the urban landscape and racism: there is no difference between the act of packing people into one homogeneous space (which we call a ghetto) on the basis of a racial definition, and the act of making people homogeneous in a new city on the basis of a functional definition of their needs. It follows one and the same logic.

The city is no longer the politico-industrial zone that it was in the nineteenth century, it is the zone of signs, the media and the code. By the same token, its truth no longer lies in its geographical situation, as it did for the factory or even the traditional ghetto. Its truth, enclosure in the signform, lies all around us. It is the ghetto of television and advertising, the ghetto of consumers and the consumed, of readers read in advance, encoded decoders of every message, those circulating in, and circulated

by, the subway, leisure-time entertainers and the entertained, etc. Every space-time of urban life is a ghetto, each of which is connected to every other. Today a multiplicity of codes submit socialisation, or rather desocialisation, to this structural breakdown. The era of production, commodities and labour power merely amounts to the interdependence of all social processes, including exploitation, and it was on this socialisation, realised in part by capital itself, that Marx based his revolutionary perspective. But this historical solidarity (whether factory, local or class solidarity) has disappeared. From now on they are separate and indifferent under the sign of television and the automobile, under the sign of behaviour models inscribed everywhere in the media or in the layout of the city. Everyone falls into line in their delirious identification with leading models, orchestrated models of simulation. Everyone is commutable, like the models themselves. This is the era of geometrically variable individuals. As for the geometry of the code, it remains fixed and centralised. The monopoly of this code, circulating throughout the urban fabric, is the genuine form of social relations.

It is possible to conceive of the decentralisation of the sphere of material production, even that the historical relation between the city and commodity production is coming to an end. The system can do without the industrial, productive city, the space-time of the commodity and marketbased social relations. The signs of this development are evident. It cannot, however, do without the urban as the space-time of the code and reproduction, for the centrality of the code is the definition of power itself.

Whatever attacks contemporary semicracy, this new form of value, is therefore politically essential: graffiti for example. According to this new form there is a total commutability of elements within a functional set, each taking on meaning only insofar as it is a term that is capable of structural variation in accordance with the code.

Under these conditions, radical revolt effectively consists in saying 'I exist, I am so and so, I live on such and such street, I am alive here and now'. This would still be an identitarian revolt however, combating anonymity by demanding a proper name and a reality. The graffitiists went further in that they opposed pseudonyms rather than names to anonymity. They are seeking not to escape the combinatory in order to regain an identity (which is impossible in any case), but to turn indeterminacy against the system, to turn *indeterminacy* into *extermination*. Retaliation, reversion of the code according to its own logic, on its own terrain, gaining victory over it because it exceeds semicracy's own non-referentiality.

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 means nothing, it is not even a proper name, but a symbolic matriculation number whose function it is to derail the common system of designations. Such terms are not at all original, they all come from comic strips where they were imprisoned in fiction. They blasted their way out however, so as to burst into reality like a scream, an interjection, an anti-discourse, as the waste of all syntactic, poetic and political development, as the smallest radical element that cannot be caught by any organised discourse. Invincible due to their own poverty, they resist every interpretation and every connotation, no longer denoting anyone or anything. In this way, with neither connotation nor denotation, they escape the principle of signification and, as *empty signifiers*, erupt into the sphere of the *full signs* of the city, dissolving it on contact.

Names without intimacy, just as the ghettos have no intimacy, no private life, but thrive on an intense collective exchange. These names make no claim to an identity or a personality, but claim the radical exclusivity of the clan, gang, age group, group or ethnicity which, as we know, passes through the devolution of the name, coupled with an absolute loyalty, to this totemic designation, even if it came directly from the pages of under-

ground comics. This form of symbolic designation is annihilated by our social structure which imposes a *proper* name and a *private* individuality on everyone, shattering all solidarity in the name of an urban, abstract and universal sociality. These names or tribal appellations have, by contrast, a real symbolic charge: they are made to be given, exchanged, transmitted and relayed in a collective anonymity, where these names are exchanged as terms to introduce group members amongst each other, although they are no more private a property than language.

This is the real force of a symbolic ritual, and, in this sense, graffiti runs contrary to ail media and advertising signs, although they might create the illusion, on our city walls, that they are the same incantation. Advertising has been spoken of as a 'festival', since, without it, the urban environment would be dismal. But in fact it is only a cold bustle, a simulacrum of appeal and warmth, it makes no contacts, it cannot be revived by an autonomous or collective reading, and it does not create a symbolic network. More so than the walls that support it, advertising is itself a wall of functional signs made to be decoded, and its effects are exhausted in this decoding.

All media signs issue from this space without qualities, from this surface of inscription set up between producers and consumers, transmitters and receivers of signs. The city is a 'body without organs', as Deleuze says¹, an intersection of channelled flows. The graffitiists themselves come from the territorial order. They territorialise decoded urban spaces — a particular street, wall or district comes to life through them, becoming a collective territory again. They do not confine themselves to the ghetto, they export the ghetto through all the arteries of the city, they invade the white city and reveal that it is the real ghetto of the Western world.

A linguistic ghetto erupts into the city with graffiti, a kind of riot of signs. In the becoming-sign of the sign, graffiti has until

¹ See Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia I*, tr. R Hurley, M Seem and H R Lane, London: Athlone, 1984, and *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia II*, tr. Brian Massumi, London: Athlone, 1988, for the BWO.

now always constituted the basest form (the sexual and pornographic base), the shameful, repressed inscriptions in pissoirs and waste grounds. Only political and propagandistic slogans have conquered the walls in a direct offensive, full signs for which the wall is still a support and language a traditional medium. They are not aiming at the wall itself, nor at the pure functionality of signs as such. Doubtless it was only in May '68 in France that the graffiti and posters swept through the city in a different manner, attacking the support itself, producing a savage mobility on the walls, an inscription so sudden that it amounted to annihilating them. The inscriptions and frescoes at Nanterre actually hijacked the wall as a signifier of terrorist, functional gridded space: an anti-media action. The proof is that the government has been careful enough neither to efface nor to repaint the walls: the mass political slogans and posters have taken responsibility for this. There is no need for repression since the media themselves, the farleft media, have given the walls back their blind function. Since then, we have met with the Stockholm 'protest wall' where one is at liberty to protest on a certain surface, but where it is forbidden to put graffiti on neighbouring surfaces.

There has also been the ephemeral onslaught of the advertising hijack, limited by its own support, but already utilising the avenues the media have themselves opened up: subways, stations and posters. Consider also the assault on television by Jerry Rubin and America's counter-culture. This is a political attempt to hijack a great mass-medium, but only at the level of content and without changing the media themselves.

New York graffiti utilised urban clearways and mobile supports for the first time in a free and wide-ranging offensive. Above all, however, the very form of the media themselves, that is, their mode of production and distribution, was attacked for the first time. This was precisely because graffiti has no content and no message: this emptiness gives it its strength. So it was no accident

that the total offensive was accompanied by a recession in terms of content. This comes from a sort of revolutionary intuition, namely that deep ideology no longer functions at the level of political signifieds, but at the level of the signifier, and that this is where the system is vulnerable and must be dismantled.

Thus the political significance of graffiti becomes clear. It grew out of the repression of the urban riots in the ghettos. Struck by this repression, the revolt underwent a split into a doctrinal *pur et dur* Marxist-Leninist political organisation on the one hand, and, on the other, a savage cultural process with neither goal, ideology, nor content, at the level of signs. The first group called for a genuinely revolutionary practice and accused the graffitiists of folklore, but it's the other way round: the defeat of 1970 brought about a regression into traditional political activism, but it also necessitated the radicalisation of revolt on the real strategic terrain of the total manipulation of codes and significations. This is not at all a flight into signs, but on the contrary an extraordinary development in theory and practice (these two terms now no longer being kept distinct by the party).

Insurrection and eruption in the urban landscape as the site of the reproduction of the code. At this level, relations of forces no longer count, since signs don't operate on the basis of force, but on the basis of difference. We must therefore attack by means of difference, dismantling the network of codes, attacking coded differences by means of an uncodeable absolute difference, over which the system will stumble and disintegrate. There is no need for organised masses, nor for a political consciousness to do this — a thousand youths armed with marker pens and cans of spray-paint are enough to scramble the signals of urbania and dismantle the order of signs. Graffiti covers every subway map in New York, just as the Czechs changed the names of the streets in Prague to disconcert the Russians: guerrilla action.

Despite appearances, the City Walls Project, the painted walls, have nothing to do with graffiti. Moreover, they are prior to graffiti and will survive it. The initiative for these painted walls comes from the top as an innovatory attempt to enliven urbania set up with municipal subsidies. The 'City Walls Incorporated' organisation was founded in 1969 'to promote the program and technical aspects of wall-painting'. Its budget was covered by the New York Department of Cultural Affairs along with various other foundations such as that of David Rockefeller. His artistic ideology: 'The natural alliance between buildings and monumental painting'. His goal: 'To make a gift of art to the people of New York'. Consider also the 'Billboard Art Project' in Los Angeles: 'This project was set up to promote artistic representations that use the billboard as a medium in the urban environment. Thanks to the collaboration of Foster and Kleiser [two large advertising agencies], public billposting spaces have thus become an art showcase for the painters of Los Angeles. They create a dynamic medium and take art out of the restricted circle of the galleries and museums'.

Of course, these operations are confined to professionals, artists brought together in a consortium from New York. No possible ambiguity here: this is a question of a politics of the environment, of large-scale urban planning, where both the city and art gain. They gain because the city does not explode with the eruption of art 'out in the open', in the streets, nor does art explode on contact with the city. The entire city becomes an art gallery, art finds a whole new parading ground in the city. Neither undergoes any structural alteration, they merely exchange their privileges.

'To make a gift of art to the people of New York!' We need only compare this to SUPERKOOL's formula: 'There are those who don't like it, man, but whether they like it or not, we've become the strongest art movement to hit the city of New York'.

This makes all the difference. Some of the painted walls may be beautiful, but that has nothing to do with it. They will find a place in the history of art for having been able to create space on the blind, bare walls, by means of line and colour alone: the *trompe-l'œil*s are always the most beautiful, those painted walls that create an illusion of space and depth, those that 'enhance architecture with imagination', according to one of the artists' formulas. But this is precisely where their limits lie. They *play at* architecture without breaking the rules of the game, they recycle architecture in the imaginary, but retain the sacrament of architecture (from the technical support to the monumental structure, including even its social, class aspect, since most of the City Walls of this kind are in the white, civilised areas of the cities).

So architecture and town planning, even if they are transfigured by the imagination, cannot change anything, since they are mass-media themselves and, even in their most daring conception, they reproduce mass social relations, which is to say that collectively they allow people no response. All they can do is enliven, and participate in urban recycling, design in the largest sense: the simulation of exchange and collective values, the simulation of play and non-functional spaces. Hence the adventure parks for the children, the green spaces, the houses of culture; hence the City Walls and the protest walls, the green spaces of language [*parole*].

The graffitiists themselves care little for architecture; they defile it, forget about it and cross the street. The mural artist respects the wall as he used to respect the limitations of his easel. Graffiti runs from one house to the next, from one wall of a building to the next, from the wall onto the window or the door, or windows on subway trains, or the pavements. Graffiti overlaps, is thrown-up, superimposes (superimposition amounting to the abolition of the support as a framework, just as it is abolished as frame when its limits are not respected). Its graphics resemble the child's polymorphous perversity, ignoring the boundaries between the

sexes and the delimitation of erogenous zones. Curiously, moreover, graffiti turns the city's walls and corners, the subway's cars and the buses, into a *body*, a body without beginning or end, made erotogenic in its entirety by writing just as the body may be in the primitive inscription (tattooing). Tattooing takes place on the body. In primitive societies, along with other ritual signs, it makes the body what it is — material for symbolic exchange: without tattooing, as without masks, the body is only what it is, naked and expressionless. By tattooing walls, SUPERSEX and SUPERKOOL free them from architecture and turn them once again into living, social matter, into the moving body of the city before it has been branded with functions and institutions. The end of the 'four walls' when they are tattooed like archaic effigies. End of the repressive space-time of urban transport systems where the subway cars fly past like missiles or living hydras tattooed up to the eyes. Something about the city has become tribal, parietal, before writing, with these powerful emblems stripped of meaning. An incision into the flesh of empty signs that do not signify personal identity, but group initiation and affiliation: 'A biocybernetic self-fulfilling prophecy world orgy' ².

