

Séminaire-colloque des diplômés CCC 2005

p. 2

Claudia Anchique_Date d'expiration: Déclaration Universelle des Droits de l'Homme

p. 3-6

Paulo Alcântara_Exposé de recherche de 2003 à 2005

p. 7-9

Christian Bili_*/pomme©/*

p. 10-12

Charles Heller_NEM-NEE

p. 13-14

Michael Hofer_Manhattan transfer 01

p. 14-15

Adla Isanovic_Contact zones and territorial imaginary

p. 16-17

Raphael Julliard_Trichhhe

p. 18-19

Martina Loher_MIL

p. 19-20

Marie Velardi_Le futur des espaces d'art indépendants à Genève

p. 20-22

Pièces et travaux de recherche 2003-2005

p. 23

Séminaire-colloque des diplômés CCC 2005

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

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

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

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

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

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

Changement d'échelle

modérateurs-trices : Marie Velardi - Michael Hofer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRANSconditions

modératrice : Adla Isanovic

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

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

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

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

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

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

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

Septembre 2005, Marie Velardi / Michael hofer

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

References:

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

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

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

Août 2005, Adla Isanovic

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

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

Documentaire

modératrice : *Martina Loher*

LA PLACE DES PRATIQUES DOCUMENTAIRES DANS L'ART CONTEMPORAIN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Septembre 2005, Martina Loher

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

Contexte

modérateur : *Charles Heller*

présentation du concept :

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

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

références :

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

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

Questions:

Avec quels domaines de recherche, concepts, mouvements sociaux, périodes historiques, etc, s'est-on agencé durant le processus de recherche artistique ? Quelle est la nature de cet agencement ? Comment le sens de notre travail s'en trouve-il altéré ? Quelles ont été les difficultés ou les contraintes rencontrées ?

Produits dérivés

modérateur : Raphaël Julliard

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

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

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

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

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

Sources :

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

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

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

Septembre 2005, Charles Heller

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

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

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

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

NOLOGO, Naomi Klein, 2002

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

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

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

Septembre 2005, Christian Bili

(Original title)/ Expiry Date: Universal Declaration of Human Rights.

Synopsis:

One philosophical question gave the structure to start: Is the concept of human rights a universal concept? No. No single concept as such is universal. The culture which has given birth to it is an "occidental culture". It means that "others" non-western thinkers can also study this question. That other countries such as South Africa and Arab Saudi (1) refused to sign it.

It is a crucial point to develop because it also touches the anachronisms of its base, are the incoherences and contradictions that give support to the actual Declaration of Human Beings, updated in a new century, in a new life style and a digital condition of being.

A practical question give us a second step to continue: Are human rights violations legitimate? No. Human rights violations are not "universal" but attempts to make human life, human specie and human beings independent of the context.

The third question is: Using art-cultural exchanges, can I try to understand such phenomena? How can an artist participate in this civil sphere that is only open for voting process or decorative fields? That was the starting point for researching archives since October 2004.

After the Second World War, the Universal Declaration of Human Rights which the UN General Assembly PROCLAIMED (2) on December the 10th 1948 starts with this very first article of it's foundation: "All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in spirit of brotherhood". The 29 following articles are divided into civil and political rights; economic, social and cultural rights, and collective rights. But for our discussion, it's not important because the first article is not operable in reality and belongs also to that kind of "universal" taxonomy that I started to talk about.

To start with the anachronisms, we can bring many declarations that gave support to the actual declaration, but the two most important are: The Virginia Bill of Rights 1776, that introduced: "All men are by nature equally free and independent, and have certain inherent rights" and the French Declaration of Rights of Man and of the Citizen of 1789. But the first one is only applied to white men who no longer wanted to be subjects of the British crown but to live as free citizens in the newly created United States of America. The second, human rights belonged to the people of a specific state; it's the same to say, human rights exists if there's a citizen conception.

So, if you notice we start a chain full of contradictions that give support to an actual system of law. The gravity of this phenomena is that it belongs only to a territory of human opinion, of "doxa" opinion, of empty significance. The challenge is to give a corpus to a civil re-reading of this Declaration and also of this political and historical condition that all of us share. The challenge of my project is to show this symptom by a critical and artistic display that develop the

structure that I've explained.

Final Display

Installation

-Retro-projector for slides

-Photographies of my first exhibition in the CCC when I illustrated the same symptom by a particular case: the train road. Question charged by a bananas Wagon and another human rights wagon, based in a massacre in Colombie that also was mentioned in «One thousand years of solitude» (that for the critics was magic realism).

-Video Platform: 1st video October 2004 and 2nd video working on. I am currently working on it.

-Stamps, display sources for posters and postcards to send to different associations.

Bibliography in process as videography and filmography

(1) A l'origine seuls deux pays ont refusé de le signer : l'Afrique du Sud ...et l'Arabie saoudite... » Wikipedia, L'encyclopédie libre.

(2) I wrote in capital letters because it's a central topic to developing my argumentation. How a speech act, a declaration becomes the masterpiece of political and international laws? "Sans véritable portée juridique ce texte n'a que la valeur de proclamation de droits.

The reverence that people display toward human rights-it is almost as if one wants to defend horrible, terrible positions. It's so much a part of the softheaded thinking that marks the shabby period we are living in. It's pure abstraction. Human Rights, after all, what does that mean?

La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme est une déclaration adoptée par l'Organisation des Nations Unies le 10 décembre 1948 par la résolution 217A. Elle précise les droits humains fondamentaux. Le texte a valeur de proclamation de droits sans véritable portée juridique.

Comment imaginer des êtres éphémères liés à des règles intemporelles?

Comment continuer le chemin sacré de «l'histoire», de «la vérité»?

A tout instant, en tout lieu, l'héritage, les religions, des guerres, diverses croyances violent et violentent des droits déclarés universels dans leur principe.

Que construire comme projet commun à partir de ce premier article qui fonde toute la Déclaration: «Tous les êtres humains sont nés libres et égaux en dignité et en droits.»?

I m'arrive parfois de jeter à la poubelle des concepts vides, des anachronismes, des contradictions qui ébranlent le simple sentiment de vivre.

C'est dans une sorte d'écosophie déconstructive que j'essaie de récupérer la trace des autres voix, - mes semblables, mes dissemblables. Parfois j'écoute mon silence. Pas de choix.

Mes recherches se répartissent sur quelques points d'intérêt apparemment distants, mais qui se croisent et se regroupent à plusieurs reprises. Pendant ces 2 dernières années, je me suis mis à une recherche transdisciplinaire des théories critiques, études politiques, études postcoloniales, études de genre, études curatoriales, études culturelles et cybercultures. Cela pour comprendre d'une façon plus approfondie les mécanismes de représentation symbolique utilisés par les mass medias et dans les relations sociales, et comment les nouveaux médias et la cyberculture peuvent contribuer au développement d'une pensée subversive au sens chomskien.

Mes intérêts gravitent autour des questions politiques-économiques-sociales, la production filmique, le graphisme, les cybermédias.

Ce que m'intéresse dans mon travail est trouver des connections entre des choses apparemment différentes par les liens d'une pratique du montage. C'est aussi trouver des contradictions dans le discours «officiel» et encore travailler avec le quotidien des personnes.

D'autres éléments qui font partie de ma pratique sont le travail collaboratif, les multiples plateformes et la multiculturalité.

Dans les études postcoloniales, études de genre et études culturelles, j'ai pu identifier des concepts comme Identité, Hybridité, Déterritorialisation, Déplacement, Translation, Otherness. Ces concepts me touchent de façon particulière pour faire partie de mon propre quotidien d'immigré dans un pays étranger. J'essaie de les appliquer à ma propre expérience pour avoir une vision pratique de ces conceptualisations. Cette posture va dans le sens de bell hooks ou encore de Paulo Freire qui pensent que la théorisation doit être basée sur des expériences vécues.

Mon premier travail au CCC a été le documentaire «Entre deux mondes». Ce documentaire parle justement de ces questions-là à travers les témoignages d'immigrés brésiliens qui vivent à Genève. Ils parlent de leur expérience de franchir la frontière d'un pays inconnu et de leurs sentiments par rapport à leur pays d'origine. Leurs témoignages sont aussi mon témoignage. J'ai montré le film à plusieurs reprises pour la communauté brésilienne et toujours le film crée des débats et amène d'autres personnes à partager aussi leurs expériences et voir le phénomène de l'immigration, déplacement et identité comme un phénomène global. Comme un des témoignages dans le film:

«Le monde est en train de migrer et nous prenons partie à cela».

J'ai fait partie d'un groupe de recherche sur les pratiques artistiques de trois femmes: Trinh T. Minh-ha, Yvonne Rainer et Renée Green. Le groupe était intéressé à leurs stratégies de travail sur «plusieurs fronts». L'utilisation du cinéma, danse, écriture, installation, enseignement pour s'exprimer. J'ai eu un contact plus étroit avec le travail de Trinh T. et j'étais beaucoup inspiré par les idées de *speaking near by*, *polyphonie* et aussi par son montage. Ce travail a abouti à une exposition au Centre d'art contemporain de Genève, où avec d'autres étudiant-e-s, on a créé un display pour mon-

trer le travail de ces trois femmes. Cela a été un défi dû à la complexité de leur travail et le besoin de le résumer dans un espace réduit. En ce moment, on donne suite à ce travail avec la préparation d'un livre.

Les études cybermedia, cyberculture, m'ont apporté des réflexions sur les identités multiples (avatars), communautés virtuelles, opensource, réseaux P2P, Art des réseaux, Net Art, Web Art, Network, Partage du savoir, Intelligence collective.

L'espace virtuel est un espace libre et a un caractère subversif en soi. Le partage de données à travers les réseaux P2P représentent une menace pour le système industriel de production culturelle. C'est pour cela que les industries de musique, du film et software se battent tellement pour empêcher ce libre échange. Le développement technologique capitaliste a peut-être créé son propre poison...

«Le pouvoir grandissant de l'ingénierie logicielle ne débouche pas nécessairement sur celui de Big Brother. Il est beaucoup plus fissuré qu'il n'y paraît. Il peut exploser comme un pare-brise sous l'impact de pratiques moléculaires alternatives.»
(Felix Guattari, Vers une ère post-média)

Dans le cadre des études cybermedia, j'ai réalisé une pièce digitale «pac paulo» ou «avatar ratanalca». Cette pièce est la représentation de mon avatar. Je me suis approprié le jeu classique arcade PACMAN pour construire un jeu de labyrinthe où l'objectif est de fuir des monstres et d'arriver jusqu'au passage qui amène à mon curriculum. C'est une façon de faire comme l'énigme du sphinx: déchiffrez moi si vous pouvez... Ce travail exploite l'aspect jouable et interactif d'une interface web. Il entre aussi dans la question du codage comme forme de communication avec la machine vu que ce jeu a été écrit en langage ActionScript. J'ai présenté ce travail en avril 2004 lors du colloque *Jouable* à Saint-Gervais en collaboration avec Adla Isanovic, Liliane Schneiter et Catherine Queloz. Ce colloque a aussi publié un livre dans lequel figure notre projet.

En mai 2005, j'ai participé avec le collectif meate à l'exposition Polyphonie à la Shedhalle à Zurich. Notre travail parlait des questions d'open source, partage du savoir et partage de fichiers. Le projet a été réalisé en collaboration avec Marina Grzinic qui nous a mis en connection avec le réseau tester. Le travail est composé d'une interface web en forme de forum pour rendre possible le dialogue des partenaires. En plus, on a créé des bannières avec des slogans micro-statements qui parlaient de ces questions discutées et qu'on a imprimées en grande taille (90x40) et collées au mur de la Shedhalle. Tout le projet est mis sous licence copyleft.

Les études politiques ont contribué avec les concepts d'Écriture de l'histoire, Gouvernance mondiale, Impérialisme, Révolution moléculaire, Capital cognitif, Économie de la connaissance. Ces études ont été basées sur des lectures de textes de auteurs comme Noam Chomsky, Walter Benjamin, André Gorz, Toni Negri, Michael Hardt, Felix Guattari, Hakim Bey, Étienne Balibar, entre autres. Ici j'étais plutôt intéressé par les discussions autour des nouvelles formes sociales-économiques-politiques. Je pense qu'on a pas d'autre choix

que de trouver une alternative au CMI (Capitalisme Mondial Intégré) dont parle Guattari. Peut-être la révolution moléculaire qu'on pourrait aussi appeler TAZ (Temporary Autonome Zone), selon Hakim Bey, c'est la réponse, mais comment cela se passerait-il?

Je suis intéressé à l'analyse des discours des médias et la rhétorique politique pour le mettre en relation avec des événements qui puissent les contredire. Créant ainsi une dissonance des discours. Ce point-là peut être retrouvé sur le documentaire «Fragments d'une occupation» (en collaboration avec Wolgrand Ribeiro et Marian Hassan) qui parle de la construction d'un mur de séparation par Israël. Le discours officiel de sécurité est mis en conflit avec celui de l'occupation. La question se pose: est-ce qu'on a le droit d'imposer des restrictions à une population au nom d'une sécurité hypothétique?

«La tradition des opprimés nous enseigne que l'état d'exception dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation»
(Walter Benjamin, Sur le concept d'histoire VIII)

On peut aussi retrouver cette analyse sur le projet CAM -Cellule Active Monde (en collaboration avec Nathalie Perrin). C'est un projet créé au lendemain des événements du 11 septembre 2001 au cours cybermedia et maintenant hébergé sur la plate-forme meate.<http://www.meate.ch> Le projet pour cette nouvelle édition est de faire une mise en scène de moments de l'histoire du XXème et de les mettre en rapport avec d'autres événements séparés par le temps, mais en connection du point de vue global. C'est une forme de création d'un discours historique par la récupération des médias et de les rassembler dans un nouveau contexte.

Méthode

Pour chaque projet il y a une méthode qui s'adapte mieux à l'objet analysé, mais la méthode générale utilisée est basée sur la méthode que Chomsky expose dans son texte «What Makes Mainstream Media Mainstream»:

«On prend ce qui a été dit hier et aujourd'hui et on peut faire une comparaison. On pose des questions sur le fonctionnement et ce qui est derrière les nouvelles et à partir de cela on fera nos conclusions». (traduction libre)

Projets en cours de réalisation

Around a Wall

Around a Wall est un documentaire de 52' filmé en Palestine fait en collaboration avec Wolgrand Ribeiro et Marian Hassan.

En 2002 l'état d'Israel commence à construire une barrière pour délimiter son territoire. Cette délimitation qui ne correspond pas à la frontière établie par les accords internationaux a été jugée illégale par la Cour Internationale de Justice. Malgré ce jugement, aucune mesure n'a été prise pour empêcher l'Etat d'Israël de poursuivre son entreprise.

Le film montre un peu de la vie de gens qui ont leur

quotidien dérangé par la construction du mur de séparation. Des profs et élèves privés du droit à l'éducation, des médecins empêchés de donner secours à la population, des agriculteurs privés de leur terre...

Ici nous pouvons avoir un regard de près sur quatre villes au long de la trajectoire du mur de séparation Arabe/Israélites en Palestine. Les questions qu'on se pose sont : comment les gens peuvent vivre dans une telle situation ? Est-il possible de vivre en paix dans un tel environnement ?

Selon des activistes israéliens, la sécurité n'est qu'un prétexte pour assurer une expansion territoriale israélienne. Des populations palestiniennes sont soumises à une stratégie d'étranglement économique par la destruction de leurs moyens de survie.

Les motivations cachées derrière le discours sécuritaire sortent de l'obscurité et donnent place à une réflexion sur la rhétorique officielle.

Le travail a commencé lors d'un séjour de Marian auprès du Haut Commissaire des Nations Unies pour les Droits de l'Homme en Palestine. Wolgrand m'a exposé l'idée de faire un documentaire sur la construction du mur de séparation. J'ai accepté tout de suite parce que la question de la Palestine m'a toujours intéressé. Je me demandais comment peut encore exister une politique colonialiste tellement évidente de nos jours...

Wolgrand est reparti sur le terrain pour enregistrer les images avec son expérience de photjournaliste international. Heureusement nous sommes à l'époque de l'internet. Nous avons réussi à travailler à distance grâce à cet outil. Chaque jour il envoyait des nouvelles et on a pu suivre ensemble le travail de captation d'images.

Sortir le matériel filmé d'Israël a été le grand souci pour nous. Lui, il avait eu une expérience de contrôle de ses k7 lors de la première sortie du pays. On ne pouvait pas prendre encore ce risque. On a pensé à des alternatives qui passaient par l'envoi du matériel à un serveur web pour les récupérer ici. Franchir la frontière physique par des moyens digitaux.

Enfin on a opté pour faire un backup général des images et les envoyer par courrier diplomatique de l'ONU. Ça a marché...

Pendant ce temps, je me suis mis à l'étude de l'histoire moderne Israélo-palestinienne. J'ai lu des textes de Edward Said, j'ai vu des films déjà réalisés sur cette thématique (Palestina Palestina, Arna's Children, Route 181, Mur, Jenin Jenin, Le rêve brisé, ...), j'ai consulté régulièrement le site du ministère des affaires étrangères d'Israel, des journaux israéliens (Haaretz, Jerusalem Post), des sites d'information palestiniens (eIectronicintifada.org), ONU.

Avec le retour de Wolgrand, nous nous sommes mis à regarder 30 heures de rushes... J'ai presque appris l'arabe...

Une fois les images déjà en tête, on a passé au montage. D'abord on a tracé un plan de montage basé sur la construction d'une manifestation, mais il n'a pas été retenu.

Les éléments qui font partie du film sont: le mur (barrière), checkpoints, occupation, personnes, manifestation. On a isolé ces éléments et à partir d'eux on a refait le plan de montage. Ce plan de montage est basé sur la répétition. On donne le rythme du film par la répétition d'éléments.

Dans le film il y a deux hypothèses de base:

1) *Le prétexte de sécurité est faux. Ce qu'il cache est une colonisation et annexion de territoire et de ressources naturelles (eau).*

2) *Le mur étrangle économiquement la population en la privant des moyens de subsistance.*

Une question se pose : est-ce que le film est partial? La réponse est non. Le film n'est pas partial. Il ne prend pas le parti palestinien comme beaucoup ont pu le dire. Ce qu'il fait, c'est juste de s'approcher du quotidien des personnes qui ont leurs libertés fondamentales menacées, et de poser la question: est-ce qu'un pays peut imposer la souffrance à un autre peuple au nom de sa propre sécurité?

Les interviewés sont des activistes israéliennes des droits de l'homme, la population palestinienne qui a eu ses terres confisquées et détruites par la construction du mur, des enfants, profs, médecins et d'autres qui étaient autour du mur.

CAM (cellule active monde)

«L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance.»

(Walter Benjamin, Sur le concept d'histoire V)

Ceci est un travail fait en collaboration avec meate.

Nous travaillons à la mise en place d'une interface web qui nous permet de naviguer dans le XXème siècle d'une façon interactive. À chaque décor, des icônes de différents médias (vidéo, son, texte) nous amènent à des connections qui, normalement, passent inaperçues.

On voulait travailler avec les médias. On a pensé créer un petit observatoire basé sur le web où on pourrait analyser des informations transmises par les mass médias.

Le premier pas a été de faire une recherche sur les propriétaires des mass médias. Cela nous a paru évident puisque avec cette information on pourrait déchiffrer les arrières plans des nouvelles et les éléments idéologiques qui les englobent. Avec cette recherche on a pris connaissance des immenses empires de l'information et les liens qui les connectent avec d'autres secteurs du capitalisme financier et industriel.

Cette étape a été soutenue par des lectures de textes, notamment de Noam Chomsky où il expose son modèle de propagande. Des sites internet comme theyrule.net et zmag.org ont été beaucoup consultés.

La phase suivante a été la recherche de contenus analysés. Pour cette phase on a commencé notre recherche par

les réseaux P2P où nous avons «pompe» un grand nombre de documents audio, vidéo, photo et texte. À mesure qu'on organisait ces documents, nous nous sommes rendu compte qu'il fallait faire un mapping avec ce matériel.

Il est apparu alors l'idée de faire un mapping historique où on pourrait faire des connections entre des faits historiques écartés dans le temps, mais qui sont étroitement liés. Le web est l'endroit idéal pour ce mapping pour donner la possibilité de créer des hyperlinks entre ces éléments écartés.

Cette idée vient aussi de la réflexion sur des textes de Walter Benjamin, Trinh T. Minh-ha et d'autres sur la question de l'écriture de l'histoire où encore l'histoire et les histoires, Histoire/histoire.

Nous avons réalisé des recherches pour élaborer une timeline avec des événements de l'histoire officielle (Guerres, Communication, Transport, Arts et Spectacle). Pour cette recherche nous avons utilisé Wikipedia, encyclopédies, atlas, films...

L'histoire écrite ici n'a pas forcément des liens avec l'histoire officielle. C'est une lecture subjective de l'histoire.

Production au long des deux derniers ans

- * «Entre deux mondes», documentaire, 27 minutes, langue: portugais sous-titré en français.
- * «pac paulo», pièce digitale pour le web. créée en flash avec ActionScript.
- * «mapping de lecture Whose World Order», présentation de textes de Noam Chomsky.
- * «cyberaxe.org», contribution au groupe d'étude pour le design du site 2004-2005.
- * «C'est l'histoire d'une femme qui», projet de recherche avec la production d'une exposition au Centre d'art contemporain et préparation d'un livre.
- * «mmt», plateforme web pour discussion par Forum et publication de webbanners.

Bibliographie résumée

- BARTHES, Roland. Elements of Semiology, 1964, NY, Hill and Wang, 1968.
- BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire (1940).
- CHOMSKY, Noam, HERMAN, Edward S.. Los guardianes de la libertad. Manufacturing Consent : The political economy of the mass media. Pantheon Books, NY 1988.
- CHOMSKY, Noam. Whose world Order : Conflicting Visions. http://www.zmag.org/chomsky/whose_world_order.htm
- HALL, Stuart. Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. London : Sage Publications 1997.
- hooks, bell. Teaching to Transgress : Education as the Practice of Freedom. Routledge, NY, 1994
- LEVY, Pierre. Cyberculture. Rapport au conseil de l'europe,
- LOVINK, SCHNEIDER. Un monde virtuel est possible. Des médias tactiques aux multitudes numériques. Octobre 2002. http://infos.samizdat.net/article.php?id_article=205/
- Tzu, Sun. A Arte da Guerra.

«Celui qui ignore l'histoire est condamné à la reproduire»

«The history of art is the history of copy rites, of transformations that take place during acts of copying.» H. Schwartz

POUR COMMENCER

Pour commencer, je mets mon itunes en marche, je passe le «Trouble Everyday», je viens juste de check quelques images sur internet, elles se trouvent encore dans la mémoire tampon de mon ordinateur. Mon petit orteil va mieux, merci, et l'ongle s'est complètement reconstitué. Il est temps semble-t-il de faire le point sur l'état de ma recherche. Pomme © est donc cette étude que je mène sur les pratiques de la copie, et les questionnements que ces différentes pratiques soulèvent. En tant qu'artiste et producteur d'images, je suis sensible à cette question et ma pratique qui utilise l'appropriation, le détournement, la citation, la dégradation visuelle, entre autre, m'appellait à une clarification des concepts liés à la copie. L'époque actuelle est aussi propice à cette réflexion, p2p, médicaments génériques par exemple.

Ma recherche se base sur l'étude de textes et l'observation du quotidien. Une première approche, influencée par l'air du temps, les «affaires technologiques» qui jallonnent l'actualité et les débats d'opinions, amène à réfléchir à la question du point de vue économique, régit par le droit d'auteur ou par le copyright et éthiques, prises de position face aux gestions des nouveaux rapports de productions à l'ère numérique.

Je concentre mes recherches sur trois terrains d'étude: biologique, artistique, et idéologique. Ces terrains s'entendent dans un sens étendu et interconnecté, une pratique qui s'exerce dans l'un, informe et influence les deux autres. Il est évident que ces catégories sont arbitraires. Ce sont les moments choisis d'un même processus culturel, code, usage, affect. Je rappelle ici la vision que j'avais il y a un an environ sur le développement de ma recherche. Cela me permet de souligner à quel point j'estime une réflexion sur la pratique de la copie comme cruciale pour comprendre les transformations que connaît actuellement la société.

Enquête sur les pratiques de la copie. Recherche de définitions des statuts modernes d'original, et de copie, en partant de situations (légales, morales, historiques, artistiques, culturelles, économiques, techniques,...) contemporaines. Incidences, congruences, hybridations des différents domaines.

En sociologie, mimétisme, mode, projection, possession, marges, ...

En économie, reproductibilité technique, droit d'auteur, copyright, piratage, opensource...

En art, portrait, ready made, plagiat, faux, popart, appropriation, caricature, sampling, spoof...

En biologie et génétique, division cellulaire, structure et forme commune, cancer, clonage, brevet sur le vivant...

CONNAIS-TOI TOI-MÊME

Dans la nature la copie est à l'oeuvre dès l'apparition de la vie. L'ADN qui code chaque cellule, est le support matériel de l'hérédité. Deux brins d'ADN peuvent s'associer en une double hélice. Chaque brin peut servir de matrice pour la synthèse d'un brin complémentaire, mécanisme fondamental de la réplication, qui assure la

pérennité de l'information génétique. Et seul les gènes, qui codent la production d'enzymes et de protéines, sont lus. Cela représente 3% du génôme humain, le reste des séquences non codantes, «junk ADN», est occupé à un tiers par des séquences qui se répètent sans cesse. Il existe même une séquence longue de trois cents lettres qui est répétée un demi million de fois. Le sens de cette redondance demeure un mystère.

L'information génétique est essentielle dans le processus d'évolution. Mais la possibilité d'hériter d'informations sur l'état de l'environnement par voie génétique est très limitée. L'acquisition d'informations est donc bénéfique, elle permet le choix de conditions plus favorables à l'obtention de descendance. Les informations sont obtenues soit par expérience personnelle, essai-erreur, soit par observation des autres, information sociale. L'information sociale se transmet par signaux formulés comme informatifs, par des signaux par inadvertance, ou information publique. Certains animaux, tels les étourneaux, s'observent. Ils copient le choix de leurs congénères à succès, en matière d'habitat, gestion des ressources et choix de type de reproducteurs, ces imitations se basent sur l'observation de l'information publique. Même certaines plantes sont capables de fournir de l'information sociale qui pourra être copiée par d'autres. L'information non génétiquement acquise se transmet horizontalement, entre individus d'une même espèce partageant un même habitat et des mêmes ressources. Elle permet à l'individu de se situer dans son espèce, et à l'espèce de disposer d'un champ d'informations important pour sa survie, sa culture! La copie du choix des partenaires implique la transmission de traits phénotypiques, sur la base du comportement des prédécesseurs.

Transmission et sélection culturelle.

L'information culturelle, appelée «mème», se crée au niveau du système nerveux central, et s'observe dans le comportement. Elle se transmet par imitation, facilitation sociale, empreinte comportementale, apprentissage et enseignement. Les erreurs d'apprentissage et l'innovation sont ses facteurs de mutation. L'information héritable est constituée de gènes et de mèmes.

Les enfants, même tout petits, utilisent l'imitation dans leur rapport au monde. Dès deux semaines, ils sont capables de reproduire des signes produits par d'autres, instantanément ou en différé. Assimilation. Sensoriel et stade représentationnel. L'observation, la pratique. Souvenirs. L'apprentissage du langage, écrit ou oral, passe par la répétition et l'imitation. La répétition et la transmission culturelle.

Le mythe de l'éternel retour. Mircea Eliade. Temps cyclique, motif des saisons, et le «pattern» du quotidien. La copie et l'imitation se manifestent dans l'inconscient collectif. Identification de structures archétypes, instances d'un tout unique et fragmenté. Mimétisme. Effet de modes (Jung). Parler aussi des chocs des cultures, de l'imitation dans le contexte colonial.

Reproduction sexuée, virus, cancer.

IT'S SO BEAUTIFUL (yes, but it's scrambled)

Je ne veux pas trop me mouiller, mais je fais remonter la copie (j'utilise ici copie au sens de traduction) à l'art rupestre, empreintes en négatif d'une présence. Avant l'usage d'un mode d'expression, un usage souvent involontaire du monde comme surface sensible qui garde trace. Les formes qu'emprunte la transmission des savoirs utiles, information publique ou (semi-), passe

par la répétition, rites, magies, histoires. Le modèle de l'icône, répétition de la disparition mystérieuse du Christ, permet la communion avec l'autre monde. Établissement d'images, de formes et de conventions, Mère à l'Enfant..., qui sont l'expression d'un ailleurs dont l'ici ne semble que pâle réplique. L'usage des miroirs produit à sa surface une copie virtuelle inversée.

Théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, analogie et correspondance entre macrocosme et microcosme. Proportions et harmonie découlant de l'observation et de la réplique des lois naturelles. Canons géométriques, règles d'or. L'observation de la nature, de ses motifs, donne naissance aux tapisseries, à un art qui se réplique par sa propagation. Art gothique, et les cathédrales synthèses ou miroir des savoirs.

Schéma de la perspective, par l'imitation de la nature et il y a une séquence progressive qui, de génération en génération, s'attache à résoudre un à un les mêmes problèmes. Schéma structural.

Le réalisme, moment où la préférence de l'artiste va à la représentation des traits individuels plutôt qu'à la reproduction des stéréotypes.

Et j'en passe, de toute manière c'est pas trop l'ordre ni le nombre qui compte. L'environnement engendre des formes nouvelles. Evoquer l'invention de l'imprimerie (la copie comme un exemplaire), et faire un bond jusqu'à celle de la photographie (fin du système de mimesis), l'oeuvre d'art à l'époque de... , la dissolution de l'aura. Standards.

Le Déjeuner sur l'herbe, LHOOU, contrefaçon, readymade, collages, plagiat, industrie culturelle, pop art, hyperréalisme, art conceptuel, mort de l'auteur, video, appropriation, art numérique, supports sont une suite de lieux où se déroulent un débat ouvert sur les notions d'original et de copie. Bref, tout me laisse à penser que toute production est en soi une «copie, une imitation» du moment qu'elle participe d'un rapport.

QUI VEUT LA FIN VEUT LES MOYENS

Dans l'étude de cette troisième partie, ce qui m'a surtout touché, c'est le sens qui fut donné/est donné à ses devenir. En partant de l'information publique, la répétition d'un savoir relatif, la mise en place de la sociabilité dirigée, de l'écriture de son histoire, les aspirations idéales, arriver à la piraterie*. D'intermédiaire cultu(r)el, l'oeuvre se voit réduite à un simple bien matériel.

Lamartine dans une lettre de 1858 évoque *«la plus sainte des propriétés, celle de l'intelligence: Dieu l'a faite, l'homme doit la reconnaître.»* Le droit de l'auteur, "droit naturel", apparaît dans la législation, c'est un droit moral, perpétuel, inaliénable et incessible. Ce droit n'interdit pas la copie ou la publication, mais garantit qu'une oeuvre sera toujours attribuée à son créateur originel et qu'elle ne sera pas falsifiée. *«Mais c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés.»* *«Lorsqu'un auteur fait imprimer un ouvrage ou représenter une pièce, il les livre au public, qui s'en empare quand ils sont bons, qui les lit, qui les apprend, qui les répète, qui s'en pénètre et qui en fait sa propriété.»*, Le Chapelier. Une des caractéristiques de la connaissance veut qu'elle n'existe vraiment que lorsque rendue publique. Échange en général avec le public. La propriété accordée au créateur est subordonnée à son utilité sociale, c'est la version utilitariste de la propriété intellectuelle, en opposition avec la version naturelle. Les droits accordés

sont alors issus d'un contrat social. La propriété intellectuelle est investie de la promotion des Sciences et des Arts. Intérêt public, propriété(?) collective. En 1791, la loi française sur le droit d'auteur concède au créateur une propriété exclusive sur ses oeuvres durant toute sa vie, et cinq ans après sa mort, cette période est de 70 ans actuellement. Domaine public. (Les Américains l'ont prolongée de 25 ans, pour éviter à Mickey de tomber dans le domaine public.) Droit de reproduction/droit de représentation. Pourtant l'usage peut se faire dans un cadre familial, le public bénéficiant aussi du droit de citation (courte), la parodie, la représentation d'oeuvres dans des catalogues de vente aux enchères. La copie privée est autorisée, seule la mise à disposition est interdite.

Il est grave que le copyright tende, sous l'impulsion des Etats-Unis, à remplacer le droit d'auteur (convention de Berne). Grave aussi les brevets sur le vivant, les nouvelles lois sur les médicaments génériques, les diverses amendements sur les supports numériques. Risible une société qui produit des biens culturels à seules fins marchandes, qui s'accaparent et disposent des savoirs sans âge, dont l'optimisation de bénéfices matériels est le seul but (et la domination).

Penser comme Marx que l'intérêt premier de toute production est la création d'intelligences collectives.

ET ALORS?

Je n'ai pas parlé du clonage et il est tard. Alors c'est l'histoire d'un clone qui va voir un médecin, «docteur, je suis le clone le plus triste du monde.» L'autre lui propose d'aller au cirque qui est justement en ville, voir le clone le plus drôle du monde, il saura lui redonner le sourire. «Mais ce clone, c'est moi!» répond le clone.

Assez ri. Cette étude m'a amené à l'observation de formes récurrentes dans le processus culturel.

Je mène une recherche sur les formes récurrentes dans l'art contemporain, en me basant sur les 30 années d'archives du Centre d'Art Contemporain de Genève. J'ai entrepris la rédaction d'un petit lexique, qui réunit les termes et concepts qui m'ont permis de comprendre les enjeux relatifs à la copie. Et un logo pour le programme (CC)© de l'esba, de Genève.

Cette copie contient des idées originales (peut-être), de l'information publique (sûrement), du plagiat (plein)

Merci à La propriété littéraire et artistique, Bernard Edelman; Le boucher du prince Wen-houei, Bastien Gallet; Dot

dot dot 7; Dear images, art, copyright and culture, Mc Clean and Schubert; Imitation et anthropologie, Terrain 44;

Du bon usage de la piraterie, Florent Latrive; Le serpent cosmique, J. Narby; The culture of the copy; et merci à tous ceux qui se reconnaîtront deux fois plutôt qu'une.

*La piraterie n'a pas d'existence juridique, il faut parler de contrefaçon.

ADN
AOC
Appropriation
aura
auteur
authorship
Authentique

Bastard pop (Mashups, Blends)
Bootleg
Brevet
Brevet sur le vivant
Bouture

Clonage
Clone
Clone informatique
Coauteur
Contrat
Contrefaçon
Convention de Berne
Convention des droits de l'homme Article 10 - Liberté d'expression
Copie
Copie carbone
Copycat
Copycat drugs voir Génériques
copyleft
Copy prevention
copyright
copywrong
Copy/paste
Créations de l'esprit
Creative commons
Digital rights management (DRM)
Domaine public
Droit de citation
Droit d'auteur
Droit moral
Droits voisins
Droplift, Don à l'étalage.
Doublon

Edits
ersatz

Fair use
Fan fiction, fan film
forme
Freeware

Générique (adj.)
Génériques (n.)
GLU license
GNU

Inconscient collectif

Junk ADN

license
license multiple
license

Trademark

Mode
modèle

MTV mash
OMPI
opensource
Orphelin (orphan works)
Original (n.)
ownership

parodie
pastiche
patente
pattern
The Phantom Edit Fan Network
pinchbeck
piraterie
Plagiat
Plunderphonic
Propriété intellectuelle

Redevance sur les supports vierges (Suisa)
Redondance
Réinterprétation
Réplication
Répliquants
Rip off
royalty-free

Sample
Sérialité
Serial Number Cracks, License
signature
simulacre
simulation
Spoof
succédané
unauthorised remixes
...



Synopsis du film:

NEM-NEE est un film documentaire sur l'évolution actuelle du droit d'asile en Suisse et ses conséquences humaines. Il est produit par IGA SOS Racisme (Groupe d'intérêt pour les requérants d'asile), réalisé dans le cadre du programme d'études CCC par Charles Heller. Après être revenu sur les fondements historiques et conceptuels du droit d'asile et des étrangers, après avoir retracé l'évolution juridique actuelle, il documente les conditions de (sur)vie des personnes dont la demande d'asile a été frappée d'une décision de non-entrée en matière (NEM).

Niveaux:

Au niveau de mon travail personnel, ce film est une continuation de différentes recherches, principalement sur la politique migratoire helvétique, ainsi qu'une recherche sur l'essai vidéo.

Il s'inscrit dans la continuation d'une série d'interventions autour de la problématique de la politique migratoire helvétique qui ont pris des formes diverses, allant de l'atelier d'histoire, à des interventions dans le cadre de manifestations, à un essai vidéo. Ces projets ont toujours impliqué un groupe de personnes hétérogène et mouvant, qui ont en commun de se sentir concernées par la politique migratoire actuelle.

Au niveau de l'espace public, ce film s'inscrit, et est soutenu par un mouvement plus large de personnes et d'organisations qui contestent la politique migratoire helvétique.

Contexte politique et social:

Il n'est pas le lieu de revenir en détail sur l'évolution complexe qui traverse nos sociétés au niveau de leurs relations à l'étranger, ni sur celle du droit d'asile et des étrangers. Je me contenterai ici d'évoquer brièvement la situation des demandeur(euse)s d'asile exclus de la procédure d'asile par le biais d'une décision de non-entrée en matière (NEM), et l'évolution juridique qui la détermine, à travers une brève citation extraite du film:

«Le 1er avril 2004 est entré en vigueur ce qu'on appelle le PAB03, le programme d'allègement budgétaire 03, qui a touché beaucoup de domaines de la vie politique en Suisse, ses mesures sont extrêmement incisives sur le plan de la procédure en particulier, alors même qu'à priori ça n'a rien à voir avec des questions budgétaires, et d'autre part sur le plan de l'exclusion des requérants d'asile déboutés par le biais d'une non-entrée en matière, de leur exclusion de toute aide sociale ordinaire. Si on prend les chiffres, ça fait presque 8000 personnes qui ont reçu une telle décision en 2003. Les autorités en fait illégalisent les gens, les poussent dans la clandestinité, leur disent débrouillez vous, nous on veut plus vous voir, repartez comme vous êtes arrivés». (1)

Je renvoie au film concernant les conditions de (sur)vie des personnes frappées de NEM à Soleure, la chasse à laquelle se livre littéralement la police, et aux rapports de monitoring de l'ODM (Office fédéral des migrations) concernant la diversité des situations cantonales, bien que sa perspective soit profondément biaisée dans la mesure où il se fonde uniquement sur les données récoltées par différentes autorités (cantons, foyers, police, etc.) et occultant les conditions de vie des personnes concernées. (2)

Les conséquences humaines de cette modification de la loi étaient largement occultées par les autorités helvétiques. Elles étaient également condamnées à l'invisibilité, dans la mesure où le but de cette loi était que ces personnes « disparaissent ici ou ailleurs », ce qui se passait effectivement dans une large mesure. Cette négation et cette invisibilité légitimaient l'acceptation par le parlement de la 6ème révision de la loi sur l'asile, qui étend les mesures du 1er avril à d'autres catégories de requérant d'asile. En témoigne cette brève d'ATS concernant la pré-décision de la Commission du Conseil des Etats:

« Un autre tour de vis a été apporté concernant la levée de l'aide sociale et son remplacement par une aide d'urgence. Déjà appliquée depuis avril pour les requérants frappés d'une non-entrée en matière sur leur demande, cette mesure devrait désormais s'appliquer à tous les étrangers qui sont renvoyés». (3)

Contexte de production :

Je me suis initialement rendu à Soleure en octobre 2004 pour une journée de tournage dans le cadre du film (encore en cours) sur l'évolution du droit d'asile et des étrangers. La question des personnes frappées de NEM devait en constituer un chapitre. Quelques mois plus tard, (début janvier 2005) des conditions de vie pour les personnes frappées de NEM qui s'étaient empirées (l'hiver, auquel s'ajoutait de nombreuses agressions à caractère raciste), l'évolution juridique qui s'annonçait de plus en plus préoccupante, Françoise Kopf (IGA SOS Racisme) me demanda de revenir documenter certaines situations afin de pouvoir remettre un document filmique au Commissaire Européen des Droits de l'Homme (M. Alvaro Gil-Robles), pour lui permettre à son tour de faire pression sur les autorités. Suite au tournage, en regard du contexte politique et social, il a semblé important de rendre accessible ce document à un plus grand nombre de personnes, et donc de lui donner une forme qui puisse rendre les images intelligibles.

Ainsi ce film visait à donner une visibilité à une réalité sociale jusque-là niée par les autorités, montrer la logique de l'évolution juridique en cours, et participer à une autre tradition tout aussi helvétique que la politique xénophobe de nos autorités : celle de la résistance de la population à cette même politique.

Production :

Ce film a été réalisé dans l'urgence, en fonction d'un agenda imposé par le contexte politique.

Ce calendrier a rendu une production collective absolument indispensable.

Ont participé au niveau technique :

Enrico Pizzolato, diplômé en Relations Internationales et jeune cinéaste, en tant qu'assistant à la réalisation, Stéphane Delannoy, étudiant à l'ESBA, à assumé la deuxième caméra, Manuela Honegger, étudiante en Sciences Politiques, en étude de genre et activiste, a participé au son lors du tournage à Soleure, à la précision des concepts, à la traduction, Abdel Sidibé, avec qui je co-réalise le film en cours sur la politique migratoire, a participé à la prise de son lors du tournage à Bienne, Margrit Pfister traductrice, a assumé la traduction, Niklaus Nuspliger, étudiant en Sciences Politiques, a participé à la traduction et à la correction. Le graphisme du DVD a été entrepris en collaboration avec Aurélien Gamboni, artiste et attaché de presse au Centre d'Art Contemporain (CAC), et l'édition du DVD a été réalisée par Cicero Egli, artiste indépendant et ancienne-

ment curateur de l'espace d'exposition Forde. Tous deux sont d'anciens étudiants du programme d'études CCC.(4)

Au niveau conceptuel :

Il va sans dire que l'équipe technique a largement participé à forger la structure ainsi que les concepts du film. En plus de cette équipe, j'ai dû avoir recours à l'expertise juridique, conceptuelle et historique de Françoise Kopf (IGA SOS Racisme), Michel Ottet et Barbara Tschopp (tous deux permanents à ELISA, assistance juridique pour les requérants d'asile), Karl Grunberg (secrétaire général d'ACOR SOS Racisme).

Ursula Biemann a apporté ses critiques précieuses au niveau formel et conceptuel lors de la 3ème et dernière période de travail.

En dehors de ces « personnes ressources », les écrits d'Hannah Arendt, de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, de Michel Foucault, et de Giorgio Agamben, ont été des références pour moi.

Le rapport Bergier, différents rapports de l'administration helvétique ainsi que des organisations suisses de défense des droits des réfugiés, les listes emails dont je fais partie, ont également été des sources importantes.

Diffusion :

IGA SOS Racisme assure la diffusion. Pour cela, elle s'appuie sur des réseaux différents, dont les principaux sont Le Carrefour NEM CH, Solidarité sans frontières, ACOR SOS Racisme.

Une première version a été montrée du 15 au 19 mars à

Berne durant la scission du Conseil des Etats (et a donné lieu à un petit événement médiatique), une deuxième le 8 avril lors de la Commission des Droits de l'Homme à l'ONU, et une troisième a donné lieu à une édition DVD finalisée le 29 avril, et montrée depuis à travers la Suisse, tant par des organisations de défense des droits des requérants d'asile, que des collectifs de sans papiers, des institutions comme la Croix Rouge, des Universités, etc. De nombreux individus l'ont également accueilli. Lors de chaque présentation, le film est réapproprié, complexifié, et contextualisé par les différentes organisations et individus présents. Ainsi loin d'être un objet fini, et qui prétendrait à la représentation de la totalité d'une situation, il s'agit véritablement d'un objet dans une performance politique plus large, qui permet à d'autres personnes de prendre la parole à partir du film.

(1) Yann Golay, OSAR (Organisation Suisse d'Aide aux Réfugiés), NEM-NEE, Charles Heller, 2005

(2) Le rapport est disponible sur le site de l'ODM : www.bfm.admin.ch

(3) ATS-SDA, Berne, Conseil des Etats, 17.03.05

(4) J'aurais souhaité collaborer plus étroitement avec les personnes frappées de NEM à différentes étapes de la production, mais l'éloignement géographique de Soleure, la précarité de leurs situations (ne restant généralement pas dans des lieux fixes, il est souvent difficile de les atteindre), et l'urgence de la production, ont rendu cet échange impossible. Elles n'ont vu le film que lors de la première et ont été généralement satisfaites.

Michael Hofer_Manhattan transfer 01

Dans le champ théorique de l'urbanisme et de l'architecture, les utopies révèlent une sorte de conscience du moment représentative de l'état du monde et des rapports humains. Actuellement, il y a peu de formulations utopiques pour ce champ particulier. Dans la production de l'architecture médiatisée, on assiste depuis plusieurs décennies à une vaste entreprise de design extrêmement performante, qui traduit l'état désespéré où se trouvent les architectes quant à leurs ambitions de traduire en terme spatial des propositions utopiques. Dans une histoire récente, les utopies les plus marquantes se sont développées soit dans les conditions d'une reconstruction sociale d'après-guerre, soit dans des époques de tensions sociales provoquées par des évolutions radicales des conditions de production.

Selon l'historien Charles Jencks, la destruction de Pruitt-Igoe à Saint Louis en 1972 apparaît comme un événement clé de l'histoire de l'architecture. Sans le suivre dans ses conclusions sur l'inanité de l'architecture moderne dont Pruitt-Igoe serait la preuve éclatante, acceptons la destruction de ce quartier (bâti par l'architecte américano-japonais Minoru Yamasaki) comme un fait historique important; d'autant plus que par un curieux hasard, mais la banalité se soustrait au hasard, Minoru Yamasaki a également signé les Twin Towers détruites le 11 septembre 2001 à Manhattan.

Les œuvres (détruites) de Minoru Yamasaki servent à mettre en perspective la faillite du modernisme et du postmodernisme. Sur leurs ruines, la pensée contemporaine peut échafauder des contre-projets utopiques. Les ingrédients nécessaires à la mise en forme d'une utopie sont rassemblés. En voici les premiers dévelop-

pements.

Cosmo

Un métro mondial relie les empires occidentaux qui ont façonné historiquement la psyché contemporaine. Ce métro, baptisé COSMO, relie Louxor-Egypte à Luxor-Las Vegas en passant par Athènes, Rome, Etretat-Paris, Ground Zero-Manhattan, Pruitt-Igoe-Saint Louis. A chaque arrêt de ce premier tracé du COSMO, un projet architectural est spécialement conçu. A Las Vegas, des bâtis canins, avatars postmodernistes d'immeubles en forme de chiens; à Pruitt-Igoe, un quartier d'axovillas, archétypes de la maison individuelle pour «single»; à Ground Zero-Manhattan, l'Organisation mondiale du commerce équitable (OMCE), proposera une place recouverte de verre percée en son centre d'un patio stellaire; à Paris-Etretat, le One World Casino (OWC) s'installera dans un bâti stellaire construit sur la rive atlantique normande; à Athènes, un établissement de métépsychose assistée; etc.

Paris-Etretat

Le One World Casino (OWC) est un projet développé pour Paris. L'inscription décentralisée du OWC dans Paris se fait par la cooptation d'un axe important de la structure urbaine parisienne. Ce tracé - creusé au milieu du 19e siècle par Haussmann, du Louvre à la porte Maillot, et poursuivi au 20e siècle jusqu'à la Défense, avec la construction dans les années 80 de son point d'orgue, la Grande Arche - est poursuivi au 21e siècle jusqu'à Etretat. Le COSMO trace la ligne en souterrain. Le One World Casino est le cinquième point d'une suite qui débute à

Dans le champ théorique de l'urbanisme et de l'architecture, les utopies révèlent une sorte de conscience du moment représentative de l'état du monde et des rapports humains. Actuellement, il y a peu de formulations utopiques pour ce champ particulier. Dans la production de l'architecture médiatisée, on assiste depuis plusieurs décennies à une vaste entreprise de design extrêmement performante, qui traduit l'état désespéré où se trouvent les architectes quant à leurs ambitions de traduire en terme spatial des propositions utopiques. Dans une histoire récente, les utopies les plus marquantes se sont développées soit dans les conditions d'une reconstruction sociale d'après-guerre, soit dans des époques de tensions sociales provoquées par des évolutions radicales des conditions de production.

Selon l'historien Charles Jencks, la destruction de Pruitt-Igoe à Saint Louis en 1972 apparaît comme un événement clé de l'histoire de l'architecture. Sans le suivre dans ses conclusions sur l'inanité de l'architecture moderne dont Pruitt-Igoe serait la preuve éclatante, acceptons la destruction de ce quartier (bâti par l'architecte américano-japonais Minoru Yamasaki) comme un fait historique important; d'autant plus que par un curieux hasard, mais la banalité se soustrait au hasard, Minoru Yamasaki a également signé les Twin Towers détruites le 11 septembre 2001 à Manhattan.

Les œuvres (détruites) de Minoru Yamasaki servent à mettre en perspective la faillite du modernisme et du postmodernisme. Sur leurs ruines, la pensée contemporaine peut échafauder des contre-projets utopiques. Les ingrédients nécessaires à la mise en forme d'une utopie sont rassemblés. En voici les premiers développements.

Cosmo

Un métro mondial relie les empires occidentaux qui ont façonné historiquement la psyché contemporaine. Ce métro, baptisé COSMO, relie Louxor-Egypte à Luxor-Las Vegas en passant par Athènes, Rome, Etretat-Paris, Ground Zero-Manhattan, Pruitt-Igoe-Saint Louis. A chaque arrêt de ce premier tracé du COSMO, un projet architectural est spécialement conçu. A Las Vegas, des bâtis canins, avatars postmodernistes d'immeubles en forme de chiens; A Pruitt-Igoe, un quartier d'axovillas, archétypes de la maison individuelle pour single; A Ground Zero-Manhattan, l'Organisation mondiale du commerce équitable (OMCE), proposera une place recouverte de verre percée en son centre d'un patio stellaire; à

Paris-Etretat, le One World Casino (OWC) s'installera dans un bâti stellaire construit sur la rive atlantique normande; à Athènes, un établissement de métépsychose assistée; etc.

Paris-Etretat

Le One World Casino (OWC) est un projet développé pour Paris. L'inscription décentralisée du OWC dans Paris se fait par la cooptation d'un axe important de la structure urbaine parisienne. Ce tracé - creusé au milieu du 19e siècle par Haussmann, du Louvre à la porte Maillot, et poursuivi au 20e siècle jusqu'à la Défense, avec la construction dans les années 80 de son point d'orgue, la Grande Arche - est poursuivi au 21e siècle jusqu'à Etretat. Le COSMO trace la ligne en souterrain. Le One World Casino est le cinquième point d'une suite qui débute à la Pyramide du Louvre, se poursuit par l'obélisque de Louxor de la place de la Concorde, se focalise en troisième lieu sur l'Arc de Triomphe, s'élance en quatrième lieu jusqu'au cadre de la Grande Arche de la Défense où il est délicatement capté, se réorientant de quelques degrés, pour finir en cinquième lieu au large d'Etretat, au pied des falaises d'Aval, par le bâti stellaire du OWC. Le One World Casino est un casino dont le bénéfice sert à rembourser la dette extérieure des pays endettés auprès de la Banque mondiale. On n'y joue pas sur des numéros mais sur la dette de tous les pays. Le gain perdu est distribué à la nation sur laquelle on a misé.

Ground Zero

Le concept architectural pour la place est un trou noir physiquement inscrit dans le centre financier de Manhattan. L'OMCE prévoit d'enfouir ses 50 étages dans le sol: même nombre d'étages que d'états état-uniens. Le premier sous-sol abrite une serre publique d'une hauteur sous plafond de trente mètres, percée en son centre d'un patio stellaire qui poursuit sa descente jusqu'au cinquantième sous-niveau. L'espace de ground zero est investi jusqu'au nu des façades adjacentes. La serre coupe abruptement toutes les rues qui donnent sur la place. Le patio stellaire est le point focal, le centre de convergence de tous les espaces bordant le patio. L'OMCE est le projet du transfère des pouvoirs, par le biais d'une réalisation idéale dont l'archétype architectural, s'il s'impose dans la psyché humaine comme dans la trame new-yorkaise, serait le patio stellaire.

Why talk about territory and territorial imaginary today?

The world we are living in is not borderless, spaceless, nor placeless like it is usually discussed in relation to global flow. More exactly, we inhabit complex territories that are determined by both flow and closure at the same time, that define how space is written and how it can be rewritten. Spatiality and territory still play a crucial role in our lives and in a creation of territorial imaginary. It is inscribed both in the propaganda of transcultural, transurban, deterritorialized and transnational public space as well as it determines a raise of the importance of local, national security, national identity, cultural differences and (re)territorialization. It creates complex global >local> glocal territories and territorial imaginaries.

These complex territories are inscribing numerous complex situations. Flow-closure, heterogeneization - homogenization, cultural differences- cultural diversities, there are all complex ideas that can be read both positively and negatively depending on the context in which they are used. For example, **Homi Bhabha** (1) is warning us that regarding a notion of representation of cultural diversity and multiculturalism, (in certain context) taking in consideration that cultures are pure, fixed (model of nation culture for exp.) and which deny hybridity of cultures and the fact that cultures are in constant translation and transformation, could potentially lead to a new form of racism being based not any more on biological but cultural differences. Today's borders, being open or closed, are not just lines. They are everywhere and take different forms. They are here to, among other things, regulate cultural exchange and as such, regulate territorial imaginary too.

Historical narrative, as one of methods used in discussing about society (by neglecting spatiality in a way), History as a discipline was already unveiled as exclusive and fragmented. New spatial turn in social and cultural studies, have enabled inscriptions of stories from other territories and from those who previously were excluded. However, interdisciplinarity as a method has enabled different theorist to create new ways of discussing spatiality. For example, some of the inter-related trialectics were introduced by Michael Foucault ("space-knowledge-power"), Henri Lefebvre ("spatiality-historicity-sociality"), and Edward Soja ("perceived-conceived-lived").

I believe that artistic research dealing with a problematic of such complex situation concerning territory, "imagi-nation" (2) representation of cultural 'selves' and 'others' should be interdisciplinary. Therefore my subjective decision, runed by personal interests, was apart from artistic discourse to do it through cultural studies, postcolonial and postsocial studies, and media studies. From time to time I felt the need to search answers in cartography development, in urbanistic studies, in anthropological and ethnographical reflections, in photography, TV broadcasts, newspapers, in National Geographic and elsewhere. They didn't provide me with a complete knowledge. More precisely they have enable me a different view and proved how the knowledge itself is constructed, relative and what is the scale of individual research. They have opened more questions.

Who are real explorers, researchers of spatiality, territorial imaginary and of cultural encounters? Who are their translators? Historians, nomads, journalists,

ethnographers, tourists, anthropologists, artists, National Geographic 'discoverers', internet surfers, immigrants?

"Contact zones" (3) as a space of "cultural encounters" (4), the space where, as Mary Louise Pratt describes, geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, is not any more situated only in museums (5) or through Internet as some recognize, but the city itself becomes a contact zone.

It wasn't difficult (by using a narrative of travel in the shaping an Eurocentric identity) to construct the notions of 'us' and 'them' being 'here' and 'there', but how can we hold that division, when 'them' are now here and 'us', were are we?

This new condition is reclaiming a heterogeneous spaces and hybridity of cultures, that are to be understood as opposing to the non-relevant model of pure cultures, and re-question originality within them (not to be misunderstood, hybridity is not universalistic).

"Translation" plays a crucial role in the hybridization. "Translation" is a social, political, and cultural issue. Translation is a space of transformation. Like Homi Bhabha says, cultural translation and hybridity are already politically subversive in themselves, because they disenable all binary divisions, from cultural 'othering', as well as they enables interdisciplinarity. (6)

How then the territorial imaginary in relation to the notion of real/symbolic/imaginative is constructed, communicated and transformed in cultural transformation? Still it goes mainly through diverse range of media and our experience of places and landscapes is driven by the media production including film, television, advertisement, video, photographs, paintings, novels, poetry, newspapers and material objects, cultural encounters with "others" through cultural representation in museums, wider social and political arenas and are often driven and formatted through cultural authority. Example of botanical gardens seemed as a very interesting case, because of the idea of structuring a landscape through them. Its cultural message is "to protect, to collect, to preserve", purification and evacuation. It enables a "panoramic view" and represents an open-air museum, a "public" space situated in a heart of an urban city, "nature" that enables public to "travel" without crossing great physical distances. Plants are being exotic here (for exp. in Geneva Botanical Garden), not 'out there'. In such a botanical garden, plants are being organized in like territories, and classified through national index. Absurdly, those plants existed before national states, but here they keep a ground by national roots. Exhibitionary complex (for which the whole exhibitional and colonial history should be recalled, as well as the creation of nation states and representations being offered through the public openings of previously 'hidden' collections) of creating territorial imaginary, cultural "selves" and "others", organizing knowledge through comparative principles within an exhibition, is dealing with a representation of differences and in the case of territorial display of Botanical Gardens we can see how they can be constructed and communicated. (7)

The territorial imaginaries are in a constant change. For exp. territorial imaginary of Europe as well as a cultural 'othering' has changed after the fall of the Berlin Wall. Before, asylants coming from behind the Iron Curtain used to be seen as "freedom fighters", and now "Eastern" stands for an "illegal immigrant". Territorial imaginary is deeply connected with history and contemporary situation. History is something that we carry with us, it is not inscribed only in fixed localities. Territorial imaginary of 'Europe' is almost never a continent itself. (8) Imagery of Europe differs for Western Europe that sees it standing for "civilization", "modernity", "progress", "evolutionary discourse" and oriented towards future, and for Eastern countries and so called "former Eastern Europe (absurdness of the term?) it represents primarily a "cultural project", their imaginary is constructed by common history, and as such nostalgic, and what represent a principal fear of West being recognized in "degeneration". Andrei Plesu claims that: "For Western Europeans, the past is museal, for Eastern Europeans, existential". (9) Tradition and innovation, roots and movements, territorialization and deterritorialization seem to be in conflict.

Like Judith Butler says cultural translation is a «return of the excluded», and according to her is the only promoter of today's democracy because it pushes its limits, brings about social change, provides openings of new spaces of 'emancipation'. She also recognizes it as subversive practices of cultural translation that change everyday social relations. "Let's emphasize again: the way social change is brought about here is not dialectical. It is transgressive instead." But how can that who was excluded, or like Marina Grzanic says that who was "evacuated", as well as that who was included situate itself within the whole apparatus of a power of representation being executed through maps, images, photographs, media and other instruments of a transformation of a space, that are important as much as the materiality of a spatial organization itself? (10)

Placing Oneself within its Other, means to be ready to be both subject and object of our own gaze.

Today multiculturalism is "cool" if it happens in the "garden" and if "everything is on its place". If we can examine it as a colorful decoration on Sunday afternoon or during a lunch break. Cultural landscape can also be a subject of an expert research and we can absorb it through diverse media representations of their discoveries. It can also be a nice economical and political tool. However, we must not forget that the culturalism and cultivation is not separated from the politicalization.

(1) Homi K. Bhabha "Location of Culture", Routledge, London and New York, 1994

(2) From Rangan Cakravarty and Nanandini Gooptu "Media Nation and Politics in Contemporary India" in "Cultural Encounters: Representing 'otherness'" (ed by Elizabeth Hallam and Brian V. Street, Routledge, London and New York 2000, p89-108)

(3) Term of Mary Louise Pratt "Imperial Eyes: Travel and Transculturation", London, Routledge, 1992.

(4) For Mary Louise Pratt of "colonial encounters"

(5) "Usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. Unlike the term "frontier" which is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is only a frontier in respect to Europe) the expression contact zone is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctions, and whose trajectories now intersect. By using the term 'contact' I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A 'contact' perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other (it stresses) copresence, interaction, interlocking, understanding and practices, often within radically asymmetrical relations of power."

(6) For him translation is a synonym for hybridity and as such for "subversion, transgression, blasphemy, heresy".

(7) James Clifford: "Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century", Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997

About contact zones and museums: "A center and periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discover ...cultures becomes borders crossed by objects and makers. Such crossing are never free ... it is inadequate to portray museums as collection of universal culture, repositories of universal value, sites of progress, discovery and the accumulation of human, scientific, or national patrimonies. A contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy, resistance and mobilisation. And it helps us see how claims to both universalism and to specificity are related to concrete social locations.« (p.204)

(8) How Europe is for example conceptualized by Europeans (whoever they might be)? Can Muslims for example represent it? It is shocking to hear xenophobic representation of extreme right for whom their presence represents a cultural disaster. It must be surprising that these questions can be formulated at all at the beginning of the 21st century within a framework of universal human rights, secularity, liberty and democracy. Is it ever going to come to the secular organization'. Or to go deeper, due to the huge numbers of immigrants in Europe, displaced persons, or minorities could it stand for an 'translational' hybrid space, with an absence of the idea of 'purity' and universality? Who are authentic Europeans? Often what is recalled is "European" "civilization" and "culture". To take another example for British government 'the idea of "Europe" and its transformation into EU must have been interesting in 1965, just after they "lost of a great number of colonial territories, and their territorial imaginary completely changed). Or to ask a last question: Can Europe be represented by south?

(9) Andrei Plesu, in his text « Nostalgia and Hope »(2004) in the Final Report of the Reflection Group of the European Cultural Foundation (2002-2004) /"Europe as a Cultural Project", ed Dragan Klaić, European Cultural Foundation, 2005

(10) Different territorial organizations, from colonization, imperialism, to urban and rural contradictions, geopolitical conflicts, creation of 'developed' and 'undeveloped' countries, constructions of such notions of "First", "Second" and "Third World, they are all dependent on the representation that recalls the role of power within it.

J'ai étudié principalement les langues anciennes et les mathématiques entre 13 et 19 ans. Il y a un grand nombre de règles à apprendre et à savoir appliquer pour pouvoir traduire du grec ancien en français ou résoudre des équations différentielles. Si on n'applique pas les règles, le texte, par exemple, reste hermétique. Il faut déchiffrer et appliquer les bonnes règles au bon endroit pour y arriver. De plus, la pratique des langues anciennes pousse vers l'étymologie. Chercher la racine. Trouver d'où ça vient. Voir le langage construit, ayant des origines et, pour un mot donné, des sens sous-jacents. De l'archéologie de la langue. Après mes études secondaires, j'ai cherché à faire de la linguistique comparée: trouver des filiations, des cousinages, des règles de formation communes.

Je suis rentré dans une école d'art, avec ces méthodes, presque par hasard: à la suite de trois malentendus successifs, j'ai sauté les étapes de sélection. J'ai passé quatre ans dans cette école, et je suis toujours passé juste au-dessus de la limite inférieure, juste pas assez mauvais pour vraiment rater l'année. Pendant mes études secondaires, j'étais un bon élève. Toujours dans les trois premiers de la classe. Alors, arrivé dans le champ de l'art, me retrouver parmi les médiocres, c'était étrange. Il m'a fallu un certain temps pour comprendre que, dans ce milieu scolaire, apprendre des règles et décrypter pour rendre clair (traduire) ce qui est implicite, a tendance à être disqualifiant. Par exemple, j'ai fait des objets qui mettaient en évidence des attentes précises quant à la forme des travaux. Quand on base un travail sur les conditions de production, on parle de démarches auto-référentielles, ou contextuelles.

Mais pourquoi choisir cette démarche? D'abord, pour prouver que les contextes de production sont lisibles, déchiffrables, scriptés, codés sous une apparence de champs libre (tout est possible en art, mais tout ce qui est produit dans ce champs libre n'est pas automatiquement qualifié comme tel), et ensuite prouver, s'ils sont lisibles, qu'ils ont été lus (traduits). Il faut voir aussi que ce genre d'objet, les contextes, sont bien différents des langues anciennes, en cela qu'ils ont des règles qui sont susceptibles de changer presque à tout moment. Certaines ne bougent pas, par exemple une galerie standard «white cube» aura quatre murs blancs et ça reste constant, on peut compter dessus. Mais d'autres, parce que liées à des relations entre les gens, sont mobiles, flexibles et peuvent se transformer en leur contraire assez rapidement. Et c'est là peut-être les plus intéressantes, ces règles mobiles qui ne sont valables que sur une courte période de temps. Car en fait en faisant ces travaux du type décrit plus haut, on peut agir sur ces règles. En les rendant visibles, bien souvent, on les rend un peu caduques (pour peu qu'on soit vu et entendu, mais c'est une autre question qu'il faudrait traiter à part). Nommer ou montrer, identifier, c'est figer dans un état, et au fond on aime pas trop les choses figées, car elles perdent de leur naturel. Mais ce naturel est une apparence sur laquelle sont construits des systèmes de pouvoir.

Donc, si par certains travaux ou recherches artistiques on peut agir sur le contexte, on a là des objets politiques. Dans ces conditions, faire de l'art ce n'est pas que donner sa vision du monde, mais interagir avec le monde (ou en tout cas sur une petite partie du monde).

Le travail sur les objets linguistiques et mathématiques m'ont donné le goût (l'avais-je avant?) de la complexité, l'envie de me confronter à des systèmes complexes, régis par des règles discrètes. Moins les systèmes sont mesurables scientifiquement, plus ils sont complexes. (ils échappent aux représentations claires). Les systèmes politiques, économiques, culturels bien que balisés par les sciences sociales, mesurés par les outils statistiques et probabilistes, ne sont jamais à l'abri d'une rupture, d'un imprévisible, d'une catastrophe.

Les catastrophes sont intéressantes car elles sont des passages entre deux états (c'est la place du traducteur), entre un avant et un après. Elles sont des courbes, des courbures de l'espace social ou politique, affirmant ou réaffirmant l'impossibilité de saisir le tout, car précisément si on pouvait saisir, on les aurait prévues. L'art, la philosophie et la politique sont des objets qui tentent de nous inscrire dans le monde, même si ce n'est que par fragments. Baliser une zone. Montrer ses repères aux autres. Faire jouer des itinéraires, les faire correspondre, ou se superposer, se contredire. Faire de l'art donc c'est tendre à la compréhension, même fragmentaire, du monde, tout en gardant à l'esprit que cette compréhension n'est qu'une Idée, au sens kantien du terme, c'est-à-dire un horizon vers lequel il faut tendre, mais qui au fond n'est pas atteignable, ce qui ne doit pas constituer un motif de résignation. Mais ça ne doit pas être non plus un motif de dramatisation, comme on l'a vu depuis les débuts de l'époque moderne, c'est-à-dire qu'à partir du moment où on prend au sérieux le fait d'atteindre l'horizon fixé, on est capable d'employer tous les moyens possibles pour y arriver, y compris les pires. Fixer des horizons est une méthode de travail. L'important étant de développer des moyens, de faire marcher la matière grise, atteindre les buts doit rester secondaire.

Mes travaux sont des développements de méthodes, sous formes de projets, souvent complexes, parfois trop compliqués. Ils se forment à partir de règles observées, ou présumées et tentent de les déjouer. Et déjouer, déconstruire le jeu, pour pouvoir contourner les règles (souvent implicites) c'est tricher. La limitation étant que, pour des systèmes complexes, les choix des règles à déjouer (on ne peut jamais les déjouer toutes en une seule fois) est déterminant pour le développement du travail ou de la recherche. Mais c'est aussi là qu'un acte créatif a lieu, précisément dans le choix de la zone à déjouer où l'on va commencer à tricher. Quand on triche, on le fait pour contourner le jeu (gagner du pouvoir), ou pour mettre en évidence les règles, si on montre qu'on triche ou comment on a triché, cela pour provoquer un espace de dialogue avec les autres joueurs (même s'ils risquent de ne pas aimer que quelqu'un ait triché) afin de vérifier si les règles sont encore valables, si elles sont devenues des conventions qu'on suit aveuglément, ou si on peut les développer, les affiner, pour éviter de se retrouver dans une situation où l'on fait des choses sans plus savoir pourquoi. En fait c'est une méthode pour gagner du pouvoir (de sorte à être vu et entendu: sans aucune visibilité on risque de crier dans le désert), et une méthode de type pédagogique (pour activer l'esprit critique sur les règles supposément naturelles).

Pour mon travail de diplôme, j'étudie la notion de postmoderne à partir d'une exposition de 1982, du Centre d'Art Contemporain, Genève, appelée De la Catastrophe. Les théories du postmoderne, développées principalement dans les années 1980 ont marqué profondément nos sociétés actuelles, elles en sont de ce fait les règles du

jeu, les conditions. Les comprendre, c'est les intégrer, pour saisir les enjeux contemporains et permettre de poser un cadre (informel et presque informel) dans lequel développer de nouvelles méthodes de travail, là où se situe mon activité.

Martina Loher_MIL

1. Synopsis du documentaire « MIL »
2. La société en transformation
3. Le réseau entre les différents mouvements radicaux européens des années '70.
4. Ma propre inscription artistique dans le geste de l'agitation.
5. Making-off
6. Conclusion

1. Synopsis

À travers l'histoire de la famille Solé Sugranyes, le documentaire « MIL » retrace l'existence du Mouvement Ibérique de Libération, cellule révolutionnaire catalane à la fin de la dictature franquiste.

Lors d'un long voyage qui commence à Genève, qui passe par l'Espagne pour revenir finalement en Suisse, le film fait découvrir le réseau entre les différents personnages et lieux. A Barcelone, nous rencontrons Xita, 85 ans, mère de onze enfants, dont cinq ont été impliqués dans la lutte du MIL, groupe pratiquant l'agitation armée lors de nombreuses expropriations de banque. Après une année de vie clandestine ils sont persécutés par les autorités. L'un d'eux, Oriol, perd la vie lors d'une tentative d'évasion. Il est abattu par un membre de la police franquiste.

Au long des entretiens avec la famille, des pistes qui ramènent en Suisse surgissent...

2. La société en transformation

Comment s'opèrent les transformations dans la société? Est-ce que pour les mutations historiques les plus significatives des années 1960 à 1980, des groupes et des individus n'auraient pas eu un rôle décisif en tant qu'acteurs de l'Histoire ?

Quelles sont les marges d'action contestataire qui se présentent de nos jours ?

Je m'intéresse particulièrement aux chamboulements de la société, dans des moments historiques singuliers où les fronts de contestation et de mobilisation deviennent plus manifestes. Avant d'entrer à l'école des Beaux-Arts, j'ai étudié l'histoire contemporaine à l'université de Lausanne. Je me suis toujours intéressée aux tournants dans l'histoire, quand le potentiel de changement s'augmente d'étincelles, de révoltes et que des situations de révolution se réalisent. J'aurais voulu vivre personnellement une des grandes révoltes de la jeunesse, les événements de mai '68 ou les émeutes du début des années '80, par exemple à Zurich, et je suis très influencée par les idées d'autonomie, héritage de ces mouvements. Concrètement, j'ai choisi de vivre dans des squats et je participe au mouvement alter-mondialiste, mais je ne me suis jamais définie politiquement en appartenant à un groupe ou à un parti. Je pense que l'avantage que nous avons par rapport à la génération de '68, est que nous ne nous déchirons pas entre dif-

férents dogmatismes. Je m'inscris personnellement dans une lignée autonome de la gauche radicale. Aujourd'hui, ma propre action ne prend pas la forme armée, mais artistique.

Je vois l'art comme une pratique qui peut contribuer à amener un changement de la société, comme cela a été pratiqué dans les ateliers publics des Beaux-Arts à Paris, en mai '68, et lors de la réappropriation de l'art par le mouvement punk. Ma place comme artiste, je la vois au sein de la société civile.

Tout cela fait que je m'intéresse aux interventions du MIL dans la scène publique, et que je fais un film sur ce groupe, qui, je l'espère, contribuera à une réflexion sur les résistances et sur les actions radicales comme potentiel de transformation de la société.

3. Le réseau entre les différents mouvements radicaux européens des années 70.

Au début des années 1970, un réseau international s'était tissé entre RAF, ELA, Lotta Continua, ETA, Annebäbi, MIL, etc. Ce réseau aidait les membres à se procurer armes et explosifs, et leur donnait des moyens de fuite et d'entre-aide en exil. C'est ainsi que les Catalans se procurèrent des mines antichars pour faire sauter des monuments franquistes, - mines détournées de l'armée suisse par les anarchistes zurichois de la cellule Annebäbi.

Comment se sont-ils mis en réseau, avant l'âge de l'Internet ? Premièrement, ils se déplacèrent personnellement, ils étaient souvent en voyage. Deuxièmement, ils utilisèrent les cabines téléphoniques pour communiquer entre eux, sans s'exposer à l'écoute policière.

Par coïncidence je me suis mise en contact avec les ex-membres du MIL et Annebäbi à travers ces mêmes moyens. Le voyage portera également la structure du film.

Aujourd'hui, l'Internet offre des outils puissants pour se mettre en réseau entre les différents mouvements contestataires, au niveau mondial : Indymedia, les blogs, les wiki, etc. Je pense par contre que, pour les autorités, l'information échangée dans le Net est plus facile à surveiller que des individus en déplacement.

4. Mon inscription artistique dans le geste de l'agitation.

Manel Muntaner, un cinéaste bressonien sexagénaire que j'ai connu à Barcelone et qui a écrit un scénario de 300 pages sur l'histoire du MIL, m'a expliqué avec beaucoup de lucidité le concept du MIL : le geste. Effectivement, le MIL ne pratiqua jamais la lutte armée, mais « l'agitation armée ». Dans ce geste, ce qui compte est plus le mot « agitation » que le mot « armée ». L'agitation du MIL a pris tout autant la forme écrite, typographique et graphique. (Construction d'une bibliothèque socialiste clandestine ainsi que conception, impression et distribution de tracts, utilisant la pratique du détournement situationniste.) Tourner un film sur le MIL peut être compris comme une agitation audiovisuelle, et c'est à

ce point que j'aimerais m'inscrire.

Aujourd'hui, je ne vois pas, personnellement, la nécessité de prendre les armes, mais celle d'utiliser les médias pour en déconstruire les discours et les formes standardisées par le consensus. La société du spectacle, dont les situationnistes parlaient dès les années 50, est de plus en plus avancée, et je pense qu'il faut la combattre avec ses propres armes de propagande.

5. Making-off

J'ai connu le MIL par coïncidence : dans le squat où j'habitais débarqua un jour un jeune punk catalan. Sa mère avait fait partie du MIL. À travers elle, je me suis mise en contact avec les autres survivants du ex-MIL. L'accueil était chaleureux, hospitalier et d'une grande convivialité. J'aimerais que cela transparaisse dans mon film et j'ai choisi de montrer plusieurs fois les personnages autour d'une table.

J'ai commencé mes recherches, il y a bientôt deux ans, au CIRA* à Lausanne. Puis, je suis partie à Barcelone pour un échange « Erasmus » de cinq mois où j'ai fait les premiers contacts pour mon film. Dans les archives sur place, j'ai trouvé du matériel précieux, tels des documents édités par le MIL. De retour en Suisse, j'ai

fait un travail de synthèse et élaboré un dossier de production pour mon documentaire. Avec ce dossier, j'ai reçu une subvention de la ville de Genève, et j'ai pu passer à la réalisation, au tournage du mois d'avril. De nouveau, nous avons rencontré une hospitalité très généreuse, en Espagne comme en Suisse allemande. Actuellement, je suis en train de monter le film.

6. Conclusion

Mon documentaire est une forme de résistance contre l'oubli de ce mouvement autonome radical. Je donne la parole aux survivants, pour qu'ils puissent s'exprimer et pour que leur expérience ne se perde pas. Il s'agit d'une écriture participative de l'histoire.

L'expérience des rencontres et de l'accueil généreux à mon projet aurait déjà suffi en elle-même, mais la réalisation du film permet de la rendre public. Je vise la diffusion publique la plus large possible du film que je pense publier sous licence Creative Commons, afin de participer à un large échange de savoir et pour sortir de la marchandisation de l'art.

* Centre International de Recherches sur l'Anarchisme

Marie Velardi_Exposé de recherches 2003-2005

Futurs Antérieurs

Les projections temporelles oscillent souvent entre deux extrêmes, l'utopie ou la dystopie. Ce qui a poussé mes recherches sur les *Futurs Antérieurs*, débutées il y a deux ans, est la sensation d'appartenir à une époque «post-utopique», au sens où l'on ne fait pas ou plus de grands projets idéaux, scientifiques ou sociaux, pour «l'an 3000» par exemple.

Selon Marc Augé, une des transformations principales du monde contemporain touche à notre perception du temps. Elle est due probablement à la mise en cause de l'idée de progrès et d'évolution (à la suite des guerres mondiales, totalitarismes, ect. qui ne témoignent pas d'un progrès moral de l'humanité). Il fait aussi ce constat: l'histoire s'accélère. La surabondance événementielle (due aussi à la surabondance de notre information) a pour conséquence une difficulté de penser le temps.

Un des fondements du projet *Futurs Antérieurs* est le désir de confronter les projections, espoirs ou craintes que l'on a pu porter sur «l'après 2000», avec la réalité du début du XXIe siècle.

Ce projet, toujours en devenir, se développe en plusieurs voies.

La **Timeline** des *Futurs Antérieurs* retrace l'histoire du présent et du futur selon les textes ou scénarios d'anticipation. Certains faits de société sont décrits et classés par ordre chronologique. Parfois contradictoires d'une année à l'autre, ils témoignent de la façon dont les représentations sont fortement influencées par l'époque dans laquelle elles ont été émises. La *Time line* sans être un recensement exhaustif, s'étend au fur et à mesure des recherches. L'état actuel des recherches couvre la période qui va de l'an 2000 jusqu'à, pour le moment, l'an 30'000.

Une première version de la *time line* du XXIe siècle a été présentée lors de l'exposition des Bourses de la

Ville de Genève (janvier 2005), au Centre d'Art Contemporain Genève, sous la forme d'un document archéologique retrouvé, exposé en vitrine et vieilli par le temps.

Une édition de la *Timeline Futurs Antérieurs, XXIe siècle*, ainsi que sa traduction anglaise - en collaboration avec Pedro Jiménez Morrás (traducteur et critique culturel)- est en cours.

Scénario pour 2005

Une autre voie des *Futurs Antérieurs* est la proposition de scénarios personnels, sous la forme d'interventions urbaines. Un scénario intitulé *Futurs Antérieurs 2005* était visible sur les Halles de l'île les nuits du 12 au 28 janvier 2005, de 18h à 06h.

Trois grands globes éblouissants s'allumaient la nuit, visibles de loin. Sur la vitre le passant pouvait lire:

«2005, En réponse aux questions énergétiques planétaires, on crée des nano-étoiles au coeur de chaque ville, reproduisant la principale source d'énergie de l'univers.»

Ce scénario se situait entre fiction et réalité (on parlait de l'ouverture d'un site de recherches sur la fusion en France pour 2005), entre présent et futur, entre utopie et dystopie.

Un autre scénario est en préparation pour l'année 2006.

APEX, l'Agence de Prospective Expérimentale a été fondée en collaboration avec Christian Bili, Michael Hofer et Angela Marzullo. Entre autres activités (projection du documentaire Histoire naturelle du sexe, exposition, soirée d'écoute musicale...) une enquête auprès de qui voulait bien se faire interviewer -passants, visiteurs, citoyens genevois...- portant sur les notions de projections, de futur, et d'autres possibles, y a été menée

du 14 au 30 janvier 2005.

L'enquête s'inspirait de quelques statistiques du *Laboratoire de prospective appliquée* qui existait à Paris jusqu'en 1978, et dont les recherches ont été avortées cette année-là. Ce laboratoire recensait les dates sur lesquelles on se projetait le plus, bien sûr l'an 2000 a battu tous les records. Un de mes intérêts dans le fait de poursuivre ces recherches, est de tenter de cerner le point de vue des gens vivant après l'an 2000, mes contemporains. Ressentons-nous encore le besoin de se projeter dans le futur ou vivons-nous dans un éternel présent ?

Selon Miguel Benasayag (philosophe, psychanalyste) « Le quotidien de nos contemporains est ainsi scandé par des préoccupations sans cesse liées à la survie, à la peur (...) On éduque sous la menace du «Tu seras chômeur». La temporalité de la post-modernité est celle d'un immédiat saturé. Le règne de l'urgence interdit toute projection vers l'avenir » (« Ne plus attendre Godot », Miguel Benasayag, dans *Le Nouvel Observateur hors-série*, juillet-août 2005)

D'autre part l'enquête abordait aussi des questions portant spécifiquement sur le contexte local de la ville de Genève, par exemple: qu'est-ce que ses habitants désirent ou ressentent comme manque dans la ville.

En parallèle aux diverses étapes des *Futurs Antérieurs*, d'autres projets sont réalisés :

Affiches Blanches, campagne d'affichage à Genève, organisée en collaboration avec Raphaël Julliard.

Durant 6 mois (de juin à décembre 2004) au minimum une affiche blanche était visible à Genève, l'emplacement choisi de façon aléatoire et changeant tous les 15 jours. Chacun pouvait participer au projet, en finançant sa/ses propre(s) affiche(s) blanche(s), qui s'ajoutaient à la campagne d'affichage.

Des flyers informaient le tout public.

Le site www.raphisme.ch/blanches a suivi et documenté l'ensemble du projet.

Super Vision était une bande-annonce pour un projet de recherche sur l'histoire du Centre d'Art Contemporain de Genève à partir de ses archives.

Plusieurs interventions - réalisées en collaboration avec Raphaël Julliard - exposaient des documents tirés des archives du Centre, de décembre à janvier 2005.

Le **1 Minute Film Festival** était une invitation ouverte à tous de réaliser un film de la durée d'une minute, afin de le projeter en public. L'événement a été organisé avec un groupe d'étudiants du Pôle CCC d'après une proposition de Moyra Davey, artiste invitée, qui a initié le 1 Minute Film Festival à New York.

Le festival a eu beaucoup de succès, nous avons reçu plus de 100 films, donnant l'envie de poursuivre l'expérience...

Lié aux *Futurs Antérieurs*, **Chroniques Utopiques** est un cycle de films à venir sur les utopies, organisé en collaboration avec le groupe de recherche du ciné-club universitaire - Leila Amacker, Briana Berg, Vincent Clavien, Frédéric Favre et Antoine Mathys.

Dans l'intention de poser aussi la question des utopies d'aujourd'hui à nos contemporains vivant à Genève, réalisateurs et/ou amateurs, nous organisons un concours de films ouvert à tous, dont les courts-métrages sélectionnés passeront avant les séances de films du cycle.

Ma motivation personnelle pour l'organisation de ce concours et cycle de films est l'envie de confronter l'impression (comme cité plus haut) de vivre à une époque « post-utopique » à d'autres réalisations, que ce soient des films largement diffusés ou des productions « locales ».

Par ailleurs, dans le cadre des *Chroniques Utopiques* nous avons interviewé (Leila Amacker et moi-même) le réalisateur Alain Tanner - beaucoup de ses films parlent de l'après-mai 68 - et plus spécifiquement sur son film « Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 », qui pose la question du devenir des utopies de mai 68 dans un contexte genevois (les scènes du film sont tournées entre la campagne genevoise et les Avanchets). Cette interview sera retranscrite dans la brochure du ciné-club universitaire. Les projections auront lieu à l'Auditorium Arditi, d'octobre à décembre 2005. Les courts-métrages réalisés pour le concours seront présentés lors d'une soirée spéciale au Sputnik.

Une des premières voies des *Futurs Antérieurs* a été la recherche systématique d'images et de représentations de l'art dans des films d'anticipations dont l'action se déroule après l'an 2000. Par de nombreux visionnements, et comme une sorte de «lecture parallèle», en étant attentive exclusivement aux décors, à ce qui fait l'arrière-fond ou la mise en scène du film, j'en extrais les images où apparaissent des objets particuliers, ou des œuvres d'art. Ceux-ci sont recensés et classés selon leur date de référence, par ordre chronologique.

À partir de cet archivage, certaines œuvres ou objets particuliers sont sélectionnés et reconstitués en respectant au mieux l'apparence, les dimensions et la couleur de l'image télévisuelle.

History of the Art to come, XXist - XXIIIrd Centuries

est un «faux» cours d'«Histoire de l'art à venir» sous la forme d'un double diaporama de 160 diapositives au total. Il s'agit de la façon dont on a représenté l'art dans les films de science - fiction et d'anticipation populaires et « grand public ». Les sources sont données à la fin du cours-diaporama. Quelques faits de sociétés sont écrits d'après les scénarios des films, accompagnant les œuvres, en tant qu'information sur leur cadre ou contexte de réalisation. Ces images témoignent de la difficulté, voire de l'impossibilité à imaginer l'évolution de l'art ou des formes artistiques. La première version de ce «cours» était présentée lors de l'exposition Swiss Art Awards à Bâle en juin 2005.

Une deuxième version est en cours, intitulée **Art à venir**, où les images sont accompagnées d'une bande sonore. Il s'agit d'une enquête menée en été 2005, auprès de curateurs et programmeurs de lieux d'art contemporain « indépendants » ou « alternatifs » existant actuellement à Genève.

Une question leur est posée : « Qu'attendez-vous de l'art à venir ? »

Cette enquête est réalisée dans l'intention de confronter les représentations de l'art (souvent conventionnelles) que l'on peut trouver dans une culture populaire et largement diffusée, avec le point de vue d'« acteurs » locaux dans le champs de l'art contemporain. Elle confronte aussi des représentations passées sur ce que l'art aurait pu devenir dès le XXIème siècle, avec le point de vue de personnes vivant ce XXIème siècle,

donc de ma génération, parlant d'une histoire en devenir.

Sources :

Les Mémoires du Futur, John Atkins, éd. Denoël, 1958.

Encyclopédie de l'Utopie et de la Science-fiction, Pierre Versins, Ed. L'Age d'Homme, 1972

Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Marc Augé, Ed. Seuil, 1992

La Fin des Utopies, Herbert Marcuse, Ed. du Seuil, 1968 (extraits)

Les Utopies d'aujourd'hui, Le nouvel Observateur, hors-série n°59, juillet-août 2005

Pièces et travaux de recherche 2003-2005

Claudia Anchique

C'est l'histoire d'une femme qui... (sur la pratique artistique de Renée Green, Yvonne Rainer et Trinh T. Minh-ha), projet curatorial collaboratif, exposition au Centre d'Art Contemporaine, Genève, 2004, publication 2005

Mystery sac, dans le cadre de l'exposition *Curating Degree Zero*, CAC, Genève, 2003

Utérus d'Ulter, essai visuel, enregistrement à l'Hôpital Cantonal de Genève. Dans le cadre de l'exposition «A la limite», Esba, Sous-sol, CCC 2003

Avatar/Aka:INK, Mille Ink Brûlures dans *Cyberaxe.org* 2004

The Cantharide Powder inside the Walls, texte de fiction, 2003

Popes Off, essai, 2003

La Masse-turbation, video/essay, 2003

Cloning Guns or Human F(r)ights humain for Anmes(t)y; Utopie acoustique; For whom the Bells Tools; essais, 2004

Date D'Expiration : Déclaration universelle des droits de l'homme, installation/vidéos (2)/ affiches, présenté au Commissariat des droits de l'homme à l'ONU 2004

Paulo Alcântara

Entre deux mondes, documentaire, 27 minutes, langue: portuguais sous-titré en français.

pac paulo, pièce digitale pour le web. Créée en flash avec ActionScript.

Mapping de lecture. Whose World Order, présentation de textes de Noam Chomsky.

cyberaxe.org, contribution au groupe d'étude pour le design du site 2004-2005.

C'est l'histoire d'une femme qui... (sur la pratique artistique de Renée Green, Yvonne Rainer et Trinh T. Minh-ha), projet curatorial collaboratif, exposition au Centre d'Art Contemporaine, Genève, 2004, publication 2005

mnt, plateforme web pour discussion par Forum et publication de webbanners.

Christian Bili

grey.gif, gif animé open source, 2004

l'enjeu, 5 min. film, 2004

site internet duplex 2004, communication

formes récurrentes, recherches en cours, 2005

street dance, 1 min. film, 2005

1 min film fest, article D. R., 2005

original chewbaca, sculpture patre, 2005

sans titre, multiple sérigraphie, 2005

pomme ©, publication compilation, 2005

perles & profits, concept album works in progress, 2005

Charles heller

NEM-NEE, 29.04.05, DVD, 45 min., Charles Heller: réalisation, caméra, montage. Collaborateurs : Enrico Pizzolato, assistant à la réalisation, montage, Stéphane Delannoy, deuxième caméra, Manuela Honegger, son, précision des concepts, traduction, Abdel Sidibé, son, Margrit Pfister, traduction, Niklaus Nuspliger, traduction et correction, Aurélien Gamboni, Charles Heller, graphisme du DVD, Cicero Egli, édition du DVD, Françoise Kopf (IGA SOS Racisme), production, Michel Ottet et Barbara Tschopp (ELISA), conseil juridique, Karl Grunberg (ACOR SOS Racisme), conseil historique.

Michael Hofer

Vers (une architecture) de Terre, ouvrage de présentation du projet, le coup de pied de l'âne éd., 1999 (Les dialogues / Axovillas / perspective du ver de Terre / Bâti stellaire et monade stellaire / Patio stellaire). Installations et présentations diverses du projet et de ses développements: - Messe Basel, 1999 - forum d'architecture de Genève, 2000, Ferme asile, Sion, 2000

Dogs'city, ouvrage de présentation du projet, le coup de pied de l'âne éd., 2000 (les bâtis canins). Installations et présentations diverses du projet et de ses développements: Kunst-halle Zürich, 1999 - Messe Basel, 2000 - Centre Pasqu'Art, Bienne 2000

Etablissement de métempychose assistée (EMA), installation et présentation du projet au Centre Pasqu'Art, Bienne, 2001

Vacance globale, installation et présentation du projet à la Messe Basel, 2001

One world Casino, 2003, installation et présentation du projet Cosmo à Glasbox, Paris, 2002 (en collaboration avec Thomas Schunke)

Manhattan transfer 01, 2004-2005, travail en cours qui s'inscrit dans le projet „cosmo“

HYPERLINK «<http://www.urbanarchie.ch>» www.urbanarchie.ch, site personnel de présentation (2002)

Adla Isanovic

Zones de contact et l'imaginaire territorial, recherche (formats différents de transmission de son développement), 2004/2005

Internet: Representation of Space/Space of Representation, recherche, thèse, 2005 (*)

Polyphony - Collaboration Practices, exposition et conférence, collaboration avec Yves Degoyon, Marta Paz, Rama et Cicero Egli sur "Collaborative subversive production in the Information Society", Shedhalle, Zürich, 2005

Trading Places, exposition et conférences: *Representation or Action et Artist as Channel: Broadcasting and Reporting*, Pump House Gallery, London, 2004

C'est l'histoire d'une femme qui... (sur la pratique artistique de Renée Green, Yvonne Rainer et Trinh T. Minh-ha), projet curatorial collaboratif, exposition au Centre d'Art Contemporaine, Genève, 2004, publication 2005

Travelogue, <http://www.contactzones.net/travelogue/>, web projet, 2005 (*)

Crossing Service, http://www.contactzones.net/crossing_service/, web projet, 2004 (*)

Untitled (Greetings From..), DVD-Rom interactive, 2005

Trading Places and the Artist, essai paru dans la Newsletter, N°3 (CCC), Genève, 2004

Classification of net.art /Culturally Determined Net.art Is it possible?, www.cyberaxe.org, Genève, 2004

Exemple de création de zones de dialogues et d'échanges de deux communautés formées après la guerre dans le territoire de l'ex-Yougoslavie Jouable. Art., jeu et interactivité; Genève-Kyoto-Paris", 2004

(*) Dans le cadre d'études postgrades de Nouveaux medias à la Haute école d'arts appliqués, Genève

Raphael Julliard

galerie j, voiture bois canette de bière oeuvres d'art d'artistes, 2005

psychobuildings et leurs signifiantes fins, texte pour la newsletter du ccc, 2005

catastrophe: quand ça fait pop, texte pour Courant, revue universitaire, 2005

supervision, documents d'archive, collab. avec marie velardi, 2004,

parataxe 1 et 2, affiches A0, 2004

Martina Loher

MIL, documentaire, 2004-2005

Martina Loher Rodriguez, réalisatrice ; collaborateurs : Andrée Tavares, assistante réalisatrice ; Museng Fischer, image ; Marc Pasquesi, son.

Les agitations du MIL, mémoire de fin d'études, sous la direction de Liliane Scheiter, 2005.

www.elmil.net, en collaboration avec Gerson Rodriguez del Carpio, 2005.

Marie Velardi

Affiches Blanches, campagne d'affichage à Genève de juin à décembre 2004, en collaboration avec Raphaël Julliard. Documentation du projet sous la forme d'une affiche.

Timeline des Futurs Antérieurs, XXIe siècle, maquette pour le projet d'édition française et anglaise, papier, format 40 x 500 cm, 2004-2005.

APEX, divers documents de l'Agence de Prospective Expérimentale. Collaboration avec Christian Bili, Michael Hofer et Angela Marzullo, 2005

Chroniques Utopiques, documents divers, programmation, entretien avec Alain Tanner, affiche...Cycle de films et concours. Salle Arditi, Cinéma Spoutnik, octobre - décembre 2005

Art à venir, double diaporama et bande sonore. 160 diapositives, env.15 minutes, 2005

Programme d'études CCC de l'école supérieure des beaux-arts, haute
école d'arts visuels (hes), Genève
Parution: 200 exemplaires
septembre 2005
Professeures coordinatrices: Catherine Quéloz, Liliane Schneiter
Graphisme, édition, réalisation: Kristina Sylla, assistante