

Séminaire-colloque des diplômés CCC, 2005

Dans la perspective de la session de soutenance des diplômés 2005, un séminaire de présentation des travaux en cours a été tenu au long de l'année académique.

Des séances de pré-production ont été organisées pour définir les modalités d'une soutenance dans la double logique collective et individuelle. Au mois de juillet 2005, il a été convenu d'inaugurer une forme hybride de séminaire-colloque où les intervenants-diplômés exposent et débattent de cinq thèmes au croisement de leurs recherches. Le séminaire-colloque est suivi de discussion avec le jury et le public dans l'esprit de la Charte du diplôme de fin d'études (rédac. 9 mars 05), « favoriser une ambiance d'échange intellectuel et

artistique (p.3) et «la soutenance est un moment de socialisation. (...) Dialoguer, (...) échanger, (...) confronter. (...) »

Les thèmes retenus sont : Changement d'échelle :: Trans-conditions :: Documentaire :: Contexte :: Produit dérivé::

Chacun des thèmes fait l'objet d'un texte de présentation des contenus, des enjeux et des objectifs.

Membres du jury: Doina Petrescu, Nathalie Magnan, Christophe d'Hallivillée, André Chaperon; Catherine Quéloz et Liliane Schneider

Changement d'échelle

modérateurs-trices : Marie Velardi - Michael Hofer

Marc Augé parle d'une perception ne pouvant dater que de l'après «premier pas de l'Homme sur la Lune», une perception de «rétrécissement de la planète: de cette mise à distance de nous-même à laquelle correspondent les performances des cosmonautes et la ronde de nos satellites (...). Nous sommes à l'ère des changements d'échelle.» («Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité», Marc Augé, éditions Seuil, 1992.)

Le changement d'échelle est avant tout changement de point de vue, de perception, et passage d'une représentation à une autre représentation du même objet. Il implique un changement de dimension, et une modification de la distance entre l'objet et l'observateur. On parlera de zoom, par exemple dans le champs photographique, mais aussi de façon plus étendue pour d'autres types de représentations. L'élaboration de l'architecture exige par exemple le passage d'une échelle à l'autre dans ses représentations mongiennes*. La pratique montre que les architectes travaillent généralement de façon linéaire de la grande échelle (le quartier, la ville) jusqu'aux détails constructifs. Les exemples où un projet est élaboré en partant d'un détail constructif pour être systématisé et appliqué à l'ensemble sont plus rares. On citera l'exemple du détail de l'angle développé par Mies van der Rohe pour le Seagram building de Manhattan, qui semble être à la base de la conception générale de l'immeuble, ce détail devenant icônique de l'ensemble.

Un exemple évident de l'application des changements d'échelle: le film «Powers of Ten», de Charles & Ray Eames (1977) Par un mouvement circulaire et continu de l'infiniment grand à l'infiniment petit, ce film met en scène de multiples changements d'échelle. Ce film est typique d'une pensée forgée dans la pratique de la représentation du design et de l'architecture, appliquée à un domaine scientifique. Il renvoie également à l'analyse pascalienne contenue dans l'argument du pari gagnant à faire sur l'existence de Dieu. Blaise Pascal, le croyant, utilise les connaissances de Pascal, le scientifique, pour convaincre le lecteur indécis quant à sa foi. Son argument utilise largement l'imagination humaine des représentations de l'infiniment grand et de l'infiniment petit pour créer un désarroi chez son lecteur. Quelques 300 ans plus tard, un film comme celui des Eames permet de nous faire entrer dans ce vertige du changement d'échelle poussé à l'extrême des avancées technologiques.

L'étude des phénomènes par la science s'est appliquée à inventer des modes de représentation, des modèles.

La théorie de la gravitation universelle de Newton, par exemple: l'anecdote de la pomme tombant sur la tête du scientifique faisant la sieste. La pomme c'est la lune et la tête du dormeur, la terre. La loi de la gravitation est universelle et c'est un processus de changement d'échelle qui semble être à la base de sa révélation. La représentation perspective - comme projection de l'espace 3d sur le tableau, plan d'intersection entre l'oeil de l'observateur et l'espace - opère le changement d'échelle que le spectateur pourra expérimenter en se plaçant devant le tableau en un point précis. Le spectateur s'insère dans la représentation et change lui-même d'échelle.

Le changement d'échelle des représentations introduit la métaphore comme ressource de l'expression artistique.

Le tableau, l'image,- fenêtres sur le monde extérieur sont reflets du monde intérieur de l'artiste, une métaphore. Au 20ème siècle, la peinture abstraite (jusqu'à son «aboutissement» dans le monochrome) mis l'échelle du tableau à égalité avec celle du spectateur. Aucune accroche à un possible changement d'échelle à l'intérieur du tableau. Dès lors, le spectateur est amené à forger une métaphore à partir de sa position de regardant debout face à un mur dans un espace donné. Il est ainsi renvoyé à la réalité de l'espace où il se trouve, et il peut commencer à établir des connections entre celui-ci et le monde extérieur dans ses fondements sociologiques, anthropologiques, politiques, psychologiques. C'est le point d'entrée de l'art dans le domaines des sciences humaines. Les performances artistiques sont lues, traduites et interprétées métaphoriquement. L'action («la performance») menée dans l'espace de l'art est amplifiée et transposée par le biais du spectateur en métaphore politique.

Le monde individuel est métaphoriquement l'expression du monde collectif dans lequel l'artiste évolue. La petite échelle individuelle rejoint ainsi la grande échelle de la société. L'artiste est-il amené à pratiquer ce changement d'échelle en plaçant son expérience poétique personnelle du monde comme métaphore des forces politiques universelles dont il/elle devient l'interprète?

Cette thématique générale traite aussi de la relation local/global. Le «globaliste» imagine que plus il s'éloigne du local, plus il rejoint l'essentiel, là où le «localiste» ne voit que des généralités. Le danger serait de prendre un local (par exemple le point de vue

occidental) pour le global. Autrement dit, ne sommes-nous pas plutôt confrontés à des représentations locales surmédiatisées?

Le changement d'échelle apparaît comme un thème commun à plusieurs de nos recherches. Le changement d'échelle est-il une sorte de pratique, une manière d'opérer, un *modus operandi* nécessaire à la pratique intellectuelle, à la fabrication de la pensée contemporaine et ceci en particulier dans le champs de l'art?

Comment voyons-nous la relation local/global dans les représentations artistiques?

Le film documentaire, s'il traite de la réalité d'un point de vue local, quel est alors le rapport de ce local avec le global?

TRANSconditions

modératrice : Adla Isanovic

Différents "trans-" concepts peuvent être trouvés dans les discours contemporains sociaux, économiques, politiques et culturels. Par exemple: les phénomènes contemporains de "transition", "transnationalisme", "transculturalisme", "transdisciplinarité", ou "translation" (traduction) qui ont un rôle important dans le discours des études culturelles.

Ces "trans-...conditions" sont vues comme le résultat de la condition sociale contemporaine qui est déterminée par le "flux" et la "fluidité". La mobilité, essence de la fluidité, est déjà reconnue comme la force principale du nouvel ordre mondial. Le 'networking' aussi doit être vu dans le contexte des "cultures des flux". Tout ça a amené vers la reconnaissance de nouvelles notions et apparitions des trans-...conditions.

Par exemple, Masao Miyoshi(1) affirme qu'il y a au moins six développements interrelationnels dans l'histoire de l'après-deuxième guerre mondiale, qui ne devraient pas et ne peuvent pas être considérés isolément: la Guerre froide (et sa fin), la décolonisation, les corporations transnationales, la révolution high-tech, le féminisme et la crise environnementale. Elle a reconnu aussi: "*adjacent cultural coordinates such as postmodernism, popularization of culture, cultural studies, de-disciplinarization, ethnicism, economic regionalism (tripolism)*".(2)

On va discuter des concepts et des positions des «transconditions», en prenant comme point de départ leurs relations avec des problématiques comme: la notion de "l'artiste comme traducteur", le contexte des institutions et des pratiques artistiques transnationales, le contexte des trans-disciplinarités, aussi bien que le discours des études culturelles et des concepts de "translation" en relation avec des notions de "différence" et "diversité" culturelle.

Quelques questions: Ces questions et concepts doivent-ils être discutés en relation avec les différentes coordonnées culturelles? Est-ce que la "translation / traduction" peut être reconnue comme le résultat de ces développements, ou comme quelque chose qui a rendu possible l'apparition de ces développements? Est-ce

Les moyens de diffusion contemporains permettent d'exporter à une grande échelle une représentation locale. Doit-on considérer ces moyens de diffusion comme l'expression d'une forme de globalité?

*Gaspard Monge (1746-1818) développa une méthode générale d'application de la géométrie à des problèmes de construction: La Géométrie descriptive de Monge (1799): deux plans de projection perpendiculaires pour la description graphique des solides)

Septembre 2005, Marie Velardi / Michael hofer

qu'aujourd'hui la translation a lieu seulement dans des grands centres, "métropoles" ou dans les périphéries aussi? Si non, pourquoi? Si oui, est-ce que ces transformations par la translation sont différentes et comment? Est-ce que ces conditions d'être ni "ici" ni "là-bas", ces conditions de passage et de transformation, sont, en fait, des états d'insécurité et d'incertitude, ou peut-être des signes de quelque chose d'autre? ...