It is nevertheless astonishing to see this unfold in a Quaternary cybernetic city dominated by the two glass and aluminium towers of the World Trade Center, invulnerable metasigns of the system's omnipotence.

There are also frescoes and murals in the ghettos, the spontaneous artworks of ethnic groups who paint their own walls. Socially and politically, the impulse is the same as with graffiti. These are savage painted walls, not financed by the urban administration. Moreover, they all focus on political themes, on a revolutionary message: the unity of the oppressed, world peace, the cultural promotion of ethnic communities, solidarity, and only rarely the violence of open struggle. In short, as opposed to graffiti, they have a meaning, a message. And, contrary to the City Walls

² In English in the original.

project, which drew its inspiration from abstract, geometrical or surrealist art, they are always inspired by figurative and idealist forms. We can also see the difference between a scholarly and cultivated avant-garde art and the popular, realist forms with a strong ideological content but formally 'less advanced' (even though they have a variety of inspirations, from children's drawings to Mexican frescoes, from a scholarly art to Douannier Rousseau, or from Fernand Léger up to the simple images of Epinal, the sentimental illustrations of popular struggles). In any case, it is a matter of a counter-culture that, far from being underground, is reflexive and connected to the political and cultural consciousness of the oppressed group.

Here again, some of these walls are beautiful, others less so. That this aesthetic criterion can operate is in a certain way a sign of weakness. What I mean is that even though they are savages and anonymous collectives, they respect their support as well as the language of painting, even if this is in order to articulate a political act. In this sense, they can very easily be looked on as decorative works of art (some of them are even conceived as such), and have an eye turned towards their own value. Most of them are protected from this museum-culturalisation by the rapid destruction of the fences and the crumbling walls — here the municipal authorities do not patronise through art, and the negritude of the support is in the image of the ghetto. However, their mortality is not the same as the mortality of graffiti, which is systematically condemned to police repression (it is even forbidden to take photographs of it). This is because graffiti is more offensive and more radical, bursting into the white city; above all it is trans-ideological, trans-artistic. This is almost a paradox: whereas the Black and Puerto Rican walls, even if they have not been signed, always carry a virtual signature (a political or cultural, if not an artistic, reference), graffiti, composed of nothing but names, effectively avoids every reference and every origin. It alone is savage, in that [its message is zero.

We will come to what it signifies elsewhere, by analysing the two types of recuperation of which it is the object (apart from police repression):

1 \ It is recuperated as art. Jay Jacobs: 'A primitive, millennial, communitarian form, not an elitist one like Abstract Expressionism'. Or again: 'The subway cars rumble past one after the other throughout the station, like so many Jackson Pollocks hurtling by, roaring through the corridors of the history of art'. We speak of 'graffiti artists' and 'an eruption of popular art' created by youth, which 'will remain one of the important and characteristic manifestations of the art of the '70s', and so on. Always the aesthetic reduction, the very form of our dominant culture.

2 \ It is interpreted (and I am talking about the most admiring interpretations here) in terms of a reclamation of identity and personal freedom, as non-conformism: 'The indestructible survival of the individual in an inhuman environment' (Mitzi Cunliffe in *The New York Times*). A bourgeois humanist interpretation that comes from *our* feelings of frustration in the anonymity of large cities. Cunliffe again: 'It says [the graffiti says]: I AM, I am real, I have lived here. It says: KIKI, or DUKE, or MIKE, or GINO is alive, he's doing well and he lives in New York'. OK, but 'it' does not speak like that, it is our bourgeois-existentialist romanticism that speaks like that, the unique and incomparable being that each of us is, but who gets ground down by the city. Black youths themselves have no personality to defend, from the outset they are defending the community. Their revolt challenges bourgeois identity and anonymity at the same time. COOL COKE SUPERSTRUT³ SNAKE SODA VIRGIN — this Sioux litany, this subversive litany of anonymity, the symbolic explosion of these war names in the heart of the white city, must be heard and understood.

3 See the central illustration of this booklet.

Ce livret reproduit le chapitre «Kool Killer, ou l'insurrection par les signes» de l'ouvrage *L'échange symbolique et la mort* de Jean Baudrillard , Gallimard, Paris, 1976, pp. 118–128.

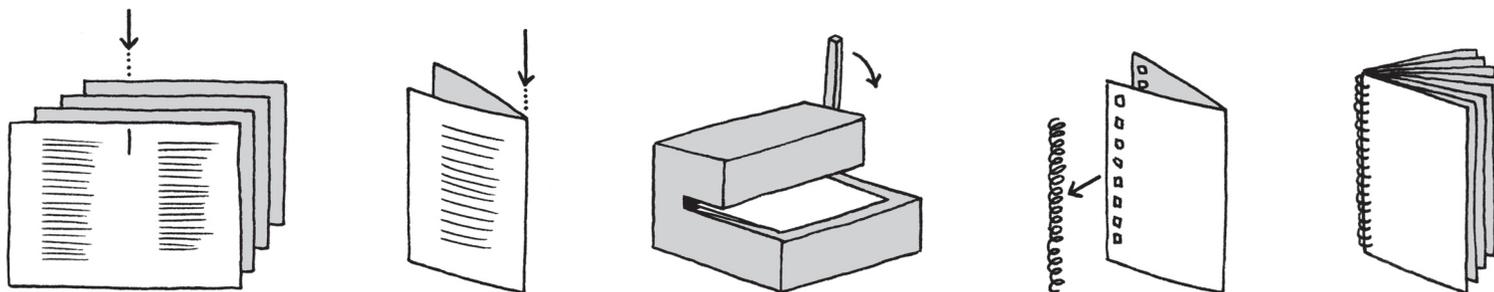
La mise en page de ce document PDF est une conception de François Chastanet, Bordeaux. Le texte est composé en Galliard dessiné par Matthew Carter en 1978, la couverture utilise l'Univers 39 Thin Ultra Condensed dessiné par Adrian Frutiger en 1957.

This booklet reproduces the chapter «Kool Killer, or The Insurrection of Signs» from *Symbolic Exchange and Death* of Jean Baudrillard, Theory, Culture & Society and Sage Publications, London, 1993, pp. 76–84.

This PDF document was designed by François Chastanet, Bordeaux. The text was output with the typeface Galliard, designed by Matthew Carter in 1978, the cover composed in Univers 39 Thin Ultra Condensed designed by Adrian Frutiger in 1957.

www.lpdme.org
/projects
/jeanbaudrillard
/koolkiller.zip

notice/manual



Ce fichier PDF est optimisé pour une impression laser noire sur format A4, orientation paysage des pages avec zone d'impression centrée et maximale sans aucun redimensionnement dans les préférences de l'imprimante et d'Acrobat Reader 5.0 ou supérieur.

Imprimer l'ensemble des 22 feuilles A4 standards composant le livret, puis les plier en deux comme indiqué dans le schéma, un repère central indiquant sur chaque feuille l'axe correct du pli. Perforer ensuite chacun des feuillets pliés, la perforation s'effectuant du côté opposé au pli. Relier les 22 feuillets en respectant leur ordre d'impression, on choisira de préférence une reliure métallique de diamètre approprié (\varnothing 9,5mm) ainsi qu'un papier plus résistant pour les couvertures, c'est-à-dire pour les feuilles 1 et 22.

On pourra par exemple utiliser du papier jaune pour les couvertures, feuilles 1 et 22, du papier blanc pour les feuilles 2, 3, 4 et 13, du papier recyclé gris clair pour les feuilles 5 à 12 et 14 à 21, afin d'améliorer la qualité du livret.

This PDF file is optimized for a black laser print on A4 format, landscape page orientation with centered and maximal printing area with no resizing in the preferences of the printer and Acrobat Reader 5.0 or superior.

Print the 22 standard A4 sheets that compose the booklet, then fold them in two as shown in the figure, a central mark indicate the correct axis of the fold. Perforate each of the folded sheets, the punching has to be made on the opposite side of the fold. Bind the 22 sheets respecting their order of printing, and choose preferably a metallic binding with appropriate diameter (\varnothing 9,5mm) and more resistant paper for the front and the back covers, i.e. for the sheets 1 and 22.

For example, one can use yellow paper for the covers, sheets 1 and 22, white paper for the sheets 2, 3, 4 and 13, clear gray recycled paper for the sheets 5 to 12 and 14 to 21, to improve the quality of the booklet.