

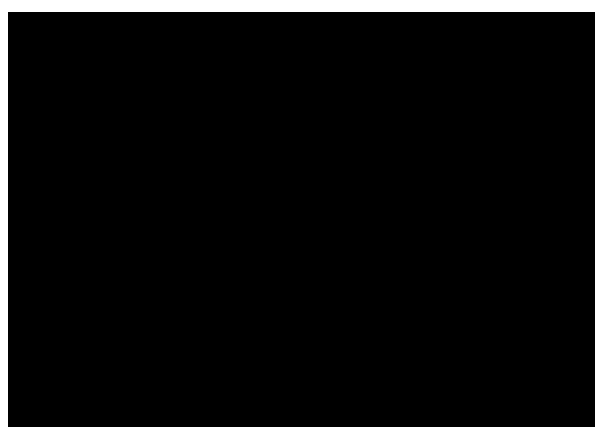



#9



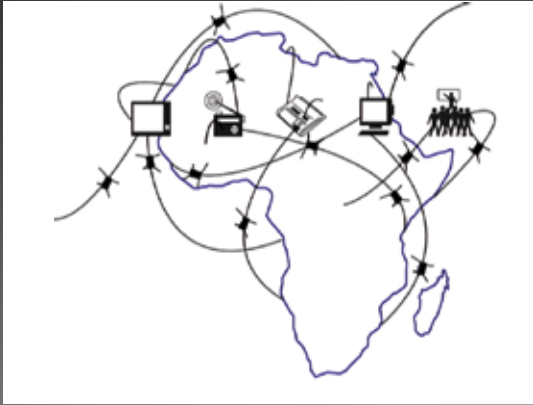
INTERVENTION^NISM^ES

CCC NEWSLETTER



Haute école d'art et de design – Genève
Programme Master de recherche CCC

critical
curatorial
cybermedia



INTERVENTION^NISM^{ES}

Editorial (English)	2
Editorial (français)	3
Gene Ray, <i>Intervention?</i>	4
Charles Heller, <i>Perception Management</i>	5
Interview with Dmitry Vilensky / Chto Delat?	7
Tilo Steireif, <i>Le pamphlet comme méthode</i>	9
Rosalinda Borcila, <i>Open Letter</i>	11
microsilons, <i>Apprendre des pratiques interventionnistes?</i>	13
Interview with Silvia Kolbowski	15
Sylvain Froidevaux, <i>L'art social: aux origines d'un malentendu</i>	17
Questions à Yves Mettler	19
Interview with Gregory Sholette	20
Alejandra Ballón, <i>Mémoire des Políticas del display</i>	25
Question à Pierre Hazan	27
Cecilia Cardoso, <i>notes pour un projet (((radio))) phonique</i>	28
Interview with Fred Wilson	29
Catherine Quéloz & Liliane Schneider, <i>Fair-Play Franc-Jeu</i>	33
Review: Pierre Hazan, <i>Lorsque la justice devient un bien de consommation</i>	39
Review: Tilo Steireif, <i>La participation et l'environnement construit</i>	40

INSERT: RAPPORT ANNUEL / ANNUAL REPORT	22
Colloque des diplômés 2009-2010	
Projets collectifs 2009-2010	
Extension CCC	
Faculté CCC – professeur-e-s, professeur-e-s invité-e-s, assistant-e-s	
CCC Faculty – professors, visiting professors, assistants	
Étudiant-e-s / Students 2009–2010	
Cours/séminaires/laboratoires	
Courses/seminars/laboratories	

EDITORIAL

The 9th edition of the CCC Newsletter raises the question of interventionism, broadly understood as the principle of acting outside a field usually ascribed to a given role or position, in an oriented and strategic way.

The term «interventionism» has numerous meanings, and has elicited multiple responses to recent geo-political developments, be they humanitarian (and military) intervention or economic intervention, as well as other various forms of political, cultural, or ecological interventionism. This move reflects a shift in the concept of responsibility and the emergence of new forms of commitment that go beyond – or extend – the usual function of activism.

The subsequent articles and interviews, written by CCC Programme Alumni, professors and guest professors, explore issues related to interventionist practices in art. To address these approaches from a historical perspective, it is useful to outline a brief genealogy of artistic interventions (Ray, p.3) and examine these specific methods in detail. It is also important to analyze them both in relation to their geographical context – such as New York in the 80s and 90s (Sholette, p.20) or post-Soviet Russia (Vilensky, p.7) – as well as through the tools and methodologies developed as part of the practices, such as creating an alternative radio station on the Internet (Cardoso, p.28), or re-adopting a historical genre like the pamphlet (Steireif, p.9).

These approaches should not, however, ignore the potential consequences of ideological appropriation of their methods, and should also acknowledge the vast scope of institutional interventionism, such as by State agencies (Heller, p.5). In this process, a certain critical distance may counteract the often limited role of the “social artist” (Froidevaux, p.17) or the “contextual artist” (Steireif, p.40) being reduced to only creating “social ties”. On the other hand, one should avoid lecturing the public on political lessons (Kolbowski, p.15). Rather, the goal should be a context-composing process of intervention (Mettler p.19), nourished by an acute political consciousness and theoretical foundation that opens new perspectives for action.

Other limitations may appear when “interventionist art” itself becomes recognized as a genre (Borcila, p.11), making its possible transmission even more sensitive (microsillons, p.13). Finally, the institutional context may also constitute a site of intervention, be it the art school itself (Quéloz & Schneider, p.33) or the museum, by revealing its underlying ideology (Wilson, p.29) or activating it as an itinerant laboratory that encourages citizen participation (Ballón, p.25).

We could also turn the problem the other way around: is it even possible – as in the traditional journalistic position – not to intervene (Hazan, p.27)? If a non-intervention is already a form of intervention, it seems unlikely that the concept of «neutrality» will outlive the 21st century.

Cette 9e édition de la Newsletter pose la question de l'*interventionnisme*, entendu au sens large comme le principe d'agir en dehors du champ habituellement assigné à une position ou à un rôle donné, de façon orientée et stratégique.

Les différentes acceptions de ce terme sont nombreuses, et les pratiques qu'elles recouvrent ont connu de multiples développements récents, qu'il s'agisse d'interventionnisme humanitaire (et militaire) ou d'interventionnisme économique, sans oublier les formes variées d'interventionnisme politique, culturel, ou encore écologique. Ce mouvement témoigne d'un déplacement de la notion de responsabilité, et voit émerger de nouvelles formes d'engagements qui débordent – ou étendent – largement la fonction usuelle de l'activisme.

Les articles et entretiens qui suivent, rédigés par les Alumni, professeur-e-s et professeur-e-s invité-e-s du Programme Master de recherche CCC, interrogent essentiellement les enjeux des pratiques interventionnistes par l'art. Pour aborder ces démarches dans une perspective historique, il convient notamment d'en dresser une brève généalogie (Ray, p.3) et de se pencher en détail sur leurs modalités concrètes d'interventions. Il importe de les considérer à la fois dans leur relation avec leur environnement – comme le New-York des années 80 et 90 (Sholette, p.20) ou la Russie post-soviétique (Vilensky, p.7) – et à travers leurs outils et méthodologies, qu'il s'agisse de la conception d'une radio alternative sur Internet (Cardoso, p.28) ou de la ré-actualisation d'un genre historique tel que le pamphlet (Steireif, p.9).

Ces démarches ne doivent toutefois pas perdre de vue la possible récupération idéologique de leur méthode, et gagneraient pour cela à mieux connaître les formes d'interventionnismes institutionnels et leur portée (Heller, p.5). Il s'agit également de se méfier du rôle réducteur d'« artiste social » (Froidevaux, p.17) ou « contextuel » (Steireif, p.40) dans sa fonction de simple créateur de « lien social », ainsi que d'éviter les formes de leçons politiques faites au spectateur/public (Kolbowski, p.15). À l'inverse, c'est à un travail de composition du contexte d'intervention qu'il s'agit de procéder (Mettler, p.19), nourri par une conscience politique aigüe, et dont les fondements théoriques permettraient d'ouvrir des possibles à l'action.

D'autres limites se dessinent lorsque « l'art interventionniste » se constitue en genre (Borcila, p.11), et la question de sa possible transmission n'en est que plus sensible (microsilons, p.13). Le contexte institutionnel peut égale-

ment figurer un terrain d'intervention privilégié, que ce soit celui de l'école d'art elle-même (Quéloz & Scheiter, p.33), ou du musée dont il s'agirait soit de révéler l'idéologie sous-jacente (Wilson, p.29), soit de tenter d'en faire un laboratoire itinérant pour encourager des formes de participation citoyennes (Ballón, p.25).

On pourrait par ailleurs retourner le problème : est-il seulement possible, à l'instar de la position traditionnelle du journaliste, de *ne pas* intervenir (Hazan, p.27) ? Si la non-intervention est déjà une forme d'intervention, il semble peu probable que le concept de neutralité survive longtemps dans ce 21e siècle.

ARTICLE. Théoricien américain résidant à Berlin, spécialiste des médias tactiques, Gene Ray (chargé de cours, Faculté CCC) esquisse une brève généalogie des formes interventionnistes critiques qu'il discute notamment dans son enseignement d'Etudes critiques. / *American theorist specialising in tactical media, Gene Ray (professor, Faculty CCC) outlines a brief genealogy of critical interventionist practices that he develops in more detail within the Critical Studies course.*

Intervention?

Gene Ray

Intervention? Which kind? The kind that enforces the rule by suppressing exceptions, or the kind that aims at another rule altogether?

Either way, interventionist practice always passes through nexus of institutions and situations. All these terms are used in divergent ways that need to be sorted out.

Adorno's dissonant modernism, let's not forget, was also a model of interventionism. The encounter with works by Kafka, Beckett, Celan and a few others was, Adorno thought, a kind of trauma that left the subject deeply unreconciled with the given.

Brecht shifted the focus from the artwork as self-standing monad to the institutional nexus in which it has to operate. The "functional transformation" of institutions, producing critical effects of estrangement that run counter to dominant institutional logics, is another model of intervention that remains relevant.

The Situationists took the further step of relocating their interventionist practice outside the institutions of the art system. The "situations" they aimed to construct were micro-ruptures of naturalized everyday life – estrangement effects that would directly reactivate the possibilities of social desire, enjoyment and autonomy, without the mediations of an artwork. That is a third model.

This notion of "situation" has to be contrasted to that proposed by Alain Badiou, in his version of interventionism. For Badiou, the situation is the current configuration of the social given, and it is only the "event" of a truth process that can disturb and transform that given.

All of the above, we could say, are models of radical interventionism: they try to theorize the possibilities and conditions for changing social reality. They are aligned together against power's notion of intervention, which is at bottom an enforcement action aiming to repress threats to order, avoid change and reproduce the given.

Any practice of critical, contestational interventionism has to find its possibilities within the force-field of social relations, processes and dominant logics. Systems and institutions aim at the closure of totalized control but never

actually attain it. Practice begins from the gaps and fissures, the tensions, contradictions and antagonisms that riddle relations and institutions.

As ways of locally disrupting power's administration of antagonism, the different models of intervention operate on different levels of social reality: the artwork-spectator relation, the institutional nexus, or everyday life.

Because of this, these models do different things, produce different kinds of effects, with corresponding advantages and shortcomings. In the end, interventions open up social processes to the struggles latent in them, at whatever level. And that, by any model or means, is not yet radical change, but is its precondition.

ARTICLE. Le vidéaste Charles Heller (Alumni), qui évoquait dans la Newsletter #8 le détournement par l'Office fédérale des migrations d'images tirées de ses films, revient aujourd'hui sur l'«interventionnisme médiatique» de cette agence d'état, et sur les leçons à en tirer pour les vidéastes critiques. / In the previous Newsletter, video activist Charles Heller (Alumni) discussed how the Federal Office for Migration appropriated images from his films in an effort to dissuade potential migrants from coming to Switzerland. In this article, he further develops the idea of «media interventionism» by a state agency, and highlights lessons that critical artists and filmmakers could learn.

Perception Management

L'interventionnisme médiatique de l'Organisation Internationale des Migrations – par Charles Heller

La nuit, dans une ville moderne mais indéterminée, des gouttes d'eau ruissellent contre la vitre d'une cabine téléphonique. Un jeune homme Noir décroche le combiné, et appelle son père au Cameroun. Celui-ci, assis dans le salon bien éclairé d'une famille aisée, lui demande: «Tu es bien arrivé? Ton problème de logement, tu l'as résolu?» Son fils «Christian» lui répond oui, qu'il est logé avec des amis. Par flash, des images montrent quelle est réellement sa situation: il dort dans la rue sur des cartons. Le père demande ensuite «Je sens un peu d'angoisse dans ta voix». «Pas du tout, lui répond Christian, j'ai fait des courses pendant la journée et ça speede un peu». De nouveau, par flash, on voit le jeune homme courir à travers la ville, pourchassé par des policiers Blancs. «Et ton inscription à la fac?» Christian répond «Oui, le cours se passe bien», alors que les images le montrent en train de mendier. La vidéo se termine sur le slogan «Il ne suffit pas de sortir pour s'en sortir», suivit des logos de l'Union Européenne, de la Suisse et du Cameroun, ainsi que celui de l'Organisation Internationale des Migrations (OIM).

Ces images et ces sons proviennent d'un clip, produit par l'Organisation Internationale des Migrations (OIM), financé par l'UE et la Suisse, qui fait partie d'une campagne menée entre 2007 et 2009 visant à dissuader les migrants «irréguliers» potentiels de quitter le Cameroun.

Quel est le rôle de ces campagnes dans la gestion des migrations? Comment, concrètement, opèrent-elles? Et quelles sont les implications de telles pratiques pour les artistes critiques?

Comme le note Antoine Pécoud¹, ces campagnes s'inscrivent dans différentes tentatives mises en place par les États Européens de remédier à leur incapacité à contrôler le mouvement des migrants. En effet, malgré la rhétorique guerrière et les moyens importants mis en place, et malgré la souffrance que ceux-ci engendrent pour les migrants, des migrants illégalisés continuent de traverser les frontières de l'UE. Et ce parce qu'une fois les réseaux migratoires établis, ceux-ci tendent à se perpétuer. De plus, chaque nouvelle forme de contrôle, aussi drastique soit-elle, rencontre des nouvelles formes d'évitement et de résistances de la part des migrants. Finalement, les politiques des gouvernements centraux sont confrontées aux pratiques contradictoires de multiples acteurs à différents niveaux, dont les milieux éco-

nomiques pour lesquels l'emploi de migrants illégalisés est devenu structurel.²

Pour tenter de remédier à cette situation, les moyens de contrôle des migrations se sont répandus de plus en plus loin au-delà des frontières légales de l'UE, notamment à travers des patrouilles maritimes en direction du continent Africain. De plus, une pression de plus en plus importante est exercée par l'UE sur les pays d'où viennent les migrants, notamment en liant les accords d'aide au développement à la signature d'accords de rapatriement. Ainsi assiste-t-on à une «globalisation» du contrôle des migrations, tant au niveau spatial, qu'institutionnel (en liant les politiques de différents départements) et processuel (le contrôle des migrations tente d'avoir des effets non plus seulement sur la traversée des frontières, mais sur l'ensemble du processus de la migration). C'est dans ce contexte de reconnaissance des limites des politiques migratoires et de leur extension géographique, institutionnelle et processuelle, que doivent être comprises les campagnes d'information de l'OIM. Celles-ci visent à dissuader l'émigration potentielle en affectant la perception des populations qui tendent à migrer.

Dans le cadre de ma recherche sur ces campagnes, j'ai rencontré Laurentiu Ciobanica, Directeur des activités d'information de masse de l'OIM, qui m'a expliqué que les campagnes de l'OIM ont trois étapes principales:

Il y a une étape de recherche préliminaire sur le profil du public. Ce que nous essayons de définir sont ses caractéristiques démographiques et psychographiques: d'où est-ce que les migrants viennent, quelle est leur condition sociale et économique? Mais aussi: qu'est-ce qu'ils pensent? Quelle est leur perception de la migration?

Une fois que nous avons ces informations, nous les analysons et créons le matériel et les activités d'information appropriées. Nous décidons du slogan de la campagne, ses messages principaux, quels canaux nous utiliserons pour atteindre quelle population. C'est l'étape du design du produit. Ensuite, nous testons ces messages sur des publics de migrants, et finalement la campagne commence. Notre objectif est d'avoir un impact sur les niveaux d'information de migrants potentiels, puis les perceptions, ensuite les attitudes, et finalement nous essayons d'influencer le comportement des migrants – pour le mieux.

Si le message dissuasif de l'OIM peut être reproduit dans presque tous les pays Africains à l'identique, les canaux à travers lesquels celui-ci est diffusé doivent être choisis minutieusement dans chaque nouveau contexte. Ce que les

recherches préliminaires de l'FOIM ont montré au Cameroun, c'est que les médias qui affectent la perception des migrants potentiels sont les médias de masse traditionnels – TV, presse écrite et surtout radio – mais aussi et surtout les réseaux d'information informels que constitue la population elle-même. Ainsi, en plus de la diffusion du clip vidéo décrit plus haut à la TV nationale, l'FOIM a également produit des affiches, des clips audio pour la radio, ainsi que des séances de sensibilisation dans les écoles et dans les villages avec la collaboration d'ONG locales.

Les campagnes d'information de l'FOIM constituent des interventions dans un entrelacs de réseaux médiatiques, afin d'opérer une modification de la perception des migrants potentiels. Au désir d'Europe, elles visent à substituer la peur. Mais n'est-ce pas pour le bien des migrants qui meurent par milliers dans la Méditerranée, demanderont certains? Ce serait oublier que ces morts sont justement le produit direct des politiques discriminatoires de l'UE, politiques auxquelles ces campagnes contribuent en tentant de contrôler non seulement le mouvement, mais la subjectivité même des migrants. En réduisant la mort des migrants à un problème humanitaire nécessitant une solution immédiate, on occulte la dimension politique de cette problématique – la violence que constitue le déni de liberté dont les migrants font l'objet.

Mais quelles sont les implications pour les artistes et cinéastes critiques de la politique européenne, lorsque les images visant la dissuasion tendent à ressembler aux leurs? Lorsque les images que nous avons produites documentant les effets de l'illégalisation des migrants sont utilisées non pour leur charge critique des politiques qui produisent cette illégalité, mais pour poursuivre ces buts en induisant la peur? Il est clair que des images qui se contentent de documenter et dénoncer les violations des droits de l'homme dont sont victimes les migrants deviennent inefficaces, voire dangereuses. Ainsi, il faut trouver d'autres formes de représentation des migrants, et parfois résister à la tentation de montrer la souffrance.

Mais ce n'est pas la seule leçon, me semble-t-il, que peut nous apporter l'analyse de ces campagnes. Si celles-ci s'approprient les images que nous produisons depuis des années, ne pouvons-nous pas détourner à notre tour certaines des techniques de diffusion de l'FOIM? Sa «science des réseaux» ne pourrait-elle pas être utilisée non pour contrôler, mais pour contribuer aux pratiques de liberté? Comment s'approprier les techniques sophistiquées de

propagande contemporaine pour renouveler l'interventionnisme artistique? Telle est la question que nous devons aujourd'hui nous poser.

Notes

1. Antoine Pécoud, «Campagnes d'information et contrôle de l'immigration irrégulière», communication au colloque *Terrains d'asile – Corps, espaces, politiques*, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris, du 18 au 20 septembre 2008. Lien: terra.rezo.net/IMG/doc/PECOUD_terra.doc
2. Céline Nieuwenhuys et Antoine Pécoud, «Human Trafficking, Information Campaigns, and Strategies of Migration Control», in *American Behavioral Scientist*, no. 50, 2007.

INTERVIEW. Membre du collectif russe Chto Delat, Dmitry Vilensky (professeur invité, Faculté CCC) élabore les modalités de collaboration et d'engagement collectives, les formes d'auto-organisations critiques et les possibilités d'éducation politique par l'art. / Member of the Russian collective Chto Delat, Dmitry Vilensky (visiting professor, Faculty CCC) discusses strategies for enhancing collaboration and collective engagement, as well as other forms of critical self-organization, and explores possibilities for political education through art.

Dmitry Vilensky / Chto Delat

Interview by Alejandra Ballón, Aurélien Gamboni and Laura von Niederhäusern¹

Newsletter In the text *Practicing Dialectic*² you mention that “we don’t need an absence of leaders, but a surplus”, many leaders, so that if everyone had a leader we could reject the notion itself. We thought this was an interesting way of introducing our question about how you work in your collective. How do you organize yourselves?

Dmitry Vilensky That’s a problematic question. The particular text you refer to is very provocative. I was trying to speak about dialectics and at the same time write dialectically. We all strive for horizontality and equality, but currently most of the people practicing and engaging in some form of collective, they all know that it’s somehow a problem.

Why is it a problem? For example I know this very well from our collective work of editing. There is one moment in time, you are sitting in front of your screen, online, and there is something going on – something didn’t arrive, something is not translated... – and then you write a message: “please help” and you realize, “oh my god, they are all sleeping!” It’s five o’clock in the morning and you feel fucking alone. You need to make a decision because tomorrow it must be published; there is a deadline.

So what? I think we somehow have an ideal vision of collectives. That’s why in the article I used the term *leadership*, or *leader*, but for me the word *initiative* would be a more appropriate word. We need a lot of people who initiate different things. Those that can be correlated, overlapped, what we call working groups, councils, soviets, whatever. Organs that really work on concrete things: making a film, producing a newspaper, organizing an action. But right now that’s the other problem: a lack of initiatives.

There is a misunderstanding. You remember all the exultation about the Zapatista, Subcomandante Marcos. He made this very romantic speech, where he says that all elderly people, kids and everyone should come and stay until they agree on a decision. “It can be one month, it can be five months – we have time.” Maybe in Chiapas that is possible, because it’s another dimension of time, but when you operate in the highly efficient capitalist world you do not have this time. That’s why this sort of imagination of peaceful micro-community where everyone is mobilised and comes up with initiatives is not working.

So now there is really a need, an urgency, to find a balance between what I call *delegation* and *participation*. For example in the case of the orchestra conductor or the filmmaker, we delegate certain rights to decide, or to command. I think that it’s very important. In this way I would really like to move away from the current paranoia of power. I think that paranoia is very much weakening the left. Capital has no such paranoia, it is concentrating on power and visions.

Newsletter Our second question concerns the name of your collective – Chto Delat (“What has to be done?”). The name was taken from a *Bildungsroman*, a genre of literature that tried to tell a story about the education/development of a subject. At the same time the purpose was to educate the reader. Why did you choose this name? And in what way did you take up this ideal, this project of education?

DM I would like to emphasise that the name was chosen within the context of a certain historical movement. Chernyshevsky wrote that novel³ in a period of primary accumulation of capital, during the introduction of the capitalist mode of production. And somehow, paradoxically, in the period between 1990 to 2000 we found ourselves in a similar position: also a total failure of all left visionary imagination, in a very conservative situation of Putin’s Russia, which also reminds me very much of the period when Chernyshevsky lived, of course not directly.

“What has to be done?” is a name chosen due to the need of not being associated with failure. Chernyshevsky’s novel was incredibly successful, very popular. Nevertheless it can be problematic in a literary sense. (There were many jokes made about it by Nabokov, for example.) It was at the same time a bestseller. I mean literacy was very low, but everyone has read that book. It really formed a whole generation of revolutionary Russian intelligentsia.

In the political pamphlet of the same title by Lenin, there is an article where he talks about the notion of the newspaper as a collective organizer. In some measure this is still the case. The newspaper is a medium with a simple format but heavy in content. It is really demanding.

I also think we share a frustration about the marginalisation of most leftist groups, which makes it difficult for us to appeal to a wider public or to form this public ourselves.

This is exactly what Chernyshevsky was about.

Newsletter So it's also a question of how you address the public through art. In your case, do you think that art should play a teaching role?

DM In our newspaper issue *What is the Use of Art?*⁴ we completely agree with the general consensus (I don't like this word) that art is about *Bildung*, the formation of subjectivity. This is the main role. It's not about sale, luxury, fetishism in the galleries, not at all. It's about the use. The use, of course, is education; it is how you educate yourself.

It is again a very tricky question, because the issue of education raised a lot of suspicion during the 20th century. Particularly within the activities of anarchistic groups, many people rejected any form of structured education, instead calling for spontaneity, vitality... In my opinion the whole discussion of self-education runs nowhere, although that discussion was quite important at a certain moment.

Newsletter Yesterday you mentioned, for example, that most of the members of Chto Delat grew up during the Soviet period and that it was a necessity, an urgency to be self-educated at some point.

DM I would like to try to sort out that misunderstanding. Of course when I spoke about some projects we did about self-education, for us it was more about self-organisation, self-government. For example, I mentioned that people never really finished any university studies. But they did read books. It is not that knowledge just falls from heaven. There are generations, peoples and institutions that built this knowledge. You need to develop your own method to pick up certain knowledge that is really important for you, that is urgent in a certain time.

Newsletter That connects to your quote from André Gorz, who says that today's decisive battle is shaping up around the production of subjectivity.⁵

DM Again, for this reason we need to engage somehow with the issues of hegemony. Of course it's a very fragile balance, particularly if we try to have a historical vision. For example, if you follow the history of art in relation to minority groups such as suprematism, constructivism, it was always a tiny minority of the artists who participated in these movements. You can count them: 10 people in New York, 10 people in Paris, 10 people in Moscow, that is

all. For me it is really a miracle how this knowledge – these ideas that we need – spread. And right now this is the major history.

Our main argument was that we should stop to consider capitalism as a totality, its dialectical totality of contradiction. There is nothing like “pure capitalism.” Even in the most disgusting neoliberal movements of privatizing whatever, from water to air, there was some kind of a stupid obsession to make it function better. Sometimes these “assholes” are really amazingly visionary people.

I think a lot of subjectivity is formed through that relation to the commons. There is a clear line of separation between a liberal conservative wing and the socialist, which is whether “things should belong to the people” or “to the public.” It's also about functionality, which is the big problem. Because if you say you give it to common hands, to function better for the common good, sometimes it's also a mistake. It's a really complex process of restructuring.

The base is the economy. We have to recognise that. As Marx once mentioned regarding the production of revolutionary subjectivity, a steam machine produced much more transformation than some political movements during the French revolution. That was real change!

Right now we are living again within one of the most challenging technological revolutions, and it's hard to comprehend the speed of change... But at the same time interesting things are developing. I think compared to the subjectivity of '68, the subjectivity of nowadays is quite different, and I am not sure if it is such a bad thing. Sometimes I try to be optimistic. [laugh]

Notes

1. This interview has been recorded on January 13, 2010, by Alejandra Ballón, Aurélien Gamboni and Laura von Niederhäusern, and transcribed by Laura von Niederhäusern.
2. Dmitry Vilensky, “Practicing Dialectic, Chto Delat and Method”, in *Great Method*, Newspaper *Chto Delat*, issue 03-27, September 2009.
3. Nikolay Chernyshevsky, *What Is To Be Done?*, 1863. Nikolai Tchernyshevsky, *Que faire?*, traduit du russe par Dimitri Sesemann, Éditions des Syrtes, Paris 2000.
4. *What is the Use of Art?*, Newspaper *Chto Delat*, issue 01-25, March 2009.
5. Alexey Penzin & Dmitry Vilensky, “What's the Use? Art, Philosophy, and Subject Formation. A Chto Delat dialogue,” in *What is the Use of Art?*, Newspaper *Chto Delat*, issue 01-25, March 2009.

ARTICLE. Artiste et chercheur en pédagogie libertaire, Tilo Steireif (Alumni CCC) envisage l'activisme de Karl Kraus et le genre du pamphlet comme méthode interventionniste précoce, dont des formes d'actualisations seraient à expérimenter aussi bien dans les domaines de la culture que de l'éducation. / *Artist and researcher in anarchist pedagogy, Tilo Steireif (Alumni CCC) examines Karl Kraus's activism and use of pamphlets as an early interventionist method. Building on this example, Steireif proposes various projects and activities that could be explored within the fields of culture and education.*

Le pamphlet comme méthode

Tilo Steireif

Le pamphlet ne serait-il pas un moyen radical de se positionner hors de tout académisme? Ne permettrait-il pas de stimuler par un effet de «tabula rasa» une pensée critique libérée? N'est-il pas un moyen de tester nos institutions politiques, nos académies d'art? Selon Hastings, Passard et Renne, le pamphlet a servi «à saper le système de croyances sur lequel repose le régime». Dans ce sens, il rejoint la forme de l'avant-garde artistique.

«Sale pamphlétaire!» déclarèrent ensemble le juge, les témoins, les jurés et l'assistance.

L'écrivain autrichien Kraus imagine ici une assemblée le condamnant à l'unisson. Mais l'allusion à la condamnation revêt une autre signification bien plus proche de nous que ce que l'on est porté à croire. Dans le numéro 69 de la revue *Die Fackel* de 1908, Karl Kraus écrit :

«Si Monsieur Broë vous a nommé Pamphlétaire, c'est comme s'il vous avait dit: «Malheureux, tu ne recevras jamais un poste ou un salaire; tu déploreras de n'être accepté dans aucune antichambre des hommes de pouvoir et tu ne recevras jamais aucune risette favorable, aucun regard clément d'en haut!». C'est précisément ce qui leur fit peur, lorsqu'ils entendirent le mot pamphlétaire et c'est la raison pour laquelle ils prirent la fuite devant votre présence.» (traduit librement de l'allemand)

Die Fackel est une revue lue par le milieu intellectuel viennois principalement. Son format de 13 x 19 cm tient dans la poche d'un veston et elle a été publiée entre 1899 et 1936 à 922 exemplaires. C'est un instrument puissant que Kraus utilisa pour diffuser ses pamphlets jusqu'à sa mort.

Dans un chapitre nommé «Karl Kraus, école de la résistance», Elias Canetti examine son écriture publiée et théâtralisée. Loin de l'irrationalité Dada, les textes de Kraus se conçoivent à la fois comme un acte d'écriture ciselé et une résistance dans un monde intellectuel hiérarchisé qui ne s'abaisse pas à prendre la plume pour critiquer la presse quotidienne, et qui ne se prononce pas pour un événement culturel ou politique local. C'est pourtant le pain quotidien de Kraus qui condamne souvent l'intellectuel/aristocrate préférant garder son avis dans un espace restreint, ou qui se mure dans le silence.

Canetti se souvient: «Au printemps 1924 [...] je fus emmené par des amis pour la première fois à une séance de lecture de Karl Kraus. La grande salle du Konzerthaus

était pleine à craquer. [...] La voix était incisive et vibrante, et dominait avec aisance la salle par des brusques et fréquents crescendos. Mais ce que je pus observer très exactement, c'était les gens autour de moi. Il y avait une ambiance dans la salle, telle que j'en avais l'habitude dans les grandes réunions politiques: comme si tout ce que l'orateur avait à dire était su et attendu. [...] Il était d'abord vertigineux de sentir qu'il se passait dans une ville tant de choses méritant d'être relevées et concernant tout le monde. La guerre et ses séquelles: vice, meurtre, cupidité, hypocrisie; mais aussi des fautes typographiques, tirées de quelque contexte: tout cela était avec la même force impétueuse, signalé et cloué au pilori, livré avec une sorte de frénésie à des milliers de gens comprenant tout jusqu'au moindre mot, désapprouvant, acclamant, réagissant avec moquerie et jubilation.»

Canetti est impressionné et effrayé en même temps, il décrit Kraus comme l'instigateur d'une «meute» d'intellectuels prêts à lyncher, abattre certaines personnalités du monde politique et culturel autrichien. Kraus dispose d'une assise financière et n'est l'employé de personne. Rédacteur en chef, éditeur, homme de scène, il sert de porte-voix à celles et ceux qui perçoivent comme lui la vie politique et culturelle et la revue *Die Fackel* produit de nombreuses contre-offensives.

D'après Canetti, Kraus utilise surtout deux moyens efficaces qui renforcent son action pamphlétaire: la littéralité et l'indignation. La littéralité se conçoit notamment par la théâtralisation des citations lues dans les journaux, tirées d'allocutions, ou encore entendues lors de bavardages officiels. L'indignation, Canetti la voit chez Kraus dans sa lutte virulente contre la guerre. Il décortique la presse et condamne cette machine à aiguiser les armes et les canons; cette presse qui après avoir relativisé la première guerre la remplace immédiatement par le tourisme des monuments aux morts. Kraus vise surtout les intellectuels qui cloîtrés dans le mutisme, ne tentent rien contre l'idiotie culturelle et qui laissent aux crétins et aux barbares le soin de s'inscrire dans l'Histoire. Revenons aux intellectuels, à ceux qui s'exposent. Le journaliste semble bien placé. Mais il est fragile et s'il peut rester indifférent à l'injonction «sale pamphlétaire», c'est que souvent il est d'abord artiste ou écrivain.

Pour donner un exemple, regardons la période des années vingt: Alexandre Vialatte, dans un numéro de *L'Intran-*

sigeant de novembre 1925, à propos d'une nouvelle vague de films nationalistes et francophobes en Allemagne, nous écrit: «Un grand besoin de saucisses, de romantisme, de Moyen-Age, de service militaire et de tables tournantes s'appesantit de plus en plus sur l'estomac délabré des nationalistes, exaspérés par l'idée fixe de la nécessité de leur race». L'écrivain est assumé, il a dépassé la description de l'actualité allemande du moment. Il annonce même assez subtilement l'avènement d'une nouvelle mythologie d'Etat. Le ton est plutôt à la polémique, personne n'est visé directement.

D'après Cédric Passard le pamphlet a évolué durant ce vingtième siècle pour devenir encore moins acceptable. Le monde démocratique actuel ayant déplacé «les frontières de ce qui est politiquement et juridiquement acceptable, il semblerait qu'une grande partie de la production pamphlétaire n'ait plus les moyens de se créer». Aussi sa violence n'est plus légitime dans les milieux intellectuels. Passard pense que nous avons passé d'une «argumentation par l'émotion» à une argumentation «plus savante, plus technique»; l'analyse critique plus posée, appartiendrait davantage à un monde professionnel spécifique.

Le pamphlet ou l'action pamphlétaire a trouvé d'autres territoires. Il se situerait dans le Rap par exemple ou dans certaines actions artistiques, ces espaces étant encore protégés juridiquement.

Mais la portée des messages artistiques est différente. Pierre-Henri Jeudi pense même que l'artiste crée un regard irrémédiablement «muséalisant» (une forme de monumentalité contemporaine). Ceci réduirait à nouveau le pamphlet à l'incitation, hors de toute discussion collective. Pourtant le pamphlet peut s'appuyer sur des faits partagés. Il est une gymnastique sémiologique et rhétorique du quotidien, il aiguise ou déconstruit les perspectives et nous incite à vouloir connaître la suite... comme dans un feuilleton. Cette circulation d'arguments est primordiale.

Karl Kraus était pratiquement assuré de recevoir des réponses à ses positions, comme Friedrich Dürrenmatt savait que la salle des officiels allait se vider à Zurich lors de son allocution devant le président tchécoslovaque Vaclav Havel (qui restait pour lui avant tout un ami et un écrivain résistant). Dans ce discours de novembre 1990, publié sous le titre «Pour Vaclav Havel», il décrit la Suisse comme une prison, dont les citoyens sont non seulement les prisonniers, mais sont aussi les gardiens: «Les Suisses se sentent libres,

plus libres que tous les autres hommes, libres en détenus de la prison de leur neutralité.»

En mars 2008, dans les préparatifs d'une performance avec Diego Castro à Vienne (*Kommando Karl Kraus*) basée sur la réponse de l'intellectuel dans l'espace public à la presse xénophobe, j'avais lu dans le journal libéral *Die Presse* l'étrange présence de la commémoration des septante ans de l'Anschluss dans le quatrième feuillet du journal, sous la rubrique «feuilleton». J'écrivis un courrier de lecteur pour souligner ce «détail» dans la presse autrichienne et à quel point la presse marquait son indifférence à informer le jeune public sur l'histoire autrichienne. Ma lettre ne fut pas publiée et je ne reçus aucune réponse. Avec l'appui d'une revue, cela aurait été vraisemblablement plus efficace.

Sans contexte artistique précis et sans réponses, le pamphlet n'existe de tout évidence que pour celui qui l'écrit. Il serait intéressant de déplacer la position marginale du pamphlétaire du dehors au dedans, de l'espace public à l'institution accompagné d'un champ d'étude en rhétorique. Ceci permettrait de politiser quelque peu l'étudiant, et de mettre en perspective la critique institutionnelle par l'action. Cette démarche signifierait aussi confronter des institutions (université, institution politique, de la santé, de l'éducation, de la culture, etc.) en terme de fabrication de contenus et non seulement en terme de «crédit» et d'image. Reste à trouver qui formerait ce pamphlétaire sérieux et crédible.

Sources

- Die Fackel*, édition Karl Kraus, n° 820-826, Vienne, octobre 1929
«Que devient le pamphlet?», in *Mots. Langages du politique*, Michel Hastings, Cédric Passard et Juliette Rennes (sous la dir.), n° 91, novembre 2009
Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris 1982
Jacques Bouveresse, *Les voix de Karl Kraus, le satiriste et le prophète*, éd. Agone, 2007
Elias Canetti, *La conscience des mots*, éd. Poche, 1984
Friedrich Dürrenmatt, *Pour Vaclav Havel*, éd. Mini Zoé, 1990
Pierre-Henri Jeudi, *Les usages sociaux de l'art*, édition Circé, 1999
Alexandre Vialatte, *Bananes de Königsberg*, éd. Pocket, Paris 1985

ARTICLE. Artiste roumaine établie aux Etats-Unis, Rozalinda Borcila (professeure invitée, Faculté CCC) aborde l'évolution des débats sur les pratiques artistiques interventionnistes, les dangers de la constitution d'un tel genre, et sa propre expérience au sein du collectif 6Plus, actif en Palestine. / Romanian artist living in the USA, Rozalinda Borcila (visiting professor, Faculty CCC) discusses the evolution of debates surrounding interventionist art practices, the inherent risks associated with the creation of such a genre, and her own experience as a member of the 6Plus collective, active in Palestine.

Open Letter

Rozalinda Borcila

Dear friends,

I write this letter with a heavy heart, a few days after Israel's attack on the Mavi Marmara. The power of the flotilla campaign is in how it provokes us to understand the occupation as a function of a global regime – in which we are all a part, with which we are complicit. But mainstream media debates in the US would have us focus on whether or not the activists used metal poles when a heavily armed commando unit descended upon them in the middle of the night. Once again, it is the activists who are to appear as “violent”, in a normalized order of things in which “stability” and “way of life” for some are predicated on the controlled exposure to death of millions of others.

But you asked about interventionist art, so I shall begin again.

Dear friends,

10 years ago the discourse around interventionist art was still relatively new to my students in Florida – even though many practices described as “interventionist” seemed familiar, particularly for those students with activist backgrounds. In our discussions about what these terms may mean, we tried to look at how and where they were used, what claims were being made and by whom? More importantly, we tried to chart what were some of the effects of this emerging discourse: what was changing, what was staying the same? How was the discourse itself changing over time, and what did this change do?

It seemed clear to us that this was *our* questions, and by this I mean that the interventionist tactic emerges from and within the privileged spaces of neoliberal globalization – the smooth spaces where social conflict is rendered invisible, where we become subjects through our enjoyment and our “way of life”. It also seemed clear that “intervene” meant “intervene into the political”, and that the search for oppositionality was in relation to a politics of visibility – based on the assumption that increased representational visibility is linked with political agency. But intervention has at times also complicated notions of visibility, in the sense that it has tended toward disrupting the processes by which things become normalized or “hidden in plain sight”. And it has often been accompanied by much experimentation with, and debate around, what we could call an ethics of conflict – an attempt to explore ways of practicing social conflict that are an alternative to violence and annihilation.

However, we have also seen how the massive deployment on the international art circuits of interventionist, relational and socially-engaged art has worked to defuse the threat of more widespread confrontational

or oppositional processes – so that the success of intervention as an art genre, its mobilization within the circuits of capital, has also worked to produce a certain normalization or, as the organizers of the Art Goes Heiligendam project have stated in their promos, “de-escalation” (the discussions around this very project and the critical response by HOLY DAMN IT and others can, I think, serve as an instructive case study for understanding how the larger dynamic can be seen to operate in specific conditions).

So where are we now – especially if the “we” asking is art teachers and students struggling in increasingly corporatized institutions?

The rise of interventionist practices/discourses has given my students an alternative way of imagining their occupation, at least an alternative to that of producer of commodities – a different understanding of an artist's work, a different set of possible colleagues, interlocutors, communities and social arrangements, a different set of possibilities for coexistence. In a sense, this may have been the greatest opening for young artists in the US: the possibility for a reorganization of the conditions in which artists live and work. However, in the absence of more widespread struggles for systemic change, this reorganization cannot be actualized, cannot become a lived reality – not for students who are heavily indebted, who pay for college by going to war, whose families have lost homes and safety nets, who are watching the oil spill deep into their lives. We face the limits of artistic intervention and of course of the artistic paradigm itself in opening up possibilities for social relations that are not determined by our relation to capital. In other words – without social processes at all scales, whatever we may designate as an artistic arena or an artistic process that is “interventionist” does not seem to me to be propositional.

You asked me to write about intervention based on my work with the 6Plus collective. At first I found this curious, perhaps because our work has been much “quieter”, more implicit in how it attempted to disrupt or intervene, focusing instead explicitly on supporting certain institutions, communities and practices. Still, the overall project is one that desires to unmask, to disrupt a normalized logic, and our experience can also serve as an example of the contradictory dynamics and limitations I mentioned above.

As you know, 6Plus organized traveling art exhibitions of work by US and Palestinian women artists, both in the Occupied Territories of Palestine and in the US. We also conducted several workshops and experimental media projects with young women in Dheisheh Refugee Camp in the West Bank. I think the most important thing to understand about this work is this: it comes out of a struggle to understand

how we might act in solidarity with our dear friends in Dheisheh. And solidarity is based in action, in a specific sense, as the Compass group remind us in their developing glossary: solidarity hinges on being recognized in the eyes of another as an ally, based on one's actions. This also requires finding (or creating) the specific institutional, social and political conditions under which such a relation is possible.

Even though there are several international non-profits doing remarkable work in Dheisheh, our experience has lead us to working within the framework of the (then much besieged) Al Feneiq Cultural Center. This is a self-organized and self-built institution, run by members of the camp Popular Committee, itself an expression of the self-governing process which began during the first intifada. Due to the very purposeful conditions of our engagement in Dheisheh, our activities became part of a specific struggle, and our work became accountable to it.

However, at the request of the Dheisheh organizers and staff, we have also developed print, video and web-based works intended for international circulation through mainstream educational and cultural institutions. This at once reframes our relationship with the Dheisheh community under conditions of extreme asymmetry, and removes our activities from the immediate context of the struggle which gave them meaning and initial form. Much of our internal conflict over the slippage between these two arenas of action, and the ways they each structure a range of possible relations between different co-participants and "publics", is traced in a brief essay published in Third Text. It remains quite current, and I hope you will access it on the 6Plus website: <http://6plus.org>

*My best wishes,
Rozalinda*

ARTICLE. Les pratiques artistiques interventionnistes peuvent-elles s'enseigner? Le collectif d'artistes-médiateurs microsillons (Alumni CCC) évoque les problématiques liées à la transmission de savoirs et savoir-faire critiques, dans le cadre de l'enseignement Master qu'ils dirigent à la Zürcher Hochschule der Künste. / *Can interventionist art practice be taught? Artist/mediators microsillons (Alumni CCC) raise issues related to the transmission of critical knowledge and practice in the context of the Master unit they are leading at the Zürcher Hochschule der Künste.*

Apprendre des pratiques interventionnistes? microsillons

Notre formation au Programme CCC nous a permis de rencontrer des artistes et chercheurs développant des pratiques «interventionnistes». Nous avons eu l'occasion de réfléchir avec eux sur les modes de fonctionnement, ainsi que sur les enjeux politiques, économiques, sociaux et artistiques de ces pratiques.

Depuis le mois de septembre 2009, nous sommes responsables du Master in Advanced Studies «Bilden-Künste-Gesellschaft» (appellation qui est aussi une question: les arts forment-ils la société?) à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), programme dans lequel nous enseignons également. Lorsqu'il a fallu construire notre première session de cours, dans le cadre d'un module intitulé «Künste», nous avons présenté des pratiques interventionnistes aux étudiants, afin d'ouvrir leur conception du rôle de l'artiste dans la société et de repenser ce qui définit le «geste» artistique. De par leur caractère interdisciplinaire et leur inscription dans la sphère sociale, ces pratiques s'inscrivent parfaitement à nos yeux dans le cadre d'un programme dont l'objectif est d'amener les étudiants à développer des projets avec des groupes en milieu scolaire ou dans la société civile. Nous avons dégagé les stratégies, les outils de recherche et d'action utilisés par ces artistes, puis avons étudié les contextes et les modes d'adresse de leurs pratiques. Ce cours a soulevé de nombreuses questions et a ouvert des discussions animées avec les étudiants.

Une intervention artistique est toujours liée à un contexte politique, géographique, historique... Comment, dans le cadre d'un enseignement, dépasser la dimension spécifique de ces interventions pour en extraire des méthodes que chacun pourra se réapproprier dans de nouveaux contextes? Que peut-on apprendre à travers la mise en place d'un projet «interventionniste»? Comment trouver la meilleure «forme» d'action pour dire, critiquer ou constater une situation et créer un lien, une connivence avec les personnes à qui s'adresse le projet? Les étudiants du programme, eux-mêmes enseignants pour la plupart, peuvent-ils s'inspirer des pratiques interventionnistes pour développer des méthodes d'enseignement novatrices?

Nous avons choisi de présenter ici *Gentrifiziert*, une action réalisée par treize étudiant-e-s de notre programme. Ce projet apporte une réponse concrète à nos questions et est exemplaire à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, le projet – né d'un workshop avec les médiatrices du collectif autrichien trafo.K – s'est concrétisé grâce à la volonté des étudiant-e-s et a été mené à son terme selon un principe d'autogestion. Ensuite, il a été réalisé spécifiquement pour un quartier important dans la vie des participant-e-s, et réalisé avec des moyens minimaux, privilégiant le discours à la forme plastique. Finalement, il s'est adressé à un public de «non-spécialistes», en investissant l'espace public.

Le samedi 10 avril 2010, le groupe d'étudiant-e-s a appelé les personnes intéressées à se réunir devant le Museum für Gestaltung. À partir de ce lieu, des performances ont été réalisées sur plusieurs «stations», le long d'un parcours choisi pour montrer les effets de la «gentrification» du «Kreis 4» zurichois (dont la colonne vertébrale est le viaduc de la Letten, autrefois réputé pour être la plus importante scène de drogue en Europe et ayant depuis fait l'objet d'une importante «réhabilitation» culturelle, sociale, économique, immobilière, etc.). Chaque personne présente disposait d'autocollants «GENTRIFIZIERT», à laisser comme trace de son passage et, tout au long de la balade, des questions écrites sur des morceaux de papier ont été distribuées au public par les organisatrices, mettant l'accent sur les effets de la «gentrification» ainsi que sur le rôle des artistes et travailleurs culturels dans ce processus. Pour finir, un goûter (sur des couvertures «GENTRIFIZIERT» réalisées pour l'occasion) a été offert sur le toit d'un parking, duquel on avait une vue imprenable sur les alentours et d'où l'on pouvait observer les grues continuer leur travail de transformation du quartier.

La principale qualité du projet réside à nos yeux dans sa dimension performative et dans son développement collectif enthousiaste. Dans le cadre d'un travail pédagogique sur les pratiques interventionnistes, il nous semble intéressant qu'un programme d'étude puisse donner une impulsion initiale et proposer un cadre aux étudiants, en laissant ensuite un espace de liberté pour le développement d'interventions. Outre l'apprentissage – inhérent à tout projet collaboratif – du travail en groupe, du partage des tâches, de l'écriture à plusieurs mains, les pratiques interventionnistes recèlent un potentiel pédagogique spécifique car elles exigent la formulation d'une position précise et une réflexion sur la diffusion d'un discours dans la sphère publique, au-delà du «monde de l'art». Le groupe d'étu-

diant-e-s a su employer avec beaucoup de finesse l'humour, le jeu de rôles, la poésie, pour dénoncer la transformation du quartier. Il a offert un moment de convivialité, notamment grâce au goûter, qui opérait comme un contrepoint à la rigueur, au vide et à la vocation commerciale des lieux «réhabilités». Seul bémol, le temps nécessaire à une

recherche plus approfondie, point crucial dans ce type de démarche, a manqué aux étudiantes pour apporter aux participants une compréhension plus complète de l'histoire et des enjeux politiques ou économiques de la «gentrification».

Traduction d'un extrait du blog du programme, utilisé comme outil de travail et de diffusion du projet :

Gentrifier? Où cela nous mène-t-il?

Dans le cadre de notre semaine de séminaire au MAS Bilden-Künste-Gesellschaft, le collectif trafo.K (Vienne) nous a proposé d'explorer le potentiel des rues de Zürich comme lieu de médiation artistique. Alors que nous parcourions la *Josefstrasse* en direction de *Hardbrücke*, nous avons remarqué que cette partie de la ville faisait peut-être l'objet d'un processus de «gentrification».

Notre objectif était de mettre en place un projet de médiation artistique en un jour et demi.

A partir de l'esquisse d'un projet nous avons constitué un groupe: Amanda, Seraina, Chrigel, Steffi, Anka, Claudia, Maja, Ingrid, Maurice, Andrea, Golda, Regula, Bettina.

Première étape: collecter les idées. Développement urbain, multi-culture, socio-culture, ethnicisation du travail, aussi bien dans le passé qu'aujourd'hui.

Il est vite devenu évident que le thème qui se dégagait était celui de la «gentrification». L'idée de réaliser une marche est la piste que nous suivons. La décision est prise de faire un tour guidé articulé autour de la «gentrification», et il est rapidement convenu que le parking de la *Pfingstweidstrasse* en constituera le point final. Le parcours commence au Museum für Gestaltung, se poursuit par la *Josephstrasse*, puis par le viaduc, le *Westside*, pour terminer, via le *Schiffbau*, par le parking.

Nous discutons encore, affinons et décidons. La première journée se termine, nous nous distribuons des tâches: rechercher des sources d'information, des livres, des articles, collecter des images... et laisser reposer les idées et tout ce qui a été dit à la maison. Le lendemain, il faut être efficaces. Tout le matériel est assemblé et présenté.

Un titre est trouvé: *GENTRIFIZIERT Wo führt das hin?* (Gentrifier, où cela nous mène-t-il?)

Notre public: nos camarades de classe, les enseignants, les autres étudiants, les amis et connaissances...

Il est connu que le nom du lieu change autant de fois qu'il y a de langues étrangères, et chaque lieu peut, à partir d'autres lieux, être atteint par différents chemins et rues par quelqu'un qui cavale, vogue ou vole.

Italo Calvino, *Les villes invisibles*

<http://blog.zhdk.ch/bkgblog/>

INTERVIEW. Artiste et théoricienne basée à New York, Silvia Kolbowski (professeure invitée, Faculté CCC) évoque sa conception de l'engagement par les moyens de l'art et la nécessaire prise en compte de la dimension non rationnelle de la psyche humaine, afin d'envisager un activisme artistique qui dépasse la simple leçon politique faite au spectateur. / *Artist and theorist based in New York, Silvia Kolbowski (visiting lecturer, Faculty CCC) expands upon her conception of engagement by the means of art, and highlights the necessity of taking the non-rational elements of the human psyche into account when developing a form of activism that extends beyond mere political education for the spectator.*

Silvia Kolbowski

Interview by Hannah Entwisle and Merouan Ammor¹

Newsletter In our conversations with visiting artists over the past months, individuals have expressed diverse viewpoints on the role art plays in social change. In particular, some have made a distinction between art and activism. What are your thoughts on the idea that art is separate from activism, and how does this impact your artistic practice?

Silvia Kolbowski Actually, I think that's a specious distinction. What is activism? Many people define it mainly as signing petitions, or calling a lot of politicians, or going on physical marches against injustice, or organizing communities to defend or expand their rights in the name of democracy. I have no objection to such actions, and often participate in them myself. But I would define activism more broadly as the activity of being a political subject in the world, and rising to the challenges of taking public stances on politics and ethics. But what is a public stance? A public stance in art can take many different forms. It is puritanical, in my view, to define activism as only something that can have quantifiable results. Change can be precipitated in many, often unexpected, ways, and involves shifts in thinking and perceiving. Artists work with representational methods that are not quantifiable in terms of end results.

But, truly, I've begun to think that the puritanical overvaluation of the quantifiable is going to be the downfall of the human species. I mean, of course when it comes to such things as the ongoing oil explosion disaster in the Gulf, we need scientific facts. But it's clear that those facts can often hit walls of psychological denial and political expediency. So facts alone are not going to be our salvation.

The distinction I make is more in the nature of expecting that aesthetic activism (a terrible term because in a sense all meaningful and valuable art is activist) develop a language that is not shared by discourses that are dependent on pragmatism. That alone does not make work activist, but in my mind it's a precondition for aesthetic practices.

Newsletter During your meetings with students this year, you spoke about how psychoanalysis plays an important role in your work. There is often a suspicion in the general public or in the scientific community about the seriousness of psychoanalysis, suspicion that dates back to its origin. Do you consider psychoanalysis to be a science,

even if its results are not reproducible or falsifiable? If not, how would you classify it?

SK To be honest, I'm not interested in answering the question of whether psychoanalysis can be legitimated scientifically unless we are also going to inquire into how our notions of Science with a capital "S" have developed. Why are we using Science as a benchmark? That question also betrays a profoundly Western prejudice. Let me use the analogy of centuries of Eastern medicine as opposed to a much younger Western, "scientific," medicine. I've always been amused by a cartoon I came across decades ago in which a Western medical doctor, framed degree on the wall, says to a puzzled patient, "Madam, we don't cure people here. For that you'll have to go to a quack." Again we come back to the question of the Western love affair with the quantifiable and the scientific. Can we not also attribute that historical and modern suspicion of psychoanalysis to a fear of the complexities of the psyche that psychoanalysis outlines, the complexities of the sexual drive and pleasure, of child sexuality, etc.?

Newsletter In your opinion, what were the main mistakes made by activists/artists before taking psychoanalysis into account? Perhaps more specifically, how can one concretely incorporate psychoanalysis within an artistic intervention? How can this tool be powerful? How do you personally use psychoanalysis in your work?

SK "Concretely," "tool," "artists, slash, activists" – can I point out again the emphasis on the pragmatic, and the dualistic? In a contemporary period in which even our always flawed western democracies are being eroded into non-existence through various forms of political and social instrumentalization, can we refrain from such vocabulary in talking about art?

My knowledge of psychoanalysis is always imbricated in my address to and creation of a spectator. Knowing that the human psyche is not rational, and knowing that it creates perception through projection, displacement, condensation, denial, desire, conflicting drives, etc., means that one thing I'll never do in my work is try to enlighten my spectator through the presentation of what I might think are self-evident truths that will lead to the improvement of the social condition.

Remember the analogy I made during one of my teaching sessions this year? The observation by animal behaviorists that the only species that will follow an unstable leader is the human (i.e. not any of the animal species)? I am both fascinated and horrified by the knowledge that humans are often in thrall to irrational and destructive power. According to Freud, the human death drive and the libidinal drive could enter into a delicate balancing act. But throw into this delicate balance Capitalism's end game of technological destruction ("progress") as it dovetails with sadistic and masochistic human drives, and we will have to be very ingenious as artists to be able to understand the human motivations behind what seems like a headlong drive toward extinction at this particular moment in history. But brow-beating or even trying to seduce spectators with rational arguments is not going to do the trick.

Note

1. This interview has been realised by e-mail during the month of June 2010, by Hannah Entwisle (Master 1), working on engagement with political processes; and Merouan Ammor (Master 2), working on social representation of science.

ARTICLE. Intervenant au carrefour des domaines de l'art et des sciences sociales, Sylvain Froidevaux (professeur invité, Faculté CCC) porte un regard critique sur la figure de l'« artiste social », dont on attend aujourd'hui bien souvent de pallier aux échecs des institutions sociales, éducatives et culturelles. / *Intervening at the intersection between the fields of art and social sciences, Sylvain Froidevaux (visiting professor, Faculty CCC) brings a critical perspective on the role of the "social artist", often expected to fix the failures of social, educational and cultural institutions.*

L'art social : aux origines d'un malentendu

Sylvain Froidevaux

La fonction sociale de l'art est de ne pas en avoir.

T.W. Adorno

En 1993, à San Diego, le long de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, Elisabeth Sisco, Louis Hock et David Avalos distribuent la subvention qu'ils ont reçue pour leur projet *Art Rebate* à 450 travailleurs sans papiers. Les billets de banque de 10 dollars sont signés par les artistes en guise de preuve que ces personnes contribuent effectivement à l'économie américaine.¹ Un acte social, politique, artistique ou tous les trois à la fois ? Le très influent National Endowment for the Art a tranché en décidant, à la suite de cette « affaire », de cesser la distribution d'aide individuelle aux trois artistes. Elle cite même leur projet comme un exemple inadéquat d'utilisation de ses subventions.

Mais pourquoi l'intervention de Sisco, Hock et Avalos est-elle considérée comme « inappropriée » par la plus grande instance culturelle des États-Unis, qui par ailleurs soutient et encourage² les projets artistiques intervenant dans des domaines semblables : sans-abris, développement communautaire, lutte contre le racisme, etc. ?

Sans doute sommes-nous ici à un point limite qui montre qu'un fossé subsiste entre les artistes et les institutions officielles chargées de les encadrer ou de les subventionner. Plus largement, il montre l'absurdité d'une notion comme celle d'« artiste social » et le malentendu qui est aujourd'hui véhiculé par ces mêmes institutions. C'est ce malentendu que je veux tenter de mettre en lumière dans cet article.

Tout d'abord, de quoi parle-t-on quand on évoque le « social » ? D'emblée, il faut préciser qu'il s'agit là d'une notion inventée au début du 20^e siècle par la sociologie au moment où elle cherche à définir son objet.³ Cet objet, l'action sociale, oscille entre la plus petite unité d'observation possible – la relation entre deux personnes – et une perception globale de la société, à travers ce qu'on appelle « la culture » ou « la civilisation ». Pour faire simple, on dira que la sociologie est traversée par deux grands courants : l'un microsociologique, qui va puiser dans les interactions personnelles, les expériences quotidiennes, le vécu, etc. ; l'autre, macrosociologique, qui s'intéresse au social comme force collective. A cela s'ajoutent une divergence de points de vue entre deux traditions : l'une issue d'Emile Durkheim tend à considérer l'action sociale de manière

objective et à prendre les phénomènes sociaux comme des choses ; l'autre, inspirée de Max Weber, s'appuie sur une définition subjective de l'action sociale, prenant en compte la compréhension et la perception qu'ont les sujets de la conduite des autres. Le « social » est donc quelque chose de peu homogène, qui suppose une multiplicité d'interactions dans lesquelles des éléments d'ordre psychique, sensoriel, idéologique et politique sont étroitement imbriqués.

Mais à la notion sociologique du social, s'en ajoute une autre, encore plus problématique. A la fin du 19^e siècle, se développe une idée nouvelle destinée à remplacer ce que l'on considérait jusqu'alors comme de la charité. Face à l'accroissement du nombre des invalides de guerre, des mutilés et des accidentés du travail industriel, l'État invente l'assistance sociale et décide d'en définir l'action.⁴ Dès lors, l'œuvre caritative s'organise, se rationalise et se spécialise peu à peu. En se développant, le social en appelle à l'idée de ré-intégration des personnes que l'on confinait autrefois dans la catégorie des infirmes, des difformes et des « souffreteux », et qui occupaient une place à part dans la société. Dans le même temps, le social devient synonyme de « problème » ; il fait référence à quelque chose de pathologique, à l'impuissance, voire à la décadence dont il faut corriger la pente. L'assistance aux exclus et aux miséreux se met alors en place dans la continuité d'un discours juridique lié à la pratique de la bienfaisance et d'une attitude paternaliste, chargée de culpabilité, propre à la bourgeoisie de l'époque.⁵ Derrière l'action de protéger, de réadapter, de rééduquer se dessine ainsi l'idée de contrôle social des gens.⁶

Or si la notion de « pathologie sociale » découle des inégalités et des rapports de classe, elle sous-entend en même temps l'effacement progressif du politique au profit d'un certain confort étatique programmé. Ainsi la promotion du social aurait permis d'étendre les manifestations de solidarité de la société à tous ses membres avec en contrepartie une forme sournoise de contrôle des individus et des groupes.⁷

Certes, il est difficile de faire ici un tour complet de la notion de social, de son imbrication dans le discours du pouvoir d'un côté et dans la pratique artistique de l'autre. A ce titre, un troisième courant mériterait d'être traité, celui de l'animation socioculturelle, qui a pris un essor important dans les années 1970, en lien avec la création des

centres de loisirs, des maisons de quartier et autres MJC (Maisons de la Jeunesse et de la Culture). L'animation socioculturelle découle en partie de l'éducation populaire liée au mouvement ouvrier, avec à l'origine une exigence de transformation sociale, l'idée que l'instruction, le savoir, la culture doivent être accessibles à tous afin que chacun puisse devenir un citoyen capable de participer activement à la vie en société. On ne peut qu'adhérer à cette idée que l'art, la littérature, la connaissance soient mis à la portée de tous, par opposition à l'idée d'une culture élitaire. Pourtant, avec l'avènement de l'économie des loisirs, de la culture de masse et de la société de consommation, l'animation socioculturelle s'est érigée en système de contrôle des individus en marge et de régulation des tensions sociales. Sans doute est-elle arrivée aujourd'hui à produire une «fiction efficace», une invention destinée à «rendre gouvernable une société ayant opté pour un régime démocratique».⁸ On peut dès lors s'interroger sur la place et le rôle que la culture, et l'art en particulier, occupent dans ce processus de dépolitisation des rapports de classe par l'intermédiaire de la fonction sociale ou socioculturelle.

Dans *Le grand dégoût culturel*, Alain Brossat définit ainsi la culture comme la mort du politique, un «dispositif global de mise en forme et de répétition» qui a «désormais pris le relais de l'usine, du bureau, du service militaire et du suffrage universel». Un dispositif auquel participent activement les musées, les centres culturels ou centres d'art, les biennales et autres festivals de toutes sortes. Quand l'art devient culture, il s'écarte de la praxis, de l'action et de la dimension conflictuelle des rapports humains pour devenir un produit de consommation, un élément plastique ou liquide «qui comble les interstices, remplit le vide».⁹

Certes, l'art existe aussi par sa capacité à mettre en lumière les rapports de pouvoir, d'allégeance et de domination. Le projet *Art Rebate* ou l'affaire Hirschhorn au Centre culturel suisse de Paris¹⁰ témoignent de la dimension subversive de l'art, notamment quand les artistes court-circuitent les bonnes intentions de la politique culturelle de l'Etat, quand ils s'invitent dans les arcanes d'une démocratie corrompue par les compromissions partisans, quand enfin ils montrent leur capacité à échapper aux catégories et à occuper une place qui ne leur était pas destinée. Hirschhorn, justement, à propos du *Musée précaire Albinet*, s'est défendu d'être un «artiste social» en replaçant clairement l'art dans une perspective politique: «Je suis un artiste, je ne suis pas un travailleur social. Le *Musée Précaire Albinet* est une œuvre d'art, ce n'est pas un projet socioculturel. Le *Musée Précaire*

Albinet est une affirmation. Cette affirmation est que seul l'art en tant qu'art peut obtenir une vraie importance et avoir un sens politique. Cette affirmation est aussi que l'art peut des choses seulement parce qu'il s'agit de l'art. Seul l'art n'exclut pas l'autre. Seule l'œuvre d'art possède la capacité universelle d'engager un dialogue d'un à un.»¹¹ Reste à savoir si l'art que prône Hirschhorn parvient vraiment à ses fins. Les artistes peuvent-ils réussir là où l'école, l'université, les médias et les institutions socioculturelles ont échoué? Ici se situe sans doute l'ultime malentendu que véhicule l'art quand il investit le terrain de l'activisme politique ou de l'action sociale.

Il y a derrière l'interventionnisme artistique quelque chose de la figure mythique de l'artiste prophète ou démiurge qui perdure. Cependant, quand l'art investit le terrain des rapports sociaux et du politique, il glisse sans cesse entre deux tendances: la première consiste à «culturaliser» – au sens d'Alain Brochat – les situations, les tensions et les conflits, via une esthétisation du réel; la seconde l'amène à saisir le monde et à se laisser saisir par lui à travers une expérience sensible, globale, cognitive, subjective. Sans doute, les artistes accompagnent-ils plus souvent le changement qu'ils ne le provoquent. Car dans le premier cas de figure, celui de l'artiste social, il ne reste que l'illusion de la critique et de l'action. Dans le second, celui de l'artiste engagé, il y a quelque chose de l'expérience artistique qui échappe à tout discours «sur» ou «à propos de». C'est un vécu, une praxis qui, tout en injectant de l'imaginaire et de la poésie dans les relations, produit de la connaissance. C'est, en dernier lieu, ce qui lui reste de subversif. Une connaissance qui précisément échappe aux impératifs institutionnels, qui se réalise au-delà de tout discours social, politico-culturel ou académique.

Notes

1. Cilena Simmonds, *Afterimage*, Vol. 22, 1994, <http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5000226154>
2. Gregory Sholette: *Some call it art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity*, 2002 <http://eicpc.net/transversal/0102/sholette/en>
3. Guy Rocher, *L'action sociale*, Paris: Editions HMH-Points 1970
4. Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés: essais d'anthropologie historique*, Paris: Dunod, 2005, p. 134
5. idem, p.135
6. J. Verdès-Leroux, *Le Travail social*, Paris: Editions de Minuit 1978, p.16
7. Jacques Donzelot, *L'invention du social: essai sur le déclin des passions politiques*, Paris: Le Seuil 1984, pp. 187, 188
8. idem, p.13
9. Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Paris: Le Seuil 2008, pp.143, 80, 119
10. *Swiss-Swiss Democracy*, exposition de Thomas Hirschhorn au Centre culturel suisse, Maison Poussepin, Paris, 2005
11. Le Monde 11/01/06

QUESTIONS. Yves Mettler (professeur invité, Faculté CCC), artiste résidant à Berlin et à Paris, évoque son parcours au croisement de plusieurs sites de vie, de réflexion et de production, ainsi que sa conception de l'enseignement et de l'engagement artistique / *Artist Yves Mettler (visiting professor, Faculty CCC) comments on the relationship between art practice and teaching art, and explores the dynamics of living between several sites of production and reflection.*

Yves Mettler

Réponses aux questions du comité de rédaction de la Newsletter #9

1. Après avoir grandi à Morges, étudié à Vienne et à Genève, tu as vécu un temps à Berlin et résides depuis peu à Paris. En quoi le fait de vivre entre plusieurs villes a-t-il pu modifier ta conception du «contexte» dans lequel tu intervies comme artiste?

Être ancré simultanément dans plusieurs sites de vie, de réflexion et de production me demande de considérer le montage de références spécifique à chaque contexte. Il ne me semble plus pertinent de chercher ce que ces contextes ont en commun, mais de percevoir comment chaque lieu offre un agencement et des possibilités spécifiques.

Ce constat entraîne principalement deux conséquences. D'une part, je ne m'efforce plus de supposer un contexte général de réception, et je suis obligé de construire une position capable d'accueillir les autres qui m'accueillent. C'est inquiétant, voire déstabilisant de n'être jamais intégré ou posé. Cela demanderait des temps longs d'observation et de recherche, ce qui est d'ailleurs rarement possible. On me demande plutôt d'intervenir avec mon monde, comme une soucoupe volante qui se pose et repart. D'autre part, cela me permet quand même de distinguer les effets de mode des effets de sens. Chaque intervention est nourrie des expériences précédentes, et d'une intervention à l'autre, je peux affiner ma pratique et mes outils d'investigation : les expériences faites sur un site peuvent informer ou éclairer un aspect jusque-là couvert dans un autre site.

2. Comment conçois-tu la relation entre ta pratique artistique et celle d'enseignant?

Je considère l'enseignement et la pratique d'artiste comme deux lieux de production et de réflexion en interaction. Dans un sens, ce que je mets en place pour mes interventions (expositions, conférences, publications, etc.) est un fond d'expériences que j'essaie de partager au plus près avec les étudiants. Je souligne qu'il s'agit d'une tentative, vu que je ne suis pas intéressé à exposer mes manières de faire – parce que spécifiques à chaque occurrence – mais plutôt à trouver ensemble, par la discussion, le partage d'exemples et de références spécifiques, des pistes de recherches propres à chacun. De plus, et c'est la richesse de l'enseignement en Master, je me trouve confronté à des positions déjà consistantes qui me permettent d'affiner mes propres décisions «sur le terrain».

3. Peux-tu observer une évolution des valeurs qui fondent ta pratique artistique, depuis tes premières interventions jusqu'à aujourd'hui?

Les valeurs soutenues depuis mes premières interventions sont largement restées les mêmes: monter des expériences sensibles permettant de partager et d'échanger sur des mutations de l'environnement construit, proches du lieu d'intervention. Ce qui a évolué, c'est l'expérience: ces valeurs ont gagné en consistance. Je peux argumenter, lire, échanger avec un fond empirique et théorique de plus en plus fin et solide. Le but serait maintenant de pouvoir commencer à dégager une ligne de force, de formuler ce qui est à venir et à faire. C'est entre autre le but de la reprise de mes études en sciences sociales à l'EHESS sur la base d'une série thématique d'interventions, les places de l'Europe.

4. Dans quelle mesure ton désir de t'engager dans des événements et des défis actuels a-t-il influencé ton travail?

Les événements dans le monde n'ont qu'une place indirecte dans mon travail. Je les considère sans les laisser surpasser la construction d'une position que je tente de garder proche des lieux d'interventions. La question de l'engagement pour l'avenir me préoccupe par contre intensément, et bien au-delà de la sphère de mon travail. L'avenir est une chose commune qui touche chacun, intimement. Les urgences quotidiennes de soin, d'attention au cercle des plus proches obstruent des visions plus générales. C'est là toute la difficulté dans la mise en place d'un projet de vie cohérent. Mon travail est devenu artistique par la volonté de rendre sensible des devenirs collectifs, en particulier l'urbain, le bâti, que je rencontre et en même temps par une forme de résistance à agir sans une implication ou une motivation subjective menacée. Le bâti, que je partage de fait avec tous ces autres, est l'événement collectif courant qui m'implique immédiatement.

INTERVIEW. L'artiste et activiste Gregory Sholette (professeur invité, Faculté CCC), théoricien des pratiques artistiques interventionnistes¹, évoque son implication dans les collectifs new yorkais PAD/D (1980–1988) et REPOhistory (1989–2000), ainsi que la transformation des différentes formes de pratiques artistiques collaboratives et engagées. / *Artist, activist, and theorist on interventionist art practices*¹, Gregory Sholette (visiting professor, Faculty CCC) reflects on his engagement in the New York collectives PAD/D (1980–1988) and REPOhistory (1989–2000), and discusses how collaborative and activist art practices have transformed over recent years.

Gregory Sholette

Interview by Hannah Entwisle and Laura von Niederhäusern²

Newsletter In the past you were engaged in two collectives, Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) in the eighties and REPOhistory in the nineties. We were interested in your thoughts about what has changed since then. Has there been an evolution in how you engage in collective work?

Gregory Sholette I will not tell you the entire history, because that would be too much for one interview. PAD/D grew out of a group of artists floating around from the 70s who had been actively engaged in political art collectives. We were looking for new ways of joining together.

In some ways it happened by accident. Lucy Lippard, who at that point was already a well-known critic, had organized an exhibition called “Some British Art from the Left” at Artist Space, an alternative space in New York. On the back of the invitation she wrote, “If you have work related to these things please send it to me.” Of course she was inundated with slides and materials, so she gathered people together to meet and discuss this possibility at Printed Matter bookstore. (It was then located near Canal Street and Lucy was involved in curating artists to create window displays for Printed Matter, where in fact, I did my first art project about nuclear war right behind the glass facing the street.)

When she gathered everyone together for that meeting, Lucy asked if we could archive the boxes of documents and slides she had received. But significantly, the archive was not meant to be a historical relic that you would put on a shelf, say “how interesting,” then forget about it. Instead, it was meant to be something that people could engage with, like an educational tool, and that would grow over time. Clive Philpot who was then Director of the Museum of Modern Art (MoMA) library (he has since moved on), was one of the people gathered at this Printed Matter meeting and he suggested, “Why not call this archival project PAD: Political Art Documentation?” Everybody said yeah, great. So, a new group was formed, which wasn’t quite Lucy’s idea. Of course, once we started to meet most of us realized that we did not want to only spend our time archiving other people’s artwork, we also wanted to make our own public art and organize exhibitions. This led to the addition of “Distribution” to our name, thus: PAD/D: Political Art Documentation/Distribution.

To make a long story short, the group kind of burned out at the end of 1988. Mimi Smith and Barbara Moore continued to work on the archive, which had been completed a few years earlier and then was donated to the MoMA. It actually arrived at the same moment the MoMA established its own archive. I was never able to ascertain whether or not that was a coincidence – if PAD/D was the seed, the idea, of the archive. What is interesting is that the group was founded as the antithesis of mainstream art world, but our name had come from someone who worked at MoMA and therefore within the establishment, and ultimately the archive ended up back inside MoMA, which is of course one of the pillars of the art world. To date, they have preserved the archive very well and it is still accessible to the public, so there is no criticism intended in that sense. Rather, it’s worth observing the contradictions at work at the institutional level. That said, I am happy to report that the MoMA’s new Chief Curator of Media and Performance Art, Sabina Breitwieser, has shown some initial interest in doing more to highlight the presence of the PAD/D Archive within the museum. It’s too early to know where this will lead, but I am hopeful that the Archive will at least begin to be “outed”.

Two things also converged in 1988. One was the process of privatization, or you might say urban renovation through private means. Gentrification had reached full-scale proportions in NYC by ’88. The city itself had really changed from what I had found in ’77. When I first arrived it was a much more dangerous place but it also had a lot of space and openness to do different things including for example guerrilla street art projects. And needless to say, most artists could still afford to live in Manhattan, closer together and have places like Printed Matter to create things together. There were also many emerging collectives of younger artists including: Group Material, Carnival Knowledge, Artists Against Nuclear Destruction, etc. But as the real estate situation shifted, it became very difficult for these collective processes to spontaneously emerge.

The other key development was that the art world itself had become much more established as a market mechanism. Funding for public art, alternative art, and museums began to dry up in the United States. Funding for visual artists from the National Endowment for the Arts was cut back. Reaganism was basically privatizing the cultural dis-

persement of public tax money. Yet, while the government was shrinking, so to speak, on the social service side, it was also always growing on the military and corporate side (and this privatization and deregulation of public services was already happening even under President Carter, though not anything to the degree that it did under Reagan).

As this was happening, the art world became interested in political art, and in collectively made art, at least momentarily. So you had this window from '88 to about '92 when suddenly there was an explosion of politically engaged art exhibitions at Dia, Guggenheim, and Whitney for example. Oddly, however, PAD/D was disappearing at this same moment when the art world began to embrace the very thing we had been doing all along. PAD/D has never been officially recognized as part of contemporary art history.

Later, in 1989, as this urban restructuring accelerated, I became involved in another loosely organized collective we called REPOhistory. This time, however, it was very difficult to bring people together. Producing collaborative projects was exhausting in this environment. Still, some of us decided that it was important to begin to create, if not an official history, some kind of archive or reflection on what this process was. Then, by the mid to late-90s, a lot of people in REPOhistory had disappeared in part because they could not afford to live in New York anymore. The group officially ended in 2000.

I have been involved in collective work since then, but I haven't really thrown myself into it as fully as before. I'm part of a group called the Institute for Wishful Thinking,³ which was founded by my colleague at Queens College Maureen Conner. The idea is that we carry out wishes for institutions, art institutions generally, and in particular the unseen, often unrecognized staff members who do their work "behind the scenes." For example, let's say we came to the CCC and I would ask you, "What are your three wishes?" One of them could be very public like, "I need a new fax machine for the office." But wishes can also be private, such as, "I need more vacation time." After we approach an institution, we actually try to fulfill their wishes. That's the concept behind the Institute for Wishful Thinking, which has carried out a few projects, including one for the *Periferic 8* biennial in Romania curated, appropriately enough, by Dora Hegyi around the theme of Art as Gift. But my involvement in IWT is minor at this stage when compared to the intensive work I did in PAD/D and REPOhistory.

Newsletter What is different about your collective work now? Do you work more with the Internet? Is this how you respond to the current realities, such as people being more spread out across geographical areas?

GS In terms of the Internet, it's probably true that I'm spending more time in a social, collaborative way with people through e-mail and websites, which is a personal shift for me. But I would say that the Internet has changed the rules of the game in many ways. A lot of artist collectives now come together using the Internet as tool to recruit or to keep groups together, because of its capacity to span large geographical areas. For more mature collectives, the Internet allows members to just plug in instead of physically meeting together. It allows for a very different kind of collectivization and a new method to work on specific projects together.

That said, a lot of collectives have formed over the last 15 years, more than I could even begin to list. It's a new phenomenon, that is also an old phenomenon being ramped up. Often in the past art collectives assumed an institutionally critical, if not overtly political edge, which would have generally been perceived as a marginal area of practice, or something that is simply not on the art world's map. For example, you had social movements and art movements come together in the early 20th Century, think of Dada and the Surrealists, but the idea of really forming a collective and producing as a collective was just not taken seriously in the cultural realm. And although many works of art were in fact collectively produced, they were not officially recognized as such. Much has changed in the past ten to fifteen years. Now, particularly young artists get together and create groups, all kind of groups, from casual, informal entities that hang out and play music or dress in a distinct way to more structured forms. Some of the groups are political, but not that many. Some of them are just interested in a scene. I'm not sure to what degree this has come to replace the alternative movement phenomena that took place in the 80s and 90s, but it appears in some cases to be the way artists now enter the mainstream art world.

I can only speak about America and New York, but the alternative movement here was actually founded in large part with money from the NEA. (Take a look at Julie Ault's book to find some terrific material about how this happened.) Here is my hypothesis: In the 70s artists founded organizations that were artist driven but still funded by the state. However, as NEA funding later shrank in the

late 80s and 90s, state-funded cooperative activity through alternative spaces, which some even then saw as the way to enter the commercial art world, was replaced by more self-organized and informal art collectives. The fact that some of the groups have been well-rewarded by the art world suggests that the relationship between the mainstream and what was once considered its margins has changed or is changing quite a bit. However, many of the more commercially successful art collectives are also the least political, especially by the standards of the 60s, 70s, or early 80s.

Newsletter The theme of Newsletter #9 is “interventionisms”. Over the last few days, you went with CCC students to explore different alternative spaces in Geneva. During that time we had discussions about interventionism and the role of artists in social change. In one of those conversations you spoke about the difference between “community-based artists” and “interventionists” who work on issues related to social and political change. Could you speak again about the distinction you make between these groups?

GS Here is where I ask you a question. How would you define “interventionist” in this context?

Newsletter An interventionist artist intervenes in a field where art is not relevant in a conventional sense, where the artist is not an actor. But it can be difficult to see the difference between community-based artists and interventionist artists, since interventionists are also often based in communities. We are curious how you distinguish them.

GS Do interventionists always have a political or social message, or is this not necessarily the case?

Newsletter No, we would not say it is necessarily the case, but they always try to disturb or disrupt an organization, a function, or a system that is already in place. When we discussed the word while developing the idea for the Newsletter, we intentionally left the definition broad so that the Newsletter could address a wide range of different activities. We wanted to leave it open to contributors and see how they defined it. We also wanted the word to reflect not only an artistic position, but also political and economic discourse.

GS Redefinition is good. I think terms are bad when they start to be closed down. As it seems to me, the concept of “interventionists” basically draws on the history of the

Situationist International’s work and the Lettrists before that. As you say, they sought to disrupt routines at the simplest levels. You can go back even further to Dada and Surrealism. And if you really want to stretch it, you can even return to medieval carnivals that completely upended social structures, even if only for a temporary period of time.

Today, the interventions that we see through art tend to be small interventions, things that you could walk by on the street and not even know that they are art or an intentional intervention. Interventionists have a strong belief that even by changing minute aspects of the everyday something valuable is created that also generates resistance to authority, or the market-based economy, or simply the stupidity of doing the same thing over and over again.

While these are fluid terms, I think to differentiate it from interventionism, community-based art is when you actually go into a specific community and work with residents over a period of time as a recognized artist/facilitator. The project may have either an artistic or social component, or maybe both together. For example, you could work in a neighborhood with a large number of immigrants to try to ensure better representation on a local board or to make some other change. As you point out the interventionist is different in only two respects perhaps: first she or he tends to dissolve issues of artistic identity out of the project’s equation. And second, the work, or the intervention, does not seek to build a long-term relationship, but aims to interrupt the normal flow of events or assumptions. Of course some might argue here by pointing out that community-based artists also intend to disrupt the normative flow of things in order to bring about positive change, even if the change is ultimately recycled back into something constructive for the community, while others counter-argue that such action might reinforce the very system that it was initially being deployed against. In this sense we could say interventionism sometimes functions as a specific technique that community-based artists will borrow, whereas interventionists represent a category of art production that is often deeply uncomfortable with its own artistic identity.

Newsletter Your comments make me think about a text from Adorno that we read last year in Gene Ray’s class, which spoke about the distinction Adorno draws between “autonomous” versus “engaged” art.

GS You make a good point, though strangely it seems



RAPPORT ANNUEL / ANNUAL REPORT **CCC 2009-2010**

Colloque des diplômés 2009-2010	3
Projets collectifs 2009-2010	4
Extension CCC	5
Faculté CCC – professeur-e-s, professeur-e-s invité-e-s, assistant-e-s <i>CCC Faculty – professors, visiting professors, assistants</i>	6
Étudiant-e-s / <i>Students</i> 2009-2010	12
Cours/séminaires/laboratoires <i>Courses/seminars/laboratories</i>	12





Colloque des diplômés 2009-2010

CCC, HEAD – GENEVE

MASTER OF ARTS (MA) HES-SO EN ARTS VISUELS

Spécialisation: Critical Curatorial Cybermedia Studies

Merouan Ammor

Giulia Cilla

Elia Eliev

Mauricio Gajardo

Sèverine Garat

Luz Muñoz Rebolledo

Inga Mustakallio

Sophie Pagliai

Darya Zagorskaya

Membres du jury d'évaluation des Master Thesis de diplôme

Giairo Daghini, philosophe, théoricien de la métropole, professeur invité au Programme Master de recherche CCC

Marina Grzinic, philosophe, vidéaste, professeure à l'Akademie der bildenden Künste, Vienne

Luca Pattaroni, docteur en sociologie, chargé de cours et chercheur en sociologie urbaine à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, EPFL

Libero Zuppiroli, professeur en physique des matériaux à l'EPFL

Catherine Quéloz, professeure et coordinatrice du Programme Master de recherche CCC

En présence d'enseignants de la Faculté: Pierre Hazan, Gene Ray, chargés de cours

Evaluations Master année 1

Antoine Aupetit

Daniel Barney

Nadia Bonjour

Maëlle Cornut

Hannah Entwisle

Vana Kostayola

Bénédicte Le Pimpec

Elene Naveriani

Agata Nowak

Francesco Russo

Laurence Wagner

Melano Sokhadze

Membres du jury d'évaluation Master 1

Bettina Steinbrügge, historienne de l'art, curator Collection of Contemporary Art, Belvedere, Vienne, co-curator de Film Expanded pour la Berlinale, Filmfestspiele, Berlin

Sébastien Pluot, historien et critique d'art, commissaire indépendant

Catherine Quéloz, professeure et coordinatrice du Programme Master de recherche CCC

Projets collectifs 2009-2010

Mobilité participative/Participatory Mobility

Tutorat : Anne-Julie Raccoursier

Etudiant-e-s participant-e-s : Master année 1 et 2 (tous)

Production de projets dialogiques pour des visites guidées de l'exposition *Ongoing Becomings* de Renée Green au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, du 19 septembre 2009 au 3 janvier 2010.

Jenisch Outdoor

Tutorat : Anne-Julie Raccoursier

Etudiant-e-s participant-e-s : Merouan Ammor, Mauricio Gajardo, Inga Mustakallio, Elene Naveriani, Luz Muñoz

Une intervention urbaine graphique, dans les cafés de Vevey, à propos du Musée Jenisch. Onzième nuit des musées de la Riviera, le 29 mai 2010.

Pédagogie distributive

Tutorat : Olivier Desvoignes, Marianne Guarino-Huet, Catherine Quéloz

Etudiant-e-s participant-e-s : Giulia Cilla, Elia Eliev, Sophie Pagliai, Darya Zagorskaya

Comment construire un environnement favorable à la prise de conscience et au développement d'une intelligence collective ?

Centre d'Art Contemporain, Genève, Exposition *Utopie et quotidienneté. Entre art et pédagogies*, du 27 novembre 2009 au 14 février 2010.

Zone d'expérienceS – Exercice de transculturation

Tutorat : Sylvain Froidevaux

Etudiant-e-s participant-e-s : Antoine Aupetit, Nadia Bonjour, Maëlle Cornut, Agata Nowak, Laurence Wagner

Invitation de Ex&Co et des ateliers artistiques de la Fondation Clair-Bois

Zone d'expériences. Exercice de transculturation : un espace de dialogue et d'échange sur des bases artistiques entre une équipe de personnes en situation de handicap et des étudiants du Programme Master de recherche CCC de la Haute école d'art et de design – Genève pour la réalisation d'un projet commun.

Réalisation à *Regards Croisés. Forum sur les représentations publiques et plastiques de la personne handicapée*, du 12 au 14 novembre 2010.

Le pastel est la couleur de la défaite

Tutorat : Aurélien Gamboni, Catherine Quéloz

Etudiant-e-s participant-e-s : Valérie Anex, Hannah Enwistle, Bénédicte Le Pimpec, Francesco Russo

Invitation du Fonds cantonal d'art contemporain de Genève (FCAC)

Le projet propose de tracer des liens entre la scène alternative et des objets de la collection du Fonds Cantonal d'Art Contemporain à partir de la mémoire individuelle et collective des artistes et celle d'autres acteurs de la vie culturelle genevoise.

Réalisation : printemps 2011

Extension CCC

- 22.09.2009 Visite de l'exposition rétrospective de Renée Green *Ongoing Becomings* au Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, en compagnie de l'artiste et de Nicole Schweizer, commissaire.
- 16.11.2009 Master Symposium à l'ECAL, Lausanne.
- 27-29.11.2009 Gene Ray, chargé de cours CCC, participe à 6th annual conférence of Historical Materialism: *Another World is Necessary: Crisis, Struggle and Political Alternatives*, London. Exposé: *Dialectical Realism: On Brecht, Adorno and the Problem of Representing Contemporary Capitalism*. (Publication)
- 30.11-2.12.2009 Séminaire POOL-CH autogéré, *Etat des lieux de la culture squat et alternative à Genève / State of the squat culture in Geneva today*.
- 10-11.03. 2010 Séminaire ProPhD. Conférencier invité: Christian Marazzi, économiste.
- 13.03.2010 Conférence des Yes Men au Festival du Film et Forum International sur les Droits Humains (FIFDH), Genève.
- 15.04.2010 Ouverture du projet de recherche *Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artistiques* [PIMPA].
- 16.04.2010 Work in progress · Etudes Genre HES-SO Valais Sierre.
- 23-25.04.2010 Présentation-performance de Laurence Wagner, étudiante Master 1.
- 23-25.04.2010 Participation au colloque *La pensée et l'action dans le pouvoir: dynamiques soumission-insoumission et création politique*, colloque international de théorie politique, UNIL Lausanne, organisation: Marie-Claire Caloz-Tschopp.
- 26.4.2010 Master Symposium, Zürcher Hochschule der Künste.
- 12.05.2010 *Du peuple à la multitude*. Rencontre des étudiants CCC et du professeur Gairo Daghini avec Toni Negri, Théâtre Forum de Meyrin, organisation: Mathieu Menghini.
- 14-18.05.2010 Voyage d'étude à Vienne. Présentation par Marion von Osten et ses collaborateurs du projet de recherche *Model House – Mapping Transcultural Modernisms*.
- Visite de la Secession, Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst, avec Oliver Ressler, suivie d'une incursion au bar d'artistes Schnapsloch.
- Visite du WUK, Werkstätten- und Kulturhaus.
- Visite de l'exposition *Changing Channels*, Mumok, design par Julie Ault et Martin Beck.
- Visite du Musée Freud.
- Rencontre avec Christian Hoeller, membre de la Faculté CCC de 2002 à 2007, théoricien et membre du comité de rédaction de la revue Springerin.
- Participation au séminaire de recherche de Marina Grzinic *Post Conceptual Art Practices*, à l'Akabild, Akademie der bildenden Künste Wien. Présentation des recherches Master des étudiant-e-s des deux écoles.
- 21.05.2010 *Points de vue croisés: genre et éducation avec Judith Butler*.
- Conférence de la philosophe nord-américaine Judith Butler, professeure à l'Université de Berkeley, Université de Lyon.

- 31.05.2010 Greg Sholette, Professeur invité à CCC participe au colloque *Creating Worlds, A discussion on the effects of the economic and political crisis and the opportunities of interventions*. Organisation: Gerald Raunig, Dan S. Wang, Vienne. Exposé *Activism and Knowledge Production*.
- 10–12.06.2010 *The Architecture of Human Rights*. Organized by Charles Heller (CCC Alumni) and Eyal Weizman, architect and writer, Director of the Centre for Research Architecture, Goldsmiths College, University of London.
- 13.06.2010 Invitation à participer au projet de recherche européen *Network of Radical Pedagogy* avec School of Architecture, University of Sheffield; Queen's University Belfast; Fatale, Stockholm; The Bartlett, The University College London.
- 15.06.2010 Envoi de la demande de subvention PIMPA à HES-SO, projet #VIS07-10.
- 21.06.2010 Invitation à participer à metropolitique.eu, une revue électronique créée pour favoriser les débats et confronter les savoirs et les savoir-faire sur la ville, l'architecture et les territoires.
- 22.06.2010 Rencontre avec Libero Zuppiroli, à propos de son ouvrage *La bulle universitaire. Faut-il poursuivre le rêve américain ?*
- 15.06-15.10.2010 Stage de Daniel Barney, étudiant Master 1 à l'Arab Image Foundation, Beyrouth, Liban.
- 17.08.2010 Séance de travail du projet PIMPA avec Renée Green, Javier Anguera, Pierre Hazan, Catherine Quéloz.
- 19.08.2010 Envoi de la demande de subvention PIMPA version 2.
-

Faculté CCC / CCC Faculty

Professeur-e-s / Professors

Docteur en philosophie, professeur honoraire à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève et rédacteur de la revue d'architectures *Faces* de 1985 à 2000, **Giairo Daghini** travaille sur le devenir urbain, la question de la multitude et de la métropole. / *PhD in philosophy, honorary professor at the Institute of architecture, University of Geneva, Giairo Daghini works on urban becoming, the issue of the multitude and of the metropolis.*

Diplômé du programme d'études postgrade CCC de la Head – Genève, **Sylvain Froidevaux** a vécu au Burkina Faso et défendu une thèse de doctorat à l'Université de Lausanne sur la connaissance des guérisseurs africains. Il développe une pratique d'anthropologie critique par l'art, s'intéressant en particulier aux questions liées à l'interculturalité et à l'écocitoyenneté. / *Graduated from the CCC Postgraduate Study Programme CCC at Head – Geneva, Sylvain Froidevaux lived in Burkina Faso and defended a thesis at University of Lausanne on the knowledge of African healers. He develops a practice of critical artistic anthropology, focusing mainly on issues of interculturality and ecocitizenship.*

Docteur en sciences politiques de l'Université de Genève, historien, journaliste et chercheur, **Pierre Hazan** est spécialiste du Moyen-Orient et des relations nord-sud. Il a été le témoin attentif de nombre de conflits (guerres de l'ex-Yougoslavie, Rwanda, Soudan, Proche-Orient), et a écrit plusieurs ouvrages dont *La justice face à la guerre* (Paris, Stock, 2000) et *Juger la guerre, juger l'histoire* (Paris, PUF 2007). / *PhD in political science at Geneva University, historian, journalist and researcher, Pierre Hazan is a specialist of Middle East and North-South relations. He has been a close observer of many conflicts (ex-Yugoslavia, Rwanda, Sudan, the Middle East). His published works include Justice in a Time of War (Texas A&M University Press 2004), Judging War, Judging History; Behind Peace and Reconciliation (Stanford University Press, 2010). Pierre Hazan is currently Senior Lecturer in Sciences Po in Paris.*

Artiste basé à Berlin et Paris, **Yves Mettler** est diplômé de l'Akademie der bildenden Künste, Vienne et du Programme CCC de la Head – Genève. Co-éditeur du magazine *Chicago, Times, Helvetica*, etc., il poursuit une recherche sur la formalisation des interactions personnelles et collectives et leurs expressions urbaines (architecture générique) et politiques (création d'une « culture européenne »). / *Yves Mettler graduated from Akademie der bildenden Künste, Vienna and Programme CCC, Head – Geneva. Co-editor of the magazine Chicago, Times, Helvetica, etc., artist and researcher, he works on the formalisation of personal and collective interactions and their urban (generic architecture) and political (creation of a «european culture») expressions.*

Artiste du net art et multimédia, **Nathalie Perrin** est chercheuse et éditrice dans les pratiques cyberculturelles et numériques. Ses recherches touchent aux interfaces digitales, aux savoirs multiples et partagés, à la culture des réseaux, la pratique des open-sources, et la culture digitale. / *Webart and multimedia artist, researcher and editor in cybermedia culture. She focuses her work on digital culture history, collective and shared knowledge, networks culture, open source practices and computer based artwork.*

Historienne de l'art formée en études curatoriales et Cultural Studies, **Catherine Quéloz** travaille à l'intersection de plusieurs champs – histoire/théorie de l'art, études genre et postcoloniales, études critiques, théories féministes. Elle est à l'origine d'un enseignement curatorial à l'Ecole supérieure des beaux-arts (1987) et co-fondatrice avec Liliane Schneiter du Programme d'études postgrades CCC critical curatorial cybermedia, ouvert en 2000 à l'Ecole supérieure des beaux-arts de Genève, devenu en 2007 Programme Master de recherche CCC de la Haute école d'art et de design, Genève. / *Art historian trained in curatorial and cultural studies, she works at the intersection of several fields – history/theory of art, gender and postcolonial studies, critical studies, feminist theories. In 1987, she conceived a curatorial training course at Ecole supérieure des beaux-arts de Genève and co-founded the CCC Postgraduate Programme with Liliane Schneiter in 2000, which became the CCC Research-Based Master Programme in 2007.*

Docteur en philosophie de l'Université de Miami, diplômé en littérature comparée et en histoire de l'art, **Gene Ray** réside à Berlin. Observateur attentif des formes d'engagement culturel critiques, tels les médias tactiques et l'art des réseaux, la critique des institutions

et l'histoire complexe de la tradition marxiste, il publie régulièrement dans des revues telles que *Third Text*, *Yale Journal of Criticism*, *Afterimage* et *Radical Philosophy*. / *PhD in philosophy at the University of Miami, graduated in comparative literature and in art history, Gene Ray currently lives in Berlin. Careful witness of critical forms of cultural engagement, such as tactical media and net.art, the critique of institutions and the complex history of marxist tradition, he regularly publishes in magazines such as Third Text, Yale Journal of Criticism, Afterimage and Radical Philosophy.*

Diplômée de l'Ecole supérieure des beaux-arts en 1999 (actuellement Head-Genève) où elle suit une formation en études curatoriales et de genre, **Anne-Julie Raccoursier** effectue un master en études critiques au California Institute of the Arts de Los Angeles (CalArts) en 2001-2003 au cours duquel elle privilégie les Cultural Studies et les Youth Culture Studies. Intéressée par les pédagogies alternatives, elle enseigne et poursuit une pratique artistique critique par les moyens de la reproduction technique (photo, vidéo). / *Graduate from ESBA Geneva and Calarts LA, she develops works in the fields of Cultural Studies, Youth Culture and Gender Studies using the media of technical reproduction such as video and photography.*

Professeur-e-s invité-e-s / visiting professors

Née en Roumanie, **Rozalinda Borcila** a fait ses études aux Etats-Unis. Artiste, activiste, enseignante, elle utilise des tactiques artistiques pour questionner des changements politiques et sociaux, l'open source et la collaboration. Elle est membre du collectif 6+ < www.6plus.org > et de BLW (BeLoW) texts / *Born in Rumania, Rozalinda Borcila studied in the United States. She teaches performance at University of South Florida. She works in the fields of art, activism and education, and uses artistic strategies to question political and social changes, open source and collaboration. She is a member of the collective 6+ < www.6plus.org > and of BLW (BeLoW) texts < <http://carbonfarm.us/blw> >, an artist-activist collective engaged in investigating ways to recover the power of speech in a culture where oral competence is displaced by media forms.*

C'est au moyen du film, de l'écriture, de l'architecture, des médias numériques, de pièces sonores, de programmes de films que **Renée Green** expose ses recherches sur la transformation des réseaux de relation et d'échange et sur les oublis de l'histoire ou les déformations de la mémoire publique ou privée. / *Via films, essays and writings, installations, digital media, architecture, sound-related works, film series, and events, Renée Green's work engages with investigations into circuits of relation and exchange over time, the gaps and shifts in what survives in public and private memories, as well as what has been imagined and invented. Green also focuses on the effects of a changing transcultural sphere on what can now be made and thought.*

Après un doctorat en sciences économiques de l'Université de Londres, **Christian Marazzi** est depuis 1997 professeur et responsable de la recherche au département de Travail social de l'Ecole pédagogique de la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI). Il a enseigné dans différentes universités, entre autres à Genève et à New York, et il est l'auteur de nombreuses publications consacrées à des sujets économiques et poli-

tiques, notamment *La Place des chaussettes. Le tournant linguistique de l'économie politique* (Éd. de l'Éclat, 1997) et *Et vogue l'argent!* (Éd. de l'Aube, coll. « Prospective du présent », 2003). Il est membre du conseil éditorial de la revue *Multitudes*. / *PhD in economics from London University. Since 1997, Christian Marazzi is professor and head of the research in the social sciences department of the Pedagogical School of the SUPSI.*

Basé à la fois sur une étude critique des systèmes d'économie parallèles, des pratiques sociales alternatives, des contestations sociales et sur une analyse empirique des politiques urbaines, le travail de l'artiste **Nils Norman** tend à penser et à problématiser les communautés marginales comme productrices de moments utopiques. Avant de s'installer à Londres, Nils Norman, originaire du Kent en Angleterre, a vécu à Cologne et à New-York. / *Nils Norman works across the disciplines of public art, architecture and urban planning. He has developed his own mix of art and activism, examining histories of utopian thinking and ideas on alternative economic systems that can work within urban living conditions.*

Artiste/activiste et écrivain, **Greg Sholette** fut l'un des membres fondateurs de l'archive PAD/D (Political Art Documentation and Distribution, 1980–1988), ainsi que du collectif REPOhistory (1989–2000), qui s'est donné pour mission d'écrire les oublis de l'Histoire et de les intégrer dans l'espace urbain, sous la forme d'interventions politiques et critiques. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'art dont *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (2010), *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* (with Nato Thompson, 2004) et éditeur de *Collectivism after modernism, The Art of Social Imagination after 1945* (2007). / *Artist-activist and critic writer Greg Sholette was a founding member of the Political Art Documentation/Distribution archive (1980–1988) and of the artists' collective REPOhistory (1989–2000) which investigates and re-contextualizes historical representation through site-specific public art works. He is author of Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (2010), The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life (with Nato Thompson, 2004) and editor of Collectivism after modernism, The Art of Social Imagination after 1945 (2007).*

Pascal Verniory est avocat de formation. Passionné par le monde des médias numériques, il se spécialise en droit informatique et en droit des contrats dès son intégration au Barreau de Genève en 1996. Son orientation vers les technologies de l'information est motivée par leur enjeu sociétal majeur et l'approche inventive qu'elles imposent en matière juridique. Il est également actif dans le domaine de la protection des données, du droit de l'Internet et de la propriété intellectuelle. En 2003, il rejoint le Centre des Technologies de l'Information (CTI) de l'État de Genève en tant que responsable de son service juridique. / *Lawyer with a passion for the digital media, Pascal Verniory studied computer science law and copy right law when he became member of the Geneva bar in 1996. His orientation towards computer science is prompted by the challenge in terms of law. He is also engaged in the issues related to copy right and copy left. Since 2003 he is a member of the CTI, Geneva.*

L'artiste et activiste culturel **Dmitry Vilensky** est un membre fondateur du collectif *Chto delat?/What is to be done?* et éditeur du journal du même nom. Il travaille principalement dans des situations collectives et interdisciplinaires, avec les moyens de la vidéo, de la

photo, du texte, de l'installation et d'interventions dans l'espace public. Il a enseigné dans de nombreuses institutions en Europe et a participé à des publications, notamment *Maska*, *Performing Arts Journal*, (Winter 2007), et *A Conversation on Education as a Radical Social (and Aesthetic) Practice* with Marta Gregorcic, Bojana Piskur, Marjetica Potrc, (Springerin 2006). / *Artist and cultural activist, instigator, in 2003, of the platform «Chto delat?/What is to be done?» and editor of the newspaper of the same name, Dmitry Vilensky works mostly in a framework of interdisciplinary collective practices in the media of video, photography, text, installation and intervention into public space. He participated to many exhibitions and conferences and taught in several institutions. His selected recent publications are among others Documenta 12 Magazine, Kassel (2007), "Maska" Performing Arts Journal (Winter 2007), A Conversation on Education as a Radical Social (and Aesthetic) Practice with Marta Gregorcic, Bojana Piskur, Marjetica Potrc, (Springerin, 2006).*

Connu pour ses travaux de recherche sur les collections muséales comme représentations de la construction de l'idéologie et de l'oppression occidentale, **Fred Wilson** utilise les conventions du display pour exposer un point de vue subjectif sur le musée et questionner les méthodes utilisées par les curators pour présenter une soi-disant vérité historique ou valeur artistique. Depuis 1979, il réalise des installations à fortes connotations historiques et sociales, utilisant le langage du display contre lui-même. / *Wilson's research on museum collections, turning standard display protocol on itself to expose the apparatus of centuries of Western ideology and oppression, is by now a signature style. While appropriating curatorial methods and strategies, Wilson maintains his subjective view of the museum environment. He questions how curators shape interpretations of historical truth, artistic value, and the language of display, and what kinds of biases our cultural institutions express.*

Silvia Kolbowski, artiste, théoricienne, écrivaine et enseignante est membre du comité consultatif de la revue *October* (MIT Press). Ses travaux touchent à l'éthique et à la politique de l'histoire, de la culture et de l'inconscient. Depuis la fin des années 1980, elle soumet l'idéologie du cube blanc à un examen rigoureux, infléchi par les théories psychanalytiques. Ses travaux récents couvrent des questions politiques plus vastes (les conséquences de l'ingérence des troupes américaines en Irak, le désengagement des États-Unis à l'endroit de leurs propres citoyens victimes de l'ouragan Katrina) au moyen du film et de l'installation vidéo. / *Artist, theoretician, writer and teacher, Silvia Kolbowski is on the advisory board of October journal. Her scope of address includes the ethics and politics of history, culture, and the unconscious. Since the end of the '80', she studies the ideology of the white cube of the museum and the gallery using psychoanalytic theories. Her later works cover wider political issues using videos and video installations.*

Assistant-e-s

Artiste, chercheuse et enseignante, **Alejandra Ballón** (assistante cybermedia) développe des projets d'enseignement artistique utilisant des pédagogies alternatives et conçoit la pratique artistique comme un mode d'action pour le changement social. Fondatrice et coordinatrice du projet d'art et de recherche multidisciplinaire *Le Bateau Rouge*, elle participe au projet de recherche PIMPA (Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artis-

tiques). / *Artist-researcher and teacher, Alejandra Ballón develops art projects using alternative pedagogies and conceives artistic practice as a mode of action for social change. Founder and coordinator of Le Bateau Rouge, a multidisciplinary art and research project, she also participates to the PIMPA research project (Politics of Memory and Artistic Practices).*

Laura von Niederhäusern poursuit des recherches (au moyen de l'essai filmique) sur les effets du mode de production post-fordiste dans les situations de la vie quotidienne. Elle s'intéresse plus particulièrement aux processus de subjectivation et aux possibles résistances marginales, entre autre par des actes de langage. Elle est également assistante coordinatrice du projet de recherche PIMPA (Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artistiques). / *Working with the film essay, Laura von Niederhäusern develops a research on the consequences of post-fordist economy on everyday life situations. She works more particularly on the subjectivity processes and forms of resistance, via speech acts. She is also assistant coordinator for the PIMPA research project (Politics of Memory and Artistic Practices).*

Diplômé du Programme CCC de la Head – Genève en 2003, collaborateur au Centre d'Art Contemporain Genève de 2004 à 2007, co-programmateur de l'espace d'art indépendant Forde, à l'Usine (2006-2008), **Aurélien Gamboni** développe une pratique réflexive critique par le biais de l'installation, du dessin et du texte. Il suit actuellement le programme pilote de l'Ecole des arts politiques de Science Po, Paris, et mène un projet d'art et de recherche sur la figure de l'Escamoteur et la « crise de la représentation ». / *Graduated from the CCC Programme in 2003, collaborator at the Geneva Contemporary Art Center from 2004 to 2007, co-curator at the independant art space Forde, L'Usine (2006-2008), Aurélien Gamboni develops a reflexive critical practice by the means of installation, drawings and text. He currently attends the pilote program of L'Ecole des arts politiques at Science Po, Paris, and develops a project of art and research about the figure of the Conjuror and the « crisis of representation ».*

Etudiant-e-s / Students 2009-2010

Master année 1

Antoine Aupetit
Daniel Barney
Nadia Bonjour
Maëlle Cornut
Hannah Entwisle
Vana Kostayola
Bénédicte Le Pimpec
Elene Naveriani
Agata Nowak
Francesco Russo
Melano Sokhadze
Laurence Wagner

Master année 2

Merouan Ammor
Valérie Anex
Giulia Cilla
Elia Eliev
Mauricio Gajardo
Sèverine Garat
Luz Muñoz Rebolledo
Inga Mustakallio
Sophie Pagliai
Darya Zagorskaya

Modules/cours/séminaires/laboratoires

Units/courses/seminars/laboratories

Etudes critiques / Critical studies / Gene Ray

The course aims to give students an immersive experience of critical theory oriented toward the development of each student's practice of artistic research. Immersion means: close reading and discussion of texts, films and artworks, in conjunction with the presentation and discussion of individual and group research assignments.

Students gain a working knowledge of basic categories and critical tools, through readings in critical theory up to World War II, with a special emphasis on Walter Benjamin and Bertolt Brecht. Part One explores problems of theory and modernity, the origins of critical theory in Marx's critique of capitalism, and the relation of art to society and politics. Part Two covers the period from World War II to the present, with a special emphasis on the Frankfurt critical theory of Theodor Adorno and the Situationist critical theory of Guy Debord.

Études politiques / *Political studies* / Pierre Hazan

Études politiques propose une introduction aux enjeux actuels et émergents d'un monde contemporain globalisé avec un accent sur les politiques de réconciliation, la justice transitionnelle, et les stratégies mémorielles.

Political studies introduces the current and emerging stakes of a globalized contemporary world with an emphasis on transitional justice, reconciliation politics and memory strategies.

Invité / guest: Samir

Études cross-culturelles / *Cross-cultural studies* / Catherine Quéloz

Études cross-culturelles étudie les phénomènes marquants de l'histoire culturelle contemporaine dans la perspective des recherches de l'École de Birmingham. Il introduit une recherche spécialisée sur les notions de subcultures, de micropolitiques identitaires, de théorie du genre, d'études postcoloniales, de relecture de l'histoire de l'art.

Cross-Cultural Studies references the Birmingham School to examine the epochal phenomena of contemporary cultural history. It introduces a specialized research on the notions of sub-culture, identity micropolitics, Gender Theory, Postcolonial Studies, critical re-readings in Art History and critical pedagogy.

Research : Best Practice / Catherine Quéloz

Research : Best Practices offre un module d'introduction aux méthodologies de la recherche par les moyens de l'art. Il introduit aux Creative Commons et initie des laboratoires de recherche.

Research: Best Practices offers an introduction to the methodologies of research emphasizing the notion of research through art and initiating research laboratories

Invité-e-s / guests: Nils Norman, Renée Green

Cybermédias_art des réseaux, net art / *Cybermedia_Net and Network Art* / Nathalie Perrin

Le cours cybermedia participe au développement de la culture Internet. Il pose les bases d'une pensée politique dans les groupes de discussion et les mutations technologiques initiées par les pionniers du cyberspace.

This cybermedia class participates in the development of Internet culture. It sets out the principles of political thinking in discussion groups and studies technological mutations initiated by the pioneers in cyberspace.

Invité / guest: Pascal Verniory

Tactical Media

De la macro-histoire à la micropolitique, l'enseignement, assuré par des artistes et des activistes, réexamine la question de la stratégie et de la lutte organisée pour relancer le débat sur les limites et les possibles d'un art politiquement engagé.

From macro-history to micropolitics, this class taught by artists and activists reconsiders the issues of strategy and struggle to call into question the limits and potential of politically engaged art.

Workshops: Rozalinda Borcila, Dmitry Vilensky, Fred Wilson, Gregory Sholette

Pratiques artistiques situées, discursives, interventionnistes / *Situated, Discursive and Interventionist Art Practices* / Yves Mettler, Anne-Julie Raccoursier, Silvia Kolbowski

Pratiques artistiques situées, discursives, interventionnistes explore le rôle de l'art dans la société et considère la pratique artistique comme une production de savoir. L'enseignement développe des stratégies critiques, analytiques et visionnaires et encourage les interventions signifiantes dans un large éventail de formats.

Situated, Discursive and Interventionist Art Practices explores the role of art in society and considers artistic practice as knowledge production. The course develops critical analytic and visionary strategies and encourages signifying multiform interventions that emerge in a wide range of different media, texts, lectures, ways of living or behaving, and in different institutional sites or communities of civil society. Students engage in independent research and production.

Master Thesis / Giairo Daghini, Catherine Quéloz & invités

Composée des résultats multiformes de la recherche collective et individuelle, Master Thesis comprend des travaux d'écriture, des exposés, et des productions dans les médias de la reproduction technique. Les étudiant-e-s sont encouragé-e-s à travailler individuellement et/ou collectivement et à développer leur propre conception de la pratique et de l'engagement artistiques.

Students construct their theses upon the multimodal results of their collective and individual research. Formats include writings, lectures, and productions realized in the media of technical reproduction. Students are supported to investigate the relation between inquiry and practice, modes of research and production in a specific environment. The work is not only to build great skills of interpretation and refine unique methods of making art, but also, through writing, research, and exhibitions, to learn how to shift fluidly and confidently between analysis and problem solving, between concept and object, and between contemporary art and its histories.

Projets collectifs / *Collective projects*

Projets Collectifs établit chaque année des projets collaboratifs avec une institution ou une collectivité étrangère. A cette occasion, le Master de recherche CCC engage des activités hors programme qui incluent des séries de conférences, la participation à des colloques, des voyages d'étude, workshops, études de terrain et présentations publiques.

Collective Projects proposes each year projects in collaboration with an institution or a foreign community. On this occasion, the Research-Based Master Programme CCC organizes extra-curricular activities such as cross-disciplinary lecture series, field trips, workshops and public presentations. (cf p.4)

Reading Group

Reading Group organise des sessions de lecture de textes théoriques en français et en anglais afin d'approfondir des points théoriques spécifiques. Il est encadré par les assistant-e-s. Thème de l'année 2009-2010 : Minorité, multi-identité, diversité.

Reading Group organizes readings of French and English texts guided by Programme assistants. Yearly topics: Minority, Multi-identity, Diversity.

ProPhD (Prospective PhD & post PhD)

ProPhD offre une plate-forme de réflexion, de débat et d'échange favorisant la production

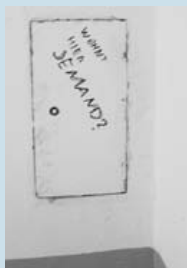
de la recherche doctorale par les moyens de l'art, encourageant le débat et la confrontation des idées et les échanges internes et externes aux réseaux artistiques et scientifiques. Le séminaire annuel est augmenté de sessions intermédiaires auto-organisées par les étudiant-e-s, artistes, chercheur-e-s.

ProPhD offers a debate and exchange platform to promote the production of PhD research through art praxis. Open to discussion it encourages the confrontation of ideas and the sharing of resources inside and outside of the artistic and scientific networks. The annual seminar is expanded in self-organized intermediary sessions where students, researchers, artists share their working topics and methodologies.

Invité / guest: Christian Marazzi



FREUST DU DICH
HIER ZU SEIN?
Ja, sischadatt!



that the interventionist leans towards the ideal of aesthetic detachment associated with autonomous art even when it claimed to be an avant-garde disruption of a “failed” reality. Take for example the vanguard descent into the everyday world attempted by the Productivists in the early decades of the Soviet Union. These artists sought to leave their isolated studios for the collective work place of the common man and women not to renounce aesthetics, but in order to reshape the vulgar mendacity of soulless mass production. In practice this was not what Adorno means by autonomous art of course, and their manifestos make that clear enough, but in theory their engagement with the everyday was built on a belief in a romantic, anti-capitalist ideal that the worker, with help from the artist, could bring about an aesthetic world free of alienated labor. So although Adorno would probably not be interested in a so-called interventionist kind of art, his writing tends to be more aligned with it than so-called community-based art.

As far as community-based art goes, it tends to side more with the theories of Habermas (we can see this today most clearly in the writings of Grant Kester). By using art to establish a notion of the public sphere, you can bring about some degree of positive change – legislative, discursive, environmental – within a local environment.

For example Critical Art Ensemble would probably say that they want nothing to do with any notion of “community.” They would assert that the very term “community” is inherently problematic because it tends to grow out of inherently flawed family structures. (Marxists once made similar critiques using labels like bourgeois morality and sentimentality.) But communities also tend to be based on false ideas about the natural world, such as gender hierarchies that appear inevitable when they are human constructions. At the same time, there is a definite allergy to the term “community” among many interventionist artists.

Other artists however, tend to use the term very fluently and freely as something that already exists with no pressing need to involve critical reflection. If you push them, they might say, “Well, it’s the gay-community, or it’s the Syrian-community in downtown Geneva,” or whatever it happens to be. Then actually, when you get really close to these so-called communities, you realize that they are very dispersed. They tend to only really become communities when they are confronted with a problem that defines them, often negatively, in a mirror as a “community.” So post-9/11 let’s say all Muslim people, which is of course a

hugely diverse group of people, suddenly became an alleged security problem as a whole “community.”

There is now perhaps a third arena of socially-based cultural production that is important to include here, and that would be the emerging arena of green or sustainable design that combines art and technology, but also certain aspects of community arts (actual social problem solving), as well as interventionist tactics (interrupting routine expectations), and under ideal circumstances it does this without getting stuck in the whole form/content, or art/craft dilemma. How this design discourse will infect and change contemporary art has yet to be determined.

Newsletter CCC is a transdisciplinary research program that brings people from different backgrounds, many of whom are not artists, to research in the context of an art school. Building on this and the way some artists are currently engaging in social issues, do you see a program like CCC becoming a trend? Does it represent a new way artists are working?

GS Yes, I think it’s becoming a trend. We are still at the very beginning of it, so it is hard to define. There are a few springing up. There is a Master of Fine Arts program that started about four years ago in San Francisco at the California College of Art, organized by Ted Purves called Social Practice. There is another in Portland, Oregon. We at Queens College are also working on a modest pilot program in social practice with the Queens Museum of Art that pivots on residencies dedicated to working in a very diverse part of Queens. But so far none of these has a clear definition of themselves, which has prompted other fine arts programs associated with these schools to challenge them by asking, “What are you exactly? What are you doing?”

So it’s at a very early stage, and it’s always possible that it is a trend that will go away. However, it may also be the beginning of something that is growing and defining itself. It seems to me that there are two slightly different versions or tendencies. One is focused on social-practice, while the other is more research-based. Certainly the two are connected, but I think CCC is more research-oriented even if it does include social practice. To my mind this is the most productive approach.

Newsletter In CCC we defend the thinking of research as a process, which means not focusing on the comple-

tion of a final product by the end of the two-year master's degree. That's a good point of view when carrying out research, but it also generates difficulty in defining what you are, where you are, and so on. CCC has existed for over ten years, and has had a lot of time to redefine itself for the program and the outside. However, each student in the program also has to find his or her own definition for what they are doing.

GS That is part of the process, asking what it is you are actually accomplishing. By contrast, a lot of fine arts programs, especially in the United States (but I am sure it is happening everywhere), have basically become educational factories or art factories. They produce artists who almost immediately have a relationship to the art market, which now dominates the art world. It's unbelievable.

Coming to a definition in negative terms, by saying what something is not, helps to define what it is. The CCC programme is a great opportunity where students are not pressured to necessarily produce a product that is within the gaze of the massive global art structure. There isn't an instrumental, educational decision that forces students to have a goal that people push them toward by asking, "Where is the product? How you are going to present this to the art world? How you are going to market yourself?"

Newsletter Do you think that art education (like CCC) represents a resistance against working in the art market? Does it represent a change in the way artists work generally?

GS I think it's both. I don't think it could have happened at a time when people were still more focused on painting and sculpture in the traditional sense. It is part of a broader framework. The art world has changed and shifted quite a bit towards immaterial practices as long as these can be commodified somehow. Which is to say, anything can now be brought, dragged, captured and displayed in an art gallery as "art" at this point. Once inside a white cube we interrogate it, demanding it speak with an aesthetic voice. Not only painting and sculpture and various artifacts, but also chemicals, animals, social experiences, even sexual acts; all become raw material for the enclosures of contemporary art. And not surprisingly, no matter what it is, no matter how ugly or profane or banal it might be in the everyday sense, these confessants do finally speak as if born with an artistic tongue. Contemporary art pivots on this moment of aesthetic interrogation moment. Still,

underlying all of this alchemical necromancy is the hegemonic force of the market, regardless if we understand this agency to be rooted in the power of actual capital or global semiotic discourse or whatever.

We are dealing with that phenomenon. You are absolutely right. One of the benefits of this new context is that a program like the CCC can exist, a program can act more or less as a philosophical interrogation of all kinds of disciplines and ideas without necessarily having to say "Here is what you have to do. Here is your curriculum. Here is your proper discipline." On the other hand, CCC is very much part of this broader shift, there is no question about it, and where this new paradigm will take us still remains to be seen.

Notes

1. See *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Nato Thompson and Gregory Sholette (editors), Mass MoCA/MIT Press 2004 & 2005; and also more recently: Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2010.
2. This interview has been recorded on May 26, 2010, by Hannah Entwisle and Laura von Niederhäusern, and transcribed by Hannah Entwisle.
3. <http://www.theiwt.com/>

ARTICLE. Alejandra Ballón (Alumni et assistante, Faculté CCC) revient sur le projet itinérant *Políticas del display* qu'elle a réalisé au Pérou en 2009. Elle interroge la possibilité d'un dispositif culturel d'intervenir dans le tissu social, et de soulever des débats, notamment, sur la participation citoyenne, l'action civile et l'éducation. / Alejandra Ballón (Alumni and assistant, CCC Faculty) comments on the itinerant project *Políticas del display* that she realized in Peru in 2009, which explores the possibility of creating new cultural devices and events that intervene at a social level and prompt new debates on civic participation and education.

Mémoire des *Políticas del display*

Un parcours partagé – par Alejandra Ballón

L'art, porteur de paradoxes, nous permet de percevoir les liens qui touchent les frontières et traversent les diverses sphères de la vie. Ces liens fins et mobiles relient l'art au monde social, économique, politique. Comme par effet boomerang, ces paradoxes révèlent les points de jonction et d'articulation entre ces sphères, lui donnant vie. Cette constellation de relations qui procure lieu, temps et forme à l'art est appelée dans cet essai «politique du *display*».¹

Ma réflexion émerge du projet artistique itinérant *Políticas del display*, qui peut servir comme cas d'étude. Dans *Políticas del display*, j'ai eu le dessein de mettre en place un nouveau processus d'élaboration et de partage de l'art par le *display* afin d'intervenir dans le paysage socioculturel péruvien, les opportunités de travailler en connexion avec Lima s'étant faites rares depuis mon exil volontaire à Genève. C'est ainsi que ma pensée se dirigeait vers des plateformes participatives expérimentales pour que le public puisse intervenir dans la réalisation et l'activation de l'art par les moyens du *display*.

Alors que le projet artistique *Políticas del display* (politiques du *display*) trouvait son lieu d'exposition et son curateur, je maintenaient depuis plusieurs mois des échanges par courrier électronique avec Maria Isabel Ferreira qui s'était engagée dans les problématiques environnementales/écologiques de la ville de La Oroya au Pérou, au sein de l'association Civil Labor. Parallèlement, et sans lien direct, j'avais l'envie profonde de redonner vie au projet *Pie de página* initié avec Augusto del Valle et Miguel Lopez en 2005 sur la création d'archives (et de plateformes de diffusion) sur la pensée critique/artistique contemporaine au Pérou.² Ces motivations ont guidé le voyage à Lima en août-septembre 2009 pour réaliser le projet *Políticas del display* dans son format d'exposition au sein des murs de [c]Star. L'intention était d'investir l'espace d'exposition par les moyens de l'art, sans marchandise. Le lieu d'exposition devenait un ensemble composé de diverses actions socialement nécessaires, voire urgentes. Les enjeux dans l'élaboration du *display* sont apparus comme fondamentaux dans la conceptualisation de l'exposition. Sa forme globale devait permettre de concevoir l'espace comme un dispositif pour déclencher la critique institutionnelle à travers les relations tissées entre les cinq installations présentées. La volonté d'accentuer une idée de continuité de l'action artistique a guidé le projet en général. L'exposition n'était pas un point de conclusion

présentant des œuvres achevées, mais plutôt une partie du processus de recherche appelé à se poursuivre.

Políticas del display a été accueilli par l'espace pour l'art contemporain [c]Star, au cœur du quartier du *Centro de Lima*. Comment sortir du *white cube* en intervenant dans le lieu d'exposition? [c]Star possède une aura de clandestinité et de précarité propre aux architectures désaffectées des années 50 situées au centre de Lima. L'atmosphère de [c]Star est amicale, modeste et spacieuse à la fois. Pour ce projet, les longs murs latéraux ont été enlevés pour laisser entrer, par de larges fenêtres traversantes, la lumière naturelle, le bruit et tout un contexte urbain chargé. Pendant le montage, j'ai cru comprendre et partager les motivations de Jorge Villacorta, fondateur de [c]Star, qui l'ont amené à mettre en place un tel espace à un tel moment. Après avoir dirigé plusieurs galeries qui accueillaient des projets d'art contemporain cutting edge, et après avoir traversé une période de santé très difficile, Jorge a poursuivi la diffusion d'une pratique critique combative en intervenant chirurgicalement au cœur de la scène artistique du pays. Le centre désaffecté de Lima doit donner une place à l'art contemporain péruvien, lequel doit se rapprocher et se positionner face à San Martín (libérateur de l'Argentine, du Chili et du Pérou), face au Palais du gouvernement et au Palais de Justice. Le projet *Políticas del display*, dans son format d'exposition, devait s'adapter organiquement à un paradoxe contextuel : placé à la fois en périphérie par rapport au système de l'art commercial et au cœur du quartier politique du pays.

Je suis arrivée à Lima en plein hiver, deux mois avant l'ouverture du projet, pour commencer la reconnexion depuis la résidence d'art TUPAC. Le projet a progressivement pu se développer avec le soutien de diverses organisations publiques et privées. L'équipe s'est formée rapidement : Augusto del Valle, curateur ; les artistes Jorge Luis Chamorro, Beatrice Glow, Vlado Alonso, Cherman Kino, Pablo Goto et Arturo Higa, ainsi que le collectif biologique Karurickay ; avec lesquels j'ai partagé les diverses installations du projet. L'idée de l'artiste, seul auteur de l'œuvre d'art, est remise en question par le *display*. Chaque action a été conçue pour être ensuite alimentée par un ensemble de personnes, associations, mouvements, et ONG. C'est par la collaboration que ces idées du *display* ont été activées et alimentées.

La politique du *display* a été conçue en écho aux termes d'Hannah Arendt: «La politique, entendons-nous dire, est une nécessité impérieuse pour la vie humaine, qu'il s'agisse de l'existence de l'individu ou celle de la société. L'homme ne vivant pas en autarcie, mais dépendant des autres pour son existence même, il doit y avoir un souci de l'existence qui concerne tout le monde, sans lequel précisément la vie commune ne serait pas possible. La tâche et la fin de la politique consistent à garantir la vie au sens plus large. Elle permet à l'individu de poursuivre ses objectifs en toute tranquillité et en paix, c'est-à-dire sans être importuné par la politique».³ Ainsi, nous pouvons comprendre les enjeux de ce projet comme ceux d'un art soucieux de son contexte sociopolitique et dérangé par la politique. Cela dit, le *display* général du projet était profondément imprégné, non pas seulement des actes du pouvoir actuel, mais plutôt par des non-actes, résultant de l'absence de prise en compte des politiques quant aux préoccupations de la société civile. C'est à travers cette dernière que nous pouvions tenter de les réactiver. Ainsi, cinq espaces se sont transformés en plateformes participatives et ont défini une sorte d'usage fictionnalisé de l'institution. Chaque *display* a été défini par une couleur et une fonction à la fois architecturale et institutionnelle: noir/entrée, participation citoyenne; gris/patio, action civile; vert/bibliothèque, éducation; rouge/bureau, responsabilité environnementale; doré/sortie, identité nationale.

Le contenu du *display* avait l'intention d'intervenir dans le tissu social en répondant à certains questionnements: comment impliquer la société civile dans une participation citoyenne active? Comment faire germer et diffuser une conscience environnementale? Comment se libérer de la bureaucratie et des contraintes de droit d'auteur pour pallier au manque de plateformes pour la diffusion de textes critiques sur l'art péruvien de notre temps? Comment engager une éthique artistique pour intervenir pertinemment avec les moyens de l'art face au caractère tragique de conditions sociales politiques environnementales spécifiques? Comment motiver la transformation d'une identité nationale stéréotypée?

Aujourd'hui, la recherche se poursuit. Cette première étape, qui s'est déroulée à Lima, a permis d'amorcer une diffusion des différentes actions et volontés d'intervention dans le paysage social péruvien. Grâce à l'appui du centre culturel El Cultural, l'exposition devient itinérante et s'arrêtera pour une deuxième étape dans la ville d'Arequipa fin 2010. Se posent dès lors les questions d'une recontextualisation, de nouvelles élaborations, et d'une continuité des

problématiques développées à Lima. On s'oriente vers une tentative d'articuler les notions de «l'esthétique du document» à des interventions dans l'espace public, dans un même souci d'articuler politique et esthétique par le *display*. Le matériel rassemblé à Lima pourra être réactivé, et voir ainsi son statut se modifier dans un glissement témoignage-document-archive. Chaque intervention sera le résultat de la mise en œuvre du potentiel de diffusion d'une problématique contextualisée dans une approche artistique *site-specific*. L'œuvre en tant que telle, l'ouvrage, n'existe que dans ce qui a permis d'être créé une fois l'exposition démontée: à La Oroya le premier bureau pour le MOSAO,⁴ et à Lima, des livres inédits photocopiés dans des bibliothèques personnelles, des arbres Hibakus dans de nouvelles demeures, une sensibilisation environnementale et des données scientifiques, une certaine réappropriation modeste d'un destin et d'une identité péruvienne en construction.

Notes

1. Cela nous amène à construire, par les moyens de l'art, des formes d'intervention dans l'espace public, la société civile, des communautés. Le *display* est entendu ici comme le dispositif qui favorise l'ouverture et l'interaction.
2. Cofondé, en 2004, *Pie de Pagina* est un projet de plateforme Web, un laboratoire de recherche et de critique artistique, qui s'est chargé de rassembler des documents perdus dans la mémoire collective, des textes d'artistes et critiques d'art contemporain du Pérou écrits entre 1950 et 2005.
3. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?*, Éd. Scuil, Paris 1995, p.73. [Titre original: *Was ist Politik?* Ouvrage publié à titre posthume en 1993]
4. Le MOSAO est le mouvement pour la santé de La Oroya – une des villes les plus polluées au monde –, qui dénonce depuis des années les abus que la corporation multinationale Doe Run exerce sur la population.

Pierre Hazan

Dans quel contexte le journalisme peut-il devenir un instrument d'intervention? Le journalisme exige généralement une forme d'objectivité, une position d'observateur et d'informateur impartial. Cette position est-elle toujours tenable / souhaitable?

Le journalisme permet de faire émerger et de cristalliser dans la sphère publique des faits politiques et sociaux. En tant que tel, par son simple exercice, il détermine, hiérarchise, organise et finalement met en sens ce qui devient objet de débats et ce qui reste dans l'ombre. Écrire, montrer, témoigner, quel qu'en soit le support participe à l'engagement, et oblige les politiques à s'exprimer, à prendre position, à édicter de nouvelles conduites et de nouvelles règles. En revanche, faire silence sur d'autres problématiques ratifie le silence social. Un seul exemple: pendant des décennies, les médias ont été très timides dans la dénonciation des actes pédophiles perpétrés par des gens d'église. Leur changement radical d'attitude a obligé les églises à formuler un discours ferme et sans ambiguïté, à élaborer une prise de position sans précédent. Par le seul fait de faire «news», le regard social ainsi que celui des églises ont évolué.

Tâchant ensuite de savoir si le journalisme est objectif, constatons tout d'abord qu'il n'existe pas une, mais de multiples manières d'exercer le journalisme. Citons le journalisme militant (la presse des partis politiques qui tend aujourd'hui à disparaître, et des sites «alternatifs» et «anti-globalisation»), le journalisme d'opinion, le journalisme conçu comme un produit industriel par des grands groupes de communication (l'action de TF1 a chuté à la bourse après la défaite de l'équipe de France au Mondial, car cela signifiait une baisse d'audience et donc des recettes publicitaires), le journalisme participatif où le lecteur lui-même peut être amené à écrire et à publier sur Internet... Mais pour revenir à la question centrale, il n'y a pas de vues de Sirius, de position d'extra-territorialité qui permettrait d'être «objectif» et «impartial». Le journalisme est inscrit dans une pratique historique, sociale, économique et politique. Il n'est jamais «objectif», mais au mieux, il peut tendre vers ce but.

notes pour un projet ((radio)) phonique

Cecilia Cardoso

Les politiques tentent de reprendre la main sur les marchés financiers [...] Objectif à la veille de l'ouverture des places boursières: redonner confiance dans l'Euro [...] Faut jamais avoir peur de l'Europe, c'est l'Europe qui nous protège. [...] L'Europe se réveille et les marchés financiers s'envolent, la nuit dernière un plan sans précédent de 750 milliards d'euros a été adopté pour enrayer la spéculation sur la zone euro, les places boursières rebondissent, plus 9,6% à Paris, 14% à Madrid. [...] Désormais les spéculateurs doivent savoir qu'ils en seront pour leurs frais!¹

*I can't believe the news today,
oh I can't close my eyes and make it go away,
How long? How loong? [...] ²*

Pour cette seule journée de lundi, la capitalisation boursière des entreprises du CAC 40 a fait un bond de 82 milliards d'euros, des bourses qui applaudissent, rassurées par les 750 milliards mis sur la table. [...] C'est la Société Générale qui enregistre la plus forte progression, plus de 23%, soit 7 milliards d'euros en une seule séance. [...] Les Français le savent, il va falloir se serrer la ceinture, un plan d'économie annoncé par le Premier ministre il y a quelques jours, une réunion cet après-midi avec les partenaires sociaux sur fond de déficit public, chacun s'attend à des mesures radicales.³

Demain aussi, il faudra se lever.⁴

Les mesures qu'on a prises l'année dernière, c'était des mesures de relance, et le contrat qu'on avait, et avec les Français et avec nos partenaires européens, était que c'était des mesures temporaires qui par hypothèse ont vocation à être retirées quand ça commence à aller mieux. Qu'est-ce qu'on voit aujourd'hui? On voit une croissance qui repart, qui repart plus que n'importe où ailleurs en Europe!⁵

*«Qu'est-ce qu'un millier d'économistes du FMI gisant au fond de la mer?
– Un bon début», blague-t-on à la Banque mondiale.⁶*

La solution à la dette grecque a été trouvée, c'est de faire de la dette européenne, mais ces 440 milliards, personne ne les a, donc si on s'en sert, il va falloir les emprunter, donc qui va être le back up de cette dette? C'est évidemment l'ensemble de l'Union Européenne! [...] Ce que José Manuel Barroso vient faire à la tribune c'est une proposition choc, demander un droit de regard sur les budgets des états membres de l'Union, avant leur adoption par les parlements nationaux. La Commission Européenne veut ainsi tirer les leçons de la crise grecque: éviter les dérapages budgétaires qui ont fait vaciller

l'Europe, et pour elle cela passe par l'instauration d'un gouvernement économique européen. [...] Nouvelles secousses sur les places boursières européennes, baisse de 5% à Paris, moins 7% à Madrid, moins 3% à Londres, c'est le secteur bancaire qui est principalement touché mais aussi l'Euro qui a atteint son plus bas niveau depuis 2008, il tombe à 1,24 \$ alors que se passe-t-il?⁷

La dette extérieure a toujours été liée aux milieux d'affaires, avec la complicité de presque tous les gouvernements, depuis Mitre et Quitana, jusqu'à Menem et De la Rúa. La politique de l'endettement a engendré en Argentine des générations de technocrates et de fonctionnaires, plus disposés à servir les banques et les compagnies internationales qu'à défendre leur pays. [...] Depuis ses origines, elle a dicté la politique nationale et aliéné le patrimoine public.⁸

Ce qui est terrible, c'est que pour expliquer aux gens qu'ils vont en chier encore, on sort la peur: «vous avez vu la Grèce qui est en train de couler? Ça va vous arriver, taisez-vous, surtout ne demandez pas plus que ce que l'on vous doit, et ça, ça va vous arriver!». C'est affreux! [...] – En gros votre prochain slogan c'est «on n'est pas si mal que ça en France», c'est ça?⁹

*Il n'y a plus à réagir aux nouvelles du jour, mais à comprendre chaque information comme une opération dans un champ hostile de stratégies à déchiffrer, opération visant justement à susciter chez tel ou tel, tel ou tel type de réaction; et à tenir cette opération pour la véritable information contenue dans l'information appa-
rente.¹⁰*

– Mais comment vous faites pour...

– ...pour vivre? [rires]

– On se dit qu'avec toute l'information qu'on a, soit on se suicide, soit on espère que ça va changer...

– Parce qu'il y a toujours de l'espoir!¹¹

Sources

- 1, 3, 5, 7 & 9: *Zapping de la semaine du 10 mai 2010*, émission de la chaîne française privée Canal+.
- 2: U2, *Sunday Bloody Sunday*.
- 4: *You, the living*, écrit et réalisé par Roy Andersson, Suède, 2007.
- 6: Comité Invisible, *L'insurrection qui vient*, éd. La fabrique, Paris 2007, p. 50.
- 8: *Mémoire d'un saccage*, écrit et réalisé par Fernando Solanas, Argentine, 2003.
- 10: Comité Invisible, *L'insurrection qui vient*, op.cit., p. 83.
- 11: Tupamaros, C.C.R., France, 2009.

INTERVIEW. Excavateur d'une mémoire institutionnelle refoulée, l'artiste nord-américain Fred Wilson (professeur invité, Faculté CCC) évoque les paradoxes idéologiques du musée, ainsi que ses propres méthodologies d'intervention et leur dimension sociale, esthétique et politique. / *Digging into the repressed memories of museums, American artist Fred Wilson (visiting professor, Faculty CCC) examines the ideological paradoxes within institutions, and discusses his own methods of intervention, highlighting their social, aesthetic and political dimensions.*

Fred Wilson

Interview by Alejandra Ballón and Aurélien Gamboni

Newsletter In your research work within museums, you are used to having a pretty unusual position, working amidst several layers of relationships. You were once a museum guard yourself, and now commonly approach the guard staff during your research, as well as the cleaning staff, communication staff, curators, committees, etc. How do you see yourself at the intersection of these relationships? What role(s) does it make you play?

Fred Wilson First of all, when I'm in a museum, part of the success of my intervention relies on the fact that I don't have a specific role. Sometimes it unnerves people, or makes them feel uncomfortable, especially at first because they don't know what to do with me. For example, I specifically say that I'm not a curator, because lots of people – especially curators – want to call me one. I have done curating in the past, and I certainly know that our jobs differ.

Also, there are two reasons for me to avoid that role. First, if I say that I'm a curator, then they can evaluate what I do with their own set of rules, and they will have the opportunity to discount what I do if they think that it's not the right way. The second reason is that the status of artist gives me more freedom to intervene. Everyone has a vague notion of what artists are like, and everybody has their stereotypes about artists, curators included. So, I know what they're thinking when I first come in, to some degree. It actually gives me a freer space, let's say, in terms of the role I can play in this kind of organization, because people in museums know that artists are unpredictable. This is also part of what makes them nervous; museums are all about control, so they fear that I might disrupt the whole institution! But surely I enjoy the fact that what I do, and who I am, is something that you cannot easily pin down. This allows me to talk to everyone, as I'm not part of the hierarchy. There's less of a barrier with certain people within the staff, like the people cleaning the floor, because they know that an artist is just someone that can be rich or poor, smart or stupid. So I could be any of those things and they won't know until they get to know me.

Newsletter Would you say that this position is more transversal, not totally remote from the existing hierarchy, but crossing all of its grades?

FW Yes, except maybe for the top level, the "trustees", who really know that they're more influential and power-

ful than everybody else. I interact with them to varying degrees, depending on the museum and the project – sometimes a lot, sometimes very, very little. Wealth is a huge divide. I don't know if it needs to be, but it is.

Newsletter So, you talk to all of these people, and they talk back to you. How do these dialogues develop?

FW Yes, in the beginning they are very polite conversations. After I'm there for a while, I begin to talk with more people and more people start to talk to me. It's a slow process of gaining trust, because the more I'm there, the more I know how things are organized, and what the hierarchies are in that particular museum. Once there's a level of trust, the conversation can then shift to more internal personal things between staff, between departments. Because I have no one to tell, they trust that I'm not going to talk. Obviously, the curators usually don't want whatever is going on in the museum to be known in other museums. Basically, these institutions are like dysfunctional families! Everyone thinks their own museum is dysfunctional, that everyone else has got it together, and that they're the only ones with all these weird issues. So they don't want anybody else to know. Eventually I find out about all of these dysfunctions, and they trust that I'm not going to tell everybody else what's going on in their family...

Newsletter You mentioned in your presentation yesterday that sometimes you turn out to be like a museum therapist, because of your outsider position and the confidence you inspire. But we guess that it isn't really the role that was planned at first.

FW It's not planned at all, and I didn't even make up that term. Someone in a museum once told me I was like a museum therapist, but truly I'm not looking to find out the gossip and intrigue, I don't need it for my projects. Still, it does happen that people talk to me about, for example, their view of the museum, their collection, the history of the place, relationships between some of the staff, and why certain objects are in the collection and some are not. As I will be there for a short period and then leave, I'm just someone that they can talk to. It's not part of my practice, but it certainly helps the projects I do. The more trust they have in me, the deeper the conversations I can have about my work, and the more open and honest they can

be about what I'm doing. If they like it or dislike it, we can have a good dialogue about our differences of opinion. But anyway, I will do what I have to do for the project.

Newsletter Could this informal role of «museum therapist» perhaps be extended to the whole institution? When you intervene in a museum, you tend to highlight what is usually hidden in the institutional discourse, in terms of representation and the writing of history. So you could be considered as a therapist to the museum itself, digging into repressed memories...

FW ...into repressed memories of the institution, yes. You know, if you are doing historical research, you do come across these issues. If we can extend this analogy, we should say that it's not necessarily a question of repressed issues, but rather issues that museum people usually don't consider meaningful, or useful. Still, there are clearly situations of institutional denial. Like when long-time professional staff and trustees collectively hold onto notions about the museum without questioning whether they are unwittingly affecting contemporary decisions. If there is an unexplained resistance to change, then there is something that is being repressed. As I mentioned, museums need to have control. They are controlling the meaning; they are controlling who comes in – even if they like to think they are not. And finally, they also want to control the meaning of the museum itself.

Another central aspect is that museums will usually say that they want to reach all of the people, gather different parts of the public. But at the same time they also want to please the elite, because that's how they get the money to keep the museum going. So there's a definite split there: the elite wants to remain elite, which means there's only a few people that are knowledgeable, but if you want to reach the whole population, that would mean everybody has the same knowledge, the same opportunity, the same interests. These are two very different goals, and they don't work together. All museums are somehow in denial about that situation – art museums anyway. I don't try to break this down, because it's how the museum functions, but every once in a while there's a situation where it becomes really obvious that they're working cross-purposes, and it becomes very difficult – at least in the United States, since the museums are not funded by the state in any meaningful way. There are wealthy people on the board of trustees who raise money from their wealthy friends. But then the public comes and they're paying, they're buying things

in the shops. Then the foundations and corporations also come in and are looking to see how many people are walking in the doors before they give money.

So the museum needs those two groups, and they have to speak to them in very different ways. I'm getting off the topic a little, but at the Metropolitan in New York, the former director used to say: “Yes we are an elite museum, but everybody can be elite.” Meaning you're coming in, and you're gaining this kind of knowledge, and you too can become the elite. This is how, in his mind, he's dealt with the issue...

Newsletter In a way, it reinforces the phenomenon that you often describe: when you go into a museum, you try to identify with whomever you think the exhibition is addressed to. By doing so you leave behind your own identity, background, and so on; you don't claim to represent a member of a specific community, you tend to forget that precisely because you are trying to fit in.

FW That's right, it reinforces this mythical elite.

Newsletter In your work you use the mimetic faculty by imitating the museum's display language. In this sense you arrange the museum's many different objects for another purpose: for disclosure, giving a voice to unheard minority voices. What does it mean for you to use the language of the institution in this way?

FW I'm sort of repressing, or limiting, my own creative instincts of display for the larger project, the larger idea. I really don't want people to think that I'm presenting new ideas through a fancy artistic display. To the contrary, I'm really just trying to reflect the museum back on itself for everyone to see.

Newsletter How would you describe these larger ideas?

FW I'm generally trying to reveal what's not being spoken about in the museum, whatever that is. That's why I always say I'm coming in *tabula rasa*. I don't know where it's going to lead, because if I knew when I first walked in the door, then obviously a lot of people would know it too, and there would be nothing to reveal!

Basically, on one side there's the subject of the project I am doing, which the public can really grasp, and which the museum can get behind. But outside of that or within

that, it's also a way of looking at the larger issues that the museum has, and I'm not sure in which direction it's going to go. Is it going to be about the museum and its public, about the museum and its own history, about the museum and the city, about the country and how it's amplified by the museum, or about class relationships, or something else? I don't know at first what is the going to be the strongest topic, I just know that there's something there that is very particular to this institution.

Newsletter In a way, the effects of your interventions are not only occurring within the project itself, but also on the transformation of the perception that you can propose to the public. For example, in "Mining the Museum" at the Historical Society in Baltimore,² you intervened on one floor while other floors presented the same objects as usually displayed. You regularly mention that after seeing a project of yours, the public can really have a different view of the institution itself. Maybe here the mimesis aspect is important, because you use the language of the museum in a really subjective way by inserting different forms of subjective discourse in a manner that is so obvious that it's not possible anymore to believe that the museum display is something objective, neutral.

FW Exactly. It holds a mirror to it, a mirror slightly different, and you're able to see what this is by looking in the mirror. That's the thing that really excites me. In the United States, unfortunately, they make it all wrapped up with slavery or whatever topic I'm using, but it's really not just focused on that. It works more as a great vehicle to reveal the museum, what the museum is talking about, what it's not talking about.

Newsletter Walter Benjamin described this mimetic faculty as a way «to read what was never written»,³ which also evokes a relationship between what is not visible but yet is still present.

FW Yes, it's very true, and it's a process that requires some time. When people want me to come for a quick intervention, then it doesn't really work. All I can do is a cute display. I think that the reason why I do good work is because I really respect the people who work in museums: I respect their scholarship; I respect their labor. You know, they love what they're doing, and I love what they do. So I need to give them respect and take time to really try to understand how this works beyond very immediate thoughts and off-handed ideas. Otherwise, it's not respect-

ful to them, and it really just becomes the ego, my ego, saying, "I know what you're about." As a matter of fact, I don't know, and it really takes a while to sort out and reveal these things.

Newsletter Something that strikes us is that you don't seem to be planning the exact effects of your intervention before being on site, before talking to the people. If there has to be an effect, if there can be a change, for example an institutional change about the way of seeing the museum and using the museum, then the people working there have to be part of it, to be part of this process. Otherwise it's not meant to last.

FW I should say that I have made projects in a short space of time, but then there is really no change in institutions. I can see things that don't work and reveal them, but that doesn't change people's thinking of what they did. I don't want the place to shut down, or to make them embarrassed. They're often really worried at the beginning that I might want to make fun out of them. They don't know what I might do. Perhaps they fear I might disrespect their scholarship, or not have the scholarship they have and put something in the public that has the wrong meaning. Or they may be concerned that I might present something that contradicts them to such a degree that it becomes embarrassing for them to have this kind of discussion.

So those kinds of things happen when I haven't had the time to work my ideas through with the professionals. So I'm trying to go in knowing that I have my own ideas and my own prejudices. It's like travelling: if you travel to another country, you always think you know things based on what you may have read, but you never really get to know where you are. You can go there and say, OK, I've read that in my guidebook and then leave, but in the end you really don't know the place at all. So, my desire is not to have that kind of tourist experience. Rather, I try to make myself available, to open myself up, to make myself vulnerable, and people respect that. Sometimes they will open up too, while others just won't, no matter what, and I respect that too. But I have to be willing to do that in order to get further into this work, and come up with some theses.

Newsletter In order to have this kind of specific position, then it has to be an invitation, you cannot force the site of your intervention. It has to be wanted.

FW That's right, it has to be the top people, the director,

the trustees, or the chief curator. They have to invite me, because that means they understand what I do, to some degree, and that they will stand behind me in the process. But you know, I mentioned that there are people who will look at the artist as somehow suspicious in a museum, but there are also others who just think the artist is a kind of messiah, a master, a superstar, a magician or whatever, and I really need to avoid that too because then it creates a separation between me and the others. It also makes me very uncomfortable; it's not how I perceive myself.

Notes

1. This interview has been recorded on March 30, 2010, by Alejandra Ballón and Aurélien Gamboni, and transcribed by Aurélien Gamboni.
2. "Mining the Museum", an installation by Fred Wilson at the Maryland Historical Society in Baltimore, 1992-1993.
3. Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty", in *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz éd., Schoken Books, New York 1986, p. 336

ARTICLE. Dans quelle mesure des actes d'interventionnisme émancipateurs peuvent-ils être menés au sein de (voire par) l'institution? Co-conceptrices du Programme CCC, Catherine Quéloz et Liliane Schneider reviennent sur quinze années d'interventions et de non-interventions, comme autant de formes d'engagement critique. / *To what extent can emancipatory forms of interventionism be developed within – or even by – the institution? Catherine Quéloz et Liliane Schneider, co-founders of the CCC Programme, provide a detailed list of interventions and non-interventions from the last 15 years that can serve as examples of the various forms a critical engagement can take.*

Fair-Play¹ Franc-Jeu

Interventionnisme institutionnel – par Catherine Quéloz & Liliane Schneider

La construction d'un Programme d'étude suppose des formes d'intervention continues et une attention soutenue aux transformations de l'institution et aux occasions d'intervenir. C'est ce qu'on peut appeler un projet global local. Il s'inscrit dans une institution en mouvement et a lui-même son propre corps de questions-réponses et d'interlocuteurs. Il s'agit de développer une vision «stratégique» dirait-on dans la langue des médias. Plus modestement, il s'agit d'être sur le terrain des ouvertures potentielles de contributions à l'ensemble de l'institution.

Un programme d'étude est un lieu de formation où des expériences peuvent ensuite être partagées par l'ensemble de l'institution. Les occasions ne manquent pas, mais il faut les voir, les saisir, accepter d'y consacrer du temps, de l'énergie.

La période déterminante est délibérément celle qui précède les transformations dues au processus de Bologne et la mise en place des HES.²

CRÉATION D'INSTANCES DE DÉLIBÉRATION

Intervention 1

En septembre 1996, à la demande de quelques enseignants, la nouvelle direction³ organise un «débat d'école» pour marquer un tournant et développer des situations participatives.

Intervention 2

Proposition de mise en place d'un dispositif de délibération collégial, la «plate-forme de délibération» que nous avons décidé de prendre en charge avec l'appui de collègues afin de reverser les acquis de la formation continue à l'ensemble des collègues et étudiant-e-s.

La formation continue est souvent individuelle et fait l'objet d'un rapport, nous souhaitons que l'expérience de chacun se mesure à la réalité concrète dans le partage avec les autres.

Intervention 3

Construction et développement d'une plate-forme de délibération⁴ (1996-1999). La plate-forme propose de repenser les formes du recrutement et de prendre en charge l'ensemble des recrutements des professeurs invités pour trois ans. Chaque enseignant et étudiant pouvait consulter les dossiers de candidature et consigner ses remarques, commentaires et questions dans un cahier ouvert. Tous parti-

cipèrent à la conférence probatoire et au vote. C'est ainsi qu'a été établie la sélection des candidats, entérinée par la direction.

Intervention 4

Réunion de plusieurs enseignants et professeurs invités pour la mise en place d'un colloque intitulé «Modes d'échange/Exchange Modes» (24 mars 2000). Le symposium ouvert au public a accueilli pour intervenants des artistes⁵ de Genève, de Paris, des Etats-Unis, un critique des sciences, des membres du premier SEL (Système d'Echange Local) créé à Genève.⁶

Intervention 5

En urgence, sous la direction intérimaire, suite à la démission du représentant, participation à la Commission des statuts.⁷ La commission demande une définition de la recherche.

Intervention 6

Mise en place d'un groupe de travail collectif intégrant enseignants et étudiants, nommé la Constituante.⁸ La Constituante organise une journée de réflexion sur la recherche.⁹ L'assemblée postule que la recherche est ouverte à tous et qu'enseignants et étudiants peuvent participer à la recherche. (Publication.) Ce travail sera suivi d'une journée de rencontre avec les responsables de la HES-GE, Jacques Thiébaud, Martin Kasser et par la suite avec Charles Beer. A l'initiative de plusieurs participants qui souhaitent la création d'une assemblée des enseignants, la Constituante est dissoute.

Intervention 7

Participation aux travaux du Conseil de la direction intérimaire.¹⁰

Intervention 8

Intervention au Conseil d'Etat commission de l'enseignement supérieur¹¹ au sujet de la réunion de l'ESBA et de la HEAA, sous la direction de la HEAA, pour exprimer le refus d'abandonner le poste de direction pour l'ESBA, et proposer deux directions pour un travail conjoint.

Intervention 9

A notre demande,¹² intervention au Château¹³ pour une discussion sur l'école comme pôle art de la Suisse occi-

dentale. Projet d'une direction plurielle, pour renforcer le réseau HES-SO et faire de Genève la capitale du réseau art.

Intervention 10

Participation à l'Association faitière des associations d'enseignants pour délibérer sur les propositions de la Commission des statuts et soutenir les dossiers d'enseignants mis en difficulté.

Intervention 11

A la demande de Jacques Thiébaud,¹⁴ rencontre pour la création d'un think tank pour réfléchir à la place d'une école d'art dans le réseau HES-SO.¹⁵

Intervention 12

Participation à la commission de la recherche qui deviendra le «Laboratoire des mondes possibles». Présentation de la conception de la recherche CCC aux experts invités,¹⁶ membres du conseil scientifique de la recherche.

Intervention 13

Demande d'entretien avec les responsables de ITH¹⁷ de la Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, pour discuter de la recherche. La rencontre sera suivie de deux séances de travail à Berne avec le responsable de la recherche HEAD et le directeur Jean-Pierre Greff.

Intervention 14

Ouverture du séminaire Walter Benjamin (1985) qui s'étend aux études critiques et aux cultures cybermédias. Une relecture pour aujourd'hui des apports de l'École de Francfort, qui tient compte du retour critique venu des Etats-Unis.

Intervention 15

Construction d'un séminaire d'études curatoriales (1987-2000), considéré comme un enseignement pratique/théorique. Un des premiers espaces d'enseignements européens consacré à la question de l'intermédiation et de l'exposition.¹⁸

Intervention 16

Création d'un atelier des professeurs invités internationaux.¹⁹

Intervention 17

Suite à la fermeture de la «plate-forme de délibération», mise en place d'un séminaire conjoint (études critiques et

curatoriales) de lecture «Reading Group» (1995-1999) ouvert à tous. Les lectures proposées par les membres du groupe s'inscrivent dans les théories de genre, post-coloniales et les transformations de l'histoire/théorie de l'art.

Intervention 18

Proposition de création avec les collègues internationaux²⁰ d'une université potentielle: University for Outward Matters.

Intervention 19

1998 à ce jour, contribution à la conception du programme et à l'enseignement de l'École Le Magasin Grenoble. Mise en œuvre de séminaires et collaboration à l'élaboration du projet annuel.

Intervention 20

Conception (1998) et construction (2000)²¹ d'une unité d'enseignement, nommée Programme d'études postgrades CCC²² (Actuellement Programme Master de recherche CCC). Il s'agit du premier programme d'études postgrade dans l'école et une unité d'enseignement transdisciplinaire, bilingue qui propose un «programme» d'enseignements et des domaines d'étude bien définis.²³

Intervention 21

Mise en place d'une structure d'accueil favorisant l'intégration des étudiants de l'université.

Intervention 22

Accueil du cours de Formation continue des enseignants d'art et d'histoire de l'art de l'enseignement secondaire et organisation d'événements en collaboration avec les étudiant-e-s CCC (2005-2008).

Intervention 23

Enseignement dans le cadre du Collège des humanités, sciences humaines et sociales de l'EPFL en année 1, 3 et 4 Master, depuis 2001.

Intervention 24

Création d'un séminaire de prospective PhD (2005) qui marque la volonté de soutenir des projets de recherche sur le long terme et de réunir les doctorants pour construire une école doctorale de la Suisse occidentale.

Intervention 25

Création d'un séminaire «Voici demain» et de Futures Studies (2007).

Intervention 26

Intervention au Conseil de direction à l'occasion de la présentation du Programme Master, «Autocritique dans l'institution en 5 points» suivie de «le vocabulaire» pour défendre une «autre» conception de la recherche, transdisciplinaire, par étape, mutualisée, partagée (29 novembre 2007).

CONSTRUCTION D'UN RÉSEAU DE COOPÉRATION LOCAL ET INTERNATIONAL**Intervention 27**

Mise en contact du doyen de la faculté des Lettres et du directeur de l'ESAV.²⁴ Mise en place d'une commission bipartite. Participation à la commission bi-partite²⁵ (1977) Ecole supérieure d'art visuel (ESAV) et la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, qui a favorisé la reconnaissance des titres de l'ESAV au niveau de la demi-licence (diplôme de l'ESAV considéré comme une demi-licence à condition d'un complément de diplôme de 12 crédits).

Intervention 28

Depuis 1996, la coordination du Programme CCC a réalisé chaque année des projets dans le cadre de la formation continue de l'enseignement supérieur. Le volet principal de chacun des projets a été la participation à des journées d'étude, des conférences et des colloques organisés par des Instituts et des Académies d'art en Europe. La participation active par des communications a établi des relations durables de partenariat entre les enseignements et les recherches menées par la coordination CCC et ses collègues à Vienne, Brême, Amsterdam, Leipzig, Londres, New York, Berlin, Lüneburg, Stockholm.

1997 **21 mai** *New Genre Public Art*. STROOM, haags centrum voor beeldende kunst. Organisation: Lily van Ginneken et Arienne van Staveren.

8 novembre *Information, Education, Entertainment II*, Institut für Gegenwartskunst, Akademie der Bildenden Künste, Wien. Organisation: Ute Meta Bauer, professeur.

1998 **12, 13, 14 juin** Symposium: *Curating Degree Zero*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen. Organisation: Barnaby Drabble, Londres et Dorothee Richter, Bremen.

27, 28 novembre Symposium: *La pratique curatoriale: un domaine d'étude?*, Le Magasin – Centre National d'Art Contemporain de Grenoble. Orga-

nisation: Yves Aupetitallot, Catherine Quéloz.

1999 **18, 19 mars** *Out of the Bubble: new territories for art education*, Central St Martins College of Art & Design, Londres.

1, 2 octobre Symposium: *A World at One with Itself*, Institute for International Visual Arts (inIVA), Londres. Organisation: Zeigam Azizov.

2000 **14 janvier** *Perspektiven für neue Modelle der künstlerischen Ausbildung*, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Akademie of Visual Arts, Leipzig. Organisation: Beatrice von Bismack, Alexander Koch.

28 janvier *Artiste(s) en question(s)*, Sous-sol/CCC Organisation: Gabrielle d'Angiolella, formation continue CO-PO.

26-27 février Colloque: *Ecole et Culture*, Cellule pédagogique du Département de l'Instruction Publique au BAC, Genève. Organisation: Claude-Hubert Tatot, Silvia Alberton.

15 septembre *Art visuel, culture visuelle. L'enseignement de l'art: Quoi permettre?*, Congrès annuel de l'AICA, Tate Modern, Londres. Organisation: Sarat Maharaj.

7-10 novembre Colloque: *Urbicide, urgence, reconstruction et mémoire*, Ecole Nationale des beaux-Arts, Lyon, Institut d'architecture de l'Université de Genève, Ecole supérieure d'art visuel, Genève.

2001 **16, 18 février** *Colloquium on curatorial training*, The Center for Curatorial Studies at Bard College, in collaboration with the Goethe-Institut New York. Organisation: Norton Batkin.

23-25 mars *Curating. Management. Education*, School of Business, Stockholm University, Department of Art History Stockholm University, Konsthall Stockholm, Liljevalchs Konsthall Stockholm.

Organisation: Margaretha Rossholm-Lagerlöf, département d'histoire de l'art, Université de Stockholm; Pierre Guillet de Monthoux, Katja Lindqvist, School of Business, Université de Stockholm.

2002 **9-11 novembre** *Welcome to the Revolution*, Institute for Theory of Design and Art (ith) at the Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ). Organisation: ITH, Zürich.

2003 **1er mai** *Etudier et travailler dans les arts et la création*: table ronde, Salon de l'étudiant Swiss up, Palexpo Genève, avec Pierre Keller, ECAL.

2004 **7 janvier** *La culture activiste et le Net des libertés*

- publiques*. Organisation: Collège Invisible, post-diplôme de l'École supérieure des beaux-arts de Marseille. Invitation: Paul Devautour.
<http://003.college-invisible.org/cybersyn/>
- 12-13 mars** *Atelier Europa: Creative Labour in New Cultural Economies*. Organisation: Angela Mc Robbie (Goldsmith College) et Kunstverein München. En collaboration avec ITH Institut de Théorie de la Hochschule für Gestaltung, Zürich.
- 23, 24 avril** *Jouable: Art Jeu Interactivité*, Colloque. Organisation: Haute Ecole des Arts Appliqués, HEAA, Genève Centre pour l'image contemporaine, St Gervais – Genève.
- 23-27 août** *Sites et territoires de l'histoire de l'art*, 31e Congrès du Comité international d'histoire de l'art, Montréal, Canada. Comité organisateur: Nicole Dubreuil, Université de Montréal.
- 22 septembre** *La recherche et les domaines des études postgrades. L'exemple du Programme d'études CCC*, Domaine Le Kerguéhennec CAC. Organisation: Ecoles supérieures des beaux-arts du Nord, Jacques Sauvageot.
- 15, 16 octobre** *The Artist as Public Intellectual*. Organisation: Akademie der Bildenden Künste Freunde der Secession, Vienne.
- 29 octobre** *La recherche dans les Hautes Ecoles de Musique*. Journée d'étude. Organisation: Conservatoire de Musique de Genève, Haute Ecole de Musique.
- 6 novembre** *Re:search in and through the arts*, symposium. Organisation: ELIA 8th Conference Lucerne, Kirsten Langhilde, Christine Heidemann, University of the arts, Berlin.
- 2005 **13 avril** *Curating Degree Zero*; Discussion Event Curating and the Public Sphere, UCE, Bournville Centre for Visual Arts, Birmingham.
- 6 mai** *L'artiste et les Droits de l'Homme*. Café des libertés; Université de Genève, Garden Party de la Faculté des Lettres. Organisation: CODAP, Centre de conseils et d'appui pour les jeunes en matière de droits de l'homme. Jardin des Bastions.
- 14,15 octobre** *Inscriptions/transgressions. Histoire de l'art et études genre*. Colloque annuel de l'Association suisse des historiens et historiennes de l'art. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
- 9-21-24 octobre** *Pilot: 2*. International Artists' & Curators' Forum. Talk 23rd October: *Artists' Networks, Communities and Independence*. Anna Harding, John Reardon, Roman Vasseur, CCC Research Study Programme.
- 11 novembre** *Sensuous Knowledge 2: Aesthetic Practice and Aesthetic Insight*, An International Working Conference on Fundamental Problems of Artistic Research and Development at Solstrand, Norway.
- 2006 **21 janvier** *Curatorial Timeline: les temps changent*, Ecole du Magasin, Grenoble. Organisation: Alice Vergara-Bastiani. 2e symposium réouverture du Magasin CAC. Conférence *Co&Co&Co. Co-production, coopération, collaboration*.
- 9-11 février** *Art et féminisme: méthodologies plurielles*, Université de Rennes 2, Haute Bretagne, Département d'histoire de l'art et d'archéologie.
- 7 avril** *Les enjeux de l'enseignement de l'art aujourd'hui*. Assises Nationales des Ecoles Supérieures d'Art Rennes. Modération, Table ronde *L'économie de la connaissance*.
- 23 mai** *Autour du Portrait de l'artiste en travailleur* [d'après Menger], Ecole supérieure d'art de Grenoble. Enjeux professionnels de l'activité artistique.
- 15 juillet** *Practice as research – Der Sprung ins Kalte Wasser*. Conférence «Un projet pilote de formation artistique critique: le programme d'études CCC à l'ESBA Genève», Shedhalle et F + F Sommerakademie, Zurich.
- 30 juillet** Programme de recherche AGGLO. Interview du Programme d'études CCC par Béatrice Rettig. Edition en ligne. <http://agglo.info/ccc>
- 2007 **20 février** *Vidéo Danse*, HEAD Département cinéma (Yvonne Rainer, Trinh T Minh-ha).
- 21 mars** *World Psychedelic Forum*, Bâle.
- 10 mai** *La construction des savoirs en réseau, avec le Web, entre pairs, avec de l'information nomade et augmentée*. Conférence donnée au Séminaire des bibliothécaires et documentalistes des écoles supérieures d'art en France, à l'École supérieure d'art de Clermont Communauté.
- 19 mai** *Belgrade O3ONE Independent Art Project* (Serbie). Curateur Marko Stamenkovic. Exposition, événement nocturne. Contrasted Working Worlds Artists.
- 26 novembre** *L'espace de formation européen dans les domaines de l'art et du design*, «1996: lancement du programme européen Socrates/Erasmus. 2007 et suivantes: opportunités, enjeux et contraintes critiques des coopérations et des projets collabo-

- ratifs». Organisation : Alexandre Kirstetter.
- 2008 **30 janvier** *Ex Machina