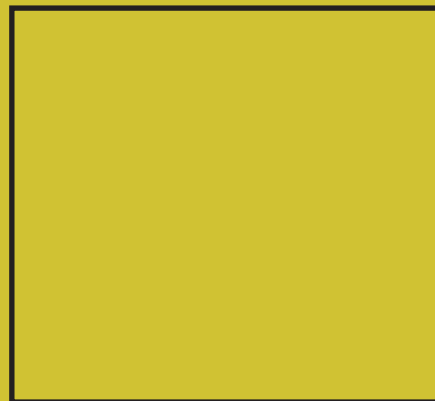


Fédérations de recherche



Newsletter 13

CCC

Research Clusters



Haute école d'art et de design — Genève

Programme Master de recherche CCC
CCC Research-Based Master Programme
critical curatorial cybermedia

Sommaire

Editorial

- 04 Gain d'intelligence
Catherine Quéloz, Anne-Julie Raccoursier,
Laura von Niederhäusern
- 06 Clusters
Co-fo 90

Edu Forecast

Doctoral Geographies

- 12 Laboratory of Insurrectionary Imagination
Isabelle Fremeaux and John Jordan
- 14 Art-Based Research and Artistic PhD
Giacco Schiesser
- 16 Premières motivations et expériences en recherche
artistique
Nicolas Vermot, doctorant ZHdK

Complex Research Practice

- 18 Utilitarianism and the Art School in Nineteenth
Century Britain
Malcolm Quinn
- 20 Une réponse culturelle au changement
climatique
Conférence de Chris Wainwright, notes
- 22 More Things Can Happen than Will or Have
Neil Cummings (extraits)

Global Arts

- 24 The Way We Work Now
Irit Rogoff
- 26 Excavating Hidden Desires
Elia Eliev, doctorant CCC, Alumnus

Governmentality

Transcultural Encounters

- 32 Modernisation to Entangled Modernities
Shalini Randeria
- 38 Displaying the Absent
Marion von Osten
- 40 Mapping the Postcolonial
Peter Spillman

Gouvernementalité et souci de soi

- 42 Pour un usage libre et respectueux de Michel
Foucault
Jean-François Bert
- 44 Qu'est-ce que la « critique » pour Michel Foucault ?
Luca Paltinieri
- 46 Le primat de l'instant
Aymon Kreil

Economie de l'attention

- 48 L'écologie de l'attention
Yves Citton
- 52 Vers une dissémination de l'attention
Igor Galligo
- 56 Objets valueurs non-identifiés
Coalition Circulaire des Connectivités

Théorie critique de la lecture

- 62 Hannah Arendt, lectrice de Walter Benjamin
Liliane Schneider

Eco Paths

Emerging Cultures of Sustainability

- 68 Bicycling into the Anthropocene
Iain Boal
- 70 Art and International Policy Making
Hannah Entwisle-Chapuisat

Ecologie du montage vidéo

- 72 Le vent acide siffle
Cécile Boss et Janis Schroeder

Alumni

- 78 Une association pour les alumni CCC
Sylvain Froidevaux

Insert

Rapport annuel 2013-2014

Colloque des diplômés MA
Projets collectifs
Extension CCC
Professeurs et assistants
Étudiants
Cours/séminaires/laboratoires
Projets de recherche
Séminaire Pré-Doctorat/PhD
Association des Alumni

Gain d'intelligence

Cette fédération de sentiments et d'intérêts dura sans choc ni mécomptes pendant vingt années.
Honoré de Balzac¹

L'union des intelligences sensibles circule dans le réseau des travaux et recherches des étudiants, anciens étudiants, artistes, théoriciens et enseignants. Elle constitue des *Fédérations de recherche*, objet de la Newsletter 13.

Au cours de l'année académique 2013-2014, trois *clusters* ont plus particulièrement été activés, *Edu Forecast*, *Gouvernementalité*, *Eco Paths*². La forme graphique de cette édition s'accorde aux connexions produites par les *clusters*, entre personnes, domaines d'études, formats des travaux et affinités de pensée.

Les fédérations de recherche se sont intensifiées ces dernières années dans le cadre du Séminaire Pré-Doctorat/PhD par l'accroissement de la demande, l'augmentation du nombre des sessions et des travaux des participants ainsi que le renforcement des échanges avec les institutions partenaires, notamment avec le PhD du Département Kunst & Medien de la ZHdK³, Zurich et la Research & Graduate School, CCW/UAL⁴, Londres, permettant de mutualiser et renforcer les expertises.

La pédagogie de la recherche, qui se fonde sur une étude permanente des modèles historiques (éducation anarchiste et féministe, pédagogie radicale et mutuelle, modes attentionnés et bienveillants) pose un cadre favorable à la création des fédérations et à leur émancipation dans le contexte d'une économie globale compétitive et pénalisante. L'histoire propre au Programme de *recherche* CCC est le témoin d'une durabilité d'échanges avec des pédagogues engagés et innovants très tôt reconnus par les symposiums de Lüneburg⁵, Vienne⁶, Londres⁷, Leipzig⁸, Stockholm⁹, Munich¹⁰, Zurich¹¹, Grenoble¹².

La pratique de la fédération permet aux étudiants et chercheurs d'organiser des groupes de lecture¹³ en fonction des associations de recherche. Elle facilite le partage des connaissances et l'échange de ressources et des invitations ainsi que l'agrégation de liens sur Internet. Le travail par alliances et groupements est un fondamental, défendu par les étudiants, alumni, enseignants du Programme comme une méthode de recherche qui va de soi et qui est défendue inconditionnellement¹⁴.

Practice, avec, entre autres, Béatrice von Bismarck, Renate Lorenz, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller. Kunstraum, Lüneburg University 1994

6. Ute Meta Bauer & Institut für Gegenwartskunst, Akademie der bildenden Künste, Vienne. *Education, Information, Entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung* avec, entre autres, Monica Ross et la Freie Klasse. Akademie der bildenden Künste, Vienne 1998.

7. John Carson, *Out of the Bubble: New Territories for Art Education*, avec, entre autres, Marisia Lewandowska et Neil Cummings. Central St Martins College of Art & Design, London 1999. Ainsi que Zeigam Azizov, *A World at One with Itself*, avec, entre autres, l'Ecole, Le Magasin, Stuart Hall, Sarat Maharaj, Gilane Tawadros. Institute for International Visual Arts (inIVA), London 1999

8. Béatrice von Bismarck, Alexander Koch, *Perspektiven für neue Modelle der künstlerischen Ausbildung*, avec, entre autres, Helmut Draxler, Ulf Wuggenig, Andreas Spiegl, Hochschule für Grafik und Buchkunst Academy of Visual Arts, Leipzig 2000

9. Margaretha Rossholm-Lagerlöf, Pierre Guillet de Monthoux, Katja Lindqvist, *Curating. Management. Education*, avec, entre autres, Teresa Gleadowe, Anna Harding, Rachel Weiss. School of Business and Department of Art History, Stockholm University 2001

10. Marion von Osten, *Atelier Europa*, Kunstverein Munich 2004

11. Katarina Schlieben & Sonke Gau, *Jump into Cold Water. Practice as Research*, Shedhalle, Zurich 2006

12. Yves Citton, Pierre Le Quéau, Martial Poirson, *L'économie de l'attention au carrefour des disciplines*, Université de Grenoble 3, 2013

13. Séminaire sur *l'économie de l'attention*, suite à la lecture d'écrits d'Yves Citton découverts par des étudiants dans la revue *Multitudes*, et proposés en Reading Group, CCC Research-Based Master Programme, HEAD Genève 2008

14. Ainsi, par exemple, la procédure de recrutement d'un professeur HES, coordinateur CCC, engagé en début d'année 2014, n'ayant pas abouti, le mode de fonctionnement coopératif habituel permet la mise en place immédiate, d'une coordination ad interim, dès juillet 2014. C'est cette coordination mixte qui assure le travail éditorial de la Newsletter 13, portant sur l'année 2013-2014. La Newsletter 14 de l'année académique 2014-2015 sera celle de la période ad interim, menée par une coordination renforcée.

1. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, 1843, p.241

2. Cf. Newsletter 13, p.6-7

3. PhD, Département Kunst & Medien. Kooperation mit der Kunstuniversität Linz, Österreich

4. Chelsea College of Art, University of the Arts London

5. Andrea Fraser & Helmut Draxler, *Services. The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic*

Intelligence Gain

This federation of interests and affection lasted for twenty years without a collision or disappointment.
Honoré de Balzac¹

A union of sensitive intelligences circulates in the networks of work and research by students, former students, artists, theorists and instructors. It constitutes the Federations of Research, the subject of Newsletter 13.

During the course of academic year 2013-14, three clusters were activated in particular: *Edu Forecast*, *Governmentality*, *Eco Paths*². The graphic format of this edition is in line with the connections produced by the clusters, among people, domains of study, working formats and affinities of thought.

The federations of research have become intensified during these past years in the framework of the Pre-doctorate/PhD Seminar, thanks to rising demand, a rise in the number of sessions, the work of participants, and the reinforcement of exchanges with partner institutions, notably with the PhD in the Kunst & Medien Department at ZHdK³, Zurich, and the Research & Graduate School, CCW/UAL⁴, London, allowing for the sharing and reinforcement of expertise.

Research pedagogy, which is founded upon the ongoing study of historical models (anarchist and feminist education, radical and mutual pedagogy, methods that are attentive and watchful), creates a favorable setting for the building of federations and their emancipation in the context of a competitive and punishing global economy. The history of the CCC Research-Based Programme itself is witness to a sustainability in exchanges with engaged and innovative pedagogues who were recognized very early on by the symposiums in Lüneburg⁵, Vienna⁶, London⁷, Leipzig⁸, Stockholm⁹, Munich¹⁰, Zurich¹¹, Grenoble¹².

The practice of the federation permits students and researchers to organize reading groups¹³ according to research associations. It facilitates the sharing of knowledges and the exchange of resources and invitations, as well as the aggregation of Internet resources. Work through alliances and groups is fundamental, defended by the students, alumni and Programme instructors as a research method that is self-evident and unconditionally defended¹⁴.

6. Ute Meta Bauer & Institut für Gegenwartskunst, Akademie der bildenden Künste, Vienne. *Education, Information, Entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung* with, among others, Monica Ross and the Freie Klasse. Akademie der bildenden Künste, Vienne 1998.
7. John Carson, *Out of the Bubble: New Territories for Art Education*, with, among others, Marisia Lewandowska and Neil Cummings. Central St Martins College of Art & Design, London 1999. As well as Zeigam Azizov, *A World at One with Itself*, with, among others, l'Ecole, Le Magasin, Stuart Hall, Sarat Maharaj, Gilane Tawadros. Institute for International Visual Arts (inIVA), London 1999
8. Béatrice von Bismarck, Alexander Koch, *Perspektiven für neue Modelle der künstlerischen Ausbildung*, with, among others, Helmut Draxler, Ulf Wuggenig, Andreas Spiegl, Hochschule für Grafik und Buchkunst Akademie of Visual Arts, Leipzig 2000
9. Margaretha Rossholm-Lagerlöf, Pierre Guillet de Monthoux, Katja Lindqvist, *Curating. Management. Education*, with, among others, Teresa Gleadowe, Anna Harding, Rachel Weiss. School of Business and Department of Art History Stockholm University 2001
10. Marion von Osten, *Atelier Europa*, Kunstverein Munich 2004
11. Katarina Schlieben & Sonke Gau, *Jump into Cold Water. Practice as Research*, Shedhalle, Zurich 2006
12. Yves Citton, Pierre Le Quéau, Martial Poirson, *L'économie de l'attention au carrefour des disciplines*, Université de Grenoble 3, 2013
13. Seminar on *l'Economie de l'attention*, following the reading of texts by Yves Citton discovered by students in the journal *Multitudes*, and proposed in the Reading Group, CCC Research-Based Master Programme, HEAD Geneva 2008.
14. This was the case, for example, in the process for the recruitment of a HES Professor, CCC coordinator, which began at the start of 2014 and was not completed that year. The cooperative working mode allowed for the immediate installment of an ad interim coordination, which started in July 2014. It is this mixed coordination that carried out the editorial work of Newsletter 13, covering the 2013-14 academic year. Newsletter 14, covering 2014-15, will be that of the ad-interim period, carried out with reinforced coordination.

1. Honoré de Balzac, *Lost Illusions*, 1843, p.198

2. Cf. Newsletter 13, p.6-7

3. PhD, Department Kunst & Medien. Kooperation mit der Kunstuniversität Linz, Österreich

4. Chelsea College of Art, University of the Arts London

5. Andrea Fraser & Helmut Draxler, *Services. The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice*, with, among others, Béatrice von Bismarck, Renate Lorenz, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller. Kunstraum of Lüneburg University 1994

Co-fo 90

Research Clusters

Le séminaire Pré-Doctorat/PhD s'est organiquement développé en sept clusters, agencements des domaines et des objets de recherche des participants. La diversité des formations, des cultures et des langues permet la construction de la transdisciplinarité.

Activée par la science, la biologie, la musique, etc., la notion de cluster permet de représenter et de conceptualiser une masse dynamique d'éléments singuliers qui ont des points communs. CCC conçoit les clusters comme des configurations mouvantes ouvertes à l'exercice de l'intelligence collective de la pensée critique.

Ils sont des outils essentiels de la pédagogie active pris en mains par les participants dans un effort de co-attention et dans le but de relever le niveau d'information et de partage de la recherche. Le séminaire forme un écosystème favorisant l'interaction pré-sentielle et optimisant la convivialité. L'attention conjointe est une performance qui se déploie en action artistique. Il s'agit d'« une avance de confiance : tu écouteras les autres en partant du principe qu'ils font de leur mieux et qu'ils ont en général de bonnes raisons pour sentir, penser et agir comme ils le font ». (Citton 2014)

Actuellement sept clusters sont en travail dont trois ont été particulièrement activés en 2013-2014.

Governmentality (activé 2013-14)

Le souci de soi comme conscience du politique

Les nouveaux enjeux du droit, de l'éthique et de l'économique dans les expériences du commun ; micropolitiques ; démocratie inachevée ; économie critique ; politiques institutionnelles ; représentations et imaginaires du travail ; droit du travail ; le biopolitique ; critique institutionnelle ; la gouvernementalité distribuée ; les plateformes et les réseaux globaux ; attention, responsabilité et soin ; la désobéissance civile ; critique de la valeur ; pratiques tactiques et processus de décision ; autonomie et auto-organisation ; construction et dissolution des pouvoirs ; l'imaginaire des règlements

The new stakes in law, ethics and economics in the experience of the "common"; micropolitics; democracy in process; critical economy; institutional politics; labour fantasy and representation; labour law and ethic; the "biopolitics"; institutional critique; distributed governmentality; global hubs and networks; attention, responsibility and care; civil disobedience; labour and value criticism; tactical practice and the process of decision-making; constructing and dissolving power; the fantasy of the rules

Digital Impulse

Langages et usages du web, le savoir distribué et les licences CC

Le logiciel libre et la logique du bien commun ; la mutualisation et la validation par les pairs ; comment transformer l'information en savoir(s) ; représentation et visualisation des données ; jeux sérieux, intelligents et éducatifs ; le bug comme acteur du jeu ; la neutralité du net ; les cyber attaques et attaques virales ; l'obsolescence programmée ; les éditeurs coopératifs ; les wikis ; P2P ; la culture du blog ; la neutralité du net ; les cyber documentaires ; l'éthique des pionniers et des hackers ; l'archive web ; les cyborgs, le posthumain et le transhumain ; l'art du code ; l'intelligence augmentée ; l'intelligence artificielle ; l'archéologie des médias ; les technologies des médias du passé ; représentation des données ; logique adaptative

Free software and the logic of the common; resource sharing and peers validation; how to transform information into knowledge; data representation and visualisation; edugames, serious and smart games; the bug as a player in the game; net neutrality; cyber attack and viruses; planned obsolescence; cooperative editing; wikis; peer to peer; cyber documentaries; pioneers and hackers ethic; web archive; cyborgs, posthumans and transhumans; the art of coding; augmented intelligence and artificial intelligence; media archaeology; past media technologies; data representation; fuzzy logic

Eco Paths (activé 2013-14)

Processus écologiques et cultures émergentes de la durabilité

Les réponses critiques et artistiques à la dégradation de la biosphère, à la disparition des espèces et l'impact anthropogénique ; les liens entre la cartographie politique scientifique et les pratiques de l'art ; les traductions culturelles de la durabilité ; la permaculture ; l'écophilosophie ; l'archéologie de l'anthropocène ; les narrations au futur ; le *do it yourself* (DIY) ; les mouvements de contreculture ; la surconsommation et la décroissance ; la simplicité volontaire ; la baisse des ressources ; l'empreinte écologique ; l'économie durable de la recherche ; le tiers paysage

Critical and artistic response to the degradation of the biosphere, the loss of the species and the anthropogenic impact; connections between scientific political cartography and art practices; cultural translation in sustainability; permaculture; ecosophy; archeology of the anthropocene; future storytelling; do it yourself (DIY); counterculture movements; overconsumption and degrowth; resource depletion; voluntary simplicity; ecological footprint; economy of the sustainable research; third landscape

Edu Forecast (activé 2013-14) L'éducation soutenable et la bioéconomie

L'éducation critique; les pédagogies alternatives et radicales; les pédagogies féministes; la pédagogie basée sur les pratiques artistiques (les ateliers-événements participatifs; les nuits de la recherche; les assemblées annuelles; les contre-conférences et les forums des non-alignés); l'éducation permanente; l'éducation tout au long de la vie; le savoir partagé en ligne et l'éducation à distance; les tutoriels sur mesure; l'auto-apprentissage, le *do it yourself*; l'éducation artisanale; l'éducation à coût modique; les techniques de l'attention; l'attention partielle continue; les attentions hybrides dynamisées; l'interaction présenteielle comme optimisation de la pratique pédagogique; les dimensions affectives de la présence immédiate corps à corps; l'attention conjointe dans les dispositifs des arts vivants; les retours attentionnels dans les situations d'éducation (la classe; le séminaire; le forum; le café des libertés...); les pédagogies de la recherche en arts; la pédagogie des MOOCs (Massive Open Online Courses); éducation critique vs éducation bancaire

Critical education; alternative and radical pedagogy; feminist pedagogy; art-based pedagogy (barcamp; research night; annual convention; counter-conference; non-aligned forum); continuous education; long-life learning; online shared knowledge and distant learning; tutorial and homebrew attitudes; self-learning; do it yourself; home-made education; low cost education; attention know-how; continuous partial attention; galvanised hybrid attention; interactive performance as a way to maximise pedagogical practice; pedagogical actions through art; the emotional dimensions of the body presence; joint attention in the arts practice; feedback of attention in pedagogical situations (the classroom, the seminar, the forum, the philosophy café...); art-based pedagogy; research-based pedagogies in arts; MOOCs pedagogy (Massive Open Online Courses); critical vs banking education

Tout-Monde La condition postcoloniale et les cosmopolitiques

Les arts de la zone de contact; l'écologie politique; les arts dans la globalisation; les processus de traduction; les modes d'interface par les arts; les modernités enchevêtrées; la poétique des relations; perspective de mondialité; les cultures composites et le respect du divers; la créolisation en devenir; l'agencement des représentations à l'ère postcoloniale; études des migrations et des frontières

The arts of the contact zones; political ecology; global arts; the process of translation; interfacing through arts; entangled modernities; the poetic of relations; globality perspective; composite cultures and the respect of diversity; the process of creolisation; the making of representation in a postcolonial era; migrations and borders studies

Made-in-History

La construction de l'histoire et ses narrations

La politique des archives; l'archéologie de la fabrique de l'histoire; grands et petits récits; longue durée et généalogie; actualisation du passé; l'histoire comme intrigue; les scénarios du souvenir; l'histoire comme ressource d'anticipation; les représentations de l'histoire par l'art; historicisme et historicité; théorie critique de l'histoire; retro-, post-, et néo-histoire; héritage par maîtrise et démaîtrise; le legs; mémoriaux et construction de mémoires; interventions artistiques dans les processus de mémorialisation; la justice transitionnelle comme reconstruction des représentations mémorielles; la généalogie, la filiation et l'oubli

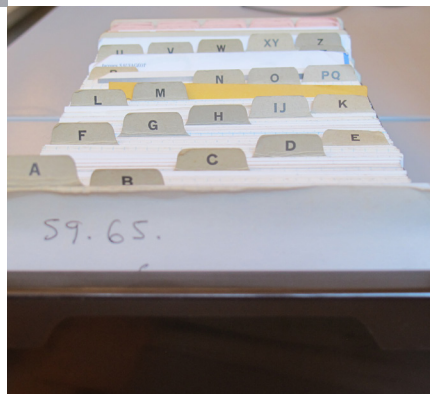
Archives politic; archaeology of the making of history; master and minor narratives; long-term history and genealogy; the updating of the past; the history as a plot; memory scripts; history as a source of anticipation; the representations of history through art; historicism and historicity; critical theory of history; retro-, post-, and neo-history; mastering and releasing heritage; legacy; memorials and archives construction; art interventions in memory processes; transitional justice as a reconstruction of memory representations; genealogy, filiation and oblivion

Posturban | Urbanomics

Interventionnisme culturel urbain et pratiques activistes de l'art et du design

Les réponses artistiques aux demandes de collectivités et d'identités locales, de lieux publics, d'environnements construits; la requalification du quotidien des habitants; le défi d'une conscience aigüe des questions sociales et d'un engagement communautaire; les subcultures urbaines dans une société multicentree; les cités (in)visibles; les modes de vie singuliers; l'économie et le design de vie; les utopies civiques; les géographies culturelles et visuelles; la géographie de la nuit; la globalisation de la culture urbaine; le transurbanisme; le urbain; le paysage et l'environnement vert; les écologies urbaines et les pratiques jardinières; le tiers jardin

Art responding to the social community, locational identity, the built environment, and public places; the requalification of the habitat by architecture; a new awareness of social issues and of community involvement; urban subcultures in a multicultured society; (in)visible cities; investigative living; economy and design of living; civic utopias; cultural and visual geographies; geography of the night; globalisation of urban culture; transurbanism; landscape; greenscape; gardenscape; urban ecology and radical gardening; third gardening





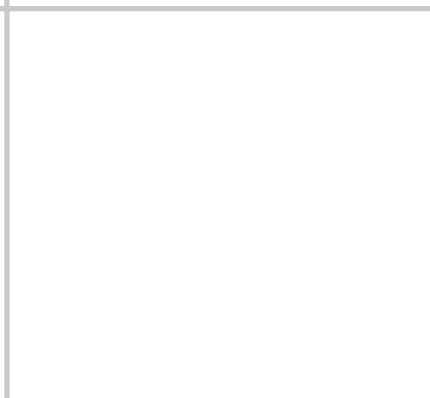
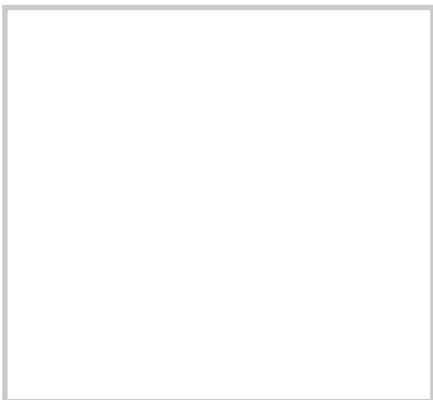


Edu Forecast

Doctoral Geographies

Complex Research Practice

Global Arts



Isabelle Fremeaux and John Jordan

Laboratory of Insurrectionary Imagination – Notes from an Interview

The Laboratory of Insurrectionary Imagination (Labofii), a collective that Isabelle Fremeaux and John Jordan have facilitated for the last decade, brings artists and activists together to create new forms of civil disobedience. It merges art and life, creativity and resistance, proposition and opposition. | *Le laboratoire d'Imagination Insurrectionnelle, collectif cofondé par Isabelle Fremeaux et John Jordan, investit des territoires d'expériences partagées, entre art et politique, créativité et résistance, au profit d'une synergie créative, engagée et audacieuse. Il n'y a pas de limite entre art et activisme mais des jonctions, des interstices. Ils ont publié Les sentiers de l'utopie aux éditions La Découverte, Paris en 2012.*

At the heart of the Laboratory of Insurrectionary Imagination is the question: What happens when you bring artists and activists together? Artists have an incredible imagination and creativity, and an ability to think outside the box, they create form, craft, beauty, poetry... but with it tends to come a large toxic dose of egocentricity. They are wrapped up in their own world and its elite practice and are afflicted with the cynical disease of representation. "This world can't be *changed*, we can only *show* it to people," they say. The Labofii wants to sabotage this tendency.

Activists on the other hand are gifted with audacity, courage, radicality, a desire for collective practices, and the beautiful obsession of wanting to transform our world for the better. However the forms they use are often dull, predictable, simplistic, puritanical and propagandist. Many activists tend to think that mere facts and figures will raise people into action: "If everyone knew that 200 species are being killed by capitalist civilisation every single day," says the activist, "then they would take action!" The Labofii does not believe that facts and figures, information alone necessarily bring people into action. What makes people want to change their worlds and their everyday life, is a sense of hope, a fantasy of what things 'could be like'. Dreams and desires are what make us get up and do things. But the twentieth century saw authoritarian regimes and capitalism use the power of desire and the body to build their empires, so it is no wonder the liberal left is so frightened to use these things.

At the Labofii, we bring artists and activists together to create new forms of resistance. The process itself becomes the creation of a temporary postcapitalist community that co-creates tools of disobedience within context of conflict: demonstrations, social movements, climate camps etc. Pleasure, play and adventure are keys, and the actions we take are not pretended adventures in the safe abstract world of the art, they engage in real illegality and real disobedience. For us it is about giving people a sense of collective creativity, enabling them to believe that you can create collectively without hierarchy. It is also about helping people understand that history was made through disobedience and mostly by very normal people, like them. Everything we take for granted – whether it is women wearing trousers, contraception, an eight-hour working day, the week-end or gay rights – was gained because people disobeyed. In the art world, the only thing that people disobey are the cultural cannons... but social change happens when you refuse normality, when you disobey in the *real* world.

For us this art activism, or *artivism* as it has been labelled, has taken multiple forms. With *Climate Camp*¹ we designed photographic protest shields with portraits of those affected by the climate catastrophe, to protect activists from police repression. With the Global Climate Justice movement we hacked hundreds of bikes into new machines of resistance to take direct action outside the UN Copenhagen summit. We've toured the UK recruiting rebel clowns for the G8, set up a treasure hunt to find buried boats to row towards a coal fired power station to close it down and organised a hilarious snowball fight between bankers and the people. We often have a foot in the institutional art world as well, but mostly just to recruit deserters, to find fellow artists who refuse to pretend to do politics in the art world and apply their creativity to rebellions and social movements.

Art academies do not teach the extent to which this coming together of art and activism has been an intrinsic part of the history of popular movements. You don't learn that Courbet stopped painting during the 1871 Paris *Commune* and decided to apply his creativity to organising the popular uprising, helping to bring down a public monument to Empire. You don't learn about Sylvia Pankhurst deserting the world of art to organise a suffragettes insurrection that invented incredibly creative forms of sabotage and property destruction. The desire to encourage people to step out of the role of spectator to become actors within and creators of their worlds is perhaps the main fuel of our practice. Many recognise that we are at a moment of historical crisis and yet don't think they can affect change. Perhaps the greatest victory of capitalism has not been economic dominance, but the suppression of people's belief in their own power to undo social systems and create working alternatives². The blanket of forgetting has been cast, forcing us to forget the rebel histories of the world. This state of amnesia that makes us feel that there will never be any alternative forms of human society other than capitalism and that resistance is futile, we tend to disagree and if the popular rebellions spreading across the world are anything to go by, it seems we are not alone.

Separating us from each other, from our true needs and the natural world is one of capitalism most powerful forces. In the Lab we try to resist this separation, resist separating our everyday life from our art, resist separating the desire to make beautiful things and a beautiful world, resist separating our aesthetics from our ethics, our ideas from our acts and most importantly refusing separating the creation of alternatives

from acts of resistance. The word art comes from the ancient sanskrit word “fit”: to fit, or bring, together. The role of the Laboratory of Insurrectionary Imagination is to heal this world of chasms³.

1. Camps for Climate Action are self-managed temporary ecovillage, set up illegally on emblematic sites of the climate justice aberrations (the proposed third runway of Heathrow Airport, a new coal fired power station, etc)

2. David Graeber, “A Practical Utopian Guide to the Coming Collapse”, *The Baffler*, n° 22, 2013

3. The full interview is available here: <http://fpif.org/art_activism_and_permaculture/> and in the book Lieven de Cauter, Rubben de Roo, Karel Vanhaesebrouck, *Art and Activism in the Age of Globalisation*, Reflect #8, Nai, Belgium.

Giacco Schiesser

Art-Based Research and Artistic PhD

Giacco Schiesser is professor in theory and history of media and visual culture and head of the Department Art & Media at Zurich University of the Arts (ZHdK). His work focuses on the far-reaching economical, political and cultural impact of the digitalisation in today postfordian society. He has been contributing substantially to the conception and implementation of new BA and MA Fine Arts curricula and, within the most recent years, to the conception of artistic (practice-based) PhD programmes and the issue of research through the arts. | *Giacco Schiesser est professeur de théorie des médias et de la culture, et directeur du Département Art & Média de l'Université de Zurich (ZHdK). Il travaille sur l'impact économique, politique et culturel des médias numériques dans la société postfordiste. Il a contribué à la mise en place des programmes BA et MA en arts et a développé récemment des recherches sur la question et les enjeux du PhD en arts.*

Having a closer look at the international debate on Artistic Research (AR) and artistic PhD today – which both have a well established, but still young tradition of about thirty years – one has to register that there is a series of specific problematics the AR community has to deal with. Going into depth in analysing these problematics, in developing strategies and practices to overcome them (or, at least to deconstruct them) seems crucial to me for AR and Artistic PhD practices, which are in pace with the times¹.

Problematic 1

The Lack of Epistemology of Artistic Research

If artistic research is one among a set of specific types of research, and by that a set of specific practices of knowing and of generating knowledge, then we have to make clear what are the differences and similarities in terms of research in the sciences and the humanities. What are the contents, the goals, the methods and techniques, the experiments and experiences of artistic research and what are the formats, the artifacts, of its results? Only by also developing an adequate epistemology will artistic research be able to contribute to and to gain evidence not only for artists, the AR community and the art world, but also for a new social “aesthetics of existence” (Foucault). Artistic PhDs and post-doc activities play a major role in developing this new dispositive of practices of generating knowledge.

Problematic 2

The Lack of an Adequate Formation of Community

An indispensable part of appropriate community building (in addition to relevant workshops, conferences, and publications that are usually focused on a specific or one's own university) are internationally led and strategically focused discussion forums, mailing lists, and other electronic periodicals such as the peer reviewed *Journal for Artistic Research (JAR)* and the bottom-up, free of charge *Research Catalogue (RC)*, both founded by the Society for Artistic Research (SAR). *JAR* could possibly become such a hub for discussions in the future, and SAR (founded 2010), as the only international Society for Artistic Research, could play an important role in many respects. There is also currently a lack of networking of older

discourses and their journals and mailing lists, such as *Leonardo*, *MaHKUzine*, *Art & Research*, *Rhizom*, and so on, regarding the newer approaches to artistic research and their publication formats.

Problematic 3

The Lack of Discussing Excellent Examples

What we need in addition today is an international, more detailed discussion based on examples of outstanding works of artistic research or of “role models”. Only by conducting such an in-depth, networked analysis and discussing specific, excellent results of artistic analysis, and by taking seriously the experience gained in research processes in detail in various forms and formats can we move forward. The proposals for works to be considered excellent research and discussed in detail have to come from the universities themselves.

Problematic 4

The Lack of Letting a Thousand Flowers Bloom and of Focusing

It makes sense to pursue or develop the strategy of many different approaches, especially with regards to methods and procedures, rather than establishing a normative set of rules. That includes also pursuing research outside of PhD structures. On the other hand, it is necessary for individual universities and with respect to develop AR within an international network to focus and establish priorities – in terms of fields of interests, content, goals – and research them over extended periods. That is the only way to ensure the continuity of in-depth research and to improve its quality.

Problematic 5

The Lack of Higher-Level Objectives and Their Prioritising

In order to make artistic research substantial, tangible, and sustainable at individual universities, in international networks, and for both specialist and general audiences, it is indispensable to reflect in greater detail on – and indeed to establish – higher-level objectives, time frames, and steps for prioritising. What are the

strategic fields of research from the perspective of a university and for what reasons, in what sequence or with what parallelism, within which time frames, and in which steps should they be worked on?

Problematic 6

The Lack of Comprehensive Sustainability

The sustainability of AR and Artistic PhD is still insufficiently considered even today and guaranteed only in limited fashion. It is necessary to take the *entire* cycle of *practices/production-reception-dissemination-new practices/productions* seriously and bring it to a conclusion. That means above all pursuing the dissemination of research results beyond established formats such as final reports, exhibitions, catalogues, and so on. In the usual formats for publication it is often possible to convey only fragments of the findings that have been gathered; many findings remain “dead work”, to use Karl Marx’ notion, for those not directly involved in the research process. What helps is a detailed evaluation of the dormant potential of *completed* research projects with an eye to detailed practices and processes of experience and insight, and with the goal of making them available to other art researchers and the research community.

Problematic 7

The Lack of Differential Connectivity

For reasons of content, university policy, finances, and culture, it is essential that we make the specifics of artistic research identifiable – without making the mistake of establishing normative models – while at the same time ensuring discursive connectivity to the technical sciences, the natural sciences, and the humanities. Either the uncritical or unconscious adoption of standards from the (natural) sciences is still dominant. Or, conversely, it becomes emphatic, as a distant historical echo of a self-image of the artist that is otherwise hardly advocated any longer, the “complete difference” of artistic research is made absolute, and its individualisation, incomparability, and uniqueness are emphasised.

Differential connectivity means making the actual specifics – or, more precisely, the specifics of artistic research – known in a more discriminating way and at the same time remaining self-confident and open to connection to research in the sciences and humanities in dialogues, controversies, and debates.

For its own work and with regard to its desired effects on society, artistic research is well advised to define its own terrain more precisely, cultivate it, and at the same time seek out and encourage friction, controversy, and collaboration with the sciences and the humanities.

Perhaps the stakes (*l'enjeu*) of artistic research from a societal perspective that was pointed to at the beginning of the essay is now clear: making a contribution to the pressing (*not-wendigen*, need-reversing), necessary practices of a social new “aesthetics of existence” – the specific contribution that only it can make. Seeing this as an opportunity and challenge is the real task for artistic research that aims to have an effect beyond the university system and the art system – an effect on and within different territories of society.

1. The main problematics described below are just a selection. For a comprehensive overview and a more detailed analysis of the problematics of Artistic Research and Artistic PhD in the present see, Giaco Schiesser, “What is at stake – Qu’est ce que l’enjeu? Paradoxes–Problematics–Perspectives in Artistic Research Today,” Gerald Bast, Elias G. Carayannis (eds.), *Arts, Research, Innovation and Society*, Vol. 1, Springer, Wien/New York 2014

Bibliography

- Giaco Schiesser, “What is at stake – Qu’est ce que l’enjeu? Paradoxes, Problematics, Perspectives in Artistic Research Today,” Gerald Bast, Elias G. Carayannis (eds.), *Arts, Research, Innovation and Society*, Vol. 1, Springer, Wien/New York 2014
- Michael Biggs and Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London 2011
- Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden 2012
- Christoph Brunner and Giaco Schiesser (eds.), *Practices of Experimentation. Research and Teaching in the Arts Today*, Department Art & Media, University of the Arts Zurich, Scheidegger & Spiess, Zurich 2012
- Henk Slager, *The Pleasure of Research*, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki 2011
- Mick Wilson and Schelte van Ruiten (eds.), *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, Valand Academy, Amsterdam 2013

Nicolas Vermot Petit-Outhenin

Premières motivations et expériences en recherche artistique

Artiste et chercheur, Nicolas Vermot poursuit des études doctorales à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) en co-tutelle avec la Kunstuniversität de Linz. Partant de la conception de la recherche en art comme une alternative aux contraintes du marché, il observe que la circulation numérique de l'information est considérée comme une condition de la notion de recherche en art et aujourd'hui valorisée comme une tendance, un format de production, ou une stratégie curatoriale. S'appuyant sur les écrits de l'historienne de l'art Susanne von Falkenhausen et sur quelques exemples numériques présentés à la documenta 13 (Cassel), il s'interroge sur la fonction et la place de la recherche dans sa propre pratique. | *Nicolas Vermot, artist and researcher is currently a PhD student co-supervised by Zurich University of the Arts (ZHdK) and Kunstuniversität Linz. Considering research through art as an alternative to the art market he notes that digital information, considered as a condition of research through art, is today valorised as a trend, a production format, or a curatorial strategy. He refers to the writings of art historian Susanne von Falkenhausen and to some chosen digital artworks exhibited at documenta 13, to question the function and the situation of the research process in his own practice.*

Ma motivation et les expériences faites durant ces deux dernières années, dans le cadre du programme de doctorat en art à la Haute école d'art de Zurich et l'Université d'art de Linz, ont fait l'objet de ma présentation au cours du Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC.

Le contexte de la recherche artistique est un lieu qui permet d'adopter une autre pratique de l'art que celle prônée par les marchés de l'art. Une pratique qui permet de suivre un autre chemin temporel et rend possible une autre orientation du processus de création. Elle questionne l'objet d'art commercial et interroge les relations qu'entretient la pratique artistique avec la vie quotidienne et l'humain.

Durant la dernière documenta, une des conférences traitant de la recherche artistique et de sa nécessité a été annoncée par le texte suivant :

Tout comme les scientifiques, les artistes sont également des pionniers. Comme eux, ils parviennent à créer de nouvelles liaisons entre diverses formes d'univers qui n'ont apparemment rien en commun. Ils s'engagent à écrire des romans, élaborer des thèses, fouiller dans des archives, développer des thérapies, mettre en scène des corps, ce qui signifie qu'ils s'engagent à étudier sans fin et formuler différemment ce qu'on nomme réalité.

Cette volonté d'inclure l'académie et des œuvres basées sur la recherche dans la « documenta 13 » a été fortement discutée dans les medias. Dans une critique parue dans « frieze d/e #6 » Suzanne von Falkenhausen écrit que la recherche dans le domaine artistique a mis en avant des règles de présentation qui créent en elles-mêmes un nouveau genre. L'empreinte que cela donne à l'exposition lui laisse un sentiment de manque d'authenticité. Elle poursuit en faisant remarquer que la recherche a besoin de thèmes qui la rendent ainsi dépendante d'un discours spécifique. Il semble alors que l'action de montrer l'œuvre ne suffit plus, et qu'il faut aussi commenter et expliquer.

Dans la plupart des installations présentées à la « documenta 13 » Suzanne von Falkenhausen regrette le manque de relation à l'espace et se demande si collectionner et présenter des informations suffit pour créer du savoir. Les travaux artistiques présentés sont, toujours selon Von Falkenhausen, intellectuellement

limités malgré l'ardeur et le déploiement des moyens utilisés. Ainsi, des œuvres produites dans les conditions de production de la recherche en art ne parviendraient pas à la qualité d'œuvres traditionnelles.

Même si je peux, partiellement, partager sa critique, cette vision me semble problématique. Son scepticisme concernant le sérieux de l'intention des artistes me paraît aussi traduire une peur : celle de voir certaines certitudes par rapport à l'art et ce qu'est un objet remises en question.



2009, Nicolas Vermot Petit-Outhenin, Italie

Plutôt qu'avoir peur de bouleverser des acquis, je voudrais encourager les prises de risque, en insistant surtout sur des œuvres encore en processus et pas nécessairement compréhensibles pour le spectateur.

Pour ma part je vois le résultat des recherches artistiques plutôt comme un « Arte-Fakt », comme Giacomo Schiesser le définit dans son article « Eine gewisse

Frustration ... » – Paradoxien | Leerstellen | Perspektiven künstlerischer Forschung heute. Le format de «Arte-Fakt», se génère en se montrant fixé, pour un instant défini, et se distancie par ce fait du concept d'œuvre statique, qui tend à perdurer dans le temps.

L'«Arte-Fakt» se satisfait d'un savoir spéculatif se rattachant à la définition de la vérité de Nietzsche; un savoir qui met en avant une vérité basée sur des probabilités qui peuvent toujours potentiellement être remplacées par d'autres. Si on accepte que le résultat ne peut pas être vérifié, vu qu'il n'est pas saisissable, qu'est-ce que cela signifie pour la définition de la recherche artistique?

Cette question crée un flou devenant une partie de ma recherche et va se mélanger d'une manière ou d'une autre à mon travail pratique. Ce flou embrume les programmes, les chercheurs, les professeurs etc. J'espère que cela restera flou encore un bon bout de temps, car ce flou me semble faire partie de la qualité de la recherche artistique et du programme auquel je participe et c'est justement ce flou qui le sépare des autres sciences et le rend intrigant.

Cela me motive à prendre part aux discussions de ce que pourrait être un doctorat en art. Il s'agit de ne pas le nommer avec un langage venant des sciences et surtout de le soumettre à une pratique artistique, afin de soutenir son état fluide, qui est une caractéristique importante.

Bibliographie

- Edwin Abbott, *Flatland*, Cambridge University Press, Cambridge 2010
- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981
- Rahma Khazam, «Das geheime Leben der Dinge – Zur Ästhetik des spekulativen Realismus», *Springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Band XVIII, Heft 2, Wien 2012
- Goshka Macuga, *The Nature of the Beast*, Whitechapel Art Gallery, London 2010
- Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia & Kant, Wien 2008
- Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't*, 2006. / ---, *The Third Memory*, 2000. / ---, *Untitled*, Kompostierungsanlage der Kasseler Karlsaeue, Documenta 13, Kassel, 2012. / ---, *The Association of Freed Time*, a public talk held on August 10th, 2012 as part of *The Retreat - Documenta 13* at The Banff Centre. <http://www.banffcentre.ca/va/>

Malcolm Quinn

Utilitarianism and the Art School in Nineteenth Century Britain

Malcolm Quinn is Associate Dean of Research and Director of Graduate School, University of the Arts London (UAL). He is Course Director for Camberwell, Chelsea, Wimbledon (CCW) MRes Arts Practice, and a PhD supervisor. As a researcher and reader in Critical Practice, he has written extensively on art and design research, using a psychoanalytic approach to the analysis of art and design language and pedagogy. He is a contributor to *The Routledge Companion to Research in the Arts* (2010). His most recent book *Utilitarianism and the Art School in 19th century Britain* (2012)¹, examines the historical question of how the publicly funded art school emerged from a utilitarian critique of the academy and the philosophical question of the relation between utility and taste. | *Doyen associé, et directeur de l'école doctorale à University of the Arts de Londres, Malcolm Quinn est responsable du MRes (Master de recherche) en arts ainsi que directeur de thèse. Chercheur en Pratique Critique il est l'auteur de nombreux ouvrages. Ses recherches actuelles se concentrent sur la question historique des conditions d'émergence des écoles publiques, fondée sur une critique utilitaire de l'académie et sur la question philosophique de la relation entre utilité et goût.*

Henry Madoff's *Art School (Propositions for the 21st Century)* includes a conversation between the artists Michael Craig-Martin and John Baldessari, in which Craig-Martin makes the following observation:

"An art school was something in Britain. If you said to an ordinary person on the street, 'Oh, he goes to art school,' they didn't know what an art school was. But everybody knew there were things called art schools. It was part of the social fabric of Britain."²

Craig-Martin suggests that these 'things called art schools' have been both up close and far away in British culture. They have been part of the social fabric of Britain even though, he says, the ordinary person on the street wouldn't have been able to tell you what goes on there. But if we give sufficient focus to the art school as an institution, we can address this paradox. If I set out to address the art school as an institution, I must assume that the question of what are schools are for, what goes on in them, and the recognition that they have a place in the social fabric of Britain are all linked in some way. Michael Craig-Martin's reference to 'things called art schools' points to the historical development of a collection or set of state funded art institutions in the years after the first state funded art school in Britain, the School of Design was established on 1 June 1837. Forty-six years after this date, in a keynote speech on the history of art education given at the Congress on Social Science in Huddersfield in 1888, Sir Rupert A. Kettle noted that "There is no considerable town in England now without a school of art"³. The reason that all these publicly funded art schools were established has something to do with utilitarianism, and with the presence of some utilitarian and 'philosophical radical' MPs in Parliament following the Reform Act of 1832. A core of these radical MPs, with links to regional centres of manufacturing and with interests in utilitarianism and Unitarianism, were to dominate the Select Committee on Arts and Manufactures of 1835/6, which proposed and secured the first government grant for art education in England, which was in fact only the second government grant for education of any kind whatsoever.

But why utilitarianism? The answer to this brings me back to this question of the art school as an institution, since it was the utilitarians and philosophical radicals who raised the question of the institutions of art, and

their place in the social fabric of Britain in the 1830s, with reference to what they called the 'ambiguous, half-public, half-private'⁴ status of the Royal Academy of Arts. For the utilitarians, educational reform took place primarily through the reform and redesign of institutions and their place in public space. Institutional reform, in this case, primarily meant embedding an institution within the social fabric and making it open to public use and transparent to the public gaze. The relative lack of interest on the part of utilitarian reformers in the inner life of individuals, and their faith in the power of institutions to shape people's decisions and actions, meant that their answer to the ambiguity of the public position and national status of the Royal Academy of Arts was not to replace the head of the Royal Academy with someone else, or to intervene in the structure of its curriculum, but instead to focus on the constitution of the Royal Academy as a national art institution answerable only to the Monarch but which occupied buildings at public expense, and to design a new art institution that would be answerable to the people and their elected representatives in Parliament.



This new institution would then take its place within a national policy on art education. This policy was summarised by William Ewart, MP for Liverpool and Chair of the Select Committee on Art and Manufactures,

when he described a programme for ‘the education of the eyes of the people by our own Government’⁵. Ewart was concerned with the restrictions on public access and public education that he saw as being built into the constitution of the Royal Academy, which he thought could be solved by changing the position of the Academy within public space by replacing the constitutional instrument that linked it to the monarch, with a charter that would make it accountable to the people through representative democracy. What Ewart and his allies in the Select Committee were after was a new political design for institutions of art in Britain – in their view, the art institution should become a fully public institution, with a place in a national political economy and the social fabric of Britain. Once established as part of the social fabric, the socio-political and socio-cultural meanings of the art school become obscured, until the funding regime of the art school changes. And even when the arguments over public funding begin, they oscillate between two extremes – the *intrinsic value* of the arts on the one hand and the *economic value* of the arts on the other. In fact, it is noteworthy that Maria Miller, the current Minister for Culture, Media and Sport in the UK, speaks of the intrinsic value of the arts on the one hand while asking arts organisations to ‘hammer home the value of culture to the economy’⁶ on the other.

The difference between William Ewart MP in 1836 and Maria Miller MP in 2013 is that for Ewart, everything was political, including art and especially the national economy, whereas for Maria Miller everything is economic, including art and even national politics. So, in contrast to the circumstances that allowed state funded art education to develop in the 1830s, we now have a Minister responsible for national culture and the arts who, in her public pronouncements, offers no national strategy, framework or infrastructure within which art education institutions can assume meaning.

1. Malcolm Quinn, *Utilitarianism and the Art School in Nineteenth Century Britain*, Pickering and Chatto, London 2012

2. Michael Craig-Martin, “Conversation with John Baldessari”, Steven Henry Madoff (ed.) *Art School (Propositions for the 21st Century)*, MIT Press, Cambridge and London 2009, p.45

3. Sir Rupert A. Kettle at the Huddersfield Congress of the National Association for the Promotion of Social Science, quoted in *Huddersfield Daily Chronicle*, October 8, 1883, p.2

4. *Report from the Select Committee on Arts and their Connection with Manufactures With the Minutes of Evidence, Appendix and Index*, House of Commons 16 August 1836, p.viii-ix

5. *Ibid.* p.23

6. Maria Miller MP, “Testing Times: Fighting Culture’s Corner in an age of austerity,” <https://www.gov.uk/government/speeches/testing-times-fighting-cultures-corner-in-an-age-of-austerity>, accessed 10/01/2014

Conférence de Chris Wainwright, notes

Une réponse culturelle au changement climatique

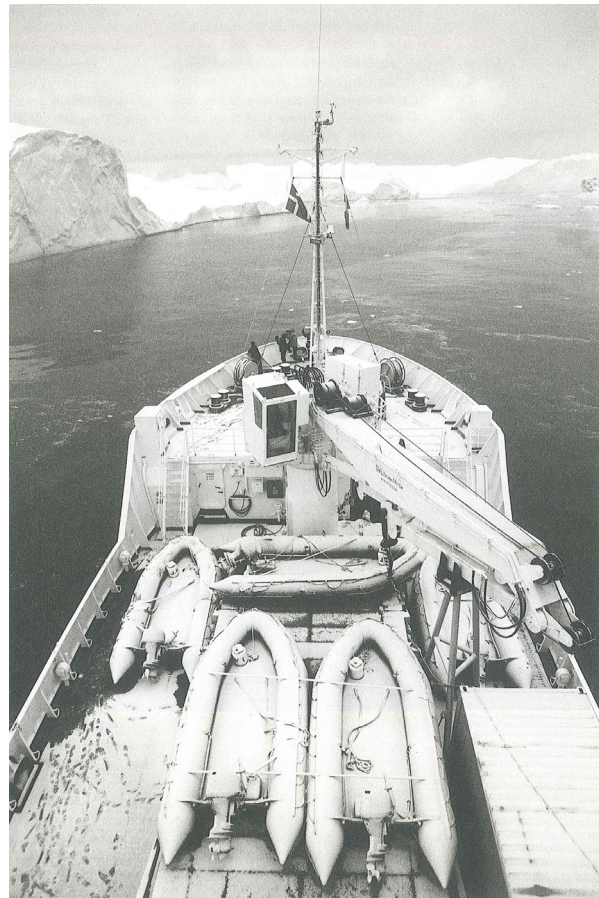
Professor Chris Wainwright is Pro Vice-Chancellor of University of the Arts London and Head of Camberwell, Chelsea and Wimbledon Colleges of Arts. He is Chair of the Board of Trustees of Cape Farewell, an artist run organisation that promotes a cultural response to climate change. He has recently co-curated a major international touring exhibition for Cape Farewell called *U-n-f-o-l-d* that profiles the work of 23 international renowned artists addressing issues of climate change. | *Chris Wainwright est vice-recteur de University of the Arts London et directeur de Camberwell, Chelsea, Wimbledon Colleges of Arts. Il est président du conseil d'administration de Cape Farewell, une organisation d'artistes qui promeut les productions culturelles concernées par le changement climatique. Il a récemment co-organisé une exposition internationale itinérante pour Cape Farewell, intitulée U-n-f-o-l-d présentant les travaux de 23 artistes qui abordent la question du changement climatique.*

Sailing east off the north coast of Spitsbergen in fairly bad weather and rough sea. Heading towards White Island (Kvitoya). Watched the movie Mary Shelley's Frankenstein. Ship pitching and rolling as we sailed through the night. Secured ourselves in our seats and watched, and endured the film with the eye always on the dramatically shifting horizon, occasionally visible through the portholes.

Chris Wainwright, Diary entry 16 September 2011

Initié et coordonné par des artistes, Cape Farewell est un organisme, pionnier dans la recherche d'une réponse culturelle au changement climatique. Depuis 2001, il crée des situations permettant à des artistes de travailler en collaboration avec des scientifiques afin d'expérimenter sur le terrain, principalement dans la région du Grand Nord, plus récemment au Pérou, dans les îles écossaises et au Canada, la question du changement climatique et d'en témoigner par les moyens de l'art. Cape Farewell, partenaire de CCW Graduate School (le département de recherche et de doctorat/PhD de Camberwell, Chelsea, Wimbledon, University of the Arts, Londres) donne aux chercheurs la possibilité de participer au projet en concevant des excursions, des workshops, des expositions et des débats ainsi qu'en proposant des sujets d'investigation et des problématiques en lien avec les questions environnementales. Des artistes, des designers, des collectifs mettent en place des moyens innovants pour accéder aux ressources et utiliser différemment les données collectées tout au long des projets.

A l'origine de Cape Farewell, des artistes, également bons navigateurs à voile, invitent d'autres artistes, et des scientifiques, à explorer la question du changement climatique, par des expériences transdisciplinaires (joignant sciences et arts; spécialistes et amateurs) dans un lieu et un temps donné (par exemple, deux périodes en mer sont organisés dans le Grand Nord en 2007 et 2008). La navigation permet de reconsidérer le sens et la valeur du voyage au ralenti, elle incite à la coopération et à la gestion des ressources. Sur un bateau, au milieu de l'océan, les tâches et les fonctions les plus élémentaires requièrent coopération et coordination, et l'usage inventif de ressources limitées. Par ailleurs, les conditions de recherche favorisent la créativité et développent les liens sociaux dont certains sont déterminés par les conditions de vie



The Cape Farewell Project – A Cultural Response to Climate Change

(nourriture, température, sécurité, soutien pratique et émotionnel). La situation particulière favorise l'activité collective et le souhait réciproque de valider les expériences, d'en témoigner (par les moyens de l'art), et de partager les souvenirs. La collaboration, renforcée par la situation d'urgence et le désir de déployer le processus créatif dans le domaine public favorise l'engagement et la réalisation d'artefacts (livres, musique, films, expositions, etc.).

La question de la navigation, de la bonne gouvernance, fait partie de l'expérience à la fois comme réalité pratique et comme pensée philosophique. De plus,

les expéditions questionnent les notions de limite et de délimitation aussi bien au sens de la géopolitique, que du droit, des coutumes sociales ou de l'humain. Les membres de l'équipe, à la fois observateurs et participants sont plongés dans un contexte qui brouille les limites par l'expérience du flux et du dynamisme de la matière et par les énergies connectives. Ces expériences d'adaptation et de résilience soulèvent des questions qui concernent chacun, relatives aux compétences et limites des agents humains et non humains qui partagent un même environnement.

Comment définir, soutenir, communiquer et échanger les compétences acquises au cours de ces expériences? Un des résultats de la recherche se présente sous la forme d'une exposition. Intitulée *U-n-f-o-l-d*, elle réunit des travaux, produits par divers groupes d'artistes, musiciens et chercheurs, réalisés en réponse à trois expéditions menées par Cape Farewell: deux dans le Grand Nord en 2007 et 2008 et l'une dans les Andes en 2009. Le titre du projet *Unfold* souligne l'importance non seulement de voir ou de montrer les effets du changement climatique, mais d'accompagner ces constats d'une prise de conscience grâce aux développements scientifiques et socio-politiques. Le titre fait aussi référence aux débats entre les participants et aux problématiques de représentation et de traduction des émotions de chacun par les moyens de l'art.

La violence du constat environnemental est confirmée par une des entrées du journal de Chris Wainwright. Il écrit « le 16 septembre 2011 le niveau des glaces de l'océan Arctique étaient extrêmement bas », un an plus tard la glace de l'Arctique a diminué de 18%, et son niveau a baissé drastiquement, excédant les prévisions de fonte des glaces de la fin du siècle et « lançant un défi à la manière dont nous vivons nos vies ». Car la principale question soulevée par ces expéditions est bien celle du « fare well ». Comment « vivre bien », comment « vivre ensemble » ?

Neil Cummings

More Things Can Happen than Will or Have – Plus de choses peuvent avoir lieu que celles prévues ou passées (extraits)

Neil Cummings is a professor and a member of Critical Practice a cluster of individual artists, researchers, academics and others, supported by Chelsea College of Art & Design, London and on the editorial board of *Documents on Contemporary Arts*. He has explored the entanglements of art and capital in 19th Century Manchester; documented lost property recovered by London Transport in a single day; constructed possible futures; impersonated a famous art dealer. | *Neil Cummings est professeur et membre de Critical Practice, un cluster d'artistes, chercheurs, enseignants et autres, soutenu par le Chelsea College of Art & Design, London et membre du comité éditorial de Documents on Contemporary Arts. Il a exploré les liens entre l'art et le capital au 19^e siècle à Manchester; documenté les objets trouvés récupérés par les transports londoniens en une seule journée; construit de possibles futurs; incarné un célèbre marchand d'art.*

Colloque des professeurs | *Professorial Platform*
2013-14

Le Chelsea College of Arts, University of the Arts London organise, chaque année, depuis 2008, une série de colloques intitulée « Professorial Platform ». Ces *Platforms* permettent aux professeurs, aux professeurs associés et au public de prendre connaissance des travaux et recherches entrepris dans l'institution. Elles donnent aux professeurs l'occasion de faire connaître leurs champs d'intérêt et de recherche et réciproquement à l'Université de mettre en valeur leurs travaux et célébrer leur succès. Des extraits d'exposés, des publications et des vidéos de l'événement sont disponibles sur <<http://www.arts.ac.uk/research/researchstaff/professoriate/professorial-platform-lectures/>>

En 2013-14, l'artiste Neil Cummings, professeur de Critical Practice, propose un point de vue prospectif en construisant une frise chronologique. La performance de 30 minutes diffusée via skype, célèbre le centenaire du Chelsea College of Arts en 2063. Le professeur prend la parole depuis le futur. La frise historique rappelle les dates phares de l'histoire passée et propose une projection future, à partir de l'année 2006, date de la réunification des différents départements de l'école dans un seul bâtiment.

Ci-dessous quelques extraits de perspectives utopiques optimistes en forme de manifeste pour une autre économie de l'art et de l'éducation artistique.

2063 Cérémonies du centenaire du Chelsea Cluster. Avec beaucoup d'intensité, nous fêtons.

2031 Le grand huit spectaculaire de la Guggenheim Foundation se termine. The Guggenheim Abu Dhabi, New York, Venice, Bilbao et Berlin, ainsi que les projets en cours à Shanghai, Rio and Moscou, sont tous inclus dans l'administration de la UN-Multitude.

2023 Les Dark-pools ont un effet terrible sur le précaire global. C'est pourquoi un index des ressources premières est mis en place par la UN-Multitude – Chelsea participe à la commission des biens culturels – ainsi qu'un pare-feu protégeant des technologies du marché spéculatif. Le marché des biens est limité à la



distribution et séparé de la spéculation. Un *iCommon* sur la nourriture est fondé peu après.

2020 La UN-Multitude pose les fondements d'un *iCommons*, un index de toutes les ressources actuellement protégées par GPL (General Public Licence) ou ses dérivés. [...] Le *iCommons* regroupe bientôt tous les programmes des cours des université, académies et collèges publics et de toutes les recherches soutenues publiquement dans les domaines du droit, des sciences, de la médecine et de l'art. [...] Des musées éclairés rendent publiques leurs archives, collections et banques de données.

2019 [...] Une vaste coalition de 20'000 entreprises sociales et organisations non-gouvernementales de plus de 47 pays met en place un réseau qui devient la Multitude. Réunis à Madrid, ils fondent la première grande coalition globale de la société civile.

2018 Le nouveau Chelsea Arts Cluster en collaboration avec le ICA et Canonical réanime l'exposition *Cybernetic Serendipity*. Prenant pour source l'exposition légendaire éponyme de 1968 [...] elle marqua l'extension des arts numériques et de la culture des réseaux.

2017 Cette année-là, le Chelsea College of Arts, se sépare de University of the Arts London (UAL). [...] Il signe un partenariat avec la Open School East et Paper Parlour – afin de bénéficier de leur mentorat et

programmes – avec quelques-uns des London FabLab pour la technologie et de MayDay Rooms [...]. Le College se distancie de la production de marché ou de la célébration de l'accumulation d'attention et commence à ré-imaginer la pratique créative.

2016 Pour être honnête, c'est seulement après que la taxe sur les transactions des ventes aux enchères d'art (AATT), en 2017, que les ressources se mettent réellement à augmenter. L'argent généré par le marché de l'art qui est florissant – principalement celui des peintures mais aussi des objets – est utilisé comme ressource dans le domaine de l'éducation artistique, des associations à but non-lucratif et des pratiques artistiques émergentes. Le profit n'est plus possible, il faut soutenir l'écologie.

2015 La commission européenne, le réseau des banques centrales et le Fonds monétaire international introduisent une micro taxe de 0,5% sur les transactions financières spéculatives. La volatilité des marchés et le volume des opérations à court terme sont rapidement maîtrisés. Des instruments financiers complexes transforment les revenus des spéculations privées en biens d'Etat.

2012 Le gouvernement britannique augmente les taxes universitaires à 9'000 livres sterling par an. D'un coup, il privatise l'université publique.

2006 Le Chelsea College of Art and Design déménage dans le Royal Army Medical College, à côté de la Tate Britain, sur Millbank. Simultanément, le collège est associé à Wimbledon et Camberwell Colleges of Arts (CCW).

2004 Le London Institute reçoit le statut universitaire sous le nom de University of the Arts London (UAL). Chelsea College of Art and Design est l'un des cinq collèges qui la constitue. Critical Practice est un cluster d'artistes, chercheurs, théoriciens, abrité par le Chelsea College of Art and Design, il développe une pratique critique dans le champ des arts, de la culture et de ses institutions.

2002 Ouverture de University of Openness, Londres, une auto-institution qui prône la formation à la recherche indépendante et la collaboration dans la formation.

2000 La Tate Modern, dédiée spécifiquement à l'art contemporain, ouvre ses portes. Durant la première année, elle attire cinq millions de visiteurs et génère cent millions de livres sterling de bénéfice. L'effet musée.

1990 Fondation par Monica Ross et Anne Tallentire, du programme de Critical Fine Arts Practice à la Central St Martins, Londres. Il se fonde sur l'importance égale et la relation intrinsèque de la théorie et de la pratique dans l'éducation artistique.

1988 Chris Yetton propose un Master en théorie et pratique de l'art à mi-temps, afin que les artistes engagés dans leur pratique puisse suivre des cours au Chelsea College of Art and Design. Chelsea School of Art s'installe sur un campus qui lui est spécifiquement dédié, à la Manresa Road, Chelsea. Le programme des cours introduit l'histoire de l'art et des études complémentaires aux pratiques d'atelier.

1986 La Chelsea School of Art and Design est intégrée au London Institute, qui organise, dans une structure collégiale, les écoles proéminentes d'art et de design, de mode et de médias.

1973 La Collection de Robert Scull est vendue chez Sotheby à New York, c'est la première vente « spectaculaire » du marché financier de l'art contemporain.

1947 Un groupe d'artistes, poètes et écrivains fonde l'Institute of Contemporary Art (ICA), Londres, conçu comme un « laboratoire » ou une « place de jeu » pour l'art contemporain et comme un contrepoint à l'idée du musée d'art moderne.

1930 Chelsea School of Art propose un nouveau cours en art commercial, pour participer au développement des médias populaires de communication.

1868 Ouverture de la Slade School of Fine Arts au University College de Londres. Première école d'art anglaise ouverte aux femmes et offrant l'égalité d'accès aux études en arts.

1837 Création de la première Government School of Design à la Somerset House, Londres.

1768 Fondation de la Royal Academy of Art par le roi George III, à Londres, pour promouvoir l'éducation artistique en Grande Bretagne.

Transcript : <<http://www.neilcumplings.com/content/more-things-can-happen-0>>

Film : <<https://vimeo.com/99824564>>

Irit Rogoff

The Way We Work Now – On Experimentation and Risk

Irit Rogoff is a writer, curator, and organiser working at the intersection of contemporary art, critical theory, and emergent political manifestations. She is Professor of Visual Cultures at Goldsmiths, London University where she heads the PhD in Curatorial/Knowledge program, and the new Geo-Cultures Research Centre. Rogoff has written extensively on issues of geography, globalisation, post-colonial and post-migratory conditions and their inscription as sites of knowledge production. She attempts to understand the concept of 'Relational Geographies' a model of geography whose relationality is no longer anchored in the cohering imperative of the nation state but composed of aggregates of intensities, of national or ethnic or generational loyalties that cross boundaries, histories and languages. | *Irit Rogoff, auteure, théoricienne et curator, travaille à l'intersection entre art contemporain, théorie critique et étude de manifestations politiques émergentes. Elle est professeur à Goldsmiths University, Londres où elle dirige le programme doctoral Curatorial/Knowledge et le très récent Geo-Cultures Research Centre. Rogoff a écrit de nombreux textes sur des questions en lien avec la géographie, la globalisation, les conditions postcoloniales et postmigratoires et leur inscription comme sites de production de savoir. En tant que fondatrice du MA en Global Arts, elle traite des enjeux et des risques liés à la construction de ce nouveau programme d'étude.*

There is a postcard of a work by Gabriel Orozco that has been sitting on my desk for nearly a decade now. It shows a puddle in a street in Paris. At the edges of the puddle several lines made by bicycle wheels can be seen, the bikes have ridden through the puddle and left tire marks on exiting in different directions. The image is iconic for me, it somehow captures how I would like to work and that is why it has sat on my desk as a reminder for so long. Something happened, something minor with no great significance in the world, it cannot be recaptured and it cannot be narrated back into some coherent story – we don't know who they were and we don't know where they were going – but they were here and they made their mark and they somehow altered the site – "something happened" Deleuze has said, we can spend our time trying to trace it back into existing structures and modes of knowing, or we can move forward with its effects. I choose the latter. Starting in the middle, not explaining, not letting puzzlement produce empirical questions, thinking that rather than tell the story of the bicyclists I might take up their journey.

I have at this moment, many possibilities about how I might work. But they are not a menu from which to order. Not simply a set of templates to choose from, as one would a style. Each set of possibilities is underwritten by certain critical exhortations and each makes a demand and requires a risk.

At present we have the possibility of working in ways, inventive and experimental, that critically embody the critical insights of the past 40 years of the project of critique. The subject cannot be defined, the sign cannot be stabilised, we ask not what something is but what it makes possible, we recognise difference as an internal dynamic rather than an embodied identity, we gather as singularities rather than as identities and we invent our politics rather than fight over their meager remains. Rather than digging for hidden knowledge, we recognise the secret in full light and rather than fit in with designated readerships, we constitute new audiences – that is the way we work now. Moving beyond factual analysis, quantitative measuring, contextual historicising and theorising – we have permission to engage in fictionalising, docu-dramatising, bureaucratic mimicry, in the invention of subjects and

of archives. And not only do we have the possibility of producing these conceptual revisions, but we can also inhabit these in a variety of performative affects: we can be serious, or hilarious, or seductive or delirious, or confused, or severe.

Perhaps most importantly we have permissions to constitute new subjects from the detritus lying at the edges of previous subjects. New subjects that we arrive at through circuitous paths. New subjects that cannot be captured so easily by the regimes of disciplines or expertise of clearly defined fields. The constitution of a new subject is not a fresh or daring take on an old subject, "the war on Iraq", "the supply lines of natural resources", "the polyphonic urban environment" etc. These are subjects in the world and much of what we see in academic or creative work are fresh insights, new entry points into already constituted subjects, but they are not the constitution of new subjects. And of course a new subject will generate new archives from which to read it, it will bring in new actors who can play a part in it – in fact it will do everything but enact the protocols of representation. At the moment in which we have a clear idea of what the subject is, we have already lost the attempt to constitute it, for it needs to constitute us if it is to take its place in the world (*Years ago at a conference in London, venerable art historian Alex Potts got up after a talk and said "I come to this talk as a reader of Martin Bernal" and my heart warmed to him for the first time, and I thought to myself "how wonderful that Alex is not here as himself but as one who has internalised the voice of Martin Bernal, who in turn makes him hear other things and in different ways"*).

At this moment in post-representational knowledge production, or curating, it is politically imperative that we constitute new subjects. Since 2007 we have lived out the bankruptcy of the old subjects but have yet to make the bold step of inventing new ones rather than taking up positions around the old ones. We have been externalising our wrath against "the banks" rather than understanding that we are now mini banking instances, plotting out the course of our lives through moments of self investment and share floatation, each of us a brand with an aspiration to global markets, mini instances in which human capital is our only self definition.

And so, each time we galvanise to put forward one of these efforts at producing new subjects or at working by inventing a protocol for the work, we affect an act of 'unbelonging' and we take the risk associated with such a departure. We 'unbelong' ourselves from the designated sites and the methodologies of knowledge and its protocols. We also 'unbelong' from 'having a position' and we risk the loss of familiar affiliations, known navigational paths (Hannah Arendt took such a risk when she wrote "Eichmann in Jerusalem"). Harney and Moten in *The Undercommons* speak of "Fugitive Study" an internal digression that undermines knowledge or practice from within but without making such claims. So "Fugitive Study" becomes an integral, internal part of what it is to study rather than an external opposition against what is studied or how it is studied.

So risk is a critical impulse that can propose operational modes. But we must not romanticise risk, neither as individual courage or as critical radicality, for risk is equally part of late capitalism's risk economies – in which the vicissitudes of venture capital, the high risk of nuclear power or fracking technologies, or the instability of so called "international terror", are at the heart of our most major economies of financialisation, of resources and of security. Risk is taken into account within these economies, or at a more radical level it is what drives these economies.

The need to think experimentation and risk against the background of these other global scenarios that claim the "greater reality principle" is clear – but how to go about it without privileging individual vision and creativity, is less so.

Elia Eliev

Excavating Hidden Desires: A Post-Queer Reading of Akram Zaatari's Visual Production

Diplômé Master CCC en 2010, Elia Eliev est doctorant à l'Institut d'études femmes, faculté des sciences sociales de l'Université d'Ottawa. Sa recherche transdisciplinaire se concentre sur l'exploration des subjectivités politiques post-queer et des post-masculinités dans les pratiques artistiques situées. Elia a conçu et participé à de nombreux colloques internationaux (Canada, États-Unis, Grande-Bretagne, Suisse et Finlande). | *Elia Eliev is a PhD student in Women's studies (Gender, Power and Representations), Institute of Women's studies, Faculty of Social Sciences, University of Ottawa. Elia Eliev's transdisciplinary research focuses on the exploration of post-queer political subjectivities, and post-masculinities in contemporary situated artistic practices. During the past few years, he has worked in art institutions such as the National Art Gallery of Canada, the Contemporary Museum of Canadian Photography and the Museo de Arte Contemporáneo in Santiago de Chile. Eliev has conceived/co-organised exhibitions and conferences at the international level (Canada, USA, UK, Switzerland, & Finland).*

In the last decade, Lebanese artists such as George Awde, Khaled Ramadan, Camille Zakharia, Gilbert Hage have critically reflected on a current vision of the East through visual productions, expressing new ideas and interests in regard to complex relations between the West and the East, past and present, fiction and reality. Situated in this context, the paper I presented at the Pre-Doctorate/PhD CCC seminar in May 2014 was focused on Akram Zaatari's ongoing artworks, which contribute to the shifting tendencies in the representation of masculinity in Lebanon particularly queer masculinity.

The aim of the paper was to critically analyse the representation of male sexuality, homosexual relationships, and the sociocultural construct of masculinity among gay men in Lebanon, by means of Akram Zaatari's videos: "Tomorrow Everything Will Be Alright" (2010), "How I Love You" (2001), and "Fou de toi" (1997).

My analysis drew directly upon a *Deleuzoguattarian* 'postqueer' framework, defined to "imagine, form and actualise new forms of political agency (...) through assemblages, singularities and expressions" (Chrysanthi Nigianni's *Deleuze and Queer Theory*, 2009: 7). Through such conceptual framework I question, on the one hand, how Zaatari's visual methods and strategies are used to talk about bodily expressions and sexualities in contemporary Lebanese society, in which these artistic practices are produced. On the other hand, I show the ways Zaatari's visual productions extend towards a 'postqueer' body – that is a new symbolic form of embodiment as a queer person in Lebanon's current changing social conditions.







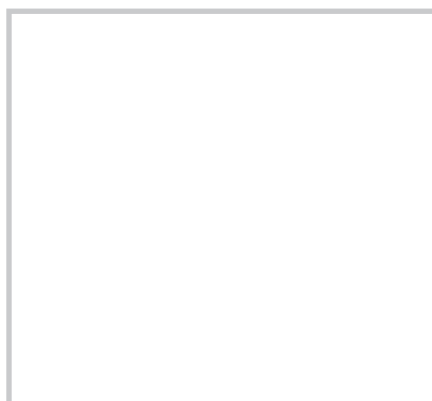
Governmentality

Transcultural Encounters

Gouvernementalité et souci de soi

Economie de l'attention

Théorie critique de la lecture



Shalini Randeria

Modernisation to Entangled Modernities: Post-Colonial Perspectives

Shalini Randeria is Professor of Social Anthropology and Sociology at the Graduate Institute of International and Development Studies, Geneva and visiting professor at the Social Science Research Centre Berlin (WZB). She works and has published widely on the anthropology of globalisation, law, the state and social movements. She develops in her talk the concept of entangled histories of uneven modernities: Civil society, caste solidarities and legal pluralism in post-colonial India. The text is a transcription of Shalini Randeria's lecture at the CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar session *Transcultural Encounters* (16 December 2013). | *Shalini Randeria est professeure d'Anthropologie sociale et de Sociologie à l'Institut de hautes études internationales et du développement, Genève et professeure invitée au Wissenschaftszentrum für Sozialforschung (WZB), Berlin. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages et essais sur l'anthropologie de la globalisation, du droit, de l'état et des mouvements sociaux. Son intervention développe le concept d'enchevêtrement des histoires des modernités inégales en présentant des considérations sur la société civile, les solidarités de classe et le pluralisme juridique dans l'Inde postcoloniale.*

This talk is basically about three bodies of theory: Modernisation Theory, post-colonial theory and notions of entanglement. The first is the Old Modernisation Theory of the 1950s, 1960s, 1970s. We hoped that it had died but unfortunately in 1990 Modernisation Theory came back after the fall of the Berlin Wall, after the Soviet Union collapsed and the East Block didn't exist anymore as such.

Through the 1990s and 2000s there was a reincarnation of Modernisation Theory, previously called Transition Studies.

We still have to deal with Modernisation Theory. *Still*, because in political science, in developmental economics, in many parts of sociology and in all of developmental studies (not critical developmental studies, but mainstream developmental studies), it still is a standard paradigm. Only if you have critical development theory will you get people distancing themselves from Modernisation Theory. Only if you get to the margins of sociology and political science, where people are doing critical work using postcolonial theory or post-structuralist theory, will you get people who distance themselves from Modernisation Theory.

I want to discuss with you my own idea of entangled modernities, which was a way of re-thinking some ideas around modernity without the assumptions of Modernisation Theory. Then we will look at post-colonialism and post-colonial theory, and see what kinds of debates have been central to the development of this field.

Modernisation Theory

Started in the 1950s, Modernisation Theory is a child of both the Cold War and decolonisation after the Second World War. The first and most important book which became a foundation book in Modernisation Theory is Rustow's *Stages of Economic Growth*. This book, published in 1950, has a very interesting subtitle: "An anti-communist manifesto."

It was the preoccupation of almost everybody in the 1950s in Europe: the US was the new hegemon after the Second World War. The preoccupation was: how to stop the spread of communism both in Africa and in

South East Asia, where they were not only contending with Russia but also China, because by that time the Chinese influence was also becoming a threat to the USA. The way to contain communism was to have economic growth, because if people remained poor they were likely to turn communist.

And this is the same story that you are hearing now from many theorists in the USA: if people are poor then they revolt and they turn fundamentalist. This is the same story about the Middle East: you have a demographic problem, you have too many young people and they live in societies which are poor, and the mixture of youth plus poverty is going to turn people into Islamic fundamentalists.

There is a demographic problem and there is an economic problem, and you need to "solve" this, so the idea of stages of economic growth was to say that the economy develops in a certain kind of staged manner. There is something called the "Take-off stage" – the economy takes off at a certain point of time, and it is the take-off into capitalism.

What can help an economy to take off is, Rustow says, domestic savings. If people spend less, then there is a lot of savings in a country, and if you have the savings you invest the savings in industry and if you invest your domestic savings this will help the economy take off. This is a model of industrialisation, if you like, which is based interestingly on high domestic savings.

Today the neo-liberal model of economic growth is no longer about domestic savings. They are all saying that what the whole world needs is foreign direct investment.

Modernisation Package

If a society democratised it would then industrialise and become secular, so things come in a package and they move together. And this was a total package in which the role of the state was extremely central in planning this kind of grand societal transformation. Modernisation Theory is thus not only a grand narrative, but it is also a grand design of planned societal change at all levels possible.

It's also a cultural change and a psychological change. [...] It's getting away from community values and collective values, and toward individualism and achievement values.

[...]

Modernisation Theory was about turning the entire world into the image of the capitalist West, in particular the USA. It was not a theory without a normative implication, not a descriptive theory. It was a *prescriptive* theory [...].

The interesting thing about Modernisation Theory is that it is one-directional, unilinear. It moves in one line. It moves from traditional societies to modern societies.

What we saw is not the decline of religion in modernity. We saw a resurgence of religion rather than secularism, and not only in the Middle East as the Americans are telling us all the time. Look at the USA itself: you have a total resurgence of Christian fundamentalist movement, the Tea Party being just one loony on the fringe of it, but you have all kinds of religious formations. Look at the debate in Spain on abortion, where the Conservative government wants to turn back all the laws.

I don't know if you have been looking at the Indian story. We still have on the statute books in India the law 377, called the law against sodomy. This is a law which makes homosexuality a criminal offence, and there was a very progressive judgement in 2009 of the High Court in Delhi, which said this law has to go off the statute books. But it's still a law so we overturn it by court ruling.

The Supreme Court of India has said this law has to be upheld the way it is, and that not only is homosexuality unnatural and immoral, but it will be treated as a criminal offence and punished by life imprisonment.

What you have is a resurgence of all kinds of values in the name of religion. We don't even want to say that these are religious values. These are *in the name* of religion.

[...]

Teleological Theory and Convergence Theories

The other thing that Modernisation Theory posited was what we would call Teleological Theory. Why teleological? Because modernisation has its telos in the sense that it has an end and an aim which is known from the start, [...] that is, capitalist modernity, as in the USA.

There was a time in the 1960s when there was a struggle over what the telos of modernisation was, because the Soviet Union was still a very powerful actor. There were two models of how modernity could end up: it

could turn Soviet collectivist, or it could turn USA-style capitalist. And an answer to these two kinds of telos of modernisation was something called "convergence theory." The Americans came up with convergence theory, and they said the models may differ in the beginning but they would converge, and they would converge into capitalist modernity. With this, you had a very famous set of theories called convergence theories.

These were unilinear theories, these were teleological theories, state centred, directional and they were a package. This leads me to two points: the USA is the hegemon after the Second World War and Europe loses its hegemony both politically and economically. The centre of power shifts to the USA, so it's US hegemony that shapes our idea about the West. And as we know from Edward Said, with this wonderful phrase "the West is only an imaginative geography," there is no West that we can describe territorially because it's a geography of imagination. That geography of imagination becomes synonymous with an American, but the other thing is about how the West imagines its own modernity and uses that. It is ahistorical on both sides. It revises the history of the West, turning it into a model which it itself is trying to realise, and historicises the "Other" because it leaves the Other no historical room for any autonomous development. It tells them that, we know exactly where you are going, this is the telos of modernity. You can only get there, and development aid will help you get there. [...]

This is why people like me who have been criticising this very Eurocentric or Americanocentric model of modernisation came up with the alternative to think in terms of entangled histories. I want to first give you two more standard critiques of Modernisation Theory, which already came up in the 1960s and the 1970s. One is the "systems theory" associated with Emmanuel Wallerstein, a New Marxist in the USA who came up with the world system theory. The other major critique of Modernisation Theory is the "dependencia theory," which is a very powerful non-Western critique of Modernisation Theory.

"Dependencia" Theory and System Theory

[...]

Wallerstein says we cannot think of capitalism in terms of the growth and the rise of the nation state. We have since the sixteenth century a common world system. Capitalism is only able to develop in a global system, so we have a unified world system since the sixteenth century in which some nation states come up and some go down. If you want to understand the development of nation states, as Wallerstein, you can only do it in a global perspective. According to Wallerstein, the world system has certain centres and it has

certain peripheries – but what is a centre and what is a periphery can change. In the sixteenth century, Spain and Portugal were the centres. By the eighteenth century they were semi-periphery. The USA, America, North America, was a total periphery in the world system until the late nineteenth century, and after the Second World War it became the centre of the world system.

[...]

To sum up this whole critique of modernisation: Modernisation Theory is a theory about lags and lacks. What is a lag? In English, it is a time lag, you are always behind something, you are always playing catch-up. Modernisation Theory identifies time lags. If you run fast enough you can catch us and be like us, but there will never be enough time to move further because we moved further at your cost. The other point with Modernisation Theory is about lack – the absences. You don't have secularism, you don't have democracy, but we will bring it to you. That is what sums up the general features of Modernisation Theory.

Critique of Modernisation Theory (or critique of methodological nationalism, thinking in space)

That said, what kind of critique of Modernisation Theory do some of us develop? I am going to talk about two ideas. One is Shmuel Eisenstadt's idea of multiple identities, and my own work on entangled modernities and where the debate is today.¹ I've said that because modernisation came in for a lot of critique in the 1970s and 1980s, it was almost declining in the 1980s and then came back in the 1990s. When the Soviet Union collapsed, Modernisation Theory got a whole new lease on life, so we are back to Modernisation Theory.

At the end of the 1990s, I started working on this idea of entangled modernities, and I published a paper in English and in German. In 1998 I was invited to a conference. I was stuck with all these Weberians in Germany, and so I decided that I was going to make a nuisance of myself. I came up with this idea of a history of modernity, and they were very upset for two reasons, which I will explain to you. In 2001, Eisenstadt came up with this idea of multiple modernities. My story is a very simple story. Eisenstadt's is a very complicated story.

If you have read Salman Rushdie's book *Midnight's Children*, there is a character called Whisky Sissodia. My story is about something Whisky Sissodia says: "The British don't know their own history because so much of their history happened overseas." That is exactly the story that I am trying to tell with entangled modernities. It is to say, British history did not happen on the island of Britain. Most history is written in a mode which is what we call methodological nationalism, for which the unit of analysis is the nation state:

So the history of Britain is on the island of Britain, the history of Germany happened in Germany, and the history of France happened in France. But this is not true.

A good example is how the French revolution was preceded by the Haitian revolution. It was not called Haiti then – it was called Santo Domingo, and we know from the work of very important historians (first of all, C.L.R. James's wonderful book *The Black Jacobians*) that it was the slaves in Santo Domingo who revolted to ask for equality before the French revolution. But since, it is just a shock to everybody, including in France, that the slaves were asking for equality, you don't even have a name for it. So it does not go down in history as a revolution because you cannot even think of it as a revolution. It goes down in history as nothing, as a slave rebellion. The most important thing which I want to give a sense of is to think of this question in a longer time perspective, and a larger spatial perspective. If you are going to take one lesson home today, it would just be to say: "What I want to do is to destabilise our thinking of time and space." If you are thinking critically about things, it would be good to say what happened elsewhere and how it relates to what happens here, and what happened before, and how does it relate to what happens now. I think that would be a very Foucauldian kind of move – to historicise. If you are looking at a phenomenon: historicise.

Not Many European Theorists Focus on Post-Colonialism

But with great sympathy to Foucault and Foucauldian theories, there is one blank: colonialism. It is a blank in all European social theory, interestingly. Weber, who thought about all these different civilisations, did not say a word on colonialism. Durkheim, who thought about Australian aborigines and about primitive religion, did not say a word on colonialism. Marx, yes, had lots of stuff on colonialism. But interestingly, he had a lot of ambivalence about colonialism because he thought colonialism was a good thing because it could destroy feudalism. He thought colonialism was, in a sense, a midway to the creation of economic modernity, which would be followed by industrialisation. Marx saw the exploitation of colonialism, but he was very ambivalent about it. Hegel, in fact, went as far as to say that the problem with India and China is that they have no history. There is this whole traditional thinking about India and China in which they are static, they don't change.

Montesquieu, who in *The Spirit of the Laws* (1748) spoke about slavery and colonialism, is one of the exceptions. But he spoke more about freedom in that sense, rather than about structures of race and exploitation. Rousseau had no understanding of colonialism. Finally, John Locke was himself a shareholder in the East India Company and was investing in colonialism.

Malthus and Demography Control (or Governmentality)

The Swiss Ecopop initiative – because there is always a demography, overpopulation story – is a child of Malthusian Theory from the eighteenth century in Europe, elaborated by Thomas Malthus, the man who has the most influential theory on the demography of overpopulation. Malthusian Theory is that there are too many people, increasing at a speed which is faster than what industrialisation can produce, and the natural resources are finite. So if the population increases, you can only have natural catastrophe. This new Malthusian argument is very powerful even now. Everywhere, everybody is convinced that India is overpopulated, China is overpopulated and Nigeria is overpopulated. This overpopulation argument meets the Cold War argument of the 1950s that Vietnam and India had too many people. If there are too many people, why should it be a worry for the USA? Well, it's a double worry, because these countries not only have too many people, but they have too many young people, and they are poor, so they will turn communist. The other worry is that because there are too many people, they will use all the natural resources themselves so we cannot use them for the development of the US economy. We now have access to all the United States papers from the 1950s. They are now declassified – the 30-year rule is gone – and we can read this written in memoranda, [...]

There is a whole history of population control programmes and their failures, and it ties up very nicely with the history theme and governmentality theme. This is biopolitics of the best kind. This is what Foucault thought regarding how the collectivity is linked to the individual through sexuality and control of the body.

[...]

Entangled Modernities

[...]

Frantz Fanon said, "Europe is the creation of the Third World." He is saying that the West itself is a product of that game. It is not a billiard ball model – it is a model of exchange. Modern Europe itself has been formed in the process of colonialism and colonial history, so you cannot think of Modern Europe as outside of that history or as the moving force of that history, because the shape of Modern Europe is itself – colonialism itself is constitutive of the economy and society of the West / Europe. I will give you three examples. One would be the example cited earlier: you could not have the industrialisation of Britain without using Indian raw material, without de-industrialising India, without taking wood from India, etc. This is the economic story.

There is a very interesting story that we can tell about some Foucauldian techniques of governmentality. Fingerprinting was developed in India. Why? Because the British could not identify Indians; they all looked the same. They needed to tell them apart, but they didn't have any papers, you could not even pronounce those names, so they were thinking of an identification technology and they developed fingerprinting. The whole technology came back to Europe in police work, and now of course it has come back in all kinds of forms: IRS business² etc., and of course you have to give your fingerprints. This is about identifying me in the age of terrorism.

Cadastral mapping. The French government tried to introduce it in France, but there was so much resistance. So the French government started to experiment on how to do cadastral mapping in the colonies. Then the colonies become the laboratories of cadastral experimenting with technologies of governing.

Division of Labour in Terms of Knowledge

What are we going to do with this idea of postcolonialism? Think of disciplines of knowledge, think of anthropology, sociology, Indology or Chinese studies, or whatever. What is this disciplinary division of knowledge in Europe? Sociology, political sciences and economics are about looking at the political society and economies of modern European industrialised societies. But if you look at the society of India, what are you? You cannot be a sociologist, because as I was told when I came to Germany, this won't do. India is not important enough, so I could maybe go to anthropology. But, "sorry, India is not primitive enough," so I could not be an anthropologist of India. Why don't you become an Indologist, they said, when they asked me what text I was studying. To which I responded: "I only look at people," which didn't work because they are a philological discipline.

This division of labour between anthropology, sociology and philology is a most inadequate one because it reflects the nineteenth century world in which Europe put itself at the heart of political sciences, sociology and economics, and it divided the non-European world into two: First, those whom they considered to be primitive, who became the subjects of anthropology. These are, as Malinovsky famously said, societies without an army and without a judge and without police. These are the Australian aborigines, these are Papua New Guineas, the Amazonian tribe, all of Africa, etc. Then they said, okay, we still have India and China, so what shall we do? These are what the Germans call *Hochreligion* and *Hochkultur* (high religion and high culture), because they have a script and they have kingdoms and armies, and they have taxes, a justice system and police. So we cannot turn them into the subjects of anthropology. They are not like African tribes, but of course they cannot be the same as Europe. They are the Other.

The Story of the Other / The History of Representation

Edward Said's moment, what he calls "orientalising the world," made a major argument when he said: "The Orient is the creation of Orientalism as a discipline." The othering of this other part of the world is a result of the way knowledge is produced about the others, and they are represented to oneself, creating a mirror image of oneself. They are feminine if you are masculine, they are lazy if you are disciplined, they are spiritual if you are materialistic and hardworking, and of course all of these images then get taken up in many anti-colonial movements because then a lot of people start saying, okay, they are materialist but we are spiritual. You can shift the balance around, whether being spiritual is a good thing or not. But the stereotypes, representations from Europe, stay and become self-preservation for many in other parts of the world. Many Indians start thinking about themselves as spiritual to a superior level than those materialists in Europe.

The basic idea of post-colonial theory is to point to the kind of phenomena we have discussed. It is to say that it is "post" in the sense that it is *after*, but it is not *after* in the sense that it is finished. It is *after* colonialism, but it is *after* in the sense that we are all living in a post-colonial world that is shaped by categories of thinking, even the structures of feeling of emotions, of stereotypes, of theories of disciplines, which are children of the nineteenth century and therefore part of this entire, very complicated legacy.

One of the critiques of this position is to say: Is this not overemphasising the role of colonialism in the history of making it in the world? Revisionist historians in India, a lot of willing collaborations by Indians, a lot of agency of various kinds, from resistance to cooperation to co-option of Indians – yes, that is a story that we would need to tell because Empire always needs a middle man. This is the story of brokers, of middle men, brokers of knowledge, brokers of rules, etc.

The question would be, how much of this is Eisenstadt's long *durée* of a short episode of 200 years? Many of these are civilisational patterns that go much before any of the colonial history. This is an empirical question that needs to be carefully considered.

The problem for all of us in India is that we are so used to seeing so much of our culture, of our own societies, of our lives through the spectacle of colonialism, that it is impossible to leave these spectacles aside. Because, what is the alternative?

There is one alternative, which is an extremely dangerous alternative, that is, of authenticity and nativism. The colonial is the bad foreign influence and the real is an authentic Indian one. This whole story is of the discovery of the authentic, about trying to find the original before the colonial contamination. In the Indi-

an case, it is very good to think about, because before that it was 700 years of Mughal ruling and these rulers were Muslims. You have to go back to eleventh-century India to discover your origin, at which time you are in a state, you are in interaction with the Persians and you are in interaction with the Safiddia Empire in Iran, you are in interaction with the Afghans, you are in interaction with the Chinese, you are in trade interaction with the Arabic traders from Yemen. It is basically an infinite regress to the original and the authentic. You can only decide for a political project, that lost authentic project. We have to be very careful with claims.

[...]

In the last few years, many of my younger colleagues have been discussing the work I have been doing on post-colonial theory here in Switzerland, and they have started thinking about Switzerland in post-colonial terms. This has led to huge debates, with people saying, "Sorry, but we have no colonies, unlike Germany. How can we be post-colonial?" This is a very interesting debate because what it says is that it is not about having actual colonies, ownership, possession – it is about a set of ideas. It is about a structure of feelings. It is about a structure of representations. Then there are European representations: some of them are Swiss trajectories, but Switzerland was not extending beyond its borders. But there was trade, cultural exchange, etc., so to take Switzerland out of global history is not possible.

The question is, what kind of fine sensorium can one develop? Thinking about the places in popular culture, about ideas of Swiss landscape, Swiss writing, etc., we can see these orientalising influences – influences that are setting it apart in terms of others, in terms of certain kinds of ideas of where we imagine the self to be. It is this dynamic of the self and the other, and of self identities which are formed in relation to a global history that is entangled history. Our common colonial past plays a huge role, and what we have are very different memories of that common past. Basically, we are united in a global history of colonialism with extremely divided representations, memories and senses of it. If you have a common past, that doesn't mean all of us share a common understanding of what that past meant. But to act through that is one of the most important projects of our times.

1. Eisenstadt has the idea that we need to pluralise modernity. So not unilinear and not teleological, so we get away from the two categories of modernities, we have pluralities.

Societies that transform themselves are multiple. It is not a unilinear path. It is not as if the economy dictates a certain kind of change and the patterns by which societies transform themselves are also multiple and the ends they reach are also different. So you have a plurality of paths, a plurality of patterns and a plurality of those ends. And he says this depends on the civilisational values that societies have together with the elites who are carrying those cultural values. So, Eisenstadt is a Weberian. He is not thinking in terms of nation states modernising, he is thinking in terms of 2000 years of history in terms of civilisational units which are religious units. So he says there is a different path from Confucius modernity, from Islamic modernity, from Hindu modernity from Christian modernity and the Christian modernity is in itself different because American takes a different trajectory of modernity from Europe.

2. IRS Business, International Revenue Service, a Federal US Agency, responsible for administering and enforcing the Treasury Department's revenue laws.

Marion von Osten

Colonial Modern

Marion von Osten is an artist, author, researcher and exhibition maker. She is currently a PhD candidate at Malmö Academy of Fine Arts. Apart from CCC, she was a visiting professor at the Centre for Curatorial Studies (CCS), Bard College, New York and the Master of Arts in Public Spheres (MAPS), at Lucerne University of Applied Science and Arts. Based on the exhibition "In the Desert of Modernity – Colonial Planning and After" at the House of World Cultures (Berlin, 2008) and the Ancient Abattoirs Cultural Centre in Casablanca (2009), Marion von Osten's presentation provides insights into the relationship between European post-war modernism and (anti-) colonialism. The lecture also discusses the "research project as an exhibition" that includes people from the most diverse fields of knowledge. | *Artiste, auteur, chercheuse et curator, Marion von Osten est doctorante à Malmö Art Academy (Suède). Elle a été professeure invitée au Centre for Curatorial Studies, (CCS) Bard College, New York et au Master of Arts in Public Spheres (MAPS) à la Hochschule Luzern – Design & Kunst. Ses travaux s'inscrivent dans le domaine des théories postcoloniales, de l'architecture et du développement urbain en Afrique du Nord et en Europe occidentale entre 1950 et 1960. Son projet de recherche et d'exposition "In the Desert of Modernity – Colonial Planning and After" a été présenté à la House of World Cultures à Berlin (2008) et au Centre Culturel des Anciens Abattoirs à Casablanca (2009).*

The different ways in which the various spheres of modernity – socio-economic, artistic, political, etc. – are interrelated and still regulated by a regime that changes through negotiations, conflicts, and struggles is one of the central research demands of post-colonial studies in the last decades (Dirlik 2006). Nevertheless, the disciplines of art and architecture history, as Kobena Mercer and other international scholars have pointed out, are still lacking this specific post-colonial perspective in their methodologies and objectives (Mercer 2007). The concept that modernist architecture should be considered a transnational matter is mostly studied solely by focusing on single authors, Western movements, or building types (Jones 2007, von Osten 2006, Wright 1991).

The research and exhibition project *In the Desert of Modernity. Colonial Planning and After* highlighted instead architectural and urban developments in North Africa and Western Europe during the 1950s and 1960s as tools for colonial governance, sites of anti-colonial struggles and transnational migration. In the centre of the projects investigation – co-curated with Tom Avermaete and Serhat Karakayali – stood housing projects of the French protectorates office *Service de l'Urbanisme* and the *ATBAT Afrique*¹ branch in Casablanca, Morocco. A group of young European architects had planned and erected modernist mass housing projects under colonial rule in the context of a large urban development plan that aimed to govern and educate the colonised on modern life. (Abu-Lughod 1980, Cohen/Eleb 2002, Eleb 2000). So far some single buildings of this time and site have mainly been studied as a western phenomena of High-Modernism (Bosman 2005).

The transnational space and encounters that the urban development plan created, the conflicts and struggles embedded in, opened up a shift of perspective informed by post-colonial and transcultural studies. With this, the modernist ensemble turned into a major example of transnational encounters and influences that are closely linked to colonial power and the anti-colonial resistance (von Osten 2008). *In the Desert of Modernity* highlighted the contradictions of colonial modernity and the transnational and transcultural forms of opposition that developed against it. Examining a range of exemplary architectural and urban projects by the architects Michel Écochard,

George Candilis, Shadrach Woods, André Studer and Jean Hentsch in Casablanca, it reveals how post-war modernism was put into practice under colonial rule. Moreover, the large urban planning schemes developed for North Africa by architects working for offices like *ATBAT Afrique* played a key role in colonial modernisation – and beyond. These projects had mutual outcomes and influenced many international follow up projects in the 1960s in Western and Non-Western contexts (Baghdadi 1999, Kultermann 1963, Mumford 2000). Thus, colonial housing and settlement policies radically changed cities, modes of living, and architectural discourse in Africa and Europe alike. The project led to a new understanding of how the housing developments acted as a model for other building types and a change in modernist discourse in the late 1950s. It made possible to perceive an epistemological shift as modernist architects involved in this projects started to translate pre-modern aesthetics and practices into the modern vocabulary (von Osten 2009). The housing projects build in Casablanca were also constitutive for the founding principles of the Team 10² group that formed itself at the CIAM 9 meeting at Aix-en-Provence in 1953. Thus, modernist housing projects in North Africa, led as well to a postmodern critique of architecture in Western Europe. One reason to be highlighted was the experience of anti-colonialism and resistance by the colonised who were permanently undermining the certainties of technocratic planning held by Europe's modernist architects. As in the moment the modernist settlements were erected at Carrières Centrales in Casablanca, French military became increasingly present in the streets of the new urban developments, too. In the year 1952 general strikes and several protest demonstrations mainly organised by anti-colonial activists from the surrounding shanty towns at Carrières Centrales were violently repressed. One thousand French troops including Senegalese and other colonial troops were brought into Casablanca for the 'protection' of the city. But finally Morocco gained its independence three years later in 1956.

Discussing modernity as a transcultural phenomenon and speaking of transcultural modernisms gained some innovative value during recent years. This has been fostered by at least three forces: a discomfort with national or ethnocentric models of writing (art) history, revealing their limits when seen against the

backdrop of globalisation discourse; the postcolonial critique of Eurocentrism as an imperialist perspective; the recognition of travel and migration as a powerful force in producing cultures of translation.

The case of post-war urbanism in Casablanca and its international impact illustrates that knowledge production on modernist housing and architecture has been on the one hand created in western norms of perception. But on the other hand very diverse actors were able to take in articulating an alternate modernity from a subaltern or ruling position. Thus the projects aim was to create a change in perspective that revealed the transnational relations between colonialism, anti-colonialism, modernity and post-modernity and its crisis. The projects in Casablanca showed that negotiations (in the colonial and postcolonial context) that continue to take place in the form of different types of aesthetic expression, planning techniques, and development of modern housing are also the product of physical and/or mediated encounters between different actors, as in the case of the utopian projects of modernist Western architects and planners with non-Western politicians, inhabitants and activists.

In response to the global liberation movements in the postwar era, critics of imperial Europe started to write a different modernism, one that exists outside the realms of dominance, control, and discipline (Enwezor 2001). This concept of negotiation detaches itself critically from approaches that regard modernism and modernity solely as impositions (AlSayyad 1992, Clifford 1997). The tensions within the modern project have not been resolved because too little attention has been given to the roles played by the decisive non-western actors in transforming it. However, in order to grasp the transcultural in various manifestations of modernism it is crucial to focus on the concrete personal contacts and crossroads of artistic and intellectual positions from different parts of the world. This precondition argues for a complex understanding of modernism, in which the ideas of modernism are passively received, move in different directions, circulate, and are renegotiated.

1. ATBAT Afrique was the African branch of ATBAT, Atelier des bâtisseurs, founded in 1947 by Le Corbusier et al.

2. Team 10 is a group of architects and other invited participants who created schism within CIAM by challenging its doctrinaire approach to urbanism.

Peter Spillmann

Mapping Postcolonial – Strategies of a “Multi-Sided” Representation of History

As an artist and curator, Peter Spillmann works in the fields of tourism studies, globalisation and urban development. Together with Marion von Osten, he co-founded the k3000 Zürich/Berlin, and the Centre for Postcolonial Knowledge and Culture (CPKC), Berlin. Since 2006, he is a lecturer at Lucerne University of Applied Science and Arts and is jointly responsible for the MA program Master of Arts in Public Spheres. He presents research projects developed in situated art practices such as <mapping.postkolonial.net> (2013), <www.transculturalmodernism.org> (2012). | *Les recherches de Peter Spillmann, artiste et curateur, se situent dans les domaines du tourisme, de la globalisation culturelle et de l'art dans l'espace urbain. En collaboration avec Marion von Osten, il a cofondé k3000 Zurich/Berlin et le Centre for Post-Colonial Knowledge and Culture (CPKC) à Berlin. Depuis 2006, il enseigne à la Hochschule Luzern – Design & Kunst. Il présente une réflexion sur la cartographie comme outil de pensée.*

Mapping strategies, as they are employed in artistic and activist projects, can be described as the process of a mostly collective, strategic organisation of information and data, based on a critically reflected relationship to cartography and its techniques of representation. Work is done on maps with knowledge of the functions they had and continue to have as instruments of rule.



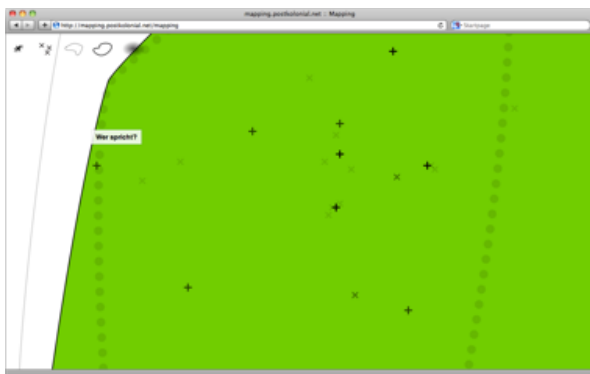
Pueblo cabecera de Santa María de Papatlantla, obispado de Puebla de los Angeles, map from 1767. Source: Archivo General de Indias, Sevilla

Especially in the context of colonialism, maps are of utmost importance. Cartography was one of the key technologies that accompanied and advanced the conquest, surveying, settlement and appropriation of the world through the European colonial powers. In regard to the historical maps of the 17th, 18th and 19th centuries, created in the context of the Spanish and English colonisation of America, it is noticeable how important symbolic meaning, the act of representation was. The actual benefit of the maps – exact orientation in a region, for example – is usually secondary. Representation and hence the objectification of a political or ideological claim is at the fore. The maps show worldwide coordinate grids originating in the European power centres. Settlements are depicted, even before they are built, as rectangular grid structures on white areas in the middle of the New World. The colonial grid, the principle of rational order, is poised as a magical formula, so to speak, against the

non-transparent circumstances of an unknown world. The terrain is already surveyed before it is discovered and entered. The world is newly drawn and designated from scratch on these maps, and many things that already exist, varied local cultures, for instance, are disregarded or overwritten. The representation of a newly founded mission in Mexico shows rows of schematic houses laid out around a monastery in a clearing. As a bright white rectangular surface, the settlement stands out against the brown-and-green wilderness. This map and its depictions were most likely for long the only tangible proof of the reality of a potential location in the hands of the Spanish king and his administration. What the map envisions subsequently takes on a three-dimensional reality, as well: cities laid out according to a geometric grid and entire stretches of land in which the population is annihilated.

The seizure of territories and resources can be organised in argumentative and political terms with the aid of maps, but they can also be used to reveal invisible relations. If the process of mapping is not justified in a hegemonic way, it facilitates bringing together information, knowledge and histories from different disciplines and research contexts. Representation beyond a definitive perspective enables translating, arranging and rearranging contents and experiences from various actors on a common level, thus bringing temporary constellations to light. Continuous work on the ordering of information, references and (hi)stories by means of arrays, layers and networks, categorisations, weightings and “setting in relation”, allows other forms of visualising events and interrelations. The work on representing a current state of knowledge and the insights and debates it engenders are the crucial results, more important than the potentially resulting maps. Mappings are processes of knowledge production in a cooperation of actors from different fields, e.g., research, art or activism. They enable the joint negotiation of concepts, images, designations and meanings, leading to a kind of common coordinate system that can be used as orientation by future research and in current actions. The process of mapping is a specific practice of knowledge production starting from the assumption that knowledge in general becomes relevant only in relation to a process of negotiation and interpretation.

The <mapping.postkolonial.net> project is an attempt to approach the colonial entanglements of Munich from a postcolonial perspective and make the collected knowledge available for a critical discussion, among others, in the context of education. The mapping made publicly accessible via the internet, its employed categories, functional principles and modes of representation were developed in an intensive dialogue between the activists and the Labor k3000 media lab. A number of different content-related considerations were decisive for the strategy of representation and scenography. Since it makes little sense from a postcolonial perspective to permanently inscribe a specific colonial history into the space of the city, the project's perspective shifted more to the idea of inciting a continuous discussion in which history is grasped as an interminable negotiation process and where the collected materials can permanently establish new constellations of meaning. Hence, the map is to primarily express voids, empty spots and the lack of meaning. Only by continuously dealing with unconnected traces do individual, schematic relations emerge. Yet they disappear again when they are not further pursued. Possible interrelations are pointed out in narrations; individual persons, events and places are linked; and the layers refer foremost to cultural or social dimensions that show themselves in a postcolonial treatment of history. Unexpectedly and as a targeted disruption, spectres of colonialism also repeatedly appear on the screen.



<mapping.postkolonial.net>, screenshot of the layer "Wer spricht?", [muc] München postkolonial and Labor k3000 2013

The <mapping.postkolonial.net> project is an archive and education project by [muc] münchen postkolonial, realised in cooperation with Labor k3000 Berlin/Zurich and the *Ökumenisches Büro für Frieden und Gerechtigkeit e.V.* München. The project was funded by the Foundation Remembrance, Responsibility and Future.

Bibliography

- <mapping.postkolonial.net>, Bildungs- und Vermittlungsprojekt in Kollaboration mit [muc] münchen postkolonial, 2013
- *ModelHouse* <transculturalmodernism.org>, research and mapping-project in collaboration with Marion von Osten and the Academy of Fine Arts Vienna, 2012
- *Münchner Wege - Regierungslaube and Kämpfe der Migration*, Installation for <Crossing Munich>, Rathausgalerie München, 2009
- *This Was Tomorrow*, research and internet-project, Labor k3000 (with Marion von Osten and Michael Vögeli), 2008
- Peter Spillmann (ed.), *Destination Kultur*, n°2, interact Verlag, Luzern 2012

Jean-François Bert

Pour un usage libre et respectueux de Michel Foucault

Sociologue, historien des sciences sociales et maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, Jean-François Bert est un spécialiste des écrits de Michel Foucault dont il étudie plus particulièrement la réception dans les sciences humaines et sociales. Il a participé à « La bibliothèque Foucauldienne » (2007-2011), <<http://lbf-ehess.ens-lyon.fr>> et a dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages sur le philosophe (« Introduction à Michel Foucault », *Cahiers de l'Herne*, n°95, Michel Foucault, La Découverte, Paris 2011). En ouverture du Séminaire Pré-Doctorat/PhD consacré à la gouvernementalité, il choisit d'introduire à la pensée de Foucault comme un outil critique à l'usage des pratiques artistiques. | *Sociologist, historian of social sciences and professor at University of Lausanne, Jean-François Bert is a specialist of Michel Foucault's work and more particularly interested in its reception in human and social sciences. He participated in "La bibliothèque Foucauldienne" <<http://lbf-ehess.ens-lyon.fr>> and edited or co-edited several publications on the philosopher. Opening the Pre-Doc Seminar dedicated to the concept of governmentality, he chose to consider Foucault's thought as a critical tool, addressed to artistic practices.*

L'œuvre de Foucault ne s'aborde pas comme d'autres œuvres des sciences humaines et sociales, que ce soit celle de Norbert Elias, de Claude Lévi-Strauss ou de Pierre Bourdieu. Ses écrits sont stratifiés, hiérarchisés, mais surtout disséminés. Rappelons, en premier, que Foucault n'a pas écrit que des ouvrages, il a aussi publié des articles et des essais pour un grand nombre de revues spécialisées, des comptes rendus, des préfaces, des entretiens... A cela s'ajoute aujourd'hui plusieurs fonds d'archives dans lesquels plusieurs inédits sont conservés, des enregistrements sont en voie de transcription (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Bibliothèque de France). L'œuvre de Foucault est plastique.

Il y a une autre spécificité du « travail » foucauldien dont lui-même avait conscience en se désignant, dans certains entretiens, non pas comme un auteur, ni même un penseur, mais d'abord comme un « marchand d'instruments, faiseur de recettes, indicateur d'objectifs, releveur de plan, armurier », puis un « cartographe ». Ce quelque chose de plus qui réside dans ses textes explique son succès actuel dans les sciences humaines et sociales. Foucault ne cesse de croiser continuellement deux lignes : celle de l'historique et celle de son présent (l'actuel). Ce parti pris méthodologique est particulièrement visible dans ses cours du Collège de France mais il transparait aussi dans les livres, au détour d'une phrase comme en 1975 lorsqu'il rappelle que *Surveiller et punir* tient autant à un travail d'histoire qu'à son engagement au sein du Groupe d'Information sur les Prisons ou en 1976, lorsqu'il évoque la question de la biopolitique et la cristallisation des débats sur la question de l'avortement, de la peine de mort ou encore de l'euthanasie.

Ces particularités doivent nous forcer à sortir de l'idée qu'il serait possible de saisir l'œuvre de Foucault en se situant, classiquement, soit du côté d'un pur contextualisme, soit d'une herméneutique de type philosophique. C'est au contraire à la jointure de ces deux modalités d'interprétations qu'il faut lire Foucault. Du « dedans » et du « dehors » !

Pour bien comprendre la démarche de Foucault, pour bien le fréquenter, comme auteur ressource, il faut disséquer les généalogies intellectuelles, remonter les diagonales conceptuelles, proposer une capture de l'irruption de ses propositions dans les problématiques

actuelles, comprendre comment la question du corps, de la folie, du gouvernement, de la sexualité, de la clinique, de l'évolution des savoirs, mais aussi ses engagements ont travaillé et continuent de faire travailler historiens, sociologues, anthropologues, politistes, artistes...

Pour ce faire il faut en premier situer Foucault dans l'environnement intellectuel de son temps, repérer les rapprochements comme les jeux de distanciation par rapport à d'autres acteurs du champ des sciences sociales qui ont travaillé sur des sujets connexes ou similaires, suivre la réception critique de ces travaux, leur place dans le débat intellectuel et plus largement public, les résistances qu'ils ont pu susciter. Mais cela ne suffit pas. Il faut encore faire des focus qui abordent des thèses centrales, des concepts et des grandes propositions théoriques qui ont pu faire l'objet de nombreux retours réflexifs, d'explicitations, d'approfondissements, d'autocommentaires de la part de Foucault. Un métadiscours que le philosophe n'a cessé de produire depuis *l'Histoire de la folie* et qui ne peut pas être balayé aussi facilement que certains le prétendent car il donne à voir le caractère mouvant et changeant de son travail.

Bien entendu, il ne s'agit pas, et contre la volonté de Foucault, de distinguer et de décider entre des « bons » et des « mauvais » usages, de juger ceux-ci en fonction de leur conformité théorique ou de leur utilité politique. Il ne s'agit pas de nommer les « juges », les « détracteurs » ou les « sauveurs » de son travail, ni chercher à distinguer ceux qui utilisent Foucault comme un « classique » et ceux qui se saisissent de ses concepts comme des outils polyvalents. À ces premières catégories, il faudrait encore ajouter tous ceux qui décident de s'inspirer fortement de son travail sans le citer explicitement ; ceux qui le détournent ; ou ceux qui le travaillent de l'intérieur, en cherchant à perpétuer son geste critique de mise à distance des évidences.

Tels les morceaux d'un miroir brisé, l'œuvre de Foucault se réfléchit en tout sens depuis les années 1960. Il faut à tout prix maintenir la force suggestive de cet éclatement, de cette saisie incomplète, mouvante, fructueuse et parfois contrariée du corpus foucauldien. A gros traits, on pourrait dire que la pensée de Foucault s'est redéployée en fonction de nouvelles

interrogations, de nouvelles pratiques scientifiques, de nouveaux clivages disciplinaires. Après le Foucault de l'archéologie des savoirs et de la généalogie des pouvoirs (surtout disciplinaires), on (re)découvre aujourd'hui un Foucault penseur de l'espace avec sa notion d'hétérotopie ; un Foucault penseur du corps et des techniques ; un Foucault penseur de l'archive et de sa nécessaire prise en compte dans le travail historique...

On ne compte plus aujourd'hui les actualisations, les prolongements et les adaptations des principales hypothèses de Foucault. Mais c'est désormais une autre génération de chercheurs – génération qui n'a pas connu Foucault de son vivant – qui s'occupe de faire émerger ces nouvelles propositions. Reste que Foucault continue à nous pousser à dé-discipliniser la pensée, à se décentrer par rapport à son propre discours, à devenir son propre critique, à distinguer, particulariser, comparer, mais surtout à produire des interprétations, des regards, des « fictions historiques ».

Bibliographie

— Jean-François Bert, *Introduction à Michel Foucault*, La Découverte, Paris 2011

— Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel, « Michel Foucault », *Cahiers de l'Herne*, Paris 2011

— Jean-François Bert et Jérôme Lamy, *Michel Foucault : un héritage critique*, CNRS éditions, Paris 2014

Luca Paltrinieri

Qu'est-ce que la « critique » pour Michel Foucault ?

Docteur en philosophie, Luca Paltrinieri, est un spécialiste de la pensée de Michel Foucault. Il est notamment l'auteur de *L'expérience du concept. Michel Foucault entre épistémologie et histoire* (2012). Chargé de recherche au Centre pour l'Innovation et la Recherche en Pédagogie de Paris, il est également directeur de programme au Collège International de Philosophie. Il participe au Séminaire en examinant les pratiques foucauldienne de la lecture, la citation, la restitution et la transformation des sources. | *Luca Paltrinieri is a specialist in Foucault's thought. He is the author of L'expérience du concept. Michel Foucault entre épistémologie et histoire (2012). Researcher at Centre pour l'Innovation et la Recherche en Pédagogie de Paris, he is also a program director at Collège International de Philosophie. He participates in the Seminar in examining Foucault's practices of reading, citing, and the restitution and transformation of the resources.*

Dans la longue introduction que Foucault a écrite pour ses deux derniers livres, publiés en 1984, il revient sur l'entier de son parcours de pensée, sur ses différents revirements et les transformations d'objet et de méthodologie qui l'ont amené à s'interroger, au cours d'une carrière de 30 ans, sur la folie, la médecine, la punition, la sexualité¹. Il montre que ce travail de modification permanente est en premier lieu une nécessité interne de la philosophie elle-même, qui consiste moins à nous rassurer avec des certitudes, qu'à nous plonger dans l'inquiétude de l'essai, de l'épreuve modificatrice, de l'ascèse qui permet de se dépandre de soi-même. La philosophie *critique* se définit d'abord comme cet exercice exploratoire qui, au lieu de défendre des acquis, nous permet de penser autrement, de poser un *autre regard* sur ce qui nous entoure. En ce sens, on doit dire que la critique est inséparable d'une transformation permanente de soi et de son propre point de vue.

Toutefois, loin de se réduire à un travail ordinaire sur soi ou à un exercice spirituel nombriliste, la philosophie est véritablement critique seulement lorsqu'elle est associée à l'expérience d'une « étrangeté » qui nous arrache des évidences quotidiennes. Or, c'est précisément à ce moment que ce travail philosophique critique prend la forme d'une histoire. Foucault écrit que ses œuvres sont des travaux d'*histoire*, sans être des travaux d'*historien*, ce qui signifie que l'exercice *historique* trouve son sens à l'intérieur d'une attitude philosophique, suivant laquelle seulement le fait de « penser sa propre histoire peut affranchir la pensée de ce qu'elle pense silencieusement et lui permettre de penser autrement »². Mais pourquoi, chez Foucault, la possibilité elle-même de la critique se trouve aussi strictement liée à l'exercice historique ? Il est possible de répondre à cette question à partir de trois points de vue différents et liés : la question de la vérité, la question du gouvernement et le point de vue de la pratique éthique.

Pour débarrasser le champ des équivoques possibles, il faut dire que pour Foucault la démarche critique n'a aucune relation à la dénonciation indignée d'un certain état de choses (qui est pourtant bien salutaire et pour ainsi dire le degré zéro tout engagement militant). Il faut plutôt trouver la source de cette notion chez Kant qui définit la philosophie critique comme une discipline qui n'est pas orientée à la connaissance directe des objets, mais à « la connaissance de la

connaissance », c'est-à-dire à la connaissance de notre manière de connaître les objets. Kant désigne ainsi une démarche de fondation de l'activité scientifique qui doit d'abord expliciter les conditions de possibilité pour qu'un objet puisse se donner à l'expérience. Ainsi la philosophie critique s'intéresse à des *a priori*, c'est-à-dire aux conditions de possibilité d'une connaissance objective sous la forme d'énoncés vrais. Foucault reprend à son compte ce travail sur les conditions de possibilité de la connaissance, notamment dans les années 1960, mais il introduit une deuxième voie de la philosophie critique qui s'intéresse moins aux conditions formelles de la vérité qu'aux formes de « véridiction », c'est-à-dire des ensembles contraignants comprenant des règles, des jeux du vrai et du faux, des stratagèmes de la volonté créés dans le cadre d'une culture afin de pouvoir « dire le vrai ». Pour comprendre la différence entre ces deux voies de la critique, on doit passer par l'histoire : pour une philosophie critique de véridictions, le problème n'est pas de savoir comment un sujet en général peut connaître un objet en général, mais comment des sujets particuliers, situés historiquement, « sont effectivement liés dans et par les formes de véridiction où ils s'engagent »³. Il s'agit alors de définir dans leur « pluralité les modes de véridiction, de rechercher les formes d'obligation par lesquelles chacun de ces modes lie le sujet au dire vrai, de spécifier les régions auxquelles ils s'appliquent et les domaines d'objets qu'ils font apparaître, enfin les relations, connexions, interférences qui sont établies entre eux »⁴. Autrement dit, s'intéresser à des sujets historiquement situés implique de comprendre selon quelles conditions un « mode de véridiction » a pu apparaître au cours de l'histoire. La philosophie critique est, de ce point de vue, une histoire des véridictions, qui s'interroge sur les différentes formes historiques du dire vrai.

On voit par là la torsion que Foucault imprime à la philosophie transcendantale kantienne : alors que celle-ci cherchait à mettre en lumière des structures formelles de l'expérience qui ont une valeur universelle, la critique foucauldienne est conduite comme « une enquête historique à travers les événements qui nous ont amenés à nous constituer et à nous reconnaître comme sujets de ce que nous faisons, pensons, disons »⁵. Il s'agit, autrement dit, de révéler les conditions historiques de possibilité de notre présent et de ce que nous appelons la vérité. Mais ce mouvement généalogique consistant à remonter du passé vers

le présent est précisément le même qui permet de montrer que des pratiques que nous considérons comme nécessaires et universelles reposent en réalité sur des conjonctures historiques fragiles et sont par conséquent contingentes, singulières, arbitraires. Son objectif est moins de construire des récits historiques convaincants que de déstabiliser nos certitudes, en montrant la contingence des valeurs et des vérités que nous croyons être universelles et intemporelles. A travers l'usage de l'histoire, il s'agit précisément de faire la généalogie d'une problématique actuelle et de comprendre les conditions de possibilité de nos discours et de nos pratiques. Le côté politique de la critique se situe là : en analysant les relations de pouvoir Foucault n'affirme pas que l'on est enserré dans les mailles d'une domination sans sortie, mais bien au contraire, il dit que notre réalité repose sur des configurations événementielles que le démontage historique permet non seulement de mettre à jour, mais aussi de transformer et de réinventer.

Mais l'on se tromperait également de penser que la philosophie critique peut ici donner des *recettes* ou des exemples de comportement : selon Foucault, la critique philosophique « n'existe qu'en rapport avec autre chose qu'elle-même, elle est instrument, moyen pour un avenir ou une vérité qu'elle ne saura pas et qu'elle ne sera pas, elle est un regard sur un domaine où elle veut bien faire la police et où elle n'est pas capable de faire la loi. »⁶ La critique est donc forcément instrumentale, elle est moyen mais sans avoir de finalité normative, c'est-à-dire sans déboucher forcément sur une solution pragmatique. La critique est précisément ce qui dissocie l'instrumental du normatif, « la critique, c'est le mouvement par lequel le sujet se donne le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité ; la critique est l'art de l'inservitude volontaire, celui de l'indocilité réfléchie »⁷.

Dire que la critique est un art, cela signifie qu'elle est une pratique permanente de mise à l'épreuve de soi. Car c'est là un autre point essentiel : la critique ne consiste pas seulement à dégager les conditions de possibilité historiques de ce que nous sommes aujourd'hui, mais elle est ce que Foucault appelle un *éthos spécifique*, une sorte « d'attitude expérimentale » qui est liée au franchissement des limites qui nous constituent en tant qu'êtres historiquement situés. De ce point de vue la critique est *aussi* une création permanente de nous-mêmes dans notre autonomie et c'est là que Foucault parle précisément d'*ontologie*, un terme qui renvoie à la recherche de l'autonomie par l'exercice historique, par une épreuve de soi-même qui est aussi production de soi : « ce travail fait aux limites de nous-mêmes (ou cette ontologie historique de nous-mêmes), doit d'un côté ouvrir un domaine d'enquêtes historiques et de l'autre se mettre à l'épreuve de la réalité et de l'actualité, à la fois pour saisir le point où le changement est possible et souhaitable et

pour déterminer la forme précise à donner à ce changement »⁸. Et Foucault poursuit en disant qu'au lieu de reconduire des grands projets globaux et radicaux, au lieu de construire des récits universels, la philosophie critique doit plonger dans son actualité, doit se frotter aux problèmes de son présent, doit devenir une philosophie de terrain à l'écoute des épreuves partielles et locales, des luttes et des initiatives spécifiques.

Si la philosophie critique se définit précisément comme ce diagnostic de l'actualité qui procède à travers des enquêtes historiques, une « ontologie historique de nous-mêmes » ne peut pas se limiter au constat ou à la dénonciation des mécanismes de domination, mais elle est structurellement inséparable de l'interrogation sur les conditions de l'autonomie et de la liberté. C'est-à-dire que, dans une optique de critique foucauldienne, on ne peut pas se limiter à montrer les formes de véridiction, ni à décrire les savoirs et les pratiques de gouvernement, mais on doit aussi obligatoirement restituer le point de vue de gouvernés, on doit s'intéresser aux pratiques minoritaires et hétérodoxes qui interrogent les limites de notre configuration historique. Cette exigence ne répond pas seulement à un souci de complétude du diagnostic de l'actualité, mais aussi au besoin de nous interroger sur les formes de franchissement des limites actuelles à la liberté et à notre besoin d'autonomie.

1. Michel Foucault, *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II*, Gallimard, Paris 1984, p.9-45

2. *Ibid.*, p.17.

3. Michel Foucault, *Mal faire dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Presses Universitaires de Louvain/University of Chicago Press, Chicago/Paris 2012, p.9

4. *Ibid.*

5. Michel Foucault, « Qu'est-ce que Les Lumières? », *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, Paris 1994, p.562-578

6. Michel Foucault, « Qu'est-ce que la critique? (Critique et *Aufklärung*) », *Bulletin de la société française de Philosophie*, Paris, n°2, avril-juin 1990, p.35-63

7. *Ibid.*

8. Michel Foucault, « Qu'est-ce que Les Lumières? », *Dits et écrits*, op. cit., p.574

Aymon Kreil

Le primat de l'instant : vérité et plaisir dans les cafés cairotes

Aymon Kreil est anthropologue. Il est actuellement chercheur à l'UFSP Asien und Europa de l'université de Zurich et professeur invité au Programme CCC. Sa thèse de doctorat, réalisée à l'EHESS (Paris) en co-tutelle avec l'Université de Neuchâtel, a pour titre *Du rapport au dire. Sexe, amour et discours d'expertise au Caire* (2012). Outre le genre et la sexualité, elle aborde la question de l'autorité religieuse, des rapports de classe et de la perception du domaine politique. L'auteur s'interroge tout particulièrement sur ses propres méthodes d'appropriation de la pensée de Michel Foucault, point de départ d'une analyse des liens complexes entre plaisir et vérité. | *Aymon Kreil is an anthropologist. He is currently a researcher at UFSP Asian und Europa of University of Zurich as well as a visiting lecturer at CCC Research-Based Master Programme. His doctoral research thesis, accomplished at EHESS (Paris) in co-supervision with University of Neuchatel, is entitled Du rapport au dire. Sexe, amour et discours d'expertise au Caire (2012). In addition to focusing on gender and sexuality, it is also concerned by religious authority, class distinctions and the understanding of the political domain. He more particularly questions his own methods of appropriating Michel Foucault's thought as a means to analyse the complex links between pleasure and truth.*

L'une des principales forces de l'œuvre de Michel Foucault est d'avoir passé au crible d'une lecture historique et d'une philosophie du pouvoir sans concession la définition de l'humain à l'époque contemporaine. De ce fait, la rencontre avec cet auteur et l'engagement en faveur de ses positions revêt souvent pour part une dimension existentielle – menant à une appropriation à laquelle lui-même invite ses lecteurs, reprenant à son compte, sous une forme renouvelée, les injonctions grecques au souci de soi comme technique de transformation de l'être.

Toutefois, comment utiliser dans la recherche les interprétations historiques de Foucault et les concepts qu'il développe afin d'étayer celles-ci ? La recherche de terrain implique une mise en suspens temporaire des catégories d'analyse des sociétés. De plus, la complexité des situations vécues rend en général inopérant les schèmes englobants cherchant par exemple à les réduire à l'expression d'un « mode de gouvernementalité ». Dès lors, pour en venir à ma pratique de Foucault, plutôt que de reprendre ses catégories d'analyse, l'aspect principal que je retiens de son travail est la puissance heuristique des interrogations qu'il soulève sur les notions de vérité et de sujet, ici autour d'un objet qu'il a lui aussi étudié, la sexualité (Foucault 1976), avec pour terrain l'Égypte, pays où j'ai mené enquête entre 2007 et 2012 sur la question.

Différents intervenants institutionnels sont actifs dans le domaine de la sexualité dans le pays, se revendiquant à même d'énoncer la vérité sur la question. Au premier rang de ceux-ci se trouvent les instances religieuses. La science, incluant la biologie, la pharmacologie ou encore la psychologie et la sociologie, constitue un deuxième référent d'intervention majeur sur les questions de sexualité. Le discours scientifique s'intègre dans un projet plus large de développement du pays sous conduite des élites éduquées, auxquelles se rallient aussi, de longue date, une large part des intervenants religieux.

Le modèle de développement promu met la famille au premier plan. Le travail accompli pour soutenir l'unité domestique participe du bien-être de la Nation. A ce titre, l'intimité entre époux peut apparaître comme constitutive de la modernité telle qu'elle est conçue en Égypte. L'harmonie au sein des couples mariés doit

permettre de réaliser à la fois une société fonctionnelle et de pourvoir au bonheur des individus. Elle ressort dès lors du domaine de l'intérêt général. La sexualité apparaît à ce niveau comme un objet de considération légitime. Des formes d'amour expressives sont généralement valorisées, notamment par des prêches ou des articles prônant une approche thérapeutique des relations. Il s'agit de rappeler fréquemment ses sentiments à son partenaire, par des déclarations amoureuses et des mots doux, et lorsqu'apparaissent des problèmes, de s'en ouvrir à lui avec franchise. La capacité de mettre en mots ses doutes et ses souffrances apparaît dans ce contexte comme l'un des attributs des individus éduqués.

Les cafés, par contraste, sont souvent dépeints comme des lieux nocifs détournant les hommes du travail et de la famille. Le plus souvent exclusivement restreint à une clientèle masculine, l'entre soi qui y prend place vise principalement à passer du bon temps, surtout lorsque le groupe réuni est hétéroclite. Les épouses sont même parfois explicitement mises à l'écart par certains en tant que rabat-joie, appelées par dérision « la police » ou « le gouvernement ». Le sexe est souvent évoqué dans ces discussions, que ce soit par des anecdotes et des plaisanteries salaces, des remarques sur les passantes ou encore des conseils pratiques. Le répertoire grotesque prédomine dans ces moments (Bakhtine 1970) : les hommes y apparaissent comme des figures gouvernées par le désir, et la puissance virile est centrale dans les conceptions qu'on y trouve de l'accès à la jouissance. L'expression des tourments intimes n'a pas sa place ici, parce qu'elle contredit l'impératif implicite de plaisir gouvernant ces rencontres.

Les répertoires moraux, qu'ils soient de références religieuses ou nationaliste, peuvent dans ce cadre être partiellement suspendus. La valorisation du plaisir partagé de l'instant relègue au second plan l'engagement sur le long terme que prône l'éthique du développement (Bayat 2007). Par conséquent, le répertoire des conversations de café est exclu du domaine officiel. C'est l'une des explications des affirmations paradoxales mais très fréquentes chez les experts selon lesquelles la sexualité serait tabou dans le pays, alors que le sujet est au contraire omniprésent.

Il existe enfin un domaine où des expressions de la sexualité centrées sur le plaisir immédiat sont diffusées publiquement. Certaines productions culturelles, après la libéralisation débutant dans les années 1970, affichent une visée ouvertement commerciale. De la sorte se multiplient des comédies et chansons souvent qualifiées de « vulgaires », qui contribuent à façonner un langage « jeune » riche en formules à référent sexuel (Armbrust 1996). Ces productions voisinent avec des travaux nourris d'ambitions didactiques, où le récit réformateur domine, et des explorations du désir où semblent dominer les préoccupations esthétiques et le jeu des formes symboliques. Les nouvelles de Youssef Idris ou plus récemment les œuvres de la plasticienne Doa Aly fournissent des exemples parlant de cette dernière approche.

Ces quelques observations rappellent les limites inévitables de dispositifs chargés d'énoncer la vérité des sujets (Certeau 1986). Au regard du poids qu'accordent nombre d'hommes aux moments passés dans les cafés, on peut même s'interroger sur l'importance du discours moderniste dans la perception de leur sexualité. Ce cas d'étude invite par conséquent à se garder de tentatives de définir univoquement les époques, en postulant des ruptures historiques irrévocables souvent situées arbitrairement. En effet, ce n'est pas rendre justice à l'intrication complexes des situations – ni d'ailleurs au travail de Foucault. Cette brève contribution montre néanmoins, je l'espère, à quel point le philosophe reste un excellent compagnon pour interroger les liens complexes entre vérité et plaisir, en Égypte et au-delà.

1. Je tiens ici à remercier Jenifer Evans, artiste et critique installée au Caire, pour les aperçus qu'elle m'a offert de la production culturelle contemporaine en Égypte.

Bibliographie

- Walter Armbrust, *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- Asef Bayat, "Islamism and the Politics of Fun", *Public Culture*, vol. XIX n°3, 2007, p.433-459
- Bakhtine Michael, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, Paris 1970 [1965]
- Michel De Certeau, « Le rire de Michel Foucault », *Le Débat*, 41, 1986, p.140-152
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité (I): La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976

Yves Citton

L'écologie de l'attention : survol synoptique

Yves Citton est un collaborateur régulier du Programme CCC. Professeur de littérature française du 18^e siècle à l'Université de Grenoble-3, il a également enseigné à Sciences Po Paris, à New York University, à l'University of Pittsburgh et à l'Université de Genève où il a reçu son doctorat en 1992. Il est co-directeur de la revue *Multitudes*. Il a publié de nombreux ouvrages dont récemment *L'Economie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme* (La Découverte 2014) et *Pour une écologie de l'attention* (Seuil 2014). Des concepts tels « attention collective », « attention conjointe », « attention individuante » sont définis dans un synopsis de maxims qui mènent le lecteur vers une nouvelle « écologie de l'attention » forte d'agentivité attentionnelle. Assisté de Laura von Niederhäusern et Aurélien Gamboni, il propose un Reading Group & un Atelier d'expérimentation attentionnelle, inspiré du travail de Graham Burnett (*The Order of the Third Bird*) et un exercice d'écriture collective pour *Multitudes* (automne 2014, n°57) sur le thème *Art et Valuations*, signé « Coalition Circulaire des Connectivités ». | *Yves Citton is a long-term collaborator of the Programme. CCC had the pleasure to regularly benefit from his enthusiasm, his contagious shared pedagogy and his multiple and surprising fields of research. Philosopher and professor of 18th century literature at University of Grenoble-3, he has also taught at Sciences Po Paris, New York University, University of Pittsburgh and at University of Geneva, where he received his PhD in 1992. He is co-editor of the magazine Multitudes. He published numerous books. Concepts such as "collective attention", "joint attention", "subjective attention" are defined in a synopsis of maxims driving the reader towards a new "ecology of attention". In cooperation with Laura von Niederhäusern and Aurélien Gamboni, he proposed a Reading group & a Laboratory for the experimentation attention inspired by the work of Graham Burnett (The Order of the Third Bird) as well as a collective writing assignment published in Multitudes (Autumn 2014, no 57) in the issue on Art et Valuations, signed "Coalition Circulaire des Connectivités."*

Une **structuration en millefeuille** : l'attention est à concevoir comme une superposition de dynamiques se déroulant sur de multiples niveaux enchevêtrés et selon des fonctionnements très différents entre eux.

Attention collective	envoûtements médiatiques		publics
Attention conjointe	situations relationnelles		foules/groupes
Attention individuante	choses/expériences		individus
réflexive	valeurs	évaluations	sujets
volontaire	objets	focalisations	système exécutif
automatique	saillances	captivations	système perceptif

I. L'attention collective

4. Un postulat de ressource limitée: la quantité totale d'attention disponible parmi les humains à chaque instant est limitée.

5. Un corollaire de rivalité: la somme d'attention attribuée à un certain phénomène réduit la masse d'attention disponible pour considérer d'autres phénomènes.

13. Axiome du capitalisme attentionnel: l'attention est en passe de devenir la forme hégémonique de capital.

14. Une ontologie de la visibilité qui mesure le degré d'existence d'un être à la quantité et à la qualité des perceptions dont il fait l'objet de la part d'autrui. *Esse est percipi* (Berkeley).

16. Un principe de valorisation par l'attention: le seul fait de regarder un objet constitue un travail qui accroît la valeur de cet objet. « *To look is to labor* » (Jonathan Beller).

17. Une dynamique d'auto-renforcement circulaire: « l'attention attire l'attention » (Jean-Michel Espitalier).

20. Une logique d'investissement financier: « le système monétaire de l'attention s'appuie sur des services financiers spécialisés; ces fonctions boursières et bancaires sont assurées par les mass-médias » (Georg Franck).

21. Des opérations de mesure homogénéisantes: « L'attention devient monnaie seulement lorsqu'elle est mesurée en unités homogènes et mise en circulation à travers des actes d'échange anonymes » (Georg Franck).

31. Un phénomène de suréconomie d'échelle: les effets multiplicateurs rendus possibles par les technologies de communication de masse exploitent l'attention vivante du récepteur en la soumettant à l'attention morte des machines.

32. Une plus-value attentionnelle résulte de la différence entre l'attention prêtée et l'attention reçue.

29. Des nouvelles luttes des classes opposent « ceux qui apparaissent dans les médias et ceux qui n'y apparaissent pas » (Georg Franck).

27. Une taxe sur les dépenses publicitaires d'un taux (f) défini en fonction de la force du signal publicitaire émis, de la marge de profit (θ), du rayon de diffusion (r), du budget des acheteurs (γ), du coût du signal (κ) et d'une mesure du degré de richesse en information de l'économie concernée (τ) (Josef Falkinger).
Publicité = distorsion de concurrence.

36. La classe des hackers, en se livrant à des bricolages de divers types (technologiques, conceptuels, esthétiques, politiques), consacre son attention à produire de nouvelles connaissances et de nouvelles cultures – autrement dit, un surplus d'« information » – mais sans posséder les moyens de réaliser la valeur de ce qu'elle crée (McKenzie Wark).

37. Le pouvoir vectorialiste consiste donc en « la capacité de déplacer l'information d'un lieu à un autre. C'est le pouvoir de déplacer et de combiner tout et n'importe quoi comme une ressource » (McKenzie Wark). GAFAM: Google, Amazon, Facebook, Apple + TF1, Fox News, Goldman Sachs, etc.

41. Des condensateurs d'attention: « un sous-système de traitement informationnel (un ordinateur, une nouvelle unité organisationnelle) réduira la demande nette en attention du reste de l'organisation si et seulement si il parvient à absorber davantage d'information, précédemment reçue par les autres, qu'il n'en produit – s'il peut écouter et penser davantage qu'il ne parle » (Herbert Simon).

42. Un moteur de recherche est une machine attentionnelle à la puissance deux (ou trois ou n), qui dirige notre attention en fonction de la façon dont les autres internautes ont dirigé leur attention.

46. Un principe de quantification: l'agrégation machinique des attentions opérée par PageRank accouche d'un chiffre assignant à toute entité sa valeur d'attention à un instant t.

43. Un principe de priorisation: le pouvoir propre à la classe vectorialiste consiste à agencer des priorités, plutôt qu'à inclure ou exclure du champ de visibilité.

44. Un principe d'alignement: PageRank ne trouve ce que nous cherchons que parce qu'il aligne notre attention individuelle sur les orientations dominantes de notre attention collective.

45. Un principe de marchandisation qui s'efforce de soumettre les flux attentionnels aux besoins ou aux désirs de maximiser les revenus financiers.

II. L'attention conjointe

51. La co-attention présente: plusieurs personnes, conscientes de la présence d'autrui, interagissent en temps réel en fonction de ce qu'elles perçoivent de l'attention des autres participants.

53. Un effort d'accordage affectif: on ne saurait être véritablement *attentif* à autrui sans être *attentionné* à son égard.

71. Un envoûtement présentiel trame notre affectivité à travers l'entre-fécondation d'attentions croisées communiées dans une relation de présence immédiate de corps à corps.

76. La vigilance associative: pour faire face aux dangers extérieurs qui menacent notre vie et notre bien-être, nous sommes mieux équipés, plus forts, plus prudents, à plusieurs que tout seul.

77. La maintenance préventive: pour assurer le maintien de nos conditions de vie, nous devons veiller à assurer la reproduction de nos ressources naturelles et humaines.

78. Le souci relationnel: la qualité de notre existence dépend du soin que nous prendrons de la qualité des relations qui tissent simultanément notre environnement et notre être.

79. Maxime d'écoute attentionnée: tu feras de ton mieux pour te rendre attentif à ce qui préoccupe l'attention d'autrui, et pour remédier concrètement à ce qui lui fait souci (sans juger de sa validité abstraite).

80. Maxime de soin pluraliste: tu t'efforceras d'autant plus de valoriser une sensibilité qu'elle t'est étrangère et originellement incompréhensible.

81. Maxime d'avance de confiance: tu écouteras les autres en partant du principe qu'ils font de leur mieux et qu'ils ont en général de bonnes raisons pour sentir, penser et agir comme ils le font.

82. Le paradoxe de l'attention flottante: c'est en ne prêtant pas attention à ce qu'essaie de nous dire quelqu'un qu'on comprendra mieux le sens de son message.

83. La distraction émancipatrice: tirons de notre distraction l'occasion d'un détachement qui, en nous libérant de nos œillères volontaristes, nous permettra de ré-envisager les problèmes d'une façon inédite.

85. La plus-value inter-attentionnelle: l'entrecroisement d'attentions conjointes mais flottantes, c'est-à-dire soucieuses de se décoller les unes des autres, produit des sensibilités et des connaissances nouvelles, supérieures à la somme des savoirs apportés par chacun.

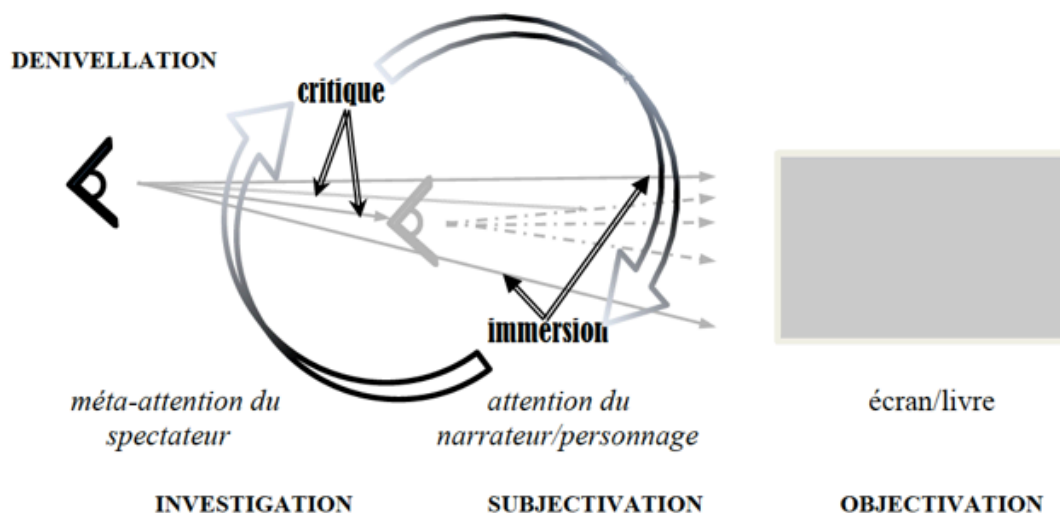


Figure 19: L'oscillation entre immersion et critique

III. L'attention individuante

a) L'attention automatique

88. L'attention automatique: un « système perceptif » se livre à un premier travail d'identification sans intention, sans conscience et sans effort apparent de la part du sujet.

90. Des effets de priming: la présence d'une chose dans notre champ sensoriel affecte notre façon de penser, de parler et d'agir, sans que nous ne nous en rendions compte.

91. Des captures par saillance des impressions auxquelles nous ne pouvons pas nous empêcher de faire attention.

92. Les « captivations »: processus qui nous absorbent dans des schèmes moteurs ou émotionnels prenant un certain temps pour se déployer (Jean-Philippe Lachaux).

b) L'attention volontaire

97. Un principe de séquentialité: notre système exécutif attentionnel ne peut à chaque instant se diriger que vers un seul objet à la fois.

98. Un principe d'intermittence nous conduit à diviser notre attention en passant très vite d'une tâche à l'autre, tout en n'en traitant qu'une seule à la fois. Multi-tasking.

99. La modulation d'échantillonnage: dès lors que nos diverses tâches n'exigent pas une attention constante, notre liberté consiste à moduler la fréquence avec

laquelle nous y redirigeons notre attention pour en surveiller le bon déroulement.

101. Des degrés de focalisation: l'effort concentrant les ressources attentionnelles sur une activité précise entraîne une diminution proportionnelle de la capacité à exécuter les autres tâches concurrentes.

102. La cécité attentionnelle: auto-amputation perceptuelle causée par le besoin de concentrer ses ressources attentionnelles sur un axe de pertinence étroitement déterminé, ce qui conduit à les désinvestir des autres axes concurrents.

93. Un travail d'incorporation fait passer au rang d'automatisme l'effort d'attention originellement requis de façon volontaire pour accomplir certains gestes.

c) L'attention réfléchie

104. L'attention réflexive: l'individu peut faire attention aux dynamiques, aux contraintes, aux dispositifs, et surtout aux valorisations, qui conditionnent son attention.

105. Un cercle incestueux – qui n'est vicieux que parce qu'il n'est que *sélectivement* vertueux – fait que j'accorde mon attention à ce que je valorise et je valorise ce à quoi j'accorde mon attention.

112. L'évaluation valorisante: si prêter attention à quelque chose aide à lui reconnaître une valeur propre à justifier l'attention qu'on lui accordera ultérieurement, alors toutes nos procédures d'évaluation sont affectées d'un vice de forme, puisqu'elles contribuent à valoriser activement ce qu'elles ne prétendent qu'évaluer objectivement.

IV. Vers une écologie de l'attention

133. L'attention comme unisson : « un agent exécute une tâche de façon attentive si et seulement si son exécution de cette tâche fait preuve d'unisson cognitif » :

« Soit un agent α et une tâche τ que l'agent est en train d'exécuter, on appellera « arrière-fond de τ » l'ensemble des ressources cognitives que α peut mettre au service de τ avec discernement. La performance de τ par α fait preuve d'unisson cognitif si et seulement si les ressources de l'arrière-fond de τ ne sont pas occupées par une activité qui n'est pas au service de τ . » (Christopher Mole)

135. L'attention comme contrepoint fait de la mise en lumière de nos points aveugles, par décentrement de point de vue, la finalité essentielle de l'effort attentionnel.

136. L'attention polyphonique: le défi de l'attention partielle continue est d'ajuster aussi finement que possible nos comportements à la multiplicité hétérogène des contraintes, des voix et des projets qui se superposent dans ces grandes improvisations collectives que sont nos formations sociales (Cathy Davidson).

137. L'attention technogénétique: la matérialité des appareils qui conditionneront nos attentions de demain dépend de la façon dont nos attentions d'aujourd'hui sélectionnent certaines propriétés offertes par les appareils produits hier (Katherine Hayles, Mark Hansen).

138. Trois principes écologiques d'agentivité attentionnelle:

1) Il est difficile ou douteux que l'individu puisse diriger son attention de façon « autonome » : l'attention humaine est toujours « conditionnée ».

2) Il est certain que nous pouvons opérer aujourd'hui – individuellement et collectivement – des actions de reconfiguration des environnements qui conditionneront nos attentions demain: c'est à ce niveau que s'exerce notre agentivité attentionnelle (réflexive et méta-évaluatrice).

3) L'écologie attentionnelle consiste à aménager les voutes de résonance conditionnant nos attentions à venir.

Igor Galligo

De l'art optico-cinétique à l'art ambiantal – Vers une dissémination de l'attention

Igor Galligo, diplômé Master en sciences humaines (philosophie contemporaine, sciences politiques et esthétique), a complété un travail de doctorat en Arts et sciences de l'art sur *Les dispositifs ambiantaux et de dissémination de l'attention*, sous la direction de Bernard Stiegler et Bernard Guelton. Il interroge les processus d'attention activés par les pratiques artistiques optico-cinétique des années 1950 et ce qu'il nomme *les dispositifs ambiantaux* des productions artistiques contemporaines. Dans quels jeux de pouvoir sont pris les sujets de l'attention disséminée? Quelles conséquences la dissémination de l'attention a-t-elle sur les facultés de perception? | *Igor Galligo graduated in humanities (contemporary philosophy, political science and aesthetics). He is engaged in a doctoral research in art and the sciences of art, more specifically in contemporary philosophy, political sciences and aesthetics. In 2012, he started PhD studies in Arts and Science of Arts on Les dispositifs ambiantaux et de dissémination de l'attention, supervised by Bernard Stiegler and Bernard Guelton. He questions the process of attention activated in optico-cinetic art practices of the 1950s and what he calls « the ambient devices » of contemporary artistic productions. In which power games are the actors of the spread attention engaged? What are the consequences of disseminated attention on perception faculties?*

À l'aube des années cinquante, nombreux artistes optico-cinétiques voulurent fonder leurs recherches sur le rapport entre la vitesse de la captation attentionnelle et la réactivité de la réponse motrice. Ainsi les titres de beaucoup d'œuvres de l'art optico-cinétique semblent concernés par ce projet dynamogénique. Les *Accélération optiques* (à partir de 1961) de Jean-Pierre Yvaral, avec leurs variantes *Déplacement-Accélération* ou *Cylindres en accélération*, *Accélération Circle* de Bridget Riley (1961) et la série des *Dinamica circolare* (à partir de 1964-1965) de Marina Apollonio, expriment ce régime de dynamique perceptuelle et attentionnelle et la force motrice qui l'accompagne. Comme l'avait proposé Jean Epstein en son temps, « l'utopie physiologique de voir ensemble se remplace par l'approximation : voir vite »¹. Les formes circulaires de l'art cinétique, qui absorbent l'œil dans de vertigineux pas de vis scopiques, manifestent donc le faible contrôle de l'observateur sur l'objet de son attention. En privilégiant la rapidité du balayage visuel sur la surface (le scanning) plutôt qu'une saisie globale des phénomènes visuels, c'est une emprise sensitive imparfaite, « approximative », dit Epstein qu'exprime le régime attentionnel de l'art optico-cinétique.

La totalité des dispositifs de Brion Gysin porte assurément les mêmes enjeux adaptatifs : comme eux, ils contribuent à l'accroissement de la dynamogénie ambiante en entraînant la mécanique visuelle à des vitesses plus rapides, et donc à la constitution d'arcs réflexes d'une efficacité supérieure – dont le neurologue et cybernéticien Grey Walter clame la nécessité vitale pour l'individu engagé dans des transformations de la vie moderne : « un rythme plus rapide a indubitablement une valeur de survie dans un monde de vie exigeant des décisions et des actions toujours plus rapides. »²

Des « accélérateurs visuels », c'est ainsi que Nicolas Schöffer qualifie ses œuvres mobiles et lumineuses de la série des *Microtemps*, commencée à partir de 1962. À l'heure où se construisent les premiers accélérateurs de particules, auxquels se réfère l'artiste en parlant également de « cyclotrons visuels », l'œil hyperesthésié de l'observateur moderne se mesure cette fois à la puissance des décharges énergétiques de la matière corpusculaire. La force percussive de

la lumière pulsatile est alors censée ouvrir la voie aux bases neurales de la dynamique attentionnelle et engager une forme de perception que l'artiste nomme à plusieurs reprises « neuronienne ». Jusque dans leur titre, les *Microtemps* pourraient ainsi se faire l'écho des recherches contemporaines d'un Alfred Fessard sur les microrhythmes neuronaux et sur la cinétique de la machine nerveuse, à la base des messages envoyés au cerveau par les sens³.

Lorsque le rythme mécanique finit par susciter l'épilepsie, on atteint là le mode paroxystique de l'hyperstimulation sensorielle déclenché par les nombreux dispositifs à lumière pulsante de l'art optico-cinétique, qui porteraient aussi bien que le stroboscope le nom de « stimulateur cérébral » qu'on lui a parfois donné⁴. En passant par tous les degrés de stimulation, du plus agressif, avec des œuvres comme *Boîte à flash* (1964) de François Morellet, jusqu'aux *Cercles lumineux* de Vardanega, dont les anneaux pastels et doucement pulsatiles exhalent des sensations lénifiantes. Au même niveau de paroxysme, on pourrait également mentionner les installations éprouvantes de Julio Le Parc, où la saccade lumineuse se projette sur les parois de l'environnement *Mouvement surprise avec lumière pulsante* (1967) ; *Cellule avec projection en vibration* (1968) ; mais aussi *L'Ambiente a shock luminosi* de Giovanni Anceschi, présenté en 1964 dans l'exposition Nouvelle Tendance à Paris⁵ ; et les nombreuses installations jouant sur la rémanence de séquences lumineuses, comme *After Structure* (1966) de Gianni Colombo, ou encore l'environnement présenté par François Morellet à la Biennale de Venise de 1970. Dans ce cas, la décharge musculaire contre un punching-ball déclenchait une tempête lumineuse, dans un accord retrouvé entre le choc corporel et le choc visuel⁶.

Si les artistes optico-cinétiques voulurent « moderniser » notre attention en l'entraînant dans des dispositifs expérimentaux émetteurs de lumière pulsante et simulant l'environnement lumineux moderne, il semble que le *moment d'acmé épileptique* de son histoire ait freiné son projet, comme si la crise d'épilepsie avait suscité la crise du mouvement (optico-cinétique). L'évolution contemporaine de l'art optico-cinétique paraît aujourd'hui beaucoup moins

enthousiasmante et semble s'être détournée de ses intentions modernistes éducatives, pour nous restituer plutôt des sensations visuelles et cinétiques et finalement une ambiance.

L'héritage contemporain artistique de l'art optico-cinétique exprime aujourd'hui une toute autre intention que celle portée par les artistes cinquante années auparavant. La pulsation lumineuse s'est imposée comme l'auxiliaire d'un art qui souhaitait remettre en cause la possibilité d'une attention concentrée. Plusieurs œuvres récentes qui utilisent la lumière le font d'une façon donnant à penser que celle-ci n'est plus la condition d'une attention dynamique et habile, mais, au contraire, l'épreuve de son impossibilité.

L'art luminocinétique contemporain donne à réfléchir une autre vision de l'excitation lumineuse métropolitaine. La lumière urbaine va prendre une dimension proprement traumatique. Une œuvre telle que le *Light Wall* (2000) de Carsten Höller en est l'expression. Des centaines d'ampoules électriques disposées sur un mur, en configuration frontale ou angulaire, clignent, jusqu'au risque de l'épilepsie, selon une fréquence calculée pour provoquer chez le spectateur, qui aura vite été forcé de fermer les yeux, des phénomènes visuels voisins de l'hallucination.

L'œuvre d'Ann Veronica Janssens intitulée *Donut* (2003) est également violemment pulsative. Elle consiste en la projection en boucle, sur le mur-écran d'une salle obscure, de flashes circulaires et concentriques de couleur, à intervalles ultrarapides et constants. Dix couleurs se suivent le temps d'un cycle. Après quelques instants, l'esprit du spectateur est, durant les noirs qui séparent les flashes, envahi par la propagation de ces ondes lumineuses. En quelques mesures, ces cibles, par leurs intenses clignotements, ne sont plus ce que vise le sujet attentif, mais ce qui vise ce dernier. *Donut* est à mettre en relation avec une autre œuvre de l'artiste, la vidéo *Scrub Berlin* (2002). Cette fois, les cercles se sont transformés en rectangles dont les couleurs évoluent à un rythme variable. *Les Hommages au carré* de Josef Albers endossent désormais les habits du *flicker film*. Le quadrangle en proie au « battement » : pouvait-on trouver meilleure allégorie du destin présent du luminocinétisme ?

Le *battement* est, la catégorie avancée par Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss pour rendre compte du fait répétitif, sans issue, ni relève, qui défait constamment ce qu'il a fait, procès dont l'ambition est d'interdire l'avènement de la *bonne forme*, qui devait permettre au spectateur d'augmenter sa maîtrise attentionnelle de l'environnement moderne⁷. Si avec des pièces comme le *Light Wall* de Höller, *Donut* ou *Scrub Berlin* de Janssens, le luminocinétisme contemporain emprunte comme ses ancêtres les voies du *flicker*, un changement de perspective important est toutefois intervenu.

L'objectif anti-illusionniste, c'est-à-dire le désir d'accroître les capacités hyper-attentionnelles du spectateur, qui fondait la démarche des initiateurs du *flicker film*, aura vite été remplacé par son exact opposé : le traumatique effet d'aveuglement provoqué par un battement, la perte de connaissance plutôt que son élargissement. Le destin du *flicker* est par conséquent paradoxal. Visant, au départ, avec une ambition très moderniste, à faire prendre conscience au spectateur qu'il regarde passer une série de photogrammes par l'ouverture d'un projecteur, tout comme, par exemple, Robert Ryman s'attachait dans la même période à dénuder les divers composants de la peinture et du tableau, le *flicker* va finalement aboutir à déchaîner le refoulé corporel du programme visualiste du modernisme. Dans le *Light Wall* ou avec *Donut*, le battement n'a évidemment plus aucune visée anti-illusionniste, il ne répond plus à quelque souhait de voir s'amplifier la maîtrise attentionnelle du spectateur sur le procès auquel il est confronté, mais plutôt de déstabiliser celui-ci en le soumettant à l'expérience d'états limites.

Chez Daniel Tremblay, la peinture met en crise l'instance focale et la concentration attentionnelle. L'effet *op* est ici le corollaire d'un phénomène de défocalisation et non la manifestation d'un redoublement de l'activité visuelle. La question du mouvement n'est toutefois pas totalement absente de l'esthétique de Tremblay. Si les cibles sont déformées, s'il est difficile de les regarder, c'est en effet que le mouvement, la vitesse sont désormais de la partie. La conscience de la mobilité des objets vus, du déplacement des cibles, bref, la question stroboscopique, est devenue d'ailleurs à ce point insistante en un moment de l'histoire qu'un art est né : le cinéma. Tremblay a d'ailleurs significativement intitulé l'une de ses expositions : *The Entire Movie / Quickest Way to the Airport* – associant ainsi aéronautique et cinéma (un art du mouvement et de la vitesse). On le comprend donc, avec les cibles déformées de Tremblay, il s'agit, non de créer l'illusion d'un mouvement, mais de tirer les conséquences iconographiques du mouvement qui s'est doublement emparé des cibles et de leurs spectateurs. Bref, là où l'Op Art s'attachait au mouvement des figures, Tremblay s'emploie avec ses cibles à la figure du mouvement. Ces cibles déformées nous disent que la focalité et l'attention concentrée sont en crise et nous suggère l'hyper-mobilité et la vitesse comme causes de cette crise.

La baisse de tension que connaissent les vibrations picturales sont également éprouvées par les lumières elles-mêmes. Le *Light Space Modulator* (2003) conçu par Philippe Decrauzat est assez simple : deux ampoules électriques, fixées aux deux extrémités supérieures d'un tube en forme de T, dont les pulsations lumineuses reproduisent la séquence, très lente, de la machine à hypnotiser du film *L'Exorciste 2* (1977) de John Boorman. Les signaux photoniques du *Modulator* de Decrauzat n'hypnotisent pas leur spectateur,

mais le laissent en proie à un étrange sentiment de dépossession : stimuli sans effets notables ; aucun sens ne peut clairement être prêté à ces pulsations. Que l'œuvre référentielle soit un film d'horreur ne rend que plus sensible la dédramatisation ainsi obtenue. A la peur succède la vacance.

Le *Billboard* (2004) de Jeppe Hein donne, lui aussi, du cinétisme une version particulièrement désublimée et sans illusion : le panneau d'affichage fait pivoter ses facettes, non pour renouveler l'information délivrée, varier les messages, changer d'image, mais pour exhiber, les versions successives et identiques d'une vacance du sens. La machine cinétique semble désormais plus proche de la vanité que d'un vecteur d'extension sensorielle. Les données atmosphériques déterminées par le luminocinétisme contemporain participent ainsi dans de nombreuses installations et vidéos à la sensation d'un état dépressif, état qui fait écho aux troubles de l'attention avec ou sans hyperactivité de certaines figures maniaco-dépressives. L'œuvre propose au public non plus une expérience, mais une imprégnation : l'image ne crée pas du sens, mais de l'ambiance. Une ambiance qui restitue un état du réel auquel on a soustrait le sens. La perte subie est une perte d'inscription, une mise au ban des règles sémantiques qui régissent l'usage, équivalant à une sortie hors du langage.

Dans le *revival* op et cinétique d'aujourd'hui deux tropismes semblent ainsi se manifester, soit vibrations, battements et pulsations sont accentués à l'extrême, parfois jusqu'au trauma, ou ils se voient au contraire atténués pour n'être souvent plus que des signes macabres d'eux-mêmes. Faut-il conclure à quelques radicales divergences entre les héritiers ? Rien n'est moins sûr. D'un côté, la maximalisation des effets contribue, en contraignant à cligner vite des yeux, voire à les fermer, à renforcer la composante *anti-gestaltiste* de l'Op Art et du luminocinétisme, celle qui n'abstrait pas l'œil du corps et affole l'attention. De l'autre côté, la minimalisation de ces mêmes effets exprime – en faisant tourner à vide des machines ou en renversant le mouvement de la figure en figure du mouvement – une perte des capacités dynamiques attentionnelles, une perte de leur réactivité et de leur motricité, dont de seules « impressions ambiantales » semblent être les derniers signes d'une sensation esthétique.

La cybernétique joua un rôle essentiel dans l'entreprise de démolition de la conscience conduite par certains artistes optico-cinétiques et luminocinétiques. Fruits d'une science désublimante – la « métaphysique de l'âge atomique », selon Heidegger – mis au service d'un art désublimé, les machines cybernétiques, en mettant en évidence la possibilité d'un comportement sans conscience, auront puissamment participé, à cette critique de toute une métaphysique de la subjectivité. Cependant, les évolutions contemporaines de l'art cybernétique tendent à démontrer non seulement

l'échec de son projet dynamogénique, par un décrochage des capacités attentionnelles, mais aussi son désastre cognitif, par une saturation de ces mêmes capacités attentionnelles, donnant alors naissance aux problématiques esthétiques de l'ambiance. L'ambiance, en tant que catégorie esthétique devient ainsi une catégorie historique. Elle supplante celle de l'art optico-cinétique, apparue quelques cinquante années plus tôt.

-
1. Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, La Sirène, Paris 1921, p.173
 2. William Grey Walter, « Aspects de l'électrophysiologie des mécanismes mentaux », *Docteur Richier, Perspectives cybernétiques en psychophysiologie*, PUF, Paris 1951, p.200
 3. Alfred Fessard, « Leçon inaugurale », in Alain Berthoz, *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*, Odile Jacob, Paris 1999, p.311
 4. Rosy Morel, « Comment fonctionne le cerveau ? » in *Sciences et Avenir*, n° 104 (octobre 1955), p.459
 5. Nouvelle tendance est une proposition visuelle du mouvement international, exposition, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Paris 1964
 6. Pierre Arnauld, « Ce que devrait être le spectateur » in *François Morellet*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2000, p.17-27
 7. Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *Battement, L'informe mode d'emploi*, Centre Georges-Pompidou, Paris 1996, p.124-130

Coalition Circulaire des Connectivités

Objetsvaluateurs non-identifiés

Le texte associe les fragments écrits par les étudiants participant à l'Atelier d'expérimentation attentionnelle, dirigé par Yves Citton, le 8 avril 2013 dans le cadre du Séminaire Pré-Doctorat/PhD. L'exercice proposait de choisir un objet ou un événement singulier à prendre comme point de référence pour tester et mettre à l'épreuve différents modes d'attention. Chaque objet-événement discuté en « coalition », a donné lieu à de courts textes collectifs, réunis pour la publication dans la revue *Multitudes* par le savoir-faire éditorial d'Yves Citton. | *"Objetsvaluateurs non-identifiés" gathers short texts written by the students participating in the Laboratory for the experimentation of attention (8 April 2013). The assignment proposes to choose an object or event as a reference to test different modes of attention. Each object-event discussed in "coalition" is a short collaboratively written text, edited by Yves Citton and published in Multitudes.*

A quoi ressemble le noeud entre art et valuation vu depuis une école d'art – pour ceux qui cherchent à y « apprendre » ce qu'est l'art et ce qui fait sa valeur ? A une série discontinue d'histoires, de situations, de problèmes et d'hypothèses – d'ovnis, tous situés entre présence et absence, entre attention et distraction, entre déroutés monétaires, dérives sécuritaires et dérèglement climatique.

On peut se contenter de les lire séparément, comme autant de *puzzles*, énigmes sans clés, fragments orphelins de raison introuvable. On peut s'amuser à les lier ensemble, comme un anti-manifeste, *puzzling and puzzled*, tenant en huit aphorismes sur art et valuation, avec pour pivot la question de l'attention :

- 1 – Les valeurs de l'art ne sont pas attachées à des oeuvres, mais à des membres-fantômes, dont la dette étudiante contractée dans les écoles d'art est aujourd'hui la manifestation dé-valorisée.
- 2 – En valorisant des absences, un certain art conceptuel offre un substitut à la Ritalin.
- 3 – L'économie attentionnelle de Google PageRank modélise avantageusement les stratégies auto-valorisatrices des trajectoires observables dans un vernissage.
- 4 – La critique n'a plus de place dans les processus de valuation dominés par l'économie de l'attention.
- 5 – Certaines pratiques artistiques revalorisent les valeurs en implantant des appendices de cérémonies qui nous poussent à réévaluer les usages de l'argent.
- 6 – De par la valorisation attentionnelle qu'il induit, le Google-capitalisme agit comme un ovni qui sape l'intelligence pollinisatrice en court-circuitant la recherche de valeur pour l'axer sur la récolte de profits.
- 7 – L'atténuation du dérèglement climatique devra passer par une revalorisation du bricolage caractéristique de l'art (-isanat).
- 8 – La double face de l'Internet (libre accès et surveillance) ne fait apparaître ses valeurs d'usage que depuis l'envers, ouvert, de sa pyramide – que les bricolages artistiques ont pour fonction de réévaluer.

L'insoutenable légèreté du spectre

Garder continuellement le sentiment de présence d'une jambe absente, à travers des douleurs qui l'élancent à l'endroit précis où son membre lui a été retiré, voilà le poids que doit traîner l'amputé. Près de 90 % des patients éprouvent ces « douleurs fantômes », pendant parfois plusieurs années après l'opération. Issues de l'absence d'un membre, elles se raniment lors de gestes réflexes et d'actions coutumières. Dans la pesanteur de son absence, le membre fantôme se signale par la douleur.

Un étudiant se sent assailli par ces douleurs insoupçonnées, lorsqu'il contracte un emprunt et réalise à quel gouffre financier son compte bancaire vient de s'assimiler. Tous ces zéros dans le négatif, l'abstraction d'un vide irreprésentable, omniprésent, angoissant. La dette étudiante est son « membre fantôme ». En empruntant pour financer ses études, il se fait hanter par le spectre.

Loin de se restreindre aux bornes de son esprit, le prêt étudiant, par l'ampleur de son immatérialité monétaire, envahit les marchés financiers. Source de transactions, titrisations, spéculations, il se place comme matière première d'excellence dans la construction boursière. Ainsi, l'encours des prêts aux étudiants a presque doublé aux États-Unis ces cinq dernières années, atteignant mille milliards de dollars, selon une estimation du Bureau de Protection Financière des Consommateurs (CFPB). Le marché du prêt pour les études supérieures représente déjà plus d'un dixième de celui des crédits immobiliers résidentiels.

Toutes ces attentions captivées par ce membre absent, par cet argent manquant, en viennent à le valoriser constamment. Il s'assure une place dans les bulles financières, en même temps qu'il pèse lourd sur les épaules de ceux qui le portent. Un poids fantôme à double tranchant, comme le montre une étude récente de PayScale diffusée par *The Economist* du 5 avril 2014. Tandis qu'un étudiant en ingénierie peut espérer tirer de son diplôme 500 000 dollars de valeur ajoutée sur vingt ans, l'étudiant en école d'art peut s'engouffrer dans plus de 100 000 dollars de déficit sur la même période.

Art e(s)t dévaluation. Ainsi mesure-t-on la valeur de l'éducation proposée aux jeunes générations auxquelles on s'autorise aujourd'hui à retirer l'équilibre pour marcher.

C14H19NO2 (Artworks)

C14H19NO2 is a chemical formula of methylphenidate, a chemical component of various drugs such as Concerta, Methylin, Ritalin and others, used for attention-deficit hyperactivity disorder treatment. These medical drugs bear many controversies along them, mostly related to their side effects, but they also push to question ADHD itself. Can lack of concentration be a reasonable justification for chemical medical care, imposed on individuals, mostly of young age? And what does it mean not to be able to focus in the age of modern media technologies, where attention is always being exasperated by continuous flow of visual material?

Three works of conceptual art suggest a different position. In contrast with visual idolatry and the reign of images, these three pieces can only be grasped and conceived while focusing one's attention as a mental ability. This mental ability, for instance, might be lost while wandering in silent galleries packed with iconic artworks; the museum tour might become just *wanderlust*, where Lust is somewhat of a bidirectional gaze in Lacanian sense. Entering into Robert Barry's *90mc Carrier Wave (FM)* disrupts this promenade; the absence of image here diverts a common desire of art experience and activates more attentive consciousness. Even if the piece is purported to be "On view" in the section "Painting and Sculpture II, Gallery 21, Floor 4" of the MoMA – although the website substitutes "image not available" for a photo – it is described as "consisting of radio waves generated by a hand-engineered FM radio transmitter installed in this gallery but hidden from view, as it was first presented in an exhibition organised by Seth Siegelau in 1969. When amplified through a transistor radio tuned to the specified FM frequency (90mc), the waves produce tones and sounds of varying intensity, depending on the strength of the signal". Image not available, indeed.

Another example of meta-attentional art, Maurizio Cattelan's *Untitled*, is an invisible sculpture that was stolen from a car trunk in 1991. It brings its audiences an extension of attention, i.e. it enforces imaginative capacities. One imagines a film sequence with an open car trunk of a van as the only image. Is the sculpture there, and if not, where else might it be? What is the destiny of Cattelan's artwork, probably lost forever? By raising these questions, one assigns one's attention to something that is claimed to be existent, but not present; and one might become much more in tune with what is existent, present, but not *represented*.

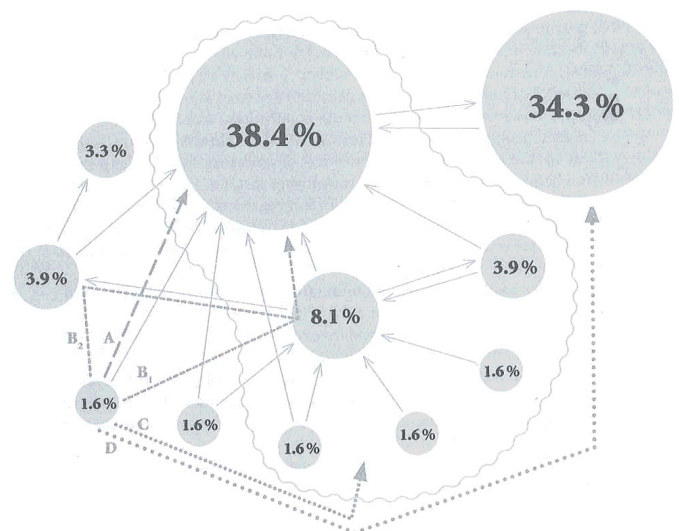
Finally, the last piece of this triptych of absence is *The Ghost of James Lee Byars* by James Lee Byars. The artist invites the audience to meet his spirit in a completely dark room. This immaterial and conceptual gesture might propose some valuable insights on attention, as a different sensibility of a human being. In a spiritual environment, of which Byars was very fond of, this sensibility might be rehabilitated, and lead to new types of experiences and self-awareness.

Does C14H19NO2 provide a formula for "valuation"? Does any of these three pieces? If they don't, what does?

Mediate attention in an art space – of competency strategy

Problem: 1.6% enters in an art space. How can 1.6% access a position by which 1.6% can increase his attention capital by getting in touch with 38.4%?

Hypothesis: What if an exhibition opening displayed the same relational patterns featured on Felipe Micaroni Lalli's illustrative diagram for Google PageRank?



Scenario A

The Stage: 1.6% goes directly to 38.4% without any support, however with his own initial and personal capital.

The Tactic: In this scenario, both failed due to lack of displayed personal capital.

The Effect: 38.4% will not notice the presence of 1.6%, as in this scenario 1.6% does not have enough capital to capture the big player's attention.

Scenario B1

The Stage: 1.6% and 8.1% know each other as they went to the same art school, yet 8.1% got his work reviewed in art newspapers by 3.9%.

The Tactic: 1.6% goes down memory lane with 8.1% and they reminisce about their past days in art school.

The Effect: 1.6%, being in proximity with 8.1%, increases his initial position and has greater chances to catch the attention of 38.4%.

Scenario B2

The Stage: 1.6% recognises 8.1%, but feels that he does not have enough initial capital to directly talk to him (despite their common past in art school).

The Tactic: 1.6% recognises art critic 3.9% and approaches him to talk about his latest article, about 8.1%. Now they have a common interest in getting close to 8.1%.

The Effect: 1.6%, being in proximity with 8.1% through 3.9%, increases his initial position and has greater chances to catch the attention of 38.4%

Scenario C

The Stage: (1.6% + 1.6% + 1.6% + 3.9% + 8.1% + 38.4%) are in discussion about the latest art trends. 38.3% is leading the conversation, giving his point of view.

The Tactic: 1.6% gets close to the group and waits on an opportunity to respond to 38.4%'s argument.

The Effect: 1.6% can directly access a dominant position with a sharp comment. In case of failure, the risk is to be excluded by everybody at the same time.

Scenario D

The Stage: Upon entering the art space, 1.6% sees 34.3% talking to 38.4%. Hearing their conversation, 1.6% notices that 34.3% is not connected to the art world at all, yet has immediate interaction with 38.4%.

The Tactic: 1.6% approaches 34.3% and exclaims: *I appreciate your work, I have been quite inspired in my artistic practice by it* (bearing in mind that 34.3% is NOT the one hosting the exhibition). He makes the fact clear: 1.6% and 34.3% have a point to share.

The Effect: 1.6% explains his personal artistic practice in a loud voice so that 38.4%'s attention is now captured.

Art Critique after Like

It has been a few decades already, when art critique has been announced as dead, ineffective, its duties and potentials being assigned to curators and to the artists themselves. This shift, a crisis of critical voice in the art field, has undermined not only the role of art critics, but to a certain extent, critical thinking in general. This decline is visible not only in the lack of sharp and confuting exhibition reviews, a genre which is merely published in today's art press; it overruns the general position of artists, curators and critics, who adopted "political correctness" as a canon for their opinions. Thus art media has become a consistent mass of positive feedbacks, constructed in euphemistic abstract language, also known as "International Art English" (IAE) after an article published in *Triple Canopy*. Its

lexicon comes from the tradition of 1960s-1970s, established mostly by the legendary *October*, but the ability to make sound and provoking statements is long gone. Thus art journalism, which once served as a channel for social and political critique, is no longer capable of articulating something more than laudatory approvals, probably based on similar principles as enclosed and corrupted peer-review *ratings*.

The raise of "polite" art critique has curtailed not only its capacities in making a point of bigger importance and erased possibilities to engage into public debates, but it also halted its possibilities of participating in art-valuation processes. While a selection of artists and artworks have been assigned to museum and gallery curators, no place has been left for a doubt about their choices. So much on a brief history of devaluation of art critique, or its evolution to submissive, almost passive approval of even the most questionable artistic practices.

Seen from a broader standpoint, these attitudes have been spreading through other fields and activities. A typical citizen of Western countries is being described as tolerant and broad-minded, capable of accepting different cultures, religions, background, sexual preferences etc. – and at the same time, apathetic, apolitical and indifferent. We could assume that he is trained to accept differences, but not to overthink them. This is the point that Zachary Fine is making in his latest column for the *New York Times* blog, avowing himself of his "So-Called-Opinions". Such statements are especially true for the generation primarily exposed to Internet and World Wide Web equivocality. On the one hand, the virtual spaces are excessively rich in various cultural experiences, which expect a surfer to accept at least their right to exist (a normal user, as a viewer, cannot remove web contents without special efforts). On the other hand, Web 2.0, reinforced by social media networks, offers its user a possibility to interact with content online by expressing his/her opinion in a simple click "Like". It must be noted here, that discontent – an opposite, negating opinion – rarely finds its place, or should we say, rarely finds freedom for expression in virtual space. By cutting off a half of *pollice verso* (*Thumbs down!*), social networks render our space of interaction and communication into a solely positive one: no discontent, anger or negative feeling can coexist.

However, a reverse of this "positive" inclination might actually be a negative one. This tendency of "Like" and acceptance shakes off the Saussurean binary opposition model, which in its simplified sense proclaims that a category ("good") cannot be understood without a comprehension of the opposite category ("bad"). Even if the validity of binary oppositions itself has been debated over, the point seems rather legitimate in the case of art critique. It is difficult to imagine a dialectically rich text that is only and solely positive.

Ultimate positivity results in a certain confusion: even a gesture of approval, finally institutionalised by social media networks, does not have a fixed meaning

of “likeness”, as it sometimes might relay different gestures. For instance, a “thumbs up” icon under an update of somebody’s marital status might be read as congratulating; “Like” for a page, devoted to uneasy political problems, as for instance the recent uprising and violence in Ukraine, expresses a support and solidarity with one or another political side; while liking a shameful photo of a friend, taken in a slightly too relaxed party, might be a gesture of mockery, not at all an encouragement or a positive emotion. As Zachary Fine puts it, millennials, so accustomed to clicking “Like” all over, are not so convinced of their own judgments, whether they are political, aesthetical or personal: *“I like what I like” becomes “But why do I like what I like? Should I like what I like? Do I like it because someone else wants me to like it? If so, who profits and who suffers from my liking what I like?” and finally, “I am not sure I like what I like anymore.”*

Now from the other point of view, disagreement might still be expressed by silence and ignorance. Within an attention economy, ignoring might be a more effective form of disapproval than negative critique, which would still pay attention, call for it, and give visibility to the flawed practice or person. Brendan Behan’s expression “There is no bad publicity”, inspired by Mae West, might look very appealing to the art field, which is highly competitive for attention, and in which attention or publicity directly affect judgments and valuations of art objects. As a consequence, one could claim that only positive reviews in art criticism work as a new form of «gate keeper», within which fallacious practices are just being ignored and finally forgotten.

In my opinion, however, such positions are implementing *laissez-faire* principles: guidelines for “good” art, its judgment and valuation are becoming more dependent on practitioners, who themselves might not have enough distance and be subjected to various forms of pressures to conform, through their social and financial positions within the same art field. In other words, there are no “ivory towers” as havens of making a critical point on art and its subjects anymore. Such entanglement and rejection of sturdy positions are contributing to some sort of confusion, similar to the one faced by millennials: positive opinions are being produced rather by force than by actual intentions. If, in social networks, one has to present one’s profile by liking a multitude of phenomena and by forming an image of “open-minded” personality, a parallel pressure in the art field might be an imperative to stay “up-to-date”, “current”, “cutting edge” or, foremost, “contemporary” – all including unquestionable submission to a vast array of very different and contradictory practices. Art critics, whether in positions of journalists, curators or artists, have to click metaphorical “Like” buttons (again and again) in order to participate in art field networking and functioning in general. Forced to impose positive views, even on practices to which otherwise they would tend to disagree, art field actors adopt a slang of IAE in order to neutralise negativity by euphemisms, incomprehensible even for art audiences.

Artistic valuations still rely on aesthetical judgments, however distorted they might occur. In the present situation, they are merely *aesthetical* – wherein relates to perception and appeals to the senses. Discomfort is one sensory experience, and writings on aesthetics should pay attention to it, as much as to a sense of pleasure. Ignorance (of any kind) in aesthetic judgments is initially ignorance of the senses. Thus ignorant, i.e. exclusively positive, “critique” cannot count as aesthetic considerations (or judgments). It is an anaesthetic and lethargic condition, position or murmur.

Vice-versa

Une conférence de Gianni Motti, un artiste qui se définit souvent comme étant au mauvais endroit au bon moment – et c’est sans doute déjà trop. Plus de 200 personnes devant son estrade. On s’assied à côté d’une femme. Elle est voilée. Durant la présentation, avec projection et micro, Gianni Motti parle de son travail. Il en explique le contexte. Il évite d’aller au-delà. Il sculpte ses intentions à travers des agencements de situations. On le voit jouer avec les occasions qui se présentent. Il est comme un imposteur chef d’orchestre, qui fait sonner les hiatus! Il s’immisce en tant que pseudo-joueur dans une équipe de football en 1995. Ou en tant que pseudo-représentant dans une réunion de l’ONU en 1997. Durant une heure, il parle, multiplie les anecdotes. On prend des notes; on mange. A la fin, arrive le moment des questions. La fille d’à côté demande le micro. Elle demande si, après tout ce qu’il a montré, l’artiste va intervenir en Afrique. Gianni Motti s’interroge sur la question, demande des précisions sur le type d’intervention qu’il pourrait faire. La discussion devient floue, s’enlise. Embarrassé et agacé, on décide de prendre le micro. On demande des précisions sur des actions décrites lors de la conférence, sur leur déroulement. On lui demande s’il voit sa démarche plutôt du côté de l’ironie ou du sarcasme. Il ne répond pas vraiment et joue à l’idiot. D’autres questions sont posées. Ça paraît se terminer. S’ensuivent les applaudissements. On pense partir, maintenant que les gens se sont levés.

Mais Gianni Motti propose de prolonger la cérémonie. Il annonce qu’il va donner le cachet de sa conférence à la personne qui a posé la « meilleure question ». On se demande s’il va mettre en place une sorte de « méritocratie », si celle-ci sera absurde, ironique, ou en tout cas retournée. On se pose des questions. On frissonne. On fait désormais un peu partie de la scène...

Alors, Gianni Motti vous offre l’enveloppe. Il y a écrit dessus « prix Gianni Motti » avec au dos le logo de la HEAD, qui l’a invité, et payé. Vous ne savez pas où vous mettre. Pourquoi vous? Qui êtes-vous? Qu’avez-vous donc fait? Quelle est votre mérite? Votre valeur? Quelle est la valeur de ces 600 francs suisses (450 €, 500 \$)? Et qu’en faire?

Par ce rebond de la cérémonie, ces 600 francs sont devenus en un tour de main une sorte de transaction artistique-politique. « Coefficient art ». Geste de verdict

sans verdict. En non-dupe, Gianni Motti multiplie les valeurs... Il génère des ovnis: objets à valeur non-identifiable.

Vous repensez aux exemples de sa conférence. C'est monnaie courante chez lui, de rendre à l'argent une ardeur tangible, d'en offrir une sorte de présence concrète! Surtout sans le dépenser lui-même. Le montrer, le faire apparaître. L'argent est là – mais transformé. Il se vend, comme son « One Dollar », un billet de bronze peint de façon réaliste par des horlogers suisses en 2009. Il s'exhibe, lorsqu'il compose un champ de billets de 1 \$ qui couvre le plafond d'une galerie parisienne. Tout l'argent qu'on lui avait versé pour l'élaboration de cette pièce est présenté (10 000 €). La transaction financière est partout dans ses oeuvres, à la fois centrale et abolie.

Mettre en scène la valeur. Montrer l'argent. Mieux: le faire agir. Lorsqu'un financement lui accorde un assistant et que cette situation l'ennuie, il utilise la somme pour envoyer l'étudiant faire le tour du monde. Durant six mois, le jeune homme parcourt la planète, avec pour seule obligation de porter un t-shirt avec l'inscription *Gianni Motti assistant*.

Maintenant, c'est de vous dont il est question. *Votre argent? Votre valeur? Qu'allez-vous en faire? Avec cette enveloppe, une complicité s'est nouée entre vous et Gianni Motti. Ce n'est pas simplement une belle somme. Ce sont ces 600 francs que vous avez reçus de lui. Qu'a-t-il voulu que vous fassiez? Leur valeur dépasse tous les usages que vous pouvez en faire. Une empreinte reste collée aux billets, invisible, mais impossible à oublier. La valeur monétaire se voit marquée de valeur affective, devenue valeur éthique autant que politique. Et vice-versa... On s'y perd. Pas vous?*

La société du rucher

I. Observation récente d'une situation singulière, constatée à l'extérieur de l'environnement du rucher. Un cadre de miel, déposé devant la miellerie et oublié dans l'herbe, se fait piller par une centaine d'abeilles. Voyant cela, on décide de le déplacer en hauteur afin qu'il puisse être protégé des fourmis ou autres insectes pouvant le convoiter. Une heure plus tard, on observe une étonnante activité de la part des abeilles. Certaines, encore sur le cadre, continuent à extraire le miel.

Mais au sol, à la place initiale du cadre, une multitude d'abeilles volent de manière désorganisée et sans but certain. On comprend que ce sont des ouvrières qui ont reçu l'information qu'une source de nourriture se trouvait à cet endroit précis, avant que le cadre n'ait été déplacé. Cette centaine d'abeilles ont reçu une information tronquée et, désorientées, cherchent vainement la source de nourriture initiale. Au mauvais endroit. *Swarm intelligence?*

II. Une activation extérieure vient perturber le système de connaissances de la « société ruche » dans son entier. L'apiculteur a disposé à sa guise du dispositif de

production. Ainsi la « société abeille » se retrouve sans moyens cognitifs face à la démiurgie de ses gestes. Lorsqu'on abandonne un cadre de miel, le laissant à la merci du pillage du rucher, c'est toute la « société butineuse » qui s'en retrouve déstabilisée. Les ressources premières, le nectar des fleurs et le pollen, se voient remplacées par un court-circuit unique et facile, le cadre de miel. Ainsi, l'information principale, à la sortie du rucher, est celle du cadre de miel. Les danses se centralisent pour laisser place à un seul et même code. L'indication cadre. Les ouvrières cessent de polliniser, pour ne faire plus que récolter. A ce moment même, lorsqu'on décide de déplacer la ressource principale, le cadre de miel, c'est de nouveau toute la « société butineuse » qui se retrouve désorientée. Le geste de l'apiculteur apparaît comme un blocage du flux de production, mais surtout du système de communication de toute la « société abeille ».

III. Troisième moment: la centaine d'abeilles, perdues, virevoltent dans tous les sens, sans but précis, et sans objectif commun. Elles dérivent et ne retrouvent jamais le cadre déplacé seulement un mètre plus haut. Nouvelle évolution de la « société butineuse », devenue d'abord « société récolteuse », puis maintenant « société flâneuse ».

IV. Dans son ouvrage *Que faire?*, publié en mars 2009, Daniel Cohn-Bendit aidé d'un petit *think tank* comprenant notamment Yann Moulier-Boutang, Alain Lipietz et Jérôme Gleizes, propose l'idée de « la société pollen »: « L'abeille représente une remarquable métaphore de ce que nous vivons aujourd'hui, car c'est la circulation des abeilles qui en fait la valeur. Dans cette perspective, une nouvelle écologie/économie politique s'intéressera surtout à la pollinisation qui représente entre 350 et 1 000 fois plus que la valeur de l'économie marchande traditionnelle. Car l'économie s'est transformée aussi, au sens où les interactions sont devenues le cœur des activités. La plupart des choses se passent désormais dans la circulation – et non plus dans la production ou la consommation qui accompagne la production. La richesse d'une entreprise comme Google, par exemple, repose aujourd'hui moins sur ses 12 000 employés et ses 300 000 ordinateurs en batterie que sur le « travail » effectué par les 14 millions de personnes, qui à chaque seconde, viennent cliquer sur ses services en ligne et produisent ainsi du réseau. C'est cela le travail humain de pollinisation. »

V. Revenons à l'apiculteur démiurge qui tire les ficelles des pertes de savoirs de nos abeilles, et acceptons l'allégorie de M. Cohn-Bendit. Mais filons-là un peu différemment. Comprenons alors que l'abeille pollinisatrice est cette abeille qui circule dans les différents flux à la rencontre de nouvelles ressources, afin d'en communiquer l'existence au reste des individus. Comprenons également le rôle de l'apiculteur, qui détient les rênes du pouvoir de production, afin de les orienter selon ce qu'il estime être le mieux pour toute la « société ruche ». Prenons également nos abeilles flâneuses à la recherche de quelque chose de déjà perdu. Poussons

l'allégorie. C'est tout le réseau du « travail humain de pollinisation » qui pourrait perdre les clés de son savoir, sans qu'il en ait conscience, dirigé par une force supérieure quoiqu'immanente à son propre monde. « Le travail humain pollinisateur » devient « travail humain récolteur » dès lors que Google et toutes les grandes multinationales qui gèrent les flux d'information ont su *encadrer* les savoirs, avec des outils comme PageRank. Le travail de dérive pollinisatrice, garant de circulation large et fécondante, est court-circuité par une récolte concentrée d'information, agencée par un apiculteur ovni. Comme l'apiculteur impacte la « société abeille » à la manière d'un ovni par sa manipulation venue d'un monde externe, de même le monde contemporain et ses flux de communication semblent avoir été développés par une puissance ovni instaurant le Google-capitalisme et ses flux pour éviter la perte et la dérive des individus en son sein – court-circuitant les recherches en indiquant par avance dans quel cadre trouver le miel. La flânerie ne peut plus se créer dans ces réseaux. Le « travail humain de pollinisation » ne peut se retrouver que dans l'attente d'un bouleversement, celui du même type que le déplacement du cadre de notre observation – afin que notre système d'attention change à nouveau, de celui de récolteur à celui de flâneur et pollinisateur.

Stadium

A photograph by Armin Linke and Giulia Bruno. A huge stadium, brand new. All empty: 60 000 red seats, with no-one in it. Inside the stadium, a white rectangular box, as big as the football field, with tubes coming in and out of it. Made of plastic and tin. This photograph is a document, but also an allegory. This is where the 2013 UN Climate Change Conference (CCC) took place, in Warsaw. Delegates and experts from all over the world, trying to agree on the limitations of CO2 emissions worldwide. Ecology at work. Saving the world from the most disastrous effects of climate change – from the inside of an air-conditioned box, within an empty stadium, shining new but devoid of any human being (except those hidden inside the box). A modern forum with no people: only experts representing the nations of the world.

Inside the Box. An aged expert, with a black moustache, is giving an electrifying speech. In spite of the air conditioning in full power, the sun is getting warm, the room is getting hot, we need to close the curtains. The last curtain is missing. We look for it. It is on the ground, but the hooks are torn, because the windows are so tall that the weight of the fabric is unsustainable. How to sew them back? Who knows how to do it? The Bolivian representative, a black-haired young woman, takes it on herself to try and repair the curtain. She takes out a weaving kit and starts mending the hanging devices. But her pin seems too big for the holes in the hooks, and she is getting discouraged – when the representative from an Islamic country, an older woman wearing a light scarf covering the top of her head, comes closer to her. She says: "I can give you a hand.

I have been weaving all my life." Meanwhile, the heat is getting worse, it is harder and harder to concentrate on the expert's voice, even though he is getting more and more eloquent. We hope the veiled advisor will succeed in helping the weaver to fix the curtain in time.

Pyramide

Comment faire savoir à des milliers de générations à venir que nos déchets radioactifs ne sont surtout pas à déterrer? Un collectif singulier bricole un objet sans nom, soustrait à Google Image – some pyramid. It was high! – recouvert d'un tissu à plastique-virtuel où sont déposées les marques de ses faces:

Dubai de carton, maquette du technomonde, prisme rose bonbon, sculpture pliable à déployer à l'arrêt de bus pour dérouler les ficelles galactiques. « Dream Machine ». The colors on the sides of that pyramid were attractive, colorful. They reminded me of something we see like happiness in the world. Multifacettes colorées pour compréhension ovnique. *Objet Valuateur Non-Identifié.* Co-existence des êtres entre deux « plans » : une grille qui nous anonymise et nous dissèque en données quantitatives, chair à canon des *big data*; une autre qui nous voit évoluer dans un tissu d'interdépendances hautement inégalitaires, avec des effets d'auto-renforcements attentionnels. The two sides represented something visible, but a third (missing) side uncovered the hidden connections between them. Notre évolution sur ces deux plans simultanés serait difficile à embrasser dans le même regard. Permutation et fils pour traduction ovnique d'un graphique. D'un côté (du côté machinique?), ils échappent à notre perception. Y a-t-il un autre chemin à suivre, pour circuler sur le fil du rasoir? Comment les réconcilier?

Le plus intéressant, ce qui nous échappe toujours, c'est l'envers des deux faces entre lesquelles on oscille: le derrière de la pyramide, les fils! Leur complexité, leur part inexplicable. However, the logical approach and structuring of different facts were not very convincing. Mise en relief d'un quadrillage. Sécuritaire, ovnique encore une fois: une architecture à connexions virtuelles et dimensions parallèles.

Après avoir passé en revue les symboles toujours obsolescents, les techniques d'archivages (papier, support numérique), toujours dégradables, ils décidèrent de faire appel à des chanteurs et conteurs, pour porter un sentiment de danger sur ce lieu maudit par un récit transmissible. Tentative de saisir, d'abord à travers le dialogue, puis à travers la visualisation matérielle (à bras le corps), l'opacité du tracé des recherches sur Internet (si prétendument transparentes). Valeur des ovnis? We need them – homemade!

Liliane Schneider

Théorie critique de la lecture

Hannah Arendt, lectrice, traductrice de Walter Benjamin; Benjamin lecteur, traducteur de Charles Baudelaire; Baudelaire, lecteur, traducteur d'Edgar Allan Poe

Liliane Schneider est chercheuse en études critiques et historienne de l'art médiéval et moderne et co-fondatrice du Programme CCC ainsi que, dès 2006, du Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC. Le texte qui suit est la transcription¹ et le compte-rendu d'une intervention introductive à la théorie critique de la lecture donnée au séminaire d'études critiques du Programme Master de recherche CCC de la HEAD, en collaboration avec Giairo Daghini. | *Visiting researcher in Critical Studies and art historian of Medieval and Modern times, Liliane Schneider is the co-founder of Programme MA CCC and, since 2006 of the Pre-Doctorate/PhD Seminar. This text is an abstract of Schneider's introductory intervention to critical theory seminar of CCC Programme about the critical theory of reading. The seminar is a collaboration with Giairo Daghini.*

Multivers

L'exemple donné en sous-titre signale l'opération effectuée par la pratique critique de la lecture : une traverse posée dans l'interculturalité des langues et des continents, des traductions et des translations. Ainsi Hannah Arendt (1906-1975), contemporaine de Walter Benjamin (1892-1940), lit, traduit et fait connaître ses travaux aux États-Unis; Benjamin, lecteur de Charles Baudelaire (1821-1867) est son traducteur, interprète et commentateur pour le public germanophone; Baudelaire, grand lecteur d'Edgar A. Poe (1809-1849) traduit et introduit l'Américain de la côte Est au public francophone.

L'intervention situe la pratique de la lecture dans le contexte de la Théorie critique de la première École de Francfort². L'acte de lecture réalise, actualise, performe et transforme un ensemble de signes qui est mis en mouvement dans des univers sensoriels, imaginaires, extra-textuels promis à se multiplier, à se transformer en avatars ou pour le dire avec Deleuze et Guattari, à potentialiser les rencontres comme celle de « la guêpe et l'orchidée »³.

Dans les années quatre-vingt et suivantes, l'œuvre de Benjamin a mobilisé l'attention des artistes aux formats multimédias de la lecture, de son écriture et de son oralité⁴. Les montages plastiques ou discursifs et numériques produisent des translations augmentées par hybridations et connexions en temps réel, de sorte que le brassage produit un multivers de matériaux loin de la notion classique de corpus. Le passage par les arts est révélateur des « teneurs »⁵ d'un texte qui suscite des matérialités sonores, des images de pensée impulsées par la relation délibérative développée dans la lecture muette, privée, sonore, publique⁶.

Généalogies métisses

L'exemple proposé valide l'exercice critique de la lecture et sa théorie par le contexte historique de sa pratique, soit celui de l'exil, des personnes déplacées, des généalogies intellectuelles métisses. Le vingtième siècle tragique dans ses destructions a rendu urgente la nécessité de mettre à l'abri, textes et œuvres de l'esprit. Il a accéléré le flux de copies, de mémorisations, de supports diversifiés et reproductibles, en même temps que s'intensifiait la circulation des marchandises, des corps des hommes et des animaux.

L'époque encapsulée dans une écriture, ici celle de Benjamin, s'adresse au temps de la reconstruction de la mémoire tragique par la lecture qu'en fait Arendt. Elle lit Benjamin dans la perspective d'un portrait de vigie du siècle qui prend place dans une série de « vies intègres »⁷. Arendt livre une biographie philosophique d'une centaine de pages, divisée en trois parties qui reprennent les termes de Benjamin dans son écriture critique de l'histoire: le bossu, les sombres temps, le pêcheur de perles. La lecture s'augmente de ce qui se discute entre pairs et contemporains, ici les plus proches de Benjamin et d'Arendt, – Theodor W. et Gretel Adorno⁸ et Gershom Scholem⁹.

Une lecture a deux pistes: celle qui est en prise directe et indirecte sur le temps de l'écriture; celle qui traverse les temporalités d'autres lectures, écritures et traductions. La philosophie politique d'Arendt est interpellée par cet acte dont la ligne de force est l'entre-les-hommes du monde car les hommes ne sont pas tant dans le monde que du monde. Comment mener une existence humaine? Arendt inscrit sa lecture de Benjamin et l'écriture d'une biographie dans un ensemble qui renouvelle le topos antique des « hommes illustres » et celui du couple « vie active » et « vie contemplative », – actes et paroles. Sa lecture prend en raccourci l'opus antique et moderne et fabrique un nouveau genre de biographie où les micrologies de la vie de Benjamin sont traitées à la mesure des hautes espérances de l'histoire trahies par le blocage de l'histoire.

La séquence historique qu'ouvre la philosophie politique d'Arendt pourrait être l'objet d'un prochain séminaire où la philosophie post-nazie s'interroge sur l'histoire entre-les-hommes du monde et sur l'amitié.

1. Transcrit par Cécile Boss qui a engagé un projet de recherche à partir de textes de Walter Benjamin sur le temps de l'histoire, sa lecture, son écriture, ses médiations.

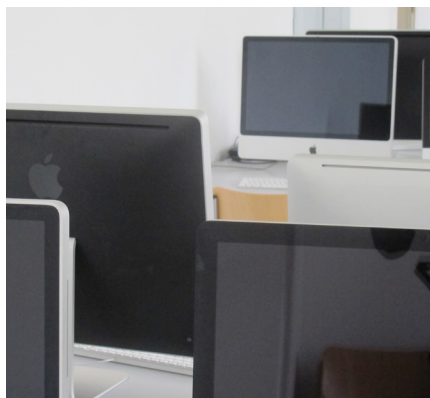
2. Frankfurt School <http://en.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_School> / Kritische Theorie <http://de.wikipedia.org/wiki/Kritische_Theorie>

3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris 1980, p.17

4. Une lecture par Joseph Kosuth, *Passagenwerk*, « Dokumenta IX », Kassel 1992. Une lecture par Rachel Whiteread, *A Library for Benjamin*, the Serpentine Gallery, London 2001

5. Walter Benjamin, « Thèse VII, La teneur est ce qui est éprouvé », « Thèse XIII, L'artiste va à la conquête des teneurs », in « Treize thèses contre les snobs. », *Sens unique*, Ed. Maurice Nadeau, Paris 1988
6. Laurie Anderson, *The Dream Before (for Walter Benjamin)*
<www.youtube.com/watch?v=l8w3Y-dskek>
7. Hannah Arendt, « This collection of essays and articles is primarily concerned with persons – how they lived their lives, how they moved in the world, and how they were affected by historical time. » in *Men in Dark Times*, Harcourt Brace & Company, New York 1968. Le chapitre sur Walter Benjamin fut publié originellement dans le *New Yorker*; puis dans l'édition des essais de Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and reflections*, Hannah Arendt (ed.), Schocken Books, New York 1969; Traduction française: *Walter Benjamin 1892-1940*, Allia, Paris 2012
8. Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970; Traduction française: *Sur Walter Benjamin*, Allia, Paris 1999
9. Gershom Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975; Traduction française: *Walter Benjamin, Histoire d'une amitié*, Calmann-Lévy, Paris 1989



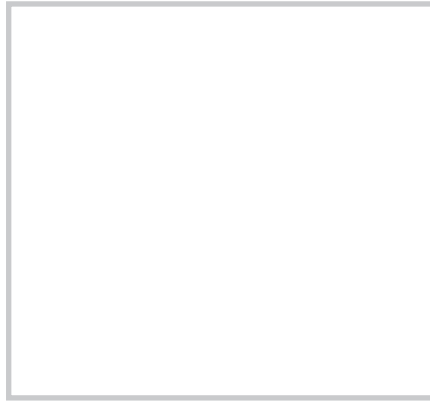




Eco Paths

Emerging Cultures of Sustainability

Ecologie du montage vidéo



Iain Boal

Bicycling into the Anthropocene

Iain Boal is a social historian of science and technics, with a special interest in visual culture, the built world and the commons. He is associated with Retort, the antinomian group of writers, artists, and artisans based in the Bay Area. He is co-director of May Day Rooms, an educational charity, recently founded in London as a safe haven for archives of dissent and the counterculture threatened with loss or erasure. He is affiliated with the Geography Department at UC Berkeley and Birkbeck's Institute of Humanities in London. He focuses on the social history of the bicycle seen in planetary perspective and in a wider historical and ecological setting. | *Iain Boal est historien des sciences et des techniques, spécialisé dans la culture visuelle, le monde construit et les biens communs. Il est associé au groupe d'artistes, écrivains et artisans Retort qui travaille dans la baie de San Francisco. Il est codirecteur de May Day Rooms, une association à but non-lucratif et à mission éducative récemment fondée à Londres pour abriter une archive de l'activisme et de la contre-culture, menacée de perte ou d'effacement. Il propose une histoire sociale de la bicyclette, considérée d'un point de vue planétaire et dans un contexte historique et écologique élargi.*

I begin with an illustrated presentation drawing on work that will be congealing in an essay called "The Green Machine", commissioned by a new press in London called Notting Hill Editions. This is research on the social history of the bicycle that I've been working on for many years. I have an obsession with the bicycle and the radio, two particular forms of technical ensemble, partly because for me they were first experienced as instruments of liberation.

I had been sent away at the age of six to a boarding school deep in the English countryside. The bicycle took me out of the prison I was in, and the 'crystal set' radio I built brought the outside world in. And so the bicycle was in fact an instrument of liberation for me. That is not so, I realise, for many people engaged in hard physical labor. I have spent some time working with rickshaw pullers in the sub-continent of India. Their experience of this technology is much different from my own.

And so these reflections come out of work that is personal but also relates to my unhappiness with the disciplines, particularly the history of science and technology. The history of technology has been damaged by a kind of fetish of the machine, an abstracting of the object from its context. I've witnessed this often in meetings of historians of the bicycle, among enthusiasts of antique machines who would meet in a Schloss here or a villa there. These were typically historians who begin as collectors and commodity fetishists. And I don't put myself outside this, either. I also love these instruments and machines. But it makes for very bad history. Typically these machines are made to come alive; human productions dance. So what I'm going to present now is in a way a story I'm telling against myself, against the person I was, who would go with slideshows to talk about the bicycle to activist groups of cyclists trying to make cities more bicycle friendly around the world. And I made some bad errors, which I shall tell you about.

So let us plunge in. It will be a bit like "looking at flowers from horseback", as the Chinese say. There are many aspects to the set of problems that I'm presenting. We'll have time for more exploration and conversation about it afterwards. The image I begin with shows the Villa Belle Rive, or, as it was renamed by Lord Byron, "Diodati". It's on the other side of Lake Geneva, near Cologny, and it was here in this house

that a high-powered party of tourists came to stay in the summer of 1816. A party of extreme literary firepower: Lord Byron; Percy Shelley; his wife-to-be Mary Godwin, the daughter of Mary Wollstonecraft, the founder of modern feminism; and a couple of others. They were stayed on Lake Geneva because it had become available again to tourists after the end of the Napoleonic War.

1816 was called "the year without a summer." The weather was very bad, there was darkness at noon, and they didn't know why. In fact, the weather was so bad they couldn't get on the lake, couldn't get out much at all. And so they decided to stage a competition, a ghost story, a gothic story competition which Mary Shelley won dramatically with a tale called "Frankenstein". I still think her novel is a very good literary tool for thinking about technics. Of course, it's a story about how human productions, human technologies, human creations, can turn on their creators.

Now this, you could say – symptomatically, psychoanalytically – had to do with Mary Shelley's own fantasies as a pregnant woman. Remember she is only nineteen when she's writing "Frankenstein." She's pregnant and she fantasises about her own destruction in childbirth. Her own mother, Mary Wollstonecraft, in fact died in childbirth, so we can imagine that Mary Shelley loads herself with some guilt for the death of her own mother.

We could see Frankenstein as a kind of exercise, in those psychoanalytic terms.

At Diodati, Byron writes his great poem entitled "Darkness" which imagines the end of the world. And does so in magnificent atheistic terms. He makes no concessions whatsoever to any notion of redemption. It's a very important poem, in my view. And I open "The Green Machine", the little book, with this scene, or rather before that. Because although they didn't know it, there was a reason for the apocalyptic weather, which caused a global cooling of 2 degrees Celsius worldwide, and a collapse of harvests everywhere. Europeans didn't know what caused it; today we do. It was the explosion on 10 April, 1815, the previous year, of a volcano in Malay (now Indonesia), Mount Tambora. The people living on the flanks of the mountain, as well as their culture, was extinguished instantly, and this archeological site still awaits its excavator.

The eruption was a very, very large event. So big, if I can give you a hint of it, it may have been the loudest sound ever heard by humans. The noise of the explosion was heard over 2000 kilometers away. They didn't know in Europe that this was the cause of the miserable weather and the darkness at noon. The dramatic, sublime sunsets of 1816 – which attracted John Turner and other artists – were due (we now know) to the particulate matter ejected into the upper atmosphere after the eruption of Tambora.



The Villa Diodati near Lake Geneva (photo: Robertograssi)

So while the Shelleys, Byron and Polidori spent the summer of 1816 on Lake Geneva, at the same moment on the other side of the mountains to the north east, in Baden, a German aristocrat trained in Heidelberg was experimenting in response to the catastrophe, trying to invent human-powered vehicles. He's attempting an end run around horse-drawn locomotion, a kind of techno-fix for the climate crisis. Ultimately with perverse results, as we shall see. Remember, first of all, that horses were crucial, not just in drayage, in the pulling of cargo, but also for human transportation. The collapse of harvests and the sharp rise in the price of oats, which is the fuel at that time, meant that millions of horses were slaughtered. What Karl von Drais comes up with is a remarkable machine. We don't have an absolute original but this image is something very close to it: a two-wheel contraption driven by the legs and the feet.

I'm happy to say that children nowadays are once again being allowed to learn to ride on machines like this one, without cranks. This is crucial, for on the street, bicycles with training wheels attached are a disaster! Learning to ride a bike is really about learning how to correct your fall, for when you ride it, a bike is constantly falling. The "ah-ha!" moment is when you learn to turn into the fall. You start falling to the right, and your first instinct is to turn to the opposite side, but that's just the wrong thing because you're going to fall further over. It's counter-intuitive, but that's how we reach the "Oh, I can ride!" moment!

This takes about fifteen minutes, using a Draisine with no training wheels, and you don't have to commit your feet to the air with the cranks! The von Drais contraption is always thought of as a crude Neanderthal-type machine. It's very heavy, it takes a blacksmith to lift it up, but technologically it's actually quite advanced, in terms of construction – the materials, the ironwork and so on. In the very first outing that Karl von Drais makes, in 1817, the citizens of Mannheim are horrified because he has to take to the sidewalks. And this is the next thing I'm going to talk about this morning, the problem of the roads. It was really difficult to find a place to experiment with this invention because of the state of the roads. He takes to the sidewalks in order to find a smooth level surface, and as a result his machine is immediately banned all over the world. Because the *citoyens* in the various municipalities are still strong enough to say: "this contraption is too dangerous because it has no brakes, is a hazard to pedestrians". But he goes to Paris – here you see the *Jardin des Plantes* – and gives public demonstrations of his machine on these smooth gravel paths which aristocrats are accustomed to on their estates. Most of the time, the surface of roads is appalling, because they have not been improved since Roman times; you can imagine the problem of cycling on surfaces like that.

So the history of the bicycle is from the beginning entangled with the history and environmental problems of roads, a fact which is hardly ever taken into account by the fetishists who abstract technologies from their context. Moreover, as I'll show you, the bicycle is entangled as well, via the possibilities opened by road improvement and some specific engineering solutions, with the history of the car, and even the airplane. Just how green is the beloved "green machine"? Once we embed it firmly in its context, the question becomes a hard one!

Hannah Entwisle Chapuisat

Art and International Policy Making

Hannah Entwisle Chapuisat's research interests include social art practices and seeking enhanced forms of collaboration between artists and non-artists through transdisciplinary research. Her research builds upon her background in law and peace studies, and her work with the United Nations and non-governmental organisations in North America, Europe, Asia, and the Middle East on issues related to humanitarian affairs and human rights. Hannah currently works for the Nansen Initiative on issues related to cross-border displacement in the context of disasters and climate change. The views and opinions expressed in the article are her own, and do not necessarily represent those of her employer. | *Hannah Entwisle Chapuisat s'intéresse aux pratiques sociales de l'art et cherche à développer des collaborations entre les artistes et les non-artistes par la recherche transdisciplinaire. Elle a une formation en droit et en études pour la paix. Elle a travaillé pour les Nations-Unies ainsi que pour diverses organisations non-gouvernementales en Amérique du Nord, Europe, Asie et au Moyen-Orient sur des questions relatives à l'aide humanitaire et aux droits humains. Hannah travaille actuellement pour la Nansen Initiative et s'occupe plus spécifiquement des personnes déplacées dans des contextes de catastrophes et de changements climatiques. Les avis et opinions exprimés par l'auteure dans ce texte ne sont en aucun cas ceux de son employeur.*

There is no reason to exaggerate the elusive power of art. Artists cannot change the world... alone. But when they make a concerted effort, they collaborate with life itself.
Lucy Lippard¹

2015 and 2016 are crucial years for international policy makers grappling with some of the world's most pressing and complex challenges: the myriad of consequences associated with climate change, tackling global poverty and improving levels of development, reducing the potentially devastating impact of disasters caused by natural hazards, and re-assessing how to provide humanitarian assistance in situations of conflict and disaster. For each of these major issues, global conversations amongst governments, research institutions, international organisations, non-governmental organisations, the private sector and affected communities themselves are underway to build agreements on how to best proceed in the decades ahead. Needless to say, there are no simple answers to these challenges, and bringing together over 190 United Nations Member States, each with their own perspectives and priorities, to develop a coherent plan of action for any one of these issues can seem like an impossible, if not idealist, objective.

The processes surrounding these conversations can include a somewhat dizzying array of preparatory meetings, background papers, concept notes, panel discussions, online forums, scientific research papers, side events, international, regional and national conferences, outcome reports, bilateral negotiations, press conferences, sub-committees and drafting committees. The list goes on and on... Amidst all of these discussions and debates, what is the role of art?

This article is a brief reflection on *why* artists should be engaged in the global policy making. (The *how* will be reserved for another conversation.) Drawing on artists' and curators' justifications and rationales for tackling the issue of climate change, the article highlights three reasons for bringing artistic practice within international policy debates on global challenges.

Inspired Awareness

Art can play a role in generating interest and urgency around finding solutions to political and social issues. In the introduction to the catalogue for *Weather Report: Art and Climate Change*, curator Lucy Lippard hopes that the pieces in the exhibition will "inspire new awareness of,

discussion about, and action on environmental issues, with new possibilities for envisioning a sustainable future."²

Other artists are cognisant of the challenges of generating true engagement on an issue, as compared to passive support that is less likely to generate real world political action – such as simply "liking" an article on a social media platform. In her article "Can Art Schools Save the World?" Amy Westervelt highlights artists and educators who recognise arts visual and emotive capacity to spur action in the field of environmental preservation and conservation, believing that "images have a better chance than any petition of spurring action."³ California College of the Arts professor Kim Anno explains, "I want people who don't necessarily define themselves as environmentalists to stop and think. I want my pieces to grab the audience and shake them. What does this mean? You figure it out."⁴

In short, arts diverse set of media and tactics allows artists to make an issue visible and pressing amidst competing calls for political action, potentially prompting genuine curiosity to engage and seek solutions.

"Nudges and Jolts to Conventional Knowledge"

Discussions on topics such as climate change can be highly technical, bringing together the world leading experts within their respective fields. Within such complex issues, there is a tendency for experts to discuss research and policy options amongst their peers (scientists to scientists, lawyers to lawyers, economists to economists, etc.), resulting in what is often termed as "siloes" approaches to the varied elements of a global challenge. Although attempts are made to bridge these various fields of knowledge and institutional responsibilities to generate comprehensive and inter-disciplinary policy responses, developing truly integrated and coherent responses across disciplines and sectors is a constant challenge.

Artists who engage as inter-disciplinary researchers that "are knowledgeable and curious enough to enter into dialogues with scientists and/or community"⁵ have the potential to help bridge these divides and foster new perspectives. Speaking specifically about what he terms "socially engaged art," Pablo Helguera explains,

*Socially engaged art functions by attaching itself to subjects and problems that normally belong to other disciplines, moving them temporarily into a space of ambiguity. It is this temporarily snatching away of subjects into the realm of art-making that brings new insights into a particular problem or condition and in turn makes it visible to other disciplines*⁶.

Similarly, Lippard describes artists' distinct role as follows, "Working with and between other disciplines and audiences, and given the chance to be seriously considered outside the rather narrow world of art, [artists] can offer visual jolts and subtle nudges to conventional knowledge." In other words, art itself has the capacity to generate new types of knowledge and understanding that can take numerous forms, such as text, visual images or tactile experiences.

Imaginative, Emotional, and Psychological

Although they are approached within pragmatic and rational processes and frameworks, global challenges such as climate change (to name just one example) are highly political, sensitive and emotional issues. To fully understand the implications of any policy challenge it is important to reflect upon its emotional and psychological implications not only in terms of its impact on individuals, communities and nations, but also how "non-rational" factors may impact the potential of generating a successful policy response.

Artists can approach their work in a didactic way to translate complex information and knowledge, such as scientific data, in forms that reach the more general public. However art is also well equipped to explore the emotional and psychological facets of global policy issues. For example, artists can address the "non-rational" factors that impact political action or inaction, such as political will and psychology. Westervelt explores this evolving strategy with artist Mark Dion, who explains, "You cannot express these sentiments in politics, in activism, perhaps even not in journalism. Art is an excellent place to express complexity, paradox, uncertainty, ambivalence and hopelessness."⁷

Describing the Cape Farewell project that has brought together artists and climate scientists on boat expeditions to the Arctic to experience the impacts of climate change first hand, curator David Buckland reflects upon the need to move society away from the perspective of engaging climate change from the "distance of intellectual safety." He asserts,

*There is a need to shift our mental and physical state from observation to habitation. This is artistic territory; it is what artists do – they uncover the hidden, the unpalatable, the unstated, whether it be in love, ethics or values, and it is this artistic skill that is the challenge of the Cape Farewell project*⁸.

Through such work, artists can create work that "affects the public sphere in a deep and meaningful way."⁹

Finally, one of the most unique features of art is its freedom to draw upon the imagination and explore utopian

responses to global challenges. As Lippard says, "The popular image of artists as renegades frees them to imagine situations and outcomes beyond the boxes."¹⁰ The benefit of such free thinking opens up possibilities for solutions that could in fact be actionable. Artist Nils Norman explains, "Utopia is a rich place for ideas and a critical tool that can help reveal what is not there."¹¹ Essentially, art has the power to illuminate an entirely new perspective on possible solutions by drawing upon the imagination and fiction.

Continuing Conclusions

While arts potential contributions to international policy processes may seem obvious for those coming from the art field, clearly articulating the *why* for those from other disciplines and fields can help foster a broader understanding and recognition of arts capacity so that we can ultimately address the *how*.

In that discussion, arts contributions will need to be considered within the context of broader political objectives, constraints, and formal processes, which could potentially be at odds with arts more open approach to investigation and response. It will also need to be cognisant of Dion's caution that "art is only one weapon in the vast arsenal that's needed to protect the world from environmental disaster," observing that art is most effective when developed in collaboration with other parts of society echoing similar messages¹². In such a collaborative process, artists will have to consider how to balance the tension "between raising awareness and creating influence, at the same time as preserving and maintaining a cultural practice that is grounded in a myriad of personal values, and emotions"¹³.

1. Lucy R. Lippard, *Weather Report: Art and Climate Change*, Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder 2007, p.6

2. Lucy R. Lippard, *ibid.*, p.6

3. Amy Westervelt, "Can Art Schools Save the Planet?", *Sierra Magazine*, September/October 2014. < <http://www.sierraclub.org/sierra/2014-5-september-october/cool-schools-2014/can-art-schools-save-planet#9>> accessed 2 September 2014

4. Amy Westervelt, *ibid.*

5. Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p.5

6. Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York 2010, p.5

7. Amy Westervelt, *op. cit.*

8. David Buckland, "The Cape Farewell Project: A Cultural Response to Climate Change," David Buckland and Chris Wainwright (eds.), *Unfold: A Cultural Response to Climate Change*, SpringerVerlag/Wien, Vienna 2010, p.8

9. Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p.5

10. Pablo Helguera, *op. cit.*, p.7

11. Nils Norman, lecture, CCC Research-Based Master Programme, Geneva University of Art and Design HEAD, Geneva 2010

12. Amy Westervelt, *op. cit.*

13. David Buckland and Chris Wainwright, "Editorial," David Buckland and Chris Wainwright (eds.), *op. cit.*, p.7

Cécile Boss et Janis Schroeder

Le vent acide siffle – A propos de *Deep Weather* d'Ursula Biemann

Le texte écrit collaborativement par Cécile Boss et Janis Schroeder, tous deux Assistants et Alumni au Programme Master de recherche CCC, étudie la notion de montage dans l'essai vidéo à partir d'une étude de *Deep Weather* de l'artiste et chercheuse Ursula Biemann. Le texte sera également publié dans l'ouvrage collectif *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, et al. (éds), co-publié par HEAD et MAMCO, Genève 2015. | *The text written collaboratively by Cécile Boss and Janis Schroeder, CCC Programme alumni and assistants, discusses the notion of montage in Ursula Biemann's video Deep Weather. It will be published in the anthology Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai, co-edited by Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, et al. (eds), and co-published by HEAD and MAMCO, Geneva 2015.*

L'essai filmique *Deep Weather* d'Ursula Biemann montre comment une pratique du documentaire est aussi une écriture expérimentale et subjective. La cinéaste suisse-alsacienne se déplace entre plusieurs continents pour choisir des situations circonstanciées qui demandent ensuite une exploration sur le terrain et une enquête factuelle très précise.

Deep Weather se construit en deux parties. La première montre une exploitation de sable bitumineux, principale source de pétrole, dans les forêts nordiques de l'État d'Alberta au Canada, où d'importantes usines et des excavateurs forment des paysages creux et sales. Les grandes entreprises de pétrole et l'État canadien ont mis en place ce projet à l'aide de l'un des plus grands investissements mondiaux. Dans la deuxième partie de la vidéo, des habitants du Bangladesh construisent une digue pour résister à la montée des eaux. Des êtres humains travaillent à déplacer, un par un, des sacs remplis de boue pour ériger la digue à l'aide de leurs mains et d'embarcations beaucoup moins massives que les grands excavateurs de pétrole. La cinéaste se focalise sur la différence des conditions de travail et de vie entre ces deux lieux éloignés l'un de l'autre.



Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013

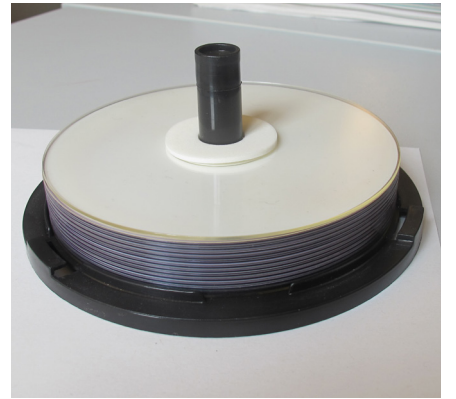
Par la forme, Biemann souligne le contraste qu'il y a entre la machine et le corps, entre le pouvoir des multinationales et les individus, entre les causes et les conséquences du changement climatique. Dans la première partie, le grand écart entre l'objectif et le motif des photos aériennes crée une distance émotionnelle entre le spectateur et le sujet. L'immobilité dans les photographies et l'absence de détails donnent

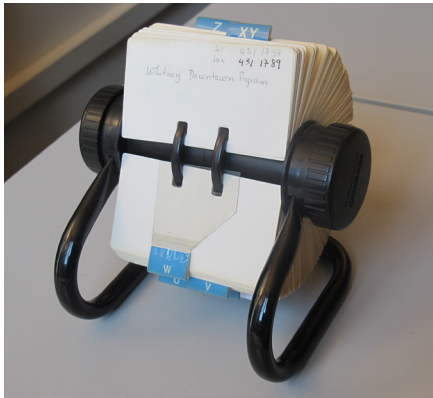
l'impression qu'il n'y a aucune vie dans les paysages. Le son, qui n'est pas synchrone aux images, parle aussi de cette absence de vie. Il semble artificiel et fait penser au son d'une machine.

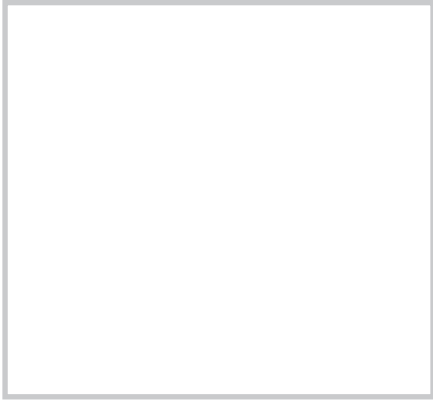
La deuxième partie est filmée majoritairement avec une caméra à main : le spectateur sent le mouvement et la présence physique de la cinéaste. Le son est synchrone à l'image. La position de la caméra suit un regard à même hauteur et proche des gens, excepté certains plans filmés à une distance plus lointaine qui indiquent bien l'ensemble et les déplacements du groupe. Puis des portraits en plan fixe sont mis en juxtaposition avec des plans filmés depuis une embarcation qui navigue le long d'une côte.

Comme un fil conducteur, Biemann intègre à l'image un texte qui lie les deux parties du film. Il est lu par une voix off qui chuchote et grésille. A travers cette voix, Biemann spécifie aussi son analyse et sa subjectivité en mêlant une écriture poétique à des éléments du contexte. Elle parle de l'exploitation des ressources naturelles par l'homme et des conséquences du réchauffement climatique par l'augmentation des gaz à effet de serre qui détruisent la nature. Mais, comme dans l'ensemble du film, il s'agit aussi de la position de l'être humain à l'intérieur des rapports capitalistes. Le langage esthétique permet d'accentuer l'opinion de l'auteur et de montrer comment elle s'approprie ce contexte. Un effet de distanciation est provoqué autant par le chuchotement que par l'écriture poétique. De cette manière, le film se distingue ainsi du format documentaire conventionnel.

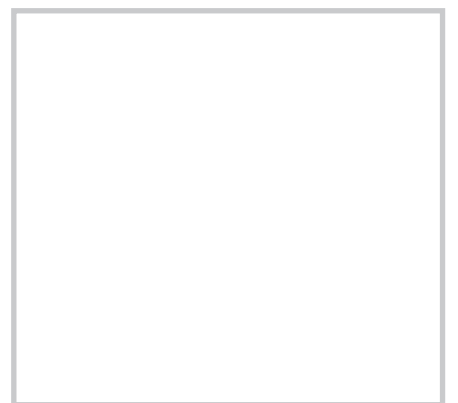
A la fin de la première partie, la voix chuchote *and the acid wind's hissing* (« et le vent acide siffle »). Le texte laisse place à l'imagination. Le son d'ambiance pourrait être le bruit du vent. Le vent comme narrateur. Parce que le vent a une place importante dans la deuxième partie, il peut être lu comme une métaphore de la migration et une image de la connexion entre les deux mondes. Le vent, qui devient au fur et à mesure de l'écoute un *témoin omniscient*, transporte la menace de la destruction de l'environnement social et naturel.







Alumni



Sylvain Froidevaux

L'association des alumni CCC

Sylvain Froidevaux, alumnus CCC, est chercheur en art et en anthropologie sociale. Sa pratique située au croisement de l'anthropologie critique et artistique se focalise sur les questions d'inter-culturalité et d'éco-citoyenneté. Chercheur invité au Programme MA de recherche CCC, il a coordonné plusieurs projets collectifs et donné des séminaires dans le cadre des Pool-CH et Master Symposium. Il collabore également avec l'Institut de recherche Santé-Social de la HES-SO Valais. Il présente l'Association des Alumni CCC, qui existe informellement depuis 2010 et dont il est un des membres fondateurs. Il rappelle les origines de cette association qui s'est créée lors des sessions d'un séminaire de recherche autogéré, émanation du Séminaire ProPhD qui deviendra Séminaire Pré-Doctorat/PhD. | Sylvain Froidevaux, CCC alumnus, is engaged in social anthropology and artistic research. Situated at the crossroad of critical and artistic anthropology, his practice focuses on issues related to interculturality and eco-citizenship. Visiting researcher at CCC Programme he has coordinated several collective projects, and has given seminars in the framework of Pool-CH and Master Symposium. He collaborates with the Institut de recherche Santé-Social of HES-SO Valais. He introduces CCC Alumni Association, which exists informally since 2010 and of which he is one of the founding members. He writes about the creation of the association during the sessions of the CCC self-organised research seminar.

C'était le 20 juin 2013, dans les locaux de l'Usine Kugler à Genève. Une vingtaine de personnes étaient réunies à l'occasion de l'Assemblée générale fondatrice de l'association des alumni du Programme de recherche CCC. L'idée de la création de cette association a germé peu à peu dans l'esprit d'anciens étudiants-tes du CCC, notamment dans la continuité du séminaire de recherche autogéré mené en 2010-2011. A l'époque, cette expérience inédite, ouverte à la fois aux étudiants en Master, aux anciens étudiants CCC et à des chercheurs indépendants, avait permis à celles et ceux qui le souhaitaient, de venir présenter librement l'état de leurs travaux ou de parler de leurs pré-occupations en rapport avec la suite de leur études ou de leurs recherches, tout en partageant des moments conviviaux dans un contexte hors-cadre, indépendant des enjeux de l'académie.



Tiré de l'affiche du premier Séminaire autogéré, lundi 15 novembre 2010

L'initiative de ce séminaire de recherche autogéré était elle-même une des conséquences du processus engagé dès 2006-2007, par les professeurs Liliane Schneiter et Catherine Quéloz, à travers la mise en place d'un séminaire de recherche en pratiques artistiques situées intitulé « Prospective PhD ». Ce séminaire avait alors pour objectif « de créer un espace d'échanges ouvert aux doctorants et chercheurs dont les travaux abordent, sous des angles différents, les questions relatives à l'extension des pratiques artistiques rencontrant les intérêts de la société civile dans les domaines des alternatives politiques, économiques, médiatiques,

technologiques et éducatives » (voir Présentation séminaire ProPhD <ccc-programme.org/pre-doc>). Cette plate-forme de recherche et de partage d'expériences visait en même temps à « repérer les convergences entre les pratiques, les méthodes et les thématiques développées par les chercheurs (...) », à un moment où le doctorat en art n'existe pas encore en Suisse.

Parallèlement, une base de données, avec des informations sur les chercheurs et leurs travaux en cours, était mise en ligne au mois de janvier 2008, d'abord à usage interne, puis accessible au public via le site web du CCC.

Pourquoi un séminaire autogéré ?

En 2010, au cours de la quatrième édition du séminaire de recherche ProPhD, des étudiants, des alumni et des doctorants avaient émis le souhait de renforcer leurs échanges en mettant en place des séminaires autogérés complémentaires. Avec l'accord de la coordination CCC, le comité *Angelus Novus* (Alejandra Ballon, Laura von Niederhäusern, Jérôme Massard, Sylvain Froidevaux) pris la responsabilité d'organiser ce nouveau cycle de rencontres et de partage.

Au-delà des liens qui unissaient les anciens étudiants-tes par leur cursus de formation, le séminaire de recherche autogéré CCC était l'occasion de poursuivre et de consolider des relations de solidarité et d'aide mutuelle. Le séminaire autogéré ne se voulait pas un lieu où l'on transmet un savoir à travers un enseignement, mais une plate-forme où chacun peut apporter des expériences et des connaissances qu'il a envie de partager avec les autres, en dehors d'une structure imposée et de toute figure d'autorité, sans aucun pré-requis formel ou méthodologique. Il s'agissait de contribuer à la mise en commun des ressources, au décloisonnement de la recherche individuelle, à l'exploration de nouvelles zones de réflexion et de nouveaux champs d'investigation de la recherche en art. Trois sessions de séminaire furent ainsi organisées au cours de l'année 2010-2011, auxquelles une vingtaine d'artistes chercheurs participèrent.

Au terme de l'année académique 2010-2011, le comité *Angelus Novus* décida de suspendre le séminaire afin de repenser la forme et le sens d'une structure alternative qui permettrait aux alumni CCC de s'organiser sur un plus long terme, toujours dans l'idée de mutualiser,

partager et transmettre leurs expériences et connaissances. Cette nouvelle structure allait bientôt se dessiner à travers la forme associative. En 2012, un groupe de réflexion sur la création d'une association alumni CCC commença à se réunir régulièrement pour réfléchir aux enjeux, à la fois philosophiques, artistiques, stratégiques et pédagogiques de la recherche dans une telle structure. Il convenait avant tout de savoir quelles étaient les attentes des anciens étudiants. Dans cette perspective, une lettre fut envoyée à tous les alumni du CCC avec plusieurs questions et des demandes de suggestions. Les réponses furent encourageantes et il s'en dégagèrent des idées très intéressantes comme la création d'une revue, l'organisation de conférences et surtout une volonté partagée de s'investir dans des groupes de travail liés aux activités de la future association (travail sur les archives du CCC, groupe débats et recherche, réseau et site internet, etc).

Fort de cet appui et de cette volonté d'engagement des anciens étudiants, l'Association des Alumni CCC a donc pu voir le jour en 2013, avec un comité de pilotage de 6 membres, chaque poste clé (présidence, trésorerie, secrétariat) ayant été doublé dans l'idée d'alléger les charges de travail de chacun et d'ouvrir le comité à différentes générations d'étudiants. Outre les membres ordinaires (diplômés CCC ou anciens participants au séminaire Pré-Doc), l'association est également ouverte aux professeurs, artistes et chercheurs invités du Programme CCC, et à toute personne ayant contribué à son essor. Dès sa première année d'existence l'association des Alumni CCC pouvait compter sur 29 membres ordinaires et 13 membres honoraires, parmi lesquelles d'anciens professeurs et des artistes et théoriciens internationaux invités. Certains groupes de travail (archives, site Internet) ont déjà bien avancé dans leurs projets. Un début prometteur pour une association qui invente les formats de la recherche par l'art et les fait connaître dans des situations et circonstances inédites.

<www.alumni-ccc.org> | <comite@alumni-ccc.org>
Association Alumni CCC, Programme Master de recherche CCC, Haute école d'art et de design, Boulevard Helvétique 9, 1205 Genève

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

Editeurs / Editors:

Cécile Boss, Catherine Quéloz, Anne-Julie Raccourcier, Liliane Schneiter, Janis Schroeder, Laura von Niederhäusern

Coordination, maquette, réalisation / Coordination and Graphic Design:

Cécile Boss, Janis Schroeder

Relectures / Proofreading:

Cécile Boss, Sophie Pagliai, Catherine Quéloz, Gene Ray, Liliane Schneiter, Janis Schroeder, Laura von Niederhäusern

Traductions, relecture de l'anglais / Translation and English Proofreading:

Kate McHugh Stevenson, Gene Ray

Transcription des conférences / Lectures Transcripts:

Cécile Boss, Yasmeen Chaudhry

Remerciements aux conférenciers, aux participants aux séminaires, aux alumni CCC et aux auteurs des textes qui ont accepté de donner une version abrégée de leur contribution. / Many thanks to the lecturers, seminars participants, CCC alumni and authors who agreed to give an abstract of their contributions.

Police/Typeface: Univers

Papier/Paper: Inapa natural 100 gr/m²;

Gmund Color Eucalyptus 100 gr/m² et 300 gr/m²;

Reliure/Binding: PF Reliure (Genève)

Impression / Printing: Imprimerie du Cachot

Grand-Saconnex, Genève / Geneva

Juin 2015 / June 2015

HEAD – Genève, Genève 2015



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

Le Programme fonde ses enseignements sur la pensée politique, les théories de genre et postcoloniales, les dispositifs hybrides de diffusion, l'art des réseaux et la culture Internet.

Il développe des recherches dans les domaines des micro-politiques identitaires; des études cross-culturelles; de l'économie critique; de l'écologie politique; de la théorie

critique élargie; des subcultures; de la cyberculture et des cybermédias; des arts des zones de contacts; des pédagogies alternatives; des pratiques activistes et interventionnistes; des cosmopolitiques; des politiques de justice transitionnelle; des médias tactiques et met l'accent sur la formation à la recherche par l'art.

The CCC Research-Based Master Programme emphasizes research

training based on the students' projects. The Programme builds a common platform of sustainable, doctoral research in arts. 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.

The Programme 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, Memory Politics and Transitional Justice.

CCC

Programme Master de recherche CCC
CCC Research-Based Master Programme
critical curatorial cybermedia
T +41 22 388 58 81/82
info@ccc-programme.org
ccc-programme.org

Haute école d'art et de design — Genève
Geneva University of Art and Design
9, boulevard Helvétique
CH – 1205 Genève / Suisse
T +41 22 388 51 00

info.head@hesge.ch
www.head-geneve.ch

— HEAD
Genève

Hes·so//genève
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale