

Newsletter

CCC

6

Art & Design

ART & DESIGN

Wunder Stanza	3
Donatella Bernardi (alumna) & Ariane Varela Braga	
Artists versus Designers	5
CAP Publishing alias Adrien Laubscher (étudiant postgrade)	
“Fillet of Soul”: la cafétéria du musée, lieu de rencontre de l’art et du design	8
Sylvain Froidevaux (étudiant postgrade)	
Entretien avec Jean-Pierre Greff (extrait)	10
Jérôme Massard & Marianne Guarino-Huet (assistants)	
Tim Toady	13
Raphaël Julliard (alumnus)	
The HEAD of the dECALage	15
Jean-Marie Reynier (étudiant)	
Ethique et Design	15
Tilo Steireif (étudiant postgrade)	
Drain Design: entretien sur le drain design dans la nouvelle économie des plus-values immatérielles	18
Liliane Schneider (professeure)	
Reading Hal Foster’s Essay “Design and Crime”: Notes and Quotes	19
Catherine Quéloz (professeure)	

2006 - 2007

Evénements CCC	23
Extensions CCC	24
Journée de la recherche	26

PROJETS

Contrasted Working Worlds (CWW), Belgrade (Serbie)	28
Crosskick – Critiques croisées, Lüneburg (Allemagne)	31
The Game of the Goose, Genève – Clermont-Ferrand (France)	35

FACULTÉ CCC

Professeur-e-s	36
-----------------------	----

ÉTUDES

Urbanomics	38
Cultural Studies	38
Critical Studies	38
Curatorial Studies	41
Cybermedia Studies	42
Reading Group	45

RECHERCHES

Economie et Education: cum grano salis	47
Prospective PhD	
Séminaire de recherche en pratiques artistiques situées	47

ALUMNI

Libre comme dans la liberté (Free as in Freedom)	49
Nathalie Perrin	
SUMMIT – Non-Aligned Initiatives In Education Culture	50
Samuel Rubio	

Editorial

Jérôme Massard

Pour la troisième année consécutive, la Newsletter annuelle du programme CCC propose aux étudiants et alumni un sujet de réflexion particulier pour orienter leur contribution. Cette année, j'ai suggéré de questionner les rapports entre l'art et le design, afin d'offrir une plateforme d'expression critique permettant d'analyser et de commenter ces rapports un an après que l'ESBA [Ecole supérieure des beaux-arts HES] et la HEAA [Haute école des arts appliqués] aient été regroupées pour devenir la HEAD – Genève [Haute école d'art et de design]. La première partie de cette Newsletter présente donc un certain nombre d'essais d'étudiants, d'alumni, de professeurs ainsi qu'un extrait d'un entretien avec le directeur de la HEAD – Genève, réalisé en collaboration avec Marianne Guarino-Huet.

Durant l'année académique 2006-2007, les étudiants du programme CCC ont travaillé sur des sujets liés à l'économie, à l'éducation en général, à l'enseignement de l'art en particulier, et sur les effets des accords de Bologne sur l'enseignement supérieur européen. Soit autant de sujets pouvant être reliés au nouveau contexte académique créé par la récente transformation de leur école. Visibilité, rentabilité, compétitivité sont les nouveaux slogans de la société économique du 21^e siècle qui pénètrent l'école publique comme d'autres institutions d'Etat, des termes qui renvoient au libéralisme, à l'économie ou à l'enseignement privé, mais qui président aujourd'hui aux destinées des institutions. Une école d'art peut-elle être compétitive sur le nouveau marché de l'éducation alors qu'une minorité de diplômés fera de la pratique artistique sa principale activité et qu'une majorité trouvera un travail dans la vaste « industrie créative » ? On peut alors se poser la question de sa légitimité. En créant une école d'art et de design, on confronte deux types de formations : professionnalisante dans le cas du design ; certifiante dans le cas des arts visuels. Ces deux domaines peuvent-ils coexister au sein d'une même école ? Voilà certaines des questions auxquelles les différents collaborateurs de la Newsletter avaient à réfléchir. Comme ce sujet touche l'ensemble de l'école, il nous semblait évident de demander à Liliane Schneider et Catherine Quéloz, coordinatrices du Programme CCC ainsi qu'à Jean-Pierre Greff, directeur de l'école de participer à cette publication afin d'en multiplier les points de vue.

Mais pour analyser le rapport entre art et design, il faut brièvement évoquer ce qu'est le design. Le terme « design industriel » qui apparaît au début du 20^e siècle sert à définir un objet, un environnement ou une création graphique pensé pour être fonctionnel, esthétique et pouvant être produit de manière industrielle. Il apparaît au moment de la naissance de la société de consommation moderne, de l'émergence du marketing et de la publicité. Mais le terme, qui vient de *designo* en latin renvoie à une histoire beaucoup plus ancienne. *Disegno* est un concept majeur de la théorie de l'art de la Renaissance ; il signifie à la fois dessin et projet, tracé du contour et intention, l'idée au sens spéculatif et l'idée au sens d'invention. Il désigne donc une activité éminemment intellectuelle. Le double sens de conception et de mise en forme réapparaît toutefois dans l'usage moderne qui est fait aujourd'hui du mot design, ce dernier étant utilisé dans toutes les langues pour caractériser un certain type d'art industriel issu de la tradition du Bauhaus.

La seconde partie est à la fois une présentation et un bilan des événements annuels internes au CCC, des interventions à l'extérieur de l'école, de la journée de la recherche ainsi que des projets européens auxquels ont participé les étudiants : *Contrasted Working Worlds* à Belgrade, *Crosskick – Critiques croisées* à Lüneburg et *The Game of the Goose* en coopération avec le FRAC – Auvergne et présenté à Genève. Y figurent aussi une courte biographie des professeur-e-s de la faculté CCC, une description précise de leur enseignement, des sujets traités et de certains travaux réalisés durant l'année ainsi que, dans certains cas, des pistes de réflexions pour le futur. La section « Recherches » témoigne des recherches et perspectives engagées par les coordinatrices du programme CCC. Cette année une nouvelle rubrique, « Alumni » apparaît dans la Newsletter pour permettre aux anciens étudiants de partager des connaissances ou expériences n'ayant pas forcément de rapport avec le sujet principal de la publication.

Wunder Stanza*

Donatella Bernardi & Ariane Varela Braga

(...) Dans cette vie assise au coin du feu, renfermée, sédentaire, la créature humaine, et la première venue, a été poussée à vouloir les quatre murs de son home agréables, plaisants, amusants aux yeux; et cet entour et ce décor de son intérieur, elle l'a cherché et trouvé naturellement dans l'objet d'art pur ou dans l'objet d'art industriel, plus accessible au goût de tous.

Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris: G. Charpentier, 1881, volume 1, p. 2.

The connection between decorative and fine art staged in the *Wunder Stanza* derives from a consideration of the issues raised by large-scaled production and the effects of industrialization on design.

The methods of industrial production which developed in the second half of the 18th century contributed indeed to modify the traditional perception of the decorative object, affecting its actual and symbolic value.

Throughout the 19th century, efforts were made to address what was considered as the negative effects of industrialization on design and manufacture of goods. Already in 1847, Henry Cole had set up in England his Summerly Art Manufactures, in a short-lived attempt to raise the level of manufactured products, through the collaboration of artists, inspired by the model of the complete artist of the Renaissance.

Engaging in a battle against eclecticism and the decline of taste, reformers such as Cole in England or Laborde in France debated the question of art versus design, trying to forge an alliance between art and industry, believing that the useful arts could also be fine arts, leading to the advent of the figure of the industrial designer.

From the 1860s onwards, the efforts to achieve the unity of arts, promoted by Arts & Crafts movement, Aestheticism or Art Nouveau, led to the increasingly shifting frontier between art and design, between fine and applied arts, ambiguity which is conveyed through the undifferentiated compartmentalization performed in the *Wunder Stanza*.

Wunder Stanza presents about sixty objects, belonging to the fine art domain as well as to the applied arts. Most of them are borrowed from public or private collections in the cantons of Geneva and Vaud. These objects are either ancient or contemporary, some specially produced for the exhibition. Their confrontation questions their status as artifacts as well as their decorative, practical and/or aesthetic function.

The amused eclecticism characterizing the catalogue of items contained in the *Wunder Stanza* allows for example



the juxtaposition in a same apparatus of a nail statue from Congo, i.e. a janus dog *Nkonde* dating from the 19th century (Ethnographical Museum of Geneva) and a prototype of a gaped bouillabaisse plate, which prevents all good manners (Francisco Torres for ECAL, 1999). If the *Wunder Stanza* is a diverted reference of the “Wunderkammer”, cabinet of curiosities or chamber of wonders which appeared in the Renaissance, it is also the unfolding of *Décorum*, supplement to the *Kunst-Bulletin* edited by Zorro & Bernardo (10 issues, 2005-2007).

Once defined by Cicero as “a matter of practical sagacity”¹, decorum is today “the set of rules one must follow in order to hold one’s place in polite society” (Petit Robert dictionary). The *Wunder Stanza* puts in concrete form a classical rhetorical concept which has become a prescriptive principle. From the start, “both the Latin term *decorum* and the Greek term *prepon* oscillate between a moral imperative and an aesthetic criterion”². And, still according to Cicero, “The two divisions (...) that now remain to me, one the requirement that the language should be ornate and the other that it should be appropriate, amount to this, that the style must be in the highest possible degree pleasing and calculated to find its way to the attention of the audience, and that it must



have the fullest possible supply of facts”³. As if any object could be reflected in the pair of gilded wall mirrors decorated with two moralizing fables of La Fontaine *The Crow and the Fox and The Fox and the Stork* (France or England, second half of the 18th century, Art and History Museum, Geneva).

Implemented by the designer Sibylle Stoeckli, the charcoal grey «white cube” (*Boîte-chambre WS*), inspired by the Kaaba in Mecca and calling to mind a Swiss bunker with rounded corners, contains custom made alcoves for every object exhibited. This kind of tri-dimensional framing emphasizes the space occupied by each object: their body, weight, material and consistency, in a historical perspective at first sight far from the world’s digitalization or computerization.

The different families of boxes also signed by Stoeckli (*Boîte-cheminée; Boîte-murale; Boîte-coffre à pattes de lion; Boîte-table*) put on stage the pattern between abstraction and figuration, as can be literally the case with Hervé Graumann’s box, *Pattern X* (2007, produced for the *Wunder Stanza*), which creates patterns of tapestry through the systematic alignment of goblets, sheets of plastic, hair curlers, toothbrushes. The question of miniaturization and standardization is also evoked through Rietveld’s *Rood blauwe stoel* (1918, miniature edition 1:6; Vitra Design Museum) or a miniature opera stage with mobile scene curtains, a luxury child’s toy dating from about 1870 (France, Art and History Museum, Geneva).

...Good and bad taste, the fetishization and so-called ownership. The container becomes itself the object of the exhibition and the contents its pretext.

(...) L’oubli du moment dans l’assouvissement artistique (...) un sentiment tout nouveau, la tendresse presque humaine pour les choses, qui font, à l’heure qu’il est, de presque tout le monde, des collectionneurs et de moi en particulier le plus passionné de tous les collectionneurs. (...) Une porte du vestibule ouvre à droite dans la salle à manger : une vraie boîte comme je les aime, et où ne se voient ni murs ni plafond sous les tapisseries (...).

Edmond de Goncourt, *La maison d’un artiste*, Paris: G. Charpentier, 1881, volume 1, pp. 3-14

* *Wunder Stanza*, Zorro & Bernardo & Sibylle Stoeckli, upon an invitation of the Centre d’édition contemporaine, BAC, Bâtiment d’art contemporain, Genève, February 2– April 1 2007

¹ Cicero, *De Oratore*, Book III, LVI, 212 (trans. H. Rackham, Cambridge: Harvard University Press, 1942)

² Martin Steinerück, « *Decorum and prepon: Moments in the History of the Appropriate* », in *Décorum 10/10*, supplément au *Kunst-Bulletin* n°6, juin 2007

³ Cicéron, *De Oratore*, Book III, XXIV, 92 (trans. H. Rackham, Cambridge: Harvard University Press, 1942)

Photographies © www.Kurtetwalter.com

Artists versus Designers

CAP Publishing in association with Contemporary Creative Class Precariat

What is art? What is design? What is an artist? What is a designer? We all know what they are; we have developed our personal understanding of these words defining two creative fields that are similar yet different. The definition of these two practices is multiple also; the theoretical boundaries cross and the borders between the two practices often overlap.

We are dealing with a question of situation (context) and subjectivity. Here I wish to discuss three different concepts of the artist and of the designer.

The word “artist” may be understood in economic terms: an artist is among the eleven percent of art school graduates who make it and become players in the art game; making a living out of their practice and building a name and a career. The other ninety percent are self-taught.

The understanding of the word “artist” may be more conservative: an artist is someone whose practice consists in making products that are placed in modern art museums and are historically considered as art: painting, drawing, sculpture.

An artist may be defined as someone who is a member of what is called the Creative Class (CClass): artists are individuals who make a living out of conceptual ideas and creative experimentation in society.

This clarifies that the word “artist” in a theoretical context is commonly accepted to mean a person active on a conceptual level who finds a way to free his creativity and generates some kind of production in whatever form or field of society. In enlightened artistic theoretical higher education circles, the definition of the artist through his practice means that an artist can be or produce anything he/she wants. Be it a painter, a sculptor, an installation maker, a photographer, a performer, a singer, a musician, a film producer, a cook, an activist, a journalist, a critic, a curator, a collector, an investor, a graphic designer, a fashion designer, an industrial designer, a Dj, a cultural producer, a theoretician, a label owner, an entrepreneur, a writer, a politician, a guru, an animal...

The word “designer” may be understood in economic terms: a designer is someone who produces mass produced objects for a market. The industrial/fashion/graphic [The Holly Trinity of Design] designer is part of a creative and technical skilled team adapted to industrial conditions.

We can understand the word “designer” within a cultural history context as someone who produces an object, an artefact, sometimes in small numbers with a particular manufacturing or vernacular touch.

Another way to define “designer” is as a producer of style: the designer family then expands to include hair designers, nail designers, stylists, the Holly Trinity of Design (fashion, graphic, industrial), custom designers, shoe designers, car designers, game designers, set designers, costume designers, street icons, writers, photographers, theoreticians, ideologues, tailors, screenprinters, fabric producers, engineers, army researchers, artists, etc...

I could go on and produce plenty of other definitions based on practice and production parameters...

It has often been said that artists are at the forefront of the creative surge, and are subsequently sampled, copied, bited and have their blood sucked by other creative sectors such as the ad industry, the Holly Trinity of Design... Graphic designers, Industrial designers, Fashion designers and artists now jointly provide the creative recycling wheel with fresh ideas. There is now a status battle among the CClass for the need to be recognized as artists. The term “artist” basks in an added aura of freedom, rebellion and authenticity, a consensually established power structure which the CClass seem at times to worship! The fundamentalist Floridan definition of the Creative Class implies that the CClass is making a living in the creative fields. Let's call them PROs for professionals. As creativity is an ability and skill shared by mankind, I want to reintroduce the individuals who constitute the amateurs' league, the AMs of the CClass, into the Creative Class definition.

In these economically driven times the under classes, the renegades, the alternative fighters, the freethinkers, the rebels, the minorities and the hermits have to reappropriate language, define themselves, name their practices, interactions and situation in the global context in order to counterbalance the power of the ruling institutions, which are there to control and «validate» the language.

Long live the amateur-professionals!

Hey, all you art power guys!

Why not let them, the AM/PROs, take the place of some of the professional-amateurs who are in charge!!!

Who knows enough to know what is to be known?

Who has the power to validate and define the language?

As language is an organic process-driven code that mutates constantly, we have to confront definitions and create new ones as we meet and discuss!

The only constant is change.



Wild Style, Hektor, curated by A+* for CAP at Centre Culturel Suisse, Paris, 2002 (notice the strange black spot under the dripping outline slightly on the right!)

I hear there's a theoretical crisis at the moment. I do not really understand why. But my guess would be that it comes down to the multiplicity of meanings and the multiplicity of theoreticians from different backgrounds, in which words and terms are used very precisely, each within its own contextual hyper-specialized bubble.

With the global dynamic of homogenization of nearly everything in society, definitions of what an artist is and what a designer is are blurred and often inverted. Superstars industrial designers give their mass produced stuff to famous artists for them to reintroduce into their own art production, thus validating their symbolic status as art pieces. Shoe companies and fashion designers invite artists to customize or design products. Hype graphic designers curate contemporary art collections in famous art institutions. Professional athletes become artists or designers. Until today, we have never seen an artist or designer become a professional athlete in his second career.

We are waiting for the real 22nd century Idol, the virtuoso, the Mozart of the Creative Industry!

There are those who believe that theory defines language, that art defines aesthetics, and that design defines style. I say that the bastardization of any system is inevitable with the polychromatic dynamics the world faces today!

Hey, you all, crisis victims, let's reactivate poetics, the real power of language, where code and content are free to use and to interpret. Poetic language confronts the audience

and the producer with interchanging roles that make room for freedom of interpretation and freedom of speech. The informal code of the language is transgressed, conventions expanded, possibilities multiplied. It has always been about freedom for all of us, let's keep it up, front! fight! don't sleep! More than ever, in these calm days let's anticipate the storm! Get up and reverse your brain. Act!

la sérigraphie d'art est-ce du graphisme?

le netart est-ce du webdesign?

le curatoriat est-ce de la mise en scène interactive?

le design d'habits est-ce de l'art conceptuel?

le design industriel est-ce du project based art?

le design graphique est-ce de l'illustration digitale?

l'illustration est-ce de l'art?

L'art cinétique donne-t-il le statut d'artistes à des ingénieurs ou à des machines?

Toutes et tous sont des manifestations de créativité. Elles n'ont pas besoin de validation.

La réorganisation du système des hautes études à travers toute la communauté européenne se doit de saisir cette opportunité pour repenser et critiquer les failles du système actuel. Il semble que les vraies questions soient ignorées par notre époque, on se contente d'appliquer des solutions cosmétiques et de fusionner des petites entités dans un souci de



Hektor, meeting point between the graphic designer's tool innovation, robotics, street art and mechanic choreography. "Wild Style", was produced for the *Mursollaici* exhibition, in the patio of the Centre Culturel Suisse, in between the 2 building there is a place separated from the streets by a wall. "Wild Style" was the result of a talk with the conceptors of *Hektor*, he is the 21st century virtuoso of the spraypaint cans. For streetculture it represents more than a new graphic designer tool, producing its own unique style.

compétitivité et d'économies. L'enjeu ici serait de devenir compétitif sur le marché de l'enseignement, face au système américain qui, lui, a fait ses preuves. Je ne suis pas certain que le modèle américain soit l'inspiration suprême dans le domaine. Harvard, Stanford, Yale, MIT, Berkeley... des noms synonymes d'excellence et de prestige... Pourtant en Europe, personne ne parle des *community college* et de toutes les petites universités d'Etat qui essaient aux Etats-Unis. C'est le degré zéro de l'enseignement, une salle d'attente pour enfants des classes moyennes et pauvres avant de se trouver un job-tiroir au sein de la société.

La problématique centrale est bel et bien l'économie de l'artiste. Quelle est la manière dont la société reconnaît le travail des artistes et quel est le système de rémunération mis sur pied pour permettre aux artistes de pratiquer librement ?

La créativité ne peut pas être standardisée pour être enseignée ! Elle dépend d'un contexte temporel et géographique qui ne cesse de se modifier. Le jour où les ordinateurs développeront leur propre marché de l'art et définiront leur propre culture, l'humain ne sera plus l'intelligence supérieure terrestre qu'il croit être. Les machines poétiques et créatives seront les challengers de l'hégémonie humaine sur la créativité ! Pour les robots comme pour les humains, la liberté est une des conditions à l'émergence d'une créativité de qualité. Il va falloir lutter pour entretenir la liberté à laquelle les artistes aspirent. Historiquement, cette liberté de critiquer est pourtant un espace essentiel, qui conditionne la stabilité même du pouvoir, de la démocratie, du marché.

La production de ce texte pour la newsletter 2007 du CCC donne la place à une réflexion sur la fusion de l'école des beaux-arts, ex-école d'art visuel, avec l'école des arts appliqués, ex-école des arts décoratifs. Cette fusion n'est pas le premier changement de nom auquel doit faire face l'institu-



The face of *Charly* the robot that produces jewels, creates typeface through interpretation of non realistic parameters (the cutting blade size is bigger than the cuts and it can't do inside straight edge cuts, thus it doesn't respect the typographic rules of the original font, and creates a new set of letters !)

tion, je pense que ce n'est pas le dernier ! Actuellement, l'école se dote d'une identité schizophrène, HEAD pour Haute Ecole d'art et de design est appelée, Geneva University of Arts & Design (GUAD) en anglais, tout va bien !

L'étape suivante est une fusion des hautes écoles créatives lémaniques, le contexte actuel du marché de la haute éducation renferme des enjeux économiques de taille. Un projet pharaonique de haute éducation culturelle est en phase de se mettre sur pied à Zürich. Une Super Université Créative, qui réunit l'école d'Art et de Design, l'école de Musique ainsi que l'école de Théâtre, qui vont s'installer dans l'énorme usine de produits laitiers Toni. Pour les autres régions suisses, la pression est grande, elles doivent se montrer compétitives sur le marché de la haute éducation nationale, afin de recruter un maximum de clients/étudiants et ainsi justifier l'enseignement artistique au niveau régional. Le challenge est de préserver de la diversité et de la spécificité dans les pôles d'enseignements.

Pour attirer des étudiants postgrades qui peuvent faire rayonner et briller l'institution par la suite, il faut recruter aux quatre coins du monde, offrir des conditions d'accueil (logements, stages rémunérés, etc...) et des opportunités économiques favorables (assistantat, recherches financées, etc...). Il faut des matières premières de qualité pour arriver à un produit de qualité ! Il s'agit à présent, de faire preuve d'esprit d'entreprise et de créer les conditions pour l'émergence d'un enseignement de qualité, adapté à notre époque, qui se positionne dans la société de marché.

Il faut de la qualité pour rester compétitif !

Le client est roi !

Mayday daddy !

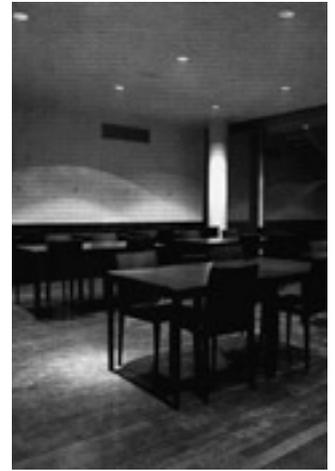
“FILLET OF SOUL” : La cafétéria du musée, lieu de rencontre de l’art et du design

Sylvain Froidevaux

En janvier dernier, nous étions assis à la cafétéria du centre d’art des Deichtorhallen à Hambourg, après avoir parcouru l’éprouvante, mais stimulante exposition de Hans Haacke et avant d’aller en avaler une autre sur la jeune génération des photographes allemands. Dans ce lieu, où tout semble réuni pour mettre en valeur la culture, la créativité et le goût, «Fillet of Soul» apparaît comme un passage obligé, où se croise tout ce que cette grande métropole du nord de l’Allemagne compte de gens intéressés de près ou de loin par ce qui se fait dans le monde de l’art contemporain. Pas de doute, l’endroit est branché. On y mange bien, le personnel est charmant, les clients sont jeunes et beaux. On les devine socialement bien intégrés, économiquement à l’aise et virant au vert politiquement : pas des intellos précaires ou des artistes fauchés, mais d’authentiques modèles de réussite issus de la *Creative Class* selon Saint Richard Florida.¹

«Fillet of Soul», un jeu de mot saisissant, permettant de penser qu’on trouve dans les plats du restaurant ce petit supplément d’âme qui manque précisément à l’art aujourd’hui, tout en offrant à ses «clients» (mais faut-il dire clients ou esthètes?), un cadre idéal pour se reposer après l’effort intellectuel que demande Hans Haacke et reprendre des forces avant d’affronter l’épreuve des jeunes créateurs photographes, tout juste sortis de classe. La leçon, précisément, la cafétéria du musée la distribue sous la forme d’un tableau noir surplombant le comptoir, une longue liste richement dotée de mets appétissants, énumérés à la craie, laissant penser que les menus changent en permanence, qu’ils sont composés dans l’instant et sous l’intuition d’un génial artiste cuisinier, mieux : d’un «groupe» d’artistes motivés et solidaires travaillant dans la spontanéité, un peu à la manière des teach-in des années 1960 prenant naissance sur les campus des universités américaines, en réaction à la guerre du Vietnam. On est censé comprendre qu’ici la cuisine est un art spontané, qu’elle se vit, qu’elle se montre et qu’elle s’admire autant qu’elle se mange.²

Nous ne pouvions alors nous empêcher de penser à la semaine de discussion sur la critique institutionnelle en art que nous venions d’achever à la Halle für Kunst de Lueneburg³ et au display que nous avons imaginé pour l’occasion : une estrade qui faisait en même temps office de comptoir et bar et un tableau noir sur lequel nous étalions nos remarques, nos réflexions et nos suggestions au fur et à mesure qu’avançaient les débats. *Fillet of blues!* Y a-t-il désormais si peu de distance entre la cafétéria du musée et la critique artiste? Posons la question avec d’autres mots : quel type



de relation y a-t-il aujourd’hui entre la culture branchée, le design et l’art contemporain, si tant est que tous ces termes puissent encore avoir un sens?