References:

"Democracy Unrealized (Documental1_Platform1)" (eds: Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya), Hatje Cantz Publishers, 2002

Boris Buden, "Public Space as Translation Process", dans " Real Public Spaces", Republicart, [HYPERLINK <http://republicart.net/disc/realpublicspaces/>](http://republicart.net/disc/realpublicspaces/), 2003

Homi Bhaba, "The Location of Culture", London, New York: Routledge, 1994

Août 2005, Adla Isanovic

(1) (Masao Miyoshi, " A Borderless World?", Documenta X Book, 1997, p.184)

(2) Masao Miyoshi ajoute: "The relationship between the two groups is neither homologous nor casual, but its exact nature requires further examination in a different context."

Documentaire

modératrice : *Martina Loher*

LA PLACE DES PRATIQUES DOCUMENTAIRES DANS L'ART CONTEMPORAIN

Ces dernières années, on a assisté à une réelle redécouverte du genre documentaire dans les arts : d'un côté le monde de l'art contemporain a commencé à s'y intéresser sérieusement, d'un autre côté il a été revalorisé au cinéma.

L'art contemporain redécouvre un besoin de documenter le réel et répond à la vague des diverses pratiques documentaires par une réflexion sur le concept du « post-media », c'est à dire des pièces documentaires qui remettent, en même temps qu'elles relèvent d'un fait, le genre même en question. Depuis la Documenta X et XI, un grand nombre d'expositions post-media internationales ont eu lieu, pour en nommer quelques unes: « Despres de la noticia » (Après les Nouvelles) au CCCB à Barcelone en 2003, « Documentary Creation » au Kunstmuseum Luzern et « The need to document » au Kunsthau Basel-Land, toutes les deux en 2005. Et le 23 septembre une exposition importante avec le titre « After the Facts » ouvre ses portes à Berlin. Les pratiques documentaires sont également très répandues dans le Net. Le site www.republicart.net, par exemple, est à relever pour ses apports théoriques sur l'actualité du documentaire.

Dans le domaine du cinéma il y a également un mouvement en faveur du documentaire. Longtemps délaissé des salles, le genre semblait relever de la documentation accompagnant les informations télévisuelles. Aujourd'hui, il est presque quotidien de voir un documentaire à l'affiche d'un cinéma.

Pourquoi ce renouveau du genre ? S'agit-il d'une réaction à la crise des médias qui s'éloignent de plus en plus de la réalité ? Existe-t-il un lien avec le remplacement croissant des documentaires classiques et des reportages de télévision par des formats « reality » plus économiques qui rendent le genre plus trivial ? Nous vivons dans un monde toujours plus fictif, où la réalité devient presque une fiction. Michael Moore a eu raison d'exprimer ce malaise quand il a gagné l'Oscar pour « Bowling for Columbine ». L'artiste-théoricienne Hito Steyerl illustre ce même constat par une phrase de

Chico Marx : « Who are you going to believe - me or your own eyes ? » Ce rapport fictif à la réalité est peut-être arrivé au point culminant avant et pendant la guerre d'Irak, avec le discours sur les armes de destruction massive et où les journalistes américains ont été amenés au milieu des troupes, ce qui fait que l'information sur cette guerre a été extrêmement manipulée.

Mais les artistes ne se limitent plus à critiquer les médias, comme ils le faisaient lors de la première guerre du Golf. Non, il s'agit aujourd'hui de la question fondamentale, comment nous pouvons utiliser l'art en tant que forum autonome. Dans un temps de la perte des libertés civiles par le discours sécuritaire et des dé-démocratisation généralisée de la société, l'art peut-il être un espace ouvert à un procès de re-démocratisation et d'une mise en question du discours officiel.

Au long de mes propres recherches et de l'élaboration de mon documentaire les questions suivantes ont été soulevées :

Que signifie documenter ? Est-ce rechercher des sources ? Est-ce témoigner ? Entendre des témoins ? Procéder à la déconstruction et à la reconstruction critique d'un moment de l'histoire ? Pourquoi chaque époque procède-elle à la révision des documents de la précédente ? Cela signifie-t-il que le document construit un point de vue et qu'il n'a pas de validité en soi mais une valeur relative au point de vue de l'époque ? Est-ce qu'un témoignage vivant est un document ? Dans sa fragilité constitutive, le document serait-il un anti-monument de la mémoire ?

À quelles conditions une oeuvre d'art peut-elle être considérée comme un document et par là être soustraite à un statut d'unicité ? Le document est-il d'abord quelque chose de reproductible et de discutabile par beaucoup, indépendamment du contexte culturel, social, politique, indépendamment de la posture idéologique du commentateur, de l'interprète ? Comment un simple « papier », une « image », un « entretien » acquièrent-ils une valeur documentaire ?

