

**Newsletter
CCC 10/11**

**Recherches
en cours
— Pour un
Doctorat/PhD
en arts**

**Research
in Progress
— A Doctorate/
PhD in arts**

Sommaire

Éditorial

06 Pour une conception de la recherche participative, évolutive, mutualisée et transdisciplinaire
—A participatory, scalable, shared and transdisciplinary research
Catherine Quéloz et Liliane Schneider

Séminaires Pré-Doctorat/ PhD en arts CCC 2011–2012

Session 1. Les expériences du commun, ses enjeux en matière de droit, d'éthique et d'économie
—Emerging issues in law, ethics and economics; the experience of "the common"

12 Le commun : au-delà du privé et du public
Antonio Negri
14 La bioéconomie
Christian Marazzi
17 La ville déterritorialisée
Gaiiro Daghini
19 Voir *hot* ou voir *cool* dans le quartier du Flon à Lausanne
Tilo Steireif

Session 2. La justice transitionnelle et les politiques mémorielles dans les pratiques de l'art et des acteurs de terrain
—Transitional justice and memory politics in art practices and civil actions

22 Travailler le passé pour inventer le présent
Pierre Hazan
23 Loss and Transmutation
Renée Green
26 How Does the State Represent its Own Guilt?
Gabriella Citroni

27 Land Without Earth and Corporeal Memory
Illana Salama Ortar
29 What Kind of Memory Does Europe Construct? What Kind of Memory Does Europe Impose?
Marina Gržinić

Session 3. Les inventions queer dans les disciplines, le quotidien, le gouvernement de soi ; les transformations de l'énonciation dans le genre
—Queer inventions in academic disciplines, daily life, and self-governmentality; transformations in gender speech acts

32 Entretien avec Beatriz Preciado
Claire Grino
35 Jean Genet et les *Gender Studies*
Agnès Vannouvong
37 Collaborative Projects Presentation
Jo Schmeiser
39 Shifting Grounds. Emerging Representations of Queer Arab Masculinity in Contemporary Visual Lebanese Productions
Elia Eliev

Session 4. Les recherches engagées dans les processus écologiques
—Situated research in ecological processes

42 Reprojecting Ecologies. Introduction to the "Ecological Problematic"
Gene Ray
44 *Slow Science*. Une écologie pour territoires existentiels
Liliane Schneider
46 Living Well. Excerpts from Keynote Address at Creative Time Summit
Claire Pentecost
49 Two Urban Gardens
Nils Norman
51 *Save as Draft*: atmosphères en négociation
Collectif *Save as Draft*

Session 5. La condition post-coloniale et les reconfigurations géostratégiques
—The postcolonial condition and geostrategic reconfigurations

54 A Postcolonial Approach to Contemporary Spatial Transformations and Conflicts
Sandro Mezzadra
56 Forensic Oceanography
Charles Heller, Lorenzo Pezzani

Session 6. Le récit en théorie, la théorie-fiction, l'histoire alternative, les formes discursives narratives ; la place du récit dans le film et les arts
—Theory-based narrative, fiction theory, alternative history, narrative discourse forms; narrative in film and art

60 Le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet comme contre-fiction
Yves Citton
62 Statement
Pauline Boudry, Renate Lorenz
63 Temporalités paradigmatiques. Transcription d'un exposé en fragments
Laura von Niederhäusern
67 L'escamoteur ou le crime envisagé
Aurélien Gamboni

Forum des recherches des Alumni et doctorants

75 Nueva corónica y buen gobierno —2015
Alejandra Ballón
78 Paisitos: Conte rose. Marcher comme méthodologie de réécriture d'une mémoire vivante
Giulia Cilla
81 Pratiques d'intervention et formes de connaissances autour d'une recherche par les moyens de l'art. L'exemple du projet 60x60
Sylvain Froidevaux

83 PING/PONG. Mise en place d'une plateforme de recherche
Bénédicte Le Pimpec, Daniel Barney
85 Politics of the Encounter. Participation and Representation in Experimental Ethnographic Film Production. Notes on the Encounter Between Two Disciplines
Eva May
87 Une tension en chewing-gum... De l'imprévu et du dialogue transdisciplinaire dans la recherche en art microsillons
90 Des places dans des villes en Europe
Yves Mettler
92 Herculean Labours: How False Starts and Deviations Enrich the PhD Experience
Victoria Preston
94 La recherche par la multiplicité des rencontres et des événements auxquels on participe
Tilo Steireif

Insert 1 Rapport annuel —Annual Report 2010–11

Colloque des diplômés 2010–2011
Projets collectifs 2010–2011
Extension CCC
Faculté CCC (professeure-e-s, invité-e-s, assistant-e-s)
Étudiant-e-s 2010–2011
Cours

Insert 2 Rapport annuel —Annual Report 2011–12

Colloque des diplômés 2011–2012
Projets collectifs 2011–2012
Extension CCC
Faculté CCC (professeure-e-s, invité-e-s, assistant-e-s)
Étudiant-e-s 2011–2012
Cours

Pour une conception de la recherche participative, évolutive, mutualisée et transdisciplinaire

Catherine Quéloz, professeure, chercheure, coordinatrice du Programme CCC et Liliane Schneider, professeure jusqu'en 2008, actuellement professeure invitée bénévole au Programme CCC, consultante et chercheure associée, sont les co-conceptrices du Programme Master de recherche CCC (2000–2013) et du Séminaire Pré-Doctorat/PhD (2005–2013).

Le double numéro de la Newsletter 10/11 édite les recherches d'Alumni et de chercheur-e-s associé-e-s du Programme Master de recherche CCC. Il marque la transition d'un cycle de prospectives PhD (2005–2011) à une série de six sessions annuelles du Séminaire Pré-Doctorat/PhD (2011–2013 et suivantes).

Le Séminaire Pré-Doc s'inscrit dans le plan d'une « École doctorale en art » qui aurait pour étape, en 2014, la mise en place du Programme des études doctorales avec ses cotutelles et sa reconnaissance HES-SO. Cette préfiguration d'une « École doctorale en art » a pour priorité de proposer une situation d'échange inédite, d'assurer l'excellence de la recherche, de contribuer à l'innovation pédagogique, de renforcer la transdisciplinarité et la collaboration entre chercheur-e-s, et de développer une dimension internationale.

Le Séminaire Pré-Doc CCC se donne pour mandat de rassembler des chercheur-e-s régulièrement et d'assurer la durabilité et la relève de la recherche en art. Il dessine le territoire d'un doctorat pratique en art tout en garantissant un espace persistant aux recherches sans objectif immédiat de doctorat. L'accès au développement de la recherche est devenu l'exigence prioritaire des Alumni et des étudiants CCC, conscients de la nécessité d'instituer une préparation à des recherches avancées ou au doctorat/PhD. Actuellement, les Alumni CCC forment une importante partie de la communauté des chercheur-e-s engagé-e-s dans le cycle pré-doctoral. Le Pré-Doc s'adresse à des chercheur-e-s porteur-e-s d'un diplôme Master ou au bénéfice d'une formation de niveau équivalent. Il est ouvert aux chercheur-e-s ayant une formation antérieure en sciences, humanités, études politiques, économiques, polytechniques, droit,

arts et autres champs de recherche. Il accueille les anciens étudiants Master (Alumni) de chacune des orientations Master of Arts HES-SO en arts visuels.

Les chercheur-e-s qui ont pris la décision d'inscrire un projet de recherche dans le Séminaire de préparation au Doctorat/PhD marquent leur intérêt pour la recherche transdisciplinaire —un des fondements du Programme CCC depuis sa fondation en 2000. La transdisciplinarité a été reconnue par de nombreux chercheur-e-s comme le moyen adéquat de répondre aux transformations récentes des sciences et des savoirs. Elle s'appuie sur la mise en contact des disciplines et une certaine porosité permettant d'aller au-delà des disciplines et ainsi d'ouvrir à l'invention de nouveaux univers de référence. Par ailleurs, dans tout processus de recherche existe une dimension d'imprédictibilité, augmentée par la transdisciplinarité toujours réceptive à l'émergence de nouvelles interactions et par les pratiques participatives. Ces dernières se caractérisent par la mise en évidence des processus et étapes de recherche, l'accord avec une certaine mutualisation (la mise en commun et les licences CC Creative Commons). Les pratiques participatives en art impliquent l'altérité —les autres, l'ailleurs, les autres langues, cultures, disciplines et savoir-faire.

Les contacts pris par le Programme CCC avec les écoles doctorales aux États-Unis et en Europe ont permis d'observer qu'une reconceptualisation de la recherche instituée est en cours. Celle-ci change en profondeur les issues du doctorat. Dès lors, le processus de la recherche doctorale est identifié comme un temps de mise en œuvre à multiples résolutions (interfaces, interventions, interactions), qui confirme les chercheur-e-s et les recherches dans

leur position et fonction, plutôt qu'une production sensée changer le cours de la connaissance humaine. On relève par exemple la demande d'une conception du doctorat et des études avancées qui remodèle les attendus usuels —artistiques (pièce maîtresse), académiques (titre) ou autres (objectifs de carrière). Le potentiel des Haute écoles spécialisées (HES), et particulièrement dans le domaine de l'art, est une opportunité historique à reconceptualiser les formes et issues de la recherche avancée et du doctorat pratique en art. Parmi les nombreux modèles de doctorats pratiques en art, le Séminaire Pré-Doctorat/PhD, soutenu par l'institution, affermit ce territoire nouveau pour la recherche qui est la condition légitimante de la diversité des postulats mis en jeu.

La recherche en art, perçue comme un agent puissant de transformation, appelle la tenue d'un séminaire où les chercheur-e-s développent la confiance dans les ressources du projet et le sentiment de la responsabilité issue de la recherche (*empowerment*). Il y aurait comme le franchissement d'un seuil d'accès à une prise de conscience de l'esprit de la recherche. Ce passage fondateur dans le devenir durable des recherches en cours garantit une audace rigoureuse et le plaisir qui se partage dans les pratiques de l'art.

2012–2013

Les sessions 2012–2013 auront lieu aux dates suivantes. **Requalifier le territoire**, du 8 au 10 octobre 2012; **Sustainable Research and Pedagogy**, du 21 au 23 novembre 2012; **Représentations et imaginaires du travail**, du 14 au 16 janvier 2013; **Ecology in Art and Critical Theory**, du 25 au 27 février 2013; **Gouvernementalité. Le gouvernement de soi**, du 25 au

27 mars 2013; **Net Neutrality. Copyright/Copyleft. Creative Commons**, du 22 au 24 avril 2013; **Queer representations**, du 27 au 28 mai 2013.

2011–2012

Durant l'année académique 2011–2012, les projets de recherche ont porté notamment sur les nouveaux enjeux en matière de **droit, d'éthique et d'économie dans les expériences du commun**: micropolitiques, démocratie sans cesse en cours de construction, économie critique, politiques institutionnelles, du 28 au 30 novembre 2012; **la justice transitionnelle et les politiques mémorielles dans les pratiques de l'art et des acteurs de terrain**: processus de construction de la paix et réconciliation, écriture de l'histoire, construction des mémoriaux et des archives, du 7 au 10 décembre 2011 (en collaboration avec le colloque de recherche PIMPA); **les inventions queer dans les disciplines, le quotidien, le gouvernement de soi; les transformations de l'énonciation dans le genre**: micropolitiques identitaires, ressources du Web dans les potentialités cyborg, invention de dispositifs hybrides dans les interfaces citoyennes, du 16 au 18 janvier 2012; **les recherches engagées dans les processus écologiques**: les réponses critiques et artistiques à la dégradation de la biosphère, à l'extinction des espèces et aux changements de climat; le rôle des activités humaines, la masse énergétique de l'accumulation du capital et de la production des biens de consommation, du 27 au 29 février 2012; **la condition postcoloniale, les reconfigurations géostratégiques**: les arts des zones de contact, les cosmopolitiques, l'écologie politique, du 26 au 28 mars 2012; **le récit en théorie, la théorie-fiction, l'histoire alternative, les formes discursives narratives**;

la place du récit dans le film et les arts: l'art narratif de l'adresse, de la communication et de la diffusion, du 23 au 25 avril 2012; **les territorialités dessinées par l'éducation; les formes et formats de transmission**: l'éducation critique, les pédagogies alternatives et/ou radicales, l'éducation à distance; la formation à la recherche dans les réseaux; les domaines des subcultures, des transferts cross-culturels et des pratiques interventionnistes; **les new médias et la cyberculture; les nouveaux langages et usages du Web**: domaine des cyber-documentaires, de la *game culture* et des *advergames*; la veille Internet, l'accès aux univers d'échange; *l'open source*; **la production de l'espace, l'au-delà des mégamétropoles, les postures des artistes et des acteurs critiques et politiques**: l'écologie urbaine, les coopératives d'habitation et de ferme, *le Radical Gardening*; les initiatives urbaines pour de nouveaux modèles de l'institution; la pensée utopique ou anarchiste; **l'exposition du cinéma, le discours filmique en situation performative**: le ciné-manifeste, le ciné-poème; le domaine du récit dans la réalité augmentée.

La publication des travaux à des étapes différentes de la recherche assure une connaissance relativement inédite des processus de recherche, contrairement à la tradition éditoriale qui privilégie la réécriture publique à des fins de distribution. Elle augmente le potentiel créatif des chercheur-e-s et soutient la mise en forme des procédures par les moyens pratiques de l'art. Par ailleurs, certaines recherches s'inscrivent dans des collaborations internationales d'envergure, soutenues par la Haute école d'art et de design, le fonds stratégique de la HES-SO, et des institutions fédérales comme le Fonds national suisse de la recherche scientifique [FNS/SNF].

A participatory, scalable, shared and transdisciplinary research

Catherine Quéloz is professor, researcher and coordinator of CCC Research-Based Master Programme and Liliane Schneider, professor and co-coordinator until 2008 is presently a consultant, volunteer professor and associate researcher. Together they developed an extensive research to build the CCC Research-Based Master Programme (2000–2013) and the Pré-Doctorate/PhD Seminar (2005–2013).

The double issue of Newsletter 10/11 publishes the research projects of some Alumni and Research Fellows of the CCC Research-Based Master Programme. It marks the transition from a prospective PhD cycle (2005–2011) to a series of six annual sessions of the Pre-Doctorate/PhD Seminar (2011–2013 and later).

The Pre-Doc Seminar is part of the plan of "Ecole doctorale en art" the steps of which are in 2014 the introduction of Doctorate/PhD Study Programme with a system of co-supervision and the HES-SO accreditation. This pre-figuration of an "Ecole doctorale en art" aims to propose an unprecedented exchange situation, to achieve research excellence, to contribute to pedagogical innovation, to reinforce transdisciplinarity and collaboration between researchers, as well as to develop an international dimension.

The CCC Pre-Doc Seminar mandated itself to regularly bring together researchers, and to ensure the sustainability and replenishment of art research. It maps the territory for a future doctorate in art practice while also providing a durable space for continuing research that does not have an immediate PhD objective. Access to the development of research has become a priority demand of Alumni and CCC students, aware of the need to prepare for advanced research or for the Doctorate/PhD.

The CCC Pre-doc Seminar is intended for CCC Programme Alumni and other advanced researchers, holding a Master degree or an equivalent level of education. It is open to researchers with previous training in sciences, humanities, arts, law, political studies, economics, polytechnics as well as

other research fields. In an effort to foster collaboration within Western Switzerland, graduates from other orientations of the Master HES-SO in Visual Art will also be invited to participate in the Seminar based upon Faculty recommendations from their respective institutions.

Researchers who include their projects within the CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar in Fine Arts share a commitment to transdisciplinary research—one of the founding principles of the CCC Programme since its inception in 2000. Transdisciplinarity has been recognized by many researchers as the appropriate response to recent transformations in science and knowledge production more generally. It is based on increased contact between disciplines and a degree of porosity to facilitate productive interaction among disciplines and opening up to the potential of inventing new universes of reference. Moreover, all research processes have a measure of unpredictability, which is enhanced by transdisciplinarity, always receptive to the emergence of new interactions, and by participatory practices. The latter are characterized by the identification of processes and stages of research, and agreement with a certain mutualisation (for example, Creative Commons CC licenses). Participatory art practice implies otherness—the others, elsewhere, other languages, cultures, disciplines and expertise.

CCC Programme contacts with European and American graduate and doctoral programmes reveal that the notion of research is being reconceptualised with profound implications for the Doctorate/PhD. In its emerging form, doctoral research is increasingly understood as a period for developing and implementing multiple research

processes (interfaces, interactions, interventions) that strengthen and advance the researcher in the research aims, taking into account current shifts in the modes of knowledge production. The University of Applied Sciences (Hautes Écoles Spécialisées) HES, has a historic opportunity to contribute to the discussion about the forms and issues related to advanced research and in particular the practice-based Doctorate in art.

The CCC Pre-Doc Seminar highlights for example the need for a conception of the Doctorate and advanced studies that recasts traditional forms and expectations—artistic (masterpiece), academic (title) or other (career goals). Among the many models of a practical Doctorate in art, the CCC Pre-Doc Seminar, supported by the institution, consolidates a new territory for research and provides the legitimizing condition for the development of diverse assumptions at stake.

Over the past years, the planning horizon of CCC Programme has prioritized strengthening resources to support research projects that amplify researchers' responsibility and confidence (empowerment). Like crossing a threshold into a new consciousness of "what it means to research," research in art is conceived as a powerful agent of transformation, intervention, and translation. It is this passage into a different awareness that guarantees the rigorous audacity and the pleasure that are shared in art practice.

2012–2013

The 2012–2013 sessions will be held on: 8–10 October 2012, **Requalifier le territoire**; 21–23 November 2012, **Sustainable Research and Pedagogy**; 14–16 January 2013,

Représentations et imaginaires du travail; 25–27 February 2013, **Ecology in Art and Critical Theory**, 25–27 March 2013, **Gouvernement de soi**; 22–24 April 2013, **Net Neutrality. Copyright/Copyleft. Creative Commons**; 27–28 May 2013, **Queer Representations**.

2011–2012

During 2011–2012, research projects focused on emerging issues in **law, ethics and economics, the experience of "the common"**: micro-politics, democracy unrealized, areas of critical economics, institutional politics, 28–30 November 2012; **transitional justice and memory politics in art practices and civil actions**: processes of peacebuilding and reconciliation, the writing of history, the construction of memorials and archives, 7–10 December 2011 (in collaboration with the symposium organized by the research project PIMPA); **queer inventions in academic disciplines, daily life, and self-governmentality; transformations in gender speech acts**: identity micro-politics, Web resources and potentialities in cyborg thought, hybrid devices for citizen interface, 16–18 January 2012; **situated research in ecological processes**: critical and artistic responses to biospheric degradation, species extinction and climate change; the role of human activities, the energetic mass of capital accumulation and commodity production, 27–29 February 2012; **the postcolonial condition, geostrategic reconfigurations**: the "arts of contact zone," cosmopolitics, political ecology, 26–28 March 2012; **theory-based narrative, narrative in theory, alternative history, narrative discourse forms; narrative in film and art**: narrative forms of address,

communication and dissemination, 23–25 April 2012; **shifting territorialities of education; forms and formats for transmission**: critical education, alternative and/or radical pedagogies, distant learning; research training within networks; fields of subculture, cross-cultural transfers and interventionist practices; **new media and cyberculture; new languages and uses of the web**: cyberdocumentary, game culture and adver gaming; Internet watch and peer-to-peer network; open source; **the production of space, beyond the mega-metropolis, postures of critical and political artists and actors**: urban ecology, housing and farming co-operatives, *Radical Gardening*; urban initiatives for new models of institution; utopian or anarchist thought; **devices for exhibiting film, film discourse in performative situations**: cine-manifesto, cine-poems; storytelling in augmented reality.

The publication of the research at different steps gives an unprecedented access to the research process, contrary to the editorial tradition that gives advantage to a public rewriting for publishing. The emphasis on the research process extends the creative potential and supports the translation of the procedures by the means of art.

Furthermore, some of the research projects are part of international collaborations supported by the Geneva University of Art and Design, the HES-SO strategic fund and federal institutions such as the Swiss National Science Foundation [SNF/FNS].

Séminaires Pré-Doctorat/PhD en arts CCC 2011–2012

**session 1
28–30 nov. 2011**

**Les expériences du
commun, ses enjeux
en matière de droit,
d'éthique et d'économie**

**Emerging issues in law,
ethics and economics,
the experience of
"the common"**

**session 2
7–10 déc. 2011**

**La justice transitionnelle
et les politiques
mémorielles dans
les pratiques de l'art et
des acteurs de terrain**

**Transitional justice
and memory politics
in art practices
and civil actions**

**session 3
16–18 janv. 2012**

**Les inventions queer
dans les disciplines,
le quotidien, le
gouvernement de soi;
les transformations
de l'énonciation
dans le genre**

**Queer inventions in
academic disciplines,
daily life, and self-
governmentality;
transformations
in gender speech
acts**

**session 4
27–29 févr. 2012**

**Les recherches
engagées dans les
processus écologiques**

**Situated research
in ecological
processes**

**session 5
26–28 mars 2012**

**La condition
postcoloniale
et les reconfigurations
géostratégiques**

**The postcolonial
condition and
geostrategic
reconfigurations**

**session 6
23–25 avr. 2012**

**Le récit en théorie, la
théorie-fiction, l'histoire
alternative, les formes
discursives narratives;
la place du récit dans
le film et les arts**

**Theory-based
narrative, narrative
in theory, alternative
history, narrative
discourse forms;
narrative in film and art**

session 1
28–30 nov. 2011
Les expériences
du commun,
ses enjeux en
matière de droit,
d'éthique et
d'économie

session 1
28–30 Nov. 2011
Emerging issues
in law, ethics
and economics,
the experience of
“the common”

Le commun : au-delà du privé et du public

Qui produit ? C'est la machine de la multitude. La force hégémonique du travail productif contient un savoir cognitif, affectif et, par certains aspects, linguistique qui transite dans la communication informatique. C'est la vie (bios) elle-même qui est mise au travail. L'organisation du travail devient une politique de gouvernance de la vie. Antonio Negri, philosophe et penseur politique italien s'interroge sur le dysfonctionnement de toute forme de gouvernement de droit public et propose en réponse la mise en mouvement d'une machine spinoziste, de production de subjectivité, c'est-à-dire un processus qui conduit du conatus sensible à l'amor rationnel et qui vise non seulement une production du social mais signifie aussi la transformation du social en commun.

—Antonio Negri, an Italian marxist sociologist and political philosopher, questions the dysfunctioning of any kind of government of public law and is convinced that the production of subjectivity (a Spinoza-type universe) could help not only to restore social links but also transform the social into the commons.

Nous vivons dans un présent inactuel et qui demande à être rendu effectif. Une époque où le travail immatériel, cognitif et intellectuel devient un élément fondamental entre les formes de vie, dans les désirs et les intérêts des gens, ainsi que dans la valorisation des marchandises. Dans des moments comme ceux-ci, l'autonomie de l'intellectuel avec ses systèmes de valeur et de transcendance semble s'effriter. On est appelé à agir à l'intérieur des choses, dans l'immanence.

Nous sommes entrés aussi, depuis au moins une décennie, dans une crise économique qui n'arrête pas de sévir. Même des auteurs qui avaient participé à la construction de l'idéologie dominante, surtout ceux qui avaient essayé la troisième voie social-démocrate, se demandaient désormais si ce système institutionnel, si ce système constitutionnel basé sur le droit privé, sur la propriété privée, sur une certaine organisation du pouvoir public, une formation nationale souveraine sur l'espace, un capitalisme comme mode fondamental de production —financiarisation, pouvait tenir, pouvait continuer à être le point de référence de notre réalité quotidienne.

À la fin de dix années de travail sur *Empire* et *Multitudes*, nous pouvions constater, Michael Hardt et moi, que le monde contemporain, après la transition dans la culture du post-modernisme, avait été redéfini de fond en comble, que le marché s'était formé dans le nouvel ordre de la globalisation, et, surtout, que le concept même de démocratie avait été remis en question.

Deux événements parmi d'autres ont joué un rôle fondamental. D'une part, l'opération qui consiste à libérer la monnaie du rapport fixe, ce qui donne libre voie à la composante financière

du capitalisme. D'autre part, la mobilisation et la flexibilisation de la classe ouvrière et des marchés. C'est un passage extrêmement décisif qui détruit la classe ouvrière en tant que force organisée et qui crée ce que l'homme appelle la *multitude*. C'est-à-dire un ensemble de sujets qui travaillent dans la flexibilité, dans la précarité, dans une situation de rupture tendancielle des garanties contractuelles, ceci dans les nouvelles déterminations spatiales et temporelles de la mondialisation. C'est là qu'on arrive avec *Commonwealth*, au-delà du public et du privé, c'est-à-dire dans les déterminations nouvelles de l'époque, sans oublier néanmoins l'épisode du passage et de la transition.

La nouvelle organisation du travail n'est pas réductible à la précarité, au chantage du manque et de la dette.

Qui produit ? Dans notre contemporainité, c'est la machine de la multitude. La production est entièrement sociale. La force hégémonique du travail productif devient de plus en plus un savoir cognitif, qui s'applique dans les services, devient affectif et, par certains aspects, linguistique dans la communication informatique. On dit alors que dans les nouvelles formes de travail, c'est la vie en elle-même qui est mise au travail, c'est le tissu commun du *bios* qui est mis au travail. Or, l'organisation de ce *bios* devient une politique de gouvernance de la vie. Le problème, c'est que le capitalisme, devant cette modification fondamentale, reste le même et donc procède dans de nouvelles formes d'accumulation et de privatisation, dans de nouvelles formes d'organisation des territoires, et surtout dans de nouvelles formes d'éducation et de subjectivation assujetties aux critères de son développement. Ce qui détermine des problèmes énormes.

Ce texte est tiré de l'enregistrement de la conférence donnée par Antonio Negri le 28 novembre 2011. Nous avons respecté le style parlé.

À première vue, le système social, industriel et financier se casse dans la crise, il devient chaotique dans son ensemble. Mais ce chaos est vivant, il vit de ces gens qui ont la nécessité de s'en sortir pour se reconstruire, pour reconstruire comme toujours le comportement des sujets, lequel précède l'organisation sociale. Il faut être spinoziste dans ce cas, et donc être convaincu que la dynamique des sujets dans la société n'est pas une dynamique de destruction réciproque. C'est une folie de dire que la peur est le fondement de la constitution sociale, c'est une folie capitaliste. Le contenu fondamental du social et de la vie est la recherche et la sortie de la solitude, c'est la constitution de multitudes rationnellement organisées et l'hybridation du mental et du corporel dans le désir de production et d'activité. Hannah Arendt dirait justement l'*activité* dans un sens plein. Ce n'est pas la peur mais le désir d'être ensemble qui est à la base de tout, de toute la vie. Et d'autre part, cette nouvelle force productive qui s'est construite dans la multitude ne pouvait plus rester enfermée dans la vieille organisation des rapports de production capitaliste. La question qu'on s'est posée quand on commencé à écrire *Commonwealth*, c'était justement ça : l'impossibilité de réduire le travail au privé. Ce n'est pas que le travail soit privé ou public : c'est la vie. Le travail s'enfuit de tous les côtés, il est une invention continue, il n'est pas simplement une accumulation de données, mais c'est aussi des formes affectives, linguistiques, des ondes, des vagues qui interviennent dans l'ensemble commun des activités, de la vie.

Autre question : qu'est-ce que cela signifie de modifier le système de privatisation aujourd'hui ? Cruciale est la critique du droit. Toute critique nous

montre que la globalisation est entrée dans le droit en cassant ce qui était les règles fondamentales du droit. L'État souverain est en crise, les rapports marchands sont impossibles à gouverner. Tout avocat d'affaire vous dira clairement que la loi on ne l'applique pas, on la gouverne et encore, que le droit international, le droit des marchés est un droit sans constitution. Toute forme de prise en main à travers le droit public ne marche pas. Un des thèmes de notre *université nomade* c'est la tentative de mettre en mouvement une machine spinoziste. Chez Spinoza, la production de subjectivité, c'est-à-dire le processus qui conduit du *conatus* sensible à l'*amor* rationnel, vise non seulement une production du social, mais signifie aussi la transformation du *social* en *commun*.

Face à cette production spinoziste du commun, ont pris forme dans le moderne les catégories hégémoniques du privé et du public. Ces catégories ont été construites sur le concept de travail. Locke donne la définition du privé comme l'appropriation singulière du travail par l'individu : le privé c'est le « propre » consolidé en forme juridique, c'est la propriété privée. Mais en réalité, aujourd'hui, la propriété privée consiste dans la négation du droit commun des hommes, de ce que leur coopération est capable de produire. Le concept de public, quant à lui, s'appuie sur un paradoxe : le public se fait sur l'aliénation du « propre » pour en garantir la consistance. C'est le problème du « contrat social », d'un système politique où tout appartient à tous et n'appartient à personne. Le public, alors, c'est ce qui « n'appartient à personne », c'est-à-dire qui appartient à l'État. Mais l'état de la démocratie représentative nous apparaît aujourd'hui comme un système complètement couvert par

l'argent et le pouvoir médiatique. Bref le public retombe encore dans le « propre ».

C'est contre toutes ces formes de la privatisation qu'émerge le concept de commun, en tant que dispositif d'une gestion démocratique radicale de tout le tissu social, de la réciprocité entre les individus et de la coopération entre des singularités.

Avec Michael Hardt, nous sommes en train maintenant de travailler à des instruments juridiques et à des institutions qui puissent aider à ouvrir un débat constitutionnel sur l'homme endetté, l'homme médiatisé, l'homme sécurisé, et l'homme représenté. Pour d'autres formes de subjectivation, pour d'autres formes de vie.

S'appuyant sur l'étude de la bioéconomie et du biocapitalisme, Christian Marazzi, docteur de la London School of Economics et professeur responsable de la recherche à la Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), analyse la dimension anthropologique d'une économie dominée par la dette où le capital impose non seulement l'austérité mais également la culpabilité, insérant ainsi une dimension biopolitique dans l'économie de la dette. Il est l'auteur, notamment, de *La Place des chaussettes. Le tournant linguistique de l'économie politique* (Éd. de l'Éclat, 1997) et de *Et vague l'argent!* (Éd. de l'Aube, coll. « Prospective du présent », 2003).

—Holder of a PhD from the London School of Economics, Christian Marazzi is the coordinator of the Research Institute at SUPSI. He founds his research on bioeconomics and biocapitalism to analyze the anthropological dimension of an economy dominated by the debt in which capital imposes austerity and even more guilt.

La bioéconomie

Le thème que nous avons décidé d'aborder ensemble est le thème de la bioéconomie, ou biocapitalisme pour ainsi dire, c'est-à-dire un capitalisme qui transforme la vie dans sa totalité et pas seulement la vie dans ses formes physiologiques, psycho-énergétiques, mais aussi dans ses manifestations, dans ses formes relationnelles, communicationnelles, linguistiques, affectives. La bioéconomie transforme cette vie en source de valeur économique et financière — elle la capitalise. Et ça, c'est le biocapitalisme dans sa définition la plus synthétique.

La bioéconomie est le thème de cette contemporanéité dans laquelle le capitalisme développe de plus en plus des dispositifs de captation, d'appropriation de cette vie, comme on le verra, soit à travers l'organisation du travail, de la production, soit à travers la finance qui est aussi un dispositif de captation, d'extraction et d'appropriation de la vie.

Pour analyser et réfléchir sur ce biocapitalisme, je pense qu'il faut partir des cours que Michel Foucault donne en 1978–1979 au Collège de France et qui ont été publiés par la suite dans un ouvrage dont le titre est *La naissance de la biopolitique*, un livre qui est fondamental pour comprendre un tournant dans la pensée de Foucault, si vous voulez, et pour comprendre non seulement Foucault mais, à travers Foucault, ce que sera le capitalisme à partir de la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. [...]

Lorsqu'on parle de biopouvoir, on parle des formes du pouvoir pour contrôler la vie, pour la discipliner, pour l'organiser sous la forme sanitaire, sous la forme des politiques de l'hygiène, de la police, ainsi de suite, mais au service du capital. Ça c'est le biopouvoir.

Selon l'interprétation de Judith Revel qui, en France, est l'une des plus accréditées en tant qu'interprète de Foucault, par biopolitique on entend plutôt les luttes contre le biopouvoir, les formes de lutte, de révolte qui s'opposent au processus d'assujettissement. La biopolitique renvoie aux formes de subjectivation, tandis que le biopouvoir renvoie aux formes d'assujettissement. [...]

L'époque fordiste se conclut tout au long des années 1970. Il y a certainement des causes et des facteurs économiques et monétaires qui ont contribué à la crise du modèle fordiste, du régime d'accumulation fordiste : la crise du pétrole de 1973, l'hyperinflation, l'inflation à deux chiffres, qui traversent les années 1970. Puis, la crise de l'hégémonie du dollar comme monnaie internationale (le dollar était en perte de vitesse), et aussi la création du premier marché de crédit en dehors des États nationaux, c'est-à-dire l'euro-marché ou le marché du pétrodollar en Europe. Ce sont les raisons économiques, concrètes, objectives qui ont contribué à la chute, à l'écroulement du modèle fordiste à la fin des Trente Glorieuses. On dit « glorieuses » car pendant trente ans, il y a eu croissance de l'emploi, croissance des salaires. Il y a eu une ascension, une mobilité sociale indéniable. Ce qui ne veut pas dire que la différence entre riches et pauvres avait diminué beaucoup, mais il y avait en tout cas une polarisation soutenable entre les riches et les moins riches. En ce temps là, le salaire d'un manager était 43 fois plus élevé que le salaire de ses employés. Aujourd'hui, c'est 450 fois. Donc, vous voyez la différence d'époque, du point de vue de la distribution de la richesse. [...]

Alors, Foucault intercepte ce passage et s'interroge [...]. Il commence à parler de quelque chose qui aura de plus en

Ce texte est tiré de l'enregistrement de la conférence donnée par Christian Marazzi le 29 novembre 2011. Nous avons respecté le style parlé.

plus à voir avec la catégorie politique interprétative, avec ce qu'on appelle aujourd'hui la bioéconomie, le biocapitalisme.

Dans un de ses cours, il réfléchit sur le sujet économique, l'*homo œconomicus*. Il dit, aujourd'hui, l'*homo œconomicus*, c'est une métaphore de l'homme qui est à la base des comportements économiques et sociaux. Il n'est plus ce qu'il a été pendant deux cents ans, ce n'est plus un homme de l'échange, c'est un homme de la production. L'*homo œconomicus*, normalement, c'était l'homme qui se présentait sur le marché avec de l'argent pour acheter, donc pour échanger, l'homme de l'économie marchande, le Robinson Crusé sur l'île déserte qui échange ce qui ne lui sert pas, pour recevoir ou acheter quelque chose dont il a besoin. C'est l'homme qui est défini par l'échange, donc par un acte froid, abstrait, un acte d'aliénation. Pour Foucault, quand un homme produit, la valeur n'est pas une chose froide, mais chaude — il emploie cet adjectif. C'est un homme passionnel, affectif. Il prend des risques comme l'entrepreneur. C'est le futur entrepreneur de soi. La figure qu'aujourd'hui on appelle le travailleur autonome, le free-lance devient une espèce de métaphore de ce que sera le nouveau *homo œconomicus*. Donc, un type qui investit dans son activité, qui assume les risques... Ce que sera quelques années plus tard la philosophie néolibérale.

C'est dans ce passage, à la fin des années 1970, que le capitalisme commence à redéfinir les modalités d'exploitation du travail vivant. [...] C'est le passage à un modèle d'organisation du processus de production, qui est l'objet de notre

réflexion, et puis le passage à la finance, dont je parlerai ensuite. Pour ce qui est de l'organisation du travail, je pense que vous savez tous que c'est à partir de ces années-là qu'on commence à mettre en place ce qu'on appelle aujourd'hui la flexibilité. [...] Il faut flexibiliser l'emploi, et donc faire varier la demande avec la conjoncture du marché. Lorsqu'elle avance, il faut embaucher ; lorsqu'il y a une récession, il faut licencier. Il faut donc flexibiliser l'emploi en créant ces figures, ces sujets du nouveau marché du travail que sont les travailleurs intérimaires, les travailleurs à durée déterminée, les travailleurs intermittents et puis aussi les travailleurs autonomes. [...] Dans ce renversement entre offre/demande, production/consommation, on se libère de ce fardeau de la chaîne de montage, de la rigidité, de la lourdeur, qui désormais ne sont plus à la hauteur des nouveaux défis économiques. On commence à mettre en place des chaînes de montage informationnelles, linguistiques, communicationnelles. Ce qui lie le marché à la production, c'est une chaîne, une transmission d'informations qui rend possible cette flexibilité. [...]

Je cite toujours l'éditorial du *Financial Times*, que j'avais lu en 1977 : « Il faut capitaliser la révolution ». Vous comprenez, c'est ça qu'on a fait. On a pris très au sérieux ce que le parti communiste n'avait pas pris au sérieux. Les luttes l'ont compris, le capital l'a fait. Il l'a fait d'une façon justement révolutionnaire. [...]

Aujourd'hui, on découvre que le modèle de Google, par exemple (dans *Le Monde Diplomatique* de ce mois, il y a un très bon article d'un professeur qui enseigne à l'Université de Lausanne), c'est un modèle qui est capitaliste, un modèle d'organisation capitaliste, de la produc-

tion de valeurs, un modèle très avancé qui a transformé les paroles en marchandises finalement, en sources de valeurs. Google c'est le premier moteur de recherche qui a organisé l'attention sur la base des *links*, comme matériel pour la valorisation du profit, à travers l'économie de l'attention, l'économie de l'expression et le marketing, le lien avec la publicité. [...]

À partir des années 1980, il y a une guerre systématique contre le travail salarié. Les salaires n'augmenteront pas pendant vingt-cinq ans, il y a stagnation des salaires. La précarisation, c'est précisément cette stabilité des salaires tout au long de l'époque fordiste, il faudrait parler non pas des Trente Glorieuses mais des « Trente Infâmes ». Il y a une instabilité à l'intérieur de laquelle d'autres facteurs, comme la globalisation jouent des rôles phénoménaux.

Plus tard, en 2001, l'entrée de la Chine sur le marché du travail global a fait que les salaires on été concurrencés par ce dédoublement de la force du travail sur le plan mondial. La libre circulation des gens, c'est une forme de libéralisme, en ce qui nous concerne. Il y a ces facteurs qui ont sûrement continué à maintenir la courbe plate des salaires.

[...] Pour conclure sur le thème de la bioéconomie, on a parlé des dettes, de la fonction des dettes et de l'endettement pour expliquer la financiarisation. Nietzsche, dans la deuxième partie de *Généalogie de la morale*, se demande ce qu'est l'argent. Il dit que l'argent entre en circulation sous forme de dette. C'est pour ça que dans le circuit économique, tout le monde, même le salarié qui est payé par l'entrepreneur, est payé sous forme de dette. C'est la dette que l'entrepreneur instaure avec

les créanciers. La banque lui fait un crédit. Mais, dans une économie dominée par les cartes de crédits, par les crédits hypothécaires, l'argent entre en circulation dans les marchés, dans l'économie, sous forme de dette. En allemand, *Schuld*, c'est la dette, mais c'est aussi la culpabilité.

Je fais référence au texte que Maurizio Lazzarato vient de publier, *La fabrique de l'homme endetté*, et aussi à des textes de Marx et de Deleuze, qui cherchent à mettre en évidence le fait que l'économie de la dette ce n'est pas seulement une question comptable, mais c'est une question anthropologique, éthique. C'est justement le fait qu'à travers la dette, le capital impose l'austérité, au sens où nous le voyons aujourd'hui avec la Grèce, l'Italie, la France peut-être un jour, qui sait, avec la Suisse, mais là, j'ai des doutes — même si nous sommes plus endettés que les Américains du point de vue du rapport entre dette et revenu disponible. Il y a des études de la banque de Genève qui démontrent que nous avons un taux d'endettement supérieur aux Américains. Naturellement, les Américains sont plus endettés sur des actifs mobiliers, notre dette accumulée est pour 90% de la dette hypothécaire. Du point de vue du rapport entre dette privée et revenu disponible, les Suisses sont plus endettés que les Américains. Même si du point de vue de la dette publique, nous avons 38% de dette publique par rapport au PBI, alors que les Américains sont près de 90% et que je pense qu'ils atteindront bien les 100%. Les Grecs 130%, les Italiens 120%. Nous sommes en bas de la pyramide. En tout cas, nous avons moins de dettes publiques mais plus de dettes privées, il ne faut pas l'oublier. Quand on parle de la Suisse, on pense toujours à Calvin, etc., mais

nous sommes aussi une fabrique de l'homme endetté.

La problématique de la dette, ce n'est pas seulement un dispositif pour faire passer une réorganisation du public par rapport au privé. C'est la privatisation des biens publics, c'est la vente, c'est le licenciement de milliers de gens travaillant dans l'administration publique, c'est la réduction linéaire des salaires, etc. Mais c'est bien plus que ça, comme le disait Nietzsche. C'est la culpabilité. C'est non seulement faire travailler les hommes, mais faire travailler les hommes sur soi, donc se discipliner, se comporter de façon éthique, compatible avec les intérêts du capital. C'est cette dimension anthropologique, politique, biopolitique qui est tout l'enjeu de l'économie de la dette.

session 1
28–30 nov. 2011
Les expériences
du commun, ses
enjeux en matière
de droit, d'éthique
et d'économie

Professeur honoraire à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève, Giairo Daghini, docteur en philosophie, est chercheur invité au Programme CCC. Ses travaux portent sur les métamorphoses de la ville dans notre contemporainité. Aujourd'hui, celle-ci se projette hors de ses limites (production économie population) et devient un espace urbain qui se transforme dans l'infini de ses réseaux de connexions. La ville-monde accélère le devenir et les mouvements des subjectivations qui se réalisent dans la multitude de notre temps

—Holder of a PhD in philosophy, Giairo Daghini is honorary professor at the Institute of Architecture, University of Geneva. His work is concerned with the contemporary urban metamorphosis. He looks at how the "global city" accelerates the becoming and the movement of subjectivization in the multitude of our time.

Giairo Daghini

La ville déterritorialisée

Dans l'espace-temps de la contemporanéité, la ville semble être partout. Mais en réalité nous ne vivons plus, nous ne travaillons plus, nous ne pensons plus dans des espaces-villes. Nous vivons aujourd'hui dans une dimension qu'il convient d'appeler *espace urbain*. Nous vivons dans des paysages hybrides composés de parties connectées entre elles par des réseaux techniques de mobilité toujours plus complexes, par une infinité de dispositifs et par un mixte d'espaces physiques déterritorialisés et d'espaces immatériels en expansion. Une situation qui nous oblige à redéfinir continuellement l'espace physique et l'espace mental en fonction de nouveaux rapports de pouvoir, et en raison de nouveaux processus de travail, de nouveaux liens dans le social et dans les formes de subjectivation, les formes de vie.

Une des dynamiques dans laquelle se joue la métamorphose de la ville en un espace urbain a été le mouvement centre/périphérie dans toutes ses implications et reterritorialisations. La ville moderne, dans ses métamorphoses, projette hors de ses limites toute sorte de produits et de constructions de sa nouvelle économie, mais aussi des parties importantes de sa population. La ville moderne construit autour d'elle-même ses propres périphéries, lieux de défolement et laboratoires de sa croissance, mais provoque également la rupture du travail de tissage et de relations d'une réalité sociale. La ville dans ses mouvements de périphérisation se délocalise, devient une partie d'autres territoires existentiels qui, avec leurs hiérarchies de codes et de typologies pour le travail, la cure, l'internement, constituent ce que Michel Foucault définit comme une société de dispositifs disciplinaires. Mais aussi et surtout, il convient de le souligner, d'indiscipline.

À un certain moment de son histoire, le mouvement de périphérisation de la ville moderne prend une direction opposée: la périphérie va au centre. La ville, centre d'irradiation s'est trouvée assiégée. La périphérie devient, en effet, le lieu d'origine de nouveaux univers, de nouvelles subjectivations sociales et d'une nouvelle culture politique de classe. C'est de là que part le cycle de bouleversements et de luttes qui vont modifier radicalement la géographie politique et sociale des villes modernes, de l'État et du monde industrialisé. On peut dire que la périphérie, avec son immense collection de dispositifs et d'hétérotopies, reterritorialise son propre espace en se détachant de la subordination à la ville historique dont elle a été l'émanation.

La périphérie a été un thème central de la culture d'avant-garde et le grand laboratoire de l'architecture du moderne. Mais c'est déjà à partir du début de la révolution industrielle que le grand chantier de la périphérisation est à l'œuvre sans interruption, selon des modes, des issues et des actualisations très différentes, dans toutes les grandes transformations urbaines occidentales et postcoloniales. Il n'y a pas eu vraiment de création de nouvelles villes, mis à part quelques cas, mais une prolifération d'espaces urbains en re-travail continu. Ce chantier de la périphérisation n'est pas réductible à l'extension d'une forme mais, comme on l'a vu, il porte en soi la généalogie et le croisement de nouvelles réalités sociales. Les villes-mégalopoles africaines, asiatiques, latino-américaines vivent d'une façon bouleversante ce chantier quasi ininterrompu. Mais aussi les territoires *indios* et zapatistes, et beaucoup d'autres. Une plongée dans cette réactualisation continue de la matière urbaine montre partout combien de vies restent exclues de

ce que leur force de coopération, uniquement, est capable de produire. Mais en même temps, elle révèle comment dans ce chantier peuvent advenir des créations de l'urbain selon un travail de relations et de tissage, sous le signe d'un rythme et d'un temps communs.

Les processus de la *périphérisation* se rencontrent avec le mouvement de la globalisation qui s'appuie sur la révolution télématique et sur une économie de la financiarisation de la connaissance. Le croisement de ces flux et de ces processus renferme le monde dans un réseau de connexions qui s'étend à l'infini et semble se constituer en *monde-ville* qui contiendrait en lui toutes les *villes-mondes*, les mégalo-poles... Cette machine immense d'espace-temps porte, dans les formes de sa réalisation, la contradiction entre le caractère social de la production de savoir et le caractère monopoliste de l'appropriation capitaliste, afin d'en privatiser le profit.

Le paradoxe de cette globalisation —dirigée, il ne faut pas l'oublier, par des villes-mondes, véritables puissances télématiques de l'information, de la décision et de la privatisation— c'est que plus elle saute au-delà de toutes les frontières, de tous les codes, les cultures, les modèles de ville et de société, plus elle doit recréer des barrières de toutes sortes pour garantir son profit. Plus ce système capitaliste élargit le plan des connexions, plus il est obligé, par ses propres limites, à reterritorialiser des dispositifs de contrôle, d'exclusion, des lois d'exception, une infinité de frontières et de fragmentations qui reproduisent, dans cet espace-temps du monde-ville contemporain, toutes les contradictions qui traversent les périphérisations de la modernité.

On prétend qu'il n'y a plus de dehors à la globalisation. Ce système remplit son espace-temps informatique avec l'édification d'étranges monuments, des *tours technologiques* d'acier et de verre qui signalent et symbolisent l'étendue de ses réseaux, avec ses « gated communities », résidences ultra-sécuritaires qui se séparent des « slums », et avec le désastre des *sub-primes* qui documentent l'écroulement d'urbanité du capitalisme financier actuel. Avec ce système, on pense avoir clos la possibilité d'être encerclé. Mais on se trompe si l'on croit pouvoir arrêter le *devenir*. Ce qui retient notre attention, aujourd'hui, ce sont les mouvements de singularités et de subjectivations pour de nouvelles formes de vie qui se cherchent dans la multitude de notre temps. Parce que les espaces urbains privatisés sont en même temps l'espace-temps de la co-division immédiate des ressources, des biens mais aussi des idées, des langages, des images, des savoirs, des cultures, des affects pratiqués, vécus, de toutes formes de vie et de rencontres avec l'imprévisible, qui n'ont point besoin, ni nécessité de la privatisation de ce système. Une pensée de l'autonomie nous dit alors que l'intimité de cette globalisation, c'est le « dehors » d'où on doit s'en aller pour se libérer de tous ces mauvais objets, pour ouvrir de nouveaux espaces-temps d'urbanité sous le signe d'un temps et d'un sens communs.

Bibliographie commune aux trois intervenants de la session 1 (28–30 novembre 2011) du séminaire Pré-Doctorat/PhD, « Les expériences du commun, ses enjeux en matière de droit, d'éthique et d'économie »

- Gairo Daghini, « Le devenir ville » in *S'emparer du présent*, Faces, Genève 1999
- Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers 1972–1990*, Minuit, Paris 1990
- Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris 1986
- Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir » 1982, « Des espaces autres » 1984, in *Dits et Ecrits II*, Gallimard, Paris 2001
- Michel Foucault, « Histoire de la sexualité I », *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1984
- Michel Foucault, *La naissance de la biopolitique*. Cours au Collège de France 1978–1979, Gallimard, Seuil, Paris 2004
- Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France, 1984 Gallimard, Seuil, Paris 2009
- Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975
- Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992
- Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge Mass., London, England 2009
- Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Exils, Paris 2000
- Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitudes*, La Découverte, Paris 2004
- Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté : Essai sur la condition néolibérale*, Amsterdam, Paris 2011
- Christian Marazzi, *La place des chaussettes*, L'Éclat, Paris 2001
- Université nomade, <http://savoirscommuns.org>

session 1
28–30 nov. 2011
Les expériences
du commun, ses
enjeux en matière
de droit, d'éthique
et d'économie

Artiste et chercheur en pédagogie libertaire, co-responsable d'un espace d'art Standard/Deluxe à Lausanne, Tilo Steireif est un Alumni du Programme CCC (diplômés en 2007 et 2011). Il montre, à travers l'étude des transformations du quartier du Flon à Lausanne, comment la ville néolibérale utilise le design urbain comme un outil d'exclusion. Il oppose à cette urbanisme hégémonique, un urbanisme situationnel qui procède par appropriation d'espaces non planifiés et non contrôlés.

—Artist and researcher in libertarian pedagogy, co-coordinator of an alternative space in Lausanne, Tilo Steireif is an CCC Alumni. Through a study of the Flon neighbourhood in Lausanne, he shows how the neo-liberal city uses urban design as a tool of exclusion. He proposes a situational urbanism that appropriates spaces not yet planned nor controlled.

Tilo Steireif

Voir *hot* ou voir *cool* dans le quartier du Flon à Lausanne

Je suis une ordure ; mais tout Doit contribuer, à mon succès, J'émerge, et je m'élève, Je suis inévitable, la race de demain Et bientôt plus une ordure Mais ce dur mortier Dont sont bâties les villes.
—Bertolt Brecht¹

Lausanne, samedi 5 mai, minuit trente. Cette nuit, la topographie de la fête en ville de Lausanne saute aux yeux. Elle épouse celle du Flon, un ruisseau qui traverse la ville du nord-est au sud-est. Les passants se déplacent à pied, voguent d'un lieu à un autre. Ils retirent leur argent au bancomat, partent par milliers en direction du Flon, l'ancien quartier industriel de Lausanne. Cours d'eau invisible depuis le début du 20^e siècle, le Flon est bouché par une artère étroite située entre deux collines escarpées qui soulignent la vieille ville en amont et la place Saint-François en aval. Le cours du Flon a glissé d'un usage naturel : tannerie, brasserie, laverie, maraîchers... à la nécessité de faire couler le trafic d'Est en Ouest dans les années septantes. Aujourd'hui, l'enjeu est d'en faire un centre piéton, un espace de déambulation pour des consommateurs culturels aisés.

La ville artiste s'inscrit au 21^e siècle dans une société néolibérale qui, par ses critères, pousse à créer l'homogénéité dans la ville-centre pour des habitants de la *upper middle class*². Elle est un des paramètres des équations qui mettent les villes en concurrence les unes avec les autres : Lausanne, arrière-pays nocturne de Genève, arrière-pays de la place financière genevoise qui, à son tour, est l'arrière-pays de la place financière londonienne³. On aura compris que la ville se vend littéralement, au mépris de ses habitants. Les ambianceurs et chieurs d'artefacts s'inscrivent dans

ce contexte, dans ce réaménagement et font écho aux physiologistes du 19^e siècle décrits par Walter Benjamin dans son livre sur Baudelaire. La ville au message *hot* ou *cool* se définira selon les concepts d'Alain Bourdin et Marshall McLuhan ; une ville devenue un appartement bourgeois à ciel ouvert, la vidéosurveillance servant d'œilleton de l'administrateur des lieux. Ce projet urbain comme beaucoup d'autres informe les passants et les habitants : « Ici tu n'as pas à laisser de traces » (« Un joli mot de Brecht nous aide à fuir d'ici ; très loin d'ici. « Efface tes traces ! » », Walter Benjamin)⁴.

Le Flon, un quartier de 55'000 mètres carrés s'est construit sur les déchets de ses habitants pour devenir le dépôt de marchandises de la gare de Lausanne. La transformation actuelle de cet espace industriel, vendu à un fond d'investissement immobilier lucernois pour dix fois sa valeur, avec l'accord de la ville, est un exemple de réaménagement urbain contemporain. Ce sont notamment les ambianceurs et chieurs d'artefacts urbains, qui y ont contribué en rendant la ville animée comme un Luna Park ou « innovante » avec un mobilier urbain *fun* et *cool* (sièges pour *laptop* intégré, poufs en béton à une place et quelques œuvres du pourcent culturel assez pop). Un mobilier si discrètement autoritaire qui nous dit : « Tu fais bien de circuler » entre les magasins chics et les bars à champagnes.

Les physiologistes du 19^e siècle furent soutenus par le pouvoir en place pour faire barrage à la critique. Ainsi, on engagea massivement des artistes du pittoresque pour atténuer les revendications des artistes engagés et pamphlétaires comme Honoré Daumier. Cette soumission au pouvoir, on peut la recontextualiser autrement aujourd'hui ; les artistes occupent

activement la ville, prennent le job là où il est, deviennent collaborateurs passifs de la transformation de l'espace urbain en une multitude d'espaces privés.

Les artistes évidemment tentent de laisser une trace, cherchent une visibilité dans l'espace public. Lorsqu'ils créent eux-mêmes leur lieu d'exposition, l'éclatement des espaces d'art à travers la ville peut être un acte de résistance et donc avoir un poids politique. Ces lieux d'art doivent cependant se méfier de devenir d'autres espaces privés où le flux entre lieux ne se fait plus que par SMS et Facebook interposés.

Jesko Fetzer et Mathias Heyden, dans « Une micropolitique de la ville : l'agir urbain »⁵ estiment qu'on peut analyser la ville par le biais des systèmes hégémoniques (Gramsci). Dans la ville néolibérale, l'urbanisme sera d'abord un outil d'exclusion. Fetzer et Heyden font la différence entre l'urbanisme situationnel hégémonique et un urbanisme situationnel marginal qui « se nourrit de thèmes, d'acteurs et de lieux exclus du discours de l'urbanisme situationnel hégémonique. [...] Il s'agit de formes d'urbanisme et d'appropriation de l'espace non planifiées et non contrôlées ». Ces lieux, faut-il encore les utiliser comme un tremplin pour une contre-culture de l'industrie « créative » ?

Le Flon fut cela de 1985 à 1999, lorsque les artistes l'occupaient encore grâce à des loyers modérés et un espace intéressant à organiser librement. Après l'été 1999, beaucoup d'artistes et d'associations reçurent leur congé lorsqu'un accord entre le propriétaire et la ville pour un nouveau plan partiel d'affectation fut signé. Le Flon fut démantelé. Il fallait bien démolir pour

construire et développer une nouvelle zone commerciale. Charles Lambert, urbaniste parisien travaillant pour LO Gestion, redessina le quartier du Flon. Dans un livre autoédité, *Quartier du Flon* (éditions Flon), sorti au moment de la vente du terrain à Mobimo, il estime que les quartiers actuels doivent être un mélange de design et de culture jeune. Charles Lambert décrit la ville comme « le foyer de la civilisation », la génération actuelle voulant une ville complexe et diversifiée, où l'urbain reprend ses lettres de noblesse grâce à un équilibre « entre vie sociale [...] efficacité économique et production de culture ». Lorsque vous déambulez le soir à Lausanne, il suffit de franchir le Flon pour constater que les usagers ont changé. Ils ne connaissent pas la ville. Ils entrent dans un appartement — la barrière du parking le plus cher de la ville servant de sonnette ; c'est du tourisme nocturne ; ce sont des gens aisés venant de Genève et Payerne (ils sont jusqu'à 20'000, 30'000, le week-end). Désormais, le Flon est bien éclairé, surveillé avec des caméras. Il héberge des banques et des boutiques chics. Il y fait bon le jour, pour les achats, et la nuit, pour consommer et faire la fête. Michel Guet⁶ pense que l'artiste a un désir de pouvoir et que c'est le mode de fonctionnement ostentatoire de l'art qui le rapproche du pouvoir. Les concepteurs du Flon adhèrent totalement à cette vision en invitant à la fois l'artiste officiel, qui expose dans les couloirs de l'administration communale, grâce au pourcentage culturel, et participe à des animations artistiques du type *street-painting*, et l'artiste plus qualifié, sortant des écoles d'art et de l'EPFL, tout autant ambassadeur et chieur d'artefacts.

Notes

1. L'extrait de Brecht est issu du refrain du premier poème : « Extraits d'un manuel pour habitants des villes ». Ces poèmes évitent toute allusion à la ville, et se focalisent sur la personne qui vit la ville. Bertolt Brecht, *Poèmes*, Tome 1 : 1918-1929, Éd. L'Arche, Paris 1965.
2. Le système du *ranking* dépasse désormais le seul cadre des politiques territoriales. L'étude publiée en 2006 par le groupe bancaire UBS sur les prix et les salaires proposait ainsi un éclairage à l'échelle internationale du pouvoir d'achat dans soixante et onze villes comparées à partir des salaires moyens et du coût constaté de la vie. Jacques Lévi, in *L'invention du monde. Une géographie de la mondialisation*. SciencesPo, Les Presses, Paris 2008.
3. La thèse du *hinterland* métropolitain a été développée dans les années 1920 par N. S. B. Gras. Il s'agit de définir la puissance des villes en comparaison avec l'arrière-pays de celle-ci (Londres par exemple). Aujourd'hui, les études s'appuient sur le réseau financier et évaluent les villes entre elles sans forcément parler de territoire, en dehors des métropoles connectées.
4. Walter Benjamin, ici extrait du livre *Images de pensée*, éd. Christian Bourgeois, Paris 1998, p. 231–232. Publié la première fois en 1929 dans la *Neue Schweizer Rundschau*. L'extrait de Brecht est issu du refrain du premier poème : « Extraits d'un manuel pour habitants des villes ».
5. Jesko Fetzer et Mathias Heyden, « Une micropolitique de la ville : l'agir urbain », in *Multitudes*, Paris 2007.
6. Michel Guet, dans son livre *L'infini saturé. Espaces publics, pouvoir, artistes* (préface de Frédéric Jars), Atelier de création libertaire, Lyon 2008.

session 2
7–10 déc. 2011
La justice
transitionnelle
et les politiques
mémorielles dans
les pratiques de l'art
et des acteurs
de terrain

Pierre Hazan est enseignant et chercheur au Programme Master de recherche CCC depuis 2008. Spécialiste de justice transitionnelle, il a fédéré collègues, artistes chercheur-e-s et doctorant-e-s autour d'un projet de recherche sur les Politiques et initiatives mémorielles et les pratiques artistiques dans les processus de paix et de réconciliation. Dans le cadre de ce projet, il a organisé un colloque international en décembre 2011 à St-Gervais Le Théâtre, intitulé *Construire la mémoire des crimes contre l'humanité: interventions artistiques et politiques mémorielles*. Pierre Hazan est l'auteur de nombreux ouvrages dont notamment *La paix contre la justice? Comment reconstruire un État avec des criminels de guerre*, (André Versaille Paris 2010 et Stanford University Press, 2010).

—PhD in political science at Geneva University, historian, journalist and researcher, Pierre Hazan is a specialist of transitional justice. He has gathered together colleagues, artists and researchers into a research project on *Memory Politics and Art Practices in Peace and Reconciliation*. As part of this project, he organized a symposium, in 2011, *Constructing Memories in the Wake of Crimes against Humanity: Artistic Interventions and the Politics of Memory*. His published works include *Justice in a Time of War* (Texas A&M University Press 2004), *Judging War, Judging History; Behind Peace and Reconciliation* (Stanford University Press, 2010).

Pierre Hazan

Travailler le passé pour inventer le présent

Comment rendre compte de la violence du monde et faire mémoire aujourd'hui? Quelle est la place de l'artiste dans les dynamiques mémorielles si prégnantes dans nos sociétés? Du 7 au 10 décembre 2011, au théâtre Saint-Gervais à Genève, à l'initiative du Programme Master de recherche CCC, des artistes, des historiens, des juristes et des spécialistes venus d'autres disciplines ainsi que des militants des droits de l'homme ont travaillé autour du thème: « La construction de la mémoire des crimes contre l'humanité; interventions artistiques et politiques mémorielles ».

Rarement les artistes n'ont été aussi sollicités par les pouvoirs publics, les ONG de droits de l'homme et les associations de victimes. Jadis impensable, la jurisprudence a évolué en la matière: désormais des tribunaux peuvent même demander à un gouvernement d'ériger un mémorial pour des violations graves des droits de l'homme. Signe de l'évolution de nos sociétés, la question de la réparation, y compris symbolique, est désormais centrale. À Genève même, un monument en mémoire des victimes du génocide arménien est en projet. Que penser de la multitude de ces initiatives? Est-ce un moyen de lutter contre l'oubli, voir contre le négationnisme? Ou est-ce plutôt l'expression d'une autoflagellation du monde occidental qui refléterait la haine de soi? Ou est-ce encore le moyen de réinventer la citoyenneté dans des sociétés multiculturelles?

Il y a deux ans, le Programme Master de recherche CCC a lancé une recherche qui s'intitule « Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artistiques » (PIMPA) pour travailler sur ces questions. Un groupe de recherche transdisciplinaire s'est ainsi progressivement constitué, entreprenant

des recherches sur différents projets en Europe occidentale, au Proche-Orient, dans les Balkans et en Amérique latine. Pendant trois jours en décembre 2011, ce groupe transdisciplinaire s'est donc rencontré devant un nombreux public. Le quotidien *Le Temps* a consacré plusieurs pages à cet événement. Lors de ces rencontres, les échanges furent toujours intenses et parfois vifs. Les quatre artistes présentes —Renée Green, Marina Gržinič, Ilana Salama Ortar et Esther Shalev-Gerz— ont présenté leur travail. Trois axes furent particulièrement examinés lors de tables rondes: y a-t-il un impérialisme néo-occidental dans la représentation du tragique? Quelles formes d'interventions artistiques dans les mémoires des conflits du Proche-Orient? Comment représenter les guerres des autres? Il est impossible ici de rendre compte de la richesse des échanges. Mais une évidence s'est rapidement imposée en consacrant l'approche interdisciplinaire du projet PIMPA: la réflexion sur les dynamiques mémorielles implique un savoir qui ne peut plus et qui ne doit plus être segmenté entre chaque discipline. Il y a, au contraire, nécessité de penser ensemble pour mieux appréhender comment l'art permet de travailler le passé pour inventer le présent.

session 2
7–10 Dec. 2011
Transitional justice
and memory politics
in art practices
and civil actions

Renée Green, is an artist, filmmaker and writer associate professor and director of the MIT Program in Art, Culture and Technology. Via installations, digital media, architecture, sound-related works, film series and events her work engages with investigations into circuits of relation and exchange over time, the gaps and shifts in what survives in public and private memories as well as what has been imagined and invented. Renée Green affirms that memorialization cannot be a directive but an invitation to consider a past time and that the effect is different if there is a link to some interest that resonate with those of the artist. The invitation from the City of Geneva to compete in a contest that consisted of “an artistic intervention in public space, in memory of the Armenian genocide” piqued her interest. She shows here how this issue is related to several of her works dealing with memorialization and commemoration.

—Artiste, cinéaste et écrivaine, Renée Green utilise l'installation, le son, l'architecture et les médias digitaux, ainsi que les programmations de films et la création d'événements pour développer des recherches dans les circuits de relation et d'échange prenant en considération la longue durée de l'histoire. Elle travaille sur la question de la mémoire, notamment sur les oublis et les processus de transformations, les constructions imaginaires et les inventions de la mémoire personnelle et publique.

Renée Green

Loss and Transmutation

The call to memorialize is a minefield as it can generate both intense wishes as well as ambivalence; I write this from my perspective as an artist. Remembering is something that one does not from a directive, yet an invitation to consider a past time and its effects can differ if there is a link to some perceived interests that resonate with those of the artist. This is my view at least. Ordinarily I don't agree to accept invitations unless there is an aspect that intersects with my interests. Sometimes this is an unclear area, as interests are sometimes followed intuitively before revealing themselves in other ways.

An invitation issued from a distance of location, time and experience can be as enticing as a welcome. The word welcome in Esperanto, an invented language that has been one of my interests, is *bonvenon*.

I am still reflecting on how I welcomed the invitation from the City of Geneva to compete in a contest that consisted of “an artistic intervention in public space, in memory of the Armenian genocide.” What appealed to me was the focus on ideas, a “competition of ideas;” I found the insertion of “ideas” in the invitation compelling, as I also found compelling that it was accompanied by a bibliography, which is unusual for a competition; this piqued my interest, particularly as I'm not really interested in competitions. And I was also interested to think about who were the “Armenian community,” what did that mean in Geneva, as I knew of Armenian enclaves in different other locations, and I knew people who came from them, in California for example. Or in Paris, or Milan. I was also familiar with the contested definitions of “community.” I knew of individuals. It made me wonder further about the diaspora of

Armenians and many historical aspects that I didn't know in depth. I became curious. This is usually how projects begin. Searching for what isn't known, in myriad ways. The reasons for this desire are not easily apparent, but relate to various factors, some igniting feelings of resonance in some way, perhaps, wanting to acknowledge something that's buried even in the present.

In response to the invitation in 2010 to remember the Armenian Genocide at the beginning of the 20th century, I wanted to think about that time in a broader sense, in relation to what else took place, as I was already involved in thinking about that time. My approach in the proposal was to think of a memorial as an interface, something that allows change depending on the person who encounters the interface, which could be the space and elements related to it. I was using a definition of interface derived in part from computer science, for example. I imagined that I could create something that might be used as a means to provide different kinds of “access” to the tangle of the past, which would still be unknowable, yet that more people might search to engage and question in the present via different kinds of interactions, some potentially superficial and others potentially more profound. I too would be probing in this process by creating a “memorial interface,” which could also raise questions about what memorializing can even mean. A tricky proposition. This, I imagined, could allow a more open-ended approach than a solely physical structure, in that the intention was to imagine the animation of people's movements in and around a physical site, a garden in this case, as well as to imagine their movements online, which could animate material, thought, discussions, and perhaps actions.

I had tested this combination of physical and online properties in 2006 with *Code: Survey*,¹ a work which is a discrete physical structure in a public location in Los Angeles as well as a permanent website hosted by a public institution, becoming a reference source anywhere people have Internet access. This possibility has led to further iterations of that work and further thought about how to remember, as well as engage, with a place and people's histories as these intertwine with their contemporary lives. These optimistic wishes also wrestled with ambivalence and questions toward memorialization, as is indicated in the proposal's title:

*Memorial Interface:
Remembering the Armenian Genocide and Catastrophe Before and After 1915
A project to develop in several directions, investigating certain conundrums.*

I'd like to excerpt from portions of that proposal, submitted in October 2010, as this revisiting is also an invitation to continue thinking about some of the questions which arose:

Creating a space for mourning by first acknowledging the historical events and giving them recognition seems crucial in considering a memorial of the Armenian Genocide and Catastrophe. Being able to consider the legal implications, yet while allowing the possibility of a deep emotional relation to irretrievable loss, transgressing the internally policed prohibition to mourn that Nichanian describes, could be the goal in creating a space and place that can acknowledge the lack of a recognized burial, as was the case for thousands of singular people. As Susana Torre writes in her essay, Constructing Memorials²: "Memorials are usually built as sites for grieving, symbolic graves. This function

is especially important when there is no known burial place, as in the case of people whom the authorities or terror forces have caused to 'disappear.' Memorials then become surrogate sites for mourning."

The U.S. can provide an interesting point of reference from which to observe the after-effects of catastrophic loss, as it is peopled with diasporic populations who came into existence from violence and abduction, lands stolen and apologies not given in the U.S., as with indigenous populations. It is peopled as well with people who immigrated as refugees, like the many Armenians who migrated to North America. These questions regarding legal means of address and the acknowledgement of unacknowledged Genocide and Catastrophe mesh with discussions regarding truth and reconciliation which continue. As the memorial is to reside in Geneva this seems particularly appropriate as an interface. As this artistic initiative is to be viewed as "a mechanism for sharing memories among Armenians and the rest of Geneva society," I interpreted this to mean an international engagement with the variety of Geneva inhabitants, as Geneva is also the site of the United Nations and numerous NGOs and human rights organizations. The question can arise, what were different people in different parts of the world experiencing between the years of the Armenian Genocide? Again, the idea of an interface to examine these histories and the absences in what is known from the past, yet which is now being excavated and examined in the present, can be compelling. How has increased technological connectivity affected the possibility to have knowledge about what is distant spatially and in time, as well as to effect other forms of living memory and enaction? Is the possi-

bility to reflect in relation with others increased? How does it matter? What role do fiction, imaginative narration, and speculation play in relation to knowledge about aspects of existence and histories that are not easily accessible and unquantifiable? Perceived as lost. Invisible. Barely articulated despite increased access. How has film come into play with what is unspeakable and saturated with emotion? It is in these interstices that I'm interested to further probe via what I'm calling a "Memorial Interface."³

I'd like now to revisit a work that was produced and which also involved grappling with memorialization and commemoration. I was wary of both, but found the possibilities of thinking about contemporary life with the past histories of the 20th century compelling. The invitation came from the organizers of what one could call "artistic interventions"—a term I do think can be further nuanced—for the Einstein Year, 2005; a dispersed exhibition in Berlin, it attempted to commemorate the 100th anniversary of Einstein's publication of the Theory of Relativity. The overall title for my work was *Index of Oblivion (Climates + Paradoxes)*; the invitation was to produce a work referencing a particular site in Berlin. It appears interesting to juxtapose the more recent proposal, which took the form of a thought experiment—to use Einstein's term—in relation with an earlier invitation, which I developed into a work that also took on multiple forms⁴ as a means of conjuring up the designated location, as well as to differently remember a person who was linked to multiple locations and whom is also commemorated as an eminent figure now. In addition, others who were Einstein's contemporaries in different parts of the world were remembered in conjunction.

I'd like to conclude these ruminations with an excerpt from the script of *Climates and Paradoxes*, the film that was produced and presented at the same site of remembrance; linked to Einstein, *albeit* in a transmuted form:

Beyond Isolation

"Our life is consentaneous and far-related. This knot of nature is so well tied that nobody was ever cunning enough to find the two ends. Nature is intricate, overlapped, interweaved and endless."

It has become commonplace to focus primarily on Einstein's scientific achievements to the exclusion of his convictions, not only for peace, but for justice and self-determination. Iconization and idealization can diminish subjects of affection. They become screens or mirrors.

In the general cosmos of Einsteinia, his political associations have been neutralized. To respect his memory it is important to remember him in the context of others, who support-ed causes upholding civil liberties and peace worldwide. These others were also cast as strangers.

These others, some of whom he knew and others whom he did not, but whom lived during some time during which he lived, were also cast as strangers.

They are remembered here together. All were pacifists: Muriel Rukeyser, Paul Robeson, W.E.B. Du Bois, Lou Harrison. All were internationalists. Esperanto, the dream universal language expressed a hope they shared: Peaceful exchange. All of them lived simultaneously in the United States after World War II.

The times they spanned are 1868 to 2003.

In 1949, as McCarthyism and suppression of civil liberties were rapidly subverting America's freedom, Einstein in a little-known statement, declared: "The flag is a symbol of the fact that man is still a herd animal."

Each of these people fought the herd instinct. Remembering their work and deeds can lessen feelings of isolation and even inspire amidst deep cynicism. Poet, activist, vocalist, actor, lawyer, linguist, social scientist, scholar, novelist, scientist, composer, musician, athlete, film editor, aviator. They together claimed these titles.

Bonvenon!

Bonvenon means welcome in Esperanto. You are welcome here. Might it be possible "this time to grant ghosts the right... to... a hospitable memory... out of a concern for justice"?

"The Past is for us; but the sole terms on which it can become ours are its subordination to the Present. Only an inventor knows how to borrow."

"Ensemble vivre, vivre ensemble."

Notes

1. *Code: Survey* exists as a process allowing temporary imaginary inhabitation of, or passage through, an unknowable place. In this incarnation the process has been applied to what is known as California, although other locations can be used to yield different possibilities. How might one attempt

to know a place? How might one encounter a place imagined to be known? The surveying process in this instance demonstrates a form of tracing used by a highly sensitive team of polycarpous and polyglot polyhistorians, who over three years developed a methodology that encompassed searching, collecting and exploring a variety of clues based on spoken or sung words, written words and keywords, sounds, films and images. Photos, images, diagrams and maps provide an index of previous moments or intentions, even if their contents aren't easily identifiable or understood by the time they are encountered. They can be examined nonetheless. Speculations can form, as well as informed attempts to decipher. Codes were assigned. Stories multiplied. The process of assembly can continue in one's imagination. *Code: Survey* can be located as a website and became accessible internationally in 2006. A physical version of *Code: Survey*, made as a structure of glass, film and steel, can be found in the Caltrans Headquarters of the California Department of Transportation in downtown Los Angeles. The work was commissioned by Caltrans and the architect Thom Mayne of Morphosis. www.dot.ca.gov/dist07/code_survey/intro.htm
2. "Constructing Memorials," in Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11, Platform 2: Experiments with Truth*, Documenta, Kassel 2002.
3. Renée Green. *Memorial Interface: Remembering the Armenian Genocide and Catastrophe. Before and after 1915*. San Francisco: Renée Green; Free Agent Media, 2010.
4. The project consisted of two films, *Climates and Paradoxes* (2005, 41 minutes), and *Selected Life Indexes: Albert Einstein, Muriel Rukeyser, Paul Robeson, Lou Harrison, W.E.B. DuBois* (2005, 119 minutes, film loop), as well as the *Visual Indexes* (~100 4x6" color photographs, vitrines), and two banners installed in the exterior of the building: *Bonvenon!* (2005, 45^{1/2}x 144^{3/4}"), and *The Flag Is A Symbol...* (2005, 53x143^{3/4}"). In its Berlin iteration, the installation was presented in an apartment located at Kurfürstenstr. 123, #13 Green, Berlin, 10787. Other installation components were: *Muriel's Words* (2005, sound, 49:19 minutes), *Here Until October 2004* (2004, projected film, DVD, 36 minutes), and *Berlin Story* (2000, projected film loop).

Gabriella Citroni

How Does the State Represent its Own Guilt?

Gross Human Rights Violations and the Preservation of Historical Memory in Latin America

Over the past decades several Latin American countries were ravaged by internal armed conflicts and bloody dictatorial regimes that were characterized by the perpetration of gross human rights violations and that left thousands of victims of massacres, extra-judiciary executions, enforced disappearances and torture.

In order to heal the deep wounds caused to victims and their families and, ultimately, to the society as a whole, and to enable a genuine process of reconciliation and of establishment of the basis to build a different future, initiatives to preserve historical memory are of crucial importance. Indeed, a people's knowledge of the history of past human rights violations is part of its heritage and, as such, must be ensured by appropriate means, aiming at preserving the collective memory from extinction and, at the same time, at avoiding the development of negationist arguments. In this sense, many different initiatives (varying from the building of monuments or memorials, to public ceremonies of commemoration, to artistic performances and to educational activities conducted in schools) have been launched in Latin America.

In certain cases, these projects have been conceived and realized autonomously by organizations within the civil society (e.g. associations of relatives of disappeared people, NGOs, etc.), in the absence of any state's support. In other cases, the state has sponsored these initiatives as a result of recommendations adopted by Truth Commissions regarding measures aiming at the preservation of historical memory; or of orders issued by the Inter-American Court of Human Rights in its judgments concerning cases of gross human rights violations. There

are also cases where it is the government that, usually after a political change, decided to implement programmes aiming at the preservation of historical memory of past violations to show a firm and opposite attitude in comparison with its predecessors. Finally, in certain situations, the launching and maintenance of these projects of historical memory has been the result of an interplay between initiatives originally undertaken by civil society and subsequently taken up or strengthened by the government (autonomously or as a result of recommendations by Truth Commissions or orders by the Inter-American Court of Human Rights).

Analyzing a number of initiatives of preservation of historical memory from Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay, Brazil, Peru, El Salvador, Guatemala and Honduras, a first conclusion that can be drawn is that where civil society is excluded or emarginated from the creative process, the aim of the projects of historical memory concerned is most likely to be frustrated. Secondly, it is evident that "representing guilt" can never be conceived as an alternative, but rather as a complementary tool to "establishing guilt". Accordingly, past human rights violations leave a legacy that must be addressed through at least four strongly interconnected instances: truth, justice, memory and reparation.

PhD in International Organizations and Professor of International Human Rights Law at the University of Milano-Bicocca (Italy), Gabriella Citroni, shows how initiatives to preserve historical memory are of crucial importance. Some of these projects have been conceived and realized autonomously by organizations within the civil society, others are sponsored by the state as a result of recommendations from international human rights mechanisms. In any case, where civil society is excluded or emarginated from the creative process, the aim of the projects of historical memory concerned is most likely to be frustrated and secondly, it is evident that "representing guilt" can never be conceived as an alternative, but rather as a complementary tool to "establishing guilt".

—Gabriella Citroni travaille sur le sens et la diversité des initiatives mémorielles en Amérique latine, certaines conçues et réalisées de manière autonome par des organisations de la société civile, d'autres commandées et soutenues par l'État, parfois à la suite de procédures internationales des droits humains. Dans tous les cas, si la société civile est exclue du processus créatif, il y a frustration car la « représentation de la faute » ne peut en aucun cas être conçue comme une option mais doit être un outil complémentaire à l'établissement de la vérité. Docteur en Organisations Internationales, Gabriella Citroni est professeure de droit international des droits humains à l'université Milano-Bicocca (Italie).

Ilana Salama Ortar

Land Without Earth and Corporeal Memory

Ilana Salama Ortar was born in Alexandria, Egypt. She works with drawings, installations and films. She is interested to develop works in the public sphere in social emergency or political pressure situations and to discuss issues of public space and public opinion. Ilana Salama Ortar presents an art project *Land Without Earth* which focuses on the theft of agricultural earth by Israel, and takes place on the border between Israel and Lebanon.

—Ilana Salama Ortar, née à Alexandrie, Egypte, développe des interventions artistiques et interdisciplinaires dans l'espace public, dans des situations d'urgence sociale et de contraintes politiques. Elle présente deux projets réalisés sur des zones frontalières au Moyen-Orient pour interroger les termes de « vie nue » et de « territoire exposé » (Agamben). En associant les deux concepts, elle tente une analogie entre corps mutilé et territoire volé.



—Ilana Salama Ortar, *The border stone as an inadvertent monument, 1999*¹

The two art projects, which are discussed as one in this article, were articulated in two border zones. The discussion reappraises Giorgio Agamben's concepts of *State of Emergency*, *Bare Life*, and *Sovereign Power* in the local context of the Middle East. The links established in the analysis between "bare" and "exposed" and the connection between "bare life" and "bare territory" point to a biopolitics-based interpretation of "bare" in which a mutilated body and

stolen earth are considered together as analogous. The specific innovation here is that the term "exposed land" is neither a mere metaphor in which man is replaced by land, nor simply a literal translation of the terminology developed by Agamben. This is a metaphor, which consists of material reality.

The first project *Land Without Earth* focused on the theft of agricultural earth by Israel, from an area under



—Ilana Salama Ortar, *Conceptual smuggling of the Border with a camera, 1999, the Israel-Lebanon Border*

IDF control dubbed the “Security Zone” in Southern Lebanon, to Northern Israel during the years 1995–1998. The second project *Corporeal Memory* was made in the Golan Heights, on the Israeli-Syrian border. It centred on a young Druze man who had lost half his body following a landmine explosion when he was fourteen. Although each project stands independently, by looking at both side by side in one paper, I hope to create a dense conceptual and semantic field which will illuminate the complex terms “land” and “corporeal Memory” in “a state of emergency,” both of which are shot through with politics.

My analysis of the project is based on Giorgio Agamben’s *Homo Sacer*.² His notions of a *State of Emergency*, *Bare Life*, and *Sovereign Power* transposed into the context of the Middle East

provide a critical perspective on the day to day experience of Israeli politics. I use *Homo Sacer* to describe the projects in terms of both specificities and patterns: specificities because Zionism implies particular conceptions of body and land; patterns because Israel is one more expression of a dominant political presence which, by suspending formal rules of justice makes it difficult to discriminate between democracy and absolutism. The Hebrew language is central to this reflection. It deconstructs Agamben’s concepts of language, thereby producing new meanings and articulations between the concepts themselves, the concepts and their translations and the concepts and local issues, rendering *Homo Sacer* particularly pertinent to the Middle East.

I wish to emphasize the difference as well as the similarity between the

examples of soil theft and loss of limb in the context of Agamben’s theory however. The Hebrew-based triad “blood, man, earth” radicalises and dramatises the concepts under discussion, pointing to the painful depths reached by *States of Emergency*, *Bare Life*, and *Sovereign Power* when expressing themselves physically at the expense of bodies and land. Not only is human life left exposed on the border, but also earth, territory, in a place in which the abstract, metaphoric idea mingles with physical reality.

Notes

1. In Ilana Salama Ortar, *Conceptual smuggling of the Border with a camera, 1999, the Israel-Lebanon Border*.
2. Giorgio Agamben, *“Homo Sacer”: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford 1998.

session 2
7–10 Dec. 2011
Transitional justice
and memory politics
in art practices
and civil actions

Marina Gržinić is a philosopher and researcher at Institute of Philosophy of the Scientific Research Center in the Slovenian Academy of Arts and Sciences and professor at Academy of Fine Arts, Vienna. She interrogates the forms of memory politics in the transition between “nation-state to war-state” in South East Europe and the awareness of a “missing link,” the issues related to structural racism and geopolitical forms of coloniality which cannot be ignored in the writing of the history of this area.

—Marina Gržinić s’interroge sur la forme que peut prendre l’initiative mémorielle dans « la transition de l’État-nation à l’État en guerre » en Europe du Sud-Est. Transition qui nécessite la prise en compte d’un « missing link », la question du racisme structurel et des formes géopolitiques de colonialité que l’on ne peut négliger dans l’étude de la question mémorielle et de l’écriture de l’histoire de cette région. Marina Gržinić est philosophe, chercheuse à l’Institut de Philosophie du Centre de recherche scientifique de l’Académie slovène des sciences et des arts et professeure à l’Académie des Beaux-Arts de Vienne.

Marina Gržinić

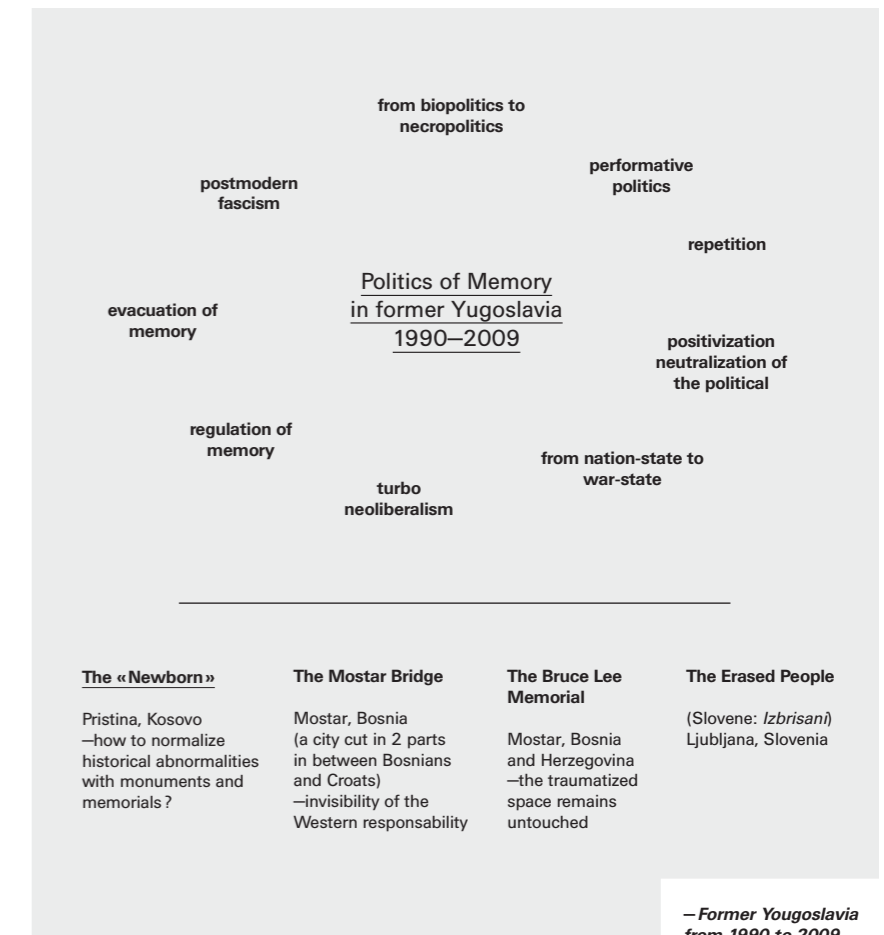
What Kind of Memory Does Europe Construct?

What Kind of Memory Does Europe Impose?

My interest was to conceptualize the space of former Yugoslavia from 1990 to 2009 and the role of Europe, more accurately of the EU, in this conceptualization. The conceptualization focuses on two specific points: memory and history, both constructed in connection with the Balkan wars in the 1990s in former Yugoslavia and in relation to the aftermath of the wars monumentalizations in the time of global capitalism and the construction of the EU as

“Fortress Europe.” My central point is the war in the Balkans. My thesis is that the ways of monumentalization or de-monumentalization of the war in the 1990s in the Balkan, former Yugoslavia have several paradoxical, pathological and tragic faces in the political and social realm of global capitalism.

The biggest change is the passage from nation-state to war-state; what happened after the fall of the Berlin



—Former Yugoslavia from 1990 to 2009. (Mapping after M. Gržinić’s lecture by Giulia Cilla, Vana Kostayola, Dec. 2011)

wall is the PROLIFERATION of new states. But this was only possible because of the simultaneous DISINTEGRATION of the Westphalian principle established in 1684 of the sovereignty of nation-states. The uneasiness provoked by the proliferation of new states therefore was not solved as in the past with world powers direct and brutal force of control. Rather, it was resolved through an intensified process of disintegration of the Westphalian principle of nation-states sovereignty and the transformation of the imperial nation-states into war-states. It is this logic that enabled big international powers to succeed in maintaining ORDER in the mass of new states, “reborn” with the fall of the Berlin wall. The civilization mission of the old bourgeois Western Colonial European states at the core of EU is not a benevolent mission to help the other former Eastern European state to “progress,” it is the way how the new regulation is made effective. Capital within the global neoliberal capitalism specifically presses onto the legal-political state barriers. The fact we live in one, as said, “neoliberal global world,” is not that we are exempted from borders, but that they are removed in order that the mobility of transnational capital flourishes, while at the same time other borders are made workable.

The task of the war-state is how, despite the more and more brutal logic of capital exploitation and expropriation (that was brutal as well in the 1970s, but differently), using the war machinery for making the profit for only 1% while the 99% of the population of the global world is more and more pushed into poverty—though it must be stated that this 99% is still very much differentiated in its poverty and misery—how in this situation to maintain the illusion of society. In the

war-state the state apparatuses are only here to maintain the illusion of social harmony and not to take care of the life of a proper population. This measure means that from its biopolitical feature (from the politics of taking care of the life of the population though systematically controlling it) the contemporary state changes into a necropolitical regime (into a politics of the state which is only taking part in the war of transnational capital abandoning the citizens to find a way of their own to survive).

In this change from the nation-state to a war-state we have as well the so-called “missing” link that is the racial-state. It is there, in fact, but not pronounced and named clearly! This passage from nation-state to war-state goes through a racial-state that has at its core racism. This presents a new condition for rethinking memory and history.

session 3
16–18 janv. 2012
Les inventions queer
dans les disciplines,
le quotidien, le
gouvernement de soi ;
les transformations
de l'énonciation
dans le genre

session 3
16–18 Jan. 2012
Queer inventions in
academic disciplines,
daily life, and self-
governmentality;
transformations in
gender speech acts

session 3
16–18 janv. 2012
Les inventions queer
dans les disciplines,
le quotidien, le
gouvernement de soi ;
les transformations
de l'énonciation
dans le genre

Interrogée par Claire Grino (philosophe, Université de Laval – Québec), Beatriz Preciado expose l'itinéraire intellectuel transdisciplinaire qui l'a amenée à concevoir, entre autres, le concept de « pharmacopornographie » et à collaborer avec des activistes du champ artistique. Philosophe et disciple de Jacques Derrida, diplômée de la New School for Social Research de New York et de Princeton University, elle enseigne actuellement à l'Université de Paris VIII et est directrice du Programme d'études indépendantes au Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA). Elle a publié le *Manifeste contra-sexuel*, chez Balland, en 2000; *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, en 2008, chez Grasset; *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, en 2011, chez Climats, qui lui a valu le prix Sade.

–In this interview realised by Claire Grino, Beatriz Preciado talks about her intellectual itinerary and how she conceived the concept of “pharmacopornography” and why she started to collaborate with activists of the art field. Philosopher and student of Jacques Derrida, she studied at the New School for Social Research, New York and at Princeton University. Her research on queer and gender theory as well as her thoughts on minority identities are widely discussed among artists and activists. She currently teaches at Université Paris VIII and is director of Independent Study Program (MACBA), Barcelona.

Claire Grino

Entretien avec Beatriz Preciado

Claire Grino : [...] Beatriz, tu es philosophe, tu t'es formée à cette discipline, tu enseignes à ce titre, même si ce n'est pas dans une faculté de philosophie mais dans un centre de recherche sur la danse, et par ailleurs tu organises depuis longtemps maintenant des événements à teneur artistique, tu collabores avec des musées, tu œuvres comme commissaire. Quel est le lien entre ces deux champs d'activité que tu explores ? [...]

Beatriz Preciado : Pour moi, entre les deux, il y a l'activisme. En fait, j'ai d'abord étudié la philosophie de manière académique en Espagne [...]. Il faut dire que j'ai étudié la philosophie avec les jésuites. [...] Ils étaient marxistes et c'est donc comme ça que j'ai lu Marx pour la première fois, et ce, en long, en large et en travers. [...] Voilà la voie étrange par laquelle j'ai acquis une solide formation marxiste.

Après, je suis partie aux États-Unis, [...] à la *New School for Social Research* à New York, où j'ai étudié avec Derrida. C'est cette rencontre, d'une part, qui a constituée la formation philosophique que je devais recevoir aux États-Unis. [...] D'autre part, j'ai voulu très rapidement faire des études de genre et de sexualité aux États-Unis, à la *New School*, et à ce moment-là, un véritable *séisme épistémologique* était en train d'avoir lieu ! [...] Au moment où je m'inscrivais en « études féministes », elles volèrent en éclats. Elles sont devenues les *Women Studies* qui, à leur tour, ont explosé pour devenir les *Gender Studies*, lesquelles ont elles-mêmes explosé et sont devenues les *Queer Studies*, qui ont réexplosé en *Postcolonial*, puis *Transgender Studies* [...]. À la New School, il y avait la philosophe Agnes Heller, la féministe Nancy Fraser, l'anthropologue féministe Rayna Rapp, la féministe

noire Jacqui Alexander, et Judith Butler venait souvent, surtout pour les confrontations avec Nancy Fraser, mais aussi avec Slavoj Žižek ou Chantal Mouffe, de sorte que ces débats entre le marxisme d'un côté et l'analyse culturelle de la production du genre de l'autre, je les ai vécus en direct. [...] Partout, l'enjeu était la dénaturalisation de la race, du genre, du sexe et de la sexualité.

Alors, quand les gens disent que je suis philosophe, ils pensent plutôt à ma formation académique, mais pour moi, il s'agit de la pratique orientée autour de la question suivante : comment le discours peut devenir un outil d'intervention critique, de transformation politique et sociale. Dès lors, très rapidement, la philosophie a correspondu à ce que Deleuze appelait un domaine de production et d'invention de concepts. On était dans un moment où ce qui se passait dans l'activisme se situait entre l'invention de concepts et l'invention de nouvelles pratiques de vie, et pour moi, ça, c'est LA pratique artistique *per se*. Le philosophe, comme l'artiste, n'est pas là pour décrire la réalité, mais pour la transformer à partir de l'invention de *formes* (de représentations, mais aussi de formes de vie).

Après, je suis retournée en Europe, grâce à Derrida. [...] Et c'est comme ça que j'ai commencé à entrer en contact avec les différents groupes activistes, actifs à Paris. Tout de suite, j'ai voulu faire des séminaires *queer*, des ateliers *drag king*¹, et plus tard, des ateliers *postporn*. C'était un moment de micro-révolution en Europe. Voilà comment Manolo Borja-Villel, qui était à cette époque directeur du MACBA² (et qui est aujourd'hui directeur du Musée Reina Sofia de Madrid) m'a appelée pour me proposer de mettre en place au musée un projet d'intervention

Le séminaire d'une journée donné par Beatriz Preciado le 7.03.12 a prolongé la session Pré-Doc « Les inventions queer ». Nous publions ici un entretien réalisé à Paris, le 26.04.12, par Claire Grino et édité pour la Newsletter 10/11 par Catherine Quéloz et Liliane Schneider.

critique autour de la production artistique. C'est une autre rencontre décisive. [...] Je travaille avec l'histoire : je m'intéresse spécialement à l'histoire politique du corps, aux transformations du capitalisme, à l'histoire de la colonisation-décolonisation, à la production biopolitique, pas en tant qu'historien, mais plutôt comme guetteur des processus révolutionnaires et de résistance à la normalisation. Je travaille également sur les textes philosophiques, mais c'est la production subalterne qui m'intéresse le plus : je préfère Frantz Fanon à Sartre, Monique Wittig à Simone de Beauvoir, Angela Davis à John Rawls... J'en reste à la philosophie comme invention de concepts et invention de pratiques de vie. [...]

CG : Ton activisme investit donc l'université et les musées, deux espaces d'intervention au cœur des machines épistémologiques. Bien que, selon tes propres mots, l'invention de concepts ou de pratiques de vie puisse définir aussi bien la philosophie que l'art, les deux types d'intervention que tu pratiques, à l'université et au musée, possèdent-ils leur(s) spécificité(s) ?

BP : Quand je dis « machine épistémologique », je parle d'une machine de production de connaissances et de récits collectifs, mais aussi de représentations du « corps national », dans le sens politico-visuel du terme. Ici la mémoire n'est pas un simple stockage du passé, mais plutôt un dispositif performatif capable de produire le futur. Le problème, c'est que les musées et les universités du 21^e siècle sont devenues des machines pharmacopornographiques, insérées dans l'appareil de production capitaliste et dans l'industrie du spectacle. Or, on ne peut pas laisser l'appareil de production capitaliste déterminer les contours de

notre mémoire collective, tracer les limites d'intelligibilité du monde, c'est une question de vie ou mort pour les cultures subalternes, mais aussi une question vitale si l'on veut transformer ce système de production. [...]

CG : [...] Tu disais tout à l'heure aussi que la machine épistémologique contemporaine est « pharmacopornographique ». Que doit-on entendre par là, à la fois par « pharmaco » et par « pornographique » ?

BP : *Pharmakon*, ce n'est pas uniquement « pharmaceutique », cela renvoie pour moi au contrôle moléculaire de la subjectivité et du vivant, dans toutes ses modalités. Le terme « régime pharmacopornographique » est une tentative de penser, après Foucault, la transformation de la gestion biopolitique du genre, du sexe, de la sexualité et de la race à l'œuvre dans le capitalisme industriel après la deuxième guerre mondiale. En étudiant les changements survenus dans la société américaine pendant les années 1940-1950, je me suis rendu compte qu'il était impossible de continuer à penser la production du corps en termes purement disciplinaires. Certains changements cruciaux surviennent avec l'invention de la notion de genre, avec l'invention des nouvelles techniques de gestion des corps intersexuels, de la médicalisation de la transsexualité, de l'invention de la pilule contraceptive en tant que dispositif capable de séparer la pratique hétérosexuelle de la reproduction, avec la consommation exponentielle de plastique, la transformation de la pornographie en culture de masse, l'extension de l'énergie nucléaire, la déforestation massive de la planète... Il se met en place un nouveau régime de gestion et production de la vie. Évidemment, *pharmakon* est le modèle *sine qua non* de cette

construction moléculaire : c'est ce que Guattari appelle la « miniaturisation des techniques de contrôle et de production de la subjectivité ». [...]

Quand je parle de « dispositif pornographique » je ne pense pas uniquement à la représentation pornographique, mais à l'appareil sémiotechnique, c'est-à-dire tout ce qui est production de représentations des connaissances, le visuel, et, justement, on retrouve les musées de ce côté-là aussi. [...]

CG : [...] Tu évoquais aussi tout à l'heure, [...] un projet à venir qui se passera au Musée Reina Sofia de Madrid. Pour finir, peux-tu nous en dire quelques mots ?

BP : C'est sans doute quelque chose de plus théorique que ce que j'ai fait à Bourges. J'ai un groupe d'étudiants très hétérogène venant aussi bien de la philosophie, que de la critique culturelle, de l'art, de la médecine, de l'histoire des sciences... Le projet s'appelle « Somathèque » parce que j'essaye de mettre la notion moderne du corps en question. Elle nous est fatale en philosophie, depuis très longtemps, et elle entraîne évidemment beaucoup de dualismes sur lesquels Haraway a déjà amplement travaillé. Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer une autre notion que celle du corps, que j'appelle *somathèque* : il s'agit de penser le corps en tant qu'archive culturelle et politique construite par différents régimes somatopolitiques³ qui s'entrecroisent et se superposent. On tourne encore autour de la question de l'archive, mais ce qui fait la spécificité de la somathèque que nous sommes, c'est qu'elle est une archive politique *vivante*.

Ces différents régimes sont en juxtaposition : quand je parle de somato-

politique, il ne s’agit pas de croire qu’il y a eu le régime du corps souverain ou pré-moderne, duquel on s’est défait après la révolution française, puis un autre régime biopolitique disciplinaire qui lui aurait succédé, etc... On a affaire à une histoire beaucoup plus complexe. La somathèque est une formidable tour de Babel de régimes de production et de contrôle de la subjectivité qui, à chaque fois, travaillent soit en conflit, soit en alliance stratégique⁴. [...]

Dans le projet du Reina Sofía, je travaille avec des artistes et avec des praticiens somatiques en atelier. Si la somathèque est une archive des techniques, discours, représentations capables de fabriquer un corps, alors si nous voulons fabriquer un autre corps, il faut modifier ces techniques, ces discours, ces représentations. Pour moi il n’y a pas de grand mystère, cela ne sert à rien de se lamenter sur l’oppression. L’oppression, c’est un ensemble de techniques du corps : mettons-nous à l’œuvre, voilà !

Notes

1. Un *drag king* est une personne déguisée, travestie, en homme. Cela renvoie bien sûr aux drag queens, personnes travesties en femmes, sachant que *drag* provient du vocabulaire de la rue, *Dressed As Girl*, habillé comme une fille. Un atelier *drag king* joue et apprend à bouger, se vêtir, se tenir, « comme un homme » de manière à se faire passer, le temps du travestissement et non de manière définitive, pour un homme.
2. Le Musée d’Art Contemporain de Barcelone.
3. Un régime somatopolitique pour Beatriz Preciado renvoie à des techniques déterminées de production des corps et de contrôle des corps (ou des subjectivités), à des modèles de segmentation ou de territorialisation définis du corps. Dans cette optique, le corps se comprend comme interface techno-organique, et non comme matière passive déjà donnée selon une forme qui précéderait l’histoire et tout rapport social.
4. À titre d’exemple, Beatriz Preciado mentionne ailleurs la coexistence contemporaine de différents régimes somatopolitiques : « Je donnerai seulement un exemple de cette juxtaposition de fictions somatiques dont nous sommes les objets. Dean Spade invite à réfléchir à la différence entre la définition de la rhinoplastie comme chirurgie esthétique et l’acception actuelle de la vaginoplastie et de la phalloplastie comme opérations de changement de sexe [...]. Alors que la première appartient à un régime de corporéité postmoneyiste où le nez est considéré comme propriété individuelle et objet du marché, les deuxièmes restent cantonnées à un régime prémoderne et quasi-souverain de corporéité où le pénis et le vagin continuent d’être propriété de l’État. » Voir « Biopolitique du genre », dans *Le corps, entre sexe et genre*, dir. Hélène Rouch, Elsa Dorlin, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, L’Harmattan/Cahiers du Cedref, Paris 2005, p. 69.

session 3
16–18 janv. 2012
Les inventions queer
dans les disciplines,
le quotidien, le
gouvernement de soi ;
les transformations
de l’énonciation
dans le genre

En relisant l’œuvre de Genet avec les outils des gender studies, Agnès Vannouvong dévoile l’imaginaire polysexué de Genet, particulièrement dans *Notre-Dame-des-Fleurs* avec ses identités en transformation, métamorphose, travestissement. Agnès Vannouvong, docteure ès lettres de l’Université de Paris VIII, est spécialiste de l’œuvre de Jean Genet. Elle a publié notamment *Les revers du genre, Jean Genet* (Les presses du réel, 2010), *Jean Genet et les arts* (Presses Universitaires de Nanterre, 2013). Elle coordonne actuellement les Études Genre à la Faculté des lettres de l’Université de Genève.

—Agnès Vannouvong (PhD at Paris VIII University) proposes a new reading of Jean Genet’s work through the lenses of Gender Studies to reveal his polysexual imagination, more particularly in *Notre-Dame-des-Fleurs*. Vannouvong is currently coordinator of Gender Studies at the Humanities Department of Geneva University.

Agnès Vannouvong

Jean Genet et les *Gender Studies*¹

Lire Jean Genet à l’aune des *gender studies* ? Baliverne, provocation, étrangeté, bizarrerie *encore* importée des Amériques ! Et pourtant, un certain nombre d’œuvres littéraires prêtent le flan à ce type de lecture. A commencer par l’œuvre hybride, étrange, queer de Genet. Vous avez dit *queer* ? Pardon, cuir ?! Oui, oui... Si le terme anglais *queer* s’oppose à *straight* (droit), il s’agit initialement d’une injure à l’égard des lesbiennes et des gays. *Gouine, pédé, bizarre, tordu*. Les intéressés ont détourné et resignifié le mot qui traverse les champs disciplinaires de la littérature, la sociologie, la philosophie, l’histoire et occupe désormais l’espace de la théorie. N’en déplaise à Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault ou Monique Wittig dont les travaux ont nourri une *épistémé* du sexe, du genre et de la différence sexuelle. Comment expliquer-t-on que les études sur le genre connaissent un certain retard dans l’Université française ? Pour une certaine *doxa* qui se rigidifie à l’idée d’une lecture sexuée de l’œuvre littéraire, le spectre du communautarisme guette, les valeurs républicaines sont menacées, la sacro-sainte bipartition féminin/masculin est à préserver, les relations de pouvoir, de domination, d’assujettissement à évacuer. Soit. N’en parlons pas. Mais que les choses soient claires : étudier le genre va à l’encontre des assignations identitaires. Nulle défense d’un canon ou d’une identité relevant d’une quelconque forme de communautarisme. Le genre est à repenser en termes de construction, d’espace, de *territoire* du jeu ou encore de « trouble du genre », selon la philosophe américaine Judith Butler dans *Trouble dans le genre*. Or semer le trouble, n’est-ce pas instiller du désordre dans les codes de la représentation, brouiller les pistes, jouer des masques, défaire l’ordre du monde ?

« *Quieta non movere* », « À ce qui est tranquille, il ne faut pas toucher », dit Michel Foucault dans son cours sur la naissance de la biopolitique. Le philosophe cite Robert Walpole, homme d’État anglais du XVIII^e siècle qui gouverna dans un désir de préserver une certaine tranquillité. Si ce qui reste tranquille est nécessairement appelé à changer, si la fonction de la littérature est de déranger, une approche critique *genrée* décoiffe, dépoussière, contrevient aux grilles de lectures plus classiques.

Quid de Genet ? Genet affranchit la différence sexuelle plutôt qu’il ne s’affranchit de la différence sexuelle. Il s’inscrit dans une mouvance libertaire qui le garde de toute appartenance communautaire. Pour autant, relire ses textes à l’aide d’outils épistémologiques sur la politique des sexes révèle une certaine modernité, mais n’autorise aucune forme de récupération. Son œuvre est irréductible à un sens et résiste à tout discours théorique et dogmatique. Genet est un auteur politiquement incorrect, irrécupérable, inclassable, insaisissable. Son œuvre esquisse les traits d’une esthétique polysexuée. Les contours du genre, qui se déploient dans l’excès, le simulacre, l’artifice, mettent en cause la nature des sexes et leur destin. Genet réinstalle la scène des identités sexuelles, truque les images, piège toute forme d’identification. L’identité, dérobée dans les miroirs, dans les reflets imaginaires, dans les rues de Paris, la nuit venue, traduit son caractère fuyant. L’écrivain capte cette instabilité fondatrice et convoque les notions de travestissement d’acteur, de parodie des rôles sexués, de théâtralité qui invitent à repenser le genre et l’identité dans leur rapport à la multiplicité. Depuis l’Antiquité, en passant par le théâtre élisabéthain en Occident, le théâtre Nô et Kabuki

en Orient, Genet s'inscrit dans une tradition de l'inversion identitaire. Il *spectacularise* le genre. Il joue des frontières, des effets de rupture et de style où s'opère le principe du renversement. Dans cet univers décalé, tout est réversible: le bas côtoie le haut, le bien le mal, le sacré le profane, le féminin le masculin, le neutre flirte avec le sexuel. L'esthétique du polymorphisme sexuel qu'implique le travestissement engage une réflexion sur le système paradigmatique des normes. Jean Genet, poète de l'ambiguïté, s'interroge sur l'hétéronormativité ou sur ce que Monique Wittig nomme dans *La pensée straight* « le régime hétéronormatif ». Derrière une poétique de la sexuation, se cache une critique des structures dominantes hétérosexuelles. Sur les identités sexuelles, Genet n'est pas dans le constructivisme et pourtant, il est dans le maintien et la parodie des schèmes hétérosexuels, comme le suggère son théâtre où l'identité est diffractée, redoublée, pervertie et maintenue sous une forme imaginaire ou symbolique, passant par le rituel. Il n'est guère étonnant que cette œuvre qui sape l'ordre moral, religieux, entre en résonance avec celle de Michel Foucault. De fait, penser l'origine du rapport entre le pouvoir et les normes s'inscrit dans la continuité des travaux du philosophe sur l'histoire de la sexualité, les structures de pouvoir et de micro-pouvoirs qui régissent nos sociétés, nos comportements.

Penser le genre chez Genet conduit à entrer dans un imaginaire polysexué où s'invitent des personnages qui sont autant de paradigmes métamorphiques. Les miroirs libèrent et démultiplient les reflets de soi et des autres. Le transfert d'identité conduit à une jouissance et à une perte des repères. Le lecteur ou le spectateur s'égare dans ce palais d'images.

Mais accepter le glissement des sens ne va pas de soi. Ça résiste de tous les côtés. On voudrait fermer le livre destiné à un « lecteur solitaire et solidaire ». Oublier. Ne pas voir que les êtres changent, que les corps se métamorphosent, que la fiction va et vient. Ça tourne! Genet secoue. *Notre-Dame-des-Fleurs* met en scène un thème qui parcourt toute l'œuvre de façon lancinante: le paravent des identités, le travestissement, le désir d'être autre. L'écrivain invente un personnage phare: Divine, un(e) travesti(e)-prostitu(e) qui réalise à elle-lui seul(e) l'identité des contraires. Avec elle-lui, on assiste à l'éclosion d'un personnage clé: celui de la « folle », de la « tante » qui descend les Champs-Élysées au petit matin et traîne dans les bars de Montmartre, dans la lignée de certains personnages chez Proust, avec l'excès et le *camp* en plus. Dans les années 1980, elle a inspiré à John Waters le personnage cinématographique de Divine. Chez Genet, c'est une icône du mauvais goût, un porte-parole, un étendard qui aime l'imposture, les faux bijoux, les fausses images, les fausses identités, les faux désirs.

Notre-Dame-des-Fleurs est une oeuvre phare, à la fois comique et tragique. Transgressif, le roman met en scène des travestis et des maquereaux qui évoluent dans le Paris des années 1930. Divine, Notre-Dame, Mignon oscillent de façon indécidable entre le masculin et le féminin, comme dans ce passage qui joue de la confusion des genres: « Elle retombait très lasse. Bientôt s'émoussa le plaisir. Divine alors endossa le corps d'un mâle; soudain forte et musclée, elle se voyait dure comme fer, les mains dans les poches, sifflotant. Elle se voyait faisant l'acte sur elle-même. Elle sentait enfin ses muscles, comme lors de son essai viril, lui pousser et se durcir

aux cuisses, aux omoplates, aux bras, et cela lui faisait mal. » Sorte de créature androgyne, à mi-chemin entre l'homme et la femme, Divine endosse les deux sexes et, dans un geste narcissique, elle/il devient un Tout sexué. Cette métamorphose exhibe l'architecture d'un corps en construction. Divine prend la posture d'une comédienne ou d'un comédien. Elle/il s'invente des formes et des rôles explorés dans la liberté et la fluidité des identités sexuelles qui circulent librement dans ce roman. Divine est une *Drag Queen* baroque qu'on ne peut enfermer dans une catégorie.

Relire Genet à la lumière du genre n'est pas une mode états-unienne. La compréhension qu'offrent les outils critiques des études sur le genre permet de comprendre des questions fortes qui nous concernent tous: le corps, le sexe, la sexualité, le désir, les identités. Grâce à Genet, le genre apparaît comme une esthétique du vivant qui traverse de façon vivace une œuvre subversive, mais aussi la littérature et l'art.

Notes

1. Ce papier a été publié une première fois dans *Le Magazine Littéraire* en 2010.

session 3
16–18 Jan. 2012
Queer inventions in
academic disciplines,
daily life, and self-
governmentality;
transformations in
gender speech acts

Jo Schmeiser

Collaborative Projects Presentation

Jo Schmeiser was born in Graz, Austria, and works as an artist, writer and graphic designer. Together with the artist Simone Bader born in Stuttgart, Germany, and teaching at the Academy of Fine Arts in Vienna, she created Klub Zwei. Since 1992 they have cooperated with feminist political immigrants, made trans-disciplinary collective projects and films dealing with sociopolitical issues such as *Black and White*, *The Back of the Images* (2003) and *Too Little. Too Late* (2008), and recently *Love History* (2010) a documentary film tracing the Nazi family history of women in Austria and Germany.

—Jo Schmeiser travaille comme artiste, écrivaine et designer graphique indépendante. Avec Simone Bader, professeure à l'Académie d'art de Vienne, elle a créé Klub Zwei. Depuis 1992, elles ont coopéré avec des immigrantes politiques féministes, réalisés des projets collectifs trans-disciplinaires et des films traitant de questions sociopolitiques tels que *Black and White*, *The Back of the Images* (2003), *Too Little. Too Late* (2008) et plus récemment *Love History* (2010), récits de femmes autrichiennes et allemandes retraçant l'histoire de leurs familles nazies.



— *Love History*, 2010
(Photography: Sonja Schwarz)

Invited for an *intervention* at CCC Research-Based Master Programme Geneva (January 2012), I chose three collaborative, past and present, projects that I wanted to compare, link and discuss with the students in relation to their own projects and ideas. Most important to me was and is the question of how we can make works today, to speak with Godard, that are not *political*, but *made in political ways*.

Love History

A documentary film by Klub Zwei: Simone Bader & Jo Schmeiser

Love History is about women in Austria and Germany tracing their Nazi family history. They research the historical facts and the marks this past has left

on their lives: how does it affect their personal relationships, love, political activism? The protagonists are shot in public spaces. Architecture from the 1950s, 60s, 70s, 80s, 90s and 2000s in Vienna are the locations for the film. They stand for the way National Socialism was dealt with in Austria and reflect the political currents during those eras. Up until now, mostly descendants of victims and survivors have looked at the after-effects of National Socialism and the Shoah. Now, the descendants of the perpetrators, too, start to examine the traces of this past in their lives. They look at their family's Nazi history and investigate the impact of this "negative heritage," as Jean Amery has termed it, on their thoughts, actions and relationships.

www.sixpackfilm.com/en/catalogue/show/1845

Conzepte

An intertextual art project by
Jo Schmeiser & Many Others

Conzepte is a project for the dissemination of current art and theory with a sociopolitical focus. It offers a new publication format for works (process-oriented, transdisciplinary, critiquing representation) by artists, theorists, and activists. In a series of commissions, we invite two writers to relate to a historical source text that has influenced their own thinking. The new works are published side by side with the source text. This basic model always creates two current references to the historical source material, appearing in two different international publications and on our website. The graphic designers question conventions and try new graphic approaches. The writers, too, experiment with genres and reading habits. Thus new forms of expression and discussion beyond the usual formats are created.

www.conzepte.org

Before Information

A transdisciplinary magazine
by Simone Bader, Richard Ferkl
& Jo Schmeiser

Conzepte pursues the political emphasis of earlier projects, such as the magazine *Vor der Information* (Before Information). We worked with a range of methods of contemporary cultural production, subjected them to critical discussion and devising new forms of presentation in order to overcome discrimination on the level of representation (word and image). *Vor der Information* established links

between fields of activity and between writers. Diverse knowledge on a political issue was bundled and made available to a range of groups. *Conzepte* takes the idea of reference as its basic structure—one writer relates to an existing text by another writer, creating a new work that can be read both in its own right and in relation to the existing text. Between the two texts, a space for commentary, dispute, and discussion opens up. *Vor der Information* looked for new, antiracist, and feminist forms of visual and textual production; because political change also calls for a different politics of representation. *Conzepte* further develops this idea. The project encourages the use of various media and formats to spread antiracist, feminist-queer and anti-anti-Semitic content.

conzepte

New versions of political thought – conzepte is a text-based art project that presents sociocritical works in a new form. Two writers relate to a historical source text and link it with their own thinking in the present.

www.conzepte.org

In all fields there is a kind of gentlemen's agreement by which everyone has a right to his ignorance under the pretext that everyone has a right to his opinion.

1950 / Hannah Arendt / Report from Germany
2011 / Hannah Fröhlich / From Vienna

The greatest "critics" of Israel have never even stepped foot in the country, and the most vehement opponents of "religion, regardless of which one," spend Christmas at home with Mom and Dad.

session 3
16–18 Jan. 2012
Queer inventions in
academic disciplines,
daily life, and self-
governmentality ;
transformations in
gender speech acts

Elia Eliev is a PhD candidate at the Institute of Women's Studies at the University of Ottawa. His work examines the emerging queer representations of Lebanese masculinities over the past decade in contemporary visual art. In 2010, he was awarded a Master of Visual Arts in CCC Critical Cross-Cultural Curatorial Cybermedia Studies from the University of Applied Sciences and Arts – Western Switzerland (HES-SO).

—Diplômé Master CCC (HEAD) en 2010, Elia Eliev est doctorant à l'Institut de Women Studies de l'université d'Ottawa. Il entreprend une recherche doctorale sur l'émergence des représentations queer dans l'art contemporain libanais de ces dernières décennies.

Elia Eliev

Shifting Grounds

The 19th and early 20th centuries paintings of the Middle East have informed and framed our ways of thinking about the East. During that time, French and British painters were commissioned by the state to document the Middle East through their travels. One of the most notorious paintings is Jean-Léon Gérôme's "The Snake Charmer" (c. 1880). Gérôme depicts an exotic scene of men entranced by the performer's young feminized and infantilized naked body holding a snake. For Edward W. Said (1978) and Linda Nochlin (1984) this particular painting is considered to be the prime example of Orientalism—the way of representing Arab peoples and cultures through colonialist stereotypes which depict them as effeminate and weak.

Post 9/11, we remain informed by a neo-Orientalist view propagated by Western media of Middle Eastern cultures and societies as being "villains, cowardly barbaric, awful and sinister" (Khatib, 2006, p. 6). Said (1978) argues that an Orientalist perception provides justification for the West construction of the East as different and subordinate, thus justifying political and military intervention in the aim to gain control. One of the ways that this is achieved is through persuasive visual texts by Western image-makers. For instance, American films such as *The Delta Force* (1986), *Wanted Dead or Alive* (1987) and *The 13th Warrior* (1999) politically depict Arab men as "soldiers of Allah with no mercy, who do terrible things and that are dangerous" (Arti, 2007, p. 17).

In response to such texts, younger generations of Lebanese artists critically reflected on a new vision of the East through visual productions, expressing new ideas and interests in regards to

Emerging Representations of Queer Arab Masculinity in Contemporary Visual Lebanese Productions

complex relations between the West and the East, past and present. George Awde, Akram Zaatari, Khaled Ramadan, Camille Zakharia, Gilbert Hage are among the postmodern artists who have greatly contributed to the conflictual tendencies in the representation of Arab men and women, particularly in relation to the post-war Lebanese context. The artists achieve this by "deconstruct[ing] spaces for contemplating realities without imposing interpretations or even posing direct questions. They simply create and deconstruct spaces allowing for experiences" Shabout and Mikdadi (2009, p. 13).

Based on an intersectional feminist theoretical approach (Collins, 2000; Crenshaw, 1989) of gender, race, sexual orientation, religion, age, language and able-bodiedness my doctoral dissertation consists of a comparative study between Lebanese and Canadian-Lebanese cultural visual productions (film, photography and video) that examine the emerging representations of masculinities—more specifically queer masculinities—over the past decade (2001–2011). I will attempt to reveal similarities, differences and divergences in the emergences and shifts of queer representations of masculinities, in the social context of Lebanon. In the course of this research, I will address the following questions: What are the visual means used to talk about bodily expressions, sexuality and gender in the respective societies where these artistic practices are produced? What are the methods and strategies used to discuss such issues in cultural visual productions?

This research aims at furthering the disciplines of feminist media studies and masculinity studies by tackling the heterogeneous representations of

masculinity in the Middle East—specifically in Lebanon—where previously little research existed. I hope to reveal the representation(s) of queer masculinities and their redefinitions in cultural visual productions while opening a progressive dialogue to discuss the process of masculinization, and to elaborate on its future trends in the region of the Middle East and in Western countries. Given the on-going political and military context this work is urgent in order to counter troubling and persistent unidimensional representations of Lebanese masculinities in ways that facilitate military conflict.

Bibliography

- Sulaiman Arti, “The Evolution of Hollywood’s Representation of Arabs Before 9/11: The Relationship Between Political Events and The Notion of ‘Otherness’”. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 1, n° 2 (2007), p. 1-20
- Patricia Hills Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and Politics of Empowerment*, Taylor & Francis, London 2000
- Kymberlé Williams Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum* (1989), p. 139-167
- Lina Khatib, “The voices of Taboos: Women in Lebanese War Cinema”. *Women : A Cultural Review*, n°17, vol. 1 (2006), p. 65-77.
- Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper & Row, New York 1989
- Edward Saïd, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978
- Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi and Nada Shabout (eds.), *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*, Thames & Hudson, London 2009

Videography

- Menahem Golan (Director), *The Delta Force* (Motion picture), Golan-Globus Productions, United States & Israel 1986
- Gary Sherman (Director), *Wanted Dead or Alive* (Motion picture), New World Pictures, United States 1987
- John McTiernan (Director), *The 13th Warrior* (Motion picture), Touchstone Pictures, United States 1999

Artwork

- Jean-Léon Gérôme, *The Snake Charmer*, oil on canvas, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA (c. 1880)

session 4
27–29 févr. 2012
Les recherches
engagées dans
les processus
écologiques

session 4
27–29 Feb. 2012
Situated research
in ecological
processes

Reprojecting Ecologies

Introduction to the “Ecological Problematic”

Careful witness of critical forms of cultural engagement, such as tactical media and net art, the critique of institutions and the complex history of Marxist tradition, Gene Ray regularly collaborates to magazines. PhD in Philosophy at the University of Miami, he graduated in comparative literature and in art history.

—Observateur attentif des formes d'engagement culturel critiques, tels les médias tactiques et l'art des réseaux, la critique des institutions et l'histoire complexe de la tradition marxiste, Gene Ray, docteur en philosophie de l'Université de Miami, publie régulièrement dans des revues telles que *Third text*, *Yale Journal of Criticism*, *Afterimage* and *Radical Philosophy*. Engagé sur un projet de recherche en collaboration avec des membres de la Faculté CCC et des chercheur-e-s associé-e-s, il travaille sur les pratiques écologiques quotidiennes de la vie ordinaire considérées comme l'état imperceptible d'une construction plus équitable de l'écosphère et interroge le rôle des artistes face aux mutations de nos sociétés.

On 27 February 2012, in the context of a Pre-PhD Seminar focused broadly on art and ecology, I contributed an introduction and overview to the “ecological problematic”. We’re all aware that the biosphere is changing in very troubling ways. Yet life and politics go on as usual, without seriously attempting to address these changes or the problems behind them. The biospheric crisis denotes those processes of change that scientists have been verifying: climate change, but also potentially catastrophic losses of biodiversity and species extinction. The human role in these processes points to their social context—the logics that drive the biospheric crisis (namely, logics of capital accumulation and growth), as well as all the resistances blocking an effective response to this looming global threat. Many versions of catastrophism are circulating through our cultural and political imaginaries, and some of these lead to disastrous forms of the politics of fear, rather than to a politics of cooperation and responsibility. Clearly, awareness of the biospheric crisis does not necessarily or automatically lead to responsible public action and ecological politics.

“Nature,” “the natural,” “humanity,” “the human”: these are culturally freighted and problematic categories. As signifiers for fixed and eternally static realms or entities, essences or quintessences, they are easily mystified. But they remain useful in clarifying the ecological problematic—as long as we understand them as names for processes that continuously condition and change each other. *Nature* stands for the biosphere and the ecological base, at once both condition and constraint for all human presence and activity on earth. Humanity means history, society, the unfolding global social process, with

its master logics and its forces, tendencies and relations. As Susan Buck-Morss, discussing Adorno’s *Negative Dialectics*¹, has aptly put it, nature and history are “mutual, non-identical mediators”. Marx had already made the point clearly: the interaction of nature and humanity changes both. True humanity, he asserted, has not yet emerged; the history of this unrealized category has yet to begin. “Nature,” Adorno added, does not yet exist either; its liberation, too, is arrested by human powers of domination.

Not by chance, the world is melting, but by choice: the choice laid down by the hard logic of our social relations, the driven currents of our globe-flung powers, the restless energetics of our modes of production, enjoyment and enforcement. Society itself is the very thing driving the biospheric crisis toward tipping points that, the scientists warn us, announce the essence of hell and catastrophe. More than our feelings about nature, our ways of production reveal us: in the way we organize the satisfaction of our basic needs, our true and material relation to nature is performed and disclosed. Subjectively, nature is floating signifier to which we cathect every kind of feeling and desire. Objectively, it is our material condition of possibility and constraining mortality, the source of our bodies and their needs. Society remains grounded in nature, however much that ground is always shifting. And in our society, the law of value and accumulation rules as master logic, structuring capitalist production and marking the very stuff of our subjectivities.

Looking at our capitalist way of producing, it’s clear that our treatment of nature continues to be brutal and ugly in the extreme—shockingly,

ruthlessly violent. If we want—or are now compelled—to change this relation, then it won’t be enough to adopt a superior spiritual stance. Such an attitude may be necessary, but in itself is not sufficient. What’s required is to change our way of producing—the whole system of commodities and commodified labor. This second point is the one that especially excited Benjamin, but it’s a thread that runs wildly through Critical Theory and many streams of radical culture. It’s also a central theme of the utopian socialists and the autonomist commoners of history and today. Benjamin read it in the schemes of Fourier, but a more compelling vision was put forward by William Morris, in works like *News from Nowhere*.

The current global food production system illuminates the whole crisis in the harsh light of Marx’s “metabolic interaction with nature.” Industrial agriculture, artificially sustained by continuous applications of toxic pesticides and fertilizers, is devastating to wildlife, depletes the soil and pollutes watersheds and oceans, while producing food of dubious health and nutrition. A recent article in *Scientific American* (Foley, Nov. 2001) reports that industrial agriculture also sucks up 80-90% of all water consumed by humans and is the largest single source of greenhouse gas emissions—really shocking news. Of the seven billion people alive today, one billion are starving. By 2050 there will be 9 to 10 billion people and the demand for food will have doubled. The challenge is meet this need without further damaging the biosphere. Reorganizing primary production of food on a sustainable basis would seem to be an urgent imperative, yet the politicians and ruling technocrats go blithely on supporting and enforcing the failing industrial models.

There are alternatives. Among the most promising is “permaculture”¹. Initiated by a handful of experimenters in Tasmania and Australia, permaculture has grown into a global movement. Both a set of design principles and an archive of growing practices, it’s an approach to small-scale food production that is based firmly on ecological science while integrating a vast array of traditional and indigenous farming techniques. Combining organic farming with habitat restoration and a careful conservation of water, it builds micro-systems that mimic the ecological systems and life zones of the natural local landscape. The innovation of permaculture is that it cooperatively releases the energies and tendencies of biodiversity and succession—the tendency of a habitat to develop through successive stages, through steppes and meadows to shrublands and finally to forest ecologies. The forest is a stable system with ample feedback loops and maximum biodiversity: it doesn’t need extra water or fertilizer, it builds rich soils and hosts abundant forms of life on its own. Industrialized monoculture fights against the natural pull of succession, in effect holding back the landscape at the earliest stage. Permaculture, by contrast, uses a careful mix of native and cultivated plants to tweak, boost and accelerate the natural pulls of succession, without chemicals or poisons and with a minimum of irrigation. The end of this relatively low-tech, low-labor and low-cost cooperation with the local ecology is an edible forest.

The sheer immensity of the ecological problematic can sometimes feel overwhelmingly huge and paralyzing. Yet here is a line of flight that is immediately productive, mitigates ecological damage, and displaces the

dominant system of food production. The permaculture model envisions regional networks of homesteads, but clearly the model can be collectivized in various directions—communes and cooperatives bring people together, pool strengths and skills and raise the political stakes. In itself, of course, permaculture is not a global solution to the biospheric crisis. But it offers a set of promising productive practices that push against the dominant tendencies, while building refuges, preserves and pockets of sustainability. It’s not a substitute for political struggle, but it is a form of it. It indicates the needed shifts in productive strategies, and some ways we might begin.

Bibliography

—Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, Collier/McMillan, New York 1977
—Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, Routledge, London 1990

Notes

1. *Permanent Agriculture* refers to agricultural methods that sustain the natural fertility of cultivated lands.

Co-conceptrice et co-fondatrice du Programme Master de recherche CCC (depuis 2000) et du Séminaire Pré-Doctorat/PhD (depuis 2005), Liliane Schneider, historienne de l'art médiéval et moderne, est une spécialiste de la pensée de Walter Benjamin et des *Critical Studies*. Actuellement professeure invitée bénévole, consultante et chercheure associée au Programme CCC, elle présente ici « une marge au *crash course* donné dans le cadre du projet de recherche *Emerging Cultures of Sustainability* » en proposant « un saut » dans l'écophilosophie (Guattari) pour poser l'écophilosophie comme une capacité de démultiplication des territoires existentiels et pour donner toute sa place à l'écologie mentale entendue comme une participation à toute expression de vie et un engagement dans le rapport au monde.

—Co-founder and co-coordinator of CCC Research-Based Master Programme (since 2000) and of the Pre-Doctorate/PhD Seminar (since 2005), Liliane Schneider is an art historian and a specialist of the thought of Walter Benjamin and of Critical Studies. In her article, she develops a few notes on margins of the seminar *Reprojecting Ecologies* on Guattari's concept of ecosophy understood as the capacity to multiply existential territories and as a mental ecology, understood as a participation in all forms of life and an engaged relationship to the world.

Slow Science

Un saut dans l'écophilosophie¹ de Félix Guattari² montre que les années 1980 ont été une courte et intense période de pratiques de pensée et d'action à contretemps de l'accélération consuméristo-hédoniste des pays dévoreurs d'énergie. Le premier monde était déjà mal noté pour sa propension à minimiser l'impact d'un modèle de performance scientifique et technique sur ce qui pulse et impulse la vie. Dans ce contexte aride, des questions complexes dans leur lenteur et leur délicatesse à être articulées viennent des alentours de la Clinique de La Borde et de Félix Guattari, lanceur d'idées à vue claire et clairvoyante. — Comment activer l'intuition écophilosophique dans la sensation même de prendre part à toute expression de vie et travailler son rapport au monde dans une vision de champ totale où chaque organisme soutient avec d'autres des relations intrinsèques ? L'histoire de la philosophie et des sciences abonde en recherches de ce genre. Toutefois il est remarquable qu'un schizo-analyste et plusieurs micromilieus sur d'autres continents, prennent appui sur l'embranchement d'une écophilosophie active pour relever le défi de la clinique et, au large, les enjeux du vivant mutilé et des territoires existentiels laminés.

Des textes³ rédigés avec rugosité posent l'exploration écophilosophique comme une capacité de démultiplication des territoires existentiels. À l'endroit de la clinique et en arrière-plan, les cartographies schizo-analytiques dessinent ces territoires avec l'objectif de ponctuer les virtualités constructivistes, soit de tendre les univers incorporels vers leurs futurs, les devenirs vers d'autres agencements individuels et collectifs. Une cartographie de cette sorte met en valeur les indices qui dénotent et débordent les

Une écophilosophie pour territoires existentiels

situations actuelles dans leurs composantes environnementale, sociale, économique, et mentale. Le passage quasi obligé par la cartographie met en place une logique des intensités qui différencie la répétition pathologique de celle créatrice qui impulse et rythme la vie. Quand il s'agit d'intervenir de façon constructive, la manière de Félix Guattari engage le présent dans des lignes de problématisation — lignes de fuite, lignes de déterritorialisation, qui désignent le possible d'un autre flux de désir, de subjectivation et d'énunciation. Une logique d'intensités de cette sorte, d'écologie triplement dépliée produit une histoire de formes vivantes et de modes de vie procurant une satisfaction profonde à qui perçoit sa co-dépendance avec d'autres formes vivantes.

Capitaliser sur une écologie de l'environnement, aussi large que soit la notion « environnement » en minimisant l'écologie mentale, serait dénier toute radicalité à la transversalité des trois écologies. Ceci est arrivé notamment dans l'aire latine, séparée depuis longtemps de la richesse des expériences d'antiques mémoires, détachée des travaux anglo-saxons et des littératures d'Europe du Nord et d'avantage assujettie par la raison productiviste et informationnelle.

Aujourd'hui, travailler son rapport au monde trente ans après les lignes formulées par « Félix »⁴ qui ont valeur d'éclairage, permet d'entamer un processus d'intelligibilité globale.⁵ À son tour, cette intelligibilité à pouvoir de devenir une ritournelle⁶ contagieuse par ses rythmes, ses postures, ses couleurs qui ouvrent à une écologie galactique.

À ce point qui loin s'en faut, n'est visiblement pas encore galactique

Le présent texte est une marge au « crash course » donné le 27 février 2012, dans le cadre du projet de recherche *Emerging Cultures of Sustainability* (2012–2014), conduit par Gene Ray, professeur, enseignant au Programme Master de recherche CCC, HEAD–Genève.

(les violences prédatrices humaines prenant une immense énergie collective disponible !), il y aurait à indiquer deux lignes d'action dans la conscience augmentée d'une écophilosophie pratique, — la « trame verte » et les biosphères de virtualité futuriste, soit tendues vers leurs futurs devenirs.

« La réserve de biosphère » est un concept contextualisé dans le programme des sciences écologiques et du développement durable, initié en 1971 par l'UNESCO sous le titre de *L'homme et la biosphère*⁷. L'inscription d'une réserve de biosphère au patrimoine de l'humanité répond à plusieurs motifs mêlés, théoriques et politiques, esthétiques et critiques dont la valeur d'outillage est inépuisable. Un exemple marquant dans l'histoire du début du 21^e siècle est l'inscription des Alpes dinariques en 2001. Dans les fractures des territoires politiques, un univers hétérogène en même temps que cohérent fait valoir sa force de raccord à travers l'Europe du Sud-Est, comme si des ressources primaires se remettaient en circulation. Le destin d'une pratique écophilosophique chère à Félix Guattari s'inscrirait-il comme agent effectif des processus de paix ? C'est un sentiment partagé par beaucoup, militants ou aidants de ces processus.

« La trame verte » ou ligne verte désigne dans le processus accéléré de fragmentation des habitats naturels l'obligation urbanistique de créer des corridors écologiques reliant les espaces naturels protégés. Ainsi une microtrame prendra sa ligne de fuite à travers une moisissure, une herbe, un peu de terre glissée entre le bitume et le ciment. Il existe une micro-ligne potentielle partout où l'affect et la perception d'une trame verte viennent à l'imaginaire local ou à la vision globale.

Notes

- « Écophilosophie » ou l'écologie à l'épreuve de la philosophie, concept remarquable discuté par le philosophe Arne Naess, norvégien, en 1960. *Écologie, communauté et style de vie*, Éditions MF Dehors [archive], 2009. Traduction de l'américain et préface de Charles Ruelle. Postface d'Hicham-Stéphane Afeissa.
<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.editions-mf.com/spip.php?article72&title=%25C3%2589ditons%20MF>
- Félix Guattari (1930–1992), médecin, thérapeute analytique, praticien des cartographies schizoanalytiques à la Clinique de La Borde (France), activiste, auteur d'essais, de fragments et d'ouvrages dont certains avec Gilles Deleuze (1925–1995), philosophe, écrivain.
- *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989. L'essai pose que l'écologie environnementale doit être pensée d'un seul tenant avec l'écologie sociale et l'écologie mentale. Ceci est fermement dit dans un entretien réalisé en 1991, paru dans la revue — *Chimères* en 1996, mis en ligne dans la *Revue critique d'écologie politique* du 3 mai 2006, <http://ecorev.org/spip.php?article479> — *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992 (Ce dernier essai reprend le thème de la subjectivité par ses agencements et ses flux de subjectivation dans une sorte de continuum de la pensée guattarienne. « Comment la produire, la capter, l'enrichir, la réinventer en permanence de façon à la rendre compatible avec des Univers de valeur mutants ? Comment travailler à sa libération, c'est-à-dire à sa re-singularisation ? [...] Toutes les disciplines auront à conjindre leur créativité pour conjurer les épreuves de barbarie. »
- Dans les conversations, Félix Guattari est fréquemment désigné par « Félix » tandis que Gilles Deleuze par « Deleuze ». Comme dirait Guattari au détour d'un nouvel univers : « C'est'y pas schizo, ça. »
- Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 26.
- « Ritournelle ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1980, — De la ritournelle, p. 381–433.
- Le programme MAB, acronyme de « Man And Biosphere » dont la base est scientifique, implique

de nombreux acteurs et parties prenantes, collectivités et Etats. Il combine la recherche, l'éducation et la formation, comporte des sites de démonstration et fait la synthèse d'informations pour différents publics. Le réseau mondial de réserves de biosphère compte actuellement 564 sites répartis dans 109 pays.

Living Well

Excerpts from Keynote Address at Creative Time Summit: Revolutions in Public Practice 2010

An associate professor of photography at the School of the Art Institute of Chicago and an artist in multiple media (writing, drawing, photography and installations), Claire Pentecost explores the institutional structures that organise, control knowledge and life.

—Professeure associée au département de photographie de la School of the Art Institute of Chicago, artiste usant de multiples formats (écriture, dessin, photographie, installation) Claire Pentecost interroge les structures institutionnelles qui organisent et contrôlent notre savoir. Sa réflexion au long cours sur les distinctions conceptuelles entre nature et artifice l'ont engagée dans divers travaux de recherche sur l'agriculture industrielle ou transgénique ainsi que sur ses contrepoints alternatifs. Elle expose dans ce texte sa foi en un mouvement pour la sécurité et la durabilité de la production alimentaire indissociable de l'engagement des citoyens dans leur propre système de production et d'échange.

In 1998 it struck me as a revelation that agriculture is part of nature. I had spent at least ten years before that studying and making work about our culture relationship to the natural world, but like the big environmental groups dominating the discourse on nature in the 1980s, my referent was wilderness—that is, until I started researching biotechnology and stumbled on the industrial food system, which had been feeding us transgenic corn and soy for four years. No one was talking about it. It only broke the headlines as a trade issue when Europe and Japan refused our commodities.

As I dug deeper I was appalled at the opacity, secrecy and corruption of the handful of corporations that control the production and distribution of our food. But I was equally surprised at people's reluctance to think complexly about eating, about our most intimate experience of the natural world. The typical response I got when I tried to interest people in my research was "Kind of a downer." [...]

In the 1960s, very much like today, food as an issue was heavily freighted with critique and promise; it was felt to be the intersection of new behaviors regarding ecology, industrialization and imperialism. One of the focal points of hope was the mandate for an organic standard of production. Witness this quote from the 1969 *Whole Earth Catalog*¹ by a reviewer of the magazine *Organic Gardening*:

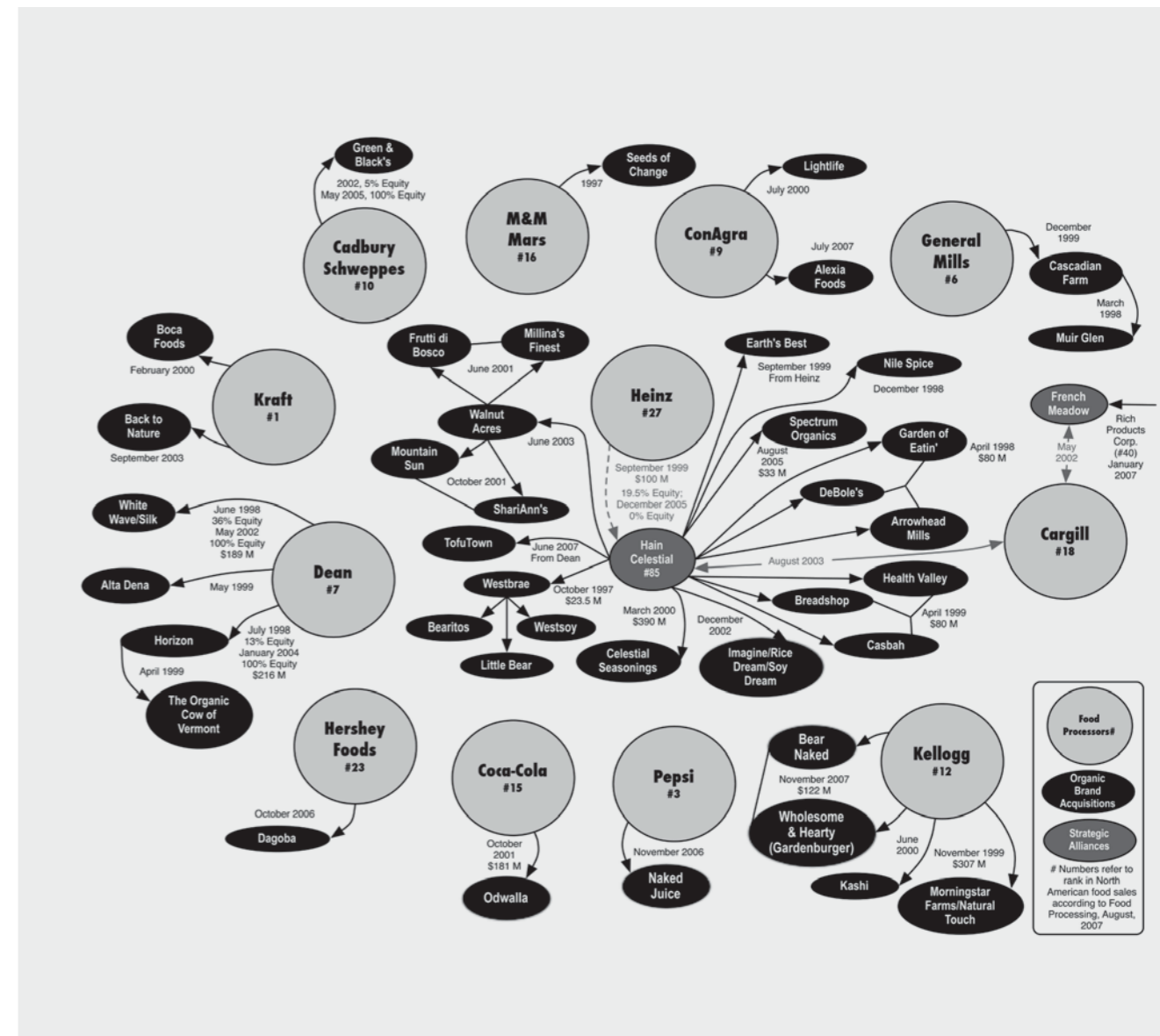
"If I were a dictator determined to control the national press, *Organic Gardening* would be the first publication I had squashed, because it is the most subversive. I believe that organic gardeners are in the forefront of a serious effort to save the world by changing man's orientation to it,

to move away from the collective, centralized, superindustrial state, toward a simpler, realer, one-to-one relationship with the earth itself."

What does organic look like forty years later?

Here is a chart (fig. 1) schematizing the networks of what is now called big organic. Organic farming and the movement it was part of couldn't very well be squashed. True to the patterns of change in a capitalist liberal democracy, it was commodified instead. But we didn't lose organic. We are winning organic. We are winning the mainstreaming of a production standard prohibiting the use of toxic chemicals. We lost the illusion that a less noxious production standard would change the face of agriculture under capitalism. We lost the ideal so poignantly assured in the quote, the utopian conviction that organic would achieve an absolute revolution in the relationship between the human and the earth. Hence the second wave food revolution—which, incidentally, tastes better—with a much broader and more detailed view of all that has to change: affordable healthy food for all socio-economic levels, decent labor conditions for farm workers, fair trade, a lower carbon footprint for food production and distribution; many, many things. Change is slow, lurching, and fragmented. It involves a continual refining and re-evaluation of how we direct our effort.

And so we arrive at public practice. Here too the weeds of change have been steadily breaking up the concrete. I'm speaking of a transformation going back at least to Duchamp's urinal, but to lend some symmetry to my presentation, I will again reference the late 1960s, when art critic Jack Burnham² took stock in a prescient essay called-



—Fig. 1. Horizontal expansion: Top 30 food processors³

Two Urban Gardens

Systems Esthetics. The art Burnham was reviewing at the time revealed but a glimmer of what he read into it, but that reading endures to describe what we are living in art practice today:

“Earlier the industrial state evolved by filling consumer needs on a piecemeal basis. The kind of product design that once produced ‘better living’ precipitates vast crises in human ecology in the 1960s [...]”.

“Increasingly ‘products’—either in art or life—become irrelevant and a different set of needs arises: these revolve around such concerns as maintaining the biological livability of the earth, producing more accurate models of social interaction, understanding the growing symbiosis in man-machine relationships, establishing priorities for the usage and conservation of natural resources, and defining alternate patterns of education, productivity, and leisure. In the past our technologically-conceived artifacts structured living patterns. We are now in transition from an object-oriented to a systems-oriented culture. Here change emanates, not from things, but from the way things are done.” [...]

The real strength of the movement for food security and sustainability is the degree to which people are creating their own systems of production and exchange. This is happening.

The dream of the good life has been a powerful motor of destruction in the USA. *What we are doing is nothing short of re-imagining the good life from the ground up.* As Burnham elucidates, “The kind of product design that once produced ‘better living’ precipitates vast crises in human ecology...” We might say that the very concept

of “better living” is what we are in the process of changing.

At the U.S. Social Forum in Detroit³ this summer I attended a session by CEDESA⁴, a group of Mexican women creating a food sovereignty program in Guanajuato. Part of their larger analysis is an idea of “buen vivir” or living well, as opposed to “better living.” Here I reproduce the language from their presentation:

Living Better

Under the logic of the neoliberal system, the humanity is sunk in LIVING BETTER.

This form of living implies to make more money, to have more power, more fame, more things... than the other.

Living better means the limitless progress, the unconscious consumption; it urges the material accumulation and it induces to the competition.

Buen Vivir

To live well is the life in fullness.

To know how to live in harmony and balance; in harmony with the cycles of the Mother Earth, the cosmos, the life and history, and in balance with all forms of existence in permanent respect.

To know how to live and soon to know how to coexist. It is not possible to be living well if the others live badly, or if the Mother Nature is damaged. To live well means to include/understand that the deterioration of a species is the deterioration of all.

So how do you mainstream that? What the women of CEDESA and many of us are dreaming is the acknowledgement of a shared fate shared resources, shared risks, shared solutions—this is the basis of our re-imagination of the good life.

Changing the food system is a concrete way to move towards such a dream. It speaks to the separation between people in economic and racial hierarchies as well as the separation between humans and the rest of the natural world.

The understanding of a shared fate is the only thing that can move us beyond the fragmentation of mainstreaming and the exclusionary delusions of marketing. Though we are not as given to utopian proclamations as our counterparts in the 1960s, we need this kind of vision. We need it to power the slow, detailed work that changes untenable systems.

Notes

1. Whole Earth Catalog, http://en.wikipedia.org/wiki/Whole_Earth_Catalog
2. Jack Burnham worked as a writer, and in the 1960s and 1970s made important contributions as an art theorist, critic and curator in the field of systems art.
3. U.S. Social Forum in Detroit (USSF) is a movement building process. It is not a conference but it is a space to come up with the peoples’ solutions to the economic and ecological crisis.
4. CEDESA, a rural development center in Guanajuato, northern Mexico, which has been working on sustainable development for small farmers since the late 1960s and is directed by women. It is called CEDESA and does popular education and organizing around land and water rights and issues in Guanajuato.
5. *Horizontal expansion: Top 30 food processors* in Philip H. Howard, “North America in Consolidation in the North American Organic Food Processing Sector, 1997 to 2007”, *International Journal of Sociology of Agriculture and Food*, vol. 16, n°1 (2009), p. 23.

Nils Norman is a UK artist, researcher who works in collaboration, teaches and realizes individual projects. He understands art as a praxis that encapsulates a diverse and collaborative method of working under the umbrella name *Dismal Garden*. The themes and issues found in these activities revolve around the central idea of the public sphere as a multiplicity of interconnected publics, networks, friendships, texts and ecologies. Collaboration, learning and artist research are foregrounded as integral and socially necessary to a critical cultural practice.

—Artiste, chercheur et enseignant, Nils Norman réalise des projets individuels ou coopératifs. Regroupés sous le nom de *Dismal Garden*, ses travaux présentent des réflexions sur la sphère publique entendue comme un réseau de communautés, d’amitiés, de textes et d’écologies. Il présente ici *Edible Park*, un projet réalisé en collaboration avec un groupe de permaculture hollandais, en expliquant ses sources et références architecturales et écologiques.



—Edible Park with Permacultuur Centrum Den Haag, 2010

Since 2008 I have been working with a local permaculture group in Den Hague, the Netherlands on two urban gardens. Our aim is to investigate and publish the possibilities of a ground-up, Utopia inspired, sustainable urban planning process. The Edible Park¹ explores what an alternative, or counter, public space might look like, and asks if it is possible to collectively develop a public space that bucks the dominant trend towards the privatisation of everything—a space that is not surveyed or designed to control consumers. Offering another way of looking at the production of social space, our parks and shared urban spaces.

It was decided that one site should include a central structure to hold meetings and workshops, host school groups and store tools and equipment. Working together with a Dutch architect we designed a pavilion based

on a low-impact roundhouse built from cob, straw bales and recycled double-glazed windows. We brought in references to modernism and the city giving it a more urban feel with its materials and details. The modernist reference was the German architect Bruno Taut, who worked closely with the landscape architect Leberecht Migge in Germany in the 1920s. Migge was influenced by the Russian anarchist Peter Kropotkin, developing early models for communal grassroots socialism in the garden design and landscaping for Germany large, low-lying social housing projects, or Siedlungen.

The final pavilion was a timber-frame construction with a mixture of reclaimed materials, large passive solar front windows, cob, straw bales and shop bought dimensional lumber. The sedum-covered roof was a circular timber construction made from whole

tree trunks that, in theory, supported themselves by their own weight and radiated from an oculus at the top of the roof. This was capped with a small plastic dome. Inside the roundhouse is a large rocket stove with a looped heat duct that is used as an under-seating heat source.

The garden, which surrounds the pavilion, has been designed by students from the local permaculture design course. It is based on a series of circles with a fruit or nut tree in each centre, from which other plants radiate in a variety of guilds and heights. There is a small-tiered seating area for outdoor presentations and talks. The garden includes composting and water harvesting areas, as well as areas that have been left fallow or are used to store larger woody waste helping to increase bio-diverse edges and wildlife habitats. Future plans include a solar panel, a grey-water waste system and a composting toilet.

One of the project interesting unplanned developments was the importance of presenting segmented educational workshops. As each stage of the project developed, it was formulated into a practical workshop or learning situation that was open to a variety of groups: the general public, school groups and permaculture students. The garden was designed by the students as part of the permaculture diploma course; they and subsequent students use the garden to further their studies. The roundhouse was constructed through a series of building workshops teaching visitors how to make and use cob, build with straw bales and construct a turf roof. Local high school children come regularly to learn about



—Edible Park with Permacultuur Centrum Den Haag, 2010

gardening, food production, mulching, composting and other urban gardening ideas.

Situated in the parks educational and city farm area—a common feature in Dutch parks—where conventional gardening and farming is taught, the new permaculture garden creates an arrestingly different landscape. Juxtaposed to the formal lines of monocultural planting patterns, the circles, serpentine pathways and overall informal, wild look of a permaculture garden, provide a unique visual teaching tool.

Notes

1. The Edible Park, http://www.stroom.nl/paginas/pagina.php?pa_id=8063523

session 4
27–29 févr. 2012
Les recherches engagées dans les processus écologiques

collectif *Save as Draft*

Save as draft : atmosphères en négociation

Aurélien Gamboni et Axel Meunier font partie du collectif de chercheurs *Save as Draft* qui activent des questions liées à l'environnement et plus particulièrement au changement climatique en utilisant des moyens d'investigation artistiques. Axel Meunier est titulaire d'un Master en histoire des sciences et technologies. Il s'intéresse à la cartographie des controverses. Il a rencontré Aurélien Gamboni au Programme d'expérimentation en arts et politique (SPEAP) dirigé par Bruno Latour. Dans le cadre du Programme Master de recherche CCC Aurélien Gamboni, Alumni, contribue au projet de recherche *Emerging Cultures of Sustainability*. Tous deux relatent leur expérience et leurs modes d'intervention performatifs et curatoriaux dans le cadre du projet SPEAP et exposent ses potentiels développements.

—Aurélien Gamboni and Axel Meunier are members of the research collective *Save as Draft*, which questions issues related to environment and more particularly climate change by using artistic means of investigation. Axel Meunier, holder of a Master degree in history of sciences and technologies, works on mapping controversies. He met Aurélien Gamboni, CCC Alumni, in the Programme of Experimentation in Arts and Politics (SPEAP) led by Bruno Latour. They discuss their experience and their performative and curatorial modes of intervention in the frame of SPEAP and reflect on their potential developments.

En décembre 2009, plusieurs dizaines de milliers de personnes convergeaient vers Copenhague, où se tenait la 15^e conférence des parties (COP) sur la convention-cadre des Nations Unies sur le changement climatique. Ce sommet de négociation onusien, l'un des plus grands et les plus médiatisés en la matière, devait finalement déboucher sur un accord non contraignant, considéré le plus souvent comme un échec ou, tout au moins, comme une avancée largement insuffisante en réponse aux menaces climatiques.

Dix-huit mois plus tard, malgré la poursuite des négociations, et tandis que les délégués se réunissaient de nouveau à Bonn pour préparer le prochain sommet de Durban, le souvenir du sommet de Copenhague était loin d'être enterré. Tout particulièrement à l'Institut d'études politiques de Paris (SciencesPo), où 160 étudiants s'approprièrent à rejouer les négociations, pour tenter de parvenir à un accord plus ambitieux. Cet événement, organisé conjointement avec l'IDDRI (Institut du développement durable et des relations internationales), se présentait avant tout comme un exercice pédagogique, sous la forme d'un jeu de rôle basé sur des théories de la négociation, destiné à la formation de futurs acteurs de la coopération internationale. Pourtant, il n'avait rien d'anecdotique. D'une certaine manière, il posait la question brûlante de savoir comment hériter de Copenhague, les enjeux du sommet initial étant plus que jamais d'actualité, de même que l'impact produit par l'échec de cette tentative de coopération intergouvernementale.

C'est également sur la base de telles considérations que le collectif *Save as draft*, composé d'artistes et de chercheurs, s'est penché sur le projet de

simulation¹. Réunis par le programme d'expérimentation en arts et politique (Speap) du même institut², mandatés pour intervenir dans la simulation, nous avons commencé par mener une enquête préalable sur les représentations du changement climatique. Nous avons ainsi rencontré aussi bien des climatologues, des océanographes, des informaticiens qui réalisent des modélisations du climat, que des négociateurs de délégations nationales, des activistes, et d'autres acteurs engagés dans ces questions pour les interroger sur leur pratique. Notre postulat de départ était simple : le problème climatique est d'abord *un problème de représentation*, au sens simultanément politique, scientifique et esthétique/artistique du terme³. En premier lieu, car il est par nature relié à une infinité d'autres questions (de développement, de politique énergétique, de transfert de technologie, de santé, de migrations, etc.), et que cette complexité requiert de pouvoir multiplier les possibilités de se représenter ces différents rapports de contraintes. Mais aussi, et surtout, parce que les effets les plus significatifs du changement climatique sont encore principalement à venir, et que l'on ne peut saisir ce problème qu'à travers les multiples études, modèles, courbes et graphiques, mais également films, récits et images qui participent à le rendre intelligible. En collectant ces représentations, et en observant le processus de leur élaboration, il s'agissait pour nous de saisir dans quelle mesure les représentations d'un problème participent à le constituer, et de tenter d'en composer une image complexe.

Suite à cette première phase d'enquête, nous avons réalisé une intervention performative dans le cadre de la simulation, lors de la cérémonie d'ouverture. Parallèlement, nous avons débuté une

observation étroite du développement des négociations de la simulation. Équipés de caméras GoPro, carnet de note à la main, nous nous sommes attachés à suivre des délégués durant toute la durée du sommet, afin d'observer de plus près la constitution et la circulation de ces objets de négociation. Nous nous sommes focalisés plus particulièrement sur deux délégations, celle des experts scientifiques et celle de l'Inde, sans anticiper qu'elles seraient à l'origine d'une crise majeure dans la simulation. En effet, l'avant dernier jour du sommet, alors que le processus de négociation semblait déjà bien avancé, un incident est venu bousculer en profondeur le déroulement des événements. Plus tard, certains étudiants parleront de ces « chiffres qui ont explosés », ou de ce réchauffement climatique qui, durant la simulation, semble s'être soudain matérialisé, comme l'irruption du principal protagoniste que l'on avait pourtant oublié d'inviter, renversant au passage la plupart des tentatives de le stabiliser par un dispositif de négociation.

Tout a commencé à l'écart des grandes réunions de négociation qui se déroulaient dans les différents amphithéâtres du bâtiment de SciencesPo. Dans une petite salle, quelques délégués de pays « en voie de développement » se réunissaient pour tenter de prendre la mesure des coûts économiques mais également sociaux des accords qui se profilaient pour leur pays. Dans ce contexte, et sous les yeux de l'un de nos enquêteurs, une série de calculs établis sur une feuille de papier et un ordinateur allaient sérieusement ébranler le socle des négociations. Ces calculs ont ensuite été portés de salle en salle, vérifiés, reproduits, reformulés et débattus, bousculant progressivement le programme des groupes de travail, entraînant une réunion de crise après

l'autre durant toute la nuit, pour finir par modifier profondément le processus global des négociations. Au point que, pour parvenir tout de même à un accord, les étudiants ont dû renoncer à l'objectif des 2C°, voter une taxe Tobin sur les transactions financières⁴, ainsi qu'un plan de financement supérieur à celui de la crise économique mondiale, réinscrivant clairement l'accord final dans le domaine de la fiction. D'une certaine manière, si le résultat atteint, cet accord « plus ambitieux », a pu sembler peu réaliste à l'issue de la simulation, il donnait toutefois la mesure du fossé qui sépare encore les avancées politiques des objectifs recommandés par la science.

Plus d'un an après ces événements, la simulation a laissé des traces. D'abord auprès des participants, qui ont pour beaucoup été fortement marqués par cette expérience, une large partie d'entre eux ayant désiré poursuivre cet engagement en établissant un réseau international d'étudiants pour multiplier les initiatives similaires en marge des futurs sommets⁵. Pour le collectif *Save as Draft* également, puisque nous avons par la suite réalisé une exposition à SciencesPo⁶ et que nous développons aujourd'hui des séries d'interventions (performances, workshops) sur la base des matériaux de notre observation, afin de saisir la dynamique des relations entre science et politique qui est à l'œuvre. L'enquête sur les représentations du changement climatique se poursuit également. En collaboration avec des étudiants du Programme Master de recherche CCC, elle se prolongera à Genève, auprès de l'OMM (Organisation météorologique mondiale), du GIEC (Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat) et de multiples autres acteurs concernés par ces questions dans la région.

Notes

1. Ce projet de rejouer le sommet de Copenhague a connu plusieurs qualificatifs. Annoncé à l'origine comme re-enactment par ses initiateurs, il a été développé par les étudiant-e-s en tant que simulation sous le titre évocateur « Copenhague, et si ça s'était passé autrement ? ».
2. Ce programme pilote, dirigé par l'anthropologue des sciences Bruno Latour, réunit pendant un an des chercheurs et artistes autour de séminaires et de projets de commande, au carrefour des sciences et des arts.
3. L'analyse croisée des représentations scientifiques, politiques et artistiques fait partie des orientations fortes du programme Speap. La particularité de notre approche consistait à remonter aux ébauches de ces représentations, les drafts, pour envisager sur le même plan ces différents processus représentationnels.
4. Ce principe de taxation des transactions financières, a été proposé en 1972 par l'économiste James Tobin concernant le marché des devises, puis repris par des mouvements militants comme ATTAC qui envisagent une application à l'ensemble des transactions financières. Depuis la crise économique mondiale de 2008, il fait à nouveau l'objet de nombreux débats, notamment en Europe.
5. Ainsi, le projet « My City +20 », organisé cette année en marge du sommet de Rio+20. www.mycityplus20.com
6. « Save as draft : atmosphères en négociation », du 20 au 25 février 2012, SciencesPo Paris.

Border as Method

A Postcolonial Approach to Contemporary Spatial Transformations and Conflicts

Associate Professor of Political Theory in the Department of Political and Social Sciences at the University of Bologna Sandro Mezzadra's recent work particularly focused on the relations between globalization, migration and citizenship as well as on postcolonial theory and criticism. He talks here about his latest book *Border as Method, or, the Multiplication of Labor* (co-authored with Brett Neilson) and develops the idea that borders, far from serving simply to block or obstruct global 'flows,' have become essential devices for their articulation. Borders are also undergoing complex transformations and we can speak of a heterogenization of borders. He is an active participant in the discussion within the tradition of Italian autonomist Marxism and (post)operaismo and one of the founders of the UniNomade network (<http://ununomade.org/>).

— Professeur de théorie politique à la Faculté des sciences politiques et sociales de l'Université de Bologne, Sandro Mezzadra travaille sur les rapports entre globalisation, migrations et citoyenneté ainsi que sur la théorie postcoloniale. Il parle ici de son dernier livre, *Border as Method or, the Multiplication of Labor* (co-écrit avec Brett Neilson), publié par Duke University Press, Durham (USA) 2013, et développe l'idée que les frontières, loin de servir uniquement à bloquer les flux sont devenues des dispositifs essentiels pour leur articulation. Mezzadra a également publié « Les frontières impensées de l'Europe », *Lignes*, n°13, Paris 2004 (avec Alessandro Dal Lago).

The lecture was based on a book that I have just finished to write with my Australian friend and colleague Brett Neilson, bearing the title *Border as Method, or, the Multiplication of Labor* (forthcoming from Duke University Press). It is a book on borders, but as the title suggests it also takes the border as an epistemic viewpoint on a whole series of processes and concepts that go well beyond the topics usually at stake in the expanding academic field of so-called *border studies*. The proliferation of borders, their growing relevance in shaping the biographies as well as daily pains and struggles of millions of women and men has been often noted and analyzed in recent years. *Border as Method* aims at providing a new theoretical framework for the understanding of this proliferation as well as of the dynamics and conflicts characterizing "borderscapes" in many parts of the contemporary world. In the lecture I tried to sketch some basic aspects of this theoretical framework.

Our interest in *Border as Method* is in changing border and migration regimes in a world in which national borders are no longer the only or necessarily the most relevant for dividing and restricting labor mobility. The nation-state still provides an important political reference from the point of view of power configurations and their articulation with capital-labor relations. Nevertheless we are convinced that contemporary power dynamics and struggles cannot be contained by national borders or the international system of states they putatively establish. This is an important point of departure for our work.

While we emphasize the strategic importance of borders in the contemporary world, we do not intend to join

the chorus that in recent years and from many different points of view has celebrated the "return" of the nation-state on the world stage, dismissing the debates on globalization as mere ideological distortion. To the contrary, one of our central theses is that borders, far from serving simply to block or obstruct global "flows," have become essential devices for their articulation. In so doing, borders have not merely proliferated. They are also undergoing complex transformations that correspond to what Saskia Sassen has termed "the actual and heuristic disaggregation of 'the border'." The multiple (legal and cultural, social and economic) components of the concept and institution of the border tend to tear apart from the magnetic line corresponding to the geopolitical line of separation between nation-states. It is in order to grasp this process that we take a critical distance from the prevalent interest in geopolitical borders in many critical approaches to the border and we speak not only of a proliferation but also of a heterogenization of borders.

As Étienne Balibar puts it, borders no longer exist only "at the edge of the territory, marking the point where it ends" but "have been transported into the middle of political space". The traditional image of borders is still inscribed onto maps in which discrete sovereign territories are separated by lines and marked by different colors. This image has been produced by the modern history of the state and we must always be aware of its complexities. Just to make an example, migration control has only quite recently become a prominent function of political borders. At the same time, historicizing the development of linear borders means to be aware of the risks of a naturalization of a specific image

of the border. Such naturalization does not assist in understanding the most salient transformations we are facing in the contemporary world. Today borders are not merely geographical margins or territorial edges. They are rather complex social institutions, which are marked by tensions between practices of border reinforcement and border crossing. This definition of what makes up a border, proposed by anthropologist Pablo Vila in an attempt to critically take stock of the development of studies on the U.S.-Mexican borderlands since the late 1980s, points to the tensions and conflicts constitutive of any border.

We are convinced that this constituent moment surfaces with particular intensity today, both along specific geopolitical borders and the many other boundaries that cross cities, regions, and continents. Borders, on the one hand, are becoming finely tuned instruments for managing, calibrating and governing global passages of people, money, and things. On the other hand, they are spaces in which the transformations of sovereign power and the ambivalent nexus of politics and violence are never far from view (one has only to think of the Mediterranean sea to grasp this).

To observe these dual tendencies is not merely to make the banal but necessary point that borders always have two sides, or that they connect as well as divide. Borders also play a key role in producing the times and spaces of global capitalism. Furthermore, they shape the struggles that rise up within and against these times and spaces—struggles which often allude problematically, but in rich and determinate ways, to the abolition of borders themselves. It is in this regard that borders have become in recent

years an important concern not only of research but also of political and artistic practice. They are sites in which the turbulence and conflictual intensity of global capitalist dynamics are particularly apparent. As such they provide strategic grounds for the analysis and contestation of actually existing globalization. A geographic disruption, a continuous process of rescaling, lies at the heart of globalization. Contemporary capitalism produces shifting and mobile spatial assemblages that challenge any rigid framework of center and periphery, 'global North' and 'global South'. It continuously re-signifies the meaning and relevance of a multiplicity of lines of territorial demarcation, which include but also transcend national borders. Taking the border as a viewpoint allows an analysis of the new "postcolonial" and "post-developmental" geographies in the making from the point of view of the conflict and struggles that criss-cross them.

Bibliography

—Saskia Sassen, "When National Territory is Home to the Global: Old Borders to Novel Borderings," *New Political Economy*, Vol. 10, No. 4, December 2005, www.saskiasassen.com/PDFs/publications/When-National-Territory-is-Home-to-the-Global.pdf
—Étienne Balibar, "Europe As Borderland," The Alexander von Humboldt Lecture in Human Geography, University of Nijmegen, November 10, 2004, <http://socgeo.ruhosting.nl/colloquium/Europe%20as%20Borderland.pdf>
—Pablo Vila, *Crossing Borders, Reinforcing Borders: Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities on the U.S.-Mexico Frontier*, University of Texas Press, Austin 2000.

Forensic Oceanography

Programme CCC Alumni, Charles Heller is currently a doctorate student in the Centre for Research Architecture of Goldsmiths University, Department of Visual Culture. In collaboration with his fellow student Lorenzo Pezzani, they locate their practice within the context of human rights and investigate the migrants' situation using an analytical method for reconstructing scenes of violence as they are inscribed within spatial artefacts and environments. Their objectives is to report on the "Left-to-die boat" at sea by making it public and making sure it will be examined by judges to establish basis for further legal action. They narrate their research methodologies through art.

—La recherche de Charles Heller (Alumni CCC) et Lorenzo Pezzani, tous deux doctorants au Centre for Research Architecture de Goldsmiths University, Department of Visual Culture, se fonde sur la documentation des migrations irrégulières, ainsi que de leur contrôle. Ce projet géographique se concentre plus spécifiquement sur le "left-to-die boat" case, 72 migrants libanais ignorés par la NATO alors qu'ils se noyaient en mer. Ils relatent dans ce texte leurs méthodes de recherche par les moyens de l'art.

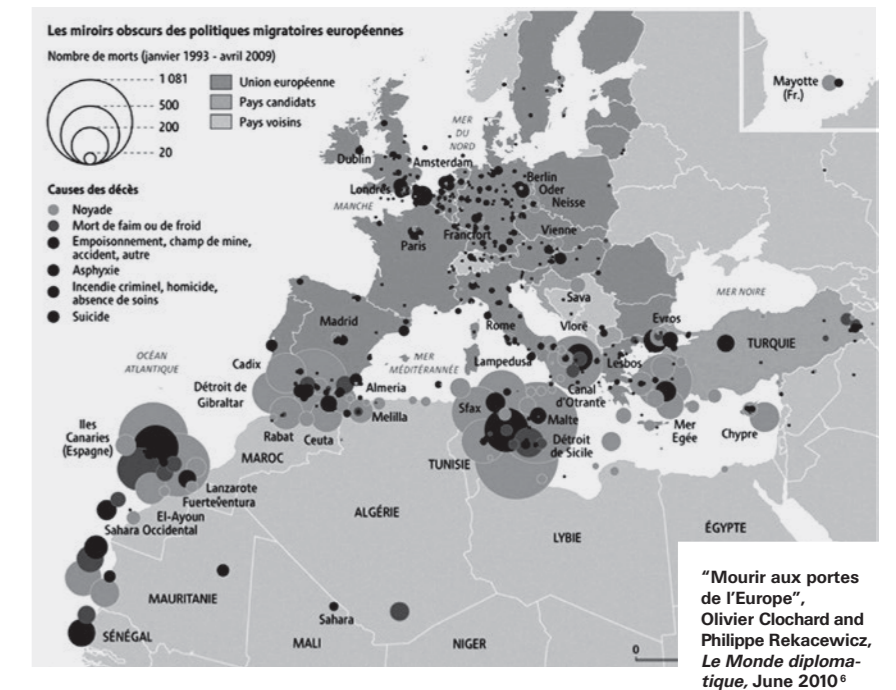
Our presentation in the frame of the 26 March 2012 Pre-Doctorate/PhD Seminar "The postcolonial condition, geostrategic reconfigurations", was truly voiced from the heat of the moment: it was one year, day for day, since the 72 migrants of what came to be known as the "left-to-die boat" case left the Libyan coast in a small rubber boat, before running out of fuel and drifting for fourteen days in the world most surveyed waters—the maritime surveillance area monitored by NATO to impose the arms embargo over Libya. Despite sending out a distress call, and despite encountering several military aircrafts and ships, these migrants were left to die and only nine eventually survived after landing back on Libyan soil. It was this tragic anniversary that

was chosen by a coalition of NGOs to release their joint letter to NATO and member states that had taken part in the 2011 military intervention in Libya, demanding further inquiry and disclosure concerning their involvement in this case.¹ The joint letter was partly based on the research we had conducted over the last 9 months, and it was the first time part of it was being made public.

The *Forensic Oceanography* (FO) started in June 2011 in response to the growing number of deaths at sea—more than 1,800 people fleeing across the Central Mediterranean lost their lives in 2011 (estimate Fortress Europe).² The project was articulated from the start with the work of a

number of NGOs following a call by the French NGO GISTI and the formation of a coalition of NGOs (mainly CIRÉ, FIDH, GISTI, LDH and Migreurop) aiming to seek accountability for the death of migrants at sea during the international military intervention in Libya and in the aftermath of the Tunisian uprising.³

The FO project both follows in the footsteps and departs from prior initiatives aiming to document the death of migrants at sea. Since several years now a handful of organisations (official bodies such as the UNHCR but also NGOs such as United Against Racism and Fortress Europe) have been collecting data on such incidents and important maps—such as that shown below—have been produced that give a striking expression of the extent of migrants' deaths at sea and how these have increased in conjunction with the closure and militarisation of EU border controls.



counting the dead is insufficient to bring *accountability* for the death of migrants at sea. To contribute to this effort, FO aimed to take two additional steps:

- 1) Gather more precise data: where did the migrants leave from, with how many people on board, in what condition, what led them to a situation of distress, did they seek assistance through communication means, did they encounter other ships and did these assist the migrants so as to prevent their tragic fate? Answering these questions is fundamental to seeking *immediate responsibility* for deaths and violations at sea. However they demand detailed information on incidents, which one can access by interviewing the survivors if there are any, or by using and developing new tools for documenting the complex fabric of life at sea.
- 2) Spatialize events: the complex

juridical structure of the Mediterranean involving overlapping Search and Rescue (SAR) zones, as well as the many actors operating at sea (whose presence has often become the expedient to eschew responsibility rather than the condition to ensure safety at sea for everyone), make it essential to determine with precision where incidents occurred. While international maritime law obliges all actors at sea to assist all seafarers found in distress, we enquire into (a) which vessels were in vicinity of a vessel in distress, (b) which other actors were informed of its distress through communication and sensing means and (c) try to assess what action they undertook.

The picture that has emerged from our research shows how several actors who were involved in the case had both the technical and logistical ability to assist the migrants but that none of

26 March 2012 joint letter to NATO and member states by a coalition of NGOs

HUMAN RIGHTS WATCH

Home Our Work News Publications Multimedia About Us

NEWS News Releases Commentary Letters Q & A's

AVAILABLE IN العربية Français Italian Español Print Share

NATO: Clarify Response to Deaths at Sea

On Anniversary of Migrant Deaths, Public Disclosure Needed

MARCH 26, 2012

Tweet 57 Recommenter 249

(Brussels) – NATO and its member states should provide information to help clarify the chain of events that led to the death of 63 boat migrants in the Mediterranean a year ago, a coalition of human rights groups said in joint letters to NATO and member states released today.

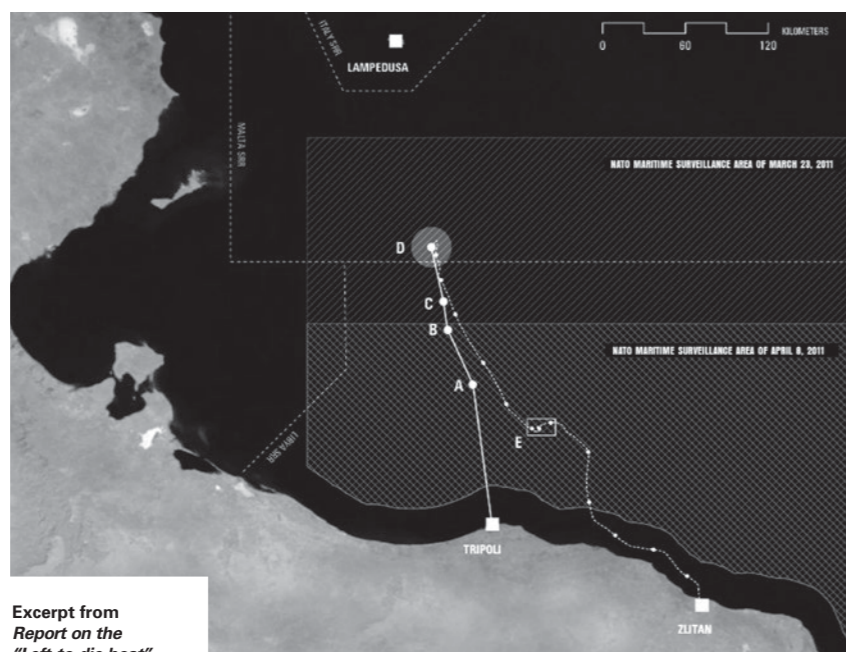
Letters requesting information were sent on March 26, 2012, to NATO's Maritime Command in Naples, Italy, as well as to the defense ministers of France, Great Britain, Italy, Spain, the United States, and Canada.

Download PDF for full view and description >>
© 2012 Charles Heller, Lorenzo Pezzani and Situ Studio, Forensic Architecture (FA)

them intervened in a way that could have averted the tragic fate of the people on the boat. At least one patrol aircraft, one helicopter, two fishing boats, and a military ship, whose identities still remain unknown, allegedly had direct contact with the boat. Moreover, the Italian and Maltese authorities responsible for rescue at sea as well as the military forces present in the area were informed of the distress of the boat and of its location. However all these actors attempted to evade their responsibility to assist the migrants.

The report on the “Left-to-die boat” received important coverage in the European press including articles in *Le Monde* and *The Guardian*.⁷ While the report is only beginning its public life—it will next be examined by French judges and may be the basis for further legal action against other states—we can consider at this stage already that it was well received and had a measurable impact in terms of forcing the military of several states to position themselves regarding the case. The ultimate effect we hope to contribute to is bringing justice to the survivors of this case and more broadly bringing attention and accountability to the deaths of migrants at sea.

Today, as we write, the FO project is about to embark on a new important stage of the project. In July 2012, FO will support the Boats4People (www.boats4people.org) campaign that will take place on both sides of the Central Mediterranean by creating a participatory and almost real time mapping platform in the aim of bringing attention and accountability to the deaths of migrants at sea as well as to the numerous violations they are victim of. This one-month operation is intended as a pilot phase in which FO will



Excerpt from *Report on the “Left-to-die boat”*, Charles Heller, Lorenzo Pezzani and Situ Studio, 2012

research and test innovative monitoring and mapping technologies. If conclusive and once critically reviewed, a more stable application will be sought for. Essentially this new mapping platform aims to make the tools developed by FO towards its single case report available to the widest number of actors so that they are able to collect and spatialise with precision cases of death and violations at sea. The fundamental aim is to exercise a “right to look” in the Mediterranean so as to bring an end to the growing impunity concerning migrants at sea.

Notes

1. See: www.hrw.org/news/2012/03/26/nato-clarify-response-deaths-sea
2. Alberta Torres, “Nel Canale di Sicilia almeno 6.166 morti dal 1994”, 3 December 2011, <http://fortresseurope.blogspot.com/2006/02/nel-canale-di-sicilia.html>
3. For the 9 June 2011 call by the GISTI see: www.gisti.org/spip.php?article2304
4. Concerning these broad developments, see the synthesis provided by Migreurop, *Atlas des migrants en Europe – Géographie critique des politiques migratoires*, Armand Colin, Paris 2009.
5. <http://fortresseurope.blogspot.ch/p/fortezza-europa.html>, 26 May update.
6. www.monde-diplomatique.fr/cartes/externalisation4
7. www.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/04/11/l-armee-francaise-mise-en-cause-dans-la-mort-de-migrants-au-large-de-la-libye_1683853_3218.html and www.guardian.co.uk/world/2012/apr/11/nato-migrants-left-to-die?intcmp=239

session 6
23–25 avr. 2012
Le récit en théorie,
la théorie-fiction,
l’histoire alternative,
les formes discursives
narratives ; la place
du récit dans le film
et les arts

session 6
23–25 Apr. 2012
Theory-based
narrative, fiction
theory, alternative
history, narrative
discourse forms;
narrative in film
and art

Penseur et théoricien de la littérature, Yves Citton présente la fiction comme un moyen émancipateur, comme un opérateur de déblocage qui nous aide à envisager un autre monde possible. Il propose le concept de *contre-fiction*, qui vise à transformer la réalité actuelle et prend pour exemple le travail filmique de Straub/Huillet qui tente de contrer la fictionalisation de notre univers, par exemple, en enregistrant en son direct pour forcer le spectateur à entendre objectivement. Citton est l’auteur de livres et de nombreux articles consacrés à l’imaginaire politique de la modernité occidentale. Il est co-directeur de la revue *Multitudes* et collabore régulièrement à la *Revue Internationale des Livres et des Idées*.

—Researcher, writer and literary scholar, Yves Citton introduces fiction as a means of emancipation, as an unblocking operator which helps envision another possible world. He proposes the concept of counter-fiction, which aims at transforming reality, and takes as an example the work of Straub/Huillet who attempts to fight against the fictionalization of our universe. Citton published numerous articles on the political imagination of the Western modernity. He is co-director of the magazine *Multitudes* and collaborates regularly to *La Revue Internationale des Livres et des Idées*.

Yves Citton

Le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet comme contre-fiction

En première approche, on peut définir une *contre-fiction* comme un récit fictionnel visant à transformer la réalité actuelle dans un projet de lutte contre la reproduction d’un donné perçu comme mutilant.

La thèse sous-jacente est que le non-lieu de *la fiction* constitue un opérateur de déblocage devenu central dans les conflits politiques contemporains, en ce qu’il permet d’ouvrir un espace de *rejet des données*, dans un monde où ce sont de plus en plus les « données » qui nous oppriment (au sens des *data* collectées, des discours d’experts qui mobilisent ces *data* pour nous enfermer dans l’existant, mais aussi au sens des produits de consommation à bon marché qui nous sont donnés à trop vil prix). Le passage par la fiction devrait dès lors être assumé comme un passage *nécessaire* pour toute politique émancipatrice, qui comporterait inévitablement une dimension « visionnaire ». On parlera de *contre-fictions* pour désigner des récits anti-systémiques dont la visée (ou l’effet) consiste à faire entrevoir un autre monde possible, afin de nous décoller des fausses évidences à travers lesquelles se reproduisent les données qui nous aveuglent et qui nous paralysent.

On peut bien sûr valoriser la fiction comme un travail de « l’imagination constituante » qui nous aide à envisager « un autre monde possible ». On peut aussi, de façon moins attendue, s’inspirer du travail de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet pour se méfier de l’imagination et pour considérer les contre-fictions comme des formes de résistance au triomphe de la fiction qui envahit nos écrans de télévision et nos panneaux publicitaires — lesquels se confondent de plus en plus au sein de ce que Jonathan Beller a appelé le « mode cinématique de production ».

Le cinéma des Straub s’efforce de contrer la fictionnalisation de notre univers en enregistrant des « blocs de réalité » dont c’est la présentation mécanique qui nous fait redécouvrir un autre monde possible. « On apprend du micro, en tournant en son direct, à entendre objectivement, et à forcer aussi le spectateur à entendre objectivement » ; la prise de son direct permet « d’avoir des surprises, de découvrir une réalité, d’essayer des combinaisons, qui sont beaucoup plus riches que celles qu’on pourrait trouver soi-même, avec ses petites intentions ». « L’unique devoir pour quelqu’un qui fait des films est de ne pas falsifier la réalité et d’ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu’il y a, avec la réalité ».¹

Dans ce cas, comme le théorisait Gilles Deleuze dix ans après ces propos de Jean-Marie Straub, la résistance à la reproduction mutilante du « donné » implique une guerre contre les « clichés », dans laquelle l’arme principale est à chercher dans l’enregistrement photographique de ce que la réalité donne à percevoir (mais que les clichés effacent de nos perceptions). L’imagination n’est de ce point de vue qu’un ramassis de clichés — d’où la « haine de l’imaginatif » que les Straub reprennent de Cézanne. En ce sens, le retour du cinéma à la dominance de l’animation (à travers la programmation numérique) sanctionne le triomphe du cliché : les « créateurs », auxquels une technologie de plus en plus souple permet de tout soumettre au contrôle de leur imagination, tendent à devenir les vecteurs transparents de la pure circulation des clichés. La programmation intégrale de tous les paramètres de l’image selon les intentions des producteurs abolit tout ce que la résistance du réel insufflait de vie (de « surprise », de « découverte »)

dans un film. Pour échapper à cela et défier la malléabilité du programme par la fixité de l’empreinte, la contre-fiction documentaire s’efforce de détruire l’intention : « J’essaie de ne pas avoir d’intention quand je tourne un film. Dès que je remarque qu’une intention apparaît derrière quelqu’un que ce soit, alors je la détruis ».

Contrairement à ce qu’Arturo Maffarella critique justement dans un livre récent (où il prend pour cible les « non-fiction novels » à succès comme *Gomorra* de Roberto Saviano), Straub et Huillet n’ont jamais cru que la réalité se raconte d’elle-même ou qu’il suffise de planter une caméra devant des cuistres couronnés pour en faire un document digne d’intérêt. Tout au contraire, leur cinéma consiste à faire sentir la matérialité la plus concrète de la mise en scène de contre-fictions empruntées à Sophocle, Corneille, Hölderlin, Schönberg, Pavese, Fortini ou Vittorini. Qu’ils filment l’opéra *Moïse et Aron* ou qu’ils entraînent minutieusement des villageois italiens à déclamer des textes sur les coopératives ouvrières de l’après-guerre, ce n’est jamais directement la réalité *donnée* qu’ils cherchent à saisir par le mécanisme de leur caméra. C’est une réalité déplacée sur le terrain d’une fiction, une réalité re-façonnée par un texte littéraire, une réalité qui se reconstitue par elle-même devant leur appareil enregistreur au sein d’un dispositif fictionnel par lequel ils la pressurisent. Ce que documentent leurs contre-fictions, c’est cette reconstitution de la réalité en temps réel, riche de surprises et de résistances qui dépassent toutes les « petites intentions » des producteurs. Malgré son dénuement apparent, voilà peut-être la façon la plus riche de pratiquer la contre-fiction.

Notes

1. « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Les Cahiers du cinéma*, n° 223, août-septembre 1970, p. 53.

session 6
23–25 avr. 2012
Le récit en théorie,
la théorie-fiction,
l'histoire alternative,
les formes discursives
narratives ; la place
du récit dans le film
et les arts

Pauline Boudry
Renate Lorenz

Statement

Pauline Boudry et Renate Lorenz réalisent de nombreux projets en collaboration tout en poursuivant chacune des projets indépendant (ainsi Pauline Boudry au sein du groupe queer de musique électronique *Rhythm Kings And Her Friends* et Renate Lorenz par des publications telles que *Queer Art* (Transcript, Bielefeld 2012). Dans leurs travaux communs, elles s'attachent, par le biais de différents médias – film et vidéo, photographie, installations expositions, colloques, ateliers – à réexaminer les discours de genre et de sexe qui s'articulent dans des images d'archives pour explorer les différents niveaux de « visibilité » qui s'y manifestent. Ces mises en visibilité sont exprimées par l'intermédiaire des protagonistes eux-mêmes qui assument des fonctions multiples et équivoques, associant à la fois l'*empowerment* et la mise en scène de soi, le glamour et le désir de reconnaissance, aussi bien que l'effacement, la dévalorisation, la stigmatisation, voire la criminalisation.

—Renate Lorenz works as an artist and as freelance writer particularly in the fields of queer theory and art theory. Pauline Boudry, is an artist and musician. Independently and in collaboration, they engage with archives of historical photography and film to focus on the history of sexual and gender discourses and practices, as well as on the meaning and relevance of “visibility,” as a construction by the authors themselves.

Nos travaux revisitent souvent des documents du passé, photos ou films en général, puisant dans l'histoire des moments queer effacés ou illisibles. Ces travaux présentent des corps qui sont en mesure, non seulement de traverser les époques, mais aussi de tisser des liens entre ces différentes époques, laissant présager ainsi la possibilité d'un futur queer.

Dans *Normal Work, N.O. Body* et *Contagious*, nous nous intéressons aux discours liés à la sexualité et au genre dans l'histoire, de même qu'à leurs pratiques. Nous abordons la signification de la « visibilité » depuis le début de l'époque moderne. Ces travaux démontrent comment la visibilité de ces corps permet une prise de pouvoir, un certain glamour, et une forme de reconnaissance. Cependant elle participe également à rendre ces corps pathologiques ou criminels, à les dévaloriser.

Nos travaux effectuent une réflexion sur la quasi-simultanéité de l'invention des perversions sexuelles et de la photographie ainsi que leur relation à l'économie coloniale de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e. Utiliser le film en s'appropriant des images historiques permet un déplacement ou un désaxement de l'autorité, et des moyens qui conduisent au savoir : dans *N.O.Body*, une femme à barbe prend la place d'un professeur et provoque le rire, au lieu d'initier la connaissance habituellement véhiculée par le langage.

La plupart de nos travaux ont été filmés sur des formats 16 mm. Cela présuppose une concentration dans la réalisation et souligne le caractère performatif du travail, car nous ne tournons les scènes très souvent qu'une seule fois. Dans sa performance en drag, Werner Hirsch —avec qui nous avons souvent collaboré— ne « joue » pas, il ne vise

pas à être ou à interpréter de façon convaincante un personnage : il établit une relation avec des matériaux du passé, dans une série d'actions et de gestes soigneusement exécutés, enregistrés et montrés en boucle lors d'une projection dans un espace d'exposition. Nous nous intéressons à la dimension performative de la performance, ses mouvements, ses opérations, et de plus, à leurs effets.

En même temps, nous intégrons aux images de la performance certaines conventions de fétichisation et de glamour en tant qu'axes de désir. Le film *Normal Work* fétichise la forte musculature, les habits, la masculinité et les mains sales d'une domestique. Les films *No Future* et *No Past* fixent l'attention sur les styles et les pratiques du mouvement punk, avec son rejet de la temporalité (future), et ses représentations inappropriées des genres.

Comment retravailler la « normalité » aujourd'hui ? Comment vivre la différence sans qu'il y ait perte constante d'autonomie, sans que ce soit récupéré par d'autres et sans indulgence envers les propositions d'intégration de l'économie néolibérale ?

www.boudry-lorenz.de

session 6
23–25 avr. 2012
Le récit en théorie,
la théorie-fiction,
l'histoire alternative,
les formes discursives
narratives ; la place
du récit dans le film
et les arts

Laura von Niederhäusern

Temporalités paradigma- tiques

Transcription
d'un exposé
en fragments

La présentation de Laura von Niederhäusern, diplômée du Programme CCC (2009 et 2012), actuellement assistante de recherche, expérimente la forme même de l'exposé comme moyen artistique. Elle construit un dispositif complexe dans lequel elle insère la séquence filmique au discursif évitant ainsi l'effet d'illustration ou de divertissement. Elle procède par fragments qui, dans une articulation sensible de l'image et du texte, interrogent le pouvoir des images, la pratique de la lecture, l'éducation et les gestes quotidiens de la vie ordinaire.

— Working with the means of the filmic essay, Laura von Niederhäusern is developing her research on the consequences of the post-fordist economy on every day life situations. More particularly, she works on the subjective processes and forms of resistance through speech acts and ordinary ways of life.

À dire vrai, le présent texte n'est ni la transcription de mon exposé, ni le résumé du texte de la conférence donnée lors de la sixième session du séminaire Pré-Doc, qui s'est tenue le 24 avril 2012, sous le titre de « Théorie-Fiction ». Il me paraissait indispensable de choisir un autre mode d'écriture afin de traduire l'idée de mon expérimentation du « principe du montage » dans l'exposé en question. Interrompre une présentation discursive par des montages de séquences filmiques n'a rien d'extraordinaire en soi. Mais contrairement aux procédés répandus dans la « rhétorique visuelle », je ne recours aux images, ni pour divertir, ni pour expliquer, ni pour illustrer. En passant par la séquence filmique, le figuratif est questionné comme participant en tant que matériel concret, au-delà d'une fonction persuasive, à une pratique de « théoriser » (du grec *theorain* : contempler, observer, examiner). Ainsi, les notions benjaminienes d'allégorie, d'image dialectique, d'inconscient optique ne se présentent pas comme des objets d'étude mais émergent comme des arguments constituant une rationalité élargie, dialectique, laquelle prend en compte la part de l'incommensurable. Afin de retrouver cette démarche dans l'écriture du présent article, j'ai pris le parti de mettre en relief, dans six fragments, un leitmotiv des montages projetés, plutôt que de m'en tenir à la chronologie de mon exposé oral.

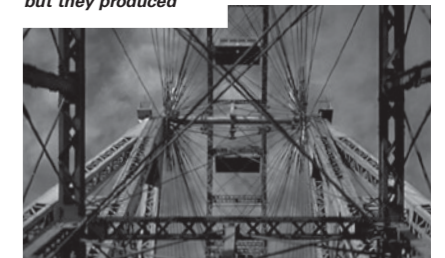
Coucou

Dans une réalité où les choses sont en ordre, où la justesse et la ponctualité culminent dans « l'horloge coucou », rien ne se passe, rien ne changera jamais, nulle invention n'est possible semble nous apprendre le personnage dans la Vienne détruite de l'après-guerre. Dans le film *Le troisième homme* de

Carol Reed (1949), le trafiquant de pénicilline, qui fait du profit sur le marché noir au détriment des plus démunis, déclare la tendance régressive comme une structure définitive afin de justifier son comportement égoïste par le cynisme. Les propos d'Orson Welles, dans ce premier fragment, résonnent aujourd'hui fort bien avec l'argumentaire technocrate et le discours de l'austérité, par lesquels, au nom de la crise, tout un chacun doit se soucier de soi-même...

Ce n'est pas juste une question de géopolitique. Chaque spéculateur le

Images extraites d'une séquence du film *Le troisième homme* de Carol Reed, 1949. « In Italy for thirty years under the Borgias they had warfare, terror, murder, and bloodshed, but they produced



Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love, they had five hundred years of democracy and peace —and what did that produce? The cuckoo clock.»

sait ; ce qu'il faut pour le profit, c'est le bon *timing*. *Time management*. Une critique de la conception progressiste et positiviste du temps (justement celle qui sert trop souvent de bonne conscience aux opportunistes) doit interroger l'événement par le prisme temporel. Comment concevons-nous notre contemporanéité ?

Rolex Learning Center

Nous sommes sortis de l'ère de la vocation, du métier et de la carrière ; le temps est aux projets. Dans le modèle économique post-fordiste, nos rôles se diversifient mais paradoxalement dans cette vie morcelée où seul le moment compte, il est de plus en plus difficile de distinguer les rôles. Opposer le temps libre au temps de travail, l'emploi à la formation, l'intérêt propre au *care* n'a plus guère de sens. Ainsi pour le Secrétaire d'État suisse à la formation et à la recherche, Monsieur Dell'Ambrogio, il paraît limpide que les entreprises privées fassent également du sponsoring pour la formation et la

Images extraites de *Nullzustand*, 2010–2011



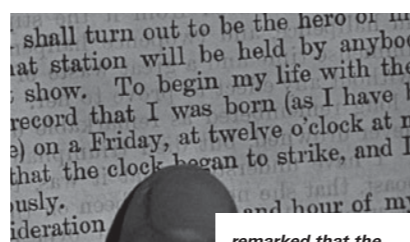
science. « Il est généralement reconnu », dit-il, « que le 21^e siècle va être le siècle du *business de la formation*. » L'extrait de l'entretien réalisé pour mon film *Nullzustand* (2011) pointe l'ambiguïté de la notion d'autonomie. En dépit des difficultés matérielles grandissantes (l'endettement pour les études, par exemple), l'imaginaire d'un chemin émancipateur, à l'image du roman d'éducation, resurgit dans les réformes de Bologne : l'étudiant entreprend — ainsi le (re)présente le programme modulaire, diversifié et « professionnalisant » — un chemin qui va droit au but. Comme si le temps était une notion objective, comme si le temps définissait la disponibilité de chacun, comme si le temps opérait efficacement comme mesure générale.

Arrêter le jour

Walter Benjamin, dans son essai sur le concept de l'histoire, développe une notion matérialiste du temps. Il évoque un épisode particulier qui s'est déroulé, selon un témoignage rapporté, au soir du premier jour de combat de la Révolution française : à plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, on aurait vu des gens tirer sur les horloges pour arrêter le jour. Ce regard porté sur un détail dans lequel il perçoit le fait historique, comme les tireurs qui « font date », ne considère pas le présent comme un passage, mais comme un « à présent » qui se révolte contre le conformisme qui accepte tout ce qui advient.

Dans l'extrait choisi de *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966), Montag ouvre, pour la première fois de sa vie, un livre dans le secret de la nuit. Dos contre le mur, l'écran plat lui sert de source lumineuse. Il lit tout doucement. Le titre, l'auteur, le faux-titre, les indications sur l'éditeur. Il lit les premières

Images extraites d'une séquence de *Fahrenheit 451* de François Truffaut, 1966. « *To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe), on a Friday, at twelve o'clock at night. It was*



remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously.»

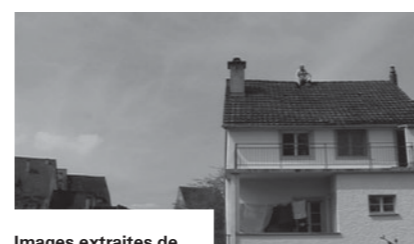
phrases du premier chapitre et, en même temps que démarre le rythme de sa lecture, la caméra s'approche progressivement du texte et des doigts qui glissent sur les lettres de la page. Quel est notre rapport aux textes ? Sous quelles conditions lisons-nous ? La question de l'écriture de l'histoire n'est pas seulement celle de qui l'écrit, mais également, celle du savoir lire et du pouvoir lire.

Hors horaire

Arendt¹ et Foucault² se réfèrent, dans leurs réflexions par rapport à la position de la théorie critique, à l'idée que développe Kant dans un passage sur la Révolution comme événement porteur de signe. Ce qui est important

dans l'événement, dit-il, ce n'est pas l'événement lui-même, c'est ce qui se passe dans la tête de ceux qui ne le font pas, ou, en tout cas, qui n'en sont pas les acteurs principaux. L'impact des mouvements d'après mai 1968 est aujourd'hui lu comme le résultat d'une disposition corrélative (critique, politique, morale, économique).³ Si, dans les conditions des années soixante, l'expression du désir était ce refus de la routine et du conformisme, quels sont aujourd'hui les symptômes de l'aliénation qui refont surface ?

À ce propos, mon père, lui-même engagé politiquement dans les années soixante-dix, a fait une dépression par épuisement, après plus de quarante ans de travail comme artisan indépendant. Pendant son expérience douloureuse, il ne sortait plus guère de chez lui, par peur d'être repéré à une heure impropre à la promenade. « Les gens, me disait-il, que vont-ils penser ? Ils vont me demander : « Mais qu'est-ce que tu fais à cette heure-ci ici ? Tu n'es pas au travail ? » ». Il a fini par ne plus vouloir répondre à ces questions



Images extraites de *Hier und Jetzt*, 2008



contraignantes. Le retrait du dépressif, telle est mon hypothèse, n'est pas la passivité et le refus de sortir, mais l'abandon des questions contraignantes de l'économie du quotidien, le dégoût du conformisme. Comment exprimer cette hypothèse filmiquement ? Comment traduire une telle anecdote en images, sans produire l'effet contraire, c'est-à-dire sans reproduire le lieu commun sur le malade-dépressif ? Peut-être en montant sur un toit, en traversant les champs en habits de travail, ai-je répondu, par des plans-séquences dans mon essai filmique *Hier und Jetzt*.

Soin du geste ou mécanique cruelle d'une montre

Comment montrer une expérience singulière, sans adéquation, sans équivalence, hors mesure ? Étymologiquement, le mot « symptôme » signifie en grec « rencontrer », où plus précisément ce qui survient ensemble, ce qui « co-incide », au sens littéral du terme. La séquence du suicide d'un jeune chômeur dans le film *Kuhle Wampe* de Bertolt Brecht utilise également l'exemple symptomatique. Ce qui coïncide, en produisant un conflit, c'est une expérience du temps et de l'effort singulier avec la norme d'une valeur du travail hégémonique (abstraite), qui par définition ignore l'expérience singulière et douloureuse. Ce que la réalité sociale ne peut contenir, la séquence de *Kuhle Wampe* essaie de l'analyser en utilisant « objectivement la subjectivité ». La censure allemande, en 1932, a vite accusé le film d'inacceptable, en pointant la manière de représenter un suicide comme insoutenable, parce qu'il négligerait les raisons psychologiques et les causes individuelles qui poussent quelqu'un au suicide. On pourrait croire, déclare notamment la censure, que le chômage pourrait



Kuhle Wampe, Bertolt Brecht, 1932

contraindre un jeune homme à se suicider, ce qui est politiquement inadmissible. Brecht, pris sur le fait de son principe de la distanciation, se défend en revendiquant l'épisode de la montre que le jeune homme dépose soigneusement sur la commode avant de se défenestrer. Ce fait divers (que Dudow a lu dans un journal et qui a constitué le point de départ pour le film) est exactement le moment crucial où le

sens s'inverse, où le rationnel devient irrationnel, c'est-à-dire où la valeur d'une vie qui s'achève, se transfère sur l'objet qui chronomètre le temps. La chose inorganique semble prendre de la vie au moment où la vie du jeune homme disparaît. Quelle image plus forte pour signifier l'inadéquation entre une valeur fétiche et un choix vivant (vital) d'un individu ? Cependant, à la première du film à Moscou, les Russes, eux non plus, ne comprennent pas cette séquence du suicide. *Un jeune homme qui possède une montre et un vélo, quelle raison pourrait-il bien avoir pour se suicider ?*, se demandaient les spectateurs vivant sous le communisme.

Images extraites de *Nullzustand*, 2010–2011



Chaises musicales

Au-delà d'une lisibilité idéologique des images et malgré leurs apparences univoques, ce que l'on pourrait appeler « les effets de l'imaginaire » sont bien réels. La précarisation dans le temps présent est tout particulièrement propice au désir de nouvelles *Leitbilder*

et *Weltanschauungen* (idéologies et visions du monde). C'est par ce constat que je me suis intéressée à la conception de la *Bildung* de l'idéalisme allemand, dans ce qu'elle ressuscite de désir d'unité, de solidité, de stabilité, d'autonomie et toutes ces autres qualités enviées d'une « vie exemplaire ». « Penser, ça signifie identifier », dit Adorno dans l'introduction à la *Dialectique négative*. C'est seulement à travers le processus d'abstraction, de généralisation et donc d'équivalence entre inéquivalents (la chose et le concept), que nous pouvons penser. Mais afin de ne pas manœuvrer de nouveau par la conceptualisation et la recherche d'une définition oppressante, Adorno propose une pensée critique qui procède par constellation de concepts : c'est seulement dans la tension créée entre différents concepts réunis autour d'une problématique que nous pouvons maintenir la présence d'un non-identique, c'est-à-dire la conscience qui affronte la puissance de ce qui est établi. Walter Benjamin évoquait l'idée d'une *image dialectique*, que j'entends chez lui comme une figure de style, proche de l'allégorie. Comment se forme un oxymore, cinématographiquement ? L'idée de la notion de l'image dialectique n'est pas celle d'une représentation (il n'y a pas d'essence dialectique), mais celle d'une projection : l'image dialectique est comme une molécule, comme un fragment d'intensité qui peut, dans une constellation, dialectiser avec le hors-champ.

Notes

1. Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, I. *La pensée*, II. *Le vouloir*, traduction française Lucienne Lotringer, Presses Universitaires de France, Paris 1981.
2. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, vol. 1 et 2, 1954/1975, Gallimard, Paris 1994.
3. La « critique artiste » a touché, selon Luc Boltanski et Eve Chiapello, un désir répandu d'intégrer d'avantage de responsabilité, de créativité, de flexibilité et de communication dans l'emploi. (Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999).

session 6
23–25 avr. 2012
Le récit en théorie,
la théorie-fiction,
l'histoire alternative,
les formes discursives
narratives ; la place
du récit dans le film
et les arts

Aurélien Gamboni

L'escamoteur ou le crime envisagé

Investigation

L'enquête que je mène depuis quelques années s'apparente à bien des égards à une investigation criminelle. Elle prend pour objet un petit tableau réalisé au tournant du 16^e siècle, attribué à Jérôme Bosch ou à un membre de son atelier, conservé au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye et connu sous le nom de *L'Escamoteur*. Dans cette scène, un crime a bien été commis, ou plutôt il est en train d'être commis. Mais il s'agit d'un crime mineur, une arnaque de rue dont il existe de multiples variantes ancestrales, et qui connaît plusieurs appellations comme le « jeu du bonneteau » ou le « passe muscade ».

La scène présente un attroupement de badauds, dont le personnage principal semble hypnotisé, médusé par l'habileté de l'escamoteur pratiquant ses tours, tandis que grâce à cette diversion un complice dérobe la bourse de la victime, sous le regard amusé d'un enfant qui a perçu le stratagème. Au premier abord, il s'agit d'une scène relativement banale, telle qu'on peut encore en observer aujourd'hui, le succès du jeu s'expliquant notamment par l'extrême simplicité du dispositif et par sa capacité à déjouer le cadre légal. Ainsi, ces dernières années, les joueurs de bonneteau ont fourni à Genève un spectacle quotidien aux abords des quais¹. Pourtant, et c'est bien l'une des forces de ce tableau, au delà de la familiarité et du caractère comique de la scène, on ne cesse de soupçonner qu'une autre intrigue se trame, plus insidieuse et, peut-être, plus grave.

Crises

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce tableau, j'ai assez vite eu le sentiment que l'énigme politique et

morale qu'il recelait pouvait aujourd'hui prendre un sens nouveau, adressant pour ainsi dire un message à notre époque. J'avais par exemple à l'esprit la méthode de « lecture actualisante » proposée par Yves Citton, consistant notamment à « exploiter les virtualités connotatives des signes [d'un texte du passé], afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète »². *L'Escamoteur* comme « modélisateur » de problèmes contemporains. Cette intuition trouvait probablement son origine dans la forte charge allégorique du tableau, son caractère exemplaire et sa capacité à évoquer, par la représentation d'une forme de petite criminalité, d'autres types de manipulations pratiquées à une toute autre échelle³. Mais elle partait également de l'hypothèse que la composition même de la scène posait un *problème de représentation*, au sens esthétique et politique du terme : qu'elle pouvait nous interroger, de façon tout à fait anachronique, sur des questions telles que l'économie de l'attention⁴, et plus largement sur notre rapport aux images et à la délégation du pouvoir politique, dans la perspective d'une *crise de la représentation* propre à notre temps⁵.

De manière symptomatique, notre époque est en effet traversée par de multiples crises — crise économique mondiale, crise de la zone euro, crise écologique, crises politiques diverses⁶ — qui mettent bien souvent en lumière les limites de nos outils démocratiques pour les juguler et jettent un doute sur la possibilité même de représenter ces problèmes politiquement et esthétiquement. Et si l'on ne peut nécessairement tirer de *L'Escamoteur* un enseignement spécifique sur ces événements, j'ai toutefois pressenti qu'il pouvait nous en apprendre sur la façon dont on peut

Engagé performativement dans la lecture d'un tableau de/attribué à Jérôme Bosch, Aurélien Gamboni s'inspire de la notion de « lecture actualisante » proposée par Yves Citton pour en tirer « une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète ». Aurélien Gamboni, Alumni du Programme Master de recherche CCC de la HEAD et ancien assistant est un artiste-chercheur qui multiplie les formes d'enquêtes et d'interventions.

— Performing a careful reading of a painting from/attribution to Jérôme Bosch, Aurélien Gamboni relies on the notion of reading as an “actualization” (Yves Citton) in order to develop a “modelization able to reshape an issue proper to the historical situation of the interpreter”. Aurélien Gamboni, CCC Alumni and former assistant, is an artist-researcher producing multiples forms of investigation and intervention. (cf *Save as Draft*)



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

tandis qu'à gauche elle regroupe l'intégralité des autres personnages, comme une forme de petite assemblée, un échantillon de société. Une équivalence qui invite déjà à associer la figure de l'escamoteur à un représentant, un argument qui, pour l'instant, se justifie au moins dans le sens où l'escamoteur *produit une représentation*, mais qui sera encore davantage activé ultérieurement dans une série de reprises du tableau en satires politiques (discutées plus loin), où sa place sera cette fois véritablement occupée par un dirigeant.

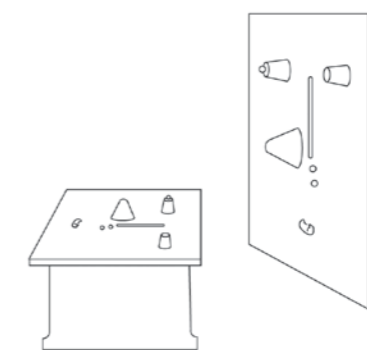
La table occupe entre les deux positions une place médiane, qui inviterait à la considérer, de manière anachronique, comme une forme d'interface dans ce dispositif de manipulation. Elle semble avoir pour fonction de capter l'attention de la victime, qui est littéralement pliée en deux, en position de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

Une autre particularité de la table est d'être à l'origine d'un double renversement, ou d'une double analogie : la première est celle de la table avec le tableau lui-même, qui se justifierait du fait qu'elle est centrée dans la composition, et dont on peut imaginer — en corrigeant l'effet de perspective — qu'elle a sensiblement les mêmes proportions, produisant ainsi un effet de mise en abyme. Cet aspect est encore renforcé par le fait que l'habituel de l'escamoteur fait d'une certaine manière écho à celle du peintre (tous deux ne produisent-ils pas un effet d'illusion, tous deux ne conduisent-

ils pas les regards ?), et de manière astucieuse nous renvoie également à notre propre position. Quelque soit notre amusement face à sa crédulité, notre position face au tableau nous apparente en définitive à la sienne : dominant par le regard une composition dont on tente de saisir l'agencement, mais aveugles, très probablement, à bien des choses qui nous entourent.

Dispositif

Ceci amène à une autre question : si l'agencement des objets de la table est le premier dispositif qui produit cet effet hypnotique sur le joueur, que voit-il (ou que ne voit-il pas) exactement depuis sa position ? Ce nouveau renversement, le basculement de la table à 90° sur la gauche, fait cette fois apparaître distinctement l'image qui nous était cachée jusqu'alors, et qui constitue une nouvelle analogie : la table étant aussi un visage [voir le schéma]⁹. Ce renversement est d'autant plus saisissant qu'il est déjà appelé par la posture du joueur, littéralement plié en deux sur la table, et qu'il implique également un autre type de basculement, celui d'un type de registre esthétique à un autre, d'un mode de représentation figurative à un mode schématique. Si la table est bien un visage, on peut dès lors envisager le scénario suivant : le joueur crédule, penché sur la table, est hypnotisé par l'agencement des objets et leurs déplacements opérés par l'escamoteur. Mais dans le même temps, il est hypnotisé (consciemment ou non) par le visage qui lui fait face, par un effet miroir qui l'assimilerait à un Narcisse fasciné par le reflet de sa propre image, relevant toutefois la tête pour suivre l'œil que lui a volé le magicien, puisque c'est bien ce qu'évoque ici l'escamoteur extraite de l'agencement des objets de la table :



une pupille⁹. Dans cette optique, c'est bien à un *dispositif de captation de l'attention* qu'on aurait affaire, mis en scène de manière littérale dans cette composition saisissante.

Reprises

Envisager *L'Escamoteur* en tant qu'outil de pensée et dispositif allégorique ne pouvait se réaliser pleinement sans considérer les usages qui en avaient été faits de par le passé, et la poursuite de cette investigation a entraîné quelques découvertes étonnantes. C'est le cas de *L'artiste et l'amateur*, une estampe de Bruegel l'Ancien réalisée un demi-siècle après *L'Escamoteur*, représentant un autoportrait de l'artiste en présence d'un collectionneur qui s'apprête à lui acheter son œuvre. Le détail troublant c'est l'apparence du collectionneur qui, avec ses lunettes et son chapeau, ressemble trait pour trait au personnage du complice chez Bosch, à la différence qu'au lieu de plonger sa main dans la bourse de sa victime, il se sert dans la sienne, associant l'agressivité de sa posture non plus à un geste de vol mais à un geste d'achat. Alors même que *L'Escamoteur*, considéré comme la première scène

de genre de l'histoire de la peinture européenne, témoignait à ce titre de l'émergence d'une nouvelle classe de marchands collectionneurs¹⁰, en s'y référant un demi siècle plus tard, Bruegel réalise l'une des premières critiques des effets collatéraux de ce nouveau marché de l'art.

Dans un autre contexte, environ quatre siècles plus tard, paraissent en France deux caricatures de presse prenant pour inspiration la composition de *L'Escamoteur*, en plaçant dans le rôle des différents personnages des politiciens. La première, dessinée par Tim pour *L'Express*, se situe dans l'immédiat après 1968 (à nouveau, un bel exemple de situation de *représentation en crise*), alors que le général de Gaulle — représenté dans le rôle de l'escamoteur face à Giscard d'Estaing en « pigeon » — tente de préserver sa légitimité par la tenue d'un référendum sur la réforme du Sénat et la régionalisation. La balle que tient le général figure également le « o » du « oui » qu'il appelle de ses vœux et qu'il extrait de l'urne posée sur la table¹¹. La seconde, réalisée par Piem en 1972, représente un événement tout aussi marquant, à savoir la création de la monnaie européenne que Giscard d'Estaing, cette fois dans les habits de l'escamoteur, tire de son sac à malice bruxellois pour dérober la bourse d'un « oncle Sam » ébahi. L'escamoteur figure ici le point d'interrogation de cette nouvelle valeur spéculative, produit d'un nouveau tour de passe-passe économique.

Un autre événement que l'on pourrait considérer, en forçant un peu le trait, comme une forme différente de « reprise », c'est le vol du tableau en décembre de l'année 1979, par un groupe de militants anarcho-communistes dont faisait partie Jean-Marc Rouillan¹². Intrigué par

être amené à suivre ou accepter des mesures contraires à nos inclinaisons, par l'effet d'un jeu de contraintes qui passe, justement, par des « représentants » et des « représentations », par un *certain type de dispositif* où la production d'images et de récits occupe une place importante.⁷ Pour revenir à la méthode de « lecture actualisante » de Citton, dans ce cas, les « virtualités connotatives » à étudier se trouvaient aussi bien dans la composition elle-même que dans l'histoire du tableau et dans les différentes reprises dont il a pu faire l'objet, celles-ci témoignant admirablement de la capacité de la scène à modéliser des problèmes, à des époques et dans des contextes différents. Mon investigation impliquait donc de *jouer avec* cette composition, de *déambuler* aussi bien

dans la scène que dans l'histoire du tableau et de ses reprises, de l'arpenter à la recherche d'indices.

Composition

Un des premiers aspects à souligner concernant la composition, c'est la façon dont elle est structurée en trois blocs identifiables : l'escamoteur sur la droite qui *se détache* très nettement du fond, l'atroupement de badauds sur la gauche, formant avec la victime et le complice un bloc homogène, et enfin, parfaitement centrée, la table où sont agencés un certain nombre d'objets servant à pratiquer d'autres tours. Je soulignerai ici l'*équivalence* produite par la partition verticale du tableau en deux parts égales, celle de droite n'étant occupée que par l'escamoteur,

l'écho singulier de cette action avec le thème même du tableau et désireux de savoir dans quelle mesure la symbolique de ce geste avait pu compter dans le choix de l'objet, je me suis rendu à Marseille pour interroger Rouillan qui bénéficiait depuis peu d'un régime de semi-liberté. Il m'a fait une description saisissante de sa rencontre avec le tableau, alors qu'il visitait le petit musée municipal à la recherche de sa « cible », en particulier de la sensation « physique », du « sifflement d'oreille » qu'aurait provoqué chez lui la simple vision de cette peinture. Un autre fait marquant semble être le respect particulier que les ravisseurs ont témoigné à l'égard de cet objet, de même que le renoncement à envisager de revendre le tableau à un particulier, l'écartant ainsi du domaine public auquel il leur semblait appartenir. Pour finir, et selon les mots de Rouillan, comme dans la scène de Bosch tout cela ne produira au final qu'un « nouveau marché de dupes » : les policiers qui leur avaient tendu un piège ne parviendront pas à les coincer cette fois-là, les ravisseurs s'échapperont mais n'obtiendront pas leur argent... Quant au Musée, il pourra récupérer le tableau, mais les carences dans son dispositif de sécurité ayant été impitoyablement mises en lumière, il n'a pas, jusqu'à ce jour, pu ré-ouvrir ses portes¹³.

Manipulation

Cet événement a, dans une certaine mesure, relancé mon enquête, puisque j'ai dû par la suite faire une demande d'autorisation spéciale pour aller voir le tableau à Saint-Germain-en-Laye et rencontrer la conservatrice de ce musée fermé. J'ai également rendu visite, muni d'une reproduction de la peinture, à des gendarmes genevois actuellement aux prises avec la pratique du bonneteau,

lesquels se sont avérés admiratifs de l'ingéniosité et de l'efficacité du dispositif mis en place par les bonneteurs et intrigués par la surprenante actualité de la scène de Bosch.

Enfin, ma dernière rencontre a eu lieu avec une réalisatrice de films expérimentaux, Eve Ramboz, qui avait réalisé en 1991 un court film d'animation inspiré du tableau¹⁴. Je connaissais l'existence de ce film, dont je savais qu'il procédait d'une série d'interprétations très personnelles de la scène —des « dérivations poétiques » comme le présente joliment l'auteur, mais dans un premier temps il n'avait pas retenu mon attention. J'ai donc été très surpris lorsque, dans la dernière séquence, la table se met à rire, activant de manière saisissante ce visage caché que je pensais jusqu'alors avoir été le seul à découvrir. D'une certaine façon, il était révélateur que la première personne à avoir décodé cette énigme ne soit pas une spécialiste de Bosch, mais une personne qui devait *animer* la scène, et Ramboz m'a confirmé que c'est bien en *manipulant* littéralement les éléments de cette composition qu'elle a pu voir ce détail. Une *manipulation* à comprendre, cette fois, non pas dans une perspective de contrôle ou d'arnaque, mais plutôt dans le sens premier du terme : celui de *manier avec soin*, de *manier avec attention* des matériaux qui peuvent être toxiques, explosifs ou fragiles —comme peuvent l'être des pièces à conviction. Une manipulation qui impliquait de *jouer*, jouer avec des scénarios comme peut le faire un détective...

Quelle que soit la nature et l'ampleur du crime dont il s'agissait d'établir les circonstances, de circonscrire le périmètre, cette perspective ouvrait de nouvelles voies. Notamment celle d'associer le spectateur, dans cette

scène, non plus systématiquement au personnage de la victime, tel que je l'avais d'abord envisagé, mais cette fois au personnage de l'enfant. L'enfant qui manie un jouet (un moulin à vent), l'enfant par qui le jeu circule différemment dans ce dispositif, enfin l'enfant qui voit ce que les autres ne voient pas. Et pour finir sur une dernière astuce de la composition : si l'on accepte de se borner aux éléments qui se détachent sur le fond du mur et que l'on procède à un nouveau découpage, à l'horizontale cette fois-ci, on peut voir réunis dans la partie supérieure tous les regards des membres de l'assemblée et du magicien —soit les regards des adultes, tandis que dans la partie inférieure se trouvent associés les regards des animaux (le chien et la chouette), des objets (la table), et de l'enfant. Une autre *nature* de regard, laquelle met différemment en lumière la forme particulière d'« écosystème de l'attention » propre à cette scène. Une nouvelle piste, peut-être, pour dépasser le principe d'une *économie* de l'attention, selon lequel on se fait toujours duper, et tendre vers celui d'une *écologie* de l'attention qui permettrait de se réapproprier ces dispositifs dans un mouvement émancipateur.

Notes

- Il est en définitive difficile de prouver que la pratique du bonneteau relève de l'escroquerie et non du jeu d'adresse ou de hasard. Les autorités genevoises ont pu l'expérimenter, puisqu'elles ont dû, en 2011, modifier la loi pour rendre illégale la pratique de ce jeu dans l'espace public.
- Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éd. Amsterdam, Paris 2007
- J'avais dans un premier temps à l'esprit la sous-représentation médiatique des formes de criminalité « en col blanc », en contraste avec la sur-représentation médiatique de petits délits parfois spectaculaires. Dans cette veine allégorique, l'une des reprises de la scène, gravée par Balthasar van den Bos un demi-siècle environ après la première peinture, contient déjà l'inscription suivante : « Oh, combien de tours de passe-passe ne trouve-t-on pas en ce monde? Ceux qui grâce au sac à malices font merveille amènent par leurs tours trompeurs le peuple à cracher des choses curieuses sur la table. C'est ainsi qu'ils réussissent leur coup. Ne leur faites donc jamais confiance, car si tu perdais également ta bourse, tu l'en repentiras. »
- À savoir : une analyse de la façon dont l'*attention* que l'on peut porter à des éléments de notre environnement peut être orientée, travaillée et, finalement, *commodifiée*. L'économie des réseaux sociaux fournit un des meilleurs exemples de la manière dont on peut « vendre l'attention », bien que cette « économie de l'attention » soit loin de se limiter à ce cadre. Voir notamment à ce sujet : Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy And the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Hanover (New England) 2006.
- Cette crise de représentation, que l'on peut décrire comme une crise de confiance dans la fidélité et la transparence des représentants (politiciens) et des représentations (images), n'est pas à proprement parler une chose nouvelle. Elle a très certainement pu accompagner l'histoire des institutions démocratiques et l'avènement des médias de masse et, dans une certaine mesure, elle met le doigt sur une impossibilité puisque, comme le souligne Bruno Latour, il ne peut pas y avoir de « représentation sans re-présentation, sans aucune forme de revendication provisoire, sans preuve

imparfaite, sans niveau opaque de traduction, de transmission, de trahisons, sans aucune machinerie complexe d'assemblée, de délégation, de preuve, d'argumentation, de négociation et de conclusion. » (Bruno Latour, « From Realpolitik to Dingpolitik », in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge (Mass) 2005).

6. Au delà des multiples « affaires » qui entachent régulièrement la classe politique de tel pays ou de telle région, entretenant à raison ou à tort une suspicion généralisée à l'égard des élites, il s'agirait plutôt d'interroger la façon dont des populations peuvent être amenées à tolérer ou défendre des décisions contraires à leurs inclinaisons, que ce soit en raison d'un enchaînement d'événements (*les guerres qu'il faut « finir »*), ou du caractère déshabillant des discours des spécialistes (*les dettes qu'il faut régler*). La crise, dès lors, est le mouvement par lequel un problème quitte les mains des spécialistes pour trouver son propre public, devenant par là même véritablement politique, au sens que lui attribuait par exemple John Dewey (voir *Le Public et ses problèmes*, 1927, en français aux éditions Gallimard, Paris 2010).

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

8. Sur la question des images cachées, il importe de mentionner les travaux de Michel Weemans (par exemple son article dans *Une image peut en cacher une autre*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Éd. Réunion des musées nationaux, Paris 2009), ainsi bien sûr ceux de mon père Dario Gamboni, avec lequel j'ai eu au sujet de *L'Escamoteur* des

discussions passionnantes (Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London 2002).

9. Le rapprochement entre la balle et l'œil n'est pas particulièrement surprenant, puisque les mouvements de l'une entraînent ceux de l'autre. En revanche, le fait que, dans la table/visage, une autre balle posée sur un gobelet prenne l'allure d'une pupille, renforce encore cette analogie.

10. Voir à ce sujet : Patrick Le Chanu, « L'Escamoteur et la naissance de la peinture de genre », in *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, catalogue de l'exposition « Secrets d'escamoteur », Manège Royal, Saint-Germain-en-Laye, 2002.

11. En réalité, cette caricature précédait les événements : le référendum sera finalement refusé, et de Gaulle démissionnera, au lendemain du vote, par un communiqué laconique.

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

13. La seule exception, à mentionner tout de même, est qu'il peut être visité lors des Journées du patrimoine qui ont lieu chaque année. Un projet de réouverture du musée est par ailleurs prévu pour 2014.

14. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=GuKB3ETbPDI>

Forum des recherches des Alumni et doctorants

de : sophie.pagliai@hesge.ch
à : liste-alumni CCC
date : 02/05/2012
objet : contribution Newsletter 10/11

Cher-e-s Alumni,

Nous revenons vers vous par ce présent message pour vous expliciter plus précisément votre contribution à la Newsletter 10/11.

Votre texte prendra place dans une section de la Newsletter intitulée pour l'instant « Forum/Plateforme des recherches », regroupant les recherches des Alumni CCC et/ou doctorants. Cet espace commun a pour but de partager, d'échanger, discuter et rendre visible les méthodes, savoirs et recherches en cours, afin de participer à renforcer la constitution d'un réseau de chercheurs et de recherches, et d'appuyer l'intérêt d'un futur doctorat en art.

À ces fins, nous vous remercions de nous envoyer d'ici le 25 mai, un texte/récit/image/etc. de 5000 signes environ sur un projet de recherche en cours (ou passé).

Nous vous proposons quelques pistes de réflexion que vous êtes libres de prendre en compte en fonction de leur pertinence : dans quels contextes (institutions, autres) développez-vous votre recherche par les moyens de l'art ? Quel(s) statut(s) endossez-vous dans ces contextes ? Qui finance votre recherche ? Comment produisez-vous des situations de recherche, de connaissance et de partage ? Quelles formes prend votre recherche ? Quelles pratiques ou méthodes utilisez/développez-vous ? Quelle est votre éthique de recherche ? Quelles difficultés

rencontrez-vous (conflits de méthode, par exemple dans des collaborations pluri- ou interdisciplinaires ou dans les contextes académiques de recherche) ? Où se trouvent pour vous les limites de la recherche en art dans la production de connaissances par la recherche en général ? Que pourrait (vous) apporter le développement de votre recherche dans une structure doctorale dédiée aux moyens de l'art ? Si vous êtes déjà dans une telle structure, comment votre recherche a-t-elle été modifiée par ce contexte ?

Vos textes serviront également à alimenter une réflexion plus large menée par d'anciens Alumni sur la question de la transdisciplinarité et de ses enjeux.

N'hésitez pas à nous contacter si vous avez des questions ou des suggestions concernant cette invitation. En vous remerciant d'avance de votre généreuse collaboration, nous vous adressons nos enthousiastes salutations.

po Coordination de la Newsletter
Sophie Pagliai
Assistante éditrice

Nueva corónica y buen gobierno — 2015¹

Alejandra Ballón (Pérou, Alumni CCC, 2008 et 2011, et assistante 2009–2011) est artiste et chercheuse. Elle poursuit actuellement un doctorat à l'EHESS à Paris, où elle développe une recherche artistique et ethnologique sur les stérilisations forcées au Pérou durant la dictature de Fujimori, dans une perspective critique des politiques mémorielles.

—Alejandra Ballón (Peru, CCC Alumni 2008 and 2011 and assistant 2009–2011) is a researcher and artist. She is currently studying towards a doctoral degree at the EHESS–Paris where she is developing an ethnographic and artistic research about the forced sterilizations under the Fujimori dictatorship in Peru, in a critical approach of memory politics.

Valises

13 décembre 2011. J'arrive à Lima. Dès maintenant et pour les prochaines années, j'habiterai les interstices de mes voyages de terrain : le paysage de la Pampa forgé par la communauté d'Anta dans la région de Cusco et les allers-retours entre la province d'Huancabamba et la ville de Piura dans le nord-ouest péruvien. Dans les valises, quelques bougies, mes archives et mon projet de thèse doctorale intitulé pour l'instant « Nueva corónica y buen gobierno, 2015. Droits des femmes et santé publique au Pérou : les enjeux politiques et sociétaux du Programme National de Santé Reproductive et Planification Familiale, 1996–2000 ».

Ma recherche, transdisciplinaire (études genre, anthropologie sociale et art), se déroulera au sein du département d'ethnologie et anthropologie sociale de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris, sous la direction de l'ethnologue et chercheuse Carmen Salazar-Soler (CERMA-MASCIPO²).

Pour mieux contextualiser cette recherche dans le territoire académique péruvien, je participerai tous les quinze jours aux séances du Grupo Memoria³ (Groupe Mémoire) qui rassemble des intellectuels, des enseignants et des élèves de Lima et d'Ayacucho au sein de l'Institut d'études péruviennes (IEP⁴). Ce groupe, créé à l'origine par Carlos Ivan Degregori et Ponciano Del Pino, a pour principal objectif de générer un espace permanent de discussion et de réflexion critique sur les thèmes de la mémoire et de la violence biopolitique au Pérou. Je serai également en étroite collaboration avec l'Institut Français des études andines (IFEA⁵) de Lima, dans le cadre du programme : « Familia, género y movi-

lidades » (famille, genre et mobilités) dirigé par Robin Covagnaud.

Une double dette

Ma recherche doctorale et mon retour à Lima ont été motivés par une double dette. La première est historico-esthétique et s'inscrit dans l'héritage séculaire de l'ouvrage « Nueva corónica y buen gobierno, 1615 »⁶ écrit par le chroniqueur indigène Guaman Poma et qui, sous la forme du dessin-récit, réalise un compte rendu de l'histoire des Andes depuis les premiers Incas jusqu'à la conquête espagnole. La seconde dette est d'ordre socio-politique et fait suite aux stérilisations forcées de plus de 314'605 femmes et 24'563 hommes⁷ (autochtones pour la plupart), durant la présidence de Fujimori (1990–2000), dans le cadre du Programme National de Planification Familiale (PNPF).

Dans mon étude, j'ai choisi d'examiner plus précisément les conditions socio-politiques des femmes stérilisées entre 1996 et 2000⁸, dans le cadre du Programme National de Santé Reproductive et Planification Familiale (PNSRPF), notamment car ce dernier a été présenté officiellement par la politique d'État comme un moyen adéquat de réduire la pauvreté dans les zones rurales péruviennes.⁹

« Dessin-récit »

Ma conception de la pratique artistique est proche du terrain et des méthodes de recherche propres à l'anthropologie sociale. À l'image des chroniques de Guaman Poma, ma thèse prendra la forme d'un « dessin-récit ». La partie « récit » comportera un texte d'analyse anthropologique des témoignages des femmes stérilisées, de coupures de presse et de diverses archives de la



Illustrations de Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615¹⁶

et vidéo-documentaires, aux organisations féministes, aux politiciens et autres acteurs de la société civile, les femmes se sentent désormais manipulées et ne voient plus aucune utilité à parler aux personnes extérieures à leur communauté. Pour la plupart d'entre elles, le silence exerce dorénavant son autorité.

Face à cette situation, il a été indispensable de créer un contexte de recherche qui permette le développement d'autres moyens de collaboration avec les femmes affectées de stérilisation forcée (AMAEF¹⁷) à Anta et les habitants de Huancabamba (La Casa de SSMM de la Mujer Huancabambina¹⁸). Étant donné que la recherche s'attache désormais à se rapprocher, dans la longue durée, des communautés autochtones en créant des liens d'amitié et de collaboration, je suis en train de mettre en place un programme d'éducation permanent des femmes, jeunes femmes et des hommes des Andes (PEPMA¹⁹) par le biais de la créativité et des pratiques artistiques locales. Le projet est soutenu par l'Institut de soutien au mouvement autonome des femmes rurales (IAMAMC²⁰).

Lumière et perspectives

Par sa transdisciplinarité, ce projet met le doigt sur l'absence d'études approfondies croisant des approches sociologiques, anthropologiques, historiques et de genre sur le sujet des femmes stérilisées dans le cadre du PNSRPF. Il a pour objectif de proposer un éclairage nouveau, en particulier sur le récit des faits et sur les conséquences humaines et socio-politiques actuelles d'un tel programme de santé. J'envisage de réaliser une étude, à l'aide de la méthodologie spécifique du dessin-récit et de l'anthropologie

collaborative, et souhaite qu'elle puisse être une contribution importante aux travaux des diverses disciplines convoquées dans ma recherche. Je pense notamment à l'anthropologie sociale, à l'histoire, aux études genre, aux droits des femmes (surtout dans le cadre de discriminations), à la santé reproductive, à l'eugénisme, aux politiques mémorielles et aux pratiques artistiques.

Au fond de mes valises, une poignée de questions-bougies éclairent ma recherche. Dans quel contexte politique et dans quelles conditions socio-médicales ce programme a-t-il pu être instauré à une telle échelle de masse ? Quel a été le rôle des organisations humanitaires et de développement (telles que le UN Population Fund (UNFPA) et USAID) dans la conceptualisation, l'implémentation et le financement du PNSRPF ? Pour quelles raisons a-t-il affecté surtout des femmes rurales et autochtones ? Douze ans après la fin de la dictature, en 2000, qu'est-ce qui empêche encore la justice d'agir ? Pourquoi ce moment d'histoire reste-t-il toujours un sujet tabou pour la société civile péruvienne d'aujourd'hui ?

Notes

1. Le titre de l'essai est tiré de l'intitulé de l'ensemble des manuscrits autographes de Guaman Poma parus il y a quatre cent ans. *El primer nueva corónica y buen gobierno, 1615–1617* (« Nouvelle chronique et bon gouvernement ») constitue une longue supplique adressée au roi d'Espagne, abondamment illustrée, et dont les dessins décrivent les terribles conditions de vie des habitants autochtones du Pérou, suite à la colonisation espagnole qui détruisit l'empire inca.
2. Le MASCIPO-UMR « Mondes Américains, Sociétés, Circulations, Pouvoirs (XV-XXI^e siècle) », réunit les chercheurs de plusieurs grands établis-

3. www.iep.org.pe/gm/index.html
4. www.iep.org.pe/
5. Le site de l'IFEPA à Lima : www.ifeanet.org/index.php?idioma=FRA
6. L'ensemble des manuscrits autographes de Guaman Poma, intitulé *El primer nueva corónica y buen gobierno, 1615–1617*, contient 1'180 pages, dont 398 comportant des dessins.
7. Voir le rapport *Informe final sobre la aplicación de la Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria (AQV) en los años 1990-2000*, Chapitre VII : Conclusiones, p. 106.
8. Le chiffre de ligatures de trompes apparaît dans le *Rapport Defensorial 69* (2002, p. 162). Il coïncide avec les apports des investigations de Tamayo (1999) et de Zauzich (2000) et comptabilise 81,762 cas pour 1996 ; 109'689 pour 1997 ; 25'995 pour 1998 ; 26'788 pour 1999 ; 16'640 pour 2000 et 11'154 pour 2001.
9. Le PNSRPF a été massivement appliqué dans des départements de Piura, Cusco, Huancavelica et Cajamarca.
10. La Fiscalía de la Nación est l'organe judiciaire de l'État péruvien qui a ouvert, en 2011, une enquête nationale au sujet de la stérilisation forcée. Les archives disponibles à ce sujet consistent en 62 volumes.
11. J'ai créé cette technique qui permet d'ôter le carbone du papier-carbone par le tracé du dessin ou de l'écriture, lors d'une résidence d'artiste à Berlin, en 2007. Elle est composée d'une superposition de papier carbone sur une feuille blanche illuminée par des néons de lumière noire.
12. L'ensemble des manuscrits autographes de Guaman Poma digitalisés par le Digital Research Center of the Royal Library (Copenhague, Danemark) sont en ligne ici : www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm
13. Fray Martín Murua, *Historia general del Perú. Origen y descendencia de los Incas*, 1611.
14. Fernando Bryce (Lima, 1965) est sans doute l'un

- des artistes péruviens les plus reconnus à l'échelle internationale. Depuis la fin des années 90, il a produit un vaste corpus de travail basé sur les livres de recherche d'archives et des documents pour construire de nouvelles formes de représentation de la mémoire historique (www.mali.pe/expo_detalle.php?id=97).
15. Edilberto Jimenez. *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. IEP-COMISEDH-DED, Lima 2009.
16. Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno (1615)*, p. 565 et 659. Images en ligne sur le site de la Bibliothèque royale du Danemark.
17. Les premières plaintes (douze témoignages de femmes indigènes, qui furent compilés par l'activiste indigène Hilaria Supa), proviennent de la province d'Anta. Ces femmes souvent appelées « las 12 de Anta » et ont fondé depuis le mouvement de résistance qui persiste à ce jour.
18. L'objectif principal de La Maison SSMM (2009) est d'être un espace pour la créativité, le dialogue et d'autres modes d'expression des femmes et des hommes de la province d'Huancabamba, ou venant d'autres régions. L'ensemble du processus doit être acheminé par le biais d'alliances stratégiques, telles que celles qui ont déjà commencé avec la Red ALDABA et la Fondation INDERA d'Espagne, qui approfondiront les droits fondamentaux des femmes, des jeunes andins et de l'exercice de leur citoyenneté.
19. www.iamamc.org.pe/PEPMA/Concepto/tabid/80/language/es-PE/Default.aspx
20. www.iamamc.org.pe/Default.aspx

Fiscalía¹⁰. La partie « dessin », constituée de tracés de lumière¹¹, sera réalisée à partir d'observations, d'expériences de terrain et de témoignages recueillis. Ces deux parties seront indissociables, comme dans le cas des ouvrages de Guaman Poma¹² et de ses successeurs : Fray Martín de Murua¹³, Fernando Bryce¹⁴ et, plus récemment, l'artiste-anthropologue Edilberto Jiménez¹⁵. J'envisage concrètement la production d'une série de plus de 200 dessins, accompagnée de récits-chroniques descriptifs et d'une analyse théorique approfondie sur le silence des femmes affectées par le PNSRPF et les formes de discriminations auxquelles elles ont été exposées, comme l'eugénisme.

Situation de recherche

La recherche rencontre déjà des problématiques spécifiques aux conditions actuelles des femmes stérilisées. À la suite de l'application du PNSRPF, la plupart de ces femmes ont perdu confiance dans le système médical, ce qui les empêche de se faire soigner, surtout lorsqu'elles constatent que le médecin qui les a stérilisées sans leur consentement continue à exercer son autorité en toute impunité. D'autre part, après seize ans sans justice et après avoir raconté sans relâche leur histoire à la presse (nationale et internationale), aux cinéastes et photographes qui ont réalisé de nombreux photo-reportages

Paisitos : Conte rose

Marcher comme méthodologie de réécriture d'une mémoire vivante

Giulia Cilla (Suisse, Uruguay, Alumni CCC 2009) artiste et productrice culturelle, travaille sur la question de la mémoire vivante et des politiques mémorielles notamment dans le cadre des dictatures militaires en Amérique du Sud. Elle réalise actuellement un doctorat (PhD in practice) à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Écrit dans le cadre de sa recherche intitulée PAISITOS¹, « Conte rose » décrit les politiques et pratiques mémorielles des Mères de la Place de Mai (Buenos Aires, Argentine).

—Giulia Cilla (Swiss-Uruguay, CCC Alumni 2009) artist and cultural producer, works on living memory and memory politics focused on the military dictatorships in South America. She is currently doing a doctoral degree (PhD in practice) at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. Written during her research entitled PAISITOS¹, "Conte rose" describes the memory politics and practices of the Mothers of the May Square (Buenos Aires, Argentina).



« La première fois que nous y sommes allées, nous étions quatorze femmes, c'était le samedi 30 avril 1977. Ensuite, c'était un vendredi, puis un jeudi. Dans un premier temps, étant très peu nombreuses, nous ne marchions pas autour du monument, comme nous le faisons aujourd'hui, mais nous nous asseyions tout simplement sur les bancs. Nous passions le reste de la semaine à parler aux mères qui dénonçaient la disparition de leurs enfants, en les invitant à se joindre à nous sur la place. Quand nous fûmes une soixantaine de femmes, la police nous fit lever des bancs en nous frappant avec des gourdins. Ils nous ordonnèrent de partir, de nous déplacer. Et donc, bras dessus bras dessous, en petits groupes, nous avons commencé à marcher autour du monument au milieu de la place, de sorte qu'ils ne pouvaient pas nous renvoyer. Et depuis, nous n'avons pas arrêté. » —Elsa, une des grands-mères de la Place de Mai, à Buenos Aires.

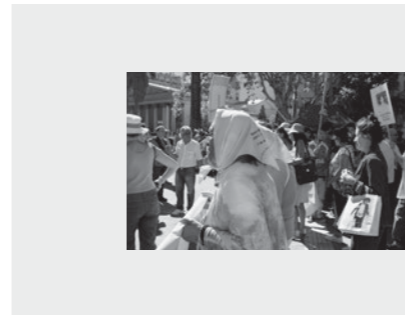
Ces femmes sont pour la plupart des femmes au foyer. Ces femmes au foyer sont des mères. Mais elles ont repensé le sens de ce *statu quo* : elles ont mis un foulard blanc sur leurs têtes. Comme un casque pacifiste, comme un symbole d'émancipation et de *self-empowerment*. Ainsi, ces femmes politisent et collectivisent la maternité, ce qui en fait non seulement une pratique collective et visuelle, mais aussi une stratégie politique.



Et elles se sont approprié l'espace public, la place en face du parlement. Elles ont déplacé l'espace politique d'une sphère complètement fermée, à prédominance masculine et hiérarchique, vers un espace public, ouvert et horizontal. L'armée, ainsi que beaucoup de gens ordinaires ont commencé à les surnommer « locas y atrevidas » (folles et provoquantes).



Ils ont essayé de les remettre dans les normes, ils ont essayé de leur faire peur, en simulant un tir public, parce que maintenant les femmes sont plus de trois cents, mais *las locas* n'ont pas arrêté de tourner et elles ont crié à l'unisson : FEU !



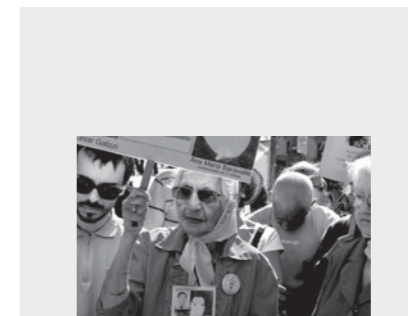
Il y a dans ce geste quelque chose comme une cristallisation temporelle : ces femmes seules, leur mouvement circulaire et leur présence insistante rappellent et évoquent sans cesse leur propre temporalité.

L'action de tourner peut aussi être lue comme la visualisation d'une obsession, qui nous ramène à la *locura* (folie) qui sert à apostropher les mères. Les gens fous sont considérés comme inadéquats et la plupart du temps inappropriés à leur époque, précisé-



ment parce qu'ils y juxtaposent leur propre chronologie anachronique.

La relation entre éthique, esthétique et durée, très dilatée dans le temps, est cruciale. Elle pourrait se résumer non seulement dans ce geste collectif de tourner en rond (évoquant une sorte de rituel sécularisé, qui pourrait suggérer l'image des pèlerins de la Mecque tournant autour de la Pierre Noire), mais aussi dans la production de symboles (tels que l'utilisation du foulard blanc), qui garantissent une visibilité et créent une réponse dialectique à l'invisibilité de la disparition forcée et l'autorité du régime. J'aime bien penser à cela comme une *extended performance*...



D'après Héctor Schmucler, nous vivons dans un temps dirigé vers le culte de la vitesse (un temps amnésique). Mais la mémoire a non seulement besoin de temps, mais également de faire retraite afin d'enquêter sur soi. La mémoire est révision alors que la société du spectacle est une constante actualisation de nouvelles sans visages. Mais le temps de la mémoire est le présent, il n'y a pas de mémoire dans le passé, ce n'est que dans le présent que nous pouvons nous rappeler. Il s'agit d'une condition intrinsèque et nécessaire de la mémoire.



L'acte de tourner, pourrait ainsi être compris comme la mise en pratique d'une éthique, comme un *re-enactment* du temps mémorial et de sa nécessité d'être *re-enacted*, comme un geste de résistance à la fluidification du temps, ainsi que comme une pratique de réécriture de l'histoire dans un processus vivant.

Aujourd'hui, tourner est plus qu'un signe de protestation contre l'amnésie (qui, finalement, n'est que l'imposition de l'oubli), c'est la pratique de l'essence de la mémoire, et l'essence de la mémoire est d'être incessante. Quoi qu'il en soit, la justice n'est qu'un moment. Ainsi, la justice ne répare pas le mal et le mal ne se répète jamais deux fois de la même manière. Le corps collectif des femmes dessine des ellipses comme des sculptures vivantes. Figure auparavant très conservatrice, individualisée et dépolitisée, la femme au foyer est devenue l'icône de la révolution, réactivant la lutte de ses enfants et, ce faisant, brisant le processus linéaire et chronologique de la transmission historique, d'une génération à l'autre, en le prenant à rebours.

Le message ne passe pas seulement par le geste effectué par les femmes, mères ou grand-mères, et par leur action de tourner physiquement —qui souligne la connexion affective familiale, mais aussi à travers le mode

de réalisation de ce geste qui, avec générosité, emprunte le corps vivant des mères, afin de continuer à faire vivre leurs enfants et leurs luttes (elles collectivisent ainsi le corps des disparus et leur mémoire). Les mères revendiquent, en réalité, une impossibilité : « Aparicion con vida ! » (qu'ils réapparaissent vivants) exprimée dans la pratique d'une performance prolongée (*extended performance*) et donc obsessionnellement répétée, que leur mort seule arrêtera. Parce que, comme cela est dit précédemment, la mémoire est incessante.



L'absence des disparus s'est également incarnée — en terme de politique visuelle — sous la forme de *siluetazos* (silhouettes). La première manifestation des Siluetazos a eu lieu le 21 septembre 1983. Pour la première fois, des citoyens ont rejoint les mères dans une action artistique publique qui a duré toute la journée, jusqu'à minuit, malgré la présence de l'armée et de la répression (on était encore sous le régime de Videla). L'idée était de « donner à l'événement une autre possibilité d'expression et de durée temporelle » ... Les silhouettes actualisant l'absence des corps, dans une mise en scène de terreur de l'état. L'artiste Trinh T. Minh-ha parle d'une *autre marche*... À partir de ce jour, la place de Mai est entrée dans une temporalité participative.

Notes

1. PAISITOS est une plateforme qui explore les politiques affectives et mémorielles récentes (post-dictatures) du Cône Sud de l'Amérique Latine (Uruguay, Argentine, Chili) en mettant l'accent sur le rôle des femmes dans les pratiques de résistance et le paradoxe des lois d'amnistie (extension biopolitique de dictature en démocratie). PAISITOS étudie plus particulièrement les liens (explicites et implicites) entre la Suisse d'Europe et la Suisse d'Amérique (ainsi était appelé l'Uruguay à l'orée des années 1950) et ce que l'artiste Luis Camnitzer définit comme une métaphore sans réciprocité (la Suisse ne s'est jamais proclamée l'Uruguay d'Europe).

PAISITOS est un pont qui traverse l'Atlantique et relie deux mondes (son nom dérive justement de paisito, petit pays, appellation utilisée par les exilés politiques uruguayens dans les années 1970–1980 pour exprimer leur nostalgie) ainsi utilisé au pluriel, le terme souligne l'approche biographique et réticulaire de la plateforme).

PAISITOS est une plateforme participative et multidisciplinaire qui génère des productions critiques sur les imaginaires radicaux du Cône Sud (conférences, tables rondes, expositions, écriture nomade, travail collaboratif avec des associations dont le Jardin des Disparus à Genève, etc.). L'axe conceptuel de la plateforme est de créer un espace d'utopie concrète en implémentant une méthodologie de la réciprocité, en osant la création d'un lieu (physique et mental) de défi contre les lois d'impunité, par une action collective d'activisme artistique.

La plateforme est actuellement conçue comme une installation qui occupe une pièce d'une résidence d'artistes à Genève (Utopiana). PAISITOS pourra, dans le futur, évoluer sous la forme d'une archive mobile, d'une association ou d'interventions sur d'autres supports.

Blog du projet : <http://paisitos.wordpress.com>.

Informations sur la plateforme d'Utopiana :

http://utopiana.ch/?page_id=105 ; Informations sur

le PhD in practice à l'Académie des beaux-arts de

Vienne : <http://blogs.akbild.ac.at/phdinpractice>.

Le projet est financé par une bourse de l'OAW

(Austrian Academy of Science).

—Photographies : Giulia Cilla

Pratiques d'intervention et formes de connaissances autour d'une recherche par les moyens de l'art

L'exemple du projet 60x60

Sylvain Froidevaux (Suisse, Alumni CCC 2008) est anthropologue, musicien et artiste curateur. Il mène depuis plusieurs années des projets culturels, des recherches en sciences humaines et des partenariats avec des artistes, des acteurs sociaux et des scientifiques en Europe et en Afrique. Il a notamment enseigné et mené plusieurs projets collectifs au sein du Programme CCC, dont 60x60, qui tente par les moyens de l'art de prolonger le potentiel citoyen et relationnel de la cité Carl-Vogt construite à Genève, dans les années 1960, par les architectes Honegger Frères.

—Sylvain Froidevaux (Swiss, CCC Alumni 2008) is an anthropologist, musician and curator-artist. Over the last past years, he has been developing cultural projects, social research project and partnerships among artists, civil society actors, and scientists in Europe and Africa. He has taught and lead a number of collective projects at CCC, among them 60x60, that attempts to further civic and relational potential of the Carl-Vogt apartment building constructed in Geneva during the 1960s by the Honegger Brothers architects.

Le projet 60x60 est à l'origine un projet curatorial dans l'espace urbain, impliquant la participation des habitants d'une cité populaire du quartier de la Jonction à Genève. Le projet a comme toile de fond l'architecture participative de Giancarlo de Carlo en Italie ou les recherches sur l'habitat et l'environnement construit de Colin Ward en Angleterre. L'idée première du projet s'inspirait également des expériences du collectif nord américain Group Material, en particulier l'exposition *The People's choice* au début des années 1980¹ ou, plus récemment, de l'initiative de la curatrice Joanna Warsza en Pologne, *Trips to the Inhabitants of the City of Brok*². Il s'agissait pour le collectif 60x60 (Cyril Bron, Sylvain Froidevaux, Tilo Steireif) de prendre en considération la cité Carl-Vogt Honegger et son concept architectural comme lieu d'étude et d'intervention artistique. Les espaces de vie, communs ou privés, les lieux d'habitations (appartements), de production (ateliers, garages), de commerce (boutiques, cafés), de socialisation (crèche, école), les aires de jeux et les espaces verts représentaient autant de possibilités d'investigation et d'exposition centrées sur la vie, l'histoire et les productions des habitants de cette cité, leurs créations, leurs modes d'expressions ou encore leurs manières d'investir, de s'approprier ou d'aménager leur environnement.

Dans la continuité de la pensée d'Henri Lefebvre (*Critique de la vie quotidienne*, 1947, *La production de l'espace*, 1974) et des pratiques artistiques situées, nous nous sommes posés cette double question : quel effet l'environnement construit produit-il sur ses habitants, en l'occurrence celui d'une cité des années 1960 réalisée sur la base d'une architecture modulaire et d'une norme de construction unique (60x60) ;

environnement dont les architectes eux-mêmes (les frères Honegger) déclaraient qu'il devait être « propice à la vie en communauté » ? Et quel effet la présence des artistes en ce lieu produit-il sur cet environnement, sur les habitants, sur les artistes eux-mêmes et sur la connaissance ? En 1993, lorsque Renée Green invitée en résidence à Firminy, investissait un appartement inoccupé de la Cité jardin de Le Corbusier, quelque chose d'inédit allait se produire où « l'acte d'artiste critique et l'acte de vie se fondent et se confondent ». L'acte d'« habiter », acte inconscient par excellence, peut devenir un acte artistique « conscient ». La pratique artistique située produit en cela de la connaissance, une connaissance qui s'inspire à la fois de l'autobiographie, de l'enquête anthropologique et de la fiction³.

Assez vite, nous nous sommes rendus compte que le projet 60x60 avait besoin de temps pour se développer, pour ne pas dire de perdre du temps dans une sorte d'expectative, dans une attitude à la fois de disponibilité, de complicité, d'attente et de déambulation sans véritable but, besoin de se plonger dans une poétique de l'espace, où le fait de vivre, d'habiter un lieu suppose avant tout d'y partager des expériences collectives, des actes de proximité, en même temps que de se confronter à soi et à l'autre, avant de s'engager socialement, politiquement, comme artiste, comme locataire, comme visiteur, comme citoyen.

C'est ainsi qu'une de nos premières initiatives a été de proposer un « service artistique » dans la cité. Il y avait bien entendu l'idée de « se mettre au service de » en même temps que de proposer « un service à » ; un service pour ainsi dire fictif, un peu à la manière du « Bureau d'activités

implicites » de Tatiana Trouvé⁴ : un lieu imaginaire et improbable d’où partent et arrivent des idées, des propositions, des informations, qui peuvent déboucher —ou pas— sur des formes concrètes de liens, de projets et d’actions. S’il n’a jamais eu d’existence physique à proprement parler, ce « service artistique » a néanmoins permis de monter et coordonner des opérations conséquentes (catalogue des paillassons de la cité, création d’un jardin potager communautaire, déambulations sensorielles, visites d’immeubles, portraits d’habitants) et de constituer un réseau à ramifications multiples, à la fois dans et hors de la cité : réseaux de personnes, de sympathies, de savoirs et de compétences. Le projet 60x60 devenait ainsi le réceptacle de ces liens, de ces connaissances et de ces témoignages, une sorte de laboratoire invisible et en devenir d’où pouvaient jaillir des interventions, des souvenirs, des mouvements de revendication, des enquêtes de terrain, des réflexions autour des enjeux architecturaux, urbanistiques, sociaux, culturels et environnementaux de la cité et plus largement du quartier (mouvement de contestation contre les projets de surélévation des immeubles, lutte pour la préservation des espaces verts, opposition à la spéculation immobilière, débats sur la densification et la gentrification du quartier).

Dès lors, le projet 60x60 prenait tout son sens : prendre conscience, par les moyens de l’art, de l’environnement dans lequel nous vivons pour pouvoir agir sur cet environnement. Mais 60x60 se présentait également comme un outil de médiation entre les habitants, le milieu associatif du quartier, le monde institutionnel, le monde académique, nous permettant ainsi d’ouvrir plusieurs chantiers de collaboration, ponctuels ou pérennes.

On peut citer notamment, parmi nos partenaires : l’Associations des habitants de la Jonction, la Maison de quartier, les Unités d’action communautaire (Service social de la Ville de Genève), le Service des écoles et institutions pour l’enfance, une compagnie de théâtre, une compagnie de danse, etc. D’autres liens de collaboration ont parallèlement pu être mis en place avec des établissements de formation comme la Haute école d’art et de design (CCC), la Haute école de travail social de Genève et l’Institut santé & social de la Haute école spécialisée du Valais. Aujourd’hui, le projet 60x60 est engagé sur plusieurs fronts, avec la volonté constante de concilier l’intervention artistique, la recherche de terrain, l’action sociale et l’engagement citoyen, nous plaçant ainsi à l’intersection de plusieurs niveaux et univers qui bien souvent ne se rejoignent pas. L’ancrage et les multiples orientations du projet nous placent en même temps au cœur de certaines problématiques liées au développement urbain, à la place de l’art dans la cité, à l’architecture contemporaine, à la citoyenneté, etc.

L’avenir du projet 60x60 réside sans doute maintenant dans sa capacité à continuer à jouer sur ces différents fronts, modes d’intervention et de réflexion, sans se disperser ; à fédérer les énergies et réunir des personnes, des instances et des domaines d’activité souvent cloisonnés sans se laisser instrumentaliser. Il dépend en même temps de notre capacité en tant qu’artistes et chercheurs à rester indépendants vis-à-vis des forces en présence avec lesquelles nous travaillons. Au-delà du succès que peut rencontrer le projet tant auprès des habitants que de nos partenaires institutionnels, le vrai défi est de continuer à pouvoir nous appuyer sur des participations singu-

lières « dans les solidarités spontanées du quotidien urbain » et de promouvoir un « agir sans fin qui n’a pas de but ou de temps préassigné », un *agir urbain* qui « se préoccupe seulement de la possibilité pour chacun de suivre son chemin, de trouver l’espace de ce qu’il a à faire »⁵.

Notes

1. Doug Ashford, « Group Material : Abstraction as the Onset of the Real » in *EIPCP European Institute for Progressive Policies*, <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en>
2. Laura Palmer Foundation, *Brok-Open Door Documentary Theater for the Weekend*, www.laura-palmer.pl
3. Klaus Speidel, « Renée Green, Unité d’habitation », *Paris Art*, juin 2006, www.paris-art.com/marche-art/unite-d-habitation/green-renee/5008.html
4. Jeanne Lafont, « Les polders de Tatiana Trouvé », *Comment c’est qu’on ment*, n°9, août 2010, www.commentcestquonment.org/index.php?page=les-polders-de-tatiana-trouve-2
5. Doïna Petrescu, Anne Querrien, Constantin Petcou, « Agir urbain », in *Multitudes*, 2007/2008 n° 31, p. 12.

Daniel Barney
Bénédicte Le Pimpec

PING/ PONG

Le texte qui suit est extrait d’une conversation entre deux diplômés du Programme Master de recherche CCC, Daniel Barney (DB) et Bénédicte Le Pimpec (BLP). Il a pour but de questionner la recherche dite « par les moyens de l’art » en dehors d’une institution ou d’une académie et d’établir un processus afin de trouver une place au sein (et à l’extérieur) de ces structures. La finalité est la mise en place d’un espace de création, d’échange et de développement d’une recherche mise en commun à travers un portail en ligne (appelé PING/PONG) qui facilite des collaborations mensuelles développées par les « moyens de l’art ».

DB : I think that the biggest void is the solitary confinement of research after graduation. I often return to the same questions. 1) How does one continue to stay motivated towards research, investigation and finding creative solutions for various questions and problems without necessarily having a structure and network of people to encourage one to do so? 2) When lacking a group of critical co-researchers how does one construct another environment that motivates them or how does one find a new network? I think this is where we are at: trying to find a solution to actually defining art and research for oneself, outside of an institution that has already done that for you, within a institution-centric way.

This is why, concerning the project we are working on, the Internet interests me so much. It is a medium of exchange set within the limits of a code that are quickly becoming less and less visible and hindering to various creative possibilities. We can work together when thousands of miles apart, not only on textual works, but visual, audio/video, and collaborative projects. There is an overflow of possibilities and we

Mise en place d’une plateforme de recherche

become closer to filling the void that I was describing above. The goal is to organize a structure, similar to a magazine, but veering off toward an interactive research platform/art platform that thrives on a “back and forth” exchange. It’s not the solitary confinement of art making and research as it often times is. It’s taking one theme and reacting to it, and another person reacts to that, and another, until we have a collection of these “responses and reactions” around one central point. It’s similar to the game ping-pong. In reference to the back and forth of ideas and attempts at working out those ideas in front of an audience and in front of a “playing partner.” A monthly collaboration of artists, with two facilitators, that tries to motivate and organize submissions and interaction on the page.

BLP : Oui, il me semble que c’est bien la création d’un va-et-vient constant entre chercheurs, la création de ce « PING/PONG » autour de thèmes communs qui peut faire naître de nouvelles zones d’échanges et de réflexions et qui posera aussi la question de la recherche en tant que partagée, développée en réseaux, montrée alors même qu’elle n’a pas de fin. En empruntant la méthode du ping-pong dont tu parles plus haut, il me semble qu’au delà du jeu, de l’aller/retour entre des participants, on essaie de mettre en place une méthode de recherche. Cette méthode, ça n’est plus moi toute seule qui essaie de penser et de développer des idées dans un coin, mais toi et moi qui invitons des gens à échanger avec nous sur des idées, des images, des concepts afin de mettre à l’épreuve nos idées et nos avancées sur différents sujets. Et cette méthode passe bien par la création d’un cadre, par la mise en place d’une plateforme de recherche, afin d’avoir

une motivation pour ne plus travailler tout seul. En utilisant cette plateforme, nous devenons nous-mêmes des pongistes, mais qui, au lieu d'une balle, utiliseraient des idées dans le but de générer des échanges. Et c'est sûrement par ce biais que nous arriverons à créer une recherche à la fois personnelle et commune en dehors d'un système de pensée pré-organisé. Il ne s'agit pas de créer une alternative à tout prix, mais de comprendre ce que la notion de recherche renferme pour nous, en dehors de l'institution au sein de laquelle elle a pu prendre racine. Il me semble qu'en essayant de questionner la recherche nous ne réfléchissons pas sur une alternative au système, ni même pour une fois à une critique, mais interrogeons la mise en place d'une recherche appelée « par les moyens de l'art » en dehors d'un système éducatif; et c'est peut-être par la mise en place de notre propre méthode que nous trouverons une réponse.

RULES

1. The Table

1.1 The table is also to be known as the playing surface, which is contained within the online platform.

1.2 The playing surface of one match delineates the theme, and the match must be played within or around these boundaries.

1.3 The playing surface is divided into equal parts, corresponding to the number of players.

1.4 The table is a metaphorical space that can be expanded to an infinite field, or reduced to a normal sized playing surface according to each match.

2. The Net

2.1 The net is located in the middle of the playing surface.

2.2 The net, metaphorically, is the separation between players. It is transparent and acts as a thin boundary on a unified field.

3. The Ball

3.1 The ball acts as the transporter of the theme, served (first submission to the central theme) and then returned (the reaction to the first submission, and later submissions that follow) between players.

3.2 The ball must land within the playing surface and is free to be used, appropriated, and adapted by the opponent in formulation of their return.

3.3 The ball can be of any medium, but must be able to be played on the Internet platform.

4. The Match

4.1 A match begins when a submission is put into play. There are no limits on the number or medium of submissions.

4.2 A "let serve" (a submission served, but touches the net) is a serve-submission that does not yield a response and may be resubmitted.

4.3 A match can be complete when at least one response has been made. There is no maximum number of returns.

Eva May (Denmark, CCC Alumni 2009) studied anthropology and cultural studies through films. The use of film in the ethnographic and artistic domains, beyond film-maker-film subject relation, beckons the question of the "politics of encounters" between two disciplines, two centers of power, of knowledge production and representations in the postcolonial world. Eva May is also a founding member with Diego Castro (CCC Alumni) of Gitte Bohr, a non-commercial art space in Berlin to art and political thought.

—Eva May (Danemark, Alumni CCC 2009) a étudié l'anthropologie et les Cultural Studies à travers l'étude de films. Au-delà des relations entre celui qui filme et le filmé, se pose la question des « politiques de la rencontre » entre deux disciplines, deux lieux de pouvoir, de production de savoirs et de représentations dans un monde postcolonial. Eva May est également cofondatrice avec Diego Castro (Alumni CCC) de Gitte Bohr, un espace à Berlin pour l'art et la pensée politique.

Eva May

Politics of the Encounter: Participation and Representation in Experimental Ethnographic Film Production

During my studies, anthropology was something that I somehow saw as a systematic way of wondering about the things people do and produce, how they tell stories about their culture and society, as well as how we can create tools and methods to talk about, show or meet something that we primarily do not understand. In this way it was maybe not so far from the visual art I had been studying before, but given up, because I was myself not so visually adept. In my project of research into what I have chosen to term *the politics of the encounter*, I am returning to the meeting point between those two disciplines by investigating ethnographic filmmaking as an interdisciplinary practice and *in* an interdisciplinary way. I am thus not working as an artist, but rather thinking about the places where artistic practice and ethnography meet, cross and collide. With an interdisciplinary approach based in visual studies, art and film theory, my project investigates films produced by ethnographers as well as filmmakers and artists.

After the postcolonial critique of representation, ethnographic film has been forced to face the "politics of the encounter," both in its method (the actual encounter in fieldwork and film production) and in its form (how the meeting is set, practiced and communicated). The encounter is subject to the power relations between the filmmaker and the filmed subject. At the same time, the so-called ethnographic turn in art, that is, when artists and filmmakers take interest in methods, subject matter and approaches inspired by anthropology, as well makes art practitioners subject to those politics of encounter.

The encounter in this case also means an encounter between two disciplines that do not always speak the same

Notes on the Encounter Between Two Disciplines

language. The object of study is put on a crossroads between the two disciplines, making them collide, thus producing a moment of reflection on the object and also on the disciplines themselves.

When art moves into the field of ethnography, ethical and political questions arise, which cannot be covered solely by intra-art-theoretical concepts such as *relational aesthetics*, but arguably can be related to methodological discussions within anthropology: be it the interaction with "the other" in fieldwork, collaboration (e.g. shared anthropology), or the tradition of ethnography for seeing "products" (written or visual) merely as parts of a process, thus challenging art focus on the author and work as closed entities.

A collision with the field of art may occur when ethnography gets into image production, a practice that has always been marginalised—ethnography bastard child with film art. This interdisciplinary position is exactly what makes ethnographic film so interesting. It is oscillating between being a tool for making field notes (recording behaviour) and a place for formal and methodological experimentation in attempts to challenge traditional forms of representation, of seeing and gaining knowledge.

In both disciplines the principle and method of *participation* in the filmmaking process as a way to negotiate, overcome or explore the power relations in the situation in which images are being produced, has been suggested. In my investigation, I am working with some central questions: How have filmmakers and video artists experimented with methods based on collaboration? Can a critique of the power relations within the encounter

be located in part of the practice of participative image production? Can such experiments in negotiating the politics of the encounter be represented in the filmic form?

Art as an experimental knowledge production has a non-specific, open-ended way of working with participative methods, which challenges the systematic and scientific forms used by ethnography and ethnography sensitivity towards the details of context and representation can inspire artistic filmmaking to move over the threshold of touristy image production. These are ethically and politically sensitive questions that are forever debated, which is why it is so important to investigate them in depth. On the edge, it is possible to take a look at how “the politics of the encounter” are being experimented with, both artistically and scientifically. This includes questions of form, representation, content, working/production method, activism, participation, authorship, etc. Thus an investigation of interdisciplinarity in both theory and practice of image production can give input to the discussion of the production of images as such in a postcolonial world, in which the question of representation is no longer just a question of transparency but one of a constant negotiation of the politics of form, participation and access to the means of production and distribution.

Une tension en chewing-gum ...

De l'imprévu et du dialogue transdisciplinaire dans la recherche en art

microsilons est un collectif d'artistes-médiateurs composé de Marianne Guarino-Huet (France, Alumni CCC 2007, assistante CCC 2006–2009) et Olivier Desvoignes (Suisse, Alumni CCC 2007, assistant CCC 2007–2009). Le collectif développe une pratique axée sur la création de zones temporaires de réflexion, de dialogue et de création autour des pratiques culturelles contemporaines. Ils réalisent en tandem un doctorat au Chelsea College of Art & Design, University of the Arts, London, sur les pratiques pédagogiques collaboratives dans le champ élargi de l'art.

—microsilons is a collective of artist-mediators composed of Marianne Guarino-Huet (France, CCC Alumni 2007, CCC Assistant 2006–2009) and Olivier Desvoignes (Swiss, CCC Alumni 2007, CCC Assistant 2007–2009). The collective develops a practice based on the production of temporary zones of thinking, dialogue and creation in relation to contemporary cultural practices. They are currently pursuing a doctoral degree in tandem at the Chelsea College of Art & Design, University of the Arts, London focusing their research on collaborative pedagogical practices in the extended domain of art.



Le 24 mars 2012, nous avons convié huit personnes¹ à partager un repas autour de *En alternant de 1 à 100 et vice versa*, une œuvre de l'artiste Alighiero e Boetti². Chaque invité a été choisi pour la lecture spécifique qu'il pourrait faire de l'œuvre —en partant de son propre champ de recherche³— et pour les dialogues que cette lecture pourrait générer dans le groupe. Notre rôle a été de concevoir le cadre de cette rencontre, de donner aux participants les informations utiles sur l'œuvre, de préparer un repas faisant référence à la pièce⁴ et de participer à la discussion. Nous avons cherché à provoquer des échanges transdisciplinaires inattendus, à tisser un réseau de liens élastiques, à créer —en reprenant les termes de l'une des convives— *une tension en chewing-gum*.

À partir des nombreuses pistes issues de ce processus, nous avons conçu une exposition⁵ qui présentait l'œuvre de Boetti, des bribes de dialogues entre

les invités, ainsi qu'une série d'objets ayant des statuts variés (œuvres d'art, reproductions, articles de journaux, calligraphie, objets usuels, jouets) et illustrant quelques-uns des points nodaux de la discussion.

Si nous avons sélectionné une œuvre qui nous intéressait particulièrement pour toute une série de raisons, le principe même du projet pourrait fonctionner à partir de n'importe quel objet. Ainsi, la réflexion sur le cadre mis en place nous semble au moins aussi importante que le résultat spécifique obtenu lors de ce repas et de l'exposition qui a suivi.

Le principe du repas autour d'une œuvre, imaginé alors que nous étions étudiants au sein du programme CCC —où nous avons réalisé un repas autour d'une œuvre de Robert Filliou⁶— trouve aujourd'hui une nouvelle résonance en lien avec les investigations théoriques et pratiques que nous avons entre-

prises dans le cadre de nos recherches doctorales⁷.

Nos réflexions sur l'exercice de la démocratie dans un cadre éducatif nous ont menés à nous intéresser au concept d'agonisme⁸, à la nécessité d'apprendre à affirmer des positions et à les défendre face à des adversaires, à reconnaître la nécessité du conflit dans un processus réellement démocratique. Cette idée — formulée de différentes manières — est très présente dans les pédagogies critiques : Henry Giroux parle par exemple de l'école comme d'un espace privilégié de contestation⁹, Diana E. Hess¹⁰ souligne la nécessité de la controverse dans le processus démocratique et revendique sa pratique dans le cursus scolaire. bell hooks, quant à elle, insiste sur la nécessité de cesser de penser la classe comme un espace « sûr », évoquant l'intérêt à ce que chacun parle de sa propre position plutôt que de tenter de neutraliser les différences¹¹. La confrontation et la prise en compte de ces différences, plutôt que la diffusion d'un discours dominant, est envisagée, au sein de la classe ou au niveau sociétal, comme central à la production commune d'une démocratie radicale.

Dans les projets que nous réalisons, nous réfléchissons à des manières de créer des dissensions productives. Cette approche nécessite de laisser



une place importante à l'inattendu¹², afin que ce qui ressorte d'un débat nourri puisse ouvrir vers de nouvelles lignes de fuite. Dans la conception de ce nouveau repas autour d'une œuvre, nous avons cherché à faire dialoguer des personnes aux points de vue variés, parfois opposés, et nous avons refusé de fixer au préalable quoi que ce soit de l'exposition qui succéderait à la rencontre. Nous avons ainsi pensé l'exposition non pas comme une collection de points de vue mais comme le résultat imprévisible d'un échange provoqué. L'œuvre de Boetti — envisagée avant tout comme un point de départ et de friction — a, par exemple, ouvert un vif débat sur la position que peut occuper un artiste travaillant avec des artisans extra-occidentaux. Elle a été l'occasion d'une tentative de rapprochement entre le soufisme et la physique quantique ou encore entre pratiques artistiques collaboratives et action humanitaire.

Toujours en lien avec les pédagogies critiques un autre aspect central de notre projet est l'aspect multidimensionnel de la recherche. Comme le pédagogue Joe Kincheloe¹³, qui cherchera, dans la mise en présence de différentes disciplines, en connexion avec la question de l'éducation, à créer des dynamiques nouvelles et à penser des moyens plus conscients, inclusifs et égaux d'envisager l'éducation, nous expérimentons ici une structure transdisciplinaire dans laquelle le dialogue entre spécialistes de champs différents peut dépasser la simple somme des connaissances et des points de vues.

Il est intéressant de lier cette multidimensionnalité avec l'idée de l'art comme espace de projection pour faire émerger de nouvelles formes de recherche et de mise en lien de ces

recherches avec un plus large public. C'est ce que nous cherchons à faire avec la série des « Repas autour d'une œuvre » : créer un dialogue entre les disciplines, condition primordiale à une réflexion sur une possible transformation des modalités d'échange du savoir et des hiérarchies disciplinaires. Bien que d'aucun puisse considérer comme un truisme le fait d'affirmer que l'art est le lieu privilégié d'un échange entre différentes disciplines, un véritable dialogue entre les disciplines n'est pas si commun et peut apporter des changements, à un niveau académique bien entendu, mais aussi dans la société civile dans son ensemble. Le champ de l'art, parce qu'il offre beaucoup d'espace pour la liberté et l'expérimentation, porte ce potentiel de transformation¹⁴.

Le concept d'extra-disciplinarité, développé par le philosophe Brian Holmes afin de qualifier l'étude d'une problématique spécifique, empruntée à une discipline, par une autre discipline, est particulièrement stimulant. « Ce qui est à l'œuvre ici, c'est un nouveau tropisme et une nouvelle forme de réflexivité, impliquant des artistes, des théoriciens, ainsi que des militants dans un passage qui va au-delà des limites traditionnellement assignées à leur pratique. Le mot 'tropisme' exprime le désir ou le besoin de se tourner vers autre chose, vers une discipline extérieure, tandis que la notion de réflexivité indique un retour critique sur le point de départ, une tentative de transformer la discipline initiale, de la sortir de son isolement, d'ouvrir de nouvelles possibilités d'expression, l'analyse, la coopération et l'engagement. Ce mouvement de va-et-vient, ou plutôt, cette spirale transformatrice¹⁵, c'est le principe même de ce que j'appelle des investigations extra-disciplinaires. »¹⁶

Dans une pratique qui peut se relier à cette idée de l'extra-disciplinarité, le « Repas », moment convivial mais aussi matrice de la recherche, est une plateforme qui, en prenant comme prétexte une œuvre d'art spécifique, peut révéler les convergences — et les divergences — entre différents domaines de savoir et confronter les points de vues pour faire surgir des éléments inattendus.



Notes

1. Michel Aubry, Nicolas Brunner, Eric Geoffroy, Alessandro Monsutti, Anne Sauvagnargues, Sigrid Schade, Liliane Schneiter, Alice Vergara-Bastiani
2. Prêtée par le Fond d'Art Contemporain de la Ville de Genève.
3. Art, enseignement, ethnographie, histoire, histoire de l'art, philosophie, physique quantique, soufisme.
4. Un repas entièrement noir et blanc a été réalisé, faisant écho à la dimension binaire et principalement dénué de couleur.
5. *Une tension en chewing-gum*, Le Commun, Bâtiment d'art contemporain Genève, du 8 juin au 8 juillet 2012.
6. *Eins, un, one*, prêtée par le MAMCO pour un repas et une exposition qui avait eu lieu dans les locaux du Programme CCC, rue du Général-Dufour 2, les 27 et 28 avril 2006.
7. Nous nous sommes engagés, depuis 2009, dans deux doctorats pratiques avec Neil Cummings et David Cross, au sein de la University of the Arts London (Chelsea College of Art and Design).

- Nos recherches, individuelles mais toutes deux basées sur nos projets collectifs, portent les titres suivants : *If we can change it, we can make it. Knowledge exchange and artistic practices with a pedagogical dimension: a vector for change.* (Marianne Guarino-Huet) et *Blackboards were turned into tables ... Towards a « Horizontal Pedagogy » through collaborative projects in an expanded field of art* (Olivier Desvoignes).
8. Chantal Mouffe, « For an Agonistic Public Sphere », in Documenta 11(2002) *Documenta 11: Platform 1. Democracy Unrealized*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, Ostfildern 2002.
 9. Henry Giroux, « Schooling as cultural politics », in H. Giroux & Peter McLaren, *Critical Pedagogy, the State and Cultural Struggle*. SUNY Press, New York 1989, p. 137-141.
 10. Diana Hess, *Controversy in the Classroom. The Democratic Power of Discussion*. Routledge, New York 2009.
 11. bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, New York 1994.
 12. Voir, à propos de l'idée d'« unpredictability » dans le cadre de pratiques collaboratives, le texte de Nora Sternfeld : « Unglamorous Tasks : What Can Education Learn from its Political Traditions ? » *E-flux journal*, n°14, March 2010.
 13. Joe Lyons Kincheloe, *Teachers as Researchers: Qualitative Paths to Empowerment*, 2nd Edition, Routledge, New York 2002.
 14. Voir à ce propos Simon Sheikh « La sphère publique et les missions de l'institution artistique 'progressiste' », http://www.republicart.net/disc/institution/sheikh01_fr.htm : « Le champ artistique a évolué en un champ de possibilités, d'échange et d'analyse comparative. Il est devenu un champ de pensée alternative et, ce qui est très important, peut fonctionner comme un champ de recouplement et un intermédiaire entre différents domaines, formes de perception et de pensée ainsi qu'entre différentes positions et subjectivités. Il occupe ainsi une position très privilégiée, bien que disputée et précaire, dans la société d'aujourd'hui. »
 15. L'idée de spirale transformatrice fait écho au modèle en spirale de la *Participatory Action Research*, une méthode inspirée du travail de Paulo Freire qui vise à collaborer avec les sujets de la recherche dans un but de transformation. À ce propos, voir notamment McIntyre, Alice.

Participatory Action Research, Sage publications, London/Los Angeles 2008.
16. Brian Holmes, *Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions*. <http://eipcp.net>, 2007 (notre traduction)

— Photographies : microsillons

Des places dans des villes en Europe

Yves Mettler (Suisse, Alumni CCC 2002, assistant CCC 2004–2005) est artiste-chercheur. Ses déplacements multiples entre certaines grandes villes européennes (Vienne, Lausanne, Calais, Bruxelles, etc.) l'ont amené à entamer une recherche à long terme sur les places de l'Europe et à se déplacer dans le champ de la réflexion académique pour développer sa pratique artistique. En 2013, il réalisera une expérience cherchant à articuler, dans trois villes différentes qu'il a habitées, un espace urbain spécifique — une Place de l'Europe — avec une institution artistique de petite taille, déterminée à s'inscrire dans la vie publique locale.

—Yves Mettler (Swiss, CCC Alumni 2002, CCC assistant 2004–2005) is artist-researcher. His numerous travels to various european cities (Vienna, Lausanne, Calais, Bruxelles, etc.) have brought him to begin in a long term research on Europa Square and investigate academic knowledge in order to develop his art practice. In 2013, he will be realizing a experiment that will attempt to articulate in three cities that he has inhabited, a defined urban space —Europa Square— in collaboration with small institutions determined to participate in the local public life.



Europaplatz, Berlin, 2012 (Photographie: Yves Mettler)

En septembre 2011, j'ai soutenu mon mémoire « La place de l'Europe dans la ville » à l'EHESS, Paris, mention théorie et pratique du langage et des arts. C'est un projet de peu de moyens, vivant au fur et à mesure des opportunités qu'il rencontre et qui lui permet de développer une nouvelle feuille, un autre aspect. Depuis 2003, le projet « Place de l'Europe » a été successivement : installation sonore (Bâle, exposition d'art), intervention urbaine (Coire, festival d'art urbain), cartes postales et vidéo relatant un voyage (Bruxelles, Annecy, Orléans), sculpture aquatique (Bienne, Dae-Jong), table de kermesse pour le Centre culturel suisse à Paris, et tout récemment, à l'occasion de mon mémoire, corpus iconographique exhaustif des « Places de l'Europe » en France (Paris).

Malgré la diversité de ces contextes, c'est toujours en tant qu'artiste que je suis engagé avec l'institution, même

quand je suis étudiant à l'EHESS. C'est en tant qu'artiste interrogeant son travail avec les outils des sciences sociales que j'ai créé ma légitimité dans le monde académique.

Cette recherche est un projet parasite qui vit des opportunités liées à mon parcours d'artiste. Comme le master à l'EHESS a été rendu possible par un séjour imprévu (!) de deux ans à Paris. Cette capacité parasitaire et peu gourmande en ressources a aussi l'avantage d'une adaptation rapide, capable de se réarticuler par de nouvelles questions théoriques, des rencontres ou des contextes de production. Aussi, l'EHESS m'a permis de rencontrer un chercheur en sociologie et sa pratique de terrain, à qui j'ai aussi pu donner accès à de nouveaux horizons pour ses études comparatives. Sociologie pragmatique (Thévenot), théorie de l'art (Deutsche, Sholette) et géographie des échelles (Brenner)

sont les disciplines qui m'ont accompagné jusque-là. Méthodologiquement, ce passage à l'EHESS m'a permis de mieux comprendre les différentes exigences que peut avoir un projet artistique, critique ou activiste — des distinctions parfois difficiles à appréhender du point de vue du seul horizon de la production artistique.

Des questions d'éthique, de limites, des difficultés interdisciplinaires se croisent sur ce que je perçois dans la position d'artiste. Il existe une légitimité autour de la figure de l'artiste, mais celle-ci est très variable d'un contexte à l'autre, et justement liée à la manière même de me présenter (donc de me représenter la situation que je vais produire). Dans ma qualité d'artiste, il y a une forme de faiblesse qui demande que chaque relation soit aussi proche que possible de l'autre à qui je m'intéresse : une très grande attention réflexive est nécessaire pour ne pas perdre de vue la relation que j'entretiens avec les objets qui me concernent et quelle place cette relation peut avoir dans le monde.

L'exemple le plus récent, l'exposition « Black Move » à Langenthal (canton de Berne) — bien qu'elle ne soit pas directement liée à ma recherche sur l'Europe, illustre le mieux la façon dont je veux orienter ma pratique.¹ Le projet



Place de l'Europe, Bobigny, 2012 (Photographie: Y. Mettler)



Place de l'Europe, Lausanne, 2012 (Photographie: Y. Mettler)

est d'emblée collaboratif. Je partage avec un artiste musicien un intérêt pour la parole, son inscription et sa restitution dans un lieu. Nous commençons par rassembler des bouts d'histoire du lieu. Serendipité. Nous nous laissons orienter par les rencontres, mais nous orientons le sujet. Les sujets se recoupent : art et industrie, histoire récente de la Suisse, rapport d'un milieu local à l'économie globale. L'exposition n'est au final qu'une des étapes de la recherche, un parcours constitué de moments synthétiques articulant les aspects et matériaux en vue de la construction d'une expérience discursive contemporaine du lieu de présentation, Langenthal. La préparation, les rencontres, les lectures, le travail à deux en atelier puis ensuite, le travail de médiation, de publication, sont autant de moments riches en possibilités de mises en forme, de mises en oeuvre, de leviers et de constructions de situations. Beaucoup de « germes » sont restés en suspens, autant de fils qui pourront nous donner de l'élan dans de prochaines opportunités. « Place de l'Europe » ne s'est pas développé, pour le moment, dans un projet curatorial auto-organisé d'envergure, capable de rassembler des moyens plus larges, de créer ses propres relations avec une ou des institutions (comme cela est prérequis dans le cadre de projets culturels

soutenus par la communauté européenne, par exemple). Actuellement, il y a surtout le désir de rendre plus solides quelques-unes des relations établies au cours de ma recherche : avec le bibliothécaire de Coire, par exemple, ou un philosophe à Vienne, etc... des personnes qui auraient pu m'accompagner, mais que je n'ai pas encore pu faire exister plus productivement dans le projet. C'est la prochaine étape de ce projet.

Idéalement, 2013 devrait voir se mettre en place trois moments publics dans trois villes en Europe, trois villes que je connais et pour lesquelles j'ai une affection particulière : Paris, Berlin, Lausanne. Il s'agit pour moi de mettre en jeu, d'une part, une approche proactive et, d'autre part, de voir ce que cela peut vouloir dire de travailler d'un lieu à un autre, d'une ville à l'autre.

Notes

1. La publication est disponible en pdf à l'adresse suivante : www.theselection.net/thelabel/langenthal/blackmove/

Herculean Labours: How False Starts and Deviations Enrich the PhD Experience

Victoria Preston (UK) has a BA in Politics, Philosophy and Economics from Oxford University, an MBA from INSEAD, Fontainebleau and an MA in Curating from Goldsmiths College, University of London. She is completing a PhD entitled "Institutionally critical practice: an investigation of Institutional Critique in recent art and curatorial practice" at Birkbeck College, University of London, where she also lectures on the Master Programme in Arts Policy and Management. In 2010–2011, for one semester, she was a visiting doctorate fellow at CCC Programme where she worked more specifically in Critical Theory and where she presented her research in the Pre-Doctorate/PhD Seminar.

—Victoria Preston (UK) possède un bachelors en politique, philosophie et économie de l'Université d'Oxford, une maîtrise en administration des affaires de l'INSEAD, Fontainebleau, et un master en études curatoriales de Goldsmiths College, Université de Londres. Elle termine actuellement un doctorat intitulé « Institutionally critical practice: an investigation of Institutional Critique in recent art and curatorial practice » à l'Université de Londres, où elle enseigne dans le Master Programme in Arts Policy and Management. En 2010–2011, dans le cadre d'un partenariat avec le CCC Research-Based MA Programme, elle a suivi un tutorat en théorie critique et a présenté sa recherche dans le cadre du Séminaire Pré-Doctorat/PhD.

Having just completed a full draft of my PhD, it is a good time to reflect on the pros and cons, successes and failures, the many pitfalls and the occasional "eureka moment". Extraneous factors (twice departure of my supervisor) led to unforeseen and unplanned changes in my approach. Although this was problematic at the time, with hindsight I see that such difficulties and unwelcome surprises actually enriched the research process.¹

The Trials

Doing doctoral research is like embarking on the labours of Hercules—as soon as one seemingly impossible task is performed, without respite, another even more difficult task is assigned. My PhD journey involved three different stages:

1. Practice-based research at Dartington College
2. Academic research at Birkbeck College, University of London
3. Academic research at HEAD/CCC, Geneva

The Dartington Experience (2005)

This practice-based PhD included a curatorial project commissioning artists to produce critical work/projects or performances interrogating the practices of the Royal Academy of Arts (RA) in London.³ The preparation for the curatorial work was carried out in collaboration with the commissioning organisation, Parabola and privately funded.⁴ The curatorial project was planned to be fully documented with a catalogue and website. It was to be accompanied by a self-reflexive piece of writing of 40'000–60'000 words, which situated the project and my practice within the context of institutional critique.

The Birkbeck Experience (2006–2010)

I applied to Birkbeck College, University of London and joined the PhD programme in the Department of Lifelong Learning that was restructured as the Department of Media and Cultural Studies in September 2007. Birkbeck provided a series of taught courses, seminars, workshops on how to approach doctoral research, how to conduct interviews and how to choose research methodologies. I supplemented this training by attending a seminar on Research Methodologies at St. Catherine's College, Oxford University in July 2008.

During my time at Birkbeck I presented my research the following panels, seminars and conferences:

- How has art practice in the US and Europe established institutional critique?*
Presentation at an internal doctoral research seminar, October 2006
- Strategies of institutional critique: Historicising and theorising developments post 1968*
Presentation to MPhil/DPhil Transfer Panel, 2008
- 60 Years of Curating. Institutional critique: can the institution ever criticise?*
Institute of Contemporary Art (ICA), London, 2008
- Crossing the Boundaries*
University of London and Consortium Projects, 2008. *Interdisciplinary approaches to institutional critique: In search of critical disciplines*
- Location: the Museum, the Academy and the Studio*
34th Association of Art Historians Annual Conference, Tate, London, 2008
- Kunsthallen and Art Historical Discourse
- Art and Power*
8th Student Summer Symposium of the Association of Art Historians, 2007

School of Art History, University of St Andrews. *Shifts in Power from Artist to Curator: from Institutional Critique to New Institutionalism*
—*Contestations. Museums and the Construction of Art Histories*
33rd Association of Art Historians Annual Conference, Ulster University, 2007
Coordination: Deconstructing Art History, Constructing Visual Culture

The HEAD/CCC Experience (2011–2012)

My academic reference circle was expanded by CCC/HEAD. This included six tutorials with a senior faculty member.⁵ During this period I presented my research as follows:
—*From specific interpretations to expanded discourses: an investigation of institutional critique from the late 1960s to the present*
Presentation to 2nd Séminaire de recherche autogéré/CCC, February 2011
—*From specific interpretations to expanded discourses: an investigation of institutional critique from the late 1960s to the present*
Presentation to Course Director Catherine Queloz and Course Consultant Liliane Schneiter, June 2011
—*Models of Criticality. Complicit Activist Subversive*
Presentation to the CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar, December 2011

Learning outcomes

The learning outcomes in these experiences have been summarised in an informal presentation and note entitled *Doing a PhD in 25 Steps*, April 4 2012.

I would like in this article for the Newsletter to expand on the approach

to research methodologies. Whereas choosing an appropriate methodology in advance is essential in science and social science PhDs, research methodologies in the arts are more likely to be an iterative process between the research aims (which may not be clearly defined at first, the research material (which is being collected) and the research methodologies (which are being tested).

Research Methodologies

INSTITUTION	PhD TYPE	RESEARCH METHODOLOGIES
Dartington (2005)	Critical curatorial project Short thesis	Ethnographic practice /participant observer Self-reflexivity Action-based research
Birkbeck (2006-2010)	Academic Long thesis	Discourse analysis Narrative analysis Comparative analysis
HEAD/CCC (2011-2012)	Academic Long thesis	Research anchored in Critical Studies, contextual analysis Reinforcement of transdisciplinarity and the state of the art

Notes

1. My PhD degree is awarded by the University of London.
2. Dartington College of Arts was a specialist arts institution near Totnes, Devon, South West England, offering undergraduate and postgraduate courses in theatre, music, choreography, performance writing and visual performance. The faculty comprised active arts practitioners with a performative and multi-disciplinary approach to arts teaching and research. Academic degrees were validated by the University of Plymouth until Dartington merged with University College Falmouth in 2008.
3. I chose the Royal Academy of Arts as the subject of my study because it has a unique position as an independent, privately funded institution led by eminent artists and architects. The Royal Academy of Arts was founded by King George III in 1768 and continues retain its Royal Charter. It is the only institution of its size and kind to be run by artists.
4. Parabola Trust is a commissioning and curatorial body dedicated to the production of contemporary art and critical debate.
5. This experience is detailed in my "Report on Collaboration with CCC Victoria Preston PhD Thesis, Birkbeck College, University of London". Dr. Gene Ray acted as a critical reader to this thesis September 2011–March 2012, 26.3.2012.

La recherche par la multiplicité des rencontres et des événements auxquels on participe

Tilo Steireif (Alumni CCC 2008 et 2011) est artiste et chercheur en pédagogie libertaire. Ses recherches possèdent principalement un caractère documentaire sur des situations et tactiques de résistances, et d'activisme ancrées dans des réalités locales. Tilo Steireif propose ici une réflexion sur sa vision de la recherche en art et de ses modalités collaboratives et participatives, à partir de son expérience.

—Tilo Steireif (CCC Alumni, 2008 and 2011) is an artist and researcher in libertarian pedagogy. His research on tactical situations, as well as activism is anchored in local realities and documentary oriented. Tilo Steireif develops a reflection on his vision of research by art and on the collaborative and participatory modes based on his experience.

Longtemps, je me suis posé la question de savoir où se situait pour moi la recherche artistique. D'abord, où s'élabore-t-elle, dans un contexte institutionnel ou dans un atelier, pour soi ou en collectif, dans un réseau établi d'artistes et de penseurs ?

Mes expériences récentes m'ont fait comprendre que l'isolement se fait assez vite. La recherche artistique se fait à l'opposé d'une recherche universitaire, par la multiplication des rencontres et des événements artistiques auxquels on participe.

En 2011–2012, quelques événements liés à ma pratique artistique, notamment au centre pour la Photographie de Genève, m'ont permis de me situer dans une véritable démarche de recherche réalisée en collaboration avec Nicolas Savary. Celle-ci présente une documentation photographique, menée de 2006 à 2008, témoignant de la représentation de la figure du politicien dans le système démocratique suisse, à travers des étapes multiples, mais surtout cruciales, qui vont « du brassage » d'idées lors des assemblées de délégués (*Kongress*) jusqu'au spectacle de la gestion du pouvoir — comme lors de la session parlementaire spéciale (et publique) externalisée dans la station grisonne de Flims, en 2008 (Streichelzoo). Cette exposition, suivie d'une seconde à Winterthur (Coalmine Fotogalerie), fut portée par sa pertinence médiatique car elle a eu lieu au moment même des élections fédérales.

Notre corpus d'images, ainsi que les deux films réalisés sur le même sujet, ont connu tout au long des années, deux phases principales de recherche. Nous avons d'abord réfléchi à la construction du politicien par l'image en produisant nos propres photographies. Puis, dans l'analyse finale de

notre corpus, nous avons usé d'une démarche davantage sémiologique, qui nous a conduit à travailler sous la forme de textes regroupés dans l'ouvrage « Le choix du peuple »¹. Cette deuxième partie de la recherche fut aussi un moment de rencontre et de collaboration avec des hommes de plume : Jérôme Cachin (journaliste de *La Liberté* de Fribourg), Michel Vanni (philosophe), Hugues Poltier (philosophe, professeur à l'UNIL) et Malika Sager (doctorante à l'UNIL).

Afin de financer le projet, nous avons réussi à obtenir des fonds de la Fotostiftung de Winterthur qui nous a acheté un corpus d'images couvrant les frais de production de l'exposition. Reste que l'ensemble de notre travail d'artiste ne fut pas rémunéré.

Notre démarche photographique s'inscrit entièrement dans une logique de recherche ou d'investigation qui nous amène généralement à poser des postulats et des hypothèses, que nous traitons sous diverses formes (nous avons déjà écrit plusieurs textes auparavant : « L'indistinction en politique », « Streichelzoo ») et à mettre en place des collaborations.

Nous avons ainsi fait appel au Groupe de la Riponne (collectif multidisciplinaire) duquel je me suis approché après la lecture du brillant livre de Michel Vanni, *L'adresse en politique*². L'identité du groupe nous plaisait, notamment parce qu'il ne fait aucune distinction entre le « niveau d'étude » ou « la position de carrière » des participants — contrairement aux habitudes des milieux académiques, universitaires et artistiques et que la signature est collective ; les textes sont écrits par qui est intéressé, puis soumis à une relecture collective. La difficulté n'est pas tant la recherche artistique en soi, mais

bien d'avoir le temps de l'entreprendre et de trouver des leviers qui prennent les démarches assez au sérieux pour s'y intéresser et les diffuser.

Quant aux méthodes de travail, pour ne prendre que l'exemple précédemment cité, elles s'articulent autour de deux axes : l'indispensable milieu de la communication de la recherche (exposition, publication, conférence, forum) et la possibilité de trouver des alliés, des interlocuteurs, par le biais des institutions et des espaces d'arts alternatifs. Trop souvent, les milieux artistiques actuels éludent le besoin du forum, de la table ronde, de la plateforme de discussion pour faire avancer la recherche dans une discussion croisée entre fond et forme. Étant tous deux membres de l'association Standard/Deluxe à Lausanne, nous tentons justement de rendre l'espace plus perméable à la discussion et au débat. Nous avons agendé, pour 2012, trois tables rondes. La première sur la critique d'art, la deuxième sur la culture rock à Lausanne et ses influences, et la dernière sur la pratique artistique et la spéculation financière autour des céréales à Genève.

Pour ce qui concerne les études doctorales en art, elles devraient se situer non pas dans une démarche proactive, à savoir se lancer dans un projet individuel avec une intentionnalité (je suis contre l'idéologie du projet qui ferme toute approche du monde quotidien et des événements fluctuants), mais pourraient s'inscrire dans l'après-coup dans une démarche collective, chacun-e ayant un os à mordre dans un même domaine. Cette phase doctorale de la recherche (si vraiment il faut garder ces termes), serait le fruit d'une quantité d'expériences communes qui finirait par trouver une pertinence écrite sous la

forme d'une grande exposition et d'un livre vulgarisé (catalogue d'exposition), mais soutenu par un livre exhaustif qui réunirait toutes les recherches établies par le collectif. Dans ce sens, je trouve que les livres *Dark Matter* de Gregory Sholette³ ou le livre de Simon Reynolds *Retromania*⁴ sont des doctorats, à la différence que les relecteurs ne sont pas des supérieurs hiérarchiques dans la grande soupe bolognaise.

Notes

1. Je me suis beaucoup inspiré de Wolfgang Ullrich, notamment de son livre sur les hommes de pouvoir en Allemagne et leur rapport à l'art : *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2000.
2. Michel Vanni, *L'adresse en politique*, Ed. Cerf, Paris 2009.
3. Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, New York 2010.
4. Simon Reynolds, *Retromania. L'addiction de la pop-culture à son propre passé*, Farber and Farber, New York 2011.



Haute école d'art et de design – Genève
Geneva University of Art and Design

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

Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC
CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar
critical cross-cultural cyber-based

Éditeurs / Editors :

La Faculté CCC / CCC Faculty (Gaiiro Daghini,
Pierre Hazan, Catherine Quéloz, Anne-Julie
Raccoursier, Gene Ray, Liliane Schneiter)
Assistant-e-s / Assistants 2010–2011
(Alejandra Ballón, Aurélien Gamboni,
Laura Von Niederhäusern)
Assistant-e-s / Assistants 2011–2012
(Hannah Entwisle, Laura Von Niederhäusern,
Sophie Pagliai, David Rüfenacht)

Coordination, maquette, réalisation
/ Coordination and Graphic Design :
Sophie Pagliai

Relectures / Proofreading :
Sophie Pagliai, Catherine Quéloz, Anne-Julie
Raccoursier, Liliane Schneiter

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

Transcription des conférences / Lectures Transcripts :
Mélanie Borès, Cécile Boss, Élise Girardot

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

Police / Typeface : Univers
Papier / Paper : Pop Set Storm 240 gr/m²,
Pop Set Storm 80 gr/m², Inapa natural 100 gr/m²
Reliure / Binding : PF Reliure (Genève)
Impression / Printing : Imprimerie du Cachot
(Grand-Saconnex, Genève / Geneva)
Février / February 2013

Le Programme Master de recherche CCC enseigne la recherche et se construit sur les projets des étudiants. Il constitue actuellement la plateforme commune de la recherche durable et/ou doctorale en 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; des théories critiques; 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 réconciliation; des médias tactiques et met l'accent sur la formation à la recherche par l'art.

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

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

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



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

Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC
critical cross-cultural cyber-based
CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar
critical cross-cultural cyber-based

9, boulevard Helvétique
CH 1205 Genève / Suisse
T +41 22 388 58 81/82
ccc@hesge.ch – <http://head.hesge.ch/ccc>

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