

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2013

MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

CHIARA BERTINI. DEDANS, DEHORS DANS LE CHANGEMENT CONTINU. POUR UNE SUBJECTIVITÉ
AUTO-ENRICHISSANTE EN CONSTRUCTION PERMANENTE
CÉCILE BOSS. LA VIE NE VIT PAS. PENSER L'ENFERMEMENT PAR L'ÉCRITURE FILMIQUE ET LE MONTAGE
MÉLANIE BORÈS. LA VITRE ET LE TAIN DU MIROIR. POUR UNE ÉCRITURE ET UNE LECTURE DU QUOTIDIEN
ROXANE BOVET. MZD À CLARO : « HAVE FUN »
ÉLISE GIRARDOT. LE MUSÉE EST MORT, VIVE LE MUSÉE! DE L'ÉCOSYSTÈME DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
MARIA ADELAIDA SAMPER. FAIRE DE L'ART SANS SE FAIRE REMARQUER. LA CONSTRUCTION
DE RÉSEAUX COMME PRATIQUE SOUTERRAINE DE PRODUCTION ARTISTIQUE
JANIS SCHROEDER. LA MANIÈRE D'ÊTRE AU MONDE FONDAMENTALE. PARCOURS À TRAVERS
LA RÉGION DE LA RUHR
LAURE STERN. VANISHED INTO THIN AIR ? ÉVAPORÉS. FORMES DE VIES TEMPORAIREMENT ESCAMOTÉES
KATE STEVENSON. A PROJECT FOR THE CONSTITUTION OF AN IDEAL STATE IN THE TREES

RECHERCHES EN COURS, MASTER 1 PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

LUCAS CANTORI. INSTAURER UN DIALOGUE « INTELLIGENT » AVEC LES PRATIQUES SCIENTIFIQUES
MARISA CORNEJO. OUR WOUNDS ARE OUR TROPHIES. HOW TO MEMORIALIZE
THE CHALLENGES OF EXILE
ANNIA DIVIANI. MES CHEVAUX DE TROIE
JOSEPH FAVRE. QUELLES POLITIQUES CULTURELLES POUR AMBILLY ?
NOVINE MOVAREKHI. VOICING DEMOCRACY IN PUBLIC SPACES : ARTISTIC PRACTICES
IN THE EGYPTIAN TRANSITIONAL SOCIETY
IGNAS PETRONIS. THE INTERPLAY BETWEEN CONCEPTUAL PRACTICES AND POLITICAL
INTERPRETATION THROUGH A FEW CASE STUDIES
ALEXANDRA ROGER. LE CONCEPT DU « DEUXIÈME TEMPS »
MARIANNE VILLIÈRE. ATTITUDES DE VIE

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2013

Les Actes de recherche présentent une synthèse des recherches accomplies et en cours développées dans la Master Thesis, comme lieu de formation à la recherche. Les pratiques de l'art et leurs moyens de reproductibilité technique mobilisent le goût de la recherche et l'investigation théorique scientifique. Cette pratique complexe de la recherche a pour objectif de modifier mutuellement les modes de pensée et la force d'invention des pratiques de l'art. L'édition annuelle des Actes de recherche tend à donner les conditions optimales d'un débat d'idées au jury de soutenance de fin d'étude et au jury de fin d'année académique et d'assurer une temporalité prospective aux recherches.

MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

DEDANS, DEHORS DANS LE CHANGEMENT CONTINU.

POUR UNE SUBJECTIVITÉ AUTO-ENRICHISSANTE EN CONSTRUCTION PERMANENTE

| | |
|---|----|
| CHIARA BERTINI | 3 |
| LA VIE NE VIT PAS. PENSER L'ENFERMEMENT PAR L'ÉCRITURE FILMIQUE ET LE MONTAGE | |
| CÉCILE BOSS | 8 |
| LA VITRE ET LE TAIN DU MIROIR. POUR UNE ÉCRITURE ET UNE LECTURE DU QUOTIDIEN | |
| MÉLANIE BORÈS | 14 |
| MZD À CLARO : « HAVE FUN » | |
| ROXANE BOVET | 18 |
| LE MUSÉE EST MORT, VIVE LE MUSÉE ! DE L'ÉCOSYSTÈME DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN | |
| ÉLISE GIRARDOT | 23 |
| FAIRE DE L'ART SANS SE FAIRE REMARQUER. LA CONSTRUCTION DE RÉSEAUX COMME PRATIQUE SOUTERRAINE DE PRODUCTION ARTISTIQUE | |
| MARIA ADELAIDA SAMPER | 28 |
| LA MANIÈRE D'ÊTRE AU MONDE FONDAMENTALE. PARCOURS À TRAVERS LA RÉGION DE LA RUHR | |
| JANIS SCHROEDER | 33 |
| VANISHED INTO THIN AIR ? ÉVAPORÉS. FORMES DE VIES TEMPORAIREMENT ESCAMOTÉES | |
| LAURE STERN GEISSBUHLER | 38 |
| A PROJECT FOR THE CONSTITUTION OF AN IDEAL STATE IN THE TREES | |
| KATE MCHUGH STEVENSON | 47 |

RECHERCHES EN COURS, MASTER 1 PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

| | |
|---|----|
| INSTAURER UN DIALOGUE « INTELLIGENT » AVEC LES PRATIQUES SCIENTIFIQUES | |
| LUCAS CANTORI | 51 |
| OUR WOUNDS ARE OUR TROPHIES. HOW TO MEMORIALIZE THE CHALLENGES OF EXILE | |
| MARISA CORNEJO KASTERINE | 51 |
| MES CHEVAUX DE TROIE | |
| ANNIA DIVIANI | 52 |
| QUELLES POLITIQUES CULTURELLES POUR AMBILLY ? | |
| JOSEPH FAVRE | 52 |
| VOICING DEMOCRACY IN PUBLIC SPACES: ARTISTIC PRACTICES IN THE EGYPTIAN TRANSITIONAL SOCIETY | |
| NOVINE MOVAREKHI | 52 |
| THE INTERPLAY BETWEEN CONCEPTUAL PRACTICES AND POLITICAL INTERPRETATION THROUGH A FEW CASE STUDIES | |
| IGNAS PETRONIS | 53 |
| LE CONCEPT DU « DEUXIÈME TEMPS » | |
| ALEXANDRA ROGER | 54 |
| ATTITUDES DE VIE | |
| MARIANNE VILLIÈRE | 54 |

HOMEBREW ATTITUDE: MODELS OF AUTONOMOUS INVENTIVITY

VALERIO BELLONI

“His idea was that we possess technical objects in the wrong way. [...] A legitimate use of technical objects is to mold them to our purpose. Or to get close enough to them to understand their possibilities. Thoreau worked constantly and brilliantly at all forms of manual labor [...] We aren't following Thoreau's example. We could do much more, we could study technical objects closely, live with them, not be prisoners of our technological surroundings. Abolish that prison, too!” —John Cage, “For the Birds”¹

Today in that prison the power of biopolitics has erected new walls and inaugurated a new type of prisoners: the “creative class” described as so shiny and inviting by Richard Florida in his international bestseller, *The Rise the of the Creative Class*. Florida's basic thesis is that urban fortunes increasingly turn on the capacity to attract, retain and even pamper a mobile class of “creatives,” whose aggregate efforts have become the primary drivers of economic development.

The research I have done over the past two years begins with this analysis and tries to answer a series of questions: If the capital turns creativity into gain as the last conquest of biopower, are there forms of inventiveness that escape this control? If these forms exist, which features should they have to be truly independent? And in the end, could they actually represent a form of resistance? Could they be a tool to escape the technological prison Cage was talking about? In an attempt to answer these questions I began this investigation by analyzing examples of inventiveness used in a critical way. I tried to situate these questions in different contexts and in different fields of research.

THE ARTS & CRAFTS MOVEMENT

I first explored inventivity within a historical context. I found the kind of approach I was looking for in the criticism of late 19th and early 20th century thinkers, such as William Morris and John Ruskin, used as the theoretical framework underlying the Arts & Crafts Movement. This movement proposed to go back to the real needs of the individual and the community. It focused on the simplicity and beauty of man-made products, in contrast to the cold products of industry, and refused bad products and materials made available by industrial distribution. Research for an autonomy of production and shared knowledge about the creative process were at the base of a style of critics against the degeneration of taste that was transforming the human being into a consumer. Many of the proposals from this movement are no longer possible alternatives in the current phase of capitalist development, but what remains interesting is the centrality of artistic practice in the social criticism developed by these thinkers.

CONSTRUCTIONISM

In parallel, I tried to situate the research in the educational field. I wondered which of the many pedagogical theories studied the relationship between creative processes and learning

processes, and whether this relationship could be a step forward in the tendency towards autonomy.

I found this strong relationship in the theories of Constructionism developed by the American mathematician Seymour Papert. A pupil of the Swiss educator Jean Piaget, Papert began with Piaget's epistemology to develop the idea that learning is more efficient when it is part of a task to build a significant product. Constructionism stands both as a theory of learning and as an educational strategy, by connecting two types of construction: the construction of knowledge and the construction of cognitive artifacts. The first construction takes place in the context of the second. Seymour Papert introduced and defined the concept of cognitive artifact, but Donald Norman's definition (a professor of psychology and cognitive science at the University of California) expands the concept by describing it as “an artificial device created by man to act in various ways on information, in particular storing, presenting, working on information, thereby expanding cognitive abilities.” Using cognitive artifacts, we create knowledge but at the same time the artifact transforms knowledge into the purpose for which it was designed. With this kind of support we transfer mechanical operations outside of the mind, allowing the mind to refine and create more complex ones. What I think is important in these theories is the active position of acting on information rather than receiving it in an unconscious way.

Among the various examples of experiments on this active position in the learning opportunities I find particularly interesting Alan Shaw's text *Social Constructionism and the Inner City*, in which he analyzes the challenges faced when organizing educational activities in the poorest neighborhoods in Boston. By applying the Constructionist theories in a social framework, Shaw shows that the development of autonomous learning not only supports the development of individuals within the communities, but the development of the community itself.

HOMEBREW AND DISTRIBUTIVE ECONOMIES

Continuing to seek examples of autonomous inventivity in different fields, I tried to contextualize my questions that focused on economical problems. I wondered if there were examples of economic theories or economic practices in which creativity is disconnected from the control of the capital, or even better, that represent a way to escape from such control. I analyzed two different approaches: the *Distributive Economic Model* and the *Homebrew Industrial Revolution*.

Distributism is an economic philosophy born during the same period as socialism, which arose in reaction against the inequalities of capitalism in late Victorian England times. In the socialist model the ownership of the means of production is centralized under the control of the state. In the capitalistic model the ownership of the means of production is controlled by a few businesses or by wealthy private individuals. In the distributist model of society, the ownership of the means of production is spread among the populace. This broader distribution does not extend to all property, but only to productive property, that is the property which produces wealth.

The homebrew industrial revolution is an economic process described by Kevin A. Carson in his book, *Homebrew Industrial Revolution: A Low Overhead Manifesto*. Carson describes the rise and fall of the Sloanist model of production and analyzes new emerging economies made of networked local manufacturing, garage industry, and household micro enterprises.

These alternative economies are based on the intuitions of Ralph Borsodi. During the Great Depression, Borsodi showed that with the spread of increased access to electricity, most goods could be produced in small shops or homes with a level of efficiency that was competitive with large factories. According to Borsodi, as the cost of production falls in centralized production facilities, the cost of distribution rises out of proportion to the gains realized in production. He argued that for most goods the overall costs were actually lower if the manufacturing takes place at home. In these types of economic theories I found the central ideas of autonomy in production, knowledge sharing, and inventiveness of the individual and community, all factors that are central in my investigation.

THE RISE OF THE DARK MATTER

The last field where I tried to contextualize all these factors is the universe of contemporary subcultures that developed in parallel to the rise of the “creative class”. The book *Dark Matter* by Gregory Sholette has been central in this part of my research. Gregory Sholette is a New York-based artist and an activist, co-founder of two artists’ collectives: the Political Art Documentation and Distribution and REPOhistory. Sholette argues that all creativity in the art world is deeply dependent on the non-commercial sphere of hobbyists and amateurs. He describes this sphere as a real and creative culture, and calls it the *creative dark matter*, using an astrophysics metaphor. Astrophysicists describe dark matter as forming an invisible mass so far only perceived indirectly by observing the motions of visible, astronomical objects such as stars and galaxies. Despite its invisibility and unknown constitution, most of the universe, perhaps as much as 96%, consists of dark matter. According to Sholette, creative dark matter represents most of the art world even if the public focuses on the few visible stars.

What I found most interesting in Sholette’s analysis is his description of how a growing number of actors within this dark matter are now increasingly intervening in the sphere of public art. Guided by this description I looked for examples of contemporary subcultures that have emerged from the diffusion of technology (creative means of production) and knowledge (shared inventiveness). I found and analyzed relevant examples like the “Remix Culture,” “Graffiti Art,” “Fan Art,” and the scene developed around the Maker Fairs.

COMMON FEATURES

At this point, having contextualized my investigation in different fields of research, I was able to collect and analyze a number of examples of creative and critical practices. I wondered what features they could all have in common. I think that the first element is the autonomy from the sphere of labor. When inventiveness is used outside of professionalism it could represent a real alternative to “creativity as an imperative.” “Be Creative or Die” is the formula used by journalist Christopher

Dreher summarizing the situation of Florida’s creative class. If creativity is considered a talent driven by profit, exploited by capital, and closed by intellectual property, any real resistance can only come from a shared inventivity, with an open and evolutionary approach, driven by amateur’s typical passion.

The second element of this alternative is the propensity for knowledge sharing. In my opinion there is a medium that, better than others, could now represent the key to this sharing attitude: the *tutorial* nowadays also known as “How to”. The detailed descriptions of manufacturing processes from the Arts & Crafts Movement, the sharing of Distributism’s knowledge of production, the cognitive artifacts used in the constructionist experiments and video tutorials on youtube, all these have shaped the tutorial as a medium. Tutorial developed its own grammar and aesthetics to become a form of “narrative of the experience” that is shareable, repeatable and not closed. In its present form, and in the form used in the examples analyzed in this research, the tutorial is not seen as an algorithm (a sequence of instructions), but more like a map of experimental vanishing points. The serendipity drift is often encouraged, getting lost in the process of discovering new routes or entirely changing the goal. This led me to think that another characteristic feature of truly autonomous forms of inventivity is the freedom to experiment. In the end, I think that a form of resistance to exploitation in the technological prison cannot be defined as such if it is not “collectivizing”. Experimenting with new paths, building meaningful experiences and sharing processes mean creating connections that develop both in the physical and in the social environment. All the experiences that I have analyzed have in common the fact that they are “devices of community production”.²

SHARING AND COLLABORATING

So I thought that this research should have a sharing and collaborative component. I wanted to share some of the topics that I learned during these two years of research by writing from scratch a few pages for the Italian language version of Wikipedia and contributing to the work of others, already present, by developing additional content. In my opinion the best examples of this contribution are the pages: *Costruzionismo, teoria dell’apprendimento* (Constructionism, learning theory) and *Artefatti Cognitivi* (Cognitive artifacts).

Then my colleague and friend Yaël Maïm started a collaborative project based on our common interest in the Tutorial as a medium and in *détournement* as an artistic practice. This project took the form of a blog called MacGyver Manifesto. In this blog we use *détournement* as a narrative technique. MacGyver was a character who starred in a 1980s television series, and who was known for his ability to solve complex problems using his own inventiveness, everyday materials he found around him, a Swiss army knife, and some duct tape. We used this figure to describe in a propaganda-manifesto-style the guidelines of a fictional Movement, based on hackers’ ethics, the Do It Yourself attitude and the openness of knowledge sharing.

The next step of this project is to expand its collaborative component by opening the blog with an “open call” to various tutorial-sharing communities developed around magazines like *Make Magazine Readymade and Instructables*, and asking them to select and post tutorials close to the spirit of the manifesto.

Concluding this thoughtscape I believe that the research I have done in these two years (and that I will try to continue after the CCC Research-Based Master Programme) made me enjoy the experience that Gregory Sholette calls “the imaginative exploration of ideas, the pleasure of communication, the exchange of education and the construction of fantasy, all inside a radical social and artistic practice.”

NOTES

1. John Cage, “For the Birds” in *John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Publishers, London, 1981
 2. Antonio Negri, *Empire*, Exils, Paris, 2000
-

BIOGRAPHY

I was born in 1978, in Italy, I grew up and received most of my education in sub-culture situations like punk bands, social movements, hack labs and surf crews. After these experiences I graduated at the University of Perugia in the department of Science and Technology for Art Production which is part of the Education Faculty. I live in Geneva since 2010 studying at the CCC Research-Based Master Programme. I am currently part of the MacGyver Manifesto Project and starting a new collaborative “project/action research” called *Eco-Tutorial-Distribution*.

**MUD SPACE & SPIRIT
—RAMBLING AROUND
FANNY BENICHO**

WALKTHROUGH #0814726#

The *Mud Space & Spirit* log book has early on been envisaged as cyclical redundancy research on research including research on the figure of the inventor —and home, home on the range.

Accordingly, as a given possibility to experiment and process the protean forms of research, expanding on methods and praxis. Along willingly trying to drift away from the orthodoxy of academic standards.

Consequently considered too, the high propensity of this trial venture to encounter critical errors, returning boomerangs and pebbles in my shoes, all the while revealing itself to be deceptive with regards to the multifarious expectations which will be unfulfilled in many ways.

Two years of CCChaucerian-like pilgrimage, several splashes of Dr Bach's flowers rescue spray on the tongue and a cherished cheering quote by pragmatists Dan Sperber and Deirdre Wilson—

“Since it is obvious that the communication process takes place at a risk, why assume that it is governed by a failsafe procedure? Moreover, if there is one conclusion to be drawn from work on artificial intelligence, it is that most cognitive processes are so complex that they must be modelled in terms of heuristics rather than failsafe algorithms. We assume, then, that communication is governed by a less-than-perfect heuristic. On this approach, failures in communication are to be expected: what is mysterious and requires explanation is not failure but success.”¹

—later might soon contribute to uncovering clues as to the address.

Hmm. Let's re-start properly.

Dear daring Reader,

I'm glad you're curious.

Yes, you've just passed the opening interface of the proto MUD game *Zork*. The acronym originally stands for Multi-User Dungeon; later variants include Multi-User Dimension and Multi-User Domain. “Zork” is MIT hacker slang for an unfinished program. *Zork* is one of the first interactive fiction video games, written between 1977 and 1979 by four members of the Dynamic Modelling Group of the aforementioned institute. As an adventurer, you were to cross the *Great Underground Empire* through the white house and you could find objects, explore strange places and there, dwelling in the dungeon darkness, you could meet with the fictional predator, the *grue*.

Don't panic!

This hybrid letter-as-abstract-as-walkthrough comes in peace. It's intended to provide you with a liminal zone of comfort custom-built for medi(t)ation.

A forme-repos —to quote Frederick Kiesler. The artist-architect has been particularly concerned about health as a criterion for building conception, integrating it to the biotechnical standards of his Correalist Theory. Reducing fatigue² has, for instance, been surveyed in productions such as his prototypical mobile library (1937-39) and the biomorphic seats/display units in the Peggy Guggenheim Gallery, *Art of This Century* (1942).

How?

Through the combination of conjectural intuition and selected data, I'll attempt to accommodate a few queries of yours and to handle them with care.

The walkthrough evolves on a step-by-step approach intertwined with insights, observations, ideas, intuitions, definitions, notes, quotes. It is envisioned as a prequel to apprehending the bound *master thesis* paper.

The MUD SPACE & SPIRIT paper is divided (so far) into three main parts: PARATACTICS, SALMAGUNDI and LOG CABIN.

From the title already, the first part conveys a bargaining proclivity towards language. PARATACTICS is an approximation conveniently stretched to embrace:

parataxis. From the Greek etymology *paratassein*, to arrange side by side. It describes the juxtaposition of clauses or phrases without the use of coordinating or subordinating conjunctions. Syntactical relations are implicit. It can be applied to morphological elements via omission or ellipsis.



```
West of House 0/0  
ZORK I: The Great Underground Empire
```

```
West of House  
You are standing in an open field west  
of a white house, with a boarded front  
door.  
There is a small mailbox here.
```

```
>
```

Paratactical Samuel Beckett. “tâcher d’entendre quelques vieux mots par-ci par-là les coller ensemble une phrase quelques phrases tâcher de voir comment.”³

paratext. Indebted here to Genette’s concept as developed in his compelling study *Seuils* (1987) on the anatomical and physiological devices and conventions of the printed book in correlation with author, publisher and reader. Taxonomically speaking, peritextual elements, between the texts, are constituted of the editorial text (formats, series, cover, appendages, etc) and of the authorial text (titles, dedications, epigraphs, notes, etc); the epitextual elements are beyond-text (public responses, mediations, correspondence, diaries, etc). “Empirically made up of a heterogeneous group of practices and discourses of all kinds and dating from all periods”⁴. Translations and illustrations, not examined in the publication, are however mentioned by the author as paratextual elements. In a simplified formula: “paratext = peritext + epitext”. “Or, if you prefer, the paratext provides an airlock that helps the reader pass without too much respiratory difficulty from one world to the other, a sometimes delicate operation, especially when the second world is a fictional one. [...] The paratext —more flexible, more versatile, always transitory because transitive— is, as it were, an instrument of adaptation.”⁵

Incidentally, PARATACTICS happens to be a whole *arrangement*, as you can easily deduce. A concatenation of rudimentary propositions based upon this recursive idea of ‘research about research’ regrouped under five fragments, each undertaken as speculative, applied or practical exercises. How to unfold, work, and articulate the concepts? Which format? Which vectors? This was compiled to help identify and analyse key elements and prevailing tools of this crafted approach.

The ET AL. entity is the formulation of a statement. It expresses deep acknowledgment of the *alii & alibi* for their supportive presence, benevolence and sympathy —which become all the more sentient, for instance, in the realisation process. Their support is manifold and distributes itself in polyvalent multiplicity. One can recognize them. In joint efforts. In conversations. In travels. Through exchange. Like this afternoon paddling a canoe to the mounds of testimony and the sea of felicity. Be they fictitious or real, the intercessors thus manifest themselves in the resolution.

Ta-dab! DEFTER SCENARIO reveals itself to be an encrypted anagrammatic recombination of a Deleuzian *force désirante*. With regards to Walter Benjamin’s *Denkbild Text*, the mechanisms are deconstructed in order to examine its components and how the devices interplay (dialectics). How does desire influence the game backstage? What type of book (defter) for what type of fiction (scenario)? What is at stake? That procedural rearrangements foster dialogue is one of the hypotheses considered here.

Such as, allegedly, ARCHITEXTURE, neologism currently undergoing tests. Referring to an exhaustive list of 20th century artistic and literary textures (montage, encapsulation, intertextuality), *architexture* is discussed as a composite apparatus made from texts, picture-texts, pictures. It somehow

pertains to Genette’s *architextuality* which describes the relationship of inclusion linking each text to the various kinds of discourse of which it is a representative.

PLAY DOUGH is a sort of mnemonic game around bread (*pain*) as a substantial converging rule and material of experiment. Here are presented a panel of just a few occurrences heard/read within the last couple of years. Kneading dough as a metaphor for performing transformation (G. Deleuze); *Brot* and *pain* pointing towards the disjunctive quandaries of translation (W. Benjamin); thereabout *mie de pain* (bread without the crusts or soft interior of bread), *hapax* in Raymond Roussel’s *Locus Solus*, as a cheap tool for artist Jerjek to experiment “bizarres procédés” with, and a way to reconstitute slices of life; sandwich-making: a reported chronicle on dedicated gestures and layering.

SUNYATA is a preserved space. It is not allotted to a fixed location nor enticed to take on a particular shape. Therefore, it is regularly mistaken for a void. It is ubiquitous though not easy to grasp —it is subtle, swift and does not leave tangible evidence behind. It is an indefinite space said to be found in liminal loci, in buffer zones, around graphic signs. It discloses through application —a gesture, a move or a meditation. It is a protective zone for dispelling doubts and regaining strength.

As you would expect, the title SALMAGUNDI is enlisted in a paratextual appreciation. The choice of the word is three-fold. First, it formally designates a mishmash of discourse —which is descriptive of the corresponding textual composition. Second, the compound etymologically refers to *salemine* and *condir* (*to condition with salt*) or the pickling method of preserving food, and also a hodgepodge and by extension, a potluck. All this outlines its conventional domestic relation with the bakelite salt-and-pepper shaker, a memorabilia of 1939 New York’s World Fair once installed in a flight of fancy at the cornerstone of the journey, unless it’s an alibi. Third, it is a sounding invitation to broaden one’s own gibberish.

A. H. La fameuse clause secrète, c’était notre MacGuffin. Il faut que nous parlions du MacGuffin!

F. T. Le MacGuffin, c’est le prétexte, c’est ça ?

A. H. C’est un biais, un truc, une combine, on appelle cela un « gimmick ».

Alors, voilà toute l’histoire du MacGuffin. Vous savez que Kipling écrivait fréquemment sur les Indes et les Britanniques qui luttèrent contre les indigènes sur la frontière de l’Afghanistan. Dans toutes les histoires d’espionnage écrites dans cette atmosphère, il s’agissait invariablement du vol des plans de la forteresse. Cela, c’était le MacGuffin. MacGuffin

est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers —, voler... les documents —, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le MacGuffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les « papiers », ou les « documents », ou les « secrets » de construction de la forteresse doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur.

Maintenant, d'où vient le terme MacGuffin ? Cela évoque un nom écossais et l'on peut imaginer une conversation entre deux hommes dans un train. L'un dit à l'autre : « Qu'est-ce que c'est que ce paquet que vous avez placé dans le filet ? » L'autre : « Ah ça ! C'est un MacGuffin. » Alors le premier : « Qu'est-ce que c'est, un MacGuffin ? » L'autre : « Eh bien ! c'est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes Adirondak. » Le premier : « Mais il n'y a pas de lions dans les Adirondak. » Alors l'autre conclut : « Dans ce cas, ce n'est pas un MacGuffin. » Cette anecdote vous montre le vide du MacGuffin... le néant du MacGuffin.

LOG CABIN is host to three visionary entities: inventors Richard Buckminster Fuller, Frederick Kiesler, and Raymond Roussel —and his alter persona, *Locus Solus*' Martial Canterel (and the latter's cat, Khóng-dek-lèn)— each of whom has devised theoretical, philosophical, methodological approaches of their own. They seem to be having a lively fireside chat, about *ephemeralization*, *correalism*, and *procédé*, in all likelihood.

On your left side you notice a round-shaped library in the middle of the living room. The prototype library designed by Kiesler in his Laboratory for Design Correlation? A huge selection of books... *Jules Verne, Vingt mille lieues sous les mers...* Whole Earth Catalogue, *Access to Tools...* You finally pick one at random.

MUD SPACE & SPIRIT. How fortuitous?! That's the book which inspired the title of this research. It's a 1970's publication on handmade adobe houses in the deserts of the American Southwest. A quite appealing object and subject. It is about gestures, rituals, community practices and transmission. It triggers thoughts about mud, a breathing material, and prospective ways to counter coercive hegemony.

You continue with *Comment c'est* [on the shelf next to Roussel's *Comment j'ai écrit certains de mes livres*], for Samuel Beckett's novel confronts the modalities and dimensions of mud, space and spirit, too. There you have somebody crawling to resist the arrest and the voice *quagua*. A writer getting rid of the superfluous to open up a space to the poetics of words. In parallel, an amateur student has tried to connect, to knead, mucky propositions. For example, one is leading to a challenging performance; another, demonstrating critical theory in the making.

The library is definitely a treasure-trove. Yet, at this level of the convoluted scenario, you know it's about time to gather the courage to meet with the three prolix polymaths soon. You are running out of words.

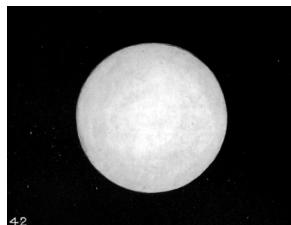
The day is ending. You join the amiable lunatics rambling in the garden of follies where shapes of ideas and corresponding bachelor machines graze amidst the ruins of the *Dymaxion House*, the *Endless House* and the *villa of Montmorency*.

"Awareness of the 'otherness' is information. The complex of successively experienced information produces interweaving episodes —and the complex of special-case-episode produces the scenario"⁷, says Bucky on the way back home.

"Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin."
Baudelaire, *Les Chats*

Mud Space & Spirit is about the rhetoric of invention.

The *Trylon* and *Perisphere* miniature souvenir becomes a discursive prop, a pretext for inventing, fictionalising, mythologizing. It talks about the delusional American dream vanishing into the gated community lifestyle of retired sunshine-Florida, and Martha Stewart. How democratic visions would transport the all-communicative streamline *World of Tomorrow* into today's borderline *Culture of Industry*. Here're a few snapshots about display, discourse and desire.



Thus with the article about the fair's grand opening —COSMIC RAYS START A BRILLIANT DISPLAY—edited so as to dilate the oracular-spectacular elements of the staged scenario. A Loudspeaker, the Relativity Scientist, 10 Cosmic Rays, together re-enacting the Origins for the Future of Humanity. And how their prophetic distortion might have gotten trapped in the *Twilight Zone*.

WITHOUT END brings forward the issue of intention (hidden/expressed agenda) in relation to World Fair exhibitions. Full of brand new promises and fun, *The World of Tomorrow*'s fair turned out to be a manufacture of consent aimed at operating a shift from need to automated desire.

Macro- and micrologies are encapsulated within the TRYLON & PERISPHERE. The buildings were designed to spread the stereotopia further by their colossal connoted shapes —the futurist sphere and the energetic obelisk for *Democracy*. Appointed hallmarks of the fair, they were rescaled into handy tourist artefacts.

HERE YOU ARE

Should you wish to discuss some points further, please feel free to contact me by e-mail: fanny.benichou@gmail.com

NOTES

1. Dan Sperber & Deirdre Wilson, *Relevance: Communication & Cognition*, Blackwell, Oxford, 1995 (1986), pp. 44-45
 2. Frederick Kiesler, "L'Architecture comme Biotechnique", in *Frederick Kiesler: Artiste-architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 85-86, p. 88, p. 103; Frederick Kiesler, "Manifeste Corréalisme", in *L'architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1949
 3. Samuel Beckett, *Comment c'est*, Minuit, Paris, 1961 (2009), p. 169
 4. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 2
 5. *Ibidem*, p. 408
 6. *Hitchcock/Truffaut: Edition Définitive*, coll. Hellen Scott, Ramsay, Paris, 1983, p. 111
 7. Richard Buckminster Fuller, *Critical Path*, St. Martin's Press, New York, 1981, p. xi
-

BIOGRAPHY

Born a strobogrammatic 101 years from one of the previously discussed figures, Fanny Benichou has a MA in History of Art and a BA in English Literature (University of Geneva, 2005). Prior to joining the CCC Programme, she gained skills and experience in the art domain, through professional immersion in diverse structures (institutional, independent, commercial), and from direct or indirect engagements (research, curatorship, writing, DTP, exhibition-strolling, job seeking, meetings, translations, installations). She is a co-founding member of the SHBLT association (2010) with Andrea Lapzeson who initiated her to yoga practice (Chaura, installation, 2011). Within or in correlation to the program, thanks to the help of kind people, she luckily ventured in rambling around experiments in re-enacting a performance, in microsilons reading group, in soap-making, in firing ceramics, in sawing wood, in growing amaranth, and in coin rubbing.



L'ESCAMOTEUR, OU LE CRIME ENVISAGÉ AURÉLIEN GAMBONI

«What is interesting is not the image as a representation of reality, but its dynamic power, its ability to stir up and build projections, interactions and narrative frames structuring reality. What is interesting in the image is its ability to select among infinite possible perceptual experiences, so that imagination becomes imagin/action.»

— Bifo, «The Image Dispositif»¹

«Un dispositif que ses victimes activent malgré elles, c'est cela la définition d'un système sorcier!»

— I. Stengers et P. Pignarre, *La sorcellerie capitaliste*²

ENQUÊTE

Un crime a été commis. C'est ainsi que débutent bien souvent les romans policiers. L'intrigue consistant dès lors à établir, sur la base d'indices récoltés au fur et à mesure de l'enquête, un certain nombre de scénarios se disputant la capacité à agréger ces éléments hétérogènes, comme autant de cadres interprétatifs intégrés à la trame même du récit. Parfois, aucun crime n'a été commis. Seul le soupçon d'un crime, non découvert ou encore à commettre, motive alors l'enquête, laquelle peut dès lors prendre un tout autre tour.

Dans un ouvrage étonnant consacré à l'émergence du roman policier et du roman d'espionnage³, Luc Boltanski évoque notamment la nouvelle de G.K. Chesterton «La Croix Bleue» comme exemple d'un autre type d'enquête. Dans ce récit, le détective se rend en Angleterre sur les traces d'un célèbre bandit auquel il attribue des intentions criminelles dont il ne connaît toutefois pas la nature. Ne sachant ni où ni comment débiter son investigation, il déambule dans les rues de Londres, attentif à tout événement, souvent banal, ayant «le caractère d'une énigme», et qui lui permettra de retrouver la trace du bandit avant qu'il ne commette son forfait. Empruntant à la psychologie de la forme, Boltanski définit notamment l'énigme comme étant «suscitée par un événement, quel qu'en soit apparemment l'importance, qui fait saillance en se détachant sur un fond», ou encore qui se distingue «par les traces [qu'il] a imprimées dans la texture des états de choses»⁴.

Un «événement ayant le caractère d'une énigme», «qui fait saillance en se détachant sur un fond», voici des définitions qui conviennent assez bien à l'objet de ma propre enquête, à savoir, un petit tableau réalisé au tournant du 16^e siècle, attribué à Jérôme Bosch ou à un membre de son atelier, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye et connu sous le titre de *L'Escamoteur*. Ici, un crime a bien été commis, ou plutôt il est en train d'être commis. Mais il s'agit d'un crime mineur, une arnaque de rue dont il existe de multiples variantes ancestrales, et qui connaît plusieurs appellations comme le «jeu du bonneteau» ou le «passe-muscade». La scène présente un attroupement de badauds, dont le personnage principal semble hypnotisé, médusé par l'habileté de l'escamoteur pratiquant ses tours, tandis que grâce à cette diversion un complice dérobe la bourse de la victime, sous le regard amusé d'un enfant qui a perçu le stratagème. Au premier abord, il s'agit d'une scène relativement banale⁵, telle qu'on peut encore l'observer aujour-

d'hui, le succès du jeu s'expliquant notamment par l'extrême simplicité du dispositif et par sa capacité à déjouer le cadre légal. Ainsi, ces dernières années, les joueurs de bonneteau ont fourni à Genève un spectacle quotidien aux abords des quais⁶. Pourtant, et c'est bien l'une des forces de ce tableau, au delà de la familiarité et du caractère comique de la scène, on ne cesse de soupçonner qu'une autre intrigue se trame, plus insidieuse et, peut-être, plus grave.

MODÉLISATION

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce tableau, j'ai assez vite eu le sentiment que l'énigme politique et morale qu'il recelait pouvait aujourd'hui prendre un sens nouveau, qu'elle adressait pour ainsi dire un message à notre époque. J'avais par exemple à l'esprit la méthode de «lecture actualisante» proposée par Yves Citton, consistant notamment à «exploiter les virtualités connotatives des signes [d'un texte du passé], afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète»⁷. *L'Escamoteur* comme modélisateur de problèmes contemporains.

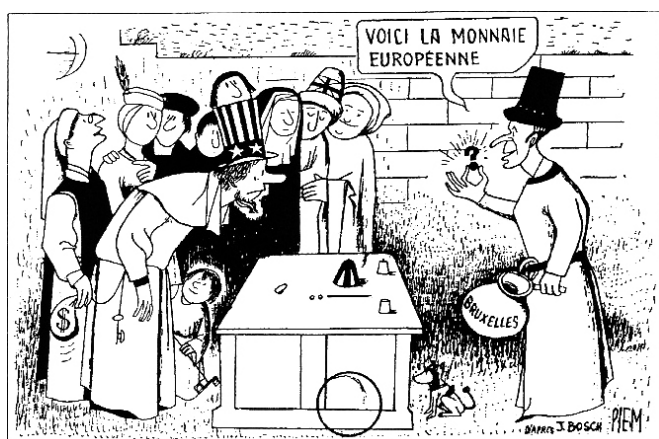
Cette intuition trouvait probablement son origine dans la forte charge allégorique du tableau, son caractère exemplaire et sa capacité à évoquer, par la représentation d'une forme de petite criminalité, d'autres types de manipulations pratiquées à une toute autre échelle⁸. Mais elle partait également de l'hypothèse que la composition même de la scène posait un problème de représentation, au sens esthétique et politique du terme : qu'elle pouvait nous interroger, de façon tout à fait anachronique, sur des questions telles que notre rapport à la délégation du pouvoir politique, ou aux images comme dispositifs scénarisant, dans la perspective d'une *crise de la représentation* propre à notre temps. Une intuition renforcée, d'une part, par les multiples reprises qui ont été faites de la scène, parfois explicitement politiques comme dans les dessins de presse de Tim et Piem (page suivante), d'autre part par la présence dans cette scène d'une image cachée qui en renforce la portée, et que personne ne semblait avoir découvert jusqu'alors.



Jérôme Bosch [ou disciple], *L'Escamoteur*, peint après 1496.
Coll. Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye



Tim, *L'Express*, 31 mars - 6 avril 1969



Piem, *Le Figaro*, 6 mars 1972

CRISE

Cette *crise de représentation*, que l'on peut décrire comme une crise de confiance dans la fidélité et la transparence des représentants (politiciens) et des représentations (images), n'est pas à proprement parler une chose nouvelle. Elle a très certainement pu accompagner l'histoire des institutions démocratiques et l'avènement des médias de masse et, dans une certaine mesure, elle met le doigt sur une impossibilité puisque, comme le souligne Bruno Latour, il ne peut pas y avoir de «représentation sans re-présentation, sans aucune forme de revendication provisoire, sans preuve imparfaite, sans niveau opaque de traduction, de transmission, de trahisons, sans aucune machinerie complexe de d'assemblée, de délégation, de preuve, d'argumentation, de négociation et de conclusion».⁹

Pourtant, cette crise de la représentation revêt également aujourd'hui une dimension symptomatique, notre époque étant traversée par de multiples autres crises — crise économique mondiale, crise de la zone euro, crises politiques diverses¹⁰ —, des crises systémiques qui mettent bien souvent en lumière les limites de nos outils démocratiques pour les juguler. Bien sûr, *L'Escamoteur* ne nous apprendra probablement rien de spécifique sur ces événements, dont la complexité implique par ailleurs que l'on n'est jamais véritablement habilité à se saisir de ces questions, et dont on ne peut bien souvent que tenter de se frayer un chemin parmi les différents discours de spécialistes¹¹. En revanche, peut-être peut-il toutefois nous

enseigner quelque chose sur la façon dont on peut être amené à suivre ou accepter des mesures contraires à nos inclinaisons, par l'effet d'un jeu de contraintes qui passe, justement, par des «représentants» et des «représentations», par un *certain type de dispositif* où la production d'images et de récits occupe une place importante.¹²

Pour revenir à *L'Escamoteur*, et la méthode de «lecture actualisante» de Citton, dans mon cas les «virtualités connotatives» à étudier se trouvaient aussi bien dans la composition elle-même, que dans l'histoire du tableau et dans les différentes reprises dont il a pu faire l'objet, celles-ci témoignant admirablement de la capacité de la scène à modéliser des problèmes, à des époques et dans des contextes différents. Mon investigation impliquait donc de ma part de *jouer* avec cette composition, de *déambuler* aussi bien dans la scène que dans l'histoire du tableau et de ses reprises, de l'arpenter à la recherche d'«événements saillants».

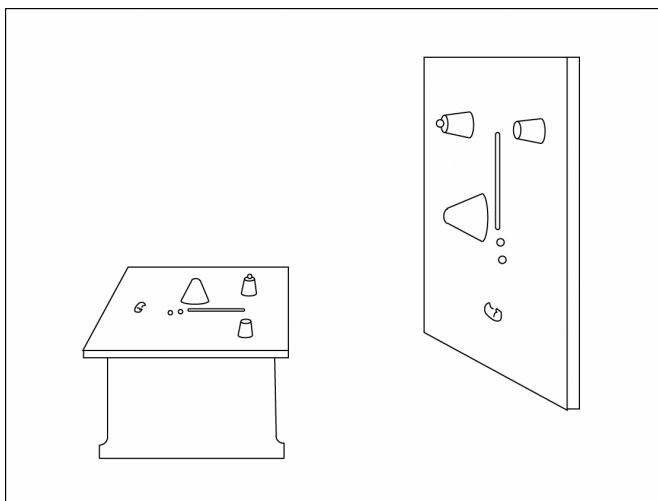
COMPOSITION

Un des premiers aspects à souligner, en observant *L'Escamoteur*, c'est la tension des regards et des gestes, qui capte notre propre regard et l'invite à se déplacer dans cette scène, comme pour en retracer la trame narrative. On passe volontiers de l'escamoteur au passant crédule, hypnotisé par la balle, crachant des grenouilles sur la table¹³, sous les regards des autres personnages qui l'entourent, dont deux au moins (l'enfant, et le mari prévenant sa compagne) semblent avoir repéré le complice, lequel dérobe la bourse du passant. Décrire cette composition astucieuse implique dans le même temps d'en relever la structure et d'en activer le récit.

Par ailleurs, il est intéressant ici d'observer la façon dont elle est structurée en trois blocs identifiables : l'escamoteur sur la droite (qui, soit dit en passant, *se détache* très nettement sur le fond), l'attroupement de badauds sur la gauche, formant avec la victime et le complice un bloc homogène, et enfin, parfaitement centrée, la table où sont agencés un certain nombre d'objets servant à pratiquer d'autres tours. Je soulignerai ici *l'équivalence* produite par la partition verticale du tableau en deux parts égales, celle de droite n'étant occupée que par l'escamoteur, tandis qu'à gauche elle regroupe l'intégralité des autres personnages, comme une forme de petite assemblée, un échantillon de société. Une équivalence qui invite déjà à associer la figure de l'escamoteur à un représentant, un argument qui, pour l'instant, se justifie au moins dans le sens où l'escamoteur *produit une représentation*, mais qui sera encore davantage activé ultérieurement dans les reprises en satires politiques, où sa place sera cette fois véritablement occupée par un dirigeant.

La table occupe entre les deux positions une place médiane, qui inviterait presque à la considérer, de manière anachronique, comme une forme d'*interface* dans ce dispositif de manipulation. Elle semble avoir pour fonction de capter l'attention de la victime, qui est littéralement pliée en deux, en position de vision surplombante — et donc de domination par le regard ; pourtant le personnage ne parvient pas à anticiper les mouvements de l'escamoteur, il est forcé de relever la tête pour suivre des yeux la petite balle qui a piégé son regard, aveugle par là même au dispositif plus large dans lequel il se trouve lui-même intégré.

Une autre particularité de la table est d'être à l'origine d'un double renversement, ou d'une double analogie : la première



est celle de la table avec le tableau lui-même, qui se justifierait du fait qu'elle est centrée dans la composition, et que l'on peut imaginer — en corrigeant l'effet de perspective — qu'elle a sensiblement les mêmes proportions, produisant par là même un effet de mise en abyme. Cet aspect est encore renforcé par le fait que l'habileté de l'escamoteur fait d'une certaine manière écho à celle du peintre (tous deux ne produisent-ils pas un effet d'illusion, tous deux ne conduisent-ils pas les regards ?), et de manière astucieuse nous renvoie également à notre propre position, soit que l'on puisse choisir à quel personnage du public on désire s'identifier, soit que l'on soit déjà associé à la victime. Quelque soit notre amusement face à sa crédulité, en définitive notre position face au tableau nous apparente à la sienne : dominant par le regard une composition dont on tente de saisir l'agencement, mais aveugles, très probablement, à bien des choses qui nous entourent.

DISPOSITIF

Ceci amène à une autre question : si l'agencement des objets de la table est le premier dispositif qui produit cet effet hypnotique sur le joueur, que voit-il (ou que ne voit-il pas) exactement depuis sa position ? Ce nouveau renversement, le basculement de la table à 90° sur la gauche, fait cette fois apparaître distinctement l'image qui nous était cachée jusqu'alors, et qui constitue une nouvelle analogie : la table étant aussi un visage [voir le schéma ci-dessus]¹⁴. Ce renversement est d'autant plus saisissant qu'il est déjà appelé par la posture du joueur, littéralement plié en deux sur la table, et qu'il implique également un autre type de basculement, celui d'un type de registre esthétique à un autre, d'un mode de représentation figurative à un mode schématique.

Si la table est bien un visage, on peut dès lors envisager le scénario suivant : le joueur crédule, penché sur la table, est hypnotisé par l'agencement des objets et leurs déplacements opérés par l'escamoteur. Mais dans le même temps, il est hypnotisé (consciemment ou non) par le visage qui lui fait face, par un effet miroir qui l'assimilerait à un Narcisse fasciné par le reflet de sa propre image, relevant toutefois la tête pour suivre l'œil que lui a volé le magicien, puisque c'est bien ce qu'évoque ici l'escamoteur extraite de l'agencement des objets de la table : une pupille¹⁵. Dans cette optique, c'est bien à un *dispositif de captation de l'attention*¹⁶ qu'on aurait affaire, littéralement mis en scène dans cette composition saisissante.

En débutant mon enquête, j'avais également à l'esprit un court essai de Franco Berardi intitulé *The Image Dispositif*, écrit en réaction à la circulation des images de torture de la prison d'Abu Ghraib (un autre contexte exemplaire de « crise de la représentation »), et dont certaines des définitions s'appliqueraient parfaitement à *L'Escamoteur*. Ainsi, Bifo définit le terme de *dispositif* comme « une machine sémantique capable d'agir comme le paradigme pour une série d'événements, de comportements, de narrations, et de projections modelant la réalité sociale », proposant plus loin de « considérer l'image comme un dispositif narratif (un outil disposant ou structurant), comme un stratum de conscience capable de modifier la projection du corps dans l'espace, métamorphosant tour à tour le sens que nous attribuons à notre expérience. »¹⁷

Le fait de considérer l'image non pas seulement comme la représentation d'un dispositif ou comme un *élément* d'un dispositif, mais bien *en tant que* dispositif, me paraît particulièrement productive pour *envisager* (le terme est choisi à dessein) *L'Escamoteur*, qui d'une certaine manière mobilise ces trois niveaux de compréhension. De plus, l'accent qui est mis par Bifo sur la dimension narrative du dispositif, sur l'image comme dispositif générant des « cadres narratifs structurant la réalité », ou comme dispositif scénarisant (pour emprunter de nouveau à Yves Citton¹⁸), résonne particulièrement bien avec la scène qui nous occupe.

On peut dire que cette image induit un certain nombre de cadres narratifs, dans lesquels nous nous trouvons immergés dès lors que nous la regardons. Dans le même temps, elle nous offre une navigation dans la structure même de ce mécanisme perceptuel, une leçon magistrale de la façon dont une image peut se brancher sur des *flux de désirs et de croyances*¹⁹, et contrairement au joueur crédule, nous avons l'avantage d'être avertis.

REPRISES

Cette investigation en cours sur *L'Escamoteur*, consiste ainsi d'une part à le faire travailler, à « l'outiller » pour le porter dans de nouveaux contextes où il pourrait s'avérer productif. Mais elle encourage également à enquêter de manière plus systématique sur les multiples versions qui en ont été faites, ainsi que sur son histoire mouvementée. Car pour considérer véritablement la capacité de *modélisation* de cette composition, il importe de tenir compte de ses reprises, dans la mesure où celles-ci activent des potentialités (au moins partiellement) inhérentes à la scène originale. De plus, celles-ci ont le mérite d'éclairer à chaque fois différemment le contexte de leur production, et la distance historique qui les sépare de l'époque de Bosch et de la nôtre. On peut dire que toutes participent de cette même énigme, contribuant à cartographier les traces que cette composition a « imprimées dans la texture des états de choses ».

Ainsi, quatre autres versions peintes ou gravées de la scène ont été produites au Moyen Âge, lesquelles mériteraient également d'être davantage discutées. Je me limiterai toutefois ici à évoquer le contexte des deux satires politiques inspirées de *L'Escamoteur*, qui me paraissent particulièrement éclairantes. Le dessin de Tim notamment, puisqu'il se situe dans l'immédiat après 68 (à nouveau, un bel exemple de situation de représentation en crise), alors que le général De Gaulle — représenté dans le rôle de l'escamoteur face à Giscard d'Estaing en « pigeon » —

tentait de préserver sa légitimité par la tenue d'un référendum sur la réforme du Sénat et la régionalisation. La balle que tient le général figure également le « o » du « oui » qu'il appelle de ses vœux, et qu'il extrait de l'urne posée sur la table. En réalité cette caricature précédait les événements, le référendum sera refusé et De Gaulle démissionnera le lendemain par un communiqué laconique. Quant à l'autre dessin de presse, que l'on doit au caricaturiste Piem (le père d'un autre dessinateur connu sous le nom de Barrigüe), il représente un événement qui nous concerne tout autant : à savoir la création de la monnaie européenne, que Giscard d'Estaing, cette fois dans les habits de l'escamoteur, tire de son sac à malice bruxellois pour dérober la bourse d'un « oncle Sam » ébahi. L'escamote figurant ici le point d'interrogation de cette nouvelle valeur, comme si elle ne pouvait être qu'hautelement spéculative.

Un autre événement que l'on pourrait considérer, en forçant un peu le trait, comme une forme différente de « reprise », concerne cette fois le destin particulier du tableau de Bosch. Tribu de guerre pendant les campagnes napoléoniennes (c'est-à-dire volé une première fois), il rejoindra par leg testamentaire la collection du Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, où il sera à nouveau dérobé dans des conditions singulières. En effet, le 1^{er} décembre 1978, des militants anarcho-communistes, dont faisait partie Jean-Marc Rouillan, le subtilisent dans le but de l'échanger par la suite contre une rançon. Intrigué par l'écho singulier de cette action avec le thème même du tableau, et désireux de savoir dans quelle mesure la symbolique de ce geste avait pu compter dans le choix de l'objet, je me suis rendu à Marseille pour interroger Rouillan, qui bénéficie depuis peu d'un régime de semi-liberté.²⁰

La description saisissante qu'il a pu me faire de sa rencontre avec le tableau, alors qu'il visitait le petit Musée municipal à la recherche de sa « cible », mériterait à elle seule de faire l'objet d'un article, en particulier la sensation « physique », le « sifflement d'oreille » qu'aurait provoqué chez lui la simple vision de cette peinture. Un autre fait marquant me paraît également être le respect particulier que les ravisseurs ont témoigné à cet objet, de même que le renoncement à envisager de revendre le tableau à un particulier, l'écartant ainsi du domaine public auquel il leur semblait appartenir. Et s'il ressort finalement que la portée symbolique du geste n'était pas à proprement parler intentionnelle (l'action n'était d'ailleurs pas revendiquée), Rouillan entretenait toutefois un véritable rapport à ce tableau et à la figure énigmatique de Jérôme Bosch, qui jouissait au moins depuis les Situationnistes d'une grande renommée parmi les mouvements d'ultra-gauche.

Pour finir, et selon les mots de Rouillan, comme dans la scène de Bosch tout cela ne produira au final qu'un « nouveau marché de dupes » : les policiers qui leur avaient tendu un piège ne parviendront pas cette fois à les coincer, et les ravisseurs n'obtiendront pas leur argent. Quant au Musée municipal, qui a rapidement retrouvé le tableau, mais dont les carences dans le dispositif de sécurité avaient été impitoyablement mises à jour, il n'a jamais pu ré-ouvrir ses portes. Ce qui fait que depuis 1979 et jusqu'à ce jour, l'Escamoteur n'est toujours pas visible du public²¹, quelle que soit l'importance de l'énigme qu'il recèle, et la nature du crime — commis ou à commettre — sur lequel il tente d'attirer notre attention. Enquête à suivre ...

NOTES

1. Franco Berardi (Bifo), «The Image Dispositif», *Cultural Studies Review*, février 2005
2. Isabelle Stengers et Philippe Pignarre, *La sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenchantement*, La Découverte, Paris, 2005
3. Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, Paris, 2012. L'originalité de cet ouvrage tient notamment au fait que l'auteur y analyse l'émergence de ces genres littéraires parallèlement au développement de l'enquête en sciences sociales. Quant à la référence de la nouvelle citée : G.K.Chesterton, *Father Brown Stories*, Penguin Popular Classics, Harmondsworth, 1994
4. Luc Boltanski, *ibid.*, pp. 21-22
5. À noter toutefois que l'objet lui-même n'est pas à proprement parler banal, puisqu'il fait partie des rares peintures de Bosch (ou de son atelier) qui nous sont connues. Il serait même considéré comme étant l'une des toutes premières scènes de genre de l'histoire de la peinture européenne, témoignant à ce titre de l'émergence d'une nouvelle classe de marchands collectionneurs, demandeurs de ce type d'art. Voir à ce sujet : Patrick Le Chanu, «L'Escamoteur et la naissance de la peinture de genre», in *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, catalogue de l'exposition *Secrets d'escamoteur*, Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye, 2002
6. Il est en définitive difficile de prouver que la pratique du bonneteau relève de l'escroquerie et non du jeu d'adresse ou de hasard. Les autorités genevoises ont pu l'expérimenter, puisqu'elles ont dû, en 2011, introduire une loi anti-bonneteau pour rendre illégale la pratique de ce jeu dans l'espace public.
7. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Amsterdam, Paris, 2007
8. J'avais dans un premier temps à l'esprit la sous-représentation médiatique des formes de criminalité en col blanc — abus d'influence, fraude fiscale, délit d'initiés, etc., en contraste avec la sur-représentation de petits délits parfois spectaculaires dans les médias. Dans cette veine, l'une des reprises de la scène, gravée par Balthasar van den Bos un demi-siècle environ après la première peinture, contient déjà l'inscription suivante : « Oh combien de tours de passe-passe ne trouve-t-on pas en ce monde ? Ceux qui grâce au sac à malices font merveille amènent par leur tours trompeurs le peuple à cracher des choses curieuses sur la table. C'est ainsi qu'ils réussissent leur coup. Ne leur faites donc jamais confiance, car si tu perdais également ta bourse tu t'en repentirais. »
9. Bruno Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik», in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge (Mass), 2005. La citation est traduite de l'anglais par mes soins.
10. Au delà des multiples « affaires » qui entachent régulièrement la classe politique de tel pays ou de telle région, entretenant à raison ou à tort une suspicion généralisée à l'égard des élites, il s'agirait plutôt d'interroger la façon dont des populations peuvent être amenées à tolérer ou défendre des décisions contraires à leurs inclinaisons, que ce soit en raison d'un enchaînement d'événements (par exemple : les guerres qu'il faut « finir »), ou du caractère *déshabillant* des discours des spécialistes (par exemple : les dettes qu'il faut régler). La crise, dès lors, c'est le mouvement par lequel un problème quitte les mains des spécialistes pour trouver son propre public, devenant par là même véritablement politique, au sens que lui attribuait par exemple John Dewey (voir *Le Public et ses problèmes*, 1927, en français aux éditions Gallimard, Paris, 2010).
11. Sur le caractère disqualifiant des discours politiques et économiques, voir l'ouvrage d'Isabelle Stengers et Philippe Pignarre, *op. cit.*

Le capitalisme, que les auteurs associent à un système sorcier, se caractérise en effet comme «ce qui tue le politique, ce qui confisque un choix après l'autre.»

12. Cette production d'images et de récits mériterait un développement bien plus important. Mentionnons tout de même l'ouvrage de Christian Salmon, *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (La Découverte, Paris, 2007), qui retrace en détail l'historique des stratégies narratives employées dans les théories du management et dans la communication politique, ainsi que l'ouvrage d'Yves Citton, *Mythocratie: Storytelling et imaginaire de gauche* (Amsterdam, Paris, 2010), qui replace cette analyse dans une théorie du *soft power*, pour envisager la façon dont les récits se branchent sur des «flux de désirs et de croyances», ouvrant la voie aussi bien à la «conduite des conduites» qui caractérise une large part de l'exercice du pouvoir dans les sociétés démocratiques, qu'à la dimension potentiellement émancipatrice de ce pouvoir de scénarisation.

13. Ce détail intrigant, qui a donné lieu à de nombreuses interprétations symboliques (qui l'associent par exemple au rite satanique du «baiser du diable», ou soulignent plutôt la proximité avec des proverbes comme «avalier des couleuvres»), aura son importance dans l'interprétation de l'image cachée, dans la mesure où il relie la bouche du personnage à celle du visage dissimulé.

14. J'ai mentionné plus haut n'avoir pas trouvé de littérature au sujet de cette image cachée. Une personne au moins avait toutefois perçu ce visage, il s'agit d'Ève Ramboz qui, en 1991, a réalisé un court film d'animation inspiré du tableau. Dans la dernière séquence, la table se met à rire avec la petite assemblée face au passant crédule. D'une certaine façon, il est révélateur que la première personne à avoir décodé cette énigme ne soit pas une spécialiste, mais au contraire une personne qui devait littéralement manier les éléments de cette composition, afin de les animer. Voir: <<http://www.youtube.com/watch?v=GuKB3ETbPDI>>

Par ailleurs, sur la question des images cachées, il importe de mentionner les travaux de Michel Weemans (par exemple son article dans *Une image peut en cacher une autre*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, éd. Réunion des musées nationaux, Paris, 2009), ainsi bien sûr que ceux de mon père Dario Gamboni, avec lequel j'ai eu au sujet de *L'Escamoteur* des discussions passionnantes (Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London, 2002).

15. L'analogie entre la balle et l'œil n'est pas particulièrement surprenante, les mouvements de l'une entraînant ceux de l'autre. En revanche, le fait que, dans la table/visage, une autre balle posée sur un gobelet prenne l'allure d'une pupille, renforce l'impression que l'escamoteur vient de subtiliser l'autre.

16. Pour une étude sur l'«économie de l'attention», voir notamment Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy And the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Hanover (New England), 2006

17. Franco Berardi (Bifo), *op.cit.* note n°1. Ces extraits sont traduits en français par mes soins. Citations originales:

«By the word dispositif I refer to a semiotic engine able to act as the paradigm for a series of events, behaviours, narrations, and projections modeling social reality.»

«Let's think of the image as a narrative dispositif (a disposing or structuring device), as a stratum of consciousness able to modify the projection of the body in space, in turn metamorphosing the meaning we attribute to our experience.»

18. Yves Citton, *Mythocratie: Storytelling et imaginaire de gauche*, Amsterdam, Paris, 2010

19. Yves Citton, *ibid.*

20. Jean-Marc Rouillan, membre de plusieurs groupes militants anarcho-communistes et co-fondateur du groupe armé Action Directe dans les années 1970, a été jugé en 1989 pour assassinat et a passé plus de vingt années en prison. Atteint d'une maladie rare, il bénéficie aujourd'hui d'un régime de semi-liberté qui devrait prochainement être commué en liberté conditionnelle. Sous le coup des lois anti-terroristes, il n'est pas autorisé à s'exprimer sur son passé au sein d'AD, ce qui rend selon ses propres termes impossible de «tirer le vrai bilan critique» de leurs actions.

22. La seule exception, à mentionner tout de même, est qu'il peut être visité lors des journées du patrimoine, qui ont lieu un jour par année.

BIOGRAPHIE

Diplômé du Programme Master de recherche CCC de la HEAD – Genève (2003) et du programme d'expérimentation arts et politique de Science Po Paris (2011), co-programmateur de l'espace d'art indépendant Forde à l'Usine (2006-2007), Aurélien Gamboni développe des formes d'investigations critiques par des moyens artistiques. Il s'attache à des objets du passé — nouvelles, films, fragments historiques — produisant dans le présent une résonance singulière, et en déploie les ramifications sous la forme d'installations et d'éditions, afin d'expérimenter de nouvelles situations productives, le plus souvent de manière collaborative. Il est par ailleurs membre du collectif «Save as Draft», qui enquête sur les représentations du changement climatique, et co-organise pour le projet *Topologie* des cycles de tables rondes sur les nouveaux dispositifs culturels.

ON REAL-TIME WEBCAM IMAGES DAMIAN JURT

KEVIN WHITRICK († MARCH 21, 2007)

The negative implications of webcam technology became apparent on March 21, 2007 when Kevin Whitrick committed suicide in a chat room in front of rolling cameras. People present in the chat room commented on the event as it unfolded. Descriptions of what had been seen competed for attention with requests to contact the police, who arrived at the crime scene just two minutes later. However, all help came too late and Kevin Whitrick was pronounced dead at 11:15 p.m. GMT. The event went down in history as the first suicide to occur in front of a live webcam. That webcam technology was responsible for affording the chat members a new visual experience is obvious to all. The experience of seeing such a private event must have had a long-term effect. Although the viewers saw the event by means of a representation of reality, at that moment they did not feel it to be a distanced reality, but a direct and immediate one. But who is to be held responsible for the creation of this image? Who holds the ownership of this image? Is it Kevin Whitrick, who availed of the webcam as a medium? Is it the Chat Service Provider, who made the technology accessible to the public? Or is it ultimately the chat participants, by whom the real-time image was first perceived, commented upon and diffused?

WHEN ART SEARCHES

Based on my personal interest in the question of how the context of production and exhibition affects the development of art, the following questions arose: Can webcam technology be used as a basis for an artistic research project? And, with regard to the analysis of the real-time image, what insights can be gained from this? I then developed the research project www.collective-view.ch which encompassed webcam technology both as a medium and as a context of artistic production. This project therefore focuses on the real-time image of webcam technology and investigates this image type.¹ The www.collective-view.ch project was developed in close cooperation with artists, colleagues and recipients. It went live online at the beginning of 2012.

WWW.COLLECTIVE-VIEW.CH

In the global development of the digital revolution the image has become an information carrier in competition with the written medium. Images no longer merely serve a specific purpose but long ago developed their own momentum. We are all creators and recipients of images, without knowing however how they alter our perception of the realities they depict, or indeed if these representations still depict reality at all. In this context images are also media that have handed over their authorship to the recipient and the mediator. They are both communications media that we all need, as well as instruments for the transfer and production of knowledge. And this knowledge in the form of images, as noted by Norbert Bolz in the year 2000, is never exhausted; instead it keeps multiplying through use.² In the media age we must recognize however that the

causation of real-time images can no longer be attributed to one sole instance. In a 2010 *New York Times* article, Patricia Cohen even went so far as to say that the new technologies change our understanding of the humanities.³ In this sense the www.collective-view.ch research project gives the real-time image of webcam technology the attention it deserves. It consists on the one hand of a test arrangement which allows for the creation of project-specific webcam images, and on the other hand of a reflective aspect which examines this image type and seeks to observe its relevance to our society. The test arrangement comprises a webcam and an Internet site entitled www.collective-view.ch, in which the webcam is integrated. Different people are invited one after the other to invent or realize a situation for the webcam.

The real-time image from the webcam can be seen on the Internet site. Each invited artist finds a new situation for the webcam. The artists' subjective handling of this medium and the resulting real-time images are central to the research project. They therefore develop subjective situations in the framework of the www.collective-view.ch out of which new images emerge, images that stand in a reciprocal relationship to the flood of images produced by the technology of our media society. The variety of different artistic motives allows for a great number of different image variations, which, nevertheless, have the medium as a common denominator. The artists' contributions are to be considered as project-specific research contributions, and, in this sense, it is legitimate to refer to them as both artists and researchers.⁴ The viewers can navigate the webcam and produce images via the website, which are then displayed on it. The real-time image and the still images that are taken by visitors to the site are displayed alongside each other. The research project does not merely wish to describe and comment upon existing real-time images, rather the test arrangement should facilitate the creation of real-time images, which provide information about the representation of reality.



April 2, 2012, www.collective-view.ch

THE DISTANT VIEW

With the development of new forms of communication and representation media —such as webcam technology— images and forms of work develop that influence our perception of what is reality, since we increasingly view it from a distance. The invited artists participating in the test arrangement of <www.collective-view.ch> no longer develop their work and image decisions for a physical, three-dimensional space but for the webcam, which represents the gateway to the space of the Internet. The resulting interconnection between the location of the webcam, the real-time images and the still images, whose creation is made possible within the test arrangement of <www.collective-view.ch> through the participation of the Internet users, provides insights into an altered perception of the external. In addition, the research should show how a multiple authorship emerges that has the public as its prerequisite.

ON THE APPROPRIATION OF THE REAL-TIME IMAGES BY SOCIETY: QUESTIONS AND FRAGMENTS

The Arab Spring —a series of protests, uprisings and revolutions in the Arab world that began in December 2010— demonstrated how network technologies can speed up social change. The real-time images render an information structure possible, which is apart from the mainstream. However, in this context Internet communication is considered to be rather more supportive and not fundamental.⁶ When we look at Egypt today, in 2012, it becomes evident that the power structures in the country were not broken down, but have only shifted. That the Internet, aside from disseminating alternative information, can also be used by regimes to spread disguised public relations is also pointed out.

The real-time information of these movements nevertheless manifests the social alliances and, with this, their collective aims. But if one draws on Guy Debord's view of *The Society of the Spectacle*, one can ask whether a society wants to find fulfillment in consumption, and looks at and admires itself in the media has only found an additional means of satisfying its need for spectacle in the new digital context. Whether one can actually speak of a dialogue here remains to be seen, since the spectacle as a monologue puts everything in question, except itself.⁷ Real-time images above all become weapons here and communication media a mobilizing force. It is evident that the image of this movement consists of a conglomeration of private images and texts as well as images from the media companies. The authorship of this illusory world couldn't be more complex. If we view society as a collective made up of individuals, can we, then, assign the authorship of this illusory world to society?

Political power will not be distributed in a more democratic manner within this collective process; instead its structure and distribution will simply become more transparent. These processes, thus, primarily enhance the visibility of the uneven distribution of political power. New media are at this point in time more of a means to transparency rather than to actual democratization, although transparency can already be considered a cornerstone of democratic ideals.

The Internet represents an intersection that brings together different technologies, contents and actions. The performative practices organized through social networks, media

devices like the webcam or the smartphone, and technologies that make all of this possible, overlap. It is a connection we can paraphrase with the term performativity. In connection with these media, images and reflections of reality are created. Moreover, we forget which image has its source in reality and which image has its source in the media landscape. However, according to Norbert Bolz, the interpretation of our media world varies. What the paranoiacs see in media reality is opium for the people distributed by those in power, while the pragmatics accept manipulation as the new normality to which we should contribute.⁸ In his earlier writings, Jean Baudrillard calls this the "Agony of the Real": the death of reality in favor of a simulacrum which has become the new truth, the new reality⁹. Can the development of the image of reality be researched within the framework of the project <www.collective-view.ch>? And can the project reveal the overlap between the illusory world and reality in an exemplary manner?

If we compare the perception of a situation with the perception of the real-time transmission of the same situation, what kind of differences can we note?¹⁰ In 1988, during a symposium entitled *Philosophien der neuen Technologien* (Philosophies of the New Technologies), Heinz von Foerster stated that scientific results show again and again that the problem of perception is a logico-philosophical, socio-cultural or political one.¹¹ He goes even further and locates the phenomenon of perception in the metaphysical realm, meaning that the question of perception remains undecidable. "Only the questions which are in principle undecidable can be decided upon... In the case of undecidable questions we have shaken off all compulsion —even that of logic— and with the freedom thus gained have also taken on the responsibility to decide."¹² This empowers the recipient to decide in favor of one image level —whether consciously or unconsciously— and thereby to have it become reality.

An image of reality does not simply exist; rather it is made, diffused and used for a purpose. If we assume that this image of the world has displaced actual reality and therefore determines views, then the authorship of the real-time image deserves greater attention. It is obvious that the possibility of deceiving entire societies by means of a simulacrum represents a dangerous exercise of power. The real-time image promises us the hope of salvation and simultaneously scares us. It is illusory to believe that with it a utopia of a secure and transparent society will emerge and bring healing.¹³

What can the <www.collective-view.ch> research project therefore say about the question of the authorship of the representation of reality? The interconnection of the artistic staging on <www.collective-view.ch> and the total public accessibility of the resulting live stream images on the Internet site reveal the tension between the various roles. But who actually can claim authorship of the representation of reality in the context of <www.collective-view.ch>?

CONCLUDING THOUGHTS

If we study the propositions of this text, we can, at first, understand these references as the initial spark for the further course of the research project. It would go too far, if we would at this point already refer to the propositions of the hypotheses as a comprehensive study. In order to find out what research through art can look like and whether artworks can serve research,

numerous projects are now necessary. In comparison, conclusions can be drawn that enable us to understand how artistic methods can function as research and what kinds of knowledge can be gained from this.¹⁴ In the future, will product model knowledge lose ground to a process model, which establishes knowledge as something that is constantly changing? Will universities no longer be the central locations of research, but instead collectively run platforms on the Internet, since electronic media will dominate knowledge production? And in the future will not one authority or institution claim a chair for itself, or, alternatively, will the dialogic principle assert itself as dominant?¹⁵ The transparency in the research, which the project <www.collective-view.ch> provides for, is the precondition for this principle. With this, we have the chance to study the real-time image in a research context at the precise moment when the image disappears before our eyes and becomes part of our reality.

NOTES

1. Julie Harboe argues for the term *art-based research* as an alternative to artistic research and, thereby, for an inclusion of the institutional and political framework of this research field in the term. The aim is: “to develop the potential of art within new frameworks.” When society is structured by the mechanisms of research, art can, by taking on the concepts of research and science, render a contribution to the renewal of society. Quoted in Julie Harboe, “Kunstbasierte Forschung”, in Hans-Peter Schwarz, Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (eds.), *Kunst und Künstlerische Forschung*, Zürcher Hochschule der Künste, Zurich, 2010, p. 204

2. See Norbert Bolz, “Medienkompetenz statt Weltwissen. Fortsetzbarkeit der Kommunikation statt Realitätsgarantie”, 2000, in Günter Helmes, Werner Köster (eds.), *Texte zur Medientheorie*, Reclam Verlag, Leipzig, 2002

3. See Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis — Die Entstehung des typografischen Menschen*, Gingko Press, Berkeley, 2011

4. To call them *artist-researchers* at this point would be going too far. For reasons of simplification such generalizations will be avoided and the term artist will be retained.

5. The artist Swann Thommen was invited to realize a work for the project. His investigation of the question how the constructed real-time image affects our view of reality culminates in the realization of *Active Landscape*, which is accessible from 30 March to 29 April 2012: The expanse of rubble that was once the set of the historical film *The Ten Commandments*, itself now an archaeological excavation site, becomes the webcam’s model and the user acquires the role of an active researcher. See <http://www.collective-view.ch/?page_id=17/2.5.2012>

6. See Charles Hirschkind, *From the Blogosphere to the Street: The Role of Social Media in the Egyptian Uprising, in Jadalyya*, ASI (Arab Studies Institute), 2011; <http://www.jadaliyya.com/pages/index/599/from-the-blogosphere-to-the-street_the-role-of-soc>

7. See Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Tiamat, Berlin, 1996

8. See Norbert Bolz, *op.cit.*

9. See Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Merve Verlag, Berlin, 1978

10. What is different when we find ourselves physically present in a particular situation and when we see the same situation via webcam technology from a distant view? We perceive the world with our senses. Our sensory experiences — i.e. visual, auditory, olfactory, gustatory, tactile perception — are decisive for the appraisal of a spatial situation.

Smells, colours, and temperature, for example, differ in terms of their perception and influence our impressions of a given space.

11. See Heinz von Foerster, “Wahrnehmung”, in *Ars Electronica* (Hrsg.), *Philosophien der neuen Technologien*, Merve Verlag, Berlin, 1989

12. Quoted in Heinz von Foerster, *ibid.*, p. 30

13. See Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung, Edition Subrkamp SV*, <<http://openlibrary.org/publishers/Suhrkamp>>, 2008

14. See Reinhard Storz, *Überlegungen zum Begriff der Künstlerischen Forschung*, HGK FHNW, Basel, 2012

15. See Marshall McLuhan

BIOGRAPHY

Damian Jurt studied at the Geneva University of Art and Design and at the School of Visual Arts in New York. In 2009, he also completed the Postgraduate Programme in Curating at the Zurich University of the Arts. Since 2008, he has been a research assistant at the Art Institute of the Basel Academy of Art and Design. As the artistic director of the City Gallery (Loge) in Bern in 2009, Jurt focused on contextual exhibition formats that show how social and political tensions can be interpreted within the arts. Artists such as Donatella Bernardi, Adrien Tiritaux or Delphine Reist focused on context specific projects. Jurt realised the publication *Wie wichtig ist der Kick für dich? (How important is the kick for you?)*, Boabooks, for which Philippe Pirotte, Barnaby Drabble and Sibylle Omlin interviewed the artists and others involved in the exhibition series in the City Gallery (Loge). In 2010 he participated in the symposium *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?* at the Kunsthalle Fridericianum Kassel and curated the exhibition *Between Spaces* at the Museum of Art Lucerne, which presented works by Lukas Hoffmann and Roland Roos. He acted in 2011 as curator at the Academy of Media Arts Cologne and participated in conferences at the Lucerne University of Applied Sciences and Art and at the Nida Art Colony in Nida, Lithuania. In 2012 the www.collective-view.ch research project was a contribution to the symposium *We, the Public*, organised by SARN (Swiss Artistic Research Network). See <www.jurt.tk>.

ARRÊTE DE FLIPPER

—RAPPORT DU BUREAU DES AFFAIRES ADMINISTRATIVES

SUR LES TRANSFORMATIONS D'EXPÉRIENCES AMBIVALENTES EN OUTILS DE RÉSISTANCE

YAËL MAÏM

Après avoir réassemblé 47 fois le présent *rapport administratif*, tracé 63 mots-clés, formulé 18 questions sans solution, j'ai abandonné toute idée de mettre de l'ordre — malgré la fête de *Pessah* qui recommande de nettoyer son lieu de vie afin d'éliminer toute miette de pain. Je me sens appartenir qu'au travers de l'expérience de ne pas appartenir¹.

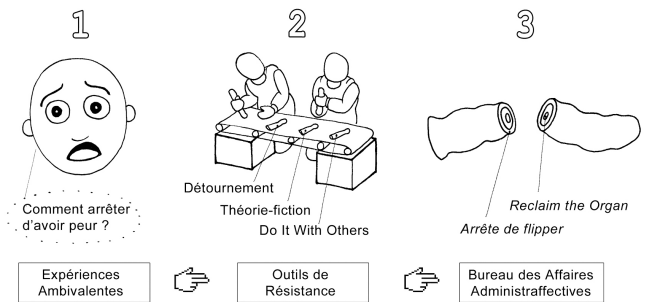
Mon appartement, financé par des bourses d'étude, recèle de nombreuses miettes. Ça fait plusieurs mois que je ne mange plus que du pain à moitié sec, humidifié puis grillé dans un toasteur qu'Ada m'a offert pour mes 29 ans. Je mange des œufs à la coque et bois du café au lait Nescafé. J'ai honte de boire du café Nescafé. Hier, j'ai remarqué qu'une exposition au Bâtiment d'Art Contemporain de Genève était sponsorisée par la Fondation Nestlé pour l'Art. Je n'ai pas honte de voir une exposition sponsorisée par Nestlé.

Comme tu peux l'observer, j'ai déjà utilisé 1242 caractères, espaces et notes en marge inclus. Mauvais point pour la gestion du temps. Quatre pages me sont allouées pour cet essai. La première critique quand j'ai commencé les Beaux-Arts, il y a cinq ans, était *ça part dans tous les sens*. Tu as peut-être repéré les signes d'une démarche particulière, il ne s'agit pas ici de discuter d'un problème personnel. Le manque de concentration est une réalité sociale. C'est avec honneur que je réclame le Trouble du Déficit de l'Attention/Hyperactivité. Selon le DSM-IV, répertoire de fictions somato-politiques², le TDAH est caractérisé par trois symptômes: inattention, hyperactivité et impulsivité.

Ce texte est un essai académique-analytique-critique autoproclamé. Son assignation exacte est *rapport administratif*. Il refuse toute bureaucratisation des connaissances et se construit comme un espace hypertextuel. La bureaucratisation³ est l'action de séparer en deux champs distincts les affaires personnelles et politiques, ainsi que l'organisation de la vie, visant à intégrer les individus dans un système oppressant soi-disant rationnel. Un espace hypertextuel connecte des fragments provenant de différents registres et ainsi provoque des mouvements de lecture multidimensionnelle. La lecture devient une forme d'écriture: comme sur le web, en naviguant entre les nœuds, tu crées tes propres liens.

Le Bureau des Affaires Administratives est l'autorité responsable de générer des zones d'indétermination dans la réalité administrative⁴. Les affaires administratives sont les effets du milieu administratif, consciemment intégré ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. Le Bureau assure la promotion et la protection du bien-être administratif en favorisant les transformations d'expériences ambivalentes en outils de résistance, dont il encourage le renforcement ainsi que l'application effective. Les processus de transformation, incluant les erreurs et les contradictions, sont enregistrés, répertoriés et publiés chaque année dans des rapports, conférences et discours disponibles à l'adresse <<http://administratif.org>>.

Les procédés que je vais sommairement traiter ici ne sont pas présentés comme une intention qui me serait propre, mais au contraire comme des pratiques assez communément répandues que je me propose de systématiser⁵. Les outils de résistance, éprouvés administrativement ces deux dernières années, se découpent en trois parties: le *détournement*, la *théorie-fiction* et le *Do It With Others*.

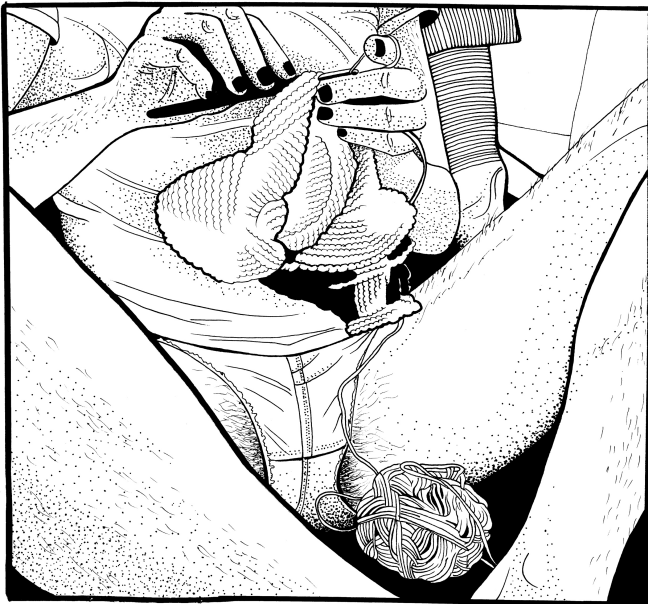


Processus de recherche, 3 mai 2012, *Administrative Organ*

Dans le jeu *Reclaim the Organ*⁶, tu as pour mission d'occuper le Bureau. Un tutoriel ainsi qu'un avertissement a été conçu dans le but de faciliter l'accès aux règles du jeu. Les règles sont les suivantes: tu choisis une image ou du texte (ou un autre format), tu enregistres, modifies puis renvoies la création par mail. Tu donnes aussi un titre, le nom que tu définis comme l'auteur-e⁷, l'adresse du *post* que tu commentes et un lien vers ton travail sur Internet. Les productions sont publiées sur le Bureau des Affaires Administratives.⁸

Cette action renvoie doublement à la pratique du détournement: le Bureau est une parodie, une *Mockstitution*⁹ et le jeu *Reclaim the Organ*, qu'il propose, invite au remix. La pratique de la parodie institutionnelle devient une tactique de survie nécessaire dans un contexte de dérégulation néolibérale. Elle rend visible l'attitude ambivalente répandue, entre fascination et rejet, envers la culture d'entreprise. Le *remix* est une pratique liée à l'histoire du web, avec le concept de liberté de copier, modifier et distribuer, appliqué aux logiciels libres puis aux productions artistiques, ainsi que le développement de licences *Copyleft* et *Creative Commons*. Guy Debord, un des fondateurs de l'Internationale Situationniste¹⁰, écrit avec Gil Wolman, en 1956, le *Mode d'emploi du détournement*. Le but de cette pratique révolutionnaire est de promouvoir une éducation qui transforme radicalement la vie quotidienne. Il est question d'en finir avec toute notion de propriété personnelle et de se heurter de front aux conventions mondaines et juridiques des moyens d'expression.¹¹

Arrête de flipper, c'est le titre d'une bande dessinée détaillant le quotidien d'un bouquetin parlant, qui fait du sexe et défait du texte. L'histoire croise les genres durant sept chapitres et s'approprie le statut de théorie-fiction, où différents types de relations entre le dessin et l'écriture sont expérimentés¹². De temps à autres, l'animal fait du crochet et mange des boulettes



dans le but de renverser les positions d'énonciations¹³. La théorie-fiction implique de nombreux malentendus et n'a pas la prétention de résoudre quoique ce soit. Elle récupère des clichés post-modernes qui font perdre la tête : tout est tourné en dérision. Se moquer c'est comme mettre de la crème sur une allergie cutanée, une éruption d'acné structurelle.

Les dessins du chapitre « Les poils amortissent la chute » de ladite bande dessinée sont tirés d'une vidéo que j'ai tournée à Madrid lors d'*UKI Live Code Live Spam*¹⁴, une performance collective cyberpunk. J'ai besoin de ce genre d'expérience pour imaginer des futurs possibles et m'aider à penser de manière critique et créative l'autonomie et l'engagement artistique. La manière dont les sexualités sont représentées me choque. Ce n'est pas un questionnement uniquement adressé à celles¹⁵ qui matent des pornos, ça va au-delà. Par exemple, les pornos *mainstream* sur Internet révèlent les croyances de la société en utilisant des catégories pour représenter des fantasmes sexuels. Ces catégories sont celles qu'on utilise pour juger les autres et soi-même, elles reproduisent des stéréotypes racistes, sexistes, transphobes et homophobes. Ce sont des fantasmes produits industriellement, à grande échelle. Le post-porno, c'est une manière frontale de déconstruire les identités, de rencontrer les autres, de récupérer son corps, de vivre de près des sentiments de honte et de désir, puis de les transformer.

S'ouvrir à des réalités différentes permet de déplacer les références culturelles qui modèlent les expériences vécues. Les échanges, produisant parfois des sensations d'inconfort et des remises en question déstabilisantes, fluidifient l'enquête artistique et provoquent des ruptures : le processus de naturalisation de certains codes sociaux monte à la surface. Des zones de résistance, inconnues jusque-là, émergent en confrontant les idées et en partageant les connaissances. La mise en réseau, l'auto-gestion, la solidarité, la traduction, l'invention de contraintes, l'action avec les moyens du bord, le dialogue, le *Do It With Others* sont des pratiques que j'ai expérimentées dans des espaces queer-féministes à Marseille, Rome et Madrid¹⁶.

Le contexte de production artistique est analysé, reniflé, craché afin de transformer la vie quotidienne, de comprendre

d'où proviennent les ressources vitales ainsi que de libérer la vie d'une organisation exclusivement économique. À force d'écrire des lettres pour demander de l'aide financière ainsi que défendre mes droits et celui des autres¹⁷, j'ai développé de puissantes tactiques : baisser la tête, bomber le torse, tordre les phrases, refuser de dire merci, s'approprier les insultes, feindre la maladie pour intégrer un système malade, passer pour sa propre assistante sociale afin de régler des dettes¹⁸.

Le Bureau des Affaires Administractives s'engage à dynamiser un mode de pensée linéaire basé sur le progrès qui détruit toute forme de relation entre l'humain et son environnement. Il évolue dans une réalité où les personnes directement concernées par des situations marginales infiltrent et renversent en nombre les institutions. En devenant artiste, je récupère un organe, en particulier la langue. Après le CCC, les données et leurs significations n'existeront plus. Après cela, le travail attendra.

NOTES

1. *I can only feel belonging through the experience of not belonging*, Marcus Fisher aka Oreet Ashery, <<http://administractiv.org/i-can-only-feel-belonging-through-the-experie>>, consulté le 21 avril 2011.

2. « Il s'agit en définitive, de me déclarer malade mentale, et de confirmer ainsi les critères établis par le DSM-IV, le Manuel de diagnostic et statistique des troubles mentaux de l'Organisation mondiale de la Santé, où après 1980, la transexualité est considérée comme une maladie mentale au même titre que l'exhibitionnisme, le fétichisme, le frotteurisme, le masochisme, la sadisme, le travestissement et le voyeurisme. » Beatriz Preciado, *Testo Junkie: Sexe, Drogue et Biopolitique*, Grasset, Paris, 2008, p. 207. Le DSM-V est actuellement discuté par la société civile et des associations psychiatriques.

3. « Car un des résultats de ta dispersion dans l'espace et des transhumances est d'avoir multiplié pour toi les complications de la vie matérielle et ses plaies : les déclarations, les comptes en banque, les résidences, cotisations au régime de retraite, les permis, autorisations, abonnements, pièces d'identité de toutes sortes... C'est une avalanche monstrueuse et contradictoire de papier, de traces, de formulaires, d'assignations et d'assujettissements qui te poursuit et enflé chaque année sans que tu puisses enrayer son déferlement. Tu te dis et redis à chaque nouveau courrier, chaque nouvelle pile d'affaires courantes à traiter et que tu laisses, périlleusement, en souffrance — car les bras t'en tombent, tu remets à après-demain le paiement des factures, l'encaissement des chèques, les réponses aux invitations, requêtes, propositions, injonctions, obligations... » Anne F. Garréta, *Pas un jour*, Grasset, Paris, 2002, p. 42

4. « L'affect n'est pas le passage d'un état vécu à un autre, mais le devenir non humain de l'homme. [...] Ce quelque chose ne peut pas être précisé autrement que comme sensation. C'est une zone d'indétermination, d'indiscernabilité, comme si des choses, des bêtes et des personnes avaient atteint dans chaque cas ce point précis pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991, pp. 163-164

5. Formule récupérée « que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations » tirée de Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres Nues* 8, 1956

6. <<http://administractiv.org/reclaim-the-organ>>

7. Il s'agit d'entendre auteur, autrice ou auteurX.

8. <<http://administratffectiv.org/tag/reclaimtheorgan>>

9. «The carpenter, baker, the shoe maker, blacksmith, all must remain tied to their stations in life. The office of the artist, however, is ambiguous. It is like a phantom profession, one that permits the artist to simultaneously work and not work, to have a real job, and to have a fictional. And nothing is more subversive than showing other workers the pleasure of not engaging in productive labour. Thanks to this labour of dissimulation artist slide between social barriers, even moving between class distinctions so as to 'pass' for what they are not. In Socrates' times artists replicated the works of manual laborers —chairs, bread, shoes, horses'bridles. Today artists imitate a product particular to post-industrial economy: the administrative, affective, and intellectual power of institutions.» Gregory Sholette, *Dark Matter — Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London, 2011, p. 152

10. «Juin 1958: la page deux du numéro un de la revue *Internationale Situationniste* porte la mention suivante: 'Tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits, ou adaptés, même sans indication d'origine'. Cette mention est reproduite dans tous les numéros jusqu'au dernier en 1969.» Éric Watier, Michel Gaillot, Jean-Claude Moineau, *Copyleft, Incertain Sens*, Rennes, 2003, p. 13.

11. Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, «Mode d'emploi du détournement», in *Les Livres Nus* 8, 1956

12. «Dans la bande dessinée, les mots et les images peuvent se combiner d'innombrables façons. Mais essayons de les regrouper en quelques grandes catégories. D'abord il y a les combinaisons qui reposent sur un texte auto-suffisant, et où les images n'ont qu'une fonction illustrative. Ensuite il y a des combinaisons qui reposent sur les images, où le texte n'est guère plus que la bande-son d'une séquence essentiellement visuelle. Il y a bien sûr aussi les cases redondantes, dans lesquelles le texte et le dessin envoient le même message. Une autre variété est la combinaison additionnelle dans laquelle le texte amplifie ou précise le message du dessin, ou inversement. Dans les combinaisons parallèles, les mots et les dessins semblent suivre chacun leur cours, sans se croiser. On peut aussi pratiquer le montage: le texte est traité comme partie intégrante de l'image.» Scott Mc Cloud, *L'Art Invisible*, Delcourt, Paris, 2007, pp. 160-162

13. «Le corps est un texte socialement construit, une archive organique de l'histoire de l'humanité comme histoire de la production-reproduction sexuelle dans laquelle certains codes sont naturalisés, d'autres restant systématiquement éliminés ou raturés. [...] Ce qui doit être ébranlé, ce sont les technologies de l'écriture du sexe et du genre ainsi que leurs institutions. Il ne s'agit pas de substituer des termes à d'autres. Il ne s'agit pas de se débarrasser des marques du genre ou des références à l'hétérosexualité mais de modifier les positions d'énonciation.» Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Balland, Paris, 2000, pp. 25-26

14. Shu Lea Cheang, Oskoff Lovich, Quimera Rosa, Pornoterrorista, Post-Op, *U.K.I. Live Code Live spam - viral performance*, Madrid, 2012

15. Il s'agit d'entendre celles, sels, scellent, selles.

16. UEEH (Université d'Été Euroméditerranéennes des Homosexualités), Luminy, Marseille, juillet 2001, <<http://www.ueeh.net/>>. *Ladyfest Roma – Do It Yourself*, C.S.A. La Torre, Rome, septembre 2011 <<http://ladyfest-roma.noblogs.org/>>. *La Internacional Cuir/Queer*, cycle de vidéos, débats et performances, Museo Reina Sofia, Madrid, novembre 2011, <<http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/2011/internacional-cuir.html>>

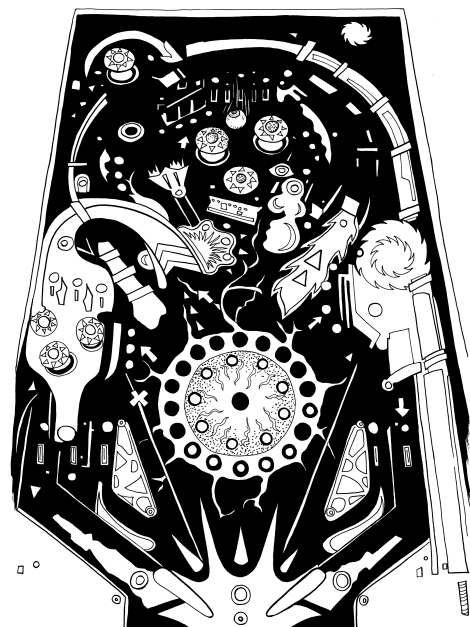
17. «L'écrivain public écrit pour et avec autrui tout type de texte à

caractère privé, administratif ou professionnel. La langue est sa matière première et l'écrit est la valeur ajoutée qu'il lui impose. Pour cela, il doit bien sûr maîtriser les règles de grammaire, de syntaxe et disposer d'un vocabulaire étendu. En faisant preuve d'écoute et d'empathie, il est un acteur social qui permet aux individus de répondre à leurs obligations dans une société où l'écrit est omniprésent.» *Wikipédia*, 2012

18. *Je remercie l'État*, <<http://youtu.be/M7fNjIW-wU>>, créé le 20 juin 2010, consulté le 2 mai 2012.

BIOGRAPHIE

In 1983, the Domain Name System and I are created to make easier the web navigation, translating IP addresses into human-friendly computer hostnames. I moved to Paris and came back at age seven to Lausanne with my mother and two brothers in a women's refuge. I met my sister in school. We grew up protecting each other and elaborating joyful future. In 2001, I have taken it upon myself to infiltrate the University of St.Gallen as an undercover student in Economics and Law. Unfortunately, I failed. I repeated the same move in Geneva in Educational Science. My relation with the social welfare is ambivalent, the State helped me financially to get an education but pursued me for debts. Sometimes, I feel like an unpaid bill. I worked in different jobs as a salesperson, art educator, hostess, data capture worker and was committed in collective artistic actions in bars, self-organised spaces and public partnerships. My favourite one was in a jewellery store, first as cashier, then as self-proclaimed designer. I would close the shop, leaving a note on the door *I'll be back in 5 min* and would run to my beloved girlfriend for hours. I achieved a Bachelor in Visual Arts and I am currently studying in the Research-Based Master Programme, Critical Curatorial Cybermedia, in the University of Art and Design – Geneva, until the end of June 2012. In a few years I will co-found a Cyber-Knitting-Eco-Porn-Festival. Today I am working on a critical graphic novel and on a collaborative digital work, the *Administratfective Organ*. You are cordially invited to *Reclaim the Organ* <<http://administratfectiv.org/reclaim-the-organ>>.



ÉTUDE DE CAS SUR LA TENTATIVE DE SAUVETAGE DE LA SCÈNE ALTERNATIVE GENEVOISE ENTRE 2007 ET 2012 ET SUR LES CONDITIONS DE SURVIE DES STRUCTURES AUTOGÉRÉES DANS LEURS NOUVEAUX CADRES INSTITUTIONNELS

JÉRÔME MASSARD

Cette étude de cas cherche à porter un regard critique sur les stratégies mises en œuvre par l'Union des espaces culturels autogérés (UECA)¹, dès 2007, pour maintenir une scène artistique alternative et autogérée dans le nouveau contexte sociopolitique genevois, et sur les résultats obtenus. J'ai moi-même participé à la création de cette union en 2007, en tant que coresponsable du Shark, un espace d'art situé dans Artamis² ouvert et géré par le groupe Klat³ entre 2006 et 2008. Je suis, aujourd'hui encore, membre de l'UECA, mais délégué par l'association des usagers du Vélodrome⁴.

Le propos est aussi d'analyser les conditions d'existence ou de survie des modes de fonctionnement autogérés dans un cadre légal. Plus largement, cette étude est pour moi une manière de témoigner d'un engagement militant et d'affirmer que c'est en tant qu'artiste que j'y ai participé, par le biais d'une réflexion sur les conditions de production ou de diffusion de l'art, par la mise en place de réseaux d'échanges de savoir et de compétences et la fédération autour d'idéaux communs.

L'UNION DES ESPACES CULTURELS AUTOGÉRÉS

L'UECA, qui regroupe aujourd'hui une vingtaine d'associations, a été mise sur pied en 2007 par quelques personnes pour tenter de sauver les propositions culturelles alternatives suite à la disparition successive des structures qui les accueillait : les squats. Bien qu'ouvertement solidaires des combats pour le logement communautaire, nous avons décidé de nous concentrer sur le renouvellement des scènes musicales, des espaces d'exposition, des bars, des cinéclubs, et autres espaces ouverts au public qui existaient dans les squats. Nous avons interpellé les pouvoirs politiques cantonaux et municipaux à propos de leur responsabilité envers la collectivité de maintenir par tous les moyens une diversité culturelle en ville de Genève⁵ et leur avons proposé de chercher ensemble de nouvelles solutions. En faisant ce pari diplomatique, nous nous sommes coupés d'une partie des acteurs ou ex-acteurs de cette scène qui ont jugé que l'on ne pouvait pas faire de compromis avec les autorités en raison de leur responsabilité dans la fermeture de nombreux squats ces dernières années. Cependant, nous avons jugé que le nouveau contexte politico-judiciaire en ville de Genève qui criminalise désormais lourdement l'occupation de bâtiments, rendait nécessaire la recherche de nouvelles solutions concertées : mise à disposition de salles, de bâtiments, négociation de baux. Une partie de l'UECA souhaitait également devenir un interlocuteur des autorités pour la planification urbaine future du canton.

L'UECA a donc décidé de se battre sur plusieurs fronts : le front politique, en interpellant les décideurs par le biais de pétitions, de recommandations, de manifestations, de rencontres avec les partis en périodes électorales ; le front populaire, en étant présents lors d'événements publics (festival des Cropettes), de manifestations (1^{er} mai, Gay Pride, etc.) en organisant ou en participant à des conférences et des tables rondes et des débats ; le front médiatique en diffusant régu-

lièrement des communiqués de presse ; le front associatif et militant en devenant membre de la FAGE (Fédération Associative Genevoise), du RAAC (Rassemblement des Artistes et Acteurs culturels) et en se rapprochant de l'ARV (Association pour la Reconversion des Vernets). Nous étions conscients que se battre uniquement au niveau politique n'était pas suffisant, il fallait interpellier la population genevoise, toutes générations confondues, pour la sensibiliser à nouveau à l'importance des structures alternatives dans le tissu socio-économique local. Des années de propagande anti-squat orchestrées par les partis de droite et les milieux immobiliers avaient portés leurs fruits et la population ne voyait plus d'un très bon œil l'occupation de locaux ou de logements vides. Il fallait aussi sensibiliser les jeunes générations qui n'avaient pas connu l'âge d'or de la Genève alternative à l'importance de notre combat. C'est pour cela qu'au sein de l'UECA se sont développées rapidement plusieurs cellules de travail : un groupe Action qui proposait et coordonnait des événements ou des actions dans l'espace public ; un groupe Lobby qui se chargeait des rencontres avec les autorités, d'écrire des communiqués et de proposer des stratégies ; un groupe Artamis qui s'est joint, dans un premier temps, à la délégation de l'Assemblée Générale d'Artamis chargée de trouver des lieux d'accueil de remplacement dès le printemps 2008 et qui s'est ensuite battu pour qu'une salle de concert autogérée et d'autres structures alternatives soient intégrées au nouveau projet de quartier (Eco-quartier Jonction). Ce sont-là les cellules qui ont été actives de manière plus ou moins permanente depuis 2008. D'autres groupes de travail ont vu le jour de manière ponctuelle en regard d'événements particuliers ou de besoins au sein de l'UECA.

À plusieurs reprises depuis 2008, nous avons sillonné le canton afin d'identifier des bâtiments vides appartenant à l'État, fait des recherches cadastrales et finalement dressé un inventaire de son parc immobilier vide ou sous-utilisé. Malgré l'existence de ces espaces vides, les autorités nous ont répondu dans la majorité des cas que des projets d'affectation étaient en cours, que ce n'était pas vraiment vide, que ce n'était pas vraiment à eux, etc. Autant de réponses négatives quant à la réutilisation possible de locaux qui ont durement miné le moral des délégués de l'UECA en charge des tractations avec les autorités. Nous nous sommes vite rendu compte, lors de ces nombreuses réunions, que le rapport à la temporalité n'était pas le même pour les responsables politiques et les magistrats que pour nous. En effet, nous demandions des lieux pour deux, trois ou cinq ans, guère plus, conscients que ce qui faisait aussi la richesse de la scène culturelle alternative locale c'était son renouvellement sur une base temporelle assez courte. Un lieu, dont les responsables ou la programmation n'étaient pas renouvelés se cristallisait avec le temps, devenait trop identifié, se sclérosait en quelques sorte. Bien sûr, il est important que des structures alternatives, comme l'Usine durent et se transforment dans la durée, mais ce qui manquait et ce qui manque toujours à Genève aujourd'hui, ce sont de petite structures, mobiles, dynamiques et moins établies.

INSTITUTIONNALISATION DES STRUCTURES ALTERNATIVES

Par la volonté de transposer des contenus culturels dans des cadres légaux, nous avons accéléré un processus d'institutionnalisation des structures autogérées qui avait déjà cours depuis de nombreuses années. Ce que, ici, j'entends par institutionnalisation, c'est la transformation d'un espace autogéré illégal, tout en satisfaisant à certaines règles de droit, de sécurité et de statuts pour lui permettre de continuer ses activités dans un cadre légal. J'appellerais ce type de transformation le *devenir légal*. Du coup, la question de la mesure des enjeux se pose. Si l'institutionnalisation, par l'octroi d'une subvention publique par exemple, a été pendant longtemps un signe de reconnaissance de la valeur de la programmation d'un lieu, elle a été aussi l'instrument de sa neutralisation par la fixation de ce dernier dans un espace-temps indéfini, par une soumission aux règles et normes de sécurité ainsi qu'à l'économie de marché, conduisant à une perte de la spontanéité et d'une certaine autonomie. En prônant un sauvetage des structures alternatives par les autorités, nous avons contribué à l'accélération de leur disparition car cette institutionnalisation laisse peu d'espace à l'improvisation et restreint de façon drastique les libertés fondamentales qui avaient permis à ces structures de se mettre en place. Ainsi, transposer des contenus et propositions élaborés dans des environnements libres et autonomes dans de nouveaux environnements où règles et procédures doivent être respectées est un processus risqué, et selon moi, voué à l'échec.

Pourtant, certaines structures comme l'Usine ne sont jamais passées par l'étape de l'illégalité. L'existence de cette dernière résulte de la mise à disposition du bâtiment par la Ville à deux associations pour y organiser des événements publics. Composée aujourd'hui d'une dizaine d'entités, dont la plupart sont subventionnées par des fonds exclusivement publics, toutes bénéficient, en amont, d'une « subvention par les murs » car le bâtiment est mis à disposition à titre gracieux. L'Usine existe donc dans un cadre légal, respecte les normes de sécurité et ses activités sont clairement définies dans le contrat qui lie l'association à la Ville de Genève. On parle alors d'un espace alternatif institutionnalisé dont le caractère « alternatif » se situe dans la programmation et surtout dans l'organisation interne, autogérée, axée autour de valeurs communes.

AUTOGESTION, AUTODÉFINITION ET AUTODÉTERMINATION

Pour tenter de définir ce qu'est aujourd'hui un espace autogéré, il y a, à mon avis, plusieurs paramètres à prendre en compte. On peut considérer qu'il y a autogestion lorsque la structure hiérarchique interne n'existe pas, que toute décision est prise de manière collective. Dans le milieu squat, l'autogestion s'est ainsi très vite imposée comme mode de fonctionnement et d'organisation. L'autogestion, au delà de son aspect organisationnel, peut aussi être considéré comme la définition commune des buts d'une entité et des moyens à mettre en œuvre pour les atteindre. On peut alors parler d'autodéfinition et d'autodétermination. Dans le cas d'un espace public, cette autodéfinition serait la décision de proposer ou de présenter tel ou tel type de contenu, sans prendre en considération les modes, ou le marché, par exemple, dans le cas d'un espace d'art. L'autodétermination signifierait de définir l'accessibilité

à ce contenu pour le public (entrée payante ou non, tarif des boissons, horaires d'ouverture...), ainsi que choisir le mode de financement de ces activités. Pour ce dernier point, une question revient de façon récurrente lorsque l'on tente d'analyser le fonctionnement financier d'une structure alternative : peut-on être autogéré et financer ses activités par des fonds publics ? Ou le seul mode de financement honorable d'un espace alternatif doit-il être l'autofinancement ? À Genève, durant l'âge d'or du squat il y eut autant d'espaces alternatifs subventionnés, que d'espaces autofinancés. Il ne s'agit pas de dresser ici une liste ou de tenter de décider qu'elle est la meilleure méthode de financement, ou la plus légitime mais seulement de constater que des grandes disparités existaient. Ce qui me paraît le plus important, c'est justement l'existence de cette diversité, tant au niveau du fonctionnement de ces structures que de leur programmation. Il est en effet essentiel que tous ces modes existent simultanément encore aujourd'hui car ils reflètent chacun des idéaux et des qualités propres et proposent ainsi un panel extrêmement vaste de contenus dans des conditions variées. Cela évite que la scène « alternative » ne propose qu'une espèce de monoculture dans des espaces tous semblables fonctionnant selon les mêmes critères et financés de la même manière.

ANALYSE DES EFFETS DE CETTE INSTITUTIONNALISATION

Comme je l'ai évoqué précédemment, le choix de demander aux autorités politiques de sauver les structures en leur donnant de nouveaux lieux et de nouvelles conditions d'existence n'est pas sans conséquences. Tout d'abord, nous avons été obligés de traiter avec des gens que nous considérons comme des ennemis, tel Mark Muller, Conseiller d'Etat en charge du Département des Constructions et des Technologies de l'Information (DCTI) qui a grandement contribué à l'éradication des squats à Genève. Beaucoup de gens issus de franges plus radicales de l'alternative n'ont pas compris que nous puissions discuter et chercher des solutions avec de telles personnes et nous ont considérés, au mieux comme des opportunistes, au pire comme des traîtres. De même, ces décideurs politiques nous voyaient comme des éléments modérés et ont cherché, à plusieurs reprises notre approbation au sujet de décisions politiques qu'ils ont prises. Par exemple, Mark Mueller a cherché à nous faire adhérer à l'idée que l'expérience de l'évacuation du squat Rhino montrait que l'on ne pouvait pas faire confiance aux squatteurs. Que refuser de partir alors qu'ils s'y étaient engagés dans le cadre d'un contrat de confiance signifiait une rupture de cette confiance et qu'il serait difficile dorénavant de donner du crédit à la parole donnée si elle vient de squatteurs. En résumé, il faisait porter aux occupants de Rhino la responsabilité de toute la dynamique de l'évacuation des squats depuis lors et de sa décision ainsi que celle du Procureur Général de ne plus engager de contrats de confiance avec quiconque.

En fait, face à des milieux alternatifs aux abois, les autorités sont encore actuellement en position de force et imposent leur vision des collaborations futures : des baux associatifs — avec des loyers, certes inférieurs aux prix du marché, dans un cadre juridique strict, signés avec des personnes identifiées et responsables à leurs yeux de possibles futurs débordements ou de manquements aux termes du contrat. Ce contexte est complètement lié à la criminalisation de l'occupation appliquée avec

succès par Daniel Zappelli, depuis 2006, afin que plus aucun squat n'ouvre à Genève. D'après moi, on peut considérer que six facteurs principaux ont contribué à la disparition des squats genevois⁶: la pénurie de logement liée à l'accroissement de la population et aux difficultés d'obtention de permis de construire ou de rénover ainsi qu'à l'installation de nombreux cadres supérieurs de multinationales autour des années 2000; le retour en grâce des milieux immobiliers qui ont à nouveau obtenu des autorisations de rénover ou de construire dès le milieu des années 1990; le changement d'attitude de la population à l'égard des squatteurs; la criminalisation de l'action d'occuper développée par le Procureur Général Daniel Zappelli dès son élection; la vente d'une grande partie du parc immobilier inoccupé de l'état à des promoteurs immobiliers privés, orchestrée par Mark Mueller; la dépolitisation croissante de nombreux squats et le désintérêt progressif vis-à-vis d'intersquat⁷, et de l'engagement collectif.

Bien que nous ayons rappelé, à plusieurs reprises, notre soutien aux tentatives d'occupation et notre opposition à la nouvelle manière du procureur de gérer les occupations, nous sommes bien conscients d'être encore aujourd'hui instrumentalisés par les autorités. Ces dernières continuent à voir en nous un interlocuteur modéré et cela leur permet de considérer les plus radicaux d'entre nous comme des interlocuteurs qui ne sont plus crédibles. Cela fait partie du jeu politique mais la position n'est pas toujours facile à tenir. Nous devons leur rappeler sans cesse que nous avons été des acteurs et actrices de cette scène alternative en son temps, mais que nous avons choisis aujourd'hui une nouvelle stratégie afin de permettre sa survie.

Lors d'une mise à disposition de locaux régie par un bail associatif, méthode consacrée aujourd'hui, le bailleur ne peut pas s'affranchir de règles de sécurité ou d'usage des locaux. Il est donc difficile de conserver une liberté d'action dans ce nouveau type de contexte comme celle dont ont bénéficié les lieux alternatifs lorsqu'ils étaient squattés. Comme je l'ai évoqué précédemment, le bailleur est en position de force car c'est lui qui met à disposition les locaux et peut se retrancher derrière les lois, le droit ou les assurances pour refuser de rentrer en négociation sur des points précis. De plus, les services juridiques de la Ville et de l'État veillent à ce que ces nouveaux contrats ne les mettent pas dans des positions inconfortables ou des situations où leur responsabilité pourrait être engagée. Le cadre de la mise à disposition devient donc très rigide et les négociations très limitées, même si le magistrat ou la magistrate souhaite des assouplissements ou des aménagements, ce sont alors les hauts fonctionnaires de leurs services qui les rappellent à l'ordre. Ces conditions paralysent dès le début ces nouvelles entités et génèrent une autocensure latente qui peut déboucher sur des conflits internes entre ceux qui veulent respecter ces nouvelles règles et ceux qui veulent s'en affranchir. Dans le cas de la Gravière⁸, le budget et le canevas de mise aux normes ont été décidés par le bailleur. On perd alors une grande partie du pouvoir de mettre en œuvre, librement, les conditions d'existence du lieu et sa direction.

Une autre problématique que je souhaite soulever est celle des «locaux adaptés». Dans l'histoire de la scène alternative genevoise, ce qui a rendu nombre de lieux intéressants, est que leur rôle initial a été détourné par les occupant-e-s. Une cave d'immeuble a pu ainsi devenir un lieu de fêtes, de soirées, un grenier devenir une bibliothèque publique, etc. Selon moi, ce

détournement a permis, dans de nombreux cas, de fédérer les initiateurs-trices d'un projet autour de la question de la transformation de l'usage initial. Il y a un engouement certain qui apparaît lors de la prise de conscience qu'un lieu peut devenir tout autre chose que ce pourquoi il a été conçu. Cela nourrit la conviction que si on s'y engage, on peut détourner un objet architectural pour en proposer une nouvelle utilisation, et que si cela fonctionne, tout ce qu'on pense être rigide peut aussi être transformé. L'habitat individuel peut devenir un habitat collectif et des espaces prévus pour un usage public ou semi-public peuvent s'ouvrir sur l'extérieur. S'opposant farouchement aux principes de planifications urbaines, qui entendent déterminer ce qui est privé et public, ce qui est communautaire et ce qui est individuel, l'ouverture de lieux publics dans des squats ou des locaux commerciaux s'inscrit dans une démarche citoyenne pour reconquérir la planification de son habitat. Créer les lieux ou les espaces dont on a besoin ou envie demande de l'engagement, des convictions et du savoir-faire, mais l'énergie dépensée dans cet acte de transformation, va durablement imprégner les lieux et créer une sorte d'aura liée à un sentiment de liberté.

À mon sens, les engagements et le travail mené par l'UECA n'ont pas permis de retrouver cette magie et ce sentiment de grande liberté qui rayonnait à travers la scène alternative genevoise aujourd'hui presque éteinte. Ce combat a permis la création de quelques nouveaux lieux publics, certes, mais leurs conditions d'existence sont difficiles et l'aura qui s'en dégage n'a pas la même intensité que celle dégagee par les nombreuses caves, greniers, arrière-salles et espaces transformés, aujourd'hui disparus, qui constituaient la richesse alternative de Genève. Cependant, le combat n'est pas inutile dans le sens où il a permis une prise de conscience de la part des autorités de leur devoir, aujourd'hui encore plus important, de maintenir et de favoriser la diversité culturelle dans le canton. Néanmoins, il y a des espaces de liberté que les institutions, malgré toute leur bonne volonté, ne seront jamais en mesure de garantir, et ces espaces, c'est toujours à nous, citoyens et citoyennes, de les conquérir et de les occuper.

NOTES

1. <www.ueca.ch>
2. Artamis était une immense friche industrielle squattée, située au centre ville de Genève, qui a existé de 1996 à 2008. De nombreux ateliers d'artistes et d'artisans y étaient situés, ainsi que de nombreux lieux publics: Le Galpon (Théâtre et salle de répétition), le Piment rouge (concerts et soirées), l'Etage (concerts et soirées), le Shark (expositions, concerts et soirées), le Kinetic (ciné-club associatif), le K-Bar (concerts et soirées), Stargazer (expositions), La Fosse (expositions), Le café Alu (bar et restauration), etc. La zone a été évacuée à l'automne 2008 en raison de travaux de dépollution en vue d'une réhabilitation du site et de la construction de logements.
3. Klat, groupe d'artistes, a été fondé à Genève en 1997 et était composé, à l'époque du Shark, d'Andréa Lapzeson, Jérôme Massard, Florian Saini et Konstantin Sgouridis. Voir <www.klat.ch>
4. Le Vélodrome est le nom donné à l'un des bâtiments mis à disposition par la Ville de Genève pour reloger une partie des utilisateurs d'Artamis suite à leur départ du site à l'automne 2008.
5. Il n'y a actuellement aucune mention de diversité culturelle dans la constitution du canton de Genève. Mais l'Assemblée

Constituante entend proposer un article sur la défense de la diversité culturelle. Au niveau fédéral, la constitution stipule que « La liberté de l'art est garantie » (Titre 2. Droits fondamentaux, citoyenneté et buts sociaux. Chapitre 1. Article 21). La politique culturelle étant définie par les cantons, certains, comme Bâle, Berne ou le Jura se sont dotés d'articles précis définissant l'esprit de leur politique culturelle.

6. À la fin des années 1990, avec plus de 120 squats référencés et près d'un millier d'occupants, Genève était la ville la plus squattée d'Europe en regard du nombre total d'habitants. Il en reste aujourd'hui moins d'une dizaine.

7. Entité parfois coordinatrice ou fédératrice des milieux squat européen. La branche genevoise, née au début des années 1990, a été très active durant la décennie, organisant des rencontres, des actions, animant un infokiosque, des bibliothèques, organisant des repas communautaires, etc.

8. Bâtiment appartenant à l'Etat situé dans le quartier de la Praille, obtenu par l'UECA et attribué à deux associations membres. La Gravière, lieu public qui propose des soirées et des concerts a ouvert ses portes en 2012 et sa durée d'existence reste incertaine. La destruction du bâtiment est prévue pour 2013, en raison du début du chantier d'agrandissement du poste de police adjacent. Voir <www.lagraviere.net>.

BIBLIOGRAPHIE

Lucien Collonges (coordinateur), *Autogestion – hier, aujourd'hui, demain*, Syllepse, Paris, 2010.

Garrett Hardin, «The Tragedy of the Commons», magazine *Science*, 13 décembre 1968

Atelier de Création Libertaire, *Interrogations sur l'autogestion*, Atelier de création libertaire, Lyon, 1979

Fédération anarchiste, *L'autogestion anarchiste*, Les Éditions du monde libertaire, Paris, 2006

Ronald Creagh, *Utopies américaines, expériences libertaires du XIX^e siècle à nos jours*, Agone, Marseille, 2009

Luca Pattaroni, Vincent Kaufmann et Adriana Rabinovich, « L'habitat en questions », EspacesTemps.net, *Textuel*, 29.10.2009 <<http://espacestemp.net/document7934.html>>

Luca Pattaroni, Vincent Kaufmann et Adriana Rabinovich (Dir.), *Habitat en devenir. Enjeux territoriaux, politiques et sociaux du logement en Suisse*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection Espace en société – logique territoriale, 2009

Ressources internet

<<http://autogestion.coop/>>

<<http://fr.anarchopedia.org>>

<<http://www.habiter-autrement.org>>

<<http://www.lachaine.ch/spip/spip.php?mot23>>

<www.ueca.ch>

<geneveactive.com>

Gerald Raunig, « La critique institutionnelle », *Multitudes* 1/2007 (n°28), pp. 57-70, en ligne sur <www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_028_0057>

BIOGRAPHIE

Né à Genève en 1976. Vit et travaille aux environs de Genève. Diplômé de l'École Supérieure des Beaux-arts de Genève en 2001. A suivi les enseignements du séminaire Sous-Sol puis ceux du Programme CCC. Assistant du programme CCC de 2005 à 2008. Formateur d'adultes, graphiste indépendant et technicien informatique. Membre de Klat (groupe d'artistes genevois) depuis 1997, actifs à Genève et ailleurs en tant qu'artistes, curateurs, organisateur d'événements, de concerts, de soirées. Klat a dirigé l'espace d'art indépendant Forde (1998-1999), le Shark (2006-2008) et le Broom Social Club (2009-2012). Voir <www.klat.ch>.

SAVOIRS FÉMINISTES ACTUELS : L'« ARTICLE-VIDÉO » COMME PRATIQUE MUTANTE

JOANNA OSBERT

Comment témoigner d'une recherche théorique avec des outils artistiques ? Peut-on ouvrir et proposer une restitution des savoirs qui s'éloigne des protocoles habituels de transmission ? Est-il possible de créer des collaborations transdisciplinaires sans segmenter les domaines de compétences ? Afin d'explorer ces questions, nous travaillons actuellement à quatre mains sur le concept de l'« article-vidéo ». Cette notion d'« article-vidéo » a émergé lors de la rencontre de deux médiums de transmission et de réflexion : l'article scientifique et l'essai vidéo. D'une part, nous avons affaire à une pratique d'écriture, de construction et d'argumentation de la pensée ainsi qu'à un témoignage de la recherche. Cependant, ce format peut parfois comporter les écueils d'une vision objectivante, élitiste, cantonnée à un certain milieu académique. De l'autre côté, nous avons, avec l'essai vidéo, une utilisation de l'image, de la temporalité ainsi qu'une démarche plus introspective et une pensée en mouvement. Cette fois, les pièges possibles renvoient à une place interprétative qui serait sans limite, à une forme ultra-référencée ainsi qu'à une accessibilité limitée à un certain public.

L'articulation entre ces deux formats s'incarne à travers ma collaboration avec Caroline Dayer, chercheuse et enseignante à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation à l'Université de Genève. Nous sommes intéressées à travailler et créer ensemble car nos recherches ont des objets d'études communs et des formes militantes similaires. Provenant de deux milieux et parcours différents, l'une exerçant la recherche notamment par la pratique de l'écriture dans le milieu universitaire et l'autre par l'image au sein du milieu artistique, nous souhaitons essayer de trouver des ponts entre ces deux pratiques et tenter d'ouvrir des nouveaux espaces de pensées et d'idées dans nos modalités d'expressions.

Nous espérons ainsi pouvoir faire circuler des savoirs en cassant aussi bien les normes de construction de la pensée scientifique que celles du documentaire audiovisuel habituel. La réalisation de l'« article-vidéo » offrirait la possibilité de créer de l'originalité à travers la troisième dimension qui pourrait naître de la rencontre entre ces deux outils. C'est-à-dire qu'en essayant d'éviter les différents écueils que l'on peut rencontrer avec ces pratiques, cette « fusion » pourrait ainsi inventer des modalités dialogiques et ouvrir les limites de ces médiums en cherchant des points de ruptures et de tensions. C'est l'utopie du concept d'« article-vidéo ».

L'« article-vidéo » que nous sommes en train de réaliser en ce moment se focalise sur des champs d'études particuliers sur lesquels nous travaillons déjà dans nos domaines respectifs : théories féministes, études genre et études post-coloniales. Au sein de ces derniers, nous souhaitons pointer plus spécifiquement des concepts émergents et des notions actuelles qui sont développés par des chercheurs-euses contemporain-e-s, tout en les situant dans le contexte géopolitique d'aujourd'hui.

Ces concepts émergents sont par exemple ceux de « démocratie sexuelle », de « matrice de la race », de « post-porno » et de « pharmacopornographie ». Développés par des théoriciens-

iennes tels qu'Éric Fassin, Elsa Dorlin, Beatriz Preciado, ces recherches touchent à des thématiques biopolitiques, à l'articulation entre racisme, sexisme et classisme, aux sexualités, à l'épistémologie scientifique et aux rapports de pouvoir.

Nous avons choisi de rencontrer des intervenant-e-s présent-e-s s'inscrivant dans le milieu académique contemporain parisien, qui proposent des réflexions nouvelles dans les champs d'études sur lesquels nous travaillons. L'article que nous rédigeons, colonne vertébrale du moyen métrage, va croiser les discours de ces chercheurs-euses dont les disciplines réfèrent principalement à la sociologie et à la philosophie.

Le texte de l'article, rédigé en duo, insère les extraits d'entretiens captés en vidéo et est représenté le reste du temps par une voix off. La narration et l'argumentation sont construites à la manière d'un article scientifique et les extraits de discours des intervenant-e-s accompagnent la réflexion. Pendant que les voix construisent le discours et la posture, l'image en mouvement accompagne la réflexion en proposant des détails citadins filmés à Paris. Cependant, bien que l'on comprenne qu'il s'agit visuellement d'une métropole, on ne peut l'identifier. L'image est composée de plans serrés et de gros plans captés aux détours de flâneries urbaines. La cité, l'urbanisme, la nature, la vie publique, l'architecture, le politique, l'espace-temps sont représentés de manière poétique par des bribes d'objets, d'ambiances et de paysages urbains. Le texte, la voix et le langage théorisent et mènent la réflexion. Les images, elles, appellent à l'imaginaire, propose des interprétations multiples sur le sens sonore et pimentent le savoir scientifique d'une subjectivation esthétique. On retrouve ainsi des croisements et des liens entre le sonore et le visuel. La métropole cristallise l'organisation humaine et les thématiques théoriques soulevées sont liées aux rapports sociaux, aux rapports de force et de domination qui s'y jouent. Comment cohabite-t-on ensemble ? Comment le corps individuel s'inscrit-il dans l'espace politique ? Qui gère cette « politique des corps » ?

Ce moyen métrage aura une durée d'environ 30/40 minutes. Le but de ce film est avant tout de viser une diffusion en festivals mais aussi, selon la démarche proposée, d'être visible dans divers endroits (colloques, débats, etc.). Ses objectifs sont de proposer une alternative à l'accès au savoir scientifique en le croisant avec une démarche artistique. Bien que nous souhaitons rendre ces argumentaires plus faciles d'accès, il est important pour nous de proposer une réflexion pointue et approfondie avec des intervenant-e-s actuel-le-s. Ainsi, en espérant confronter les discours académiques avec les possibilités interprétatives d'un essai vidéo au sein d'une réalisation en duo, cela nous permet aussi de prendre conscience des questions de compétences et de légitimation dans la production de discours en collaboration. Cette dernière réflexion est une des limites que l'on peut rencontrer, c'est-à-dire une transdisciplinarité qui se baserait de manière trop accrue sur les compétences propres à chaque formation. L'enjeu de cette collaboration est donc d'articuler la voix de chaque chercheuse au sein de toutes les étapes de la réalisation, des entretiens

à l'écriture, du cadrage au montage. Cette réalisation est le premier essai d'« article-vidéo » que nous effectuons, avec des perspectives à la fois académiques et artistiques, en pointant un intérêt tout autant sur le processus de recherche autour de ce concept que sur sa réalisation en tant que telle.

BIOGRAPHIE

Originnaire de France, je me suis installée à Genève il y a quelques années dans le but de suivre un cursus artistique en me spécialisant dans la pratique vidéographique. Après l'obtention d'un Bachelor en Arts Visuels à la Haute école d'art et de design – Genève, je suis entrée au Programme Master de Recherche CCC dans cette même école afin d'enrichir mon positionnement critique et d'approfondir mes connaissances sur les théories féministes, post-coloniales et *gender studies*. Aujourd'hui vidéaste et photographe indépendante, je concrétise également ces compétences dans le cadre de mes engagements au sein d'associations et de collectifs *lgbtiq* et féministes. Plus particulièrement, je travaille depuis plus de deux ans au sein de *l'émiliE*, média militant transféministe auquel je contribue en exprimant ma créativité et en créant des collaborations transdisciplinaires.

MAISON OPÉRA

—UN ESSAI ET UNE EXPOSITION SUR L'OCCURRENCE DE L'OPÉRA DANS L'ART CONTEMPORAIN ET L'EXPÉRIENCE DE LA DISCOTHÈQUE DENIS PERNET

«Il donne beaucoup de noms à son Théâtre; il dit tantôt que c'est un esprit ou une âme construite, tantôt que c'est une âme pourvue de fenêtre. Il prétend que tout ce que l'esprit humain peut concevoir et que nous ne pouvons pas voir de nos yeux corporels, on peut, après en avoir fait la synthèse au cours d'une méditation attentive, l'exprimer par certains signes matériels de telle sorte que le spectateur peut percevoir d'un seul coup d'œil tout ce qui, autrement, reste caché dans les profondeurs de l'esprit humain. Et c'est à cause de cette vision physique qu'il l'appelle un Théâtre.»
—Érasme, à propos du *Théâtre de la mémoire* de Giulio Camillo¹

EXPOSITION

En parallèle à l'exposition *Maison opéra*² que je commisionne pour Electron, le festival des cultures électroniques de Genève, et à partir d'un ensemble de textes précis, je tente une analyse polymorphique de divers objets liés à l'expérience de l'art, en particulier dans les champs de l'opéra, de la discothèque et de l'art contemporain. Certains textes proviennent de l'analyse de l'art minimal et me permettent un rapprochement entre les diverses tentatives d'inclusion du spectateur dans les dispositifs d'exhibition. Deux autres textes, qui posent les bases de mon questionnement, apportent une analyse sur des champs habituellement étrangers. D'une part, ces textes proposent une hypothèse sur l'expérience de l'opéra, et de d'autre part, une analyse de la discothèque. Ces deux textes sont liés: ils sont l'œuvre du même auteur, le sémiologue français Roland Barthes. Amateur de musique classique, Roland Barthes a cherché à analyser le rapport charnel, l'«empathie physique», de l'écoute du chant. Plusieurs textes y font allusion dans *S/Z*, ou dans *Le grain de la voix*. Mais un texte moins connu de l'auteur phare de la sémiologie française apporte un éclairage étonnant sur l'expérience de la discothèque des années 1970 et, au regard des textes sur la voix chantée, permet une hypothèse audacieuse et prospective: est-ce que le lieu équivalent à l'opéra au 18^e siècle pourrait être aujourd'hui la discothèque? Outre l'aspect provocateur de cette affirmation, la mise en parallèle des réalités historiques de l'expérience de l'opéra au 18^e siècle, en partie mal connues et relativement peu documentées, et une certaine histoire récente du *nightclubbing* qui reste à être écrite, permet plusieurs hypothèses qui prolongent la réflexion de Roland Barthes. Quelle est la place du spectateur dans l'expérience musicale contemporaine? Est-ce que la participation physique du spectateur dans l'opéra ou la discothèque a un lien avec l'expérience physique du visiteur dans les processus de l'art minimal ou dans les installations vidéo des années 1980 à nos jours? Enfin, est-ce que l'intérêt des artistes contemporains pour l'opéra, sous les formes les plus diverses, tant pour le format musical et discursif que pour l'architecture ou les décors, a un lien avec la culture contemporaine d'une nouvelle expérience d'«art total» qui reste à être définie? L'essai n'a pas l'ambition de répondre de manière scientifique à ces questions, et il se place bien dans la continuité de l'exposition qui met côte à côte, à la manière d'un collage, une

succession d'œuvres d'art qui apportent chacune un éclairage différent sur les liens entre musique, narration, architecture et histoire culturelle, et qui questionnent particulièrement notre expérience de ces liens.

D'autres textes viennent étendre la réflexion sur les liens précités à la manière d'une digression. En particulier, le célèbre texte de Frances Yates *L'art de la mémoire*³ apporte une perspective historique sur les rapports entre mémoire, imagination, magie et l'architecture du théâtre à la Renaissance qui est le modèle pour le théâtre d'opéra. Cet éclairage me permet d'étendre la réflexion sur les rapports entre théâtre chanté et architecture vers une portée phénoménologique de cette expérience, à la limite de la magie. Toute cette réflexion tente de s'appuyer sur l'analyse de l'altérité historique telle que la définissent des auteurs comme Michel Foucault ou l'anthropologue Jean-Pierre Vernant dans l'introduction de *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Cette démarche me permet d'esquisser une analyse, par analogie, des phénomènes sensoriels que l'expérience de certaines créations d'art contemporain (La Monte Young, Yvonne Rainer) et certaines expériences de discothèque (Le Palladium, New York) peuvent avoir de commun avec l'expérience de l'art total de l'opéra et sa portée sur l'imagination et la formation de la mémoire.

L'ambition de cette recherche est à pondérer en vue des modestes disciplines que je maîtrise. Si l'histoire de l'opéra au 18^e siècle m'est familière (par les voies de la littérature, de l'analyse historique et musicologique et de l'histoire de l'architecture), des lacunes importantes dans les champs de la philosophie et de l'histoire de la pensée ouvre un espace de dialogue prospectif qui souhaite inviter au débat et à la controverse. La portée politique de cet essai reste également en embuscade, à la manière peut-être des secrets de la tradition hermétique dont parle Frances Yates ou de la tradition des poésies scientifiques du 16^e siècle lyonnais, poésies encodées et réservées à un public instruit, tant les liens entre expérience physique de la musique et biopolitique sont aujourd'hui très complexe (cf. *États Généraux de la Nuit*, sous la direction de Marie-Avril Berthet, Genève, 2011). Par contre, j'espère que le court mémoire peut servir d'apport pour développer la réflexion sur les enjeux de la culture de la nuit en lien avec l'architecture, la participation d'un public et la portée ontologique de l'expérience de la discothèque et de certaines créations contemporaines. À ce stade, il est important de rappeler que ce texte est le produit d'un auteur dont les disciplines de travail sont la fabrication d'expositions (par le commissariat d'exposition comme par le montage technique et administratif), l'écriture journalistique de type critique d'art et la recherche dans les domaines de l'art contemporain, de l'architecture et, d'une manière plus périphérique, dans le domaine d'une certaine histoire de la littérature «excentrique» et dandy. Les études *queer* surgissent alors en rapport avec ces sujets.

Le mémoire cherche le plus souvent à tirer des liens directs avec les nombreuses œuvres d'art présentées dans l'exposition *Maison opéra*. J'emploie à dessein le terme d'*œuvre d'art*, tant la

nature physique et symbolique des objets présentés dans cette exposition est sujette à discussion. On trouve autant des enregistrements vidéo de type documentaire (Nelson Sullivan), des adaptations pour l'écran de mise en scène d'opéra (Peter Sellars; Robert Wilson), des photographies objectives d'architecture (Candida Höfer), des dessins réalisés à la manière de (Pablo Bronstein), et des traces de performances passées ou à venir (Donatella Bernardi; Christodoulos Panayiotou [cf. ill. 1]). Tous ces objets s'inscrivent donc dans le champs de l'art, et, par la nature soignée de leur réalisation physique, ils sont désignés ici comme «œuvre d'art» même si l'auteur du document ne l'a pas voulu ainsi. La position de ces documents dans une exposition d'art contemporain leur confère, selon moi, un nouveau statut hybride et questionne le statut classique d'œuvre d'art.

Une série de textes liés à l'exposition elle-même (communiqué de presse, texte pour les visiteurs, cartels explicatifs des œuvres) fait office d'annexe à la recherche, et est présentée à la fin du mémoire.



ill. 1. Christodoulos Panayiotou, *The End*, 2009
Photographie, performance au Markgräfliches Opernhaus de Bayreuth
(Courtesie de l'artiste et de Rodeo)

AU PALACE CE SOIR : DE LA PARTICIPATION DU SPECTATEUR

Lorsque le festival Électron, un festival à Genève dédié à la musique électronique et à l'expérience de cette musique dans des lieux de fête, m'a invité à concevoir une exposition, je me suis mis en marche pour trouver un lien possible entre mon profond intérêt pour l'altérité de l'expérience de l'opéra au 18^e siècle (comme raconté par des auteurs qui ne l'ont pas vécu — Stendhal, Dominique Fernandez, Balzac, et par les rares auteurs qui en témoignent au 18^e siècle comme l'historien Charles Burney, Giacomo Casanova et le Président de Brosses) et mon intérêt pour l'expérience moderne de la discothèque. Roland Barthes fait partie de mes références premières au sujet de l'altérité du chanteur d'opéra au 18^e siècle. La célèbre analyse structuraliste de la nouvelle d'Honoré de Balzac *Sarrasine* (1830) dans le cours qu'il a donné en 1969 et publié en 1970 au Seuil sous le titre énigmatique de *S/Z* pose les bases d'une vision complexe du processus de construction du texte de Balzac et, en même temps, inaugure un certain type d'analyse structuraliste et sémiologique de la littérature. Au cœur de ces deux textes, un chanteur d'opéra

du 18^e siècle si étrange qu'il en devient le sujet de la nouvelle de Balzac et l'objet d'analyse de Barthes. Sans souhaiter dévoiler la surprise de la nouvelle, ni simplifier la richesse de l'analyse que porte Barthes sur cet objet littéraire, l'élément qui m'a toujours intéressé dans la nouvelle, et dans l'analyse, est l'étrangeté du chanteur et de sa voix, une étrangeté telle que c'est bien l'absence de l'expérience de cette voix qui est le moteur de Balzac et, d'une certaine manière, de Barthes. A l'occasion d'un des «méta-commentaires» de Barthes sur le texte de Balzac, le philosophe français analyse le lien charnel, physique, sexuel, entre le chanteur et l'auditeur :

«La qualité érotique de cette musique (attachée à sa nature vocale) est ici définie: c'est le pouvoir de lubrification; le lié, c'est ce qui appartient en propre à la voix; le modèle du lubrifié, c'est l'organique, le «vivant», en un mot la liqueur séminale (la musique italienne «inonde de plaisir»), le chant (trait négligé de la plupart des esthétiques) a quelque chose de cénesthésique, il est lié moins à une «impression» qu'à un sensualisme interne, musculaire et humoral. La voix est diffusion, insinuation, elle passe par toute l'étendue du corps, de la peau; étant passage, abolition des limites, des classes, des noms («son âme passa dans ses oreilles, il crut écouter par chacun de ses pores», n° 215*), elle détient un pouvoir particulier d'hallucination. La musique est donc d'un tout autre effet que la vue; elle peut déterminer l'orgasme [...].»⁴

L'effort physique que le chanteur consent pour propulser sa voix implique le corps de l'auditeur, comme une sorte d'empathie «musculaire et humoral». Dans le cas de la nouvelle *Sarrasine*, le héros, est en effet troublé physiquement par la présence de Zambinella la chanteuse. L'analyse de cette relation entre le chanteur qui performe et l'auditeur qui réceptionne cet effort physique m'a toujours évoqué le rapport entre la vibration du corps du danseur dans une discothèque et les hyper-basses de certains sets de musiciens des années 1990-2000 (*Warp Magic Bus Tour*, Fri-Son, Fribourg, 2002; *Pan Sonic, Dolce Vita*, Lausanne, 1999), mais également de certaines installations d'art comme la *Dream House*, dès 1963, du compositeur et artiste américain La Monte Young avec Marian Zazeela (exposition *Son & Lumière*, Centre Pompidou, 2005). Néanmoins, un élément me manquait pour joindre la théorie de Barthes sur l'empathie de l'auditeur avec le chanteur et la vibration physique du spectateur de Young et Zazeela ou de l'expérience de la musique électronique. Et ce chaînon devait à voir, pour moi, avec l'architecture, l'environnement, le décor, et la place du spectateur dans ce dispositif. Le hasard a mis un texte moins connu, atypique et pourtant extraordinaire par de nombreux aspects, un texte également de Roland Barthes, paru en mai 1978 dans le magazine de mode *Vogue-Hommes*, sur la discothèque alors à la mode dans la capitale française: Le Palace. «Au Palace ce soir...» est remarquable à plus d'un titre. D'abord, le texte prend acte de l'importance artistique d'un nouvel art, celui de la discothèque et de son jeu de lumière. Ensuite, Barthes analyse avec pertinence la place nouvelle du spectacle qui se joue dans le night-club et, par là même, celle du spectateur qui devient acteur sous le regard des autres participants à l'expérience de la discothèque. Au Palace «tout le théâtre est une scène» remarque Barthes. Car il s'agit bien ici d'un ancien théâtre dans lequel le club s'est installé, avec le parterre converti en piste de danse et les galeries qui deviennent loges pour observer la foule en mouvement. Le chaînon manquant entre l'utilisation du théâtre d'opéra au 18^e



ill. 2. Julian Göthe, *Ibiza Ibiza (Par Hasard)*, 2009
 Encre et gouache sur photocopie, 23,5 x 40 cm
 (Collection privée, Hambourg. Courtesy de l'artiste et Galerie Buchholz, Berlin/Cologne)

siècle et la discothèque venait de se matérialiser : dans les deux cas, le spectacle a lieu autant dans la salle que sur scène. Car loin de l'image d'art bourgeois que la fin du 19^e et le 20^e siècle nous renvoie, l'opéra au 18^e siècle est une fête, et la salle un « casino » au sens vénitien du terme, c'est-à-dire une maison de plaisir et de jeux. Ce lien existait pour moi de manière claire mais intuitive. L'intérêt récent d'un grand nombre d'artistes pour les liens entre opéra, extravagance et codification des plaisirs va dans ce sens [cf. ill. 2]. Je souhaitais réunir ces travaux autour du thème de l'opéra. Mais cela n'était pas encore assez précis, et je ne voulais pas parler de toute l'histoire de l'opéra, mais très spécifiquement de l'opéra au 18^e siècle, âge de gloire du genre, qui pose les bases d'un grand nombre d'éléments liés aux canons de la société du spectacle : l'excès des plaisirs et des extravagances, le star système, le désir sexuel pour le divo ou la diva, la magie des machines de théâtre qui révèlent un autre monde, un monde encore inconnu. De plus, je le savais, le Studio 54 et le Palladium, deux des plus importantes discothèques qui lancèrent la mode du night-club à la fin des années 1970 puis dans les années 1980 et qui furent des modèles pour les autres salles dont Le Palace, avaient été mises en place dans des anciens théâtres à New York. Ce que j'ignorais et que j'allais découvrir en entamant cette recherche, et qui allait venir comme une nouvelle confirmation de ce lien, c'est que les deux théâtres de New York convertis en night-club avaient été, pour l'un, un théâtre d'opéra, le Gallo Opera House, pour l'autre, une salle de cinéma qui rendait hommage au premier

opéra de New York situé en face (Fox Academy of Music). À la lumière de ces découvertes architecturales et du texte de Roland Barthes sur la discothèque, mon projet autour de l'opéra et de l'art contemporain commençait à prendre un sens encore plus précis dans le contexte d'un festival de musique électronique, lequel avait la fête comme centre. Le lien entre opéra et culture contemporaine, entre architecture de théâtre et discothèque, entre expérience physique du spectateur et participation sur la scène du spectacle devenait de plus en plus étoffé :

« La chose notable n'est pas la prouesse technique (cependant encore rare à Paris), mais l'apparition d'un art nouveau, dans son matériau (une lumière mobile) et dans sa pratique ; car il s'agit en somme d'un art public, en ceci qu'il s'accomplit au milieu du public, et non devant lui, et d'un art total (vieux rêve grec et wagnérien), où se combinent les scintillations, les musiques et les désirs. Cela veut dire que l'« art », sans rompre avec la culture passée (la sculpture de l'espace au laser peut très bien rappeler des tentatives plastiques de la modernité), s'emploie hors des contraintes du dressage culturel : libération scellée par un nouveau mode de consommation : on regarde les lumières, les ombres, les décors, mais aussi on fait autre chose en même temps (on danse, on parle, on se regarde) : pratique connue du théâtre antique. Au Palace, je ne suis pas obligé de danser pour nouer avec ce lieu un rapport vivant. [...] »⁵

Il me restait à trouver une base métaphysique et théorique pour articuler les liens immatériels et transhistoriques. Je

n'allais pas la trouver du côté de la musicologie, mais du côté de l'histoire de l'art. Comme je cherche à penser le lien entre visiteur/spectateur et expérience d'art au sens large (installation, film/vidéo, performance, danse, musique), un regard vers la critique de l'art « process » me semblait indispensable. Mais au-delà des commentaires sur l'implication physique du visiteur dans la sculpture minimale, j'ai trouvé du côté de l'analyse de la danse et des films d'Yvonne Rainer, une notion qui vient prolonger mon questionnement sur l'expérience d'empathie « musculaire et humoral », comme le décrit Barthes, du spectateur. Carrie Lambert-Beatty décortique l'expérience que propose Yvonne Rainer dans la dernière scène du film *Lives of Performers* (1972). Elle montre que la relation entre le *sujet incarné* du spectateurs et les sujets incarnés des performeurs est, chez Rainer, lié à une empathie induite par la tension physique des mouvements lents et retenus des danseurs, en particulier dans la partie « Final Performance, Lulu in 35 shots », où les performeurs sont immobiles dans des sortes de « tableaux vivants ». Une tension dramatique et physique est transmise au spectateur. C'est donc une forme de transmission « orgasmique », telle qu'évoquée par Barthes, qui ferait le lien entre les expériences théâtrales du 18^e et le nightclubbing des années 1960. Cette perception qui passe par le corps du spectateur de l'art minimal se transforme en une demande d'empathie dans la danse minimale comme le démontre l'historienne de l'art Carrie Lambert-Beatty :

« [Maurice] Merlau-Ponty proposed that it is wrong to think of human beings as minds inside bodies; rather, we are *embodied subjects*, intertwined from the beginning with the world of things. The subject/object and mind/body dualism was a false problem. Art historians have said the Minimalist art of [Yvonne] Rainer's contemporaries is in the legacy of Merlau-Ponty, in its staging of the perceptual encounter of subject and object, and as it answers the Cartesian view of these as distinct entities with a sense of their mutual contingency, their interconnectedness in *real time and space*. Rainer's work of the 1960's [...] was likewise invested in an expanded and *embodied form of spectatorship*⁶. But there are important differences. Rainer was a choreographer, not a visual artist, working not with plywood slabs, but with human bodies. When she explored the relation of subject and object, both were people. This changes the stakes of spectatorship, immediately saturating the problem with ethical implication. »⁷

C'est peut-être cette dimension « éthique » à laquelle Carrie Lambert fait référence qui, au fond, semble également intéresser Roland Barthes dans le phénomène de la discothèque : « Tout cela fait quelque chose de très ancien, qu'on appelle la Fête, et qui est bien différent de la Distraction : tout un dispositif destiné à rendre les gens heureux, le temps d'une nuit. [...] quelque chose que j'avais lu dans Proust : cette soirée à l'Opéra, où la salle et les baignoires forment, sous l'œil passionné du jeune Narrateur, un milieu aquatique [...] »⁸. Naturellement, la Fête est régulièrement remplacée par la Distraction, à l'opéra comme dans la plupart des discothèques d'aujourd'hui, et c'est peut-être pour cela que je propose de regarder ces deux sujets dans le champs de l'art et de la théorie où ils conservent, dans notre imaginaire mnémotique, dans cette « âme pourvue de fenêtre », un peu de l'enchantement théâtral.

NOTES

1. Érasme, *Epsitolaë*, éd. P.S. Allen et autres, IX, p.479, cité par Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 146

2. *Maison opéra. Une exposition à propos de l'opéra, du night-club et de l'art contemporain*. Le Commun, Bac – Bâtiment d'art contemporain, Genève, 8 mars – 8 avril 2012. Avec des œuvres de Charles Atlas (USA), Robert Ashley (USA), Donatella Bernardi (CH), Pablo Bronstein (ARG/UK), Julian Göthe (DE), Candida Höfer (DE), Patrizio Di Massimo (I), Christodoulos Panayiotou (CYP), Peter Sellars (USA), Nelson Sullivan (USA), Robert Wilson (USA)

3. Voir Frances Yates, *Giordano Bruno et la Tradition hermétique* (1962), Dervy, Paris, 1997

4. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p.116 et 117

* 215 « [...] extraversion (la « sortie » du corps vers l'objet de son désir est d'ordre pré-hallucinatoire : le mur — du réel — est traversé) »

5. Roland Barthes, « Au Palace ce soir... », *Incidents*, Seuil, Paris, 1987, pp. 67-68

6. C'est moi qui souligne

7. Carrie Lambert-Beatty, « On Being Moved: Rainer and the Aesthetics of Empathy » in Sid Sachs (éd.), *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, The University of the Arts, Philadelphia, 2002, p. 44.

8. Roland Barthes, « Au Palace ce soir... », *Incidents*, Seuil, Paris, 1987, pp. 68-69

BIOGRAPHIE

Né en 1974 à Lausanne, Denis Pernet est un commissaire d'exposition basé entre Lausanne et Genève. Ces dernières années, il a organisé les premières expositions monographiques en Suisse d'artistes tels que Pauline Boudry/Renate Lorenz (qui ont représenté la Suisse à la Biennale de Venise 2011), Klat, Yuri Leiderman, Adrien Missika, Christodoulos Panayiotou, ainsi que des programmes de films pour le festival *Shift* à Bâle et pour *Eternal Tour* à Jérusalem et Ramallah. Longtemps curateur au Centre d'art contemporain de Genève, il a également assuré le commissariat de plusieurs expositions de groupe pour le mudac et Circuit à Lausanne, la galerie Rotwand à Zurich ou le festival *Les Urbaines*. En 2012, il a proposé des expositions pour la Villa du Parc à Annemasse (Aleksandra Domanovic, Oliver Laric), ainsi que pour le festival Électron et le Commun, Bac – Bâtiment d'art contemporain à Genève sur le thème du night-club et de l'opéra dans l'art contemporain. Il écrit régulièrement pour des catalogues (dont *Sylvie Fleury* paru aux éditions CAC Malaga en juin 2011), ainsi que pour de nombreuses revues tel que *Edelweiss*, *Novembre* ou *Le Phare*.

TOWARDS A CRITICAL LIFE PRAXIS! —OR HOW CAN ONE PRODUCE ETHICAL SUBJECTIVITY AS AN ARTISTIC GESTURE? ANJA SPINDLER

“A somewhat human existence in the times that we know” is a quite courageous motto, considering past events, socio-political processes, positions in art and theory, personal experiences, present conditions and facts as well as the uncertain future it is embedded in.¹

It aims to rethink the re/production of art and culture, as in simply, *life*, and to imagine the possibilities and limits of critical cultural and artistic practice in the present process of neoliberalism² in a global frame³. Doing so, it considers critical thinking and political engagement, or, in other words, the somewhat ethical and political dimension⁴ of critical cultural and artistic praxis⁵ in the simple fact of existence or, again, *life*.⁶

During my investigations, I have been touched by the ideas of two “historical philosophers,” Hannah Arendt and Michel Foucault, whose singularities of thought, unconventional styles as well as the tensions and contradictions inherent in their thought, mirror and question on the one hand the complexity and paradox of the notion of freedom⁷ in modern existence, but on the other hand also articulate recurrent potentialities by emphasizing the human ability of resistance as well as the capacity to set new beginnings.

In her 1958 book *The Human Condition*, Hannah Arendt tries to understand the human being in its historical conditions (Arendt, 1958). She questions the ways of thinking and behaviour that have been established at a certain point in history and that, in the modern world, we passively take for granted in their formal structures. Based on this criticism of modernity, she stresses the human capacity for action and speech as the possibility for distinction and “relative” equality in plurality and thus the responsibility of the individual to actively participate in commonly shaping the world. At the first glance it seems as if the book is a demand for action and speech. But looking closer, it is overall a reminder for thoughtfulness⁸, as it shows the tensions and potentialities of power inherent in our existence, considering the relation of the individual to its “soul,” in modern conception, its “subject” and therefore the importance and opportunity of human “will”.

At the same time, I have been drawn to the pace and energy of thought in Felix Guattari’s work (Guattari, 1989, 1992). His talent and method sense and interconnect moments and emotions of subjectivity, such as in a “data processing machine,” or singularity in permanent encounter with the multiplicity of the world. Like Hannah Arendt and Michel Foucault, Guattari approaches criticism as a creative technique to capture, process and invent infinite possibilities and lines of flight, combining reflection and action. All three propose a theory that goes beyond nihilism and dialectical criticism. In other words, they grapple with ideas behind the notion of catastrophe to suggest an ethico-political paradigm that is a somewhat human existence and humanity as an ongoing practice of coming into being, an ecology of the mind as a process and an art of life.

Hannah Arendt and Michel Foucault’s concepts have also served as the foundation to critically conceptualize power relations,⁹ and thus to question situations, territories¹⁰ and techniques of domination¹¹, as well as the fundamental desire for freedom and its practice¹². This is why research stresses the importance of “relative” autonomy¹³, because it takes into account not only the intelligible, sensual and spiritual dimension of existence, but also the human political potentiality within the condition for individual freedom as the essential requirement for a culture of freedom that can be shared.

Therefore, “the human ability to identify the actually given” and thus “to consequently determine one’s actions” concerning questions of “truth,” or in other words of “soul” and “subject,” including its frame and conditions of production, is a recurrent, if not immanent theme within most critical cultural and activist art practices.¹⁴ Take, for example, the on-going invisible and constituent processes, such as research, discussion and sharing as practices and *vital contributors to the transformation of artistic and cultural production*, that allow artists to analyze their role and capacity for liberation through the production of knowledge and critical distance, by rendering their experience of the present of seemingly unconnected phenomena¹⁵ visible. Their roles and capacities are also visible as they negotiate political and social space in the public sphere¹⁶ through the elaboration of common language and meaning, interaction, and imagination.^{17 18 19}

In this context, research looks at different strategies of critical cultural and artistic practice, understanding them as a materialisation of institutional critique; thinking of discursive, participatory, mediation, alternative pedagogical projects²⁰, exhibition making²¹, the construction of situations²² as well as essayist praxis. But research also questions how other practices such as music, theatre and literature²³ reflect on the conditions of art and critical cultural production. It deals with the question of the agency of these practices: How are these often-lateral practices able to liberate and produce



The Human Condition, lecture Anja Spindler, photographie Sébastien Moitrot, 2011

subjectivity, organize complexities and thus enable to self-determination? How do they influence and shape social and political debates, manage to reverse and dynamize frozen power situations, and contribute to building new forms of production of “a common”? In other words, how do they create a profound understanding and consciousness for a culture of freedom?

In *The Human Condition*, Hannah Arendt reminds readers that freedom is firstly based on the dilemma of human duality and secondly, directly linked to the reality of plurality (Arendt, 1958). By plurality she means a multitude, “which makes the fragile realm of human affairs, but also the joy of inhabiting together with others a world whose reality is guaranteed for each by the presence of all” that demands the “promise” for thoughtfulness and engagement in our actions. Making this “promise” to others and to ourselves requires one “to be willing to master the twofold darkness inherent in our existence, as the alternative to a mastery that relies on domination, in order to live a culture of freedom in the condition of non-sovereignty.” (Arendt, 1998)²⁴

Hannah Arendt and, twenty years later, Michel Foucault both aim to encourage a culture of freedom formed by people that are critical and engaged with themselves and others, willing and courageous enough to know and determine their “soul,” “truth” or “subject,” and who take decisions to adapt according to the ever-changing frame and circumstances. As Michel Foucault would say, a culture of freedom would restore the idea of man “as an object of knowledge and a form of existence” or again “as an ethos and political engagement, but overall an art of life” (Foucault, 1984) Also Hannah Arendt stresses the importance of engaging in politics, as well as human relationships, and names her “love for the world” as the fundamental force for life (Arendt, 1985).

My research considers critical cultural and artistic practice as a *potential place* for its producers to express their experiences of the world at present, but also to articulate their desires, grow their imagination, share ideas and build new relationships with the aim of actively contributing to the transformation of artistic and cultural production—that is the production of *life*. Research also affirms the desire for “knowledge and imagination” as essential tools and liberating forces²⁵ for critical cultural and artistic practice. Regarding its self-reflective and socio-political character, my research considers critical cultural and artistic practice as ethico-political postures, immanent to its producers.

Hannah Arendt and Michel Foucault wanted to make people aware of power, and the importance of human will as the capacity of self that amplifies the driving force of all our actions—including government and the government of others. They want people to realize the possibilities they have to actively engage in the question: How do we want to be governed? Both thinkers demonstrate, I daresay, a legitimate scepticism regarding historical facts and experiences that have proven human failure. However, even considering the tensions and possible dangers inherent in the relation of individuality and power, I argue that Hannah Arendt and Michel Foucault’s driving force and aim for individual freedom, demonstrated through their public action, writing and speech, is their funda-

mental desire for life and their belief *to make life a coming into being*. In other words, life can be a *work of art*, with a generosity to transmit knowledge and energy that attempts to encourage others to do likewise. This is why I feel inspired by their work and argue that they are extremely important thinkers by combining the idea of individual freedom with a critical attitude and attention that takes the form of an immaterial social contract based upon “promise” and “care,” in consideration of man’s ethical and political dimension, with the aim to actively engage in a “common” culture of freedom in a global frame.

NOTES

1. The narrow reading of and writing about some selected texts considering the concept of “attention,” “care” or in other words “consideration” and “promise,” have allowed me to initiate a modest reflection on the idea.

2. I am referring to a conference by Serge Audier, the author of *Néo-libéralisme(s)* that I have recently listened to on France Culture and in which he gives an insight to the concept: <<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-les-habits-neufs-du-neoliberalisme-2012-04-13>>, 10-11 am, a free download is available on the website. Another analysis can be found on: *Continental Drift Seminar* with Brian Holmes; referring more specifically to the Glossary including the term *Neoliberal Governmentality* <<http://www.16beavergroup.org/drift/glossary2008.htm#consensus>>, 20.04.12, 6 pm.

3. My research is closely related to personal experiences and encounters with both institutionalized capitalist logic, its functioning and certain productions of value and social conditions that I question. In particular it has brought me to reflect on the production of competition, corporate identity and the concept of outsourcing, on a global scale, to give a few examples, as well as people and situations that have encouraged me in my “otherness” of thinking and perceiving the world. It rethinks the formation of the individual in its relation between the mind and the soul, that is, the individual and its “subject of thought” in the conditions of global capitalism and questions the idea that is the production of “truth” in an economy of the “spirit”, but also an economy of the general human characteristics in these conditions and *life* more generally speaking.

In the corporate enterprise culture, affection, passion, enthusiasm, creativity and so on, are captured and canalized by the dominant capitalist method in order to reproduce and exploit them on a global scale, the individual, its body, mind and soul become the target and a territory of speculation. As Felix Guattari has already stated on the modern production conditions in the late 1980’s: “In the wake of the data-processing and robotics revolution, the rise of genetic engineering and the globalisation of markets, neither human work nor natural habitat can return, even to their state of being a few decades ago.” (Guattari, 1989)

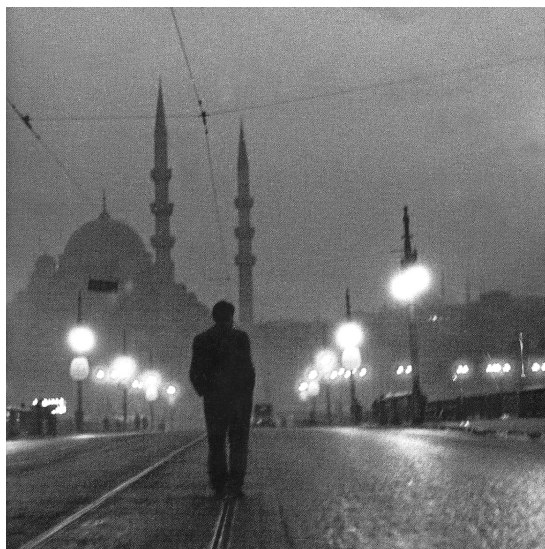
4. While trying to define this “somewhat ethical and political dimension to critical cultural and artistic praxis”, which to me is an ongoing transversal praxis, that is *life* and mapping a territory of some theoretical and artistic positions, I also aim to determine “the location” of my own criticality.

5. My argument is that the constant critical examination of terms, socio-political processes and its institutions, is a necessity and potentiality to define, open up and maintain spaces of possibilities, *Möglichkeitsräume*, that can eventually lead to new individual and common practices and lines of flight.

LA MANIÈRE D'ÊTRE AU MONDE FONDAMENTALE — PARCOURS À TRAVERS LA RÉGION DE LA RUHR

JANIS SCHROEDER

Il y a un passage où Michael Hardt et Toni Negri parlent de l'Empire qui prend la forme d'une machine de très haute technologie, qui a une sensibilité à contrôler tous les événements. La machine est capable de dominer toutes les dégradations du système et d'intervenir si nécessaire.¹ L'ordre économique est mondial. Il domine la conscience, le corps des individus et l'ensemble de nos relations sociales. Ces relations au pouvoir touchent les sphères de la vie les plus intimes et privées. Dans notre monde connecté, nous ne pouvons plus échapper à l'échelle mondiale de notre existence. En pensant à cela, je fais une recherche sur la région de la Ruhr en Allemagne. Il s'agit d'un endroit qui a été fortement façonné par l'industrialisation et ses conséquences. En effet, son histoire connue et médiatisée est constituée en grande partie à partir du capitalisme, dont les limites définissent la vie d'un grand nombre des habitants. Dans mon travail, je pose la question comment la région, qui fait face aux nombreux licenciements, résiste à sa propre chute.



Orhan Pamuk, *Istanbul. Souvenirs d'une ville* (*Istanbul. Hatıralar ve Şehir*, 2003), roman, Gallimard, Paris 2007, 448 pages

—Sur la couverture de la version allemande d'*Istanbul*, une photo montre la silhouette noire d'une personne au milieu d'une route à Istanbul. L'arrangement sur la couverture du livre laisse présumer que c'est Orhan Pamuk lui-même, mais la légende dans le livre explique que cela n'est pas le cas. La solitude de la personne et l'ambiance plutôt triste correspondent au texte, qui parle de la mélancolie à Istanbul. Il s'agit d'un livre autobiographique sur la vie de l'auteur et de sa famille dans cette ville. Pamuk décrit son enfance. Il nous montre les ruelles de la vieille ville et les parties les plus éloignées du Bosphore. De plus, il parle de la vision des nombreux artistes et écrivains sur la ville d'Istanbul. Cela implique des personnages turcs qui ont écrit, peint ou photographié en rapport avec cette ville. Il inclut aussi des visions d'artistes extérieurs comme Gustave Flaubert,

le peintre Anton Ignaz Melling, l'écrivain Théophile Gautier ou l'écrivain Gérard de Nerval. Souvent, nous y trouvons le dualisme entre la personne et la ville. Cela vaut surtout pour Pamuk lui-même qui exprime son affection pour sa ville natale. Quand il parle d'un autre point de vue d'auteur sur Istanbul, il y a la connexion de trois éléments : Pamuk, l'autre auteur, et la ville. Orhan Pamuk parle toujours clairement depuis son point de vue. Cette subjectivité n'est jamais remplacée par une fausse objectivité. Pamuk parle de Flaubert qui parle d'Istanbul. Cette procédure implique une sincérité impressionnante. Pamuk parle des moments intimes de sa jeunesse, des émotions très personnelles, de ses relations avec d'autres membres de sa famille. Il décrit les photos, les peintures et les textes qu'il aime le plus. Dans le contexte de son histoire individuelle, ces descriptions arrivent à avoir le même niveau personnel. L'auteur ne cache rien. Il n'invente pas des rapports pour stimuler une demande ou satisfaire les lecteurs ou l'éditeur. Il raconte son histoire et entre dans les détails de l'histoire de l'art concernant sa ville parce qu'il a besoin de savoir et de voir. Sa motivation est la curiosité.

Pour réfléchir à cela, je commence une collection d'histoires. J'examine la situation selon des angles différents. Cela implique des rencontres avec des personnes spécifiques dans la région de la Ruhr. Toutes ces histoires parlent aussi de moi-même, de ma relation avec les personnes et les endroits que je connais. L'investigation a commencé avec Thomas. Il est l'un des derniers mineurs en Europe. Une loi européenne interdit la subvention pour l'exploitation des mines à partir de 2018. Les dernières cinq mines de charbon de la région de la Ruhr fermeront à cette date. Depuis qu'il a cinquante ans, Thomas est à la retraite anticipée. Quand Thomas a pris la décision de devenir mineur, c'était le temps des chocs pétroliers dans les années septante. En conséquence, les Français ont investi dans la technologie nucléaire et les Allemands ont recruté des mineurs. Cette situation montre clairement comment l'économie mondiale influence la vie d'un individu. Les choix de vie, qui a priori paraissent libres (faire une certaine formation et entrer dans une certaine carrière), ne le sont pas. Ils sont réglés par des contraintes sociales. Il s'agit d'une forme d'accord entre les gens, qui n'est pas définie exactement, parce qu'elle se forme selon les conditions différentes de chacun. En utilisant le terme de Theodor Adorno, les conditions dans lesquelles nous vivons, constituent une *universalité abstraite*. L'universalité se forme d'un ensemble des vies individuelles. Elle se définit en relation avec l'individu. Dans la *Dialectique Négative*, le philosophe parle de cette relation entre l'individu et l'universalité : « Grâce au principe d'individuation lui-même, limitation monotone de chacun à des intérêts particuliers, les individus [...] sont semblables les uns aux autres et réagissent par conséquent à la domination de l'universalité abstraite comme si elle était leur propre affaire ».²

Ce principe d'individuation, dont Adorno parle, nourrit la société d'échange par le processus social de la production. Il oblige à percevoir les autres comme des ad-

has based the concept of *judgment* (Kant, 1983). This is why for Kant, the autonomy of the subject is directly linked to the fact of existence in a plural form and thus at the root of “*Erweiterte Denkungsart*”, meaning a somewhat expanded thinking, an important concept in his “critique of judgement”; it is the idea of a *sensus communis*, a somewhat *shared sense*. This *sensus communis logicus*, as Kant refers to it, which could be described as an immaterial social contract, requires three fundamental principles; the first principle is the *active thinking for oneself* or in other words the practice of “subjective thought” and here he emphasizes on the fact that subjective thought can *never* be exercised in a *passive form* and thus demands personal *freedom*, always in consideration of the second principle, that is the viewpoint or conception any other might have, by *going beyond ones subjective private conditions*, which in a contemporary context can be read as a state of open mindedness, respect and *attention*. The last principle is the *being in accordance with oneself at any time*, meaning, in ones thought, consideration and actions.

I argue that Kant understands being as a state of multitude, or in other words, his idea of *the subject of thought is quintessentially communal* and thus demands political and ethical engagement in form of a non-written social agreement (Kant, 1974). For some it might seem non-sense to insist on Kant, but I feel that this particular idea of the expended thought might be worth re-consideration.

14. It is also the immanent topic of the German ‘activist’ filmmaker Harun Farocki, whose documentaries also explore these issues. His latest works including *Serious Games III: Immersion*, questions issues such as, the relation between state power, propaganda in relation to the cognition and action of the individual. It deals with the questions of how perception is shaped, knowledge is produced and action stimulated by virtual image and the media, or, in other words, how subjectivity is produced in the 21st century and how sovereign power and violence is exercised today. When virtual propaganda is a strategic mechanism of power, freedom demands the recognition through a critical distance.

In his earlier films *Indoctrination* (1987), *Retraining* (1994) and *The Interview* (1997), Farocki targets the idea of human conditioning within modern educational learning and job seeking situations which can be linked with Negri and Hardt’s concept of cognitive labor (Negri and Hardt, 2000). *Indoctrination* shows management executives at a seminar being trained to better present themselves, through rules of dialectics and rhetoric’s in order to better “sell themselves”. They are asked to use certain language, posture and facial expressions.

Using no titles, narration or other conventions of documentary, Farocki manages to show strategies that use psychology and principles of rhetoric to sell ideas and products. He invites the viewer into a world of corporate behaviour and dismantles the constant self-renewing cycle of marketing manipulation and forms of modern capitalism. He observes the conditions that we produce and accept for ourselves, thinking of the production of work conditions, directly linked to training and education in our modern world.

His work demonstrates the amount of humiliation and obedience that men seem to be willing to accept in order to reach the comfort and wealth promised by capital, which comes close to Godard’s metaphor on prostitution in *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967) and the question of the *threshold* between being oneself and already being someone different.

His film *Deux ou trois choses que je sais d’elle* is a reaction to a newspaper article from 1966 on occasional prostitution in the Parisian suburbs. The article explains how numerous citizens move to the city in the hope for prosperity and suddenly find themselves with the costs that are ever increasing by new temptations, in their new live

conditions, in the big apartment complexes. Some of the women start to prostitute themselves occasionally in order to pay their bills and “newly created” desires. He dismantles the illusion of industrialized society, in which the step forward is surreptitiously two steps into recession. Examining such broad themes and social behaviours, many characters begin to exhibit inhumane qualities as they are reduced to the superfluous.

The work reveals conditioning techniques and at the same time the question: How much obedience is one willing to accept before saying: “I would prefer not to”. (Melville, 1853)

“In order to live in society in Paris today, one is forced to prostitute oneself in one way or another.” For Godard, prostitution is a form of obedience that is also a metaphor for the relationship between himself, the filmmaker and the actor, as the actor’s body is in a way rented out for a certain period of time, and his behaviour (posture, gesture and speech) are available to be controlled and determined by someone else. For Godard this situation can be transposed on any struggle in a master and servant situation and stands for the humiliation and obedience of the subject in modern capitalism.

It seems to me that Fassbinder’s *Die Ehe der Maria Braun* (1978), is a powerful key work of German post-war cinema; as it actually describes a threshold moment in the development of the German democratic republic. It seems as if with this film Fassbinder wanted to show that the nation was rebuilt on human expertise and discipline but not on human soul and feelings, as these had to be suppressed and always be kept for a later moment. The film begins with the marriage of Maria and Hermann Braun in 1943 in Germany, during WWII. The morning after their marriage, her husband has to leave back to the front. As in historical facts, Germany loses the war and thousands of German soldiers go into war captivity, legions or die. The German male domination abdicates and the country is bombed systematically. What stays are the women that will have to fight for survival and raise the country from its ruins. Under these conditions Maria, an example of numerous German women at that time, takes up an occasional job as a hostess in an American bar.

As her husband, who she believes dead, returns from war, about ten years after their marriage, she is living with an American occupation soldier. The tragedy lies in the moment when Maria decides to enter the world of illusion she will stay in, in order to survive. It seems as if she locks of her feelings for a later moment in life and builds up a *façade*. I am asking myself how much these past moments might be part of the process that has become our condition today, a society in which material values seem more important than humility, a society that has trained and disciplined itself and postponed its feelings. This is also the critical moment, linked to our contemporary society, which makes me come back to the Godardian metaphor of prostitution in capitalism: when is the moment that one decides, under certain conditions, to metaphorically prostitute or sell him- or herself and where is the passageway from being still him- or herself and already being someone different? What changes in human consciousness once that the *threshold* is taken? How does the human ‘nature’ change under capitalism more generally speaking?

Godard’s *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967) and Fassbinder’s *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (1975) and Farocki’s *Indoctrination* (1987), show similarities within the filmmakers desire to capture and transmit the image of the production and process of certain life conditions and social facts. Fassbinder’s film is based on an authentic case study of a young man that has been condemned to ten years prison for murder and that is now questioned by his psychiatrist. We learn, that after having experienced a loveless childhood with his wealthy parents, the young bricklayer Peter tries to win

their affection through submission and forced conduct. As he realises the failure of all his efforts, he engages in a precipitate marriage and moves to the city hoping for prosperity. Here he continues his efforts to earn affection. The apartment of the young couple, in an apartment block in the suburb, is quickly furnished with all sorts of commodities bought on credit. Peter is longing to show that he is someone that he exists, always longing for the affection of his wife, his environment and his parents. Soon the coercive power and accumulating debts seem to crush him and Peter finds himself in a psychical dead-end. When he loses his job he kills a family friend that reminds him of his father.

I argue that the social realities, the process from automation to the dematerialization of labour in the late 20th century, the rise of consumerism and the “invisibilisation” of money in the 1970’s with the electrification of the cash flows documented by Godard, Fassbinder and Farocki can maybe help, to better understand the sociology of money and the production of present life conditions. WWII has doubtlessly been an event that has left deep wounds in human experience that might not have been cured from a humanitarian point of view. Sufferance combined with the desire for illusion and recognition, seem to be the condition that has allowed the neoliberal system to install itself and to normalize a state of obedience to social patterns, or in other words, naturalized men’s determination from the outside, to reach the illusion of “happiness” and “freedom”, that turns out to be the administered and individualized work and leisure environment of capitalism in *hard modernity*.

15. “The concept of ‘the spectacle’ interrelates and explains a wide range of seemingly unconnected phenomena. The apparent diversities and contrasts of these phenomena stem from the social organization of appearances, whose essential nature itself must be recognized. Considered in its own terms, the spectacle is an affirmation of appearances and an identification of all human social life with those appearances. But a critique that grasps the spectacle’s essential character reveals it to be a visible negation of life —a negation of life that takes a visible form.” (Debord, 1967)

In his book *The Society of Spectacle* (1967), Guy Debord claims that the phenomenon of capitalist “spectacle” dominates our culture and thus *life*, as it pretends, determines our “reality” (*ibid*). To Debord all progress and production in “spectacle,” only aims at itself, in the total service of capital. It produces passivity and “subjugation” and prevents the individual from dialoguing and communicating. He feels a “necessity to resist the subjugation” and to liberate the human potential through critical cultural praxis, as in collective critical thought and political action, in order to change the conditions of the production of art, culture and simply *life*. Resistance and revolutionary change demand a determination of one’s social and political reality, which implies the “relative” autonomy of the subject in order to think critically and act politically. This is why he claims that all intellectual and artistic production *must* maintain their sense of criticality, experimental research, but also innovation and renewal. (cf. footnote 22)

16. I am thinking of Mierle Laderman Ukeles’ “Maintenance Art Manifesto”, in the end of the 1960s and her performance “Touch Sanitation” from 1978 to 1980, during which she shakes the hand of all employees of the New York Sanitation Department. To me her gesture represents a resistance by demonstrating “care,” I argue that it challenges the public sphere on different political issues: it deals with the question of inclusion, individual freedom and the meaning of the established values in society, it opposes the art institution and the dominant art market by intervening in the public space besides revealing more general issues such as consumption, attention and respect in our daily habits.

17. Other critical cultural or activist practices, such as those initiated by Brian Holmes and Claire Pentecost (cf. footnote 18), involved in projects with *Multitudes* (cf. footnote 19) and 16Beaver, but also collectives such as Ultra Red, focus on the identification of potential cracks in the social tissue through the analysis and determination of spaces for expression and experimentation. In this sense, their activities involve the production of knowledge and potential spaces. The format of their practice is variable and can be moved in and out different contexts. In other words, we could say that these practices creatively produce new organizational forms and constellations as they move through physical and social space that can be virtual and actual. The main importance is their driving force and form of coming together.

As of their self-reflective and socio-political nature, I consider these practices as “relatively” autonomous practices and ethico-political approaches. I understand research as an essential element and tool of these practices, as their frame does not only include an examination of their socio-political and economic reality but also an interrogation and positioning regarding philosophical concepts such as *the subject of thought* and *one’s relation to others*, in order to understand and organise complexities. I argue that “the question of why” contains at the same time the ethical dimension and the political potential of the project. These practices mainly appear in collaborative and transversal form.

18. Amongst the ethico-politically engaged artists and theorists that I have had the pleasure of meeting —Claire Pentecost who is active as an artist-researcher, writer and professor at the Art Institute of Chicago and Brian Holmes who is active as an art critique, theorist, writer and professor of philosophy —are interested in the intersections between art, economy, politics, philosophy and social movements. They believe in finding new ways towards social change through practicing different, non-violent, strategic forms of resistance within different communities. Their research-based, transversal practices include projects such as teaching, publishing, but also the creation of situations, lectures and workshops, as a way to bring art closer to everyday life, and to give rise to a higher consciousness in everyday behavior and to exchange ideas, in the aim to actively transform the production of art, culture and its institutions.

19. *Multitudes* is a French philosophical, political and artistic journal founded in 2000 by Yann Moulier-Boutang, that is thematically situated in the theoretical framework of *Empire*, by Antonio Negri and Michael Hardt, which has strongly contributed to the dissemination of the ideas of some artists and authors mentioned in these notes. (Negri and Hardt, 2000)

20. At the latest since *The Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (FIU), founded by the artist Joseph Beuys on April 27 1973 in his Düsseldorf studio, the idea of art and alternative pedagogy are inseparable; meaning to think art as “an organizational *place* of researching, working and communicating” and to commonly think the questions of a social future. The Bauhaus founded by Oskar Schlemmer in Dessau (1919) and the Black Mountain College, founded in 1933 in North Carolina, already believed in an experimental, collaborative and transdisciplinary approach in the aim of creatively engaging in a better future. Today several alternative and mostly collaborative projects pursue the idea of critical pedagogy, organizing seminars and workshops to commonly research and share. Artists such as Nils Norman and Claire Pentecost (cf. footnote 17, 18), for example, see their artistic work as an on-going praxis, combining action and theory, which interconnects with all their activities. To them, and I consider this a valuable approach, alternative pedagogy includes activities such as permaculture and field research, to enable students to experience and experiment different scales of life and thus to



À la dérive, lecture Anja Spindler, photographie Sébastien Moitrot, 2011

self-determine their truth regarding ethical, economic and geopolitical meaning.

21. I am thinking of exhibitions that try to open up new possibilities, for example Martha Rosler's *If you lived here* in 1989 and the exhibitions with Group Material *AIDS and Democracy: A Case Study* in 1989 or *Democracy* in 1990, at the Dia Foundation, as well as the intervention and display-strategies of the "Critical Art Ensemble" or again the Austrian collective "Wochenklausur". All these projects engage in a critical approach concerning socio-political issues, based on extensive research on a topic, mostly combined with field research. They encourage the active participation of the viewer, are often community-based, but overall context and process based: combining display strategies and action, having an informative and emancipating character, often involving the public sphere and as such can be considered as materialized forms of institutional critique.

22. "Une action révolutionnaire dans la culture ne saurait avoir pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir" (Debord, 2004). The Situationist International believed in revolutionary change and extensively practiced the strategy of "construction situations". Inspired by 20th century European artistic avant-garde movements, such as Russian constructivism and Dada and driven by Marxist intellectual theory, they fought the overpowering historical conditions and the dominant mode of production of art, culture and more generally, *life*, under capitalism and the social forces running through it. They renounced entirely to the existing system of form and function in artistic and cultural production, trying to find ways to rupture with the administration of every day life, aiming for social and political change and an "enlarged" culture.

Guy Debord is concerned with *life* and *the world* that he senses is in a state of essential historical crisis due to the rational domination of the new productive forces and the formation of a civilization at the global scale. He calls for revolutionary action and the reformulation of desires in critical cultural praxis as he claims that culture reflects and prefigures the possibilities of *life*, in society. The Situationist model of resistance has continuously been innovated since the 1950s until today, in and outside the institutions. It aims to challenge and actively renew society and its institutions throughout the social forces running through it. To me, their method is an approach to life and a possibility to constantly change and produce social realities on a micro-political level.

23. In 1930 Walter Benjamin, Theodor Adorno and Bertolt Brecht, theorists and writers, who practiced Marxist intellectual tradition, had already critically reflected on the conditions of artistic production as well as the production of art as in, "freedom" of thought

and expression, social conditions or just simply *life*, in the general condition of technical reproducibility, appropriation and neutralization throughout the "institutionalized" social body, aiming to reveal the ethical and political character of modern culture through the analysis of its artistic form.

Walter Benjamin, who rethinks the production of political subjectivity in his particular time and socio-political context, states in his essay "The Author as producer" (Benjamin, 2007), that the conditions of production of a work are directly linked to social relations and the production of social conditions.

"Social conditions are, as we know, determined by the conditions of production. And when a work was criticized from a materialist point of view, it was customary to ask how this work stood vis-à-vis to the social relations of production of its time". As of the potential and power of art, in its socio-political context, to actively produce social realities, Benjamin demands for the writer not to just be an "informing writer" but an "operating writer" as in, "active producer", who turns spectators or readers into participants (*ibid*).

Bertold Brecht is concerned with the production of "truth" in the oppressive conditions of fascism, which he claims is the historical phase of capitalism. In his essay "Writing the truth: Five Difficulties" he states: "Nowadays, anyone who wishes to combat lies and ignorance and to write the truth must overcome at least five difficulties. He must have the *courage* to write the truth, when truth is everywhere opposed; the *keenness* to recognize it although it is everywhere concealed; the *skill* to manipulate it as a weapon; the *judgement* to select those in whose hands it will be effective; and the *cunning* to spread the truth among such persons". The truth needs to be recognized, requires study, is a fact, should be proven and not be claimed to be a "truth". (Brecht, 1966)

In "Commitment", Theodor Adorno expresses his belief in the critical power of "relatively" autonomous art, he argues that every artwork has a potential for critical resistance as it simultaneously carries the tensions and contradictions of the social outside within itself (Adorno, 2007). His model of resistance or "dissonant sublime" is a critical approach that focuses on the particular artwork itself. It stresses the critical function of the relatively "autonomous" work of art. In this approach, these artworks, of whatever medium, are experienced through its almost physical effects of disturbance and anxiety, "In dismantling illusion they explode art from the inside." He recognizes that "they deal with an extremely concrete historical fact of affairs: the dismantling of the subject." (*ibid*)

In this sense writings like Beckett's "Endgame", on the decay of mankind and its culture as well as Kafka's "Castle", dealing with the alienation, bureaucracy and the seemingly endless frustrations of man's efforts to stand against the "system" and the futile pursuit of an unobtainable goal, have the power to mirror the tensions and contradictions inherent in human existence (Adorno, 1992).

24. H. Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Presse, Chicago 1998, p. 244

25. Aiming at an idea of "relative" autonomy, that examines and critically thinks to the root of existing terms, concepts, formal systems and their social organisations; that investigates on the conditions and the phenomena that they have produced; to help us to know and understand the given and thus to clearly define our real needs and aims, as well as the way to achieve them, and in order to commonly turn towards a new social future and to stir into action the social order. (Veyne, 2008)

BIBLIOGRAPHY

- Adorno Theodor, "Commitment", in *Notes to Literature*, vol. 2, Columbia University Press, New York, 1992
- "Adorno philosophe", *France Culture*, 10 avril 2012
- Arendt Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 370
- Arendt Hannah, *Vom Leben des Geistes*, Piper, Munich, 1998, p. 512
- Arendt Hannah, *Was ist Politik?*, Piper, Munich, 2003, p. 248
- Berréby, Gérard (ed.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Allia, Paris, 2004, p. 14.
- Benjamin Walter, "The Author as producer" in *New Left Review*, London, I/62, July-August, pp. 1-9
- Brecht Bertolt, "Writing the truth: five difficulties" in *Galileo*, Éric Bentley, New York, Grove Press, NY Press, 1966, pp. 133-150
- Debord Guy, *The Society of the Spectacle*, Zone, Brooklyn, New York, 1995, p. 154
- Foucault Michel, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, pp. 132-140
- Foucault Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage, 1995, p. 352
- Foucault Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 224
- Foucault, Michel, *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004, p. 435
- Guattari Félix, *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992
- Guattari Félix, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1989
- Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974
- Melville Herman, Bartleby, *The Scrivener – A Story of Wall Street*, Poche, Paris, 1996
- Multitudes* <<http://multitudes.samizdat.net/>>
- Negri Antonio, «Produire le commun. Entretien avec Filippo Del Lucchese et Jason E. Smith», (Traduit de l'italien par Pierre Pasquini) in *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 06/05/2010, <<http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=507>>
- Veyne Paul, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Albin Michel, Paris 2008, p. 220

BIOGRAPHY

Born 1971 in Wiesbaden, Germany. Graduated in Hotel Management, which allowed her to gain multiple experiences across the world for ten years. Settled in Paris in 1999 and engaged in studying Cultural Management. Since her change of careers, she has been working in different contexts always switching in-between the institutional and non-institutional frame, including experiences at the ICA, Institute of Contemporary Arts in London or with Sonic Capitals, an independent structure she initiated, dedicated to research, production and mediation of transdisciplinary projects. She has worked with several Festivals and artistic organizations such as Cybersonica, festival for sound and media art in London; Archipel, festival for contemporary music and the Centre d'art contemporain in Geneva, mainly in press, communications, mediation and as independent curator. Continues studies at the Research-Based Master Programme —Critical Curatorial Cybermedia at Geneva University of Art and Design founded by Catherine Queloz and Liliane Schneiter, aiming to further

engage in critical cultural and artistic production as well as artistic research, which she understands as an ethico-political engagement and an approach in form of an on-going and transversal praxis and process with the emphasis on sharing human and intellectual experiences, interaction and care.

Achieved and ongoing projects

September 2011

60 x 60

Exhibition MAC, Geneva

Participation in the frame of the CCC Collective project

Mai 2011

Mapping Festival, Genève

Carte Blanche to Sonic Capitals

An evening with female artists questioning the boundaries between entertainment and artistic engagement in audiovisual performance and electronic music.

Août 2010

Festival La Terrasse du troc, Genève - Carte Blanche to Sonic Capitals

Two sound art performances that reflect on the transition of objects into sonic source.

Concert for pocket ventilators - Ariel Garcia

Concert for beamers and pocket lights - Norbert Möslang

Juillet 2010

Galerie Agent Double, Genève - A proposition by Sonic Capitals
Installation and presentation of Brian Gysin's Dreamachine by 10111.ORG

Sonic Intervention by Gianluca Ruggeri and Vincent de Roguin

Mai/Juin 2004

Global Resistance, Paris

A Co production Sonic Capitals, Exotical and Prism Escape

One-week festival, including collective exhibition, debates, performances and projections.

Janvier 2004

Festival Capitales Sonores – Sonic Capitals, Paris

Contemporary and experimental electronic music festival

Conception, organisation, coordination and communication of the festival.

DU MONTAGE, PAR PRINCIPE LAURA VON NIEDERHÄUSERN

Des enfants sont assis sur des chaises arrangées en cercle. Ils restent, l'intervalle d'un instant, immobiles et silencieux dans leurs positions. Le temps du grincement d'une chaise et d'un bref halètement. Puis la musique s'enclenche brusquement; les enfants sautent des chaises, se mettent à courir et à danser. Tout le monde aura reconnu ce jeu. Nous en connaissons les règles, nous prévoyons son déroulement. L'institutrice arrête d'un coup la mélodie; les enfants se jettent sur les places libres. Resté sans chaise, un garçon est exclu. Le groupe se réduit au fur et à mesure que la règle du jeu se répète.

— Plan-séquence en prologue de mon dernier film *Nullzustand* (*Devenir zéro*, 43 min, 2011)

AVANT-PROPOS

L'imaginaire transporté par le jeu des chaises musicales et dans lequel nous nous reconnaissons enfants, nous paraît, rétrospectivement, effroyable par son analogie au monde du travail concurrentiel. Que ce soit la « valeur du travail » dans mon premier film *Hier und Jetzt* ou la notion de la formation dans *Nullzustand* (lire les synopsis dans *Biographies, travaux accomplis et en cours*), mes recherches s'amorcent par l'interrogation d'une notion pour relever, par la déconstruction des représentations conventionnelles, les paradoxes de nos conceptions et ce qu'elles révèlent des contradictions sociales.

« Dialectique, ça veut dire quoi ? », demande Béatrice, fille simple issue du milieu ouvrier, à son ami François, fils d'une famille aisée, après une réunion avec des collègues d'études engagés avec François dans les révoltes politiques. La question posée dans la séquence du film *La Dentellière* (1977) de Claude Goretta exprime à la fois le potentiel d'émancipation et son improbabilité matérielle, c'est-à-dire le désir et la difficulté. Dans mon essai *Figurer le penser. Notes sur la dialectique*, je tente d'agencer un certain nombre de textes fondamentaux de la théorie critique (Adorno, Arendt, Benjamin) avec des séquences de films que j'analyse et mets en rapport aussi bien avec les textes théoriques qu'avec ma propre pratique de cinéaste. Tout en évitant un traitement illustratif des extraits filmiques choisis face aux textes et pour tenter de conserver une pensée vivante, j'ai essayé de questionner la portée de la théorie (*abstrakte Darstellung*) d'une part, et le rôle que l'image (*konkrete Darstellung*) peut jouer d'autre part.

À travers ma lecture de la *Dialectique négative* de Theodor W. Adorno ainsi que celle de *La vie de l'esprit* d'Hannah Arendt, je cherche à esquisser les contours de cette pensée qui dépasse l'opposition entre théorie et pratique. Aussi bien le projet de la théorie critique adornienne que le décentrement de la philosophie politique d'Arendt s'inscrivent dans cette volonté *matérialiste* qui agit et analyse à partir de sa propre immanence. Alors que mes recherches sont depuis plusieurs années intrinsèquement liées au médium filmique, c'est-à-dire qu'elles ne se font non pas *pour* mais surtout *par* le film, cette année d'étude au Programme Master de recherche CCC m'a permis de réfléchir au rôle que joue la lecture vis-à-vis de l'écriture, non seulement au sens large comme stimulant de la réflexion, mais aussi concrètement dans l'écriture cinématographique que je projette.

C'est la démarche et les idées de Walter Benjamin (à propos du montage, de l'image, de l'allégorie) qui ressemblent le plus à ma propre expérimentation qui consiste à dialectiquer le moment émancipateur entre le travail avec les images (cinéma) et celui de la pensée. Ainsi, en postulant la séquence comme une unité de sens dans l'écriture cinématographique, je ne souhaite ni ouvrir un débat sur les techniques du cinéma, ni constituer une théorie à partir d'une méthode de travail, mais plutôt m'inscrire dans ce que Benjamin a nommé *le principe du montage* entendu au sens large comme une démarche d'actualisation et de formation d'une pensée critique.

1.

Le principe du montage, dans la description que Benjamin en donne, s'opère par l'isolement *artificiel* des éléments. Benjamin relève les outils techniques du cinéma comme un moyen d'anatomiser ce qui se présente comme « réel » à nos yeux. Par la panoplie du cadrage, du mouvement, du détail, de la netteté, de l'accélééré, du ralenti, etc., l'image constitue un nouveau régime d'attention. Ce qu'elle peut révéler d'imperceptible à l'œil nu, c'est ce que Benjamin appelle *l'inconscient optique*. Il fait relief dans la séquence.

Cet effet ne se produit donc pas « naturellement » par le fait de la capture, de l'enregistrement et du morcellement conséquent. Plutôt que de considérer le fragment comme un élément extrait, déplacé et réarrangé, Benjamin, peut-être d'ailleurs avec Eisenstein, l'entend à partir d'une idée du *moléculaire*¹ : extraire « artificiellement » pour reconfigurer le dispositif de l'objectivité. Arendt trouve une expression concise pour décrire cet effort que fait Benjamin afin de constituer une objectivité à partir du singulier : « Le principal du travail consistait à arracher des fragments à leur contexte et à leur imposer un nouvel ordre et cela, de telle sorte qu'ils puissent s'illuminer mutuellement et justifier pour ainsi dire librement de leur existence. »²

En quelque sorte, le principe ne devient concluant qu'au moment où le montage prend sens, c'est-à-dire que le montage s'accomplit dans la pensée de celui qui regarde, et non pas simplement par la juxtaposition matérielle des fragments. Le principe du montage ne tient pas au collage des bouts de pellicule, mais à notre capacité intellectuelle à construire du sens en pensant ce qu'on voit avec ce qu'on a vu auparavant, ce qu'on suppose arriver, ce qu'on connaît par ailleurs, ce qu'on associe. Pour expliciter cette hypothèse, je reviens au plan-séquence comme unité filmique : au sens strictement technique, le plan-séquence ne relève pas du montage, mais forme une unité temporelle et spatiale (plan et scène « intégrés »). Cependant, la définition que donne le vocabulaire technique est trompeuse, parce qu'elle néglige précisément la différence fondamentale de la séquence avec les autres entités de la mécanique du montage : la séquence gagne son unité de sens dans un montage *intellectuel*. Ainsi le plan-séquence, malgré l'absence de coupes, se constitue sur le principe du montage, c'est-à-dire qu'il convie à la pensée dialectique entre ce qu'on voit dans le champ et ce qui est évoqué, par exemple par une expérience de la durée, par ce qui fait défaut, par l'accentuation d'un détail, par le hors-champ.

Eisenstein développe sa notion du *montage intellectuel*³ en procédant par « explosion » de deux fragments d'image produisant une idée (image mentale). Ainsi il note : œil + eau = pleurer ; porte + oreille = écouter ; couteau + cœur = douleur ; etc. Il voudrait traduire des cheminements de pensée. Une femme qui cuisine une soupe pour son mari en attendant son retour lui paraît une situation adéquatement triviale pour servir de stimuli aux associations. La chaîne « part du poivre mis dans la soupe. Poivre. Cayenne. L'île du Diable. Dreyfuss. Le chauvinisme français. *Le Figaro* entre les mains de Krupp. La guerre. Les navires sabordés dans le port. [...] Il ne serait pas mal de couvrir les navires anglais coulés [...] avec le couvercle de la casserole. »⁴

Eisenstein reste dans une logique discursive. Toutefois, présumer que l'image est pareille au signe de l'écriture chinoise néglige le caractère très concret et particulier du signifié visible. L'abstraction qu'il présuppose universelle n'est hélas qu'une possibilité de conceptualisation et ne s'applique pas comme un « code de la route »⁵... Le montage dialectique conçu ainsi avance vers un but : l'unité⁶. Bertolt Brecht, homme de théâtre, qui avait une grande estime pour Eisenstein, prend un tout autre point de départ dialectique. Son matériel est d'abord une situation. C'est par la déconstruction de cette situation que la séquence se constitue.

2.

Censuré en Allemagne, la première du seul film que Bertolt Brecht ait réalisé en collaboration avec Slatan Dudow, Hanns Eisler et Ernst Ottwalt, a eu lieu le 14 mai 1932 à Moscou, en compagnie d'Eisenstein. *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt ?* a été réalisé dans les environs de Berlin. C'est sur la séquence du suicide d'un chômeur que se cristallisent les accusations adressées avec perspicacité par la censure aux choix artistiques avant tout (et en conséquence également politiques). La représentation négligerait les motifs psychologiques de l'individu en réduisant le motif du suicide à la cause trop banale du chômage. Pris en faute sur le terrain de sa méthode de distanciation, Brecht se retrouvait dans la situation absurde de devoir revendiquer des traits psychologiques à sa figure du chômeur. Il relève le geste remarquable décrit dans le fait divers qui a inspiré Dudow pour l'écriture du film : le jeune

homme, avant de se défenestrer, avait soigneusement déposé sa montre sur la commode. C'est là le point crucial où le sens s'inverse, où le rationnel tourne à l'irrationnel et l'humain à l'inhumain. « Ne te plains pas de la peine et du travail que le matin t'apporte. C'est si beau de s'occuper des personnes que l'on aime », dit le proverbe qui ouvre la séquence du suicide. Et celle-ci se ferme sur l'exclamation d'une voisine qui commente l'incident, reprise sur le carton d'intertitre qui clôt la première partie du film : « la plus belle vie d'un jeune homme ». Le geste fait éclater cet encadrement du texte qui se révèle tantôt moralisant, tantôt cynique. Il signifie la réification qui s'exprime au moment où la valeur d'une vie sur le point de se terminer n'est pas prise en compte par l'objet chronométrant le temps qui continue à tourner. Ce mouvement (cinétique) exprime de manière instantanée l'aliénation qu'imposent à l'individu la disposition et le rythme du travail afin que celui-ci soit citoyen à part entière.

Pendant, à Moscou, selon des articles de journaux de l'époque, les Russes ne comprirent pas non plus cette séquence du suicide. Quelle raison pourrait bien avoir un jeune homme qui possède une montre et un vélo pour se suicider, se demandaient les spectateurs vivant sous le régime communiste. Ces différentes lectures idéologiques montrent que la problématisation articulée par la séquence échappe à l'instrumentalisation propagandiste ; peu importe la nature du jugement concernant le « réalisme » du fait rapporté par l'image, ce qui compte est qu'il provoque un malaise dans un camp comme dans l'autre, précisément par le fait qu'une image n'est jamais univoque.

3.

Qu'est-ce qui nous fait penser ? Benjamin, dans son texte sur l'auteur comme producteur, souligne le rôle de l'interruption comme moment déclencheur de la pensée. Au sujet de la distanciation de Brecht, il explique que c'est seulement par l'irruption d'un élément étranger ou d'un personnage inattendu dans une situation établie que la distanciation s'opère. En ce sens, il faut d'abord qu'il y ait identification, ou du moins déroulement compréhensible, incluant et habituel, qui emporte dans un mouvement paraissant aller de soi. L'effet de surprise suscité par le basculement défie soudain l'entendement de chacun face à la représentation.



Image extraite du film *Nullzustand*, 2011



Image extraite du film *Kuhle Wampe*, B. Brecht, S. Dudow, H. Eisler et E. Ottwalt, 1932

Dans *La vie de l'esprit*, Arendt se pose cette même question. Elle remarque que la pensée, dans la culture occidentale, est liée depuis l'Antiquité à ce qui arrête toute autre activité. Par conséquent, chez les Grecs, ceux qui s'occupaient de la pensée ne travaillaient pas, mais ils observaient ou mieux, contemplaient⁷. Arendt évoque ainsi l'étonnement comme une manifestation de la contemplation, ouvrant ici et maintenant un interstice « hors de l'ordre » : « L'étonnement est *patbos*, on le subit, on n'en prend pas l'initiative. [...] Ce qui déclenche l'étonnement des hommes est une chose familière et pourtant normalement invisible, une chose qu'ils sont forcés d'*admirer*. L'étonnement, point de départ de la pensée, n'est pas le fait d'être intrigué, surpris ou perplexe; il comporte de l'admiration. »⁸ Dans ce mouvement de « découverte » émerveillée, une attirance et une tension stimulent la pensée, contrairement à une stupéfaction qui désarmerait et paralyserait. Arendt dresse — en réponse à sa question *Qu'est-ce qui nous fait penser ?* — le portrait de Socrate en trois figures : le taon, la sage-femme, et la torpille. En réponse à cette dernière analogie du poisson qui engourdit et paralyse à son contact, Socrate aurait répliqué qu'il n'était lui-même pas un homme qui, sûr de lui, embarrassait les autres, mais que c'était parce qu'il était lui-même dans le plus extrême embarras, qu'il embarrassait son vis-à-vis.

Ce rôle stimulant de l'aporie a aujourd'hui quasiment disparu de l'*agora* au profit de l'information. Dans la médiation par l'information, les faits rapportés sont déjà « chargés d'explications »⁹, comme le dit Benjamin dans son essai sur le conteur. Le conteur n'est pas la figure qui sait répondre à une question pour résoudre l'aporie, mais au contraire, son conseil consiste dans l'art de « poursuivre une histoire (en train de se dérouler) »¹⁰. À cette fin, « l'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information. »¹¹ En quelque sorte, contrairement aux critères de l'information (accessibilité, évidence, immédiateté, transparence), ce qui dans les « histoires remarquables » nous fait penser est ce qui reste suspendu, opaque, indéci, insaisissable, inconcevable. Cette pensée-là, comme en témoigne l'embarras décrit par Socrate, ne se laisse déléguer par aucun moyen. Cependant, ainsi que le constate Arendt, on peut fonctionner tout à fait *efficacement* dans notre société sans penser, dans un manque de pensée. C'est peut-être pour les besoins requis par cette efficacité et cette disponibilité incessantes dans la société compétitive (*Leistungsgesellschaft*) que les moments aporétiques ne sont plus guère mis en valeur. Soit l'aporie est présentée comme l'ensemble des problèmes insolubles dans l'absolu et dépassant toute compétence humaine (la Crise, la Finance, le Chômage, etc. comme des instances autorégulées), soit l'aporie est « psychologisée » pour pointer un problème individuel auquel il faut trouver des solutions (les livres de « conseils » et le « travail sur soi » abondent au sujet de la dépression, du développement de la personnalité, etc.). L'imaginaire utilitariste dominant renforce le refoulement des contradictions qui ne se manifestent pas directement dans les choses, mais dans les rapports de force. Où est-ce que les contradictions font encore surface dans la société ? Où est-ce que des moments aporétiques — au sens originaire d'une question qui plonge le lecteur ou l'auditeur dans le doute tout en sollicitant son discernement — ont encore lieu ? Quelle « clandestinité » est nécessaire à la pensée pour résister à l'idéologie ?

Dans la vie, il nous arrive des choses qui nous font penser. Par exemple, l'incident qui arrive au jeune homme du film *La vie commence demain* (1949) de Nicole Védres et qui lui fait changer ses plans. En visite à Paris pour voir les monuments du passé, il découvre les enjeux de l'époque contemporaine à travers deux rencontres marquantes. En flânant le long d'une ruelle dans la nuit parisienne, il tombe sur un concert « sauvage » mené par quelques jeunes musiciens de jazz installés sur le trottoir pour une improvisation. Stupéfié par cette scène et ces sons, il s'arrête. Resté planté là, il se fait renverser un saut d'eau sur la tête par un habitant de l'immeuble d'en face. Légèrement dérouté par cet incident, il se rend dans le premier bar de la rue. En descendant les escaliers de l'entrée de la cave à concert, il bouscule quelqu'un et s'excuse aussitôt avec un « pardon Monsieur » conventionnel. La personne se retourne alors et se révèle être une femme aux cheveux courts et portant des pantalons. Contrairement au reste du film, cette scène initiale raconte une expérience significative de l'époque sans en donner de leçon. En comparaison des scènes suivantes qui forment une suite de discours donnés par des intellectuels sur le progrès (Sartre, Labarthe, Le Corbusier, Prévert, Picasso, et d'autres), c'est la seule séquence qui demeure intrigante.

Alors que les discours voudraient mener une économie de l'attention en ciblant la perception des événements sur « ce qui compte », sur le principal, c'est rarement « la grandeur » d'un acte ou d'une invention qui est décisive pour la suite. Ce qui est crucial, c'est la réception de l'événement porteur de sens pour tous ceux et celles qui n'y participent pas directement¹². Benjamin envisage ainsi la méthode matérialiste qui conçoit l'histoire en tant que démarche *micrologique* : « La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. »¹³ Ce regard-là est moins sensible à la représentativité d'un fait par rapport à son époque qu'à sa qualité *symptomatique*¹⁴ par rapport au temps présent.

5.

Le problème central sous le capitalisme (mais d'une certaine manière également sous le communisme lui-même fondé sur le travail), c'est que « la valeur d'une vie » se définit à partir de la propriété. Ceux qui ne possèdent rien que leur « force de travail » ne valent que ce que vaut leur travail... Depuis l'analyse de Marx, plus ou moins toute la gauche s'accorde sur le fait que le marché du travail, de par la fluctuation du chômage, est une force répressive. Cependant une grande majorité (de gauche) continue de fonder ses revendications politiques sur le « droit au travail », alors que l'égalité *en droit* est précisément mise en péril dans une société qui instaure le travail comme condition même de la citoyenneté. Ce sont uniquement les employés et les salariés égaux par leurs statuts commensurables qui ont « droit » à la liberté. « La démocratie, dit-on, c'est l'égalité ; mais quoi, les êtres parlants sont incommensurables et insubstituables ; cette incommensurabilité fait la substance de leurs libertés. [...] 'Libre et égaux en droits', le mot *droits* est nécessaire à empêcher que libres et égaux ne soient

contradictoires. Mais la démocratie verbale ne l'entend pas ainsi; elle veut l'égalité substantielle. [...] Pourquoi? Parce que tel est le type d'égalité qui convient aux choses.»¹⁵ Dans son court traité *La politique des choses*, Jean-Claude Milner accuse la confusion entre chose et concept qui s'opère aujourd'hui abondamment dans les pratiques de l'évaluation (dans les institutions, le travail, la formation). Pour défendre l'individu incommensurable, lieu géométrique de la faiblesse, et contre ce mécanisme qui postule une mesure stable et objective à des phénomènes fondamentalement non-équivalents, il revendique le droit au secret.

La notion du travail, en ce qu'elle forge notre imaginaire et nos conceptions (politiques) rien que par l'usage du mot, est analysée avec une grande clarté par le Groupe Krisis dans le *Manifeste contre le travail*. Parce que nous l'employons pour exprimer tout effort dirigé vers un but, en assimilant toutes les activités au modèle du travail, non seulement nous ne savons plus ce que le mot «travail» signifie originairement (la contrainte de l'exploitation capitaliste), mais encore les autres activités perdent leurs qualités sensibles particulières et deviennent indifférenciées¹⁶. C'est précisément contre cette réification-là que les penseurs de l'école de Francfort ont mené leur combat. La conception hypostasiée du travail reflète en effet son impérialisme réel. Adorno écrit: «Le principe d'échange, la réduction du travail humain au concept universel abstrait du temps de travail moyen, est originairement apparenté au principe d'identification. C'est dans l'échange que ce principe a son modèle social et l'échange n'existerait pas sans ce principe; par l'échange, des êtres singuliers et des performances non-identiques deviennent commensurables, identiques.»¹⁷ En s'attaquant au principe d'identification, Adorno veut dépasser la dialectique entre la régression de nos moyens d'expression et le conformisme de nos conceptions.

6.

Réfutant la métaphysique, Adorno fonde sa réflexion sur les contradictions sociales. Il ouvre son livre *Dialectique négative* sur une actualisation de la fameuse onzième thèse sur Feuerbach de Marx. Celle-ci postule que la philosophie avait jusqu'alors *interprété* le monde et qu'il fallait maintenant le *transformer*. Dans le contexte sociétal — après l'échec de la révolution, après Auschwitz — cette transformation passe pour Adorno d'abord par une prise de conscience. Ceci ne signifie pas un retour au rôle interprétatif de la philosophie, mais plutôt un développement du projet d'une théorie critique qui conçoive le rôle de la pensée autrement qu'en le réduisant uniquement à sa fonction de rendre le monde intelligible et acceptable dans l'état où il se trouve¹⁸. Cette problématisation de nos conceptions appelle à mettre en cause les principes sur lesquels se fondent nos raisonnements, non pas dans l'absolu (ce qui reviendrait à une philosophie analytique), mais dans leur dialectique à l'expérience singulière des contradictions sociales.

Le plus grand problème d'Adorno, en tant que philosophe, est que, confronté aux conceptions d'une pensée identificatoire, il n'a pu que forger un autre concept: celui du non-identique. Ainsi son argumentation paraît au premier abord paradoxale, voire tautologique: le non-identique veut signifier *conceptuellement* l'insuffisance du concept. Qu'une telle dialectique négative donne le vertige, c'est selon lui précisément son *index veri*. Toutefois, ce n'est pas la dispute proprement philosophique

qui me semble aujourd'hui importante dans la lecture de *Dialectique négative*, mais c'est la nécessité d'exercer notre conscience de la différence et de la subtilité qui me paraît plus que jamais indispensable pour une pensée critique dans la contemporanéité complexe d'aujourd'hui.

Contrairement au philosophe critique, l'artiste peut ouvrir nos conceptions et notre imaginaire par d'autres moyens de langage que par le «désenchantement du concept». Cette conscience qui peut faire éclater le continuum homogène d'une idéologie du progrès, Benjamin la repère dans ce qu'il a appelé, dans son esquisse des *Passages*, l'image dialectique. Adorno est impressionné par les images de pensée (*Denkbilder*) de Benjamin. Il relève la hardiesse d'allier de manière si incomparable «une capacité spéculative avec une approche micrologique des contenus chosaux (*Sachgehalt*)»¹⁹. Il voudrait égaler ce projet en fournissant à la théorie ce « qu'on ne peut mener à bien que sous une forme «illicitement poétique»²⁰, comme le lui avait pourtant écrit Benjamin dans une correspondance.

L'oxymore benjaminien de *L'image dialectique*, au lieu de forger un concept, cherche à réfléchir sur nos capacités à vivre et à penser les contradictions, à continuer malgré les données inconciliables, à produire du sens nouveau, à dialectiser interruption et durée. Comme l'allégorie, autre figure de style importante dans l'écriture de Benjamin, l'image dialectique ne conçoit rien à part entière. Elle ne contient pas son objet intégralement. Elle ne forme pas en soi une «représentation spirituelle». Elle est rattachée à une matérialité inconcevable. Dans sa lettre en réponse à Adorno, Benjamin corrige ainsi fermement le malentendu apparu dans les critiques que ce dernier lui a adressées: «L'image dialectique ne recopie pas le rêve; je n'ai jamais voulu affirmer cela. Mais elle me semble bien contenir les instances de l'éveil, son lieu d'irruption, et même ne produire sa figure qu'à partir de ces lieux, tout comme une constellation céleste le fait de ses points de lumière.»²¹ En s'accordant avec Adorno sur la suggestion qui détermine l'image dialectique comme constellation, il insiste sur l'instance de rupture qui fait éclater le continuum temps. L'éveil figure l'interstice où nous concevons notre contemporanéité. Soyons clairs, l'image dialectique n'est pas une image. Parce que les figures de styles comportent une connotation futile, elles ont depuis longtemps été discréditées, comme toute la rhétorique, et se réduisent dans l'opinion courante à la recherche formaliste d'un effet. Benjamin fait preuve de l'idée contraire en (ré)inventant de nouvelles figures qui marquent la différence et s'inscrivent *par leur subtilité* dans un projet de la pensée critique et politique.

7.

Les paradoxes sont nombreux dans le monde d'aujourd'hui et ma génération, malgré la crise, ne me paraît pas démontrer une grande sensibilité politique, mais plutôt faire preuve d'un comportement conformiste. Ceci dit, je ne joins pas ma voix à ceux qui revendiquent leur cynisme en se justifiant de la tendance régressive, ni à ceux qui déclarent leur résignation comme due à une structure prétendument inaltérable de la société actuelle. La difficulté à présent s'exprime dans l'expérience du temps: alors que les événements se multiplient et que l'histoire «s'accélère», rien ne paraît vraiment «faire date» pour nous²². Comment alors concevons-nous notre *contemporanéité*? À mon avis, c'est en réponse à cette question que la pertinence de la dialectique (comme méthode d'analyse critique) persiste.

Ainsi, dans mon film *Nullzustand*, j'ai tenté de réfléchir dialectiquement à la formation dans le rapport actuel entre la privatisation des institutions d'éducation et l'idéologie de l'autonomie maintenue. Ce rapport entre l'autorité (le savoir) et la dette n'a plus rien à voir avec l'idée humaniste de l'université; bien qu'on prétende toujours former les individus à l'idéal de l'autonomie, ils sont littéralement privés des conditions matérielles qui leur permettraient de l'envisager. La contrainte de la dette ne pèse en effet pas seulement au moment du remboursement, c'est-à-dire à la fin des études lorsqu'il s'agit de trouver un emploi bien rémunéré pour les rembourser. C'est tout le projet de formation, et avec lui la conception de la culture, qui est affecté: dans l'expectative proportionnelle au revenu, le savoir acquis doit paraître immédiatement utile et satisfaisant. L'autonomie est ainsi entendue comme «indépendance financière», alors qu'elle désignait idéalement cette capacité dialectique de se détacher *momentanément* par la pensée «du lieu commun» pour forger son opinion propre et son esprit critique.

Le plan séquence que j'ai mis en exergue représente la tentative, dans l'esprit allégorique de Benjamin, de chercher par une image — «originale par la bassesse des comparaisons»²³, le moment poétique de l'antagonisme. À chacun de «dialectiser» ce fragment d'intensité avec sa propre spontanéité politique. C'est dans ce sens que j'entends *figurer le penser* par ma pratique cinématographique.

NOTES

1. «Le montage n'est point, à mon avis, une file d'éléments isolés placés au hasard les uns sur les autres mais une idée qui *naît* du choc de deux éléments distincts.», in Sergei Eisenstein, *Le Film: sa forme/son sens*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1976, p. 49

2. Hannah Arendt, Walter Benjamin, *Vies politiques*, Gallimard, Paris, 1974, p. 301

3. Pour son projet (resté à l'état de notes) d'une adaptation du *Capital* de Marx, il conçoit — en poussant plus loin la dynamique théorisée dans le montage d'attraction — le montage intellectuel avec l'objectif « d'apprendre à l'ouvrier à penser dialectiquement ».

4. Sergei Eisenstein, *Notes sur Le Capital*, fragment du 7 avril 1928

5. Son texte *Dramaturgie der Filmform* porte le sous-titre *Versuch einer Filmsyntax* (Essai sur une syntaxe filmique).

6. Sur le rôle de la contradiction et de l'unité en lien avec l'idéologie stalinienne dans l'œuvre d'Eisenstein, voir Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Images Modernes, Paris, 2005, pp. 92-96

7. «*Theatai*, le mot grec qui signifie *spectateur*, a donné, par la suite, le terme philosophique 'théorie' et 'théorique' qui, il y a quelques centaines d'années, voulait dire 'qui contemple', regarde quelque chose de l'extérieur, d'un endroit comportant un point de vue caché à ceux qui font partie du spectacle et le rendent réel.» (Arendt ne manque pas de remarquer que la démocratie grecque excluait non seulement les femmes, mais également «les travailleurs», c'est-à-dire ceux condamnés à l'esclavage.), in Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris, 2005, p. 127

8. *Ibid.*, p. 189

9. Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 123

10. *Ibid.*, p. 119

11. *Ibid.*, p. 123

12. Voir Foucault sur le passage de Kant quant à «ce qui est significatif de la révolution» in Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?», in Daniel Defert et François Ewald (éd.), *Dits et Ecrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris, 2011, pp. 1502-1507

13. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Éditions du Cerf, Paris, 2006, p. 489

14. Au sens étymologique du terme, le *symptôme* signifie ce qui survient ensemble, ce qui «concourt» ou «co-incide». Le symptôme comme indice pour ce qui échappe à l'explication, comme souffrance qui résiste à toute comparaison, comme rébellion retardée du refoulement.

15. Jean-Claude Milner, *La politique des choses, Court traité politique I*, Verdier, Éditions Lagrasse, 2011, p. 30

16. «La transformation du deuil en 'travail du deuil' fait de ce 'corps étranger émotionnel' une donnée connue dont on peut parler avec autrui. Même les rêves sont déréalisés et indifférenciés en 'travail du rêve', la dispute avec un être aimé en 'travail relationnel' et le contact avec les enfants en 'travail éducatif'. Chaque fois que l'homme moderne veut insister sur le sérieux de son activité, il a le mot 'travail' à la bouche.» Groupe Krisis, *Manifeste contre le travail*, Lignes, Léo Scheer, Paris, 1999, pp. 78-79

17. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 119

18. «Éduquer l'éducateur», dit la troisième thèse sur Feuerbach de Marx

19. Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 23

20. *Ibid.*, p. 23

21. Lettre de Walter Benjamin à Theodor W. Adorno et Gretel Karplus, Paris, 16.08.1935, in *Correspondance Adorno — Benjamin, 1928-1940*, La Fabrique Éditions, Paris, 2002, p. 174

22. Marc Augé relève ce paradoxe de la temporalité accélérée et du déni de l'histoire dans son livre *Où est passé l'avenir?*, Éditions du Panama, Paris, 2008, pp. 7-15

23. «Ses images sont originales par la bassesse des comparaisons. Il cherche l'événement banal pour rapprocher de lui l'événement poétique. [...] Aucun mot de son vocabulaire n'est d'emblée destiné à devenir une allégorie. Il reçoit cette charge selon les cas, selon la chose dont il est question, selon le sujet dont c'est le tour d'être espionné, cerné et occupé. [...] L'apparition fulgurante de ces charges reconnaissables à leurs majuscules au beau milieu d'un texte qui ne repousse pas le plus banal des vocabulaires, trahit la main de Baudelaire. Sa technique est la technique du putsch.», Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982, pp. 142-143

BIOGRAPHIE, TRAVAUX ACCOMPLIS ET EN COURS

Laura von Niederhäusern est née en 1984 et a grandi à Kaiserstuhl. Elle a obtenu un diplôme HES en arts visuels et un certificat pour l'enseignement de l'art (spécialisé en histoire/théorie de l'art) à la Haute école d'art et de design – Genève en 2009. Depuis lors, elle travaille comme assistante de recherche et coordinatrice au Programme Master de recherche CCC, où elle accomplit parallèlement une équivalence MA. Par ailleurs, Laura von Niederhäusern est co-fondatrice et membre de l'association Uqbar (<www.uqbar.ch>), engagée dans l'édition de livres (Les Éditions d'Uqbar) ainsi que de productions cinématographiques (Les Films d'Uqbar). Comme artiste et cinéaste, sa recherche prend la forme d'essais filmiques, d'installations et de conférences-présentations.

Hier und Jetzt (Ici et maintenant, 41 min, 2009)

Essai filmique *Ici et maintenant* tente d'analyser la notion de travail à partir d'une situation d'épuisement (*burn-out*). Dans l'entretien avec son père qui constitue la trame du film de Laura von Niederhäusern, la démesure de l'effort d'un artisan indépendant face au marché concurrentiel est évoquée à partir de son récent « refus du travail par fatigue ». La précarité se manifeste comme le revers de l'autonomie, comme le coût de la cohérence d'une vie qui, à la suite d'un engagement radical après mai 1968, a poursuivi l'idéal d'un travail désaliéné.

Nullzustand (Devenir zéro, 43 min, 2011)

Dans *Devenir zéro*, le rapport entre capacité de discernement et indépendance matérielle est à nouveau posé à travers la question de la formation. Les trois parties du film abordent cette dialectique par des angles distincts : la première partie présente le discours néolibéral sur la privatisation de l'éducation ; la deuxième partie se constitue à partir d'un texte de Robert Walser qui, dans son roman d'éducation atypique *L'institut Benjamenta* (1909), montre la servitude volontaire de son protagoniste comme une continuité paradoxale de la recherche idéaliste de l'autonomie individuelle ; enfin la troisième partie du film tente de faire résonner ces diverses questions posées autour de la formation, à la fois comme processus d'individuation et d'individualisation, par la figure de l'adolescent à la recherche d'un poste d'apprentissage.

Je préférerais ne pas

(au Broom Social Club, Genève, 27-28 mai 2010)

Deux soirées autour de la thématique « travail et oisiveté » : projections et discussions. En collaboration avec Eva May, programmation et conception des montages filmiques et édition d'une série d'affiches et d'un fanzine.

En préparation : *Je préférerais ne pas II* (à Gitte Bohr in *Westgermany*, Berlin, mars 2013). Dans la continuité de la première édition, nous proposons une série de productions (installation filmique, affiches sérigraphiées de différents artistes, publications de plusieurs essais d'auteurs invités), à partir d'une lecture actualisante du texte *Le droit à la paresse* de Paul Lafargue (1880).

DEDANS, DEHORS, DANS LE CHANGEMENT CONTINU

CHIARA BERTINI

«Je hais et abjecte en lâche tout être qui ne reconnaît pas que la vie ne lui est donnée que pour refaire et reconstituer son corps et son organisme tout entier.»
— Antonin Artaud

«La seule finalité acceptable des activités humaines est la production d'une subjectivité auto-enrichissant de façon continue son rapport au monde.»
— Félix Guattari

Les auteurs que j'ai choisi pour m'accompagner dans ce projet de voyage théorique, se sont intéressés, chacun à leur manière, au corps et à la subjectivité comme objet philosophique et artistique. Ils ont aussi en commun l'aspiration à expérimenter, à aller au-delà de certaines limites préconstituées. Les références actuelles de ma recherche sont l'artiste Lygia Clark, le peintre Francis Bacon, le poète, scénographe, acteur, écrivain Antonin Artaud et le philosophe Michel Foucault.

Le monde actuel nous demande toujours plus d'être capable constamment de changer nos modes de vie, de travail, et d'avoir la force de se réinventer continuellement d'une manière assez brutale en provoquant dans notre corps et notre âme des bouleversements. Par cette recherche j'ai l'intention d'explorer s'il est envisageable de considérer cette idée de transformation perpétuelle et de fragmentation de la vie comme une possibilité positive pour une construction et une ontologie critique de soi-même. Vivre la vie en cherchant un sens qui n'est pas déjà donné mais qu'il faut avoir le courage de construire jour après jour,

se refaire un corps, se construire une subjectivité qui enrichit les événements qui se présentent à nous. Comment se rapprocher de soi-même en tant qu'êtres pensants mais aussi en tant qu'êtres qui perçoivent à travers leur corps?

BIOGRAPHIE

Chiara Bertini est née en 1984 en Italie. Elle a étudié la philosophie à l'Université La Sapienza de Rome et a obtenu un diplôme de la Faculté d'Esthétique et d'Herméneutique Artistique. Passionnée de théâtre, elle a travaillé pendant trois ans au Théâtre Quirino et au Théâtre Valle, à Rome.

En 2009, en collaboration avec sa sœur, elle ouvre un espace d'exposition expérimental dans le centre de Rome (Ex Elettrofónica) qui présente le travail de jeunes artistes italiens et internationaux. L'espace, qui a pour mission le soutien de la culture et l'information sur les arts visuels, défend le message artistique comme potentiel d'innovation dans la société contemporaine. Ex Elettrofónica, loin du classique *white cube*, est un forum ouvert aux confrontations et échanges entre les artistes et chercheurs qui sont tous bienvenus.

En 2011, Chiara reprend des études au Programme Master de recherche CCC (Critical Curatorial Cybermedia), à la Haute école d'art et de design – Genève, afin de poursuivre son parcours de formation. La confrontation avec l'école d'art l'engage à réfléchir à de nouvelles manières d'approcher le monde. Par ailleurs, elle continue d'écrire des textes philosophiques sur le travail de certains artistes.

LA VITRE ET LE TAIN DU MIROIR

MÉLANIE BORÈS

De la compréhension

«Comprendre»: du latin classique *compre(he)ndere*, composé de *cum* «avec» et *prehendere* «saisir, prendre». «Understand»: du latin classique *inter* «between, among» et du vieil anglais *standan* «to stand». «Understand» peut prendre le sens de «to be close to», proche de l'*epistamai* grec. Comprendre, c'est être proche, être avec, c'est non seulement saisir avec son intelligence, mais aussi prendre avec soi.

Le carnet de notes qui nous accompagne au quotidien, qui suit nos moindres déplacements, glissé dans une poche, dans un sac, rédigé sur un coin de table, est l'outil de «com-préhension» par excellence.

(Dé)constructions du moi

«Elle sait que le contenu de ses pensées est entièrement composé de ce qu'elle a lu, entendu, dit, rêvé et imaginé au sujet de ce qu'elle a lu, entendu, dit et rêvé. Elle sait que la pensée n'est pas quelque chose de privilégié, d'original, de créateur, et que l'expression «cogito ergo sum» est pour le moins impropre. Elle sait aussi que son concept d'«expérience concrète» est le lieu idéalisé, fictif où les contradictions peuvent être résolues, la «personne humaine» expliquée et le désir réalisé pour toujours.»¹

Mes carnets sont un peu le «fond de ma bouche». C'est un travail de compréhension de ce qui m'entoure qui est brut:

il est instinctif (le fond de ma bouche est viscéral) et automatique — rarement abouti. Je consigne, mais je ne décortique pas. Références, notes de lectures, citations, croquis, listes et autres considérations sur mon quotidien, et celui des autres: autant de fragments qui construisent et déconstruisent ce que je vois, perçois, comprends; ce que je suis.

À la manière de Renée Green², je souhaite commencer mon travail de recherche en me posant la question: «Que se passerait-il si...?» Que se passerait-il si je m'adonnais à un exercice plus conscient d'écriture à partir de ces annotations? J'aimerais comprendre les mécanismes qui régissent l'élaboration de mes carnets; je veux remuer, creuser, apporter du relief à ces pages. Le carnet de notes, tour à tour outil et support d'étude, devient une hydre aux milles voix: il donne corps à mes mots et à tous ceux de ces autres qui parlent à travers moi.

NOTES

1. Yvonne Rainer, «Looking Myself in the Mouth», in *October* n°17, summer 1981, traduction Françoise Senger

2. Renée Green, «Entretien avec Katharina Schlieben et Sönke Gau», in *Institut für Theorie (ITH) Magazine*, Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGKZ), Zürich, février 2004, traduction Gauthier Herrmann

BIOGRAPHIE

Mélanie Borès est née le 21 avril 1987, aux États-Unis, de parents français.

Mélanie a effectué un Bachelor à la Faculté de Lettres de Genève, en littérature comparée ainsi qu'en langues et littératures françaises et latines médiévales.

Mélanie tient des carnets de notes depuis environ cinq ans. Mélanie aime faire des listes.

REPRÉSENTER LA LECTURE

—LE FILM D'ISAAC JULIEN «FRANZ FANON: WHITE MASK, BLACK SKIN» COMME ÉTUDE DE CAS CÉCILE BOSS

Il s'agit d'un travail de recherche sur les relations entre théorie, récit-personnel et fiction. Le film d'Isaac Julien *Franz Fanon: White Mask, Black Skin* sert de point de départ à la recherche. La lecture du film se concentre sur la lecture genrée que fait Julien du texte de Fanon ainsi que sur la question de l'hybridation des formes d'écriture.

Notes d'observation

On apprend que Fanon a étudié en France et s'est spécialisé dans la psychiatrie.

Il y a beaucoup d'images-fiction de l'intérieur de l'hôpital psychiatrique dans lequel Fanon travaille en Algérie.

Miroir de l'image du début où l'on voit un homme attaché par les mains dans une pièce vide, qui répète les mêmes mots.

On voit Fanon qui déambule dans l'hôpital. Les fenêtres sont grillagées, il y a comme des barreaux de prisons, sauf que les fenêtres sont très grandes. On est à contre-jour. La lumière se reflète sur les draps blancs des lits et la blouse blanche de Fanon.

Body of blackmen, sexual desire, aliénation. Deux hommes

s'embrassent en arrière plan. Regards échangés entre Fanon et les deux hommes. Scène-fiction. Lenteur du passage.

Il s'agit aussi de la place du lecteur-trice et comment celui/ celle-ci, dans son dialogue avec le texte ou le film, construit un récit et une position théorique qui interprète les données. En effet, le film effectue des déplacements dans l'histoire ainsi que des rapprochements entre la parole de plusieurs théoricien-ne-s, auteur-e-s, acteur-trice-s. En cela, il démontre qu'un point de vue personnel est multiple, composé par d'autres visions, elles-mêmes connectées entre elles, même dans la longue durée.

BIOGRAPHIE

née à L'Isle (VD)_le 29 janvier 1988_vit à Genève
est titulaire d'un bachelor en arts visuels à la Haute école d'art et de design-Genève
a déjà effectué une recherche sur les questions de l'écriture et du collage_travaille maintenant la théorie-fiction en vidéo

À QUOI ÇA SERT D'IMAGINER DES MONDES SI ON PEUT RIEN FAIRE DEDANS ?

ROXANE BOVET

Le monde contemporain a enregistré des mutations d'une telle intensité qu'elles tendent à produire un sentiment d'impuissance quant à notre emprise sur la réalité. Pour différentes raisons le citoyen se croit condamné à la démission et à l'observation passive. Partant de cette analyse, il s'agit d'inventer des espaces d'énonciation, de rendre visible des situations par des interventions dans des espaces géographiques, socioculturels, cybernétiques et imaginaires.

Je souhaite dresser un portrait de notre société en repérant des manifestations du biopolitique (Wajcman, Boltanski, Laborit) dans ses formes réticulaires et rhizomatiques. Pour ce faire, je me réapproprie le concept fonctionnaliste *forme = fonction* qui vient du champ du design industriel en y insérant la notion de fond, de contenu, de sens: *forme = fond = fonction*. Puisque nous sommes à l'heure de l'anecdote dans un monde du divertissement, de l'immédiateté et du fragment, la recherche consiste en de micro-études de situations et d'expériences biopolitiques qui prendront des formats divers selon le contexte d'énonciation. Cette pratique s'inscrit donc dans la tradition des médias tactiques plus que dans les formes traditionnelles de la pratique artistique.

BIOGRAPHIE

« Chaque point du rhizome est connecté à tous les autres et doit l'être. »¹ C'est ce qui fait son intérêt et il en est de même pour mon parcours. Depuis le départ de ma campagne natale, j'ai eu l'occasion de fréquenter tant les squats lausannois qu'une école internationale. Une éducation faite d'enseignements et d'expériences multiples à laquelle s'ajoute un parcours de formation professionnelle lui aussi varié. C'est après un CFC de photographe et un Bachelor en design industriel que je commence le Programme Master de recherche CCC à la Haute école d'art et de design – Genève afin d'expérimenter l'interdisciplinarité, l'échange et la recherche dans un nouveau contexte.

NOTES

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980

LES MICRO-DISPLAYS, UNE POÉTIQUE DU QUOTIDIEN ?

ÉLISE GIRARDOT

« Quel est celui d'entre nous qui dans de longues heures de loisirs, n'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, un domicile idéal, un rêveur ? »
— Charles Baudelaire

Outil efficace du capitalisme, mais aussi refuge pour les individus et système de présentation artistique, l'étalage est aujourd'hui omniprésent dans notre quotidien et constitue une esthétique chargée d'images et de représentations. Cette saturation d'objets arrangés, ces modulations fragmentaires, participent à la construction de la cité. L'espace vide, les temps morts, tout doit être rempli. Pourtant, selon l'agencement, le discours et la grammaire des objets évoluent et produisent une poétique, parfois un récit de vie.

Nous singularisons les objets standardisés de la société de consommation afin de créer un territoire en y laissant nos traces. Plus que des ornements, ils sont là pour créer des repères pour nous aider à construire une mémoire, une histoire aussi bien qu'un environnement esthétique. Est-ce un leurre ou une réalité ?

Comment construire notre singularité sur les bases d'une société standardisée ? Ces objets parfois fétiches constituent les outils de construction d'un rituel pouvant engendrer une esthétique de l'accumulation. Cette saturation est-elle une répétition de ce que nous observons chaque jour dans les vitrines ? Il s'agit aujourd'hui de se situer contre les dispositifs de capture de nos affects et de notre langage afin d'acquérir une posture critique et de remise en cause. De Walter Benjamin

à Hal Foster, en passant par Jean Baudrillard et Charles Baudelaire, je tente de repérer les écrits qui évoquent de manière généralement furtive ces questions. Je souhaite construire une pensée sur la perception et la réappropriation en rapprochant l'histoire de l'art et la vie quotidienne, afin de questionner, dans un monde du tout numérique, ce rapport à la matérialité de notre environnement immédiat.

BIOGRAPHIE

Élise Girardot (1988, Paris) a étudié la littérature moderne à l'Université Paris IV Sorbonne et l'histoire de l'art à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Elle s'intéresse aux logiques qui régissent le monde de l'art, aux manifestations et aux contraintes de ce micro-système ainsi qu'au médium exposition. À ce titre, elle travaille depuis deux ans sur la question du public, et a rédigé en 2011 un mémoire sur le lien entre le public et le curator. Au cours de cette première année au Programme Master de recherche CCC, elle a réalisé le projet (en collaboration avec Roxane Bovet) d'un parcours dans les institutions et les lieux alternatifs de l'art destiné aux membres de l'association Cité Senior. En parallèle, elle collabore avec un groupe d'artistes de Montpellier, et s'intéresse à la critique d'art. À Paris, Montpellier puis Barcelone, elle a réalisé plusieurs stages au sein d'institutions, de galeries, et aux côtés d'acteurs indépendants. Elle considère qu'il faut connaître les institutions de l'intérieur afin d'imaginer en leur sein de nouvelles tactiques d'intervention.

FAIRE DE L'ART SANS SE FAIRE REMARQUER

MARIA ADELAIDA SAMPER

Le travail débute comme un questionnement autour des possibilités que pourraient apporter les pratiques artistiques dans la conception de nouveaux modèles de production et d'interrelation dans le contexte de la crise du capitalisme.

Après avoir commencé par une réflexion à propos de la pertinence et des ouvertures probables d'une pratique curatoriale agencée par la mise en avant de modèles collaboratifs — qui viseraient l'élimination des hiérarchies dans la création de l'art ; le projet s'est transformé en une réflexion sur l'enseignement en art. Comment infiltrer l'académie (qui a pris un tour mercantile) pour contester l'instrumentalisation de la création par le marché ?

Pour réaliser ce projet, j'ai entrepris des recherches sur différentes tactiques et stratégies artistiques et culturelles subversives, et volontairement non visibles, dans les circuits traditionnels. Des manières de faire qui mettent en question et en doute les modes de production de l'art et de la connaissance pour exister dans des zones de pli, faites pour des contextes précis et dans un refus de la mise en spectacle.

Ainsi, en puisant de l'inspiration dans des sources variées (situationnisme, interventionnisme, *guerrilla art*, hacktivisme, *culture jamming*, etc.), je voudrais concevoir un système pédagogique qui permette une mise en cause et une reconfiguration

de la pratique artistique d'aujourd'hui ; en mettant en avant la capacité de l'art à produire des utopies temporaires qui seraient l'expression du possible irréalisé.

BIOGRAPHIE

Maria Adelaida Samper est née à Bogota, ville chaotique et pluvieuse mais toujours charmante. Elle a fait des études en arts plastiques à l'Université Nationale de Colombie. À la fin de ses études, elle décide d'arrêter la production d'objets ; elle cherche, depuis lors, des moyens pour faire de l'art de façon collaborative et en dehors du marché. Elle fait partie du collectif de recherche *Los queridos poseídos* et du groupe de performance *Jalea Caliente*, tous les deux basés à Bogota. Elle collabore régulièrement avec plusieurs artistes et écrivains en accompagnant et commentant leurs processus de création.

DU MARTEAU AU BOUTON D'UN ORDINATEUR **JANIS SCHÖDER**

Au lieu d'utiliser la faucille et le marteau, il presse le bouton d'un ordinateur. Au lieu de mourir de la tuberculose, il souffre de douleurs de dos et d'un épuisement physique et moral. Au lieu de la puissance de la masse des travailleurs, il y a la haute technologie des machines, ou la force des travailleurs ailleurs. La situation du travailleur en Europe occidentale a changé, énormément. Tous les licenciements dans l'industrie ne peuvent être remplacés par des emplois dans les banques, le marketing ou l'administration. Il y a des conséquences sur la ville et sur la société. Les villes surtout, mais aussi les régions et les États en Europe ont de moins en moins d'argent pour amortir cette transformation. Une partie du financement de l'État municipal, régional et national est déjà basé sur des dettes. De cette manière, les marges de manœuvre de la politique diminuent et les entreprises et l'économie privée, où se trouve le capital, occupe cet espace laissé libre pour augmenter leur influence.

Mon projet de recherche porte sur la situation du travail dans les mines de charbon dans la région de la Ruhr, ma région

natale en Allemagne. Depuis le 19^e siècle, le charbon a fortement façonné la région. Or, la dernière mine sera fermée en 2018 parce que l'État arrêtera de subventionner l'industrie du charbon — trop chère et qui ne peut faire face aux importations de pays-tiers. C'est cette transformation des conditions du travail et leurs effets sur les corps, et sur les relations de l'individu à son environnement et des individus entre eux qui m'intéresse : comment les décisions économiques et politiques influencent le mode de vie, la vie, le bien-être de chacun.

BIOGRAPHIE

Avant de commencer mes études au Programme Master de recherche CCC, j'ai fait un Bachelor dans la section Art/Média à la Haute école d'art et de design – Genève. Deux ans auparavant, j'ai fait des études à la Kunstakademie de Münster en Allemagne. Mes médias préférés sont la vidéo et la photographie.

JE SUIS CELLE QUE VOUS CROYEZ **ALUSIA SLOWINSKI**

Le discours est le lieu où nous nous définissons nous-mêmes de même qu'autrui. Cette définition de l'autre est un acte qui peut aller à l'encontre des souhaits de la personne. Elle peut donner du poids comme réduire à néant la possibilité de s'exprimer, d'être écouté-e. Par exemple, si une culture donnée prive les enfants du droit à la parole, elle désobligerait les autres individus « non-enfants » d'écouter ce que celui-ci ou celle-ci peut avoir à dire. Sa parole ne sera simplement pas reçue. Son identité parle pour lui, pour elle.

Ce discours qui énonce à la base comment les groupes sont définis est une création politique et sociale. Il est transmis et véhiculé comme une évidence. Quelles sont les possibilités de dépasser ces définitions discursives ? Quels sont les outils de communication entre des individus qui ne se reconnaissent pas dans les systèmes d'énonciation prédéfinis ? Et quelles sont les limites de la communication sous cet angle de vue ?

Le maniement du discours, son retournement, la remise en jeux des codes, des discours ordinaires sont des pratiques que je souhaite investiguer dans cette recherche sur la communication.

Le projet prendra la forme d'une fiction qui parlera d'une expérience de vie collective racontée sous l'angle de ces relations au discours.

BIOGRAPHIE

Après une formation en Arts Visuels à l'École cantonale d'art de Lausanne, plus spécifiquement en peinture et vidéo, Alusia Slowinski est actuellement étudiante en première année au Programme Master de recherche CCC de la Haute école d'art et de design – Genève. Elle est domiciliée à Vevey et vit en divers points disséminés le long du Léman, entre ces trois villes.

VANISHED INTO THIN AIR ? **—FORMES DE VIES TEMPORAIREMENT ESCAMOTÉES** **LAURE STERN GEISSBÜHLER**

Cette recherche, qui prendra la forme d'un essai filmique, tente de nommer / investiguer une zone actuelle où se passe la destruction, l'extinction, l'escamotage de formes de vies¹. Ces formes de vies sont tant des espèces (graines, génotypes), que des organisations sociales, des qualités de vie, des pratiques, des visions de la vie humaine, des projets, comme, par exemple, l'humanisation de celle-ci. Une telle recherche contribuerait à relever des formes de vie capables d'agencer (écrire), de mettre en œuvre des séquences de vie désirable, capables de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence. À

l'instar des lucioles², qui par intermittence émettent leurs lueurs, les fragments saisis / restitués déploient leur « force diagonale »³, précipitent quelques fulgurances.

Ce n'est pas un simple présent, mais quelque chose qui surgit d'une sorte d'organisation de sédimentation très profonde du temps — une persistance. Une posture, un mode de faire qui agit par un déplacement du regard vers le lumineux, plutôt que vers les pleins feux, une mise en mouvement de la matière (image et pensée) qui procède par une attention⁴ portée aux marges, aux interstices.

NOTES

1. La «vie nue» (*zôê*) désignait chez les Grecs «le simple fait de vivre», commun à tous les êtres vivants, et distincte de la «vie qualifiée» (*bios*) qui indiquait «la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou un groupe». Dans ses ouvrages *Homo Sacer* et *Moyens sans fins*, Giorgio Agamben ouvre une réflexion sur le paradigme *zôê/bios*, pour interroger la «politisation de la vie nue» qui est devenu l'ordinaire du pouvoir. Avec le terme «forme-de-vie», Agamben définit: «une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue. Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il en va de la vie même. Que signifie cette expression? Elle définit une vie —la vie humaine— dans laquelle les modes, les actes et les processus singuliers du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances. Tout comportement et toute forme du vivre humain ne sont jamais prescrits par une vocation biologique spécifique, ni assignés par une nécessité quelconque, mais bien qu'habituels, répétés et socialement obligatoires, ils conservent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, ils mettent toujours en jeu le vivre même.»

2. On tente de suivre la leçon de Walter Benjamin, pour qui déclin n'est pas disparition. Il faut «organiser le pessimisme», disait Benjamin. Et les images —pour peu qu'elles soient rigoureusement et modestement pensées, pensées par exemple comme images-lucioles— ouvrent l'espace pour une telle résistance. Dans le bouddhisme, la vie humaine serait l'éclat d'une luciole dans la nuit, petite forme d'apparition provisoire.

3. À propos de ce mode d'agir dans le monde, Georges Didi-Huberman, lecteur attentif de Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin et Aby Warburg (*et. al.*) a publié un ouvrage intitulé *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009.

4. L'attention serait la «prière naturelle de l'âme», selon Malebranche. Si «intelliger» le monde par un regard d'attention aimant, —intériorisation amoureuse du réel— est à notre époque considéré comme une incongruité, voire un signe de manque d'esprit critique, je tente l'expérience, malgré tout. L'attention serait une première lecture, prière de l'âme, acte de présence au souffle vital, aux possibles, intime acquiescement pour pénétrer le monde des formes du vivant et y déceler de subtiles correspondances. Un accès tout à la fois conscient, critique et émerveillé.

BIOGRAPHIE

Laure Stern Geissbühler réalise des films, investigate différents territoires audio visuels, développe une écriture cinématographique qui s'inscrit dans un champ critique. Ses études de cinéma (HEAD – Genève), de critique des médias et histoire de la propagande (FU Berlin), de philosophie et de littérature (Université de Genève), l'incitent à forger des outils de pensée et d'action par les moyens de l'art. Elle travaille dans l'industrie du film et des médias en Suisse, en Allemagne et aux USA.

FILMOGRAPHIE

Mère Licht, 2010

Galilée, carnet de notes d'un opéra, 2006

Un village intergalactique, 2005

Des mines et des arbres, 2003

NYC, Bienvenue dans le monde civilisé, 2002

WHAT'S THE USE OF STORIES THAT AREN'T EVEN TRUE?

—FINDING COUNSEL IN MY CREATION

KATE MCHUGH STEVENSON

In what ways and to what extent do we construct our histories using prefabricated narratives? What might be an alternative method of personal story construction that offers greater autonomy and communicability of experience?

In his essay “The Storyteller”, Walter Benjamin describes the fall of storytelling¹ as an art form and outlines how this downfall parallels that of artisanal craft and the rise of societal discomfort with the idea of death. In a sense, Benjamin gives a recipe for all that is lacking in storytelling, and in my research I am following his cues by attempting to recapture that which he describes as having been lost and using it to write a story.

Fiction theorist Frank Kermode argues that with an idea of the end in mind, we are better able to make sense of the present and thus have the capacity to articulate it; I see a direct link between this idea and the discourse of death presented in Benjamin's essay. It is thus with a sense of the ending —the apocalypse— in mind, that I've begun in my artistic practice an autoeducation in the ways of producing and living that I imagine would be useful in a society in which the contemporary structures of production and consumption have collapsed. Interestingly much of the knowledge I'm accumulating² is of

the same temporal rhythm as artisanal craft and storytelling.

In this autoeducation, there is the weight of the question of usefulness, particularly what is considered useful knowledge, useful occupations within the dominant paradigms of temporality in modern Western society. I am making a selection of knowledge that would be useful in my imagining of the end —a conception of “useful” that is sometimes quite at odds with my typical habits, rhythms and preferences. Writes Benjamin: “The nature of every real story [is that] it contains, openly or covertly, something useful. The usefulness may, in one case, consist in a moral; in another, in some practical advice; in a third, in a proverb or maxim. In every case the storyteller is a man who has counsel for his readers.”

Borrowing inspiration from Agota Kristof's *Le grand cabier*³, the end result of my research will be a narrative of my autoeducation that weaves together reflections on death, craft and counsel.

NOTES

1. In French the word *storytelling* has recently acquired a sense

of manipulation, such as that found in politics and advertising. I use here the term storytelling as it is more neutrally and generally defined in English, meaning anecdotes or accounts of fictional or real situations and people.

2. My sources run from the 1911 *Boy Scout Handbook* and *The Joy of Cooking*, to American survivalist organizations, online do-it-yourself tutorials, utopian novels and local permaculture experts.

3. The narrators —twin brothers— invent an autoeducation both as a means to continue schooling during the Second World War, and as a way to steel themselves against the harsh environment in which they live. Their lessons consist of teaching themselves to tolerate the cruel world, and in writing compositions on various subjects. The one stipulation for the compositions is that everything contained therein must be a verifiable truth, and it is the ensemble of their compositions that make up the narrative of Kristof's novel.

BIOGRAPHIE

Kate McHugh Stevenson was born at precisely one o'clock in the afternoon on May 18, 1981, in Washington, D.C., at Walter Reed Army Medical Center, which no longer exists. She attributes her entirely healthy obsessions with death, apocalypse preparation, storytelling, mystery, scientific inquiry and ruptured narrative to her devious late grandmother Kay McHugh, a chemist and amateur historian who often led a young Kate through cemeteries where they invented stories about buried scandals.

Les Actes de recherche sont accompagnés de la présentation de différents formats de réalisation de la recherche dans les institutions et la société civile (colloques, conférences, enseignements, visites guidées, participation à des projets collectifs, etc.) ainsi que de travaux pratiques situés, réalisés dans les médias de la reproduction technique (photographie, vidéo-essai, vidéo-documentaire, site Internet, DVD, éditions papiers etc.) qui sont commentés lors des soutenances de diplôme et des évaluations de fin d'année.

Valerio Belloni, Homebrew Attitude: Models of Autonomous Inventivity
Fanny Bénichou, Mud Space & Spirit. Rambling around
Aurélien Gamboni, L'escamoteur, ou le crime envisagé
Damian Jurt, On Real-Time Webcam Images
Yaël Maïm, Arrête de flipper. Rapport du Bureau des Affaires Administratives sur les transformations d'expériences ambivalentes en outils de résistance
Jérôme Massard, Étude de cas sur la tentative de sauvetage de la scène alternative genevoise entre 2007 et 2012 et sur les conditions de survie des structures autogérées dans leurs nouveaux cadres institutionnels
Joanna Osbert, Savoirs féministes actuels: l'« article vidéo » comme pratique mutante
Denis Pernet, Maison opéra. Un essai et une exposition sur l'occurrence de l'opéra dans l'art contemporain et l'expérience de la discothèque
Anja Spindler, Towards a critical life praxis! Or — How can one produce ethical subjectivity as an artistic gesture?
Laura von Niederhäusern, Du montage, par principe

Chiara Bertini, Dedans dehors dans le changement continu
Mélanie Borès, La vitre et le tain du miroir
Cécile Boss, Représenter la lecture. Le film d'Isaac Julien « Franz Fanon: White Mask, Black Skin » comme étude de cas
Roxane Bovet, À quoi ça sert d'imaginer des mondes si on ne peut rien faire dedans?
Élise Girardot, Les micro-displays, une poétique du quotidien?
Maria Adelaida Samper, Faire de l'art sans se faire remarquer
Janis Schröder, Du marteau au bouton de l'ordinateur
Alusia Slowinski, Je suis celle que vous croyez
Laure Stern Geissbühler, Vanished into Thin Air? Formes de vies temporairement escamotées
Kate Stevenson, What's The Use of Stories That Aren't Even True? Finding Counsel in My Creation

Actes de recherche 2012

Programme Master de recherche CCC_critical curatorial cybermedia
Haute école d'art et de design – Genève
Professeure coordinatrice: Catherine Quéloz
Faculté: Gairo Daghini, Pierre Hazan, Anne-Julie Raccoursier, Gene Ray, Bettina Steinbruegge
Edition et réalisation: Sophie Pagliai, assistante éditrice
Relectures: Hannah Entwisle, David Rüfenacht, Laura von Niederhäusern, assistant-e-s
Maquette: Jérôme Massard
Parution en mai 2012, tirage 200 exemplaires, imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève

LE PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC enseigne la recherche et se construit sur les projets des étudiants. Il constitue actuellement la plateforme commune de la recherche durable et/ou doctorale en arts. Ses domaines d'orientation (études critiques, curatoriales, cross-culturelles, cybermédias) sont intégrés dans un programme d'étude transdisciplinaire et bilingue (français, anglais) encadré par une faculté de chercheurs internationaux.

OBJECTIFS Elaboré dans une conception organique de la recherche et de l'enseignement, le Programme CCC offre de solides fondements intellectuels et un large éventail de techniques de recherche pour des projets ouverts à la participation et à la libre diffusion.

PÉDAGOGIE Le travail s'organise autour de trois axes: la recherche, la formation à la recherche, les modes d'échange. Le Programme CCC se fonde sur une pédagogie critique, alternative, participative et transversale qui se conçoit comme une communauté d'apprenants et promeut le partage des ressources et des compétences et les dynamiques collectives.

DES ÉTUDIANTS COSMOPOLITES DANS UN ENVIRONNEMENT BILINGUE Le Programme Master de recherche s'adresse à des étudiants engagés, curieux, inventifs et proactifs. Il est ouvert à tout candidat — sur titre requis — y compris les candidats avec formation antérieure en sciences, humanités, études politiques, économiques, polytechniques, droit, arts et tout autre champ de recherche.

DOMAINES DE RECHERCHE Le Programme CCC fonde ses enseignements sur la pensée politique, les théories de genre et post-coloniales, les dispositifs hybrides de diffusion, l'art des réseaux et la culture Internet. Il développe des recherches dans les domaines des micropolitiques identitaires; des études cross-culturelles; de l'économie critique; de l'écologie politique; des théories critiques; des subcultures; de la cyberculture et des cybermédia; des arts des zones de contacts; des pédagogies alternatives; des pratiques activistes et interventionnistes; des cosmopolitiques; des politiques de réconciliation; des médias tactiques et met l'accent sur la formation à la recherche par l'art.

CURSUS/PROGRAMME D'ÉTUDE Le Programme de recherche promeut une conception organique de la recherche et de l'enseignement en intégrant les modules Master dans les projets de laboratoire et en favorisant le liens avec les projets européens. D'une durée de deux ans, le Programme est organisé en cours réguliers, séminaires, laboratoires de recherche et tutorats.

THE CCC RESEARCH-BASED MASTER PROGRAMME teaches research best practices. Seminar issues arise from the students' projects. The programme builds a common platform of sustainable and/or doctoral research in arts. It encourages critical discourse on artistic practice and emphasizes self-reflection and analysis. The orientation fields (critical curatorial cross-cultural cybermedia studies) are integrated in a transdisciplinary and bilingual study programme (French, English), supervised by a Faculty of international researchers.

AIMS Elaborated in an organic conception of research and teaching, the Programme is built around a core of directed studies with a strong intellectual and conceptual foundation and a wide range of research skills for the conception of projects open to participation and free distribution.

PEDAGOGY Conceived as a learning community the Programme promotes a participatory, evolutionary and mutually engaged pedagogy that encourages the sharing of resources and competences as well as collaborative dynamics.

COSMOPOLITAN STUDENTS IN A BILINGUAL ENVIRONMENT The Research-Based Master Programme is addressed to committed, curious and proactive students. It is open to all —with required diplomas— including candidates from the sciences, humanities, politics, economics, polytechnics, law, art and various interdisciplinary practices.

RESEARCH FIELDS The Research-Based Master Programme CCC founds its practices on political thought, postcolonial and gender theories, hybrid forms of distribution, and the art of networks and Internet culture. It develops research on Identity Micropolitics, Cross-Cultural Studies, Critical Economy, Political Ecology, Critical Theory, Subcultures, Cyberculture and Cybermedia, the Arts of the Contact Zone, Radical Pedagogy, Interventionist Art Practices and Tactical Media, European Syntax, Cosmopolitics, and the Politics of Reconciliation and emphasizes research training through arts.

CURSUS The two-year Master Programme is organised into regular courses, seminars, research projects, tutorials and co-productions for pursuing individual and group projects. It promotes an organic conception of research and teaching by integrating Master units with laboratory projects.

<http://head.hesge.ch/ccc>

— HEAD
HAUTE ÉCOLE D'ART ET
DE DESIGN GENÈVE
GENEVA UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN



Programme Master de recherche CCC | CCC Research-Based Master Programme
critical curatorial cybermedia
Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC | CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar
critical cross-cultural cyber-based
9 boulevard Helvétique / CH 1205 Genève / Suisse
T +41 22 388 58 81/82 – ccc@hesge.ch

Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design
15 boulevard James-Fazy / CH 1201 Genève / Suisse
T +41 22 388 51 00 / F +41 22 388 58 01
info.head@hesge.ch – www.hesge.ch/head