Septembre 2005, Martina Loher

(1)Hito Steyerl « Le documentarisme en tant que politique de la vérité » www.republicart.net

Contexte

modérateur : *Charles Heller*

présentation du concept :

L'histoire, ainsi que les différentes acceptions du mot «contexte», constitue une bonne introduction au questionnement que permettra le thème du même nom. En linguistique, le contexte indique l'ensemble textuel au sein du quel s'inscrit un élément textuel. Le contexte forme un « ensemble des unités d'un niveau d'analyse déterminé (phonème, monème ou morphème, unité lexicale, syntagme, phrase...) constituant l'entourage temporel (parole) ou spatial (écriture) d'une unité, d'un segment de discours dégagé par une analyse de même niveau » (<http://atilf.atilf.fr>). Contrairement au mot

environnement, le contexte, de part son étymologie (de contextere « assembler, rattacher »), implique toujours une relation entre unité et totalité. En somme, parler de contexte implique de définir un niveau, d'articuler la compréhension de l'unité à celle du contexte dans lequel elle s'inscrit, de comprendre les relations qui lient ceux-ci. Ainsi le thème « contexte » devrait nous permettre d'aborder des questions souvent occultées dans le cadre de présentations: celles des relations que nous développons durant le processus de recherche artistique avec un(des) contexte(s) spécifique(s).

références :

Les références sont multiples : on pensera notamment à des travaux tels que celui d'Olivier Ressler, qui s'ar-

ticule à différents mouvements de contestation, à celui de Renée Green, influencée par les études critiques, les théories postcoloniales, et qui est reconnue comme théoricienne. A travers ces exemples, on voit bien qu'il ne s'agit jamais simplement d'être influencé par, mais de fonctionner avec.

Questions:

Avec quels domaines de recherche, concepts, mouvements sociaux, périodes historiques, etc, s'est-on agencé durant le processus de recherche artistique ? Quelle est la nature de cet agencement ? Comment le sens de notre travail s'en trouve-t-il altéré ? Quelles ont été les difficultés ou les contraintes rencontrées ?

Produits dérivés

modérateur : Raphaël Julliard

«Les idées sont une chose et ce qui se passe réellement une autre» John Cage, *Silence*, 1961

L'image qui vient forcément à l'esprit, c'est une figurine manufacturée de Star Wars. Bout de plastique articulé qui permet de «posséder» un fragment tangible de la magie d'un film culte, et qui rapporte aussi de substantiels bénéfices à Lucasfilm propriétaire des droits. Objet sésame/univers d'un côté, production de plusvalue de l'autre. Soit.

En partant de cette double logique, nous nous proposons d'interroger différents domaines et pratiques afin de mieux cerner cette notion.

Nous observerons comment la culture néo-libérale a transformé les modes de production (ou l'inverse?), et comment aujourd'hui la véritable production se passe au niveau du symbolique (Noms de société, logos, partenaria...). Et quelles sont les stratégies développées par les marques pour accroître leur capital auratique auprès des consommateurs.

De là, nous comparerons ces stratégies avec celles mises en œuvre par certains artistes contemporains, qui choisissent de se positionner sur le marché de l'art comme une marque, une entreprise (Damien Hirst par

Sources :

Dictionnaire français de l'ALTIF (analyse et traitement informatique de la langue française) :<http://atilf.atilf.fr>

Oliver Ressler, *Alternative Economics, Alternative Societies*: <http://republicart.net/disc/aeas/aeas-editorial.htm>

Homi Bhabha fait référence au travail de Renée Green dans son introduction à « The Location of Culture », Homi Bhabha, 1994, Routledge: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/location1.html>

Septembre 2005, Charles Heller

exemple). Pour mieux comprendre les enjeux propres au monde de l'art, nous retracerons une courte histoire de l'art comme production, de Rembrandt à Warhol, de Klein à Hybert, Duchamp à Gonzales de Torres... Et nous nous intéresserons plus particulièrement à des postures artistiques, tel l'Economic Art.

- Quelles productions pour la recherche artistique?
- La production dérivée comme paradigme d'un changement d'échelle des valeurs?
- Le reportage support de l'idéologie ambiante?
- Le rôle de la «transaction» dans le marché de l'art?
- Le produit dérivé, une forme obligée de l'art dans le contexte hypermoderne?

Références: non textuelles, basées sur l'expérience de la galerie J lors de l'exposition «produits dérivés» du 15 septembre 2005.

Les enfants de McLaren & L'artiste comme producteur, Dan Graham, *Rock/Music Textes*, 1982 & 1988

NOLOGO, Naomi Klein, 2002

The ethos of the edition, Susan Tallman, *Prints & Editions*, 1991

The Manual: How to have a Number 1, The Easy Way, Bill Drummond & Jimmy Cauty, 1988

Ecosystème du monde de l'art, *Artpress hors série*, 2001

Septembre 2005, Christian Bili