C’est dans les années 1970-1980, à la faveur de la rénovation de nombreux musées en Europe et de l’apparition de grands centres dédiés à la culture (Beaubourg à Paris!), que l’on voit surgir un peu partout des cafétérias, restaurants, librairies ou boutiques en annexes des salles d’exposition, proposant aux amateurs de culture toutes sortes de choses dont plus personne ne semble se demander ce qu’elles font là. Il est vrai que le musée est devenu une institution centrale et incontestée de la culture occidentale et en cela un produit culturel peut-être pas tout à fait comme les autres. Dans le dernier tiers du xx^e siècle d’importants investissements publics et privés ont permis l’émergence ou la recomposition de collections, la création, l’extension ou la rénovation des bâtiments et l’apparition de services nouveaux dédiés aux publics.⁴

Les musées et les centres d’exposition jouissent donc aujourd’hui d’une certaine «autorité intellectuelle» et occupent une place centrale qui les rend emblématiques de la post-modernité. Relevant désormais de la culture de masse, ils interviennent en même temps dans la production artistique et la conservation du patrimoine, dans les stratégies de la consommation touristique et l’économie du divertissement.

La Maison de la photographie, logée dans un ancien marché couvert de Hambourg, est emblématique de ces complexes culturels qui sont nés un peu partout en Europe ces dernières années. Redessiné par l’architecte Jan Störmer et inauguré en grande pompe par le Ministre de la Culture de Hambourg en 2005, l’ensemble des Deichtorhallen bénéficie désormais d’infrastructures ultramodernes et multifonctionnelles :

« a new climate and light system, separate exhibition cabinets, a hightech auditory, an interactive educational lounge, a library, a storage space for the photographic collections as well as a bookshop and the new restaurant Fillet of Soul »

(extrait du site de la Maison de la photographie
<<http://www.deichtorhallen.de/443.html>>)

Un complexe culturel où l'art se reflète jusque dans la cuisine à la fois créative et décontractée de son restaurant :

« *Wobei sich 'Kunst' im Fillet of Soul durch eine kreative, aber unverkrampfte, eine innovative, aber nicht trend-touristische Küche definiert.* »

<http://www.abreise.ch/reise_hamburg.php>

Dont le parfum posséderait la vertu de rappeler certains lieux mythiques de la culture underground :

« *Im Fillet of Soul in den Hamburger Deichtorhallen wird internationale Küche geboten 'mit einem Hauch von Soho, New York'...* »

<<http://www.trivago.de/hamburg-9644/restaurant-gaststaette/fillet-of-soul-133074>>

Au Musée d'art moderne du Luxembourg (MUDAM), Erwan et Ronan Bouroullec, « designers à l'esthétique fonctionnelle mais malicieuse », ont conçu pour le café « une structure autonome recouverte d'un ciel camaïeu de tuiles textiles thermoformées » et la « boutique est agencée à l'intérieur des salles d'exposition comme un étal de marché ». Ici, l'improvisation n'est qu'apparence. Ce n'est pas moins de deux « directeurs artistiques » qui ont été mis à contribution pour donner au lieu une ambiance hétéroclite sur la base d'un concept : « brasser le neuf et le vieux, l'ancien et le moderne, l'inédit et la réédition, l'art et l'artisanat, le prototype et l'objet de série, l'onéreux et le pas cher ». Maurizio Galante et Tal Lancman ont ainsi associé leur curiosité créatrice à l'art culinaire de Léa Linster, « dans une collaboration où l'art devient gourmandise ».⁵

Au « Transversal » du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, « Mac-Val » pour les initiés, on veut aller encore plus loin, sortir des sentiers battus, fusionner l'art, le restaurant et le musée : « L'idée serait celle d'une assiette prolongeant les cimaises. Une assiette ludique, inattendue, cérébrale, héritière du mouvement Eat-Art des années 60-70, le goût en plus. Une assiette où l'éphémère d'une recette vient nourrir l'acte créatif ». La démonstration est donnée par le « Plat de la veille » sorte de retour sur assiette d'une pratique artistique en rapport avec un thème d'exposition, sans que cela ne sente le réchauffé.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples. « Le Saut du Loup », au Musée des Arts décoratifs de Paris, semble également un passage obligé pour les nouveaux esthètes de la culture et du bon goût, où « les nourritures raccordent au design quand elles ne racolent pas sous couleur de graphisme ».⁶

DÉCOUVREZ LE PLAT DE LA VEILLE

ZPC (Zone de Productivités Concertées), l'exposition temporaire à voir actuellement au MAC/VAL et premier volet d'un cycle de 21 expositions monographiques, s'articule autour d'un même fil rouge : l'économie (ses interrogations, ses concepts) comme filtre d'analyse de certaines pratiques artistiques contemporaines.

Échanges, productions, stocks, fonctions, ateliers... À travers le filtre de l'économie les artistes du premier volet redéfinissent leur façon de travailler, leur activité.

En écho à cette exposition, Laurent Chareau a imaginé le « Plat de la veille », une création qui réactive chaque jour les restes.

Le plat de la veille est à la carte jusqu'au 14 janvier 2007.
<www.restaurant-transversal.com>

Le café du Musée Branly, dessiné par Jean Nouvel, offre, nous dit-on, une vue imprenable sur une tête Moai, quant au restaurant du même lieu, énigmatiquement appelé « Les Ombres », il est présenté comme un « site magique », offrant « une vue inoubliable sur la Seine, la tour Eiffel, et les voiles au loin ».⁷ Les ombres, justement, ne serait-ce pas les artistes eux-mêmes, anonymes ou célèbres, qui apparaissent comme les faire-valoir d'un marché culturel, touristique et culinaire ; une sorte de « culinar » où l'oeuvre artistique est réduite au signe et la création à une plus-value destinée au commerce des produits dérivés ? Sur le site des Musées de France, on trouve par exemple toute une gamme d'accessoires du genre « Foulard Klimt » ou « Montre Van Gogh ».⁸

Après les cafétérias, les boutiques et les produits dérivés des musées, ce sont finalement les artistes eux-mêmes qui se voient condamnés au marché, à moins qu'ils en viennent à survivre à travers les derniers petits boulots que les instances culturelles peuvent encore leur offrir : vendeurs(ses) à la boutique, surveillants(tes), sommeliers(ères) ou plongeurs(euses) au restaurant du musée. Les artistes, travailleurs de l'ombre de la « Creative economy », se retrouvent ainsi, ironie de l'histoire, sous les traits du travailleur prolétaire, dont s'est inspiré Walter Benjamin pour alimenter sa réflexion sur la place de l'art et de l'artiste dans le monde contemporain. Une réflexion qui est toujours d'actualité.

¹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class...*, USA: Basic Books, 2003

² cf <<http://www.fillet-of-soul.de>>

³ *Crosskick - Critiques croisées*, Halle für Kunst, Lueneburg, janvier 2007 <<http://www.crosskick.de>>

⁴ voir *Musée et muséologie*, Dominique Poulot, Paris: La découverte, 2005; *Nouveaux musées, Espaces pour l'art et la culture*, Josep Maria Montaner, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1990

⁵ <<http://www.mudam.lu/?menu=13>>

⁶ cité par Emmanuel Rubin in *Le Monde Styles* du jeudi 5 avril 2007, supplément au N° 19345)

⁷ <<http://www.lesombresrestaurant.com>>

⁸ <http://www.museesdefrance.com/produits/gamme/mode_accessoires>

Entretien avec Jean-Pierre Greff (extrait)*

Marianne Guarino-Huet & Jérôme Massard

MGH & JM : Que signifie pour vous le terme « design » ?

JPG : C'est une définition à peu près impossible, toute tentative serait ou trop vague ou au contraire réductrice et en tout cas insuffisante au regard de la situation contemporaine.

Il y a une définition, qui est un jeu de mot mais que j'aime bien. Elle consiste à dire que le design c'est dessiner à dessein : dessiner avec d'une part une intention, une logique anti-formaliste et une visée qui est aussi très souvent une visée d'usage, c'est à dire qu'on dessine avec le dessein ou le projet d'une réalisation, quelle que soit sa forme : graphique, mobilière ou informatique, etc. Aujourd'hui on est dans un mouvement où tout est design, on parle de design pour tout, il ne s'agit plus seulement d'objets ou même d'images. On designe des modes de relations, des comportements ou en tous cas des processus relationnels. On parle de « thinking design », c'est à dire de designer les formes de la pensée, d'organiser et de structurer les formes même du discours et de la pensée.

Ce qui caractérise l'approche de la Haute école d'art et de design, c'est un design qui est traversé par un certain nombre de valeurs, qui prend en compte la personne plutôt qu'une logique de consommation et qui se situe assez loin du milieu de l'entreprise... Encore qu'il existe des contre-exemples, car pour ce qui est de la mode, on est clairement dans une logique différente avec une inscription socioéconomique très déterminée.

Le terme « design industriel » a acquis ses lettres de noblesse après la guerre mais il est apparu aux alentours de 1907, donc au début de ce 20^e siècle qui nous a mené à la société de consommation contemporaine.

Environ 100 ans après le début du marketing publicitaire et de la production de masse, le design est quelque chose qui participe totalement de la société de consommation.

Oui je suis d'accord, c'est certain, on peut faire cette analyse. Dans une optique marxiste, c'est vrai que le design contribue à renforcer, à saturer et à suturer notre relation aux objets et même, éventuellement, à révéler leur fonction d'aliénation si on admet que derrière les objets il y a une économie, une industrie, et un régime de la « distinction »... Mais le design a aussi permis de casser ce principe de discrimination sociale, de démocratiser des objets qui selon d'autres logiques étaient des objets de caste. C'est très ambigu. Ce qui est fascinant, même si on peut bien entendu dire que politiquement ça fonctionne au profit d'une logique d'asservissement, c'est que n'importe quel objet, même le plus élémentaire, un stylo par exemple, va proposer des gammes extraordinaires, non pas en

terme de qualités fonctionnelles, mais en terme de design. Ces objets là, qui sont des biens communs, peuvent être des objets d'investissement esthétique et symbolique, de la part des individus ; un vrai choix, une relation constitutive entre un sujet et un objet. On peut toujours dire que cela participe d'un système global, qui asservit les individus à la possession de biens et à une économie globale qui est un système d'aliénation sociale. On se situe alors sur un plan strictement politique, et le design n'en est pas la source, il n'est qu'un des ressorts de cette logique. On peut dire, au demeurant, la même chose de l'art.

Ce qu'on appelle « objet de design » aujourd'hui n'est plus l'objet de base mais un objet qui va se démarquer de l'objet original pour se voir accoler le terme « design », par exemple un « verre design ». On induit alors que c'est un objet qui est le fruit d'une recherche plus avancée, il est plus sophistiqué, avec ce que cela implique en terme de coût pour le consommateur...

Ce n'est pas tout à fait sûr, il faut faire très attention. Prenons un exemple : un gobelet plastique, qui permet de boire de l'eau [ndlr : cet objet se trouve sur la table...], soit un objet « tout bête » ; les compagnies aériennes ont systématiquement demandé à des designers, parfois très en vogue, Droog Design notamment, d'en créer un modèle original. Le résultat est un objet simple, tout à fait banal, même modeste d'apparence. Il y a derrière ça l'idée intéressante, qui peut renvoyer à un vieil idéalisme, consistant à penser que tout individu peut, dans une relation à des formes de qualité, s'approprier intellectuellement, symboliquement et physiquement des objets tout à fait banals, mais ayant des qualités de forme, d'usage, de relation... et s'en trouver transformé. Cela peut être un des vecteurs d'une libération de l'oppression sociale qui traditionnellement réserve les objets d'une certaine qualité à des catégories de personnes qui peuvent se les offrir. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'utopie sociale dans le design. Evidemment, on peut toujours prendre du recul en disant que c'est une illusion, que tout cela procède du même système totalement englobant...

Du point de vue social, toutes les démarches existent, il y a un design qui revendique très clairement une position élitaire, une dimension luxueuse, et de l'autre côté, on assiste à un brouillage entre art et design. Parmi les nombreuses modalités de ce brouillage, il y a, par exemple, le fait que les designers, contrairement à la tradition, produisent des objets uniques. Ils sont produits selon des procédés de fabrication qui peuvent redevenir ceux de l'artisanat, notamment l'arti-

sanat du luxe, ce sont des objets coûteux, diffusés par des galeries d'art et de design. Il y a aussi, à l'inverse, des designers qui travaillent à partir d'enjeux sociaux, politiques comme le font les artistes, dans une tentative de déjouer l'idéologie de la consommation et du spectacle, du commerce généralisé qui se trouve derrière tous ces systèmes d'apparence. Certains artistes s'efforcent de déjouer ça, sans naïveté et sans utopie, en sachant que de toute façon, la possibilité d'y contrevir aujourd'hui ne peut se faire que d'une manière très localisée, très située, à un endroit donné, et que cette espèce de résistance à la marche du monde ne peut être qu'une microrésistance, je dirais même une nanorésistance.

Si on reste à un niveau très dualiste, on a d'un côté des designers qui produisent des objets de grande consommation, et de l'autre des artistes qui réfléchissent à déconstruire ces phénomènes. L'art, à priori, n'a pas la fonction du design qui est de proposer des solutions concrètes, mais celle de proposer un ensemble de questions ou de visions sur le monde. Certes, depuis un siècle, cela s'est transformé, l'art propose aujourd'hui des solutions, le design pose des questions, la dualité s'est atténuée. Quels rapports entretiennent selon vous l'art et le design en tenant compte de cette évolution ?

Je ne vais pas pouvoir répondre à cette question. Heureusement, puisque cette question est le sujet de la grande manifestation que nous organisons l'automne prochain [ndlr: *AC*DC*]. Je crois qu'aujourd'hui on peut poser finement la question plutôt que d'y apporter une réponse. Le constat que l'on peut faire, c'est que l'on est en effet loin, aujourd'hui, de cette dualité entre art et design envisagés comme des territoires nettement distincts, parfois hiérarchisés, avec des fonctions très différentes, avec certes des inter-relations, des influences, des emprunts bien sûr, mais pris dans des territoires qui s'organisaient selon des buts et des moyens très différents. Cette distinction des domaines s'estompe fortement aujourd'hui et n'a même parfois plus cours du tout. De nouvelles intrigues se sont nouées entre art et design, jusqu'à favoriser parfois une situation de syncrétisme total, de confusion, de convergence, de croisement et d'hybridation. On peut analyser les modalités contemporaines de cette intrication et constater qu'il y a une sorte de double mouvement, de croisement dans la façon dont le design, comme vous l'avez dit, depuis longtemps, a généré ses modèles, ses contestations... Un des moments les plus importants de cela est l'anti-design italien, refusant de se mettre au service de l'usage et d'une production efficiente avec tous les critères habituels de fonctionnalité, de coût, d'esthétique de l'objet. On va, au contraire, postuler que l'objet de design doit être investi de fonctions symboliques et sociales, ce qui est traditionnellement en jeu dans l'œuvre d'art. Il y a un mouvement complètement symétrique lorsque des artistes invités à intervenir dans l'espace public, refusent d'y produire un ob-

jet symbolique pur. Dans l'espace public, on doit assumer l'usage et les fonctions de cet espace-là et les artistes revendiquent que leur intervention, même si ce n'est pas dans l'esprit des commanditaires, se fasse, par exemple, sur ou avec du mobilier urbain. Cela avec, bien sûr, des qualités particulières, une capacité à subvertir certaines règles de l'espace public, à en interroger le fonctionnement, comme le font aussi certains designers. On a là toute une zone intermédiaire.

Aujourd'hui, nombre de créateurs disent : « artiste, designer, je n'ai pas forcément envie de me définir d'après ces catégories ». Selon les contextes, certains se définissent comme artiste ou alors comme designer. Il y a un refus d'entrer dans des catégories perçues comme étant obsolètes et qui renvoient à une division désormais inopérante.

En général, si vous interrogez des artistes, ils ne vous diront pas qu'ils sont indifférents à la manière dont ils sont catalogués.

Il y a vraiment des catégories tout à fait hybrides. Quand vous dites cela, vous parlez de gens qui se sont définis dans une catégorie ou une autre, ou que vous catégorisez; mais un certain nombre de personnes clairement légitimés comme artistes et/ou designers ne se reconnaissent pas dans ces catégories clivées.

Oui, mais là vous parlez des processus de légitimation. L'artiste, aujourd'hui, est légitimé par sa visibilité sur le marché...

Pas seulement, il l'est aussi par les institutions et la critique, quand bien même elles ont partie liée avec le marché. C'est aussi le monde de l'art qui a favorisé cette relative indistinction : des galeries qui étaient auparavant des galeries d'art se sont transformées en galerie d'art et de design et ont fait entrer massivement les objets de design dans la logique du marché de l'art. Le design est aujourd'hui présent dans les foires d'art contemporain, et pas seulement comme un satellite. On trouve des stands qui mêlent les deux... Il en va de même dans de nombreux musées et centres de création contemporaine. Bref, une foule de phénomènes concourent à cette indistinction entre art et design. C'est le propos du colloque que nous allons organiser, *AC*DC*, afin de voir quels types de courants, quels types de flux, circulent entre ces deux disciplines, en partant de ce constat d'indétermination. De quoi cela participe-t-il, de quelle possible mutation est-ce le symptôme ? S'agit-il d'un phénomène durable ou d'un moment de l'esthétique ? Est-ce que cela va s'intensifier, s'approfondir ou est-ce que nous en voyons déjà les limites ? Essayer de comprendre pourquoi tout cela se produit. Est-ce que ça participe de cette esthétique généralisée que plusieurs ont repéré, de Sloterdijk à Michaud, dont le design serait le paradigme dominant ? Ce qu'on doit aussi interroger aujourd'hui ce sont les raisons, bonnes et mauvaises, pour lesquelles le

design semble parfois être devenu l'objet artistique de notre époque et pourquoi il est autant célébré.

On peut se demander alors si l'art ne vas pas finir par disparaître au profit du « grand design » ?

Oui, c'est ce genre de question qu'il faut se poser, bien sûr. Dire que tout cela relève d'une logique économique et marchande, d'une fabrication massive et généralisée, c'est vrai. Mais tout cela demande à être exploré en profondeur.

Au sujet de cette problématique du « tout-design », la fusion de l'Esba [Ecole supérieure des beaux-arts HES] avec la HEAA [Haute école des arts appliqués] pour former la HEAD - Genève [Haute école d'art et de design] est-elle une façon d'offrir aux artistes la possibilité de devenir des designers afin de diplômer des personnes qui seront plus compétitives sur le marché du travail ?

Alors là, je peux vous répondre clairement, vraiment, non. Personnellement, je préfère parler de réunion plutôt que de fusion, mais c'est un problème un peu superficiel. Mais le terme fusion, comme vous le dites, renvoie à l'économie. On y voit un mouvement capitalistique avec des arrière-pensées économiques et je dois dire très honnêtement et sans la moindre naïveté que ce n'est absolument pas de ça dont il est question.

La question est plutôt de savoir si cela n'est pas un risque d'offrir, dans une même structure, à des étudiants en art, la possibilité de devenir designer... Une formation en design est professionnalisante alors qu'une Ecole des beaux-arts certifie le suivi d'un enseignement mais en aucun cas ne va produire des gens dont la profession serait « artiste ».

Je ne pense pas que ce soit la structure d'école qui crée ce risque. Les gens ne suivent pas un cursus par hasard ou alors cela serait un constat désolant. Ce n'est pas parce que les deux disciplines sont présentes dans la même école que l'on va inviter les gens à quitter le champ de l'art pour aller faire du design. Quand bien même l'école serait réunie dans un seul et même bâtiment, ce n'est pas pour cela que l'on va détourner une partie des étudiants en art vers la filière design. Il ne s'agit pas du tout de valoriser une logique de compétence, d'employabilité, de diplômes plus légitimes, plus professionnels. De la même façon que si des étudiants choisissent Genève plutôt que Lausanne (ou l'inverse), c'est encore pour des raisons très précises, ils se renseignent beaucoup.

J'espère que l'on forme des artistes professionnels, au sens fort du terme. On ne forme pas des gens qui vont entrer dans un métier; l'art n'est pas un métier mais l'art exige des compétences professionnelles, qui sont aussi des compétences de savoir-penser, de savoir-être, de positionnement politique, conceptuel, quelle que soit la façon dont on l'exerce. Cette compétence artistique s'exerce en outre bien au delà du mi-

lieu traditionnel de l'art. Il ne faudrait pas retomber dans un romantisme désuet qui était celui de nombreuses écoles d'art en France il y a encore 15 ans et qui reste parfois présent en Allemagne ou ailleurs. Un romantisme douteux puisqu'il reproduit la figure de l'artiste tel que le marché de l'art le célèbre.

Il y a aussi la volonté, et je l'assume, d'être plus fort institutionnellement et de gagner une visibilité et une notoriété plus fortes. C'est critiquable, ce n'est pas un jeu neutre, il recouvre des enjeux politiques. Mais si nous n'avions pas fait ça, dans la vaste redistribution des cartes en Suisse actuellement, il est évident que Genève aurait beaucoup perdu. Dans la HES-SO [Haute école spécialisée de Suisse occidentale], le fait qu'un directeur puisse s'exprimer au nom de deux domaines lui donne deux fois plus de « pouvoir », de temps de parole, de crédibilité et de capacité à défendre ses vues. C'est un état de fait. Aujourd'hui, dans l'espace HES-SO entre Lausanne et Genève, on est, qu'on le veuille ou non dans une logique de compétition.

Il y a eu un moment cette tentation de faire un partage clair: le design à Lausanne et les arts visuels à Genève. Nous aurions été perdants, institutionnellement parlant, si nous avions accepté cela. Une école de design intelligente, forte comme l'Ecal, aurait créé l'effet d'attraction évoqué précédemment, et même nombre de ceux visant une formation d'artistes auraient probablement été tentés de se former à Lausanne, dans une école de design. On aurait pu faire ce choix, mais dans 15 ans il y aurait eu à Lausanne une école ayant les moyens de ses ambitions et à Genève une école au périmètre rétréci, moins bien dotée, dès lors que le design est devenu le nouveau paradigme esthétique. Surtout, un tel partage ne crée pas tout l'intérêt et la richesse de ces dialogues et confrontations que nous avons évoqués précédemment. Politiquement et intellectuellement, c'était un mauvais projet.

Mais on aurait pu imaginer un rapprochement entre l'art et la philosophie, par exemple...

C'est une question d'intensité et de gradient... Du reste, nous avons d'autres projets, et nous travaillons à des partenariats resserrés avec l'université. Mais cela reste moins symptomatique de la situation esthétique contemporaine. Le rapprochement entre art et design occupe beaucoup plus intensément et selon des modalités plurielles des espaces communs infiniment plus larges que art et littérature ou art et philosophie. Ce n'est pas un hasard si plus de 95% des écoles dans le monde sont des écoles d'art et de design, il y a une espèce d'évidence, de proximité qui s'intensifie encore aujourd'hui...

* Cet entretien a eu lieu le 18 avril 2007 dans le bureau de M. J.-P. Greff. Les questions ont été rédigées conjointement par Marianne Guarino-Huet et Jérôme Massard. Comme nous ne pouvions pas publier la totalité de cette discussion – elle a duré plus d'une heure – nous avons effectué un choix parmi les séquences questions-réponses en essayant de conserver le développement original de l'entretien.

Tim Toady*

Raphaël Julliard

0. CONCLUSION

Au fond, il y a l'humanité, des rêves et de l'imagination, autrement dit, une condition, des projections et des moyens de les réaliser. Et tant qu'il y a des idées, on n'est peut-être pas complètement perdu.

Il y a certainement eu un temps où ces questions de rapprochement entre art et design n'avaient pas lieu d'être. Un temps, peut-être un peu idéalisé, où les moyens de réalisation des rêves faisaient partie intégrante du rêve. Peut-être était-ce l'avancement de la technique, des technologies, ou plutôt, vu d'aujourd'hui, son «inavancement», qui faisait que pour réaliser un rêve on était en quelque sorte obligé – le choix n'existait pas – d'utiliser des matériaux qui, par la suite, se sont avérés durables et résistants. Ainsi, pour prendre un exemple dans chacun des domaines qui nous occupent ici, faire une chaise en bois et métal ou une peinture avec des couleurs à l'huile puis vernie assurait une existence des objets et images bien au delà de la mort de leur auteurs (au sens propre). Au-delà des accusations qui pourraient me taxer ici de passéiste ou de réactionnaire, il s'agit simplement de constater, par un petit coup d'oeil dans le rétroviseur de l'histoire, qu'en ces fameux temps – et je le redis, peut-être complètement fantasmés – la fin et les moyens, les rêves et l'imagination n'était pas autant séparés qu'ils semblent l'être aujourd'hui.

Il serait difficile de dater cela précisément (disons quand même quelque chose comme après la deuxième guerre mondiale), mais petit à petit l'idée de rentabilité a dépassé en importance celle des rêves. Ainsi le fait que la réalisation d'un rêve soit non seulement vendable (ce qui est à bien des égards légitime), mais aussi rentable, comme condition préalable, affecte ou disons modifie largement sa réalisation.

On a donc mis à contribution tous les progrès techniques possibles pour arriver globalement, c'est-à-dire dans les grandes lignes en passant les détails, à la même réalisation des rêves mais en faisant baisser les coûts de production. Cette baisse a des côtés intéressants. Elle permet avec le même budget de faire plus de produits finis, et de faire naître l'argument de la démocratisation de l'accès à quelque chose de pas trop mal.

Le revers de la médaille est qu'on peut trouver à l'heure actuelle des objets (terme générique que je vais employer pour couvrir les productions tant de l'art que du design) qui on perdu cette sorte de qualité (terme, quant à lui, difficile à employer), quelque chose comme une capacité de résistance à l'usure, tant pratique que symbolique. De là on peut tenter l'expérience, pour les besoins de la démonstration, de nommer

«beaux» des objets qui auraient en eux cette qualité. On peut donc trouver des objets fonctionnels et pas beaux (un toaster M-budget), des objets beaux et non-fonctionnels (un Brancusi), certains sont beaux et fonctionnels (une chaise Thonet) et même d'autres ni beaux ni fonctionnels (un tableau Ikea).

1. À PEU PRÈS LÀ OÙ ON EN EST

ArtBasel s'est associée à une foire de design venant de Miami. Cette association prendra forme lors de l'édition 2007. La foire bâloise ayant la réputation d'être la meilleure du monde (qualité des galeries, donc qualité des oeuvres, mais aussi chiffre d'affaire réalisé), ce rapprochement entérine en quelque sorte l'idée que les limites entre art et design ont disparu ou sont en train de disparaître.

D'autres foires, comme la FIAC à Paris, l'ont devancées dans ce sens. Il est possible que l'objectif (le rêve, oserait-on dire) des organisateurs de ces foires soit uniquement la rentabilité. Dans le même mouvement qui pousse les constructeurs d'automobiles, jadis concurrents, à fusionner pour, d'une année sur l'autre garder des chiffres de croissance les plus élevés possible, une foire d'art a tout intérêt, d'un point de vue strictement commercial, à fusionner avec le champ d'activité qui lui est le plus proche, le design. D'autant plus que l'histoire du début du xx^e siècle lui donne une assise critique pour agir de la sorte (Art Nouveau, Bauhaus...).

Par ailleurs, il y a du côté du marché une limite floue entre les multiples d'artistes (photographies, films, petites éditions, et même livres d'artiste) et le design de luxe. Cette limite se joue justement autour de la question de quantité.

Quelque chose de l'éternel dilemme: mieux vaut-il vendre 1 objet à 1000 francs ou 1000 objets à 1 franc. Au niveau comptable cela revient au même. Par contre, en terme de diffusion d'idées, d'imaginaire, de vision, on a tout à gagner à faire des multiples. Le mieux pour un artiste (et c'est ce qui est pratiqué souvent) c'est de faire un peu des deux. Quelques objets uniques chers pour prendre de la valeur (symbolique et marchande), quelques éditions (multiples...) pour être accessible, pour toucher un autre type d'audience, pour que les gens fauchés ou peureux puissent quand même accéder au grand bonheur de se dire collectionneurs.

2. L'IDÉAL: LE MULTIPLE UNIQUE DANS L'EXACT MÊME TEMPS ET LIEU

Le cas particulier des pièces composées de posters et de bonbons de Félix Gonzáles-Torres, gratuits et emportables dans l'exposition même sont des exemples limites: le specta-

teur peut en effet posséder une partie d'un objet-oeuvre d'art, mais même si un seul de ces spectateurs prenait tous les bonbons, par exemple, cela ne ferait pas de lui le propriétaire de la pièce. C'est donc la stratégie ultime en terme de diffusion. Il s'agit bien d'une oeuvre d'art unique (donc potentiellement chère (d'autant plus que l'artiste est mort) mais qui fait le travail de contamination (et ce terme est choisi) des imaginaires avec une force énorme.

3. PERSPECTIVE D'AVENIR (PERFECTIONNER LE MÉLANGE)

Les foires, les écoles, bientôt les galeries et musées rapprochent le monde de l'art et celui du design. Pour le marché toujours, artistes et designers sont tous des créatifs avec des bonnes et moins bonnes idées. L'art de toute façon n'est que du design un peu plus cher, un peu moins fonctionnel et qui a tendance (en art contemporain du moins) à très mal se conserver. Donc si on rapproche ces deux mondes, avec un peu de chance artistes et designers prendront le meilleur de chacun et on aura bientôt des objets chers, faisables en série, solides (construits pour durer), et au moins un peu fonctionnels (pour l'art, sa fonction ici sera d'être ou beau, dans le sens de joli, (fonction décoration d'intérieur) ou intéressant (fonction avoir un truc à dire). En poussant un peu, on pourra même trouver un terme pour ces créatifs d'un nouveau type. Je propose argners ou desitiste (à prononcer di-zaï-tiste).

Ce dernier terme me rappelle que pour ce texte je pensais initialement chercher des fausses étymologies aux deux termes du titre, principalement parce que traiter sérieusement d'art et de design demande d'avoir de solides connaissances en histoire, histoire de l'art, histoire des sociétés, critique de la subjectivité et du goût, etc. domaines que je ne prétends nullement maîtriser. Donc des étymologies, j'en avais trouvé deux.

4. VU QU'ON A DE LA PEINE À DÉFINIR LES RESSEMBLANCES ET DIFFÉRENCES, AUTANT PARTIR DU FAUX POUR CHERCHER LE VRAI

4.a. Hare die Sein. Hare comme dans «hare krishna» et là je laisse la parole à Wikipedia version anglaise: Harā refers to «the energy of God» (...) . «Hare» can be interpreted as the vocative of Hari, another name of Vishnu meaning «golden one», or as the vocative of Harā, a name of Rādhā, Krishna's eternal consort or Shakti. Donc ici l'art c'est l'énergie de Dieu ou le Doré ou même le compagnon éternel de Shakti.

Mais qui est Shakti? Toujours selon la même source: «Shakti meaning force, power or energy is the Hindu concept or personification of God's female' aspect, sometimes referred to as 'The Divine Mother'. Shakti represents the active, dynamic principles of feminine power.» Hare, donc, est toujours accompagné de Shakti, une force, une puissance féminine. Et ça tombe plutôt bien pour la suite de mon étymologie: die Sein. En allemand, die Sein est grammaticalement aussi faux



qu'en français et signifie «la Être». On devrait dire das Sein (verbe substantivé). Mais non. On a ici die Sein qui est féminin comme Shakti. Hare die Sein/art et design, l'énergie masculine et la puissance féminine, deux compagnons éternels.

4.b. Ah! Ray dit: «Zai!» (n). Et ça donne: Une exclamation teintée d'étonnement au moment où un certain «Ray» (qui peut être quelque chose comme la superposition du diminutif du prénom de Raymond Devos et du nom de famille de Man Ray) dit «Zai» (comme dans: elle m'a dit d'aller siffler là-haut sur la colline/de l'attendre avec un petit bouquet d'églantines/j'ai cueilli les fleurs et j'ai sifflé tant que j'ai pu/j'ai attendu attendu elle n'est jamais venue/ZAI ZAI ZAI ZAI...), et le tout avec un «n» muet à la fin.

Et là je vous laisse tirer les conclusions qui s'imposent.

* Prononciation approximative de l'acronyme anglais TIMTOWTDI, dont le sens est «There is more than one way to do it» qui se réfère à la philosophie qui a présidé à l'élaboration du langage de programmation Perl: <<http://c2.com/cgi/wiki?ThereIsMoreThanOneWayToDolt>>

The HEAD of the dECALage

Jean-Marie Reynier

L'arte viene fuori quando non sa quello che fa.

Bruno Munari, Dichiarazione poetica, 1963

On nous a changé de statut. Si, avant, notre inutilité en tant que potentiels artistes était acquise, avec ce subterfuge fusionnel on nous a fait comprendre que l'impératif était à la rentabilité.

« Dans chaque Suisse sommeille un flic » dit-on dans mon petit village vaudois perdu entre Genève et Lausanne, donc « dans chaque artiste sommeille un designer » pour-

rait-on dire dans notre petite école égarée entre la recherche et la pratique.

Ceci dit, je ne me sens pas de poser un quelconque jugement de valeur sur la « trendysation » des Beaux-arts, « je suis ni pour ni contre bien, au contraire », et à nous en tant qu'étudiants de « faire comme les pingouins sur la banquise quand il fait moins quarante degrés: nous démerder ».

Posé au zinc de mon carnotzet en sirotant un « Mont sur Rolle » je peux encore balbutier que the HEAD of the dECALage appartient à celui d'IKEA l'argent, quoique...

Ethique et Design

Tilo Steireif

UN CONTEXTE DE SOCIÉTÉ

Selon Claire Fayolle, la pratique du design (issus du mot « dessin » et « projet »), et plus particulièrement la conception d'objets d'usage courant aurait été une sorte de réaction à l'Exposition universelle de 1851 à Londres. Il s'avéra en effet que les objets exposés se caractérisaient par un « excès », éclectisme qui était vraisemblablement dû à l'appropriation bourgeoise de l'ornementation propre à une société de cour.¹

La réaction fut, en quelque sorte, la naissance du design et de son fonctionnalisme, une beauté de l'objet mesurable dans son adéquation à sa fonction : « le beau est passé du côté de la technique industrielle, du design et du fonctionnalisme. La grande série, reproductible à l'infini, dans l'architecture de fer et de verre, dans l'automobile ou l'avion, dans le mobilier, peut avoir sa beauté par l'adaptation des formes aux fonctions ».²

Le design connaît depuis les années 1970-1980 une légitimité populaire dans une époque qui prodigue le bien des appareils ménagers de tout genre. Jacques Bonniel en fait le bilan : « les études du Centre de recherche sur la Consommation en France constatent une saturation des acquisitions, notamment en matière de biens d'équipement. [...] Cette saturation est quantitative entre âges, classes sociales, entre villes et campagnes ».³ On pourrait même prétendre que le design dans la société des « 30 Glorieuses » contribua indirectement à créer « un

effet de communion » (selon la terminologie de Roland Barthes) dans les choses de la consommation.

Depuis deux décennies, le design s'est métamorphosé passant à un questionnement plus complexe. Après l'égalité devant l'objet de consommation, de nouvelles problématiques sont apparues. Nous voici propulsés dans l'ère des objets individualisés.

Selon Gilles Lipovetsky dans *Le crépuscule du devoir, l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*⁴, nous répondrions actuellement « à une forme d'impératif narcissique glorifié sans relâche par la culture hygiénique et sportive, esthétique et diététique ». Notre société serait « hors-devoir », et pour avoir définitivement tué l'autorité paternelle et le puritanisme traditionnel, notre culture serait à présent marquée par l'autodétermination individualiste. Chacun guidant une morale sans obligation, ni sanction et en même temps sélectionnant, triant, créant un univers personnalisé.

Ces changements amorcés dans les années 1980 se perçoivent dans certaines démarches artistiques : « les designers comme (les) artistes utilisent les stratégies du design non seulement pour contester l'uniformité du capitalisme et la production de masse, mais aussi pour articuler un paradigme de promotion de la volonté individualiste et de l'identité personnelle ».⁵ Dans ce sens, l'artiste Andrea Zittel partant de l'aménagement matériel de sa vie, crée une œuvre qui emprunte justement au registre de l'habitat « self-made » aux



vêtements dessinés par elle-même et en même temps à l'aspect extérieur « design ». Dans une interview accordée le 25 septembre 2005 dans le *New-York Times*, Andrea Zittel exprime son refus de voir ses pièces produites en masse : « je ne suis pas une designer – les designers ont une responsabilité sociale de fournir des solutions, (alors que) dans l'art, il s'agit davantage de poser des questions ».

LE DESIGN COMME FORME DE MARKETING INSTITUTIONNEL

Peu bavard, muni d'une idéologie de progrès qui le légitime sur le plan politique et économique, quel rôle le design industriel prend-il dans les écoles d'art ?

En 2003 sortait un livre intitulé : *ECAL, Design Industriel/Industrial Design*⁶, qui faisait le bilan de l'enseignement du design à l'école cantonale d'art de Lausanne entre les années 1990 et le début du XXI^e siècle. Voici un extrait d'un entretien avec le designer italien Marcello Morandini : « Une direction inspirée a permis en quelques années de transformer une école de design provinciale de qualité moyenne en l'une des meilleures facultés européennes. [...] De ma propre expérience, je dirais que tous les étudiants ne peuvent se destiner au statut 'starifié' du design d'auteur : [...] il est important de garder les pieds sur terre, de se souvenir du 75% des designers qui sont contents de contribuer anonymement à notre monde merveilleux et de ne pas se laisser aveugler par les feux du succès ».

S'il est évident que les étudiants ne seront pas tous des stars de demain, on peut constater que les programmes tendent à se construire pour faire briller de tous feux l'école d'art tel un joyau vu uniquement de l'extérieur. Alors que la qualité d'une école semble de plus en plus se mesurer par le nombre de concours gagnés, de publications, d'articles de presse publiés et par les choix pertinents des intervenants, le design sans aucun doute se distingue par une meilleure visibilité médiatique. Mais, alors

que les écoles des beaux-arts ont pu être considérées comme des laboratoires « d'esprits libres », elles semblent souffrir d'un manque chronique de communication avec l'extérieur. Aussi, les pouvoirs publics pourraient estimer cet état de fait comme non productif. L'école d'art risquerait dès lors de compenser sa « non-productivité » par du design qui par son langage pragmatique est plus facile d'accès notamment par des textes souvent publiés sous forme d'entretiens retranscrits. On pourrait dire une forme de langage oral qui approuve qu'il y a bien eu contact entre le maître et l'élève, entre le designer et son objet fabriqué.⁷

Aussi, et je reviens à la stratégie de production de l'ECAL, comme l'échec fonctionnel se révèle souvent de manière éclatante en design, il est moins risqué de mettre en œuvre une pédagogie du design ludique, allégorique, que je définirais comme une forme de marketing institutionnel. Il induit une forte propension à l'innovation et en même temps permet aux étudiants de réaliser un produit fini.

Nous avons passé de ce que Jacques Bonniel appelle « l'ennoblement esthétique des choses de la vie quotidienne et du monde marchand »⁸ comme dans le Pop Art, à un réinvestissement du design qui prend part au réaménagement du monde « fini » par son utilité, sa nature à produire de la différence et du nouveau et à redéfinir le terrain de l'objet d'une société matérialiste vieillissante et du gaspillage. Starck⁹ décrit le designer comme quelqu'un qui « doit participer à la recherche du sens, à la reconstruction d'un monde civilisé » ou plus loin, qui crée « des non-produits pour des non-consommateurs ». Ici, nous pouvons quand même nous poser la question de savoir si le métier du designer humaniste n'est pas une simple prétention qui sert avant tout à s'auto-promouvoir, à l'image des slogan-concepts imprimés sur T-shirt de Starck comme « moral market ».

L'ÉTHIQUE DANS LE DESIGN : QUELQUES PISTES

*I began to worry about what we designers, who are very skillful and have powerful tools at our disposal, are doing in the world – what role we are playing – [...] Many designers have chosen to ignore, or at least not see their part in, the issues that surround the industry. Others are bringing the issues to light and truly making a difference, making social and ethical design their life's work.*¹⁰

Tibor Kalman, 1997, cité par Megan Prusynski, in *Ethics & Design*, March 27, 2003 <<http://www.meganpru.com/docs/ethics.pdf>>

OÙ ET COMMENT EST UTILISÉ L'ÉTHIQUE DANS LE DESIGN ?

La citation de Kalman permet de poser la question de l'objet dans le sens d'un objet éthiquement admissible en soi et donc d'une prise de conscience plus large de la production des objets de l'idée à la réalisation à l'échelle industrielle.

Les critères esthétiques sont largement plus importants pour le consommateur que des critères éthiques. Ces der-

niers impliquent une longévité des produits alors que nous sommes habitué-e-s à faire fonctionner le système de rotation de la mode. Les démarches des grandes entreprises en matière d'éthique sont donc plutôt anecdotiques ou symboliques, elles anticipent et compensent par un peu d'éthique une stratégie économique généralement agressive et guerrière. Le design éthique entre dans des opérations de marketing lorsqu'il aide les entreprises «aux mains sales» à se racheter une conscience auprès de l'opinion publique. Aujourd'hui des entreprises comme Nike ne sont pas prêtes à sacrifier l'esthétique au profit de l'éthique et ceci malgré les innombrables enquêtes qui nous permettent de connaître, par exemple, la toxicité de certaines matières plastiques, ou les conditions déplorables de production en sous-traitance, etc.

Dans ce sens, le magazine *Adbusters* «abandonne le design conventionnel et se confronte à l'art. Il s'inspire philosophiquement, mais librement du mouvement des situationnistes à Paris dans les années 1960».¹¹

Le design doit aussi être un terrain de recherche pour ceux qui tentent d'établir des liens entre l'éthique et l'économie, ou «l'économie, la consommation et la moralité» (voir *Parachute* n°117) avec l'analyse des travaux de Joep Van Lieshout, Droog Design, Philippe Parreno, Martí Guixé par Alejandra Midal. Pour mieux se confronter au monde capitaliste actuel, certains artistes tentent un investissement personnalisé, subjectif des relations utilitaires que nous avons avec les objets du quotidien. Cet investissement subjectif permet parfois de prendre conscience de l'ensemble de la chaîne de production.

Diverses recherches explorent le design de demain comme Papanek qui estime que lorsque le designer disparaît derrière la mémoire collective, le design prend sa dimension éthique, il s'agirait ici du concept de non-design. La mémoire collective prendrait conscience des enjeux et participerait à l'élaboration de solutions. Le travail du designer consisterait ici tout au plus à offrir des choix aux usagers. Il serait plus un interlocuteur spécialiste des matériaux et de l'ingénierie pour répondre pratiquement aux problématiques posées par les usagers : «ces choix devraient leur permettre réelement et avec bon sens de participer dans leurs décisions, dans la vie de tous les jours et de communiquer avec des architectes et designer pour trouver des solutions à leurs propres problèmes, même s'ils devaient devenir en fin de compte leur propre designer».¹² De fait, le designer se soumet à la réalité du terrain et sort un peu d'une construction parfois trop abstraite.

Autre exemple, le design rhétorique selon Perina qui nécessite trois éléments de base : le raisonnement technologique pour permettre le meilleur choix en tenant compte du contexte d'usage. Un code de conduite qui impliquerait de mettre en communication le créateur et l'utilisateur. Et enfin,

l'innovation qui devrait procurer une relation émotionnelle, affective entre l'objet et l'utilisateur.

Le design du 20^e siècle aura été marqué par une esthétique fonctionnelle, puis ludique, voire éclectique à nouveau. Ce design esthétique imposait son objet au monde de la production sur la base de critères purement économiques. Le design éthique intervient là où l'esthétique, certes, restera importante dans le champ du visuel par le mot «dessin», mais manifestera davantage de poids dans le mot «projet». Le design éthique se définira par la prise en compte de nouveaux critères, moins affectifs, qui seront aussi une sorte d'émancipation, celle de la forme attachée au désir, pour un objet qui est un lieu de contact avec l'ensemble de ses usagers, pour commencer, par ceux qui le fabriquent, et en aval pour sa durabilité, son potentiel de recyclage, de réadaptation et d'économie selon la vision de Polanyi faisant valoir une «conception substantive de l'économie», qui verrait la discipline se proposer pour objet l'étude des processus par lesquels l'homme interagit avec son environnement et ses semblables pour assurer sa subsistance.¹³ Il intégrera le facteur santé, environnemental ou encore le coût social d'un produit. Il sera aussi le support d'une critique, d'une contestation, d'une alternative au système de production mondialisé actuel.

¹ Claire Fayolle, *Le design*, Paris : Scala, 2005

² Edouard Aujaleu, pour une analyse comparée entre T. Adorno et W. Benjamin dans «L'œuvre d'art et la reproductibilité», in : <<http://www.appep.net/artreprod.pdf>>, consulté en mars 2007

³ «Les choses ... de la consommation», in *Faire avec l'objet : Signifier, appartenir, rencontrer*, sous la dir. de J.-P. Filiod, Paris : Chronique sociale, 2003

⁴ Paris : Essais Gallimard, 1992

⁵ Alejandra Midal, extrait du compte rendu de l'article par Chantal Pontbriand, in *Parachute*, n°117, 2005

⁶ rédaction Lionel Bovier, Lausanne : ECAL, 2003

⁷ voir le livre *ECAL*, rédaction Lionel Bovier, Lausanne : ECAL, 2003 et *STARCK* par Philippe Starck, Taschen, 2000

⁸ «Les choses ... De la consommation», op.cit

⁹ *STARCK* par Philippe Starck, Taschen, 2000

¹⁰ Allan Casey, «Tibor Kalman, an Interview», in *Adbusters*, automne 1998 <<http://adbusters.org/campaigns/first/toolbox/tiborkalman/1.html>>

¹¹ Megan Prusynski, «Ethics in Design», in *Adbusters*, 27 mars 2003

¹² Papanek, 1995, cité in : Pajda Perina, «Rhetoric in Design», 2006, consulté en mars 2007 : <<http://www.perina.net>>

¹³ ibid

¹⁴ voir Kalle Lasn (éditeur de *Adbuster magazine*), Design Anarchy, Canada : Adbusters Media, 2006

Dessin de Tilo Steiref

DRAIN DESIGN: entretien sur le drain Design dans la nouvelle économie des plus-values immatérielles *

Liliane Schneider **

Dans le contexte dit de la « nouvelle économie », la libéralisation des marchés mondiaux et celle de l'économie des services, le développement de l'économie des biens immatériels et les industries de la culture constituent la base économique par laquelle l'Europe se prépare, à l'échelle mondiale, à négocier son déficit en matières premières. Le design est appelé à intégrer le vaste champ de la promotion des industries à forte valeur esthétique ajoutée. Le design est le drain par lequel s'écoule la créativité des médiations culturelles et artistiques des économies du premier monde. Ce drain irrigue la productivité économique des marchés à plus-value. Dans la mécanique des fluides et dans la physique des particules, le drain assure l'effet de champ.

LES INDUSTRIES CRÉATIVES

La nouvelle économie a ouvert deux fronts de bataille. La bataille des industries de la culture et des médiations culturelles et artistiques débute simultanément avec la relance de la recherche dans tous les secteurs économiques et académiques du premier monde. La bataille de la production de marchandises à haute teneur en valeur de recherche et valeur esthétique ajoutée s'organise parallèlement à la première.

IF...THEN

Les conditions du retour du design dans la sphère des arts, c'est de devenir le lieu potentiel de redéfinition des conflits sociaux et politiques.

L'exemple d'un design de l'exclusion vient d'être apporté par le collectif des « Enfants de Don Quichotte » qui mettait en scène l'obscène réalité de l'exclusion économique des « mal-logés » et des « non-logés ». En décembre 2006, l'installation de 100 tentes couleur bordeaux, gris et bleu avec le sigle SDF au bord du canal Saint-Martin, à Paris a créé l'événement médiatique. Le spectaculaire de ce design de l'exclusion devenait en quelques jours la force de frappe d'un déni de réalité dans une société d'abondance.¹

THE INTELLIGENT DESIGN IS THE DESIGN ITSELF

Le mot est bien trouvé ! Il y a du design partout et du meta-design par surcroît !

La théorie du créationnisme euphémisé par les termes d'*Intelligent Design* pose qu'il y a un dessein fondamental dans l'univers, un but, un sens, un projet. Les fondamentalismes monothéistes luttent sur le terrain des représentations scientifiques et vice versa. Ni dieu, ni maître dit le statut moderne de la science. Voire. Les conjectures mathématiques sur la proba-

bilité de l'œil modéliseraient un avatar à venir à nos lointains descendants, selon certaines recherches.

Le magazine *Flack Attack* dans son n°1 dédié à l'autonomie, en pages 68 –101, dénonce l'entreprise du créationnisme dans le système éducatif étasunien visant à interdire l'enseignement de la théorie de l'évolution, son évolution depuis Lamarck, Darwin, Jay Gould, Yves Coppens et l'odyssée de l'espèce depuis les bouts de mâchoires d'il y a neuf millions d'années.²

On relira à ce propos les posts du forum de Richard Dawkins, *No-Design*: « [...] at bottom, no design, no purpose, no evil and no good, nothing but blind, pitiless indifference... ».³

DESIGNER VOTRE CRÉATIVITÉ LE CONCEPT DE « DESIGN ECONOMY »

Instruit par la forme de l'auto-promotion, commis et contraint à la forme, l'*homo créatif* est requis d'assurer sa propre exploitation pour valoriser ses compétences. Il ne suffit pas de produire des savoirs pour prendre part au marché de l'emploi. Il faut savoir les mettre en forme, en « designer » la marque de fabrique pour en exploiter la rentabilité. Dans une mise en concurrence des acteurs économiques, chacun-e est requis de paufiner son look et ses connaissances de manière créative. L'exemple des portraits de créateurs de leur propre entreprise, réunis dans un cahier téléchargeable gratuitement sur le site de l'économiste Richard Florida, atteste que vendre, c'est savoir vendre le design de sa créativité.

L'idée de « Design Economy » laisse entendre que dans les pays développés, une large partie des populations ne peut jouer sur la scène de la compétitivité des marchés globaux et donc qu'à défaut de concurrence sur les prix, la compétition reste possible sur la qualité et la plus-value de créativité. On notera que non sans humour, un internaute cherchant à répondre à l'injonction « Soyez tous créatifs ! », avançait ceci : « Tout le monde doit être créatif, parce que les robots arrivent ».⁴

Les nouvelles villes qui émergent comme pôles de création dans le monde sont celles qui associent en partenariat les laboratoires des universités locales et de l'industrie et qui attirent les « talents créatifs étrangers ». Le dynamisme est leur première marque aussitôt « customisée » par les publicistes. Ainsi, selon l'étude de l'agence de Richard Florida, de Sydney à Bruxelles, de Dublin à Vancouver, ces villes deviennent rapidement des centres de la classe créative, rivales de Boston, Seattle ou Austin. Le design économique ou

l'économie ainsi designé est la nouvelle théorie économique proposant aux villes et à leur classe créative de garantir leur vitalité et leur efficacité en adaptant résolument leurs conduites sur le modèle de l'auto-créativité de soi.

Dans le « Design Economy », miser sur le talent, l'innovation et la tolérance signifie en clair que le plus haut degré de croissance économique passe par ces facteurs clés : un grand nombre de talents individuels, un haut degré d'innovation technologique et une grande tolérance à la diversité des styles de vie. Ainsi la théorie économique du design de la productivité des villes voit-elle dans la population gay et lesbienne un engin et un enjeu de la relance économique par l'attractivité exercée par des styles de vie et des mises en scène de soi attestant d'un haut degré de créativité et de tolérance des acteurs sociaux.

ALTERNATIVES

Devons-nous rendre nos armes au design de nos styles de vie fabriqués chacun-e pour soi ? La promesse d'une nouvelle cité créative par l'accomplissement d'une auto-poïsis de chaque individu livré à la compétition de son talent de modélisation de ses gestes et de ses savoirs relayés par des opérations publicitaires de communication créative saura-t-elle ajouter une couche supplémentaire au cynisme des promoteurs de la nouvelle économie créative ? À cela, nous répondons par une autre exigence, celle de la déconstruction critique du design comme marqueur, comme marque de fabrication, comme TM ©[®]. Déconstruire le design des styles de vie dans sa logique de propriétaire et de consommation est une première réponse visant à renforcer la critique de l'auto-exploitation de soi et

de l'exploitation de la propriété intellectuelle. On relira les textes mis en ligne sur <<http://www.networkcultures.org/mycreativity/>>⁵. On misera donc sur une autre logique, celle des alternatives du commun. Il s'agirait de parler du goût du commun comme de l'économie des biens mis en commun ©©, du design participatif comme du Ø.

Dans *Fusées*, Rimbaud lançait son « Quoi ? L'éternité ». Nous nous lançons dans « Quoi ? Le commun. Les ressources et les recherches mises en commun, la participation dans la recherche académique, le nom commun dans la production, l'organisation et la distribution de l'information et de la création, la mutualisation des ressources. » Un autre paradigme du design qui refuse la séparation des tâches, des classes, des économies et des accès aux ressources. Cet autre paradigme verrait l'émergence d'« une communauté de pratiques participatives ».

* Le Design vu comme la perfusion de l'économie du nouveau capitalisme. Le Design comme pompe et drain dans le corps de l'économie néo-libérale.

** propos tenus, échangés, rompus pendant une pause pique-nique de coordination du Programme d'études CCC

¹ Voir le site <<http://www.lesenfantsdedonquichotte.org/>>

² Le numéro est téléchargeable en pdf : Issue#1: *Flack Attack on Autonomy* <<http://www.flackattack.org>>

³ <<http://www.richarddawkins.net/forum/viewtopic.php>>

⁴ Voir le site <<http://www.creativeclass.org/>> de Richard Florida, auteur du best seller de 2002 : *The Rise of the Creative Class*.

⁵ On November 16-18, 2007 the Institute of Network Cultures and the Centre for Media Research, University of Ulster will organise *MyCreativity*, a Convention on International Creative Industries research. *MyCreativity* is a two-day conference that intends to bring the trends and tendencies around the Creative Industries into critical question.

Reading Hal Foster's Essay "Design and Crime"¹ Notes and Quotes

Catherine Queloz

...but one ought to recognize that the present political chaos is connected with the decay of language

«...mais on doit reconnaître que le chaos politique actuel est lié à la décadence du langage.»

George Orwell

CRIME

It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the word, not even its right to exist... In many ways, expansion appears as contraction.

« Il est tout à fait évident que rien concernant l'art n'est plus tout à fait évident, ni sa vie intérieure, ni sa relation

au mot, ni même son droit d'exister... en tous les cas, son expansion apparaît comme une contraction. »

Theodor Adorno, 1969, quoted in Hal Foster, *Design and Crime*, London New York: Verso 2002, p. 123

...today [art] seems divested not only of its role as a signpost to history but also of much regard for historicity – that is to say, for any necessary working-through of its own historically given problems. One might go further: contemporary art no longer seems “contemporary”, in the sense that it no longer has a privileged purchase on the present, or even “symptomatic”, at least no more so than many other cultural

phenomena. If the first principle of art history, as Heinrich Wölflin once put it, is that “not all things are possible at all times,” this premise appears challenged in the present, for good and for bad, with the result that, for some commentators, art history is as kaput as art is.

«...aujourd’hui l’art est non seulement dépossédé de son rôle de marqueur de l’histoire mais aussi détaché de tout intérêt pour l’historicité – c’est-à-dire privé de toute nécessité de travailler historiquement les problèmes posés. On pourrait aller plus loin : l’art contemporain ne semble plus «contemporain», dans le sens qu’il n’a plus d’emprise privilégiée, ou même «symptomatique» sur le présent, du moins pas plus que tout autre phénomène culturel. Si le principe premier de l’histoire de l’art, tel que Heinrich Wölflin l’a énoncé, à savoir que «les choses ne sont pas toutes possibles à toutes les époques», cette prémisse est mise en question aujourd’hui, pour le meilleur et pour le pire, avec pour conséquence, selon quelques commentateurs, que l’histoire est aussi kaput que l’histoire de l’art.»

Hal Foster p. 124

La première intention de la domination spectaculaire était de faire disparaître la connaissance historique en général ; et d’abord presque toutes les informations et tous les commentaires raisonnables sur le plus récent passé. Une si flagrante évidence n’a pas besoin d’être expliquée. Le spectacle organise avec maîtrise l’ignorance de ce qui advient et, tout de suite après, l’oubli de ce qui a pu quand même en être connu. Le plus important est le plus caché.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988

What sort of thing [art] might be... within a political situation.

Hal Foster, op.cit. p. 142

AS KAPUT AS ART

*Depuis que l’art est mort, on sait qu’il est devenu extrêmement facile de déguiser des policiers en artistes. Quand les dernières imitations d’un néo-dadaïsme retourné sont autorisées à pontifier glorieusement dans le médiatique, et donc aussi bien à modifier un peu le décor des palais officiels, comme les fous des rois de la pacotille, on voit que d’un même mouvement une couverture culturelle se trouve garantie à tous les agents ou suppléants des réseaux d’influence de l’État. On ouvre des pseudo-musées vides, ou des pseudo-centres de recherche sur l’œuvre complète d’un personnage inexistant, aussi vite que l’on fait la réputation de journalistes-policiers, ou d’historiens-policiers, ou de romanciers-policiers. Arthur Cravan voyait sans doute venir ce monde quand il écrivait dans *Maintenant* : « Dans la rue on ne verra bientôt plus que des artistes, et on aura toutes les peines du monde à y découvrir un homme. » Tel est bien le sens de*

cette forme rajeunie d’une ancienne boutade des voyous de Paris : « Salut, les artistes ! Tant pis si je me trompe. »

Guy Debord

The art critic is an endangered species. In cultural reviews in North America and Western Europe one finds writers moonlighting as critics, artist switch-hitting as the same, or philosophers unwinding, but almost no one tagged as “art critic” pure and simple. Odder still is that art critic are fairly scarce in prominent art magazines [...]. What has happened to this figure that, only a generation or two ago, strode through the cultural landscape with the force of a Clement Greenberg or a Harold Rosenberg?

«Le critique d’art est une espèce menacée. Dans les revues culturelles, en Amérique du Nord et en Europe occidentale, on trouve des écrivains qui travaillent «illégalement» comme des critiques, des artistes «intermittents» qui font de même, ou des philosophes qui se délocalisent, mais presque aucun n’est étiqueté comme «critique d’art» purement et simplement. Plus étrange encore il apparaît que les critiques d’art sont plutôt rares dans les magazines importants [...]. Qu’est-il arrivé à cette figure qui, il y a une ou deux générations, arpentait le paysage culturel avec la force d’un Clément Greenberg ou d’un Harold Rosenberg?»

Hal Foster p.104

DESIGN AND ART

Dans un ouvrage intitulé *Design and Crime*, paru en 2002, l’historien de l’art étasunien Hal Foster s’interroge sur les raisons de la prééminence du design sur l’art dans la culture d’aujourd’hui. En effet, alors que l’architecture et le design acquièrent de plus en plus de visibilité, l’art et la critique d’art semblent au contraire en position de faiblesse et sans paradigmes repérables, ni objectifs définis. En tant que membre de cette espèce en voie d’extinction, Foster, s’appuie sur l’étude de l’histoire pour esquisser une timide ouverture. Est-ce que l’étude des transformations économiques, sociales et technologiques pourraient ouvrir des pistes pour une lecture critique du présent, conduisant au développement irrésistible d’alternatives et à «penser l’art autrement».

DESIGN AND CRIME

Dans son essai *Design and Crime*, originalement paru dans la *London Review of Books* Foster s’approprie pour aujourd’hui les hypothèses d’Adolf Loos dans *Ornament et crime* (1908) tirant un parallèle entre la propension de l’art nouveau au Gesamtkunstwerk (œuvre d’art totale) et le développement actuel du design en «tout-design». Il parle alors, pour poursuivre la correspondance de *Style 2000*, un style qui a pour particularité de «brouiller les disciplines». L’architecte viennois critiquait violemment l’hybridité esthétique

tique de l'art nouveau qui, bien que présenté comme réunissant l'art et la vie, souffrait au contraire selon lui d'une totale absence d'objectifs et de désirs et représentait plutôt la « mort-dans-la-vie. »

FROM JEANS TO GENES

This old debate takes on new resonance today, when the aesthetic and the utilitarian are not only conflated but all but subsumed in the commercial, and everything – not only architectural projects and art exhibitions but everything from jeans to genes – seems to be regarded as so much design.

« Ce vieux débat a d'autres résonances à une époque où l'esthétique et l'utilitaire ne sont pas seulement associés, mais soumis aux contraintes commerciales et où tout – pas seulement les projets architecturaux et les expositions d'art, mais tout, des jeans aux gènes – semble considéré comme tellement design. »

Hal Foster, op.cit. p. 17

Et ce nouveau designer est-il bien différent de l'ancien ? se demande Foster. Alors que le designer de l'Art Nouveau résistait aux effets de l'industrie, le designer contemporain ne peut afficher des formes de résistance comparables : « il se complaît dans les technologies postindustrielles et il est heureux de sacrifier la semi-autonomie de l'architecture et de l'art aux contraintes du design. Un design qui touche aussi bien les entreprises que toutes les couches de la population. Aujourd'hui, il n'est pas besoin d'être tellement créatif pour être projeté dans la peau d'un designer pas plus qu'il ne faut être immensément riche pour être l'objet du design.

BE CREATIVE!

La créativité et les styles de vie créatifs faisaient partie du vocabulaire des mouvements d'émancipation de la fin des années 1960 et du début des années 1970. La génération de Mai 68, dans la foulée des dissidents et drop outs (les lycéens et étudiants qui abandonnaient les cours), de même que des artistes et intellectuels des mouvements d'avant-garde antérieurs, s'attaquait à la société marchande, à la discipline de l'usine, à la rigidité bureaucratique et aux structures de pouvoir dans les sociétés industrielles.

[...] La « créativité » a longtemps été auréolée d'un halo mythique. On la tenait pour un don rare échappant à une définition précise. Au cours des dernières décennies, le terme a pourtant connu une transformation considérable. Il couvre aujourd'hui une gamme stupéfiante de pratiques sociales : le management créatif, les styles de vie créatifs, l'apprentissage créatif, les chômeurs créatifs, la décoration d'intérieur créative, le « Beignet Créatif », la créativité comme clé de l'avenir, la créativité comme technique dans les nouveaux processus de production. On est allé jusqu'à forger le néologisme des « in-

dustries créatives. » [...] Aujourd'hui, la créativité n'est plus la propriété exclusive des professions artistiques, mais plutôt le pré-requis indispensable à la survie sur les marchés du travail, de l'attention et des relations.

Marion Von Osten, « À double tranchant. Créer une exposition-projet sur les transformations contemporaines de la créativité », in *Multitudes* n°15, mise en ligne le jeudi 3 juin 2004

D'UNE ÉCONOMIE POLITIQUE DU SIGNE...

Bien que ce monde du « design total », qui associe l'esthétique et l'utilitaire, ne soit pas nouveau (Art Nouveau, Bauhaus), bien que la première révolution industrielle ait préparé le champ de l'économie politique par une théorie rationnelle de la production matérielle, la seconde révolution industrielle, comme Jean Baudrillard l'a démontré, a étendu son « système à l'ensemble du domaine des signes, des formes et des objets ... au nom du design ». Passage (annoncé par le Bauhaus) d'une économie politique du produit à une « économie politique du signe ».

...À UNE ÉCONOMIE POLITIQUE DU DESIGN

Le pouvoir du spectacle, qui est si essentiellement unitaire, centralisateur par la force même des choses, et parfaitement despotique dans son esprit, s'indigne assez souvent de voir se constituer, sous son règne, une politique-spectacle, une justice-spectacle, une médecine-spectacle, ou tant d'autres surprenants « excès médiatiques ». Ainsi le spectacle ne serait rien d'autre que l'excès du médiatique, dont la nature, indiscutablement bonne puisqu'il sert à communiquer, est parfois portée aux excès.

[...] La société modernisée jusqu'au stade du spectaculaire intégré se caractérise par l'effet combiné de cinq traits principaux, qui sont : le renouvellement technologique incessant ; la fusion économique-étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988

Thus, [...] the old project to reconnect Art and Life, endorsed in different ways by Art Nouveau, the Bauhaus, and many other movements, was eventually accomplished, but according to the spectacular dictates of the culture industry, not the liberatory ambitions of the avant-garde. And a primary form of this perverse reconciliation in our time is design.

Hal Foster, op.cit. p. 19

« Ainsi, le vieux projet de réunir l'art et la vie, approuvé à sa manière par l'Art Nouveau, le Bauhaus et d'autres mouvements, s'est finalement réalisé, mais selon les dictats spectaculaires de l'industrie de la culture et non les ambitions libératrices de l'avant-garde. Et une des formes principales de cette perverse réconciliation est le design tel que nous l'entendons aujourd'hui », écrit Foster qui voit plusieurs raisons

à l'inflation du design. L'accent mis sur l'emballage au dépens du produit (que ce soit le Young British Art ou un candidat présidentiel), l'hyper-subjectivation du produit profilé autour de mini-«moi», et l'accent sur le branding, essentiel au point que certaines entreprises n'existent que par leurs acronymes ou leurs logos, etc.

[...] A reason for the inflation of design is the increased centrality of media industries to the economy. This factor is obvious, so obvious that it might obscure a more fundamental development: the general "mediation" of the economy. I mean by this term more than "the culture of marketing" and the "marketing of culture"; I mean a retooling of the economy around digitizing and computing, in which the product is no longer thought of as an object to be produced so much as a datum to be manipulated – that is, to be designed and redesigned, consumed and re-consumed. This "mediation" also inflates design, to the point where it can no longer be considered a secondary industry. Perhaps we should speak of "a political economy of design".

«[...] Une des raisons de l'inflation du design, c'est la position dominante croissante des industries des médias dans l'économie. Ce facteur est évident, tellement évident qu'il pourrait masquer un développement plus fondamental, celui de la «médiatisation» générale de l'économie. J'entends par là, bien plus que «la culture du marketing» et que le «marketing de la culture», je veux dire la réorganisation de l'économie par les nouveaux outils numériques dans lesquels le produit serait moins considéré comme un objet à produire que comme une donnée à agencer – c'est à dire à «designer» et à «re-designer», consommer et re-consommer. Cette «médiatisation» crée une inflation de design au point qu'il ne peut plus être considéré comme une industrie secondaire. Peut-être devrions-nous parler d'une économie politique du design».

Hal Foster, op.cit. p.23

«A ce mouvement essentiel du spectacle, qui consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur formulation en négatif de la valeur vécue, nous reconnaissons notre vieille ennemie qui sait si bien paraître au premier coup d'oeil quelque chose de trivial et se comprenant de soi-même, alors qu'elle est au contraire si complexe et si pleine de subtilités métaphysiques, la marchandise.»

Guy Debord, «La marchandise comme spectacle»,
in *La société du spectacle*.

UN MONDE DE QUALITE SANS L'HOMME

Contemporary design is part of a greater revenge of capitalism on postmodernism – a recouping of its crossings of arts and disciplines, a routinization of its transgressions.[...]

Often we are told [...] that design can give "style" to your "character" – that it can point the way to such semi-autonomy, such running-room – but clearly it is also a primary agent that folds us back in the near-total system of contemporary consumerism. Design is all about desire, but strangely this desire seems almost subject-less today, or at least lack-less: that is, seems to advance a new kind of narcissism, one that is all image and no interiority – an apotheosis of the subject that is also its potential disappearance.[...] A world of qualities without man has arisen...

«Le design contemporain est la plus grande revanche du capitalisme sur le postmodernisme – un redécoupage des croisements entre les arts et les disciplines et la réduction des transgressions à des routines. [...] On entend dire souvent [...] que le design peut donner du «style» à notre «personnage» – qu'il peut nous indiquer le chemin vers une semi-autonomie ou du moins un espace de respiration – mais en fait c'est aussi le principal agent qui nous renvoie dans le système presque total du consumérisme contemporain. Le design fait appel au désir, mais c'est un désir curieusement sans objet aujourd'hui ou du moins sans manque; en fait, le design semble anticiper une nouvelle forme de narcissisme, qui ne serait qu'image, sans intériorité – une apothéose du sujet qui est tout à la fois sa disparition potentielle. [...] La naissance d'un monde de qualité sans l'homme...

Hal Foster, op.cit. p. 25-26

¹ Hal Foster, *Design and Crime and Other Diatribes*, London, New York: Verso 2002.

Evénements CCC

Colloque des diplômés 2006 (CCC - head, Genève, lundi 3 juillet 2006)



PARTICIPANTS:

Mandana Basti, diplômée HES: *Quitter sans partir avec Hot Bird et Telestar*

Mouhamed Coulibaly-Massassi, diplômé HES: *Cosmo-citizen Project*

Marianne Guarino-Huet, diplômée postgrade HES avec Olivier Desvoignes: *Multiplôme*

Olga Kamienik, certificat de cours postgrades HES: *Intimité – rencontres particulières*

Membres du jury: Daniel Hauser, Francois Bovier, Elisabeth Lebovici, Dean Inkster

Conférence de Faith Wilding (CCC - head, Genève, jeudi 19 avril 2007)



Invitation en collaboration avec le Centre d'art Contemporain Genève, où Faith Wilding a rejoué la performance «Waiting» dans le cadre de l'exposition *I am Making art, 4 studies on the artist's body*, chapitre 4: féminisme.

Faith Wilding is a Paraguayan-American multidisciplinary artist, writer and educator, widely known for her contribution to the progressive development of feminist art. She immigrated to the United States from Paraguay in 1961. She holds a Degree in Comparative Literature from the University of Iowa and a Master of Fine Arts Degree in Performance/ Installation/Feminist Art from California Institute of the Arts. While there, she was a founding member of the Feminist Art Program which produced *Womanhouse*. In 2003, Wilding became Chair and Associate Professor of Performance, School of the Art Institute of Chicago. <<http://en.wikipedia.org>>

Extensions CCC

Coopérations, échanges et missions auprès d'institutions, de collectivités et de groupes de la société civile. Depuis son lancement en septembre 2000, le Programme d'études CCC a organisé une structure de coopération et d'échange de services sous le nom de «Laboratoire de Services et Productions». Ce laboratoire a pour objectif de faire connaître les pratiques artistiques de l'intervention dans de multiples milieux, de distribuer les savoirs et les savoir-faire de la formation à la recherche artistique, d'établir des dispositifs d'échange visant à la construction des savoirs artistiques et de favoriser un travail éditorial de publication classique et électronique. Chaque année, il répond aux invitations qui lui sont adressées par des institutions ou différents acteurs de la société civile. Il opère par délégation sous forme de cours et de séminaires, de conférences données à l'étranger ou de participation à des projets collectifs, des colloques, symposiums et forums.

Les textes et documents sont téléchargeables sur le site <<http://www.ccc-programme.org>>

Octobre 2006

Journée de la recherche au sein de la Haute école d'art et de design, Genève. Cette année, le Programme CCC propose une étude de cas: *The Maghreb Connection*. Il s'agit d'un projet initié en 2006 par Ursula Bieman alors professeure au CCC, auquel deux étudiants, Mouhamed Coulibaly-Massassi et Camille Jeanne Poncet, ainsi qu'un assistant de recherche, Charles Heller, ont participé durant plus d'une année.

QUESTIONS GÉNÉRALES ÉLABORÉES DANS LE CADRE DU PROGRAMME CCC EN PRÉPARATION À LA JOURNÉE DE LA RECHERCHE (EXTRAIT)

- Dans quelle mesure la recherche en art (RA) peut-elle comporter une dimension sociale?
- Si la RA a un fort constituant subversif ou d'autonomie, comment peut-elle s'inscrire dans le monde institutionnel?
- Pourrait-il y avoir un potentiel subversif dans les développements de la RA?
- Quel rôle attribuer aux archives (sources de recherche, récupération de mémoire, objet de réflexion, discours...) issues de la recherche en art?
- Quels sont les moyens et les formes de diffusion de la recherche en art?
- Quel est l'intérêt de reconnaître le caractère de recherche à un projet artistique dans un contexte artistique?

- Comment la RA peut-elle se réinscrire dans le monde de l'art, s'inscrire dans d'autres mondes?
- Quel est le lien de la recherche en art avec l'éducation et quels enseignements peuvent en tirer les étudiants?
- Dans la recherche en art, comment envisager les relations de partenariat ou de sponsoring?
- Est-ce que la RA suppose un risque d'être instrumentalisée?

QUESTIONS ADRESSÉES À « THE MAGHREB CONNECTION » DANS LE CADRE DE LA JOURNÉE DE LA RECHERCHE. (EXTRAIT)

- Quelles auront été les motivations personnelles pour entamer une telle recherche?
- Comment sont répartis les rôles entre l'équipe et la direction de projet? Dans les prises de décision, dans les choix esthétiques, dans la sélection des contenus, dans les espaces de diffusion.
- Qu'en est-il de la signature d'un projet de recherche collaboratif?
- Comment le projet est-il officiellement présenté aux autorités en Suisse et à l'étranger (question sur les stratégies diplomatiques)?
- Est-ce que le MC s'adresse dans un premier temps à un public du milieu de l'art, pour ensuite s'adresser à un public plus large? Fait-il ou fera-t-il retour aux acteurs sociaux du terrain de recherche? Quels sont les publics que le MC entend toucher?

Novembre 2006

Le groupe de formation continue d'historien-e-s de l'art du cycle d'orientation et du collège de Genève (FOCO), sous la responsabilité de Gabrielle D'Angiolella, a demandé au Programme d'études CCC de lui offrir un module sur l'«art des réseaux_culture Internet»

Les membres délégués pour assurer ce module d'intervention ont été Catherine Quéloz, Liliane Schneider, Elia Buletti, Marianne Guarino-Huet et Jérôme Massard.

ARGUMENTAIRE

Dans le contexte de la société dite de l'intelligence collective connective, à l'âge des savoirs distribués, dans la construction d'une architecture de la participation – des entrées sélectionnées dans l'art des réseaux, la culture Internet, les formes de partage, le Net art.

OBJECTIFS DU MODULE «ART DES RÉSEAUX ET CULTURE INTERNET»

- Une prospective éducative: la génération Internet de l'e-éducation, le design des réseaux, des partenariats scolaires, les ressources en ligne.
- Le contexte européen d'une Europe de la connaissance.
- Portails et personnes ressources.
- Nouveaux outils d'implémentation. Logiciels libres, la copyleft attitude, l'autonomie d'auteur.
- Wikispère, listes de diffusion, instituts, plates-formes de création et d'échange.
- Net art. Créations singulières. Navigations coups de cœur.

SÉQUENCES

- E-éducation, design des réseaux. D'où nous parlons.
- Contexte au sens large: d'Internet à l'e-éducation.
- *Les pionniers de l'Internet toujours actifs. Des milliers de pionniers chaque jour! Les créateurs du réseau des réseaux dans les années 1970. Le débat sur le risque de l'Internet à péage.*
- E-éducation, contexte européen. Le nouveau paradigme des environnements de l'éducation.
- Aspects socio-économiques, culturels et artistiques des formes d'échange sur le réseau Internet.
- Atlas du cyberspace. Historique d'Internet. Archives Internet.
- Portails et personnes ressources. Encyclopédies, banques de données et instituts.
- Objectifs de création de sites éducatifs, plates-formes de discussion, portails de ressources et questions relatives.
- Net art, art en ligne, arts en réseau, sites de création. «Hacking» culturel.
- Créations singulières. Sites en plates-formes distributives.
- Fichiers musicaux partagés et sites de net labels
- Collectifs, artistes et éducation/pédagogie

Janvier 2007 et mars 2007

Interventions au Collège des humanités, sciences humaines et sciences sociales de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL-shs).

Déléguées du CCC pour la Haute école d'art et de design dans le cadre de la convention liant, depuis 2003, le Collège des humanités et la Head – HES-SO: Catherine Quéloz et Liliane Schneider.

Conférences sur les «Micropolitiques de l'art. *Les territoires locaux, les réseaux et les recherches artistiques. Écologie sociale, environnementale, mentale.* »

Une introduction aux médias tactiques et aux arts interventionnistes, performatifs, activistes dans les institutions,

l'espace urbain et les réseaux. Quels sont les objectifs et les tactiques de ces arts? Quelles sont les techniques et les formes de la construction de sites et de situations en art contemporain et par le Net Art?

SÉQUENCES

- Media tactiques. Territoires locaux et réseaux.
- Études critiques, collectifs, artistes et éducation.
- Sites d'artistes.
- Collectifs et centres de diffusion.

Mai 2007

Conférence au séminaire des documentalistes des écoles d'art de France, organisé par Mme Jeanne Lambert-Cabrejo, responsable de la Médiathèque de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), à Clermont-Ferrand (FR).

Déléguée du CCC: Liliane Schneider.

Titre provisoire donné en mars 2007: «La construction des savoirs dans les formations artistiques avec les ressources du Web. De l'information documentaliste à l'heure des formations en réseau et entre pairs.»

La conférence a pour objectif de répondre à la question posée par les documentalistes de saisir le changement intervenu dans leur mission d'information et d'assistance à la formation et à la recherche, ceci depuis que les étudiants et les enseignants des écoles d'art ont un recours de plus en plus soutenu aux ressources de l'Internet. La question de savoir quel sort est réservé aux archives classiques et numériques, à la consultation en bibliothèque et aux initiatives des documentalistes reste largement inentamée au moment même où les enseignements, les formations artistiques et les écoles d'art se transforment à l'échelle européenne et mondiale.

SÉQUENCES

- L'auto-construction des savoirs. La construction des savoirs par l'échange.
- Les formations en réseau et entre pairs.
- Où sont les fondamentaux?
- Le retour aux sources critiques et le va et vient entre la bibliothèque et le Web.
- Un sérieux goût de participation. Les alternatives du P2P et les projets multi-plates-formes.

Journée de la recherche

Berne, 1^{er} et 2 décembre 2006

Générique du programme de recherche CCC, période 2004 – 2007 et ante

CHAMPS D'ÉTUDE / STUDY FIELDS

Économie critique et écologie politique / Critical Economy and Political Ecology

Économie de la connaissance et marché mondial / Knowledge Economy and Global Market

Dispositifs hybrides d'éducation / Hybrid Devices in Education

Théories et productions critiques de l'art / Critical Theory and Situated Art Practices

Politiques identitaires et théorie du genre / Identity Politics and Gender Theory

Géographie et politiques de la mobilité / Geography and Politics of Mobility

Construction des mémoires, le musée, l'archive, la collection / Constructing Memories, Museum, Archive, Collection

Généalogie des formes modernes de la résistance / Genealogy of the Modern Modes of Resistance

Arts des zones de contact / Arts of the Contact Zones

Age du code et médiacultures / Code Age and Media Cultures

LABORATOIRES / LABORATORIES

INDEX NUMÉRIQUE

10. Economie et Education

106. *Contrasted Working Worlds* (CWW)

105. *Crosskick Cross Critique*. Critique des institutions artistiques et éducatives dans le contexte européen

104. Agencements participatifs

103. L'économie de marché et l'industrie de la culture (Reader. Anthologie de textes de référence)

102. Des dispositifs alternatifs d'enseignement artistique dans et hors des institutions

101. La formation artistique dans le contexte européen de la Déclaration de Bologne.

Construction d'un programme bilingue et transdisciplinaire d'études postgrades

20. Pratiques artistiques situées

204. Coopération. *Projet FRAC-Auvergne*

203. Project-Oriented Community-Based Dialog-Based Art

202. *The Maghreb Connection*

201. La production de l'espace, les politiques écologiques et la révolution urbaine: *Urbanomics*

30. Politiques identitaires

302. *Sur plusieurs fronts*, l'écriture, le cinéma, l'enseignement, R. Green, Y.Rainer, Trinh T. Minh-ha

301. *Une femme qui*, Yvonne Rainer, Ecrits, Entretiens, Essais Critiques

40. Subcultures et contre-cultures

401. *Action. Time. Vision. Conversations about Cultural Studies, Globalisation and Politics*

50. Art des réseaux. Culture Internet

504. Forums, conférences, IRC

503. Micro-réseaux. Editions électronique et papier (formats divers)

502. Cyber-éditions. CDR – pièces numériques

501. Architecture d'un site Internet annuel d'étude et de création numérique 2007–1997

60. Théorie critique et Etudes politiques

602. *Reclaim your Work*

601. Dans l'économie de la connaissance

70. Prospective PhD

701. Séminaire d'études doctorales en pratiques artistiques situées

Contrasted Working Worlds (CWW)

Économies alternatives et économies de survie

Le concept de savoirs partagés et l'économie critique du point de vue des artistes

< www.cyberaxe.org/07/tiki-index.php >



EXPOSITION DU 9 AU 24 MAI 2007 À BELGRADE (SERBIE), O3ONE.

Présentation à l'Université de Belgrade et à l'Academy of Fine Art, New Media Department de Novi Sad



DESCRIPTION DU PROJET

Le projet interroge les nouvelles formes de l'économie à l'ère du capitalisme mondial intégré et l'émergence du partage des ressources et des savoirs dans une économie de la participation et du don. Par les moyens de l'art, il s'inscrit à l'interface de l'économie critique et des pratiques de l'économie de survie dans différents territoires, pays et continents.

Partant de considérations critiques sur une croissance économique fondée sur l'économie des biens immatériels, l'économie des savoirs et des savoir-faire à haute valeur de compétences ajoutées, sur une croissance inégalement répartie et sur la précarisation de l'emploi, les pratiques artistiques observent comment se développent des économies alternatives impliquant d'autres rapports sociaux et d'autres dimensions politiques et esthétiques.

KEY WORDS

- *Self-sustained and self-organized micro-systems in a free market economy*
- *Empirical evidence in temporary, casual and intermittent work*
- *Post-traumatic socio-economic situation in Belgrade*
- *Autobiographical musings on precarity*
- *Shared knowledge in a gift economy – 16 Virtual Wallpapers for participatory platforms.*

PARTICIPANT-E-S

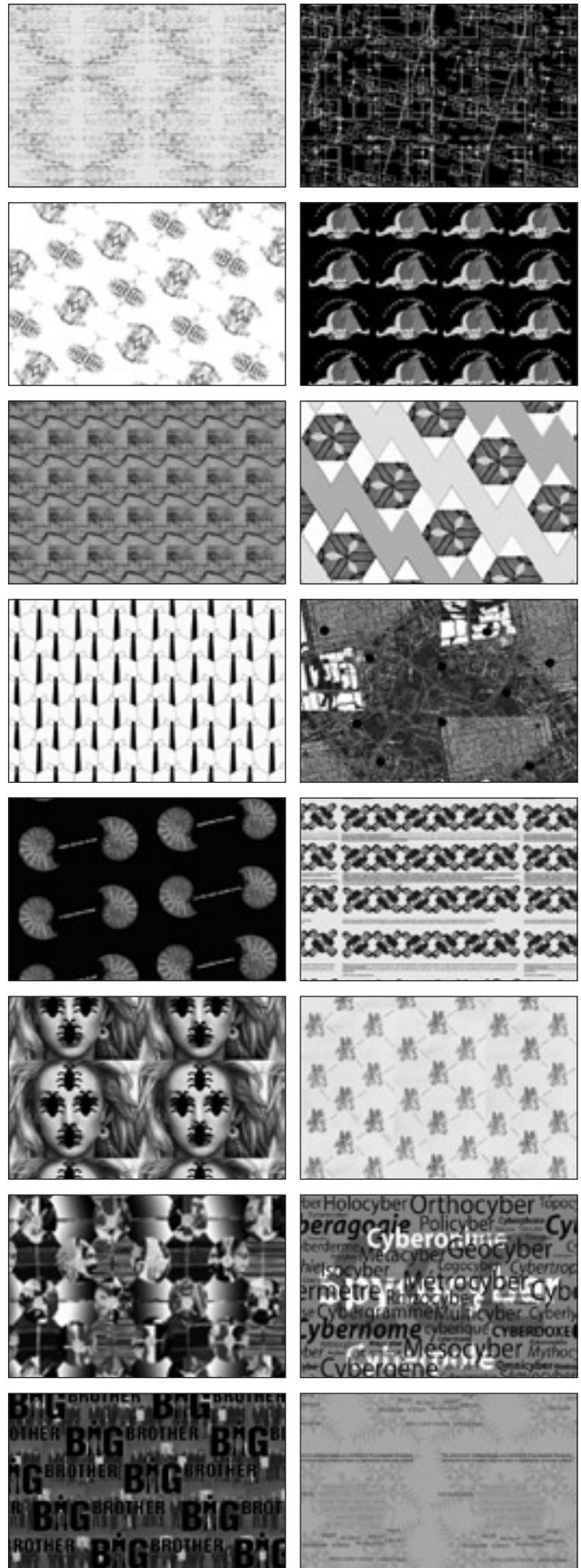
Alejandra Ballon, Sylvain Froidevaux, Luz Munoz, Nathalia Rodriguez, Tilo Steireif, Vlad Alonso, Elia Buletti, Gabriela Loeffel, Lukas Mettler, Manuel Schmalstieg

SHARE WIDELY!

Diaporama de seize «Virtual Wall Papers», papiers peints électroniques conçus pour une diffusion sur Internet et offerts à seize plates-formes participatives. Les motifs (*Patterns*) des papiers peints ont été créés en relation aux activités propres à des plates-formes de coopération, actives dans les domaines de l'éducation et de la recherche, de l'écologie critique, des droits humains, de l'information et des médias de communication, des échanges de fichiers musicaux et informatiques. Le concept de plate-forme participative s'est développé dans les années 1990 autour de l'héritage des pionniers de l'Internet et des militants pour un Web libre et démocratique (Richard Barbrook, Richard Stallman) comme une nouvelle construction des savoirs, dans une volonté d'indépendance et de mise en commun des ressources technologiques et des compétences. Les plates-formes participatives sont des constructions de situations collectives d'invention touchant tous les domaines de l'existence, des techniques et des connaissances.

THE SHAPE OF COMMON EXPERIENCE IN A TRANSITORY ECONOMY

Un ensemble de dix travaux et de textes présente un large éventail de situations où des individus et des collectivités réagissent aux conditions de travail et





d'existence induites par les mutations économiques de la globalisation, de la diffusion des modèles du néo-libéralisme ou de la libéralisation des marchés dans l'Europe post-socialiste.

Ces travaux incluent des études de cas, des reportages, des entretiens vidéographiés, des montages photographiques, des dessins et des installations. Ils touchent à des questions comme celles des marchés ambulants, du recyclage dans ses aspects économiques et sociaux, du revenu universel d'existence, des entreprises de la classe créative, des résistances dans les formes de nouvelles solidarités et la critique de l'information médiatique, de la place de l'innovation dans les stratégies économiques et de la flexibilité dans le monde du travail.

O3ONE

<http://www.o3.co.yu>

Organisation indépendante et non-gouvernementale fondée à Belgrade (Serbie) en 2004 pour soutenir les arts visuels contemporains et la production culturelle émergents dans la nouvelle économie de marché. La production de la galerie O3ONE inclut des expositions, des installations, des festivals, des travaux dans les médias électroniques, le design, la photographie, la vidéo, la performance, l'architecture, la mode, la science et les nouvelles technologies. La galerie entretient des relations actives dans la sphère économique, avec le milieu de l'art et de l'académie et avec la société civile.

ART-E-CONOMY

< <http://www.art-e-conomy.org> >

< <http://arteconomy.omweb.org> >

Économie de transition et art – théorie et pratique de la production contemporaine globale.

La plate-forme «art-e-conomy» est dédiée à la recherche internationale interdisciplinaire et à la formation dans le domaine de l'éducation. Elle œuvre à l'intersection des conditions culturelles et économiques dans les processus de globalisation des marchés et plus particulièrement, dans les transformations post-socialistes de l'Europe du Sud Est.

CURATEUR

Marko Stamenkovic (*1977). Historien de l'art, critique et curateur basé à Belgrade (Serbie). A obtenu une licence en histoire de l'art à l'Université de Belgrade, Faculté des humanités (2003) et un Master de médiation et de management culturel à l'Université des Arts de Belgrade (UNESCO, chaire de médiation et de management culturel dans les Balkans, 2005). Ses domaines d'intérêt et de recherche touchent aux analyses interdisciplinaires des arts visuels contemporains, à la théorie de l'art et aux études curatoriales, au management de l'art et aux dimension esthétiques de l'économie globale et des transformations politiques. Ses activités actuelles concernent l'exercice des pratiques curatoriales sur des thèmes comme la fonction curatoriale dans la condition postsocialiste, les implications culturelles de l'élargissement européen, les méthodologies en terme d'organisation d'exposition dans le contexte de la globalisation et d'autres motifs et objets.

Photos: Vlad Alonso, 2007

Crosskick – Critiques croisées

En collaboration avec Halle für Kunst et l'Université de Lüneburg
Exposition: 16 janvier-4 mars 2007 – Conférences: 16-20 janvier 2007

CROSSKICK¹: DES ACADÉMIES D'ART EUROPÉENNES INVITÉES PAR LES KUNSTVEREIN ALLEMANDES

De mai 2006 à l'automne 2007, des représentants d'une vingtaine d'écoles d'art de l'Europe de l'Est et de l'Ouest sont les hôtes de treize Kunstverein allemandes. Ces treize institutions présentent des projets de formats divers (colloques, conférences, exposition, rencontres, workshops, échanges...) réalisés par des étudiants. A la suite des réformes engagées dans le processus de Bologne, Crosskick cherche à comprendre comment les étudiants réagissent aux modifications de leurs cursus et comment ces changements agissent sur la conception de la pratique artistique dans le contexte de la globalisation. Comment les compétences artistiques seront-elles enseignées dans le futur? Quels seront les nouvelles identités artistiques et les nouveaux modèles de travail? Comment le travail artistique se manifestera-t-il, sous quelles formes?

Crosskick a formé des équipes qui se passeront la balle à travers l'Europe afin d'initier des relations d'échange entre les écoles et les institutions d'art. Crosskick a aussi pour objectif d'ouvrir à un public plus large le débat sur la question de l'éducation artistique. Un colloque final réunissant des délégués de toutes les institutions participantes aura lieu à Berlin du 12 au 18 novembre 2007.

PARTICIPANTS

Etudiants de Genève: Marie-Avril Berthet, Diego Castro, Adrien Laubscher, Alejandra Ballón, Alejandra Ayala Prati, Sylvain Froidevaux, Luz Muñoz, Nathalia Rodriguez, Tilo Steireif.

Etudiants de Lüneburg: André Bernau, Ulrike Gerhardt, Katrin Glinka, Julia Hahn, Emeline van Houtte, Dagny Hübner, Lena Jöhnk, Imke Kannegießer, Inga Karow, Silvia Kitanova, Daniela Kummle, Ines Koop, Clarissa Möller, Blandine Martin, Maike Moncayo, Mareike Neuser, Daniel Orthey, Catharina Rahlff-Mackeprang, Janina Reuter, Katrin Schaefer, Stephanie Seidel, Benjamin Seibel, Jan Sieber, Christiane Stier, Daniela Tödt.

RÉALISER UN PROJET À HALLE FÜR KUNST, LÜNEBURG

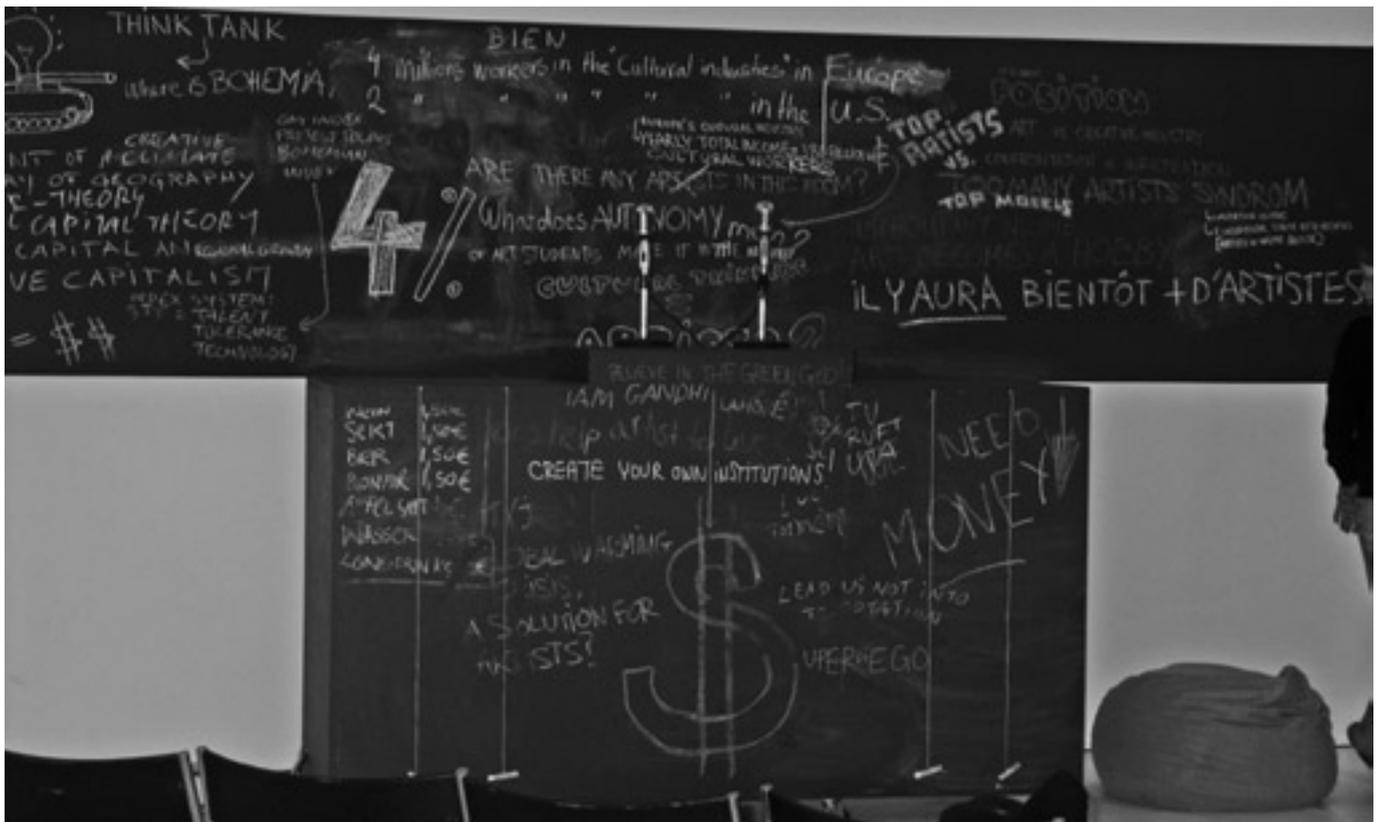
... in view of the University of Lüneburg's long-standing institution-critical tradition of teaching in the fields of fine arts and visual studies, it suggests itself for Halle für Kunst to newly put the concept of institutional criticism on the agenda and have it assessed by the next generations. [...] The art students (about e.g. 10) are asked to realise an exhibition that does not juxtapose individual works of art, but instead presents the results of an intensive debate among the participants that reflects upon and analyses their own conditions of production.

This aspect would fit in the whole frame of the program of next year in Lueneburg, since Marion von Osten is also planning an exhibition on institutional criticism in the Kunstraum.

Extrait de la lettre d'invitation envoyée par la directrice de la Halle für Kunst, Bettina Steinbrugge
<<http://kunstraum.uni-lueneburg.de/e-projects.html>>

PROJECT-ORIENTED WORK

Convaincu que le potentiel critique de l'éducation artistique est parfois lié à d'autres modes de travail, le Programme CCC, propose aux étudiants des projets extra muros à réaliser en collaboration et en autogestion. Ces projets nécessitent la mise en place d'un groupe de travail, et l'attribution de mandats en fonction des savoirs et compétences de chacun. Le travail par projet nécessite des compétences pluridisciplinaires et polyvalentes et implique une réflexion sur les méthodes du travail collectif. Le processus de travail permet une distribution tournante des tâches (les rôles de chacun changent plusieurs fois) et des responsabilités en fonction des différentes phases de développement. Il réunit des étudiants en art (undergraduate and postgraduate) et universitaires, ainsi que des chercheurs de différentes disciplines – art, histoire de l'art, cultural studies, anthropologie, philosophie, sociologie, études critiques et politiques, etc. Le travail par projet permet de comprendre le caractère social de l'art et la relation entre les activités théoriques et pratiques qui passent par un travail en réseau et le transfert des connaissances. Ce modèle expérimental du project-oriented work a un objectif émancipatoire, à savoir que l'acquisition d'une expérience pratique ne s'épuise pas dans la capitalisation des savoirs et savoir-faire établis, mais se concentre plus particulièrement sur son potentiel de changement.



Un des trois projets européens de l'année académique 2006-2007 avait pour objet la critique institutionnelle et plus particulièrement, les conditions et transformations de l'éducation artistique dans l'Europe du processus de Bologne. Les recherches des étudiants en vue du projet Crosskick se sont ainsi développées dans les champs de la pédagogie radicale, de l'économie critique, de l'histoire des institutions d'éducation artistique. Une semaine intensive de « teach-in »² et de « be-in »³ sur les conditions de travail, l'éducation et la formation artistique dans l'Europe de Bologne a été programmée. Une série de posters s'inspirant de l'esthétique de propagande politique du 20^e siècle a été produite pour l'occasion. Une tribune transformable en bar et faisant office de tableau noir a été créée pour les conférences. Ce projet est réalisé sur la base d'une collaboration et d'échanges avec les étudiants du département de Kulturwissenschaft de l'Université de Lüneburg.

Le programme des conférences s'organise autour de quelques concepts fondamentaux étudiés préalablement en groupes de travail et en séminaires :

- Le capitalisme cognitif, l'économie de la connaissance ; les relations entre connaissance et savoir.
- La question de la créativité, la dévalorisation du concept de créativité, son usage dans le monde du travail et de l'économie.
- L'histoire des pédagogies artistiques, les pédagogies alternatives, les pédagogies féministes
- La place de la culture dans l'histoire de l'élaboration de la constitution européenne (traité de Maastricht 1991 ; traité d'Amsterdam 1997, etc)
- L'analyse de la Déclaration de Bologne et l'histoire du processus Sorbonne-Bologne

Teach-in 1: Cognitive Capitalism and Creative Conditions

Examiner à quelles conditions et dans quelle mesure « la connaissance » peut servir de base à une économie ou à une société, et à quel genre d'éducation, de rapports à soi et au monde correspond quel genre de « connaissance » ou « savoir ».

PROGRAMME

- *University Research versus Think Tanks*, vidéo de Tilo Steireif, Sylvain Froidevaux et Luz Munoz, 7', 2006
- *Richard Florida and the Creative Class (Deconstruction)*, conférence de Diego Castro
- « *Le processus de Bologne* » en Allemagne, conférence de Bettina Steinbrugge
- *Beyond Education*, conférence d'Alexander Koch
- *Leuphana*, discussion avec Felix Seyfarth, directeur-adjoint de l'Université de Lüneburg



QUESTIONS

- Does education include simultaneously the development of knowledge and the development of skills?
- Is education becoming the only key to enter the business world?
- What is the value of education in our society and what is the value for us?
- Is self-realisation an asset for the exploitation of the so-called creative class?
- What are the new measures for education established by the Bologna Process?
- Once creativity is transplanted into the economic context, does it lose its oppositional and innovative value?

Be-in 1: Anti-creative Party

Lecture du *Futurist Manifesto* par Adrien Laubscher

Lecture du *Memphis Manifesto* par Diego Castro

Hypercommercial Mix par A*

Teach-in 2: The Artist against the Model

Les positions alternatives: l'art interventionniste, activiste

Les formes de l'autonomie socio-économique

L'engagement politique critique

PROGRAMME

- *Take the Money and Run*, vidéo de Tilo Steireif, 5' loop, 2006
- *Artists in Think Tank: Daniel Häni, Enno Schmidt, Initiative Grundeinkommen*, vidéo de Tilo Steireif, Sylvain Froidevaux, Luz Munoz, 8', Zürich, 2006
- *About Basic Income*, conférence de Sylvain Froidevaux
- *The "too many artists" Syndrome*, conférence de Sacha Kagan, chercheur en sociologie de l'art, Université de Lüneburg
- *How do you consider your position, job, political involvement*, Bastiana Stutterheim, HfbK Galerie, Hamburg

QUESTIONS

- Is self-realisation a stimulus for precarity?
- How to prevent the notions of "creativity", "autonomy" and "flexibility" being used in an inflationary way so that they are losing their original meaning?
- What about the myth of the artist and "the unrecognized genius"?
- How can the artist be critical in spite of his/her seductive position?

Be-in 2: Propaganda & Mechanism of Desire

Projection du film *Teshumara – les guitares de la révolution touareg*, 51', 2006

Propaganda Dj Set par Marie-Avril Berthet

Romantic Music Mix par Diego Castro

Teach-in 3: Subjective Academy as a Form of Resistance

« Game within the game » (une expression et un essai de Béatrice von Bismarck)

Les pédagogies alternatives

Les Freie Klasse

PROGRAMME

- 30.11.2006, *Worldwide Action Day for Free Education*, vidéo, 2006 <<http://www.global-action-day.org>>
- Discussion avec des étudiants de *Offene Gruppe*, Université de Hamburg
- *Relationships between politics and art collectives in the Peru of 2000*, conférence et vidéo d'Alejandra Ballón
- “*Repression on social movements in Columbia*” excerpts from *La noche de los lapices* (Héctor Olivera, Argentine 1986), editing: Nathalia Rodriguez
- *Meine Akademie*, vidéo et présentation du travail des étudiants de la *Freie Klasse*, Berlin

QUESTIONS

- Do we really want to be prepared by our education for a system in which precariousness is the standard?
- Which forms of intervention would be adequate nowadays to protest against the changes in art education provoked by the “Bologna Process”?
- If education is more and more included in the market economy, do the forms of protest have to be involved in economy as well? Or should they instead lead to a way out of economy and to alternative educational models?

Be-in 3: Inside the system

Projection de *La société du spectacle*, Guy Debord, 1967

Music inside the System, commented Dj set par Marie-Avril Berthet

Pop Hits Party par Marie-Avril Berthet

Art, Bitch, Superdance Dj Club par Julia Hahn et Elisa Ehlert

Teach-in 4: The Lueneburg Manifesto

In the course of this collaboration, we came to the idea of producing a manifesto through a collective brainstorming. As a result of endless discussions, we, the students of the Lueneburg University and the students of the CCC, decided to revisit the format of the manifesto, the language, the vocabulary, and maybe the content.

<<http://lueneburgmanifesto.pbwiki.com/>>

This manifesto establishes a public sphere, where it is possible to permanently discuss, transform, and reformulate the text. It also aims to rethink and reflect upon the production of its kind. Every statement has an equal value. The entire modification process is chronologically recorded. The content is not limited to its current state but can always go back to where it began. We believe in the collaborative writing of manifestos, in the evolutive character a manifesto can have. At any point in time, any statement can be added to the list and modified so that the whole transformation process becomes transparent. It's all about taking part in the common production of a subjective vocabulary. The historical idea of a manifesto as the manifestation of a fixed and ultimate state of mind has to be replaced by a teaching/learning process.

¹ Crosskick est un terme utilisé en rugby, il signifie se passer la balle en traversant le terrain. <<http://www.crosskick.de/eng/index.php>>

² Le terme « teach-in » (groupe de discussion) est une méthode de protestation non-violente. D'abord utilisée aux Etats-Unis comme forme de manifestation contre l'engagement au Vietnam. L'idée est attribuée au Professeur Marshall Sahlins qui enseignait l'anthropologie à l'Université du Michigan à Ann Arbor. Il s'agissait d'ouvrir un forum pour dire son opposition à la guerre. Les étudiants et les enseignants se retrouvaient le soir dans les locaux de l'Université pour discuter, poser des questions et s'informer sur la guerre du Vietnam. Le personnel de l'université souhaitait se mettre en grève, mais sous la pression de l'institution et du gouvernement, ils optèrent pour l'organisation de « teach-in ».

³ Le terme « be-in » fait référence au « Human Be-In » qui eut lieu au Golden Gate Park de San Francisco dans l'après-midi et la soirée du 14 janvier 1967. Cet événement fut un prélude au *San Francisco Summer of Love* qui fit de San Francisco le centre de la contre-culture américaine et introduisit le mot « psychedelic » dans les banlieues. Les « human be-in » réunissaient les idées principales de la contre-culture : la réalisation personnelle, la décentralisation culturelle et politique, la vie en communauté, la conscience écologique et l'expansion de la prise de conscience. Le mouvement hippie s'est développé dans les communautés d'étudiants sur les campus de Stanford et de Berkeley et dans le cercle des poètes et musiciens de la *Beat Generation*. Le « human be-in » vient d'une remarque faite par hasard par un des créateurs du journal *The San Francisco Oracle* (1966) durant un rassemblement.

The Game of the Goose

Une étude sur le FRAC Auvergne réalisée par les étudiants du pôle CCC et les étudiantes du module d'histoire de l'art de l'Université de Genève



Confié à l'automne 2006 aux bons soins des étudiants du programme d'études critiques de la Haute école d'art et de design de Genève, ce projet semblait joué d'avance: clés en main, le mandat proposé par le FRAC Auvergne pouvait aboutir à l'exposition « traditionnelle » de quelques œuvres de la collection, choisies sur catalogue et agencées – ou encore « scénographiées » – par les étudiants.

Une telle solution, si elle présente peu de risques et satisfait avantagement au mandat institutionnel, ne nous convainc pas: elle représente un positionnement faible et semble échapper aux enjeux naissants des nouvelles technologies. Conscients du renouvellement général des pratiques artistiques – tant de leurs champs d'expression que des modes de production et de diffusion – nous constatons l'évolution symptomatique des collections du FRAC; les formats numériques acquis ces dernières années engagent par exemple la collection sur le terrain des médias reproductibles et du droit de l'image.

Au gré de nos recherches et du problématique entassement de documents de natures différentes, la forme du jeu de l'oie s'est imposée brutalement à nos esprits pour son caractère perméable et intégrateur, capable d'embrasser et d'articuler des perspectives parfois irréconciliables, et par là même de débarrasser nos tables. Souple, ludique, le jeu de l'oie donne raison à la diversité de nos approches, et initie le joueur tant aux enjeux que soulève la collection du FRAC Auvergne qu'aux aléas d'un projet de groupe.

Courtes ou longues échelles, combinaisons, regroupements, chicanes, obliques et voies royales – les différents « opérateurs du jeu » établissent des passerelles entre les angles thématiques, les travaux d'enquête et les moments du projet. Ils offrent au joueur une lecture prismatique et joyeusement renouvelable des perspectives que nous avons souhaité aborder.

The Game of the Goose a été présenté – et joué – le 4 avril 2007 dans les salles du Programme d'études CCC, Head – Genève. Cent catalogues, à 63 numéros, ont été réalisés, qui comprennent un plateau de jeu, des dés et des pions.



Professeur-e-s

Christophe D'HALLIVILLÉE

Titulaire d'une maîtrise en histoire, Christophe d'Hallivillée est cinéaste et vidéaste, il est le réalisateur de plusieurs documentaires, en collaboration avec l'INA. Il travaille à des séries-vidéos dans le cadre du Studio de sculptures sociales, dont *Qu'est ce que vivre*, projet documentaire-multimédia développé à partir d'une résidence à Mains d'œuvres (St-Ouen). Il est également auteur, notamment de *Clash* (ed. Sens et Tonka), et d'*Avec nos dieux* (ed. Melville-Léo Scheer). Certains de ces textes ont été adaptés pour des performances et représentations.

Pedro JIMENEZ

Pedro Jimenez est diplômé de l'ESAV et titulaire d'une licence d'anglais. Chercheur et professeur au Collège de Genève, après des travaux engagés au Département de langue et littératures anglaises de l'Université de Genève, il est également auteur de textes et traducteur, plus spécialement pour des publications artistiques. Il a participé à de nombreux projets artistiques et culturels: co-curateur de l'exposition *Ethnic Marketing*, au Centre d'Art Contemporain Genève, coordinateur pour La Batie-Festival de Genève, consultant pour le séminaire Walter Benjamin/Cybertechniques, Centre pour l'Image Contemporaine.

Christian HOELLER

Christian Hoeller a étudié la philosophie et la littérature allemande à l'Université de Vienne puis les *Cultural Studies* en études postgrades à la City University de New York (CUNY). Il est rédacteur de la revue autrichienne d'art *Springerin*, essayiste et traducteur. Il poursuit des recherches sur les cultures underground et les contre-cultures, particulièrement dans les domaines de la musique (il pratique le *Djing*), du vidéo clip, de la vidéo documentaire et du cinéma expérimental.

Nathalie MAGNAN

Théoricienne des médias, activiste féministe, critique culturelle et réalisatrice, Nathalie Magnan a étudié les lettres à Nanterre (Paris) puis a obtenu un MFA à Rochester (New-York) avant des études doctorales à la University of California (Santa Cruz). Elle est la co-fondatrice du Festival de films gays et lesbiens de Paris dont elle a été présidente. Elle a coordonné plusieurs recueils de textes en français et publié dans de nombreuses revues (*Libération*, *Art Press*, *Courrier de l'Unesco*, *Visual Anthropology Review*, *Dictionnaire Gay et Lesbien*, *Blocnotes...*). Elle a collaboré avec *Paper Tiger TV* et réalisé plusieurs documentaires.

Nils NORMAN

Nils Norman's work is informed by urban politics and ideas on alternative economic systems that can work within the city. It merges urbanist utopic alternatives with a pungent but humorous critique of the history and role of public art. Known for combining wacky invention with a vision of how cities should be used, Nils has developed his own mix of art and activism. Before moving to London, Norman, a native of Kent, England, lived in Cologne and New York. With a keen eye for local politics and a desire for direct participation, Norman also became involved with the *Metropolitan Council on Housing*, a tenants activist group, where he researched New York housing laws, regulations, and city gentrification theory – a solid foundation for his urban plans. Norman's work demonstrates that the desire for alternative urban spaces and experiences – the renewal of the public realm – has definitely gone global.

Catherine QUÉLOZ

Catherine Quéloz a étudié l'art et l'histoire/théorie de l'art à Genève, les études critiques et curatoriales à New York. Ses enseignements explorent un large éventail de paradigmes artistiques interventionnistes: des situationnistes aux actuels modèles dialogiques et contestataires en passant par la critique institutionnelle. Travaillant à l'intersection de plusieurs champs – histoire/théorie de l'art, études de genre, études critiques, théories féministes – elle poursuit des recherches sur les questions de langage et d'écriture dans leurs relations aux notions d'hybridation culturelle, de réalités décentrées, d'identités fragmentées et multiples, de voix marginales dans les travaux d'artistes contemporains. Membre de la rédaction de *Faces*, revue d'architectures, (IAUG). Conférencière et consultante à l'Ecole, Le Magasin, CNAC, Grenoble. Membre de l'UFOM (Universities for Outward Matters) et co-fondatrice du Programme d'études CCC critical curatorial cybermedia, ouvert en 2000 à l'Ecole supérieure des beaux-arts de Genève.

Liliane SCHNEITER

Après des études d'histoire de l'art, entreprend des études sur le corps politique, les autonomies et la subjectivation politique. A participé à diverses expériences associatives. Travaux en cours sur les nouvelles formes de l'échange culturel, nées des réseaux, en mobilisant les apports de la théorie critique de l'histoire, de l'École de Francfort et des agencements machiniques inédits de Félix Guattari, intéressants les artistes qui aujourd'hui désintègrent les vieilles usines à rêves en produisant des identités numériques et des petites formes d'échange des biens symboliques (weblogs, sites, jeux et codes). Pour plus de renseignements: elle participe à des fils de discussion <<http://www.contre-conference.net>> et co-édite le site d'interface annuelle des enseignements de cybermédias <<http://www.cyberaxe.org>>. Conférencière et consultante à l'École du Magasin, Le Magasin CNAC, Grenoble (FR), membre de l'UFOM (Universities for Outward Matters) et co-fondatrice du Programme d'études CCC critical curatorial cybermedia, ouvert en 2000 à l'École supérieure des beaux-arts de Genève.

Professeur-e-s invité-e-s**Silvia KOLBOWSKI**

Artiste, Silvia Kolbowski vit et travaille à New-York. Elle enseigne, notamment à Cooper Union (New-York) et est coéditrice de la revue *October*. Dans son travail, elle examine les fondations de quelques milieux sociaux et expériences collectives, passées ou présentes, montrant la façon dont ces espaces sont influencés, changés, manipulés, par les contraintes sociales et les relations de pouvoir. Elle a participé à de nombreuses expositions, monographiques ou collectives, dont récemment *An inadequate history of conceptual art*, Center for Contemporary Art, Varsovie.

Marco STAMENKOVIC

Marko Stamenkovic est historien de l'art, critique et curateur basé à Belgrade (Serbie). Voir page X

Marina GRZINIC

Marina Grzinic est docteure en philosophie, artiste et théoricienne. Elle vit à Ljubljana en Slovénie et travaille à Ljubljana et à Vienne. Elle est chercheuse à l'Institut de Philosophie à la ZRC SAZU (Centre de recherche et de science de l'Académie Slovène de science et d'art). Elle est professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et travaille également comme théoricienne des médias, critique et curatrice indépendante. Elle est, depuis 1982, impliquée dans un travail de vidéaste, en collaboration avec Aina Smid, elle a produit plus d'une quarantaine de vidéos, un court-métrage et des installations vidéo et multimédias, des sites Internet. Elle est l'auteur de nombreux articles et de cinq ouvrages dont *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*, Vienne: Selene in collaboration with Springerin, 2000.

Assistent-e-s**Elia BULETTI (assistant cybermédias)**

Après des études de théâtre et littérature aux universités de Berne et Bologne, Elia Buletti s'est inscrit à la Haute école d'art et design de Genève. Il a terminé son cursus en 2006 et a travaillé cette année comme assistant cybermedia dans le programme d'études CCC. Il s'occupe de musique, soit sous forme de recherche sonore et performance, soit à travers l'organisation d'événements publics.

Marianne GUARINO-HUET (assistante coordinatrice)

Diplômée de l'ENSBA (Paris) et titulaire d'un diplôme d'études postgrade CCC, head – Genève. Depuis 2005, son travail s'est orienté vers des pratiques collectives et transversales, impliquant toujours une collaboration avec un ou des publics précis. Membre du collectif microsillons <<http://www.microsillons.org>>, elle mène actuellement une recherche sur «L'artiste comme médiateur» (titre de travail).

Jérôme MASSARD (assistant éditeur)

Jérôme Massard a effectué ses études à l'École supérieure des Beaux-arts de Genève. Il a suivi les enseignements de Catherine Queloz au sein du séminaire Sous-Sol puis ceux du Programme CCC et a obtenu son diplôme en 2001. Il est membre de KLAT <<http://www.klat.ch>>, groupe d'artistes-curateurs actif à Genève depuis 1997.

Urbanomics

Séminaire de Nils Norman

Bohemian Think-tank immersion

A student led research think-tank into the history of Bohemia. How bohemia has developed since the 1880's to the present, via the Parisian garret, New-York lofts and "Happenings", and today's culture and regeneration strategies of Bohos in London's Hoxton and Clerkenwell and New York's Williamsburg and beyond. The seminar will include an exploration of these histories through film screenings, discussions and readings. Leading to the potential of our own evening of "Happenings" at the CCC.

Cultural Studies

Séminaire de Christian Höller

Fighting institutions

The struggle against different institutional apparatuses has been one of the most pressing issues in post-war modernity. Institutions like the educational system, the military, or other governmental agencies – all considered as oppressive in some way or other – have been the prime targets of various cultural-political endeavors across the different arts. The particular power relations exercised by the state apparatus have frequently been at stake in counter-cultural projects ranging from political activism to film, literature and music. In the fine arts a particular approach called "institutional critique" has developed from the late sixties onwards. Not only can its repercussions still be felt today but it has also provided a blueprint of radicality and the idea of a neo-avantgarde *tout court*.

The seminar will deal with the topicality of the idea of an "institutional critique" especially with respect to the changes that this approach has itself undergone since its inception. One of the main questions to be dealt with is if such a critique can still be considered appropriate with respect to today's overall outfit and positioning of cultural institutions; another issue to be discussed is how permeable these institutions have become, aligning themselves more with the struggle against global repression and hegemony than supporting them; and finally, it needs to be asked how effective institutional critique can be with respect to contemporary cultural spaces that altogether appear as if they have long incorporated critique in its various flavour.

In short, the leading question might be what the "fight" against institutions can amount to at the time when these institutions are themselves involved in all sort of higher-level struggles.

Critical Studies

Séminaire de Catherine Queloz

Le séminaire Etudes critiques se réfère aux travaux d'une pensée politique, économique et du droit. Les enseignements ont pour source la théorie critique de l'histoire, l'École de Francfort, Marx, les théories postcoloniales et de genre et la relecture critique de l'histoire de l'art.

Pédagogie critique

These days it is far from fashionable to be a critical educator.

Peter McLaren

La pédagogie critique a émergé dans le contexte des mouvements sociaux de la deuxième moitié du 20^e siècle. Cette approche théorique et pratique de l'enseignement questionne les formes de domination et tend à développer des habitudes de pensée, de lecture, d'écriture, qui vont au-delà des significations superficielles, des premières impressions, des mythes dominants, des discours officiels, des clichés traditionnels, des idées reçues pour essayer de comprendre la signification profonde, le fondement des choses, le contexte social, l'idéologie et les conséquences personnelles de toute action, événement, objet, organisation, expérience, texte ou discours.

Il n'y a pas de définition statique de la pédagogie critique car le terme a subi de nombreuses transformations en fonction des stratégies déployées par les pédagogues pour confronter les changements en fonction des différents contextes historiques, sociaux et politiques. En dehors de l'accent mis sur la libération personnelle par le développement d'une conscience critique, la pédagogie critique a une composante politique plus collective, qui considère la conscience critique comme un premier pas vers une action commune élargie pour confronter et transformer les formes d'oppression sociales et créer une société plus égalitaire. C'est à cette fin que les éducateurs de la pédagogie critique tentent de déconstruire les conséquences des formes de pouvoir et d'oppression sur la division des classes et plus largement sur la société.

La pédagogie critique conteste la relation traditionnelle étudiant/enseignant dans laquelle l'enseignant serait l'agent actif (celui qui sait) et l'étudiant le récepteur passif du savoir du maître (concept bancaire de l'éducation). Elle conçoit, au contraire, la pédagogie comme le lieu où le savoir, ancré dans les expériences des étudiants et des enseignants réunis, est produit par un dialogue (méthode dialogique).

La pédagogie critique a ses sources dans la théorie critique de l'École de Francfort, dont l'influence est évidente dans l'œuvre de Paulo Freire. Dans ses écrits, Freire soutient qu'il faut donner aux étudiants des outils pour développer une pensée critique sur la situation académique; il met en place des moyens qui leur permettent de « comprendre les liens entre leurs problèmes et expériences individuels et le contexte social dans lequel ils se situent ». La prise de conscience est le premier pas de cette « praxis » qui implique de s'engager dans un cycle de pensée qui suppose théorie, application, évaluation, réflexion, et retour à la théorie. La transformation sociale est le produit de cette praxis au niveau collectif.

Les théories postmoderne, féministe, anti-raciste, postcoloniale et queer ont toutes joué un rôle important dans le développement et la transformation de la pédagogie de Freire en déplaçant l'accent prédominant sur la différence de classe pour inclure d'autres catégories, telles la race, le genre, la sexualité, l'ethnicité, la nationalité et l'âge. À la place du métarécit marxiste sur lequel repose la vision de Freire, de nombreux pédagogues ont adopté des conceptions postmodernes de l'identité du langage et du pouvoir tout en retenant l'accent mis par Freire sur la critique des formes d'oppression du pouvoir/savoir et sur le changement social. Des penseurs de la pédagogie critique contemporains tels Henry A. Giroux, bell hooks et Peter McLaren tournent leur regard critique sur l'impact de ces questions sur les institutions et les structures sociales, incluant la globalisation, les mass media, et les questions raciales tout en mettant le doigt sur les potentiels lieux de résistance et les possibilités de changement.

La version de la pédagogie critique popularisée par le pédagogue brésilien a ses fondements dans les théories de l'École de Francfort, théories sociales post-marxistes de l'Institut für Sozialforschung (Institut de recherche sociale), fondé le 3 février 1923 à l'université de Francfort. L'Institut qui a quitté l'Allemagne en 1933 a été hébergé temporairement à Genève, Londres et Paris avant de s'établir à Columbia University à New York en 1936, pour enfin retourner à Francfort en 1950 où une seconde génération de penseurs prend la relève. Durant les années 1930 l'école de Francfort a développé une approche critique et transdisciplinaire des études de culture et de communication, combinant une critique de l'économie politique et des médias, des analyses de textes et des études de réception des effets sociaux et idéologiques sur la culture et la communication de masse. Les chercheurs ont créé le terme d'« industrie de la culture » pour parler du processus d'industrialisation de la culture produite en masse et des impératifs commerciaux dont elle dépendait. « Théorie critique » est le terme utilisé pour décrire la critique sociale dialectique caractéristique de la pratique des différents intellectuels qui ont composé l'École de Francfort.

Le concept de « radical pedagogy », implique une analyse des aspects les plus politisés des institutions, des règlements et des pratiques éducatifs – et une orientation de l'éducation vers des changements sociaux radicaux (Freire, 1970, 1997 ; Giroux, 1997 ; McLaren, 1998 ; Shor, 1992).

Selon Peter McLaren, professeur à la Graduate School of Education and Information Studies, University of California, Los Angeles, un éducateur reconnu internationalement comme l'un des chefs de file de la pédagogie critique et connu pour ses analyses politiques sans compromis influencées par la philosophie marxiste humaniste : « L'engagement fondamental des enseignants critique c'est de redonner confiance aux opprimés et de transformer les conditions qui perpétuent l'injustice et l'inégalité. » (1988). Ce but est étroitement lié aux objectifs de ce que Paulo Freire appelle « notre vocation ». Une des fonctions majeures de la pédagogie critique est de mettre en évidence l'impact de l'école sur la vie politique et culturelle des étudiants. Les enseignants doivent comprendre les liens que tisse l'école entre savoir et pouvoir et comprendre leur rôle comme celui de passeurs qui contribuent à la formation à la pensée critique pour des étudiants socialement actifs.

RADICAL PEDAGOGY: A PERSPECTIVE

Critical or radical pedagogy is an approach to understanding the school/society relationship from the perspective of the social relations of production within capitalist societies. It is also a practical approach to teaching, learning, and research that emphasizes teaching through critical dialogue and dialectical analysis of everyday experience. In short, it is about teaching through praxis. Its approach is democratic, and its aim is to bring about social and economic equality and justice for all ethnic groups. It upholds the principles of struggles for race, class, and gender equality. Practitioners include feminist educators, labor rights advocates, queer theorists, and Marxist humanists, among others. There are generally two streams. One stream is left-liberal and attempts to make capitalist society more “compassionate” and more democratic so that it better serves the interests of the poor and economically disenfranchised. The second stream is generally grounded in a critique of capitalist society (often through an engagement with the writings of Marx) and attempts to work towards a socialist society through social critique and non-violent dissent. Both streams eschew doctrinaire brainwashing and are committed to dialogue and democratic debate. Both have been part of the educational curriculum in colleges of education for the past two decades.

Peter McLaren

Feminist education – the feminist classroom – is and should be a place where there is a sense of struggle, where there is visible acknowledgement of the union of theory and practice, where we work together as teachers and students to overcome the estrangement and alienation that have become so much the norm in the contemporary university

bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* Sheba, 1989, London, p.51

Since we were committed to building a new context and making new standards for our art, we felt no compunctions about appropriating and inventing ways of working that subverted traditional art production.

[...] Much of our work was collaborative and collective – we freely intermingled our styles and expertise. The modernist legacy of the individual genius working on his[sic] piece was effectively negated by the collision of disciplines and activities in the studio, as well as by the content of the work.

[...] Instead of holding structured classes, we worked in groups, rotating responsibility for leadership. [...] We soon developed strong emotional and psychological bonds. Most of us ended up working (and practically living) at the studio every day.

Faith Wilding, *The feminist Art programs at Fresno and Calarts, 1970-1975*

...by experience, I do not mean the mere registering of sensory data, or a purely mental (psychological) relation to objects and events, or the acquisition of skills and competences by accumulation or repeated exposure. I use the term not in the individualistic, idiosyncratic sense of something belonging to one and exclusively her own even though others might have “similar” experiences; but rather in the general sense of a process by which, for all social beings, subjectivity is constructed. Through that process one places oneself or is placed in social reality, and so perceived and comprehends as subjective (referring to, even originating in, oneself) those relations – material, economic, and interpersonal – which are in fact social, and in a larger perspective, historical

Teresa de Laurentis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan, 1987, London, p. 159

Given the way universities work to reinforce and perpetuate the status quo, the way knowledge is offered as commodity, Women's Studies can easily become the place where revolutionary feminist thought and feminist activism are submerged or made secondary to the goals of academic careerism

bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* Sheba, 1989, London, p.51

Critical pedagogy attempts to:

Create new forms of knowledge through its emphasis on breaking down disciplines and creating interdisciplinary knowledge. Raise questions about the relationships between the margins and centers of power in schools and is concerned about how to provide a way of reading history as part of a larger project of reclaiming power and identity, particularly as these are shaped around the categories of race, gender, class, and ethnicity.

Reject the distinction between high and popular culture so as to make curriculum knowledge responsive to the everyday knowledge that constitutes peoples' lived histories differently.

Illuminate the primacy of the ethical in defining the language that teachers and others use to produce particular cultural practices.

Henry Giroux

Curatorial Studies

Séminaire de Catherine Queloz

En recherche permanente de croisements sensibles reliant la réflexion théorique à la construction de situations¹, le CCC entend les termes de « Curatorial studies » au sens élargi, comme la mise en place de dispositifs ayant pour objectif de rendre visible des interventions artistiques et/ou civiles émergentes, selon des agencement discursifs multiples. Emprunté à la langue anglaise, faute d'un terme français équivalent, le mot désigne des activités proches des « arts de faire » de Michel de Certeau [. . .], des modes d'échange, ou des savoir-être. Il suppose la construction de dispositifs de recherche, de méthodologies spécifiques, et propose un ensemble d'activités fluides, transdisciplinaires, associatives et citoyennes dans les champs de la médiation institutionnelle, de l'éducation, de l'activisme. L'esprit de participation et de mutualisation consolide ce dispositif.

Très loin de la conception étroite du curator comme commissaire d'exposition, les *Curatorial Studies* suppose la mise en place d'un travail collectif et collaboratif dans lequel chacun a un rôle public et spécifique, parce que précisément doté d'une faculté de représenter, d'incarner ou d'exprimer un message, une vision, une position, une philosophie ou une opinion, avec et pour le public. Le travail collectif réunit des artistes, cinéastes, auteurs, écrivains, théoriciens, chercheurs participant individuellement ou collectivement à créer des sites variés de réflexion, d'interaction et de dialogue critique. Ces sites fonctionnent comme des forums qui reconsidèrent la position de l'art et des artistes sur des questions esthétiques, politiques, sociales, et culturelles et se déploient sur plusieurs axes, selon des méthodes de dissémination de la connaissance en constellations.

¹ Michel de Certeau, *Arts de faire, L'invention du quotidien*, Paris: Gallimard 1990

Critique institutionnelle

Le terme de « critique institutionnelle », qui apparaît dans les années 1980, est utilisé pour qualifier des pratiques artistiques de la fin des années 1960, début 1970 qui prennent pour objet d'étude l'institution artistique (musée, galerie, revue, histoire de l'art et critique d'art). La critique institutionnelle a pris de nombreuses formes: travaux et interventions artistiques, essais critiques et activisme politique. L'historien de l'art Benjamin Buchloh a décrit le moment historique de l'art conceptuel comme un mouvement « de l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle ».¹

Dans les années 1980 on assiste à une seconde vague de critique institutionnelle où le cadre institutionnel s'étend au rôle même de l'artiste (le sujet produisant la critique), lui-même institutionnalisé, ainsi qu'à des investigations dans d'autres lieux et pratiques institutionnels en dehors de l'espace de l'art.

Les deux vagues font aujourd'hui partie intégrante de l'institution, inscrite dans l'histoire de l'art et l'éducation aussi bien que dans les pratiques artistiques dématérialisées et post-conceptuelles.

Aujourd'hui, le changement dans la localisation de la critique institutionnelle n'est pas seulement lié au changement historique, mais aussi à celui des sujets de la critique que sont les directeurs de musées ou les curators. Dans son récent essai « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », Andrea Fraser pousse le raisonnement plus loin en affirmant que puisque les structures de l'institution sont totalement internalisées « nous sommes l'institution » et que donc, le point pertinent serait de créer des institutions critiques, qu'elle nomme « an institution of critique », qui se fonderaient sur le questionnement et la réflexion sur soi-même. De plus elle pense que les institutions de l'art ne devraient pas être considérées comme appartenant à un champ indépendant du reste du monde comme « nous » ne sommes pas séparés de l'institution. On doit donc considérer la critique institutionnelle non comme une période historique et/ou un genre dans l'histoire de l'art, mais plutôt comme un outil analytique, une méthode de critique de l'espace et du politique et un mode de faire qui ne s'applique pas seulement au monde de l'art mais aux espaces disciplinaires et institutionnels en général.

Il s'agit d'une critique institutionnelle de la critique institutionnelle qui demande de questionner le rôle de l'éducation, de l'historicisation, et de comprendre comment l'auto-critique institutionnelle non seulement conduit à un questionnement de l'institution et de ce qu'elle institue, mais devient également un mécanisme de contrôle notamment par le fait même que nous l'avons assimilé.

¹ Benjamin Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions » in *October* n°55, 1990. En français: « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle », in *L'art conceptuel, une perspective*, Catalogue d'exposition, Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 11 novembre 1989 – 18 février 1990.

The art school as the most successful institution in the world of art at present

Depuis quelques années déjà, mais plus précisément depuis *Manifesta 6* et son projet d'exposition en forme de *summer art school*, l'intérêt du monde de l'art est focalisé sur l'éducation.

- *Texte zur Kunst* n° 53, *Erziehung* mars 2004 n° 59 et *Institutional Critique*, septembre 2005
- *Manifesta 6* (Nicosie) juin 2006, académie d'été annulée
- *Jump into Cold Water*, Shedhalle Zürich, juin 2006
- « Art School Then and Now » *Frieze* n° 101, September 2006
- *The United Nation Plaza* Berlin octobre 2006-octobre 2007 (Temporary School)
- *Academy*, un projet d'Irit Rogoff septembre-novembre 2006
- « Expanding Academy » *Metropolis* n° spécial, septembre 2006
- Le projet « *reformpause* » en mai-juin 2006, au Kunstraum de l'Université de Lüneburg

« reformpause » :

au semestre d'hiver 2005-2006, Marion von Osten en collaboration avec des étudiants d'art et de *visual studies* de l'Université de Lüneburg, a conduit une recherche sur l'histoire des réformes de l'éducation depuis les années 1960. Une recherche qui devait permettre une meilleure compréhension des débats actuels sur les documents de la conférence de Bologne et le processus de réforme européen, ainsi que des thèses du *Nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Eve Chiapello. Il s'agit de savoir si les réformes des années 1960 et 1970 peuvent expliquer et légitimer la restructuration actuelle des institutions académiques, si les changements sont uniquement basés sur des considérations économiques, si l'accent nouveau sur la discipline et sur la bureaucratisation des structures peut être interprété comme un retour partiel aux systèmes universitaires hiérarchiques des années 1960. Il faut aussi comprendre quels sont les enjeux et les stratégies d'un capitalisme de la connaissance qui émerge dès les années 1970 et d'examiner quelles en sont les alternatives.

Aujourd'hui, les questions qui accompagnent le processus de réforme en cours et la standardisation des études sont les suivantes : quels autres espaces de savoir sont aujourd'hui producteurs de nouvelles subjectivités, et de nouvelles alliances et coalitions ? comment à partir de là, peut-on établir une critique contemporaine adéquate des concepts et réformes de l'éducation ? Les étudiants produisent des textes qui se concentrent sur les sujets d'étude suivants : égalité des chances/état d'urgence dans l'éducation ; le capital humain/le sujet de la réforme de l'éducation ; nouveaux profils des exigences/ l'impératif de mobilité ; les manifestations étudiantes de 1968/ la dimension européenne : le processus de Bologne et son instrumentalisation politique.

Cybermedia studies

Séminaire de Liliane Schneiter

Enseignements et recherches dans le domaine des cybermédias, – pratiques et théories de la production et de l'action en ligne dans le cyberspace. Voir Studyjing < http://www.cyberaxe.org/07/tiki_index.php?page=Studyjing+2007 >

Récapitulatif et prospective

Quelles seront les problématiques émergentes à étudier, ces prochaines années, dans la culture Internet ?

Les thématiques retenues ces dernières années :

- Les environnements virtuels
- Le mouvement des logiciels libres, Open Source et hacking culturel
- La construction des savoirs dans l'Internet par ses usagers mêmes
- L'intelligence collective, connective
- Les identités avatars, micropolitiques identitaires sur Internet.
- L'art des réseaux, l'art de faire réseaux de réseaux
- Les communautés en ligne
- Les plates-formes participatives, distributives. Le partage des savoirs. Le savoir partagé.
- Le web 2.0, web des échanges sociaux aux limites des marchés producteurs d'identités convenues

Les thématiques à venir

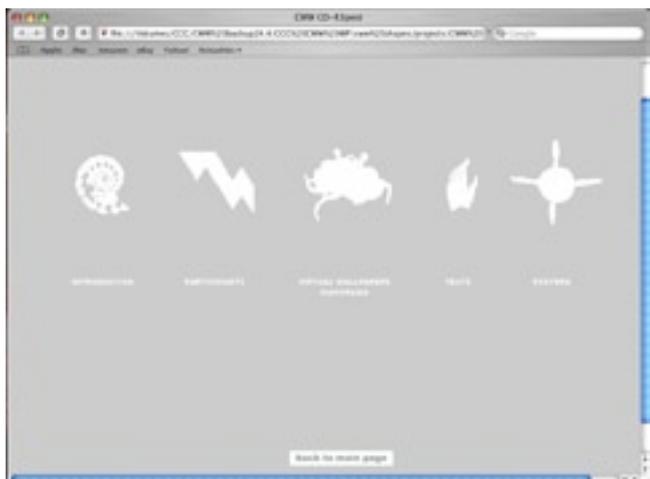
- Le Web créatif et coopératif [projet 24.12.2006]
 - Les alternatives P2P (*peer to peer*) [projet 31.12.2006]
 - Partage de production, partage de gouvernance, partage de propriété.
<http://www.imagine-magazine.com/articles/Bauwens_integral.htm>
 - L'ambiguation des logiciels de brassage aléatoire d'images et les processus du copier-coller.
<<http://net.art-generator.com/moiNAG/>>
 - L'esthétique participative dans les projets collectifs. « Avatar: Of the World »
<http://www.omnsh.org/article.php3?id_article=80>
 - Les acteurs-réseaux hétérogènes
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_des_acteurs-r%C3%A9seaux>
 - L'autonomie collective renouvelée. Les pratiques auto-organisationnelles.
<<http://repertoire.crac-kebec.org/?q=node/1>>
 - L'échange non-marchand, l'économie du don.
<<http://www.thetransitioner.org/wikifr/tiki-index.php?page=Economie%20du%20Don>>
 - Design connectif (voir projet ru3 et hackitectura). Les réseaux de l'intelligence collective.
<<http://ru3.org/ru3/projet/>>
- La création de jeux critiques en ligne interrogeant les standards du *shoot'em up* (visez sur tout ce qui bouge!)
<<http://www.newsgaming.com/games/index12.htm>>

Poster



Poster réalisé pour l'exposition des seize Virtual Wallpapers à la galerie O3ONE de Belgrade (Serbie) à l'invitation du curateur Marko Stamenkovic. Concept et design du poster par Elia Bulletti, assistant cybermedia.

CD-ROM



CD-ROM interactif désigné et réalisé par Elia Bulletti, assistant cybermedia. Edition annuelle Cyber-R <http://www.cyberaxe.org/home/cyber_r.html>. Le CD-ROM présente les travaux réalisés pour les projets collectifs *Virtual Wallpapers* et *Contrasted Working Worlds* ainsi qu'un ensemble de textes critiques et des extraits du reportage photographique fait à Belgrade le 20 mai 2007.

Happy Birthday cyberaxe.org

< title>2007-1997: Bon anniversaire au site www.cyberaxe.org/< /title >

< rss version="2.0" >

< title>Le Web est encore l'espace de l'échange non marchand ouvert à la libre circulation des savoirs.< /title >

< link><http://www.cyberaxe.org/07/tiki-index.php>< /link >

< description>Imaginez les réseaux du Web toujours plus libres de déployer les effets créatifs de la multitude et des artistes. Libérez l'énergie du Web et il s'approchera de l'univers élégant des supercordes¹.< /description >

< docs><http://www.cyberaxe.org/>< /docs >

< generator>RSS Feed 2.1.4< /generator >

< language>fr< /language >

< language>en< /language >

< lastBuildDate>Tue, 27 March 2007 22:15:17 – 0600 < /lastBuildDate >

< image>1968 The Engelbart's team at the Fall Joint Computer Conference held in San Francisco demonstrated for the first time ever in public a computer system with the mouse-keyboard-screen combination interface that we now take for granted.

< url>http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/817415_chap4.html< /url >

< /image >

2007-1997< title>Continuons de promouvoir les artisans digitaux! < /title >

< description>La commodification du réseau (services en temps réel et rémunérés, marchandisage, publicité) pourrait, à tout moment, s'imposer sur la libre circulation des savoirs et des outils électroniques porteurs de nouvelles formes d'expériences collectives, comme le rappelait Richard Barbrook² dans son bref Manifeste de 2001 sur le dépassement du capitalisme dans le cyberspace. Continuer d'agir en artisans digitaux, c'est rester critique de la fausse noblesse numérique composée d'investisseurs à risque, de savant géniaux trop proches parents d'idéologues néo-libéraux ou de compétiteurs utilisant les nouvelles formes de la créativité pour augmenter la productivité du travail. C'est le pari pris pour la permanente construction d'un art des réseaux participatifs.< /description >

< licence>Le site est sous licence Creative Commons <http://creativecommons.ch/>< /licence >

@++

¹ Brian Greene, *L'univers élégant*, trad. fr., Paris: Gallimard 2005.

Présentation de la théorie des supercordes, une des deux plus belles théories de physique du vingtième siècle avec celle de la relativité générale.

² Richard Barbrook, *le cyber-communisme ou le dépassement du capitalisme dans le cyberspace*. Mise en ligne: mai 2001, traduit de l'anglais par Patrice Riemens et adapté par Anne Querrien et Emmanuel Videcoq.

<<http://multitudes.samizdat.net/Le-cyber-communisme-ou-le.html>>

Reading Group

Séminaire de lecture animé par Marianne Guarino-Huet et Jérôme Massard

Bibliographie 2006 - 2007

2 octobre – Cultural Studies

Armand Mattelart et Erik Neveu, « Cultural Studies' Stories, La domestication d'une pensée sauvage? », in *Réseaux*, n°80, Paris: Cnet, 1996, pp. 13-48.

9 octobre – Cultural Studies

Stuart Hall, « Introduction » et « Representation, Meaning and Language », in Stuart Hall (éd.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, 1997, pp.1-7 et pp.15-29.

16 octobre – Foucault: concept de discours/pouvoir/institutions

Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits*, Tome IV, 1980-1988, Paris: Gallimard, 1994, pp. 222-243.

Michel Foucault, « La gouvernementalité », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris: Gallimard 2001, p. 635-657.

Michel Foucault, « Naissance de la biopolitique », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris: Gallimard 2001, p.818-825.

Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », (entretien avec H.Becker, R.Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 1984) in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris: Gallimard 2001, p. 1527-1548.

23 octobre – Critique institutionnelle: I. Histoire de l'art années, 1960 et 1970

Benjamin Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions ».

En français « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle », in *L'art conceptuel, une perspective*,

Catalogue d'exposition, Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 11 novembre 1989 – 18 février 1990, p.25-39.

30 octobre – Critique institutionnelle: I. Histoire de l'art, années 1960 et 1970

Hans Haacke et Pierre Bourdieu, « Avant-propos et Helmsboro Country » p. 9-22; « Des mécènes qui connaissent la musique » p. 23à 27; « Défense de l'Occident et retour de l'absolutisme » p.62-73; in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre Echange*, Paris: Seuil/Les presses du réel 1994.

Daniel Buren, « Faut-il enseigner l'art? » p. 53; « Mise en garde » p.135; « Fonction du musée » p. 169; in *Les Ecrits (1965-1990)*, vol. 1, Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1991.

6 novembre – Critique institutionnelle: II. Histoire de l'art, années 1980 et 1990

James Meyer, « What Happened to the Institutional Critique? », introduction, p.10-13; « Critical Practice » p. 17-20;

« Pedagogy » p. 21-23; « The Artist-Researcher », p. 24-27; in *What Happened to the Institutional Critique?* brochure

d'exposition, New York: American Fine Arts, Co. Colin de Land Fine Art, September 11 – October 2, 1993.

13 novembre – Critique institutionnelle: II. Histoire de l'art, années 1980 et 1990

Adrian Piper, « In Support of Meta-Art », in Alberro Alexander, Stimson Blake (éd.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, London England: The MIT Press 1999, p. 298.

Andrea Fraser, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », in *Artforum*, September 2005, p.278-283

Sadira Rodriguez, « Institutional Critique Versus Institutionalized Critique: The Politics of Andrea Fraser's Performances », *Thirdspace*, vol one, issue two, mars 2002. <<http://www.thirdspace.ca/articles/rodrique.htm>>.

20 novembre – Education

Beatrice von Bismarck, « Game Within the Game: Institution, Institutionalisation and Art Education », in *Art and Its Institutions, Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Nina Möntmann (éd.), London: Black Dog Publishing 2006

Paulo Freire, « La conception 'bancaire' de l'éducation comme instrument d'oppression. Ses préoccupations. Sa critique » in *Pédagogie des opprimés*, Paris: La Découverte 2001, p. 50-72.

27 novembre – Education (Bologna Process)

« Realising the European Higher Education Area », Communiqué of the Conference of Ministers responsible for Higher Education in Berlin on 19 september 2003. <<http://www.education.gouv.fr/realisations/education/superieur/bologne.htm>>

« Réforme de Bologne, La Suisse et l'espace européen de l'enseignement supérieur ».

< <http://www.bbt.admin.ch/themen/hochschulen/00213/00226/index.html?lang=fr> >

« CDIP Directives pour la mise en œuvre de la déclaration de Bologne dans les hautes écoles spécialisées et pédagogiques ».

< http://www.edk.ch/PDF_Downloads/FH_HES/Richtl_Bol_f.pdf >

Best Practices Bachelor et Master.

< <http://www.kfh.ch/index.cfm?nav=5&CFID=4819956&CFTOKEN=97534707> >

4 décembre – Education / Economie

Luc Boltanski, Eve Chiapello, « La formation de la cité par projets » in *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999, p. 154-181.

Luc Boltanski, Un changement de registre avec *Le nouvel esprit du capitalisme* < <http://www.ethnographiques.org/> >

Economie et éducation: cum grano salis

Education Economie (EE)¹ est un projet de recherche issu d'une réflexion sur l'éducation critique, ses conditions d'élaboration, ses contenus et ses fondements. Il interroge les transformations opérées dans les enseignements à l'âge de la domination des marchés économiques et de la diffusion des outils de gestion issus de l'économie (New Management). Il réinscrit la question d'une pédagogie critique dans le contexte de la mise en place des principes et des normes établis par les Accords de Bologne, sur le fond de la Déclaration de Lisbonne, par laquelle les ministres signataires fondaient la croissance européenne sur l'économie de la connaissance, les biens immatériels et la recherche.

La publication de EE se présentera sous la forme d'un recueil de textes, fragments et citations dont le montage permettra de nouer l'intrigue des rapports entre pédagogie, économie et gestion. Dans l'esprit des *Passages* de Benjamin, elle fait usage de croisements de l'éducation critique avec la critique de la pensée économique néolibérale pour offrir aux étudiants et aux chercheurs les matériaux d'une éducation encore à venir.

Les multiples auteurs des fragments et des citations, souvent étudiés dans les enseignements du Programme d'études CCC et recomposés dans la publication, n'auraient pas de mal à se retrouver dans le portrait tracé par Deleuze et Guattari d'un agencement du travail à plusieurs voix :

On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire: parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 1980

¹ (EE) est le titre de travail de ce projet établi dès l'été 2004 par une coordination de chercheur-e-s, dont deux artistes, anciennes assistantes du Programme d'études CCC, Nathalie Perrin et Anne-Julie Raccoursier.

Prospective PhD Séminaire de recherche en pratiques artistiques situées

2006 - 2008 PRATIQUES ARTISTIQUES SITUÉES: UNE APPROCHE TRANSDISCIPLINAIRE

Organisé par le Programme d'études postgrade CCC de la Haute école d'art et de design – Genève (Head)

Responsables: Catherine Quéloz, Liliane Schneider

OBJECTIF

Le séminaire de recherche en pratiques artistiques situées, de niveau doctoral et postdoctoral, a pour objectif de créer un espace d'échanges ouvert aux doctorant-e-s et chercheur-e-s dont les travaux abordent, sous des angles différents, les questions relatives à l'extension des pratiques artistiques rencontrant les intérêts de la société civile dans les domaines des alternatives politiques, économiques, médiatiques, historiques, technologiques et éducatives. Les sessions collectives et les sessions thématiques par groupe qui seront organisées dans le cadre de ce programme viseront à confronter les problémati-

ques, les méthodes d'analyse et les techniques de travail des participant-e-s et des chercheur-e-s invité-e-s. Elles auront pour tâche d'ouvrir une prospective sur les développements des PhDs en relation avec la recherche artistique.

PRINCIPES

Le séminaire est organisé en sessions. Chaque année comprend deux sessions collectives de un ou deux jours avec des présentations orales et des sessions par groupe. Les sessions s'articulent autour de présentations des travaux des doctorant-e-s et des chercheur-e-s, d'un exposé d'un-e invité-e et d'une synthèse/discussion.

STATUT

Le séminaire de recherche en pratiques artistiques situées est fondé sur la base de coopérations encore informelles avec des institutions habilitées à accueillir des doctorant-e-s et chercheur-es- et à délivrer des titres académiques. La Haute école d'art et de design n'est pas habilitée à délivrer un titre académique de doctorat.

SESSION I – 26 AVRIL 2007

Questions communes

- Quelles seraient les conditions optimales à réunir pour la poursuite des échanges de compétences dans un séminaire de Prospective PhD?
- Quelles sont les méthodes de la recherche repérées et celles à inventer par les doctorant-e-s et les chercheur-e-s?
- Comment les doctorant-e-s et les chercheur-e-s situent-ils leur recherche dans le contexte de leurs activités professionnelles rémunérées ou non?
- Comment rester un carrefour d'idées et comment concevoir la recherche en doctorat pratique et en diffuser les résultats sans être tributaire des « standards » de l'« Alma Mater »?

Liste des titres de thèses ou des projets de recherche en cours des doctorant-e-s et chercheurs-euses au 26 avril 2007

- Donatella Bernardi (Genève-Rome), *Grand Tour 2008* (projet de recherche PhD Art).
- Raphael Cuomo (Genève-Maastricht) et Maria Iorio (Genève-Maastricht), [projet de recherche non encore précisé] (projet de recherche PhD Art)
- Noémie Etienne (Genève), *Restaurer la peinture en France: 1750-1815* (thèse).
Direction de thèse: Prof. Mauro Natale (UNIge)
- Charles Heller (Genève), *Relations transnationales et conditions socio-économiques d'émancipation dans le processus de mondialisation* (projet de recherche PhD Art).
- Yves Mettler (Lausanne-Vienne), *Europaplatz* (PhD Art). Direction de thèse: Prof. Christian Kravagna (Vienne, Kunstakademie). Co-tutelle: head – CCC
- Anne-Julie Raccoursier (Lausanne), *Edutainment* (projet de recherche).
- Massimo Schiavi (Padoue), *Autour de Benjamin et des artistes contemporains* (projet de recherche).
- Ariane Varela Braga (Rome), *Owen Jones and the Grammar of Ornament* (thèse).
Direction de thèse: Prof. Pierre Vaisse UNIge)
- Marco Costantini (Lausanne), *Les usages de la photographies dans la crise du sida* (thèse)
Direction de thèse: Prof. Olivier Lugon (UNIL).
- Sylvain Froidevaux (Genève), [projet de recherche non encore précisé] (projet de recherche post-doctoral)

Libre comme dans la liberté (free as in freedom)

Nathalie Perrin*

Il existe vraiment un Linux; c'est le noyau et ces personnes l'utilisent. Mais vous ne pouvez faire fonctionner un noyau seul; un noyau n'est utile qu'en faisant partie d'un système d'exploitation entier. GNU/Linux est normalement utilisé en combinaison avec le système d'exploitation GNU. Autrement dit, le système est, pour la plupart de ses composantes, GNU muni de Linux en tant que noyau.

Richard Stallman, *Linux and the Gnu project* <<http://www.gnu.org/gnu/GNU/Linux-and-gnu.html>>

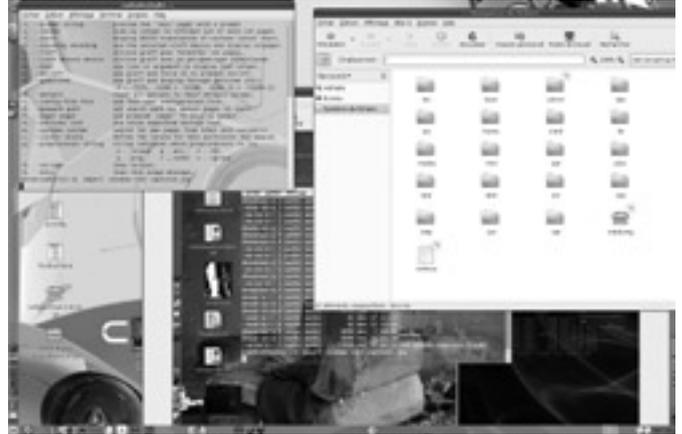
Mon ordinateur «Tylin» est un portable PC, son processeur, un Intel Core 2 de 2 GHZ, son système opérationnel, une distribution Debian de GNU/Linux; Ubuntu 6.10. Me voici embarquée dans un processus démarré il y a à peu près une année, lorsque j'ai récupéré un vieux Dell, équipé d'une distribution Red Hat de GNU/Linux. Je voulais tester ce système dont nous avons tant parlé, lorsque j'étais étudiante à l'ESBA, pour pouvoir me passer peu à peu de mon ordinateur Macintosh et de ses logiciels propriétaires. En arrivant à l'ESBA, je me suis familiarisée avec les ordinateurs. Dans mes études sur les cybercultures dans le cadre du programme CCC – études critiques, curatoriales et cybermédias – j'ai peu à peu découvert les possibilités proposées par les réseaux et certaines communautés en ligne.

Les communautés des logiciels libres produisent des logiciels libres d'utilisation et de modification. Ils sont protégés par une licence – GNU GPL – qui garantit l'accès au code source dans l'intérêt de tous, loin d'une pratique étriquée de la propriété et des droits exclusifs sur le produit; elles encouragent la collaboration pour le bien commun au lieu de la mise en concurrence des innovations dont les recettes de fabrication sont considérées comme des trésors de guerre. Ces logiciels dans leur grande majorité ne s'achètent pas, ils s'échangent et se partagent, ils sont créés par ceux qui les utilisent, loin des business plans, du marketing et des chiffres d'affaires. Est-ce une utopie dans un monde de plus en plus focalisé sur les questions de propriété, de droit et de restriction des accès? Les communautés de chercheurs partageaient et développaient les logiciels, tant qu'ils étaient libres, depuis de longues années. Dans les années 1980, ces logiciels ont été brevetés, et il devint impossible de continuer à les développer de manière indépendante. Cherchant une alternative à cette situation, Richard Stallman, chercheur au MIT, et une équipe de développeurs créent le projet GNU, en 1993. Ils développent un système qui fait tourner quelques applications d'édition de textes (*vi* et *emacs*). A la même période, ils s'associent avec Linus Torwald, créateur du noyau Linux (1991), pour greffer ce noyau sur le système GNU et en faire un système opérationnel complet et totalement libre, sous licence GNU GPL. Le système GNU/Linux est né. Aujourd'hui il est de plus en plus utilisé dans le monde entier.

GNU/Linux a besoin d'un PC ou d'un PowerPC connecté à Internet (c'est par Internet qu'il fait ses mises à jour, sur les serveurs des communautés). Il ne prend pas beaucoup de place, il est léger et flexible, il peut gérer plusieurs sessions d'utilisateur en même temps, et plusieurs bureaux dans chaque session. Il gère des bibliothèques collectives pour ses applications – contrairement aux logiciels propriétaires qui ne partagent pas leurs bibliothèques. Il a plusieurs Desktop Managers à disposition qui permettent d'afficher un bureau et des icônes. Il communique aussi bien avec MacOSX et Windows. Il est peu concerné par les nombreux virus qui contaminent les systèmes, et mis à part quelques difficultés d'adaptation de ses modules à certains périphériques propriétaires, il peut lire et comprendre les extensions de la plupart des applications.

Mon premier contact avec GNU/Linux fut assez exotique, étrange et déstabilisant: voilà que je me retrouve dans un monde inconnu, devant un nouveau paysage. Je découvre une arborescence de fichiers dont je n'avais pas idée jusqu'alors, même sur mon ordinateur Macintosh, pourtant basé lui-aussi sur une architecture Unix. Mais où sont donc les applications? Ou est le dossier des bibliothèques? Ou se trouvent les polices? Que veulent dire ces répertoires bizarres: */etc /usr /bin /dev /media*? Comment installer une application? Qui est donc cet utilisateur *root* qui peut tout faire sur la machine? Pour pouvoir m'en sortir, il me restait les tutoriels en ligne, les forums, les nombreuses documentations des communautés, et le man page: le manuel des commandes Unix un document qui doit avoir au moins 900 pages d'indications techniques, disponible dans chaque distribution GNU/Linux. Et maintenant? Mis à part, l'édition vidéo et l'édition avancée en programmation html, pour lesquelles je n'ai pas encore trouvé de logiciels libres alternatifs, la plupart de mon travail est réalisé sous GNU/Linux. Changer de système n'est pas anodin, c'est une expérimentation et un apprentissage quotidien.

Ça demande avant tout de la curiosité et une certaine dose de motivation, et...du temps pour mettre à jour ses connaissances du système et résoudre les éventuels problèmes qui ne manquent pas de se poser et qu'on finit toujours par résoudre en posant les bonnes requêtes en ligne. Mais une fois qu'on arrive à un résultat et qu'on peut travailler avec le système, alors la dimension du libre s'exprime réellement; on a vraiment l'impression de faire partie d'une communauté et d'être relié aux autres par un même besoin: un besoin de liberté et de partage.



Liens

Le projet GNU par Richard Stallman <<http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.fr.html>>

Le site de la Free Software Fondation <<http://www.fsf.org/>>

Gull: association des utilisateurs de GNU/Linux de la région lémanique <<http://www.linux-gull.ch/gull>>

Le site de l'association française LinuxFr <<http://linuxfr.org/pub/>>

Le site de la communauté française d'ubuntu (distribution debian) <<http://www.ubuntu-fr.org/>>

Le site de la communauté francophone du Fedora project (Fedora Core, distribution de Red Hat) <<http://www.fedora-fr.org/>>

Le témoignage de MrTomLinux « mes débuts avec le libre » sur son blog <<http://www.mrtomlinux.org/index.php?2006/12/01/189-mes-debuts-avec-le-libre>>

* Diplômée de l'ESBA en 2003, dans le cadre du programme CCC, mon travail s'oriente dans les domaines de l'art internet et l'art des réseaux. Je me suis engagée dans des démarches collaboratives avec d'autres artistes et, ce qui m'intéresse dans ces pratiques, c'est l'utilisation d'Internet comme espace public, les médias digitaux comme média tactiques, le réseau comme une forme d'intelligence collective, l'échange et la réplication des données comme une pratique de cette intelligence collective. Depuis, une année avec Paulo Alcantara (artiste et metteur en scène basé à Genève et diplômé postgrade du CCC en 2005), nous avons lancé la plateforme web meetopia.<<http://www.meetopia.net>> plateforme collaborative de mise en ligne de projets web-art.

SUMMIT – Non-Aligned Initiatives In Education Culture

Samuel Rubio

*Gorand a dit que le communisme, c'est l'amour,
mais pas comme l'entendent les italiens et les anarchistes.*

Patrik Ourednik, Instant propice, 1855

SUMMIT a eu lieu du 24 au 28 mai 2007 à Berlin et a été organisé par Florian Schneider, Kodwo Eshun, Susane Lang, Irit Rogoff, Nicolas Siepen et Nora Sternfeld. La présentation du «facilitating comitee», comme se désignent les organisateurs de l'événement performatif, fait référence au cadre temporel dans lequel prend place SUMMIT, «à deux semaines du G8» (en fait, une petite semaine avant). Dans son discours d'ouverture, Irit Rogoff évoque SUMMIT comme l'idée d'une «performance faible» (weak performance). Kodwo Eshun, dans son discours d'introduction, lance sa proposition stratégique: «sabotage the future pre-emptive intervention [of (science-fiction) capitalism] [and] actualize the future outside the boundaries of property». Certains discours et discussions sont documentés sur la plateforme <<http://summit.kein.org>> (je conseille aussi une petite visite au site <<http://kein.org>> si les thèmes touchés par SUMMIT vous intéressent).

Difficile de décrire un événement performatif de cette envergure: partagés sur 5 lieux (principalement au théâtre Hebel-am-Uffer, le bar et les couloirs spacieux), quelques 100 ateliers, groupes de travail, «Caucuses», «Urgent Thoughts», deux «Mutual Play: 1 Turntable and 2 Microphones», des leçons d'histoire, et la PARTY, en trois jours, c'est à se demander si l'on a eu le temps de manger entre les «cours» (oui, je ne pense qu'à ça, manger). Le tout m'a semblé comme une grande université libre (anti-autoritaire). Proposés par des syndicalistes américaines, des académiciens, philosophes, activistes, artistes et

curateurs, les divers espaces de parole étaient trop nombreux. C'est à partir de là que SUMMIT devient subjectif. C'est là aussi que surviennent les intérêts et que se créent les liens et les creux entre les propositions des gens. Vu le speech des syndicalistes américaines, basé sur un langage très guerrier et « WINNER » (« We're here to win ! », slogan répété à maintes reprises est la stratégie pour motiver les « troupes », mais ça pue la compétitivité toute américaine et son impérialisme prévisible), je n'ai pu que choisir d'autres interlocuteurs pour les working groups suivants.

Toujours dans le registre de ma subjectivité (et de tout ce qu'elle a de partiel et d'incomplet), les moments les plus forts, les « Urgent Thoughts » incluaient surtout des académiciens (chercheurs) et des intellectuels. Le thème du premier « Urgent Thought » était le sens de l'urgence. Les participants étaient Avery Gordon (Professor in Departments of Sociology and Law of Society at the University of California, Santa Barbara), Munir Fasheh, de Palestine (et une troisième personne dont les mots n'ont pas vraiment motivé ma prise de notes). Avery Gordon a introduit son sens de l'urgence en montant d'un degré, de « sense of emergency » à « sense of urgency ». Il a évoqué la nécessité de créer un vocabulaire de militant, « speaking up political dissent », « versus privatization & tooling education », « no absolute obedience to optimization or production capitalization becoming or being unavailable for servitude, indifference/in-difference of the system's benefits, part of individual consciousness » ; et ce qui m'a semblé le plus important, que ce sens d'urgence doit être mis en place « urgently, as if one could not live otherwise, but peacefully as if we had all the time in the world ». Le sens de l'urgence de Munir Fasheh, mathématicien, est bien décrit dans sa présentation : « see things clearly by being lucky with three things in life : « I've lived a good part of my life in the pre-developpement age ; my main teacher in my life was an illiterate person ; and I lived most of my life without a national government » ; il propose de guérir de la croyance de la bataille pour le progrès et de l'idée que l'éducation est le seul chemin. Il remarque qu'en anglais il n'y a pas de pluriel pour « knowledge », qu'il est nécessaire d'arriver à mettre en place le « embodiment of another world ». Le sens de l'urgence du samedi 26 : présentation de 3 concepts, dont la défaite (par Franco Bifo Berardi). Pour mieux parler du comique de Bifo lorsqu'il parle de la défaite (« where do we go from there ? »), je fais référence à une phrase du film *Notre Musique*, de Godard : « S'il reste une chance à saisir, c'est celle des vaincus ». Dès que le public a eu la possibilité de prendre le micro, les syndicalistes ont sauté de leurs sièges, outrées : « We're here to win ! Gottverdamm ! ». Je remarque les premières scissions, qui opposent au lieu de relier des mouvements et des pensées qui ont un même but. Je me demande s'ils s'en rendent compte (j'ai moi-même mon propre champ, je suis d'une certaine façon mon propre partisan).

En rentrant à SUMMIT après une petite pause, un incident banal me fait réfléchir sur le sens de l'urgence : quelqu'un ouvre la porte du métro aérien et tente de sauter dans le vide mais deux hommes le retiennent. (Deux jours auparavant, un ami m'avait appelé pour aller boire une bière parce qu'il avait besoin de parler après avoir vu une jeune femme sauter de la fenêtre d'un immeuble). Je me demande si le sens de l'urgence n'est pas plus urgent qu'on ne le croit, qu'il n'affecte déjà profondément nos vies apathiques. La défaite de l'empathie, voilà de quoi a encore parlé Franco Berardi. Le 27 mai (dimanche), dans « Urgent Thoughts » ont parlé Oliver Marchard (« political theorist working in the fields of cultural, media and art theory »). Ce que j'ai compris de son sens de l'urgence, c'est qu'il faut créer des changements depuis l'intérieur, des petits changements qui font une grande différence à l'extérieur. En un mot : il conseille la technique du cheval de Troie au lieu du conflit ouvert. Un autre personnage a introduit son idée de l'urgence... Pour lui, la réponse « I don't have time for this » est une réponse qui sert surtout à bloquer les projets des autres : une vie dédiée, disait-il, à frustrer les plans des autres. Pour moi, les sessions « Pensées urgentes » ont été les moments les plus intéressants de SUMMIT, mais sans doute n'auraient-elles pas été aussi importantes si le contexte n'avait pas été aussi varié.

Dès samedi, j'avais rencontré un petit groupe de gens (doctorants en sociologie) avec qui je m'entendais bien et on discutait des propos des performeurs (ils ne sont pas conférenciers). Parmi le grand nombre d'ateliers proposés, j'ai assisté à « Migrant Epistemologies », où j'ai rencontré Charles Heller de Genève et une vidéoactiviste, Joanne Richardson qui m'a transmis un lien très intéressant <<http://www.subsol.c3.hu>>, dans lequel on trouve plein de sources. Elle a parlé de concepts qui ont attiré toute mon attention : le nomadisme (nomadism > spatial determination > critique of institutional establishment), l'idée de micro-nation selon Picabia, « Migrant Forms of Knowledge » ; « Performing Selves: Self-education and Self-organization » avec Rafael Horzon, Jan Ritsema (propriétaire du Performing Arts Forum), Nicolas Siepen et Bojan Djordjevic ; « Hosting the General Intellect », dans lequel Franco Berardi, Charles Esche et Lawrence Liang ont exposé leurs points de vue sur le thème, sans grande participation du public. Au fil des jours, j'ai aussi pu participer à « Organizing the Unorganizable », dans lequel les syndicalistes expliquaient leur façon de travailler et de s'organiser ; « Smart Mob in Action », dans lequel Leo de Cerca a parlé des mobilisations sociales de ces dernières années en Espagne en réaction à



Atelier « Organizing the unorganizable »



Atelier « Smart Mob in action »

divers événements tels que les mensonges d'état concernant la marée noire provoquée par le naufrage du « Prestige » sur les côtes galiciennes, les sources du terrorisme lors du 13-M, l'interdiction du *botellón*, le prix du logement dans les villes (avec le mouvement « No vas a tener casa en tu puta vida » et « V de vivienda » < <http://www.vdevivienda.net> >) et le mouvement « Yo mango » pour contrer l'« unfair-trade ». Le but de ces mouvements n'étant pas « to destroy the important paths of the government, but to keep criticism through smart mob ». L'atelier « Learning from architecture », flirtait entre l'architecture politique, l'architecture-bâtiment et l'architecture comme métaphore de ce qui peut être mis en place. « History Lesson : Re-education » analysait la situation de l'Allemagne post-nazie à travers deux films de propagande de l'armée rouge et des Etats-Unis et montrait ce qu'a affronté le pays après la fin de la guerre : des jugements très durs sur le peuple allemand.

RÉDACTION PUBLIQUE DE LA DÉCLARATION DU SUMMIT

Dès le vendredi 25 mai, un groupe de travail s'est rencontré chaque soir pour rédiger, à partir de 23h (!!!), une esquisse de déclaration. Vendredi, plusieurs personnes ont présenté des approches différentes, celle des Nations Unies, celle des organisateurs du Forum Mondial (Rodrigo Nunes était là en tant que délégué) et quelques autres manières possibles de procéder. Puis la personne qui dirigeait la réunion, une professionnelle en la matière au sein des NU, a procédé à la rédaction de la déclaration sans prendre en compte les autres propositions. Le jour suivant elle n'était plus là. A vrai dire, je n'ai assisté à aucune session de rédaction, mais elles ont toutes été infructueuses et un peu frustrantes pour les participants car elles ne menaient nulle part. Le dernier soir, la séance a été (selon les dires des organisateurs) « trop émotive, et, à certains égards, violente » à cause de la consommation d'alcool (le Carnaval des Cultures avait lieu à une centaine de mètres du Théâtre). Le matin suivant, lors de l'adoption de la déclaration finale et du plan d'action, seules une dizaine de personnes étaient présentes. Florian Schneider et Susane Lang étaient de la partie, assez abattus de la soirée précédente et déçus de l'absence de Déclaration finale. « Maybe our hopes were too high », a suggéré Florian. Puis, pour la première fois, j'ai exprimé une idée en public : « si l'on abaisse l'espoir pour la prochaine fois, et encore, et encore, à la fin il n'y a plus d'espoir », et j'ai continué à dire des choses qui me semblaient sensées dans ce contexte. « It's very courageous », a répondu Florian. Je crois qu'il blaguait.

En fin de compte, pour moi, SUMMIT s'est avéré un contexte excellent pour rencontrer des gens qui ont les mêmes idées, les mêmes espoirs et la même volonté. Je vous raconte ma rencontre avec Valery Alzaga, syndicaliste, qui avait un problème avec son ordinateur et, me voyant travailler sur le mien, m'a demandé si elle pouvait l'utiliser. Elle m'a ensuite demandé un stylo et je lui ai demandé aimablement si elle désirait encore autre chose. Elle m'a répondu du tac au tac, mais la réponse m'a laissé perplexe : « social world justice » (on m'a expliqué plus tard que le mouvement anti-mondialisation outre-mer s'appelle *World Justice* ou quelque chose comme ça). Il y a eu beaucoup de critiques sur la mise en place des performances, la situation du théâtre étant un dispositif fixe, de type conférenciel, patriarcal (certains n'avaient pas compris qu'il s'agissait de performances, de mises en scène). Je crois que le but n'était pas de créer un dialogue, mais de porter la réflexion plus loin à partir de ces « weak performances », comme avait annoncé Irit Rogoff le premier soir. Je crois que ce but a été atteint, mais il s'agit d'un aboutissement invisible et intangible. L'autre but, celui de créer des liens et une organisation transversale de toutes ces volontés de non-alignement aurait l'effet d'une bombe sociale s'il était atteint. Un réel activisme où chacun aurait sa place : les syndicats dans la rue, les activistes aux réseaux, les académiciens dans la recherche, les artistes dans... euh ! Ce but n'a pas été atteint. Malgré tout, j'ai rencontré un petit comité d'une dizaine de participants qui se dirigeaient à Rostock pour le G8 dans le but de mettre en place (si j'ai bien compris, parce que les explications que j'ai reçues étaient rapides) un projet appelé « keinTV », dont Florian Schneider fait partie.

Haute école d'art et de design – Genève

Programme postgrade d'études CCC – Critical Curatorial Cybermedia
Professeures coordinatrices: Catherine Queloz & Liliane Schneider
Assistants: Olivier Desvoignes, Marianne Guarino-Huet, Jérôme Massard

Edition, graphisme, réalisation: Jérôme Massard
Imprimé à l'imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève.
Octobre 2007

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



Programme postgrade d'études CCC – Critical Curatorial Cybermedia
T 0041 22 388 58 81/82 | www.ccc-programme.org | ccc@ccc-programme.org
Domaine Arts visuels | 15, boulevard James-Fazy | CH-1201 Genève
T 0041 22 388 51 00 | F 0041 22 388 51 59 | www.hesge.ch/head | info.head@hesge.ch

Hes·SO GENÈVE
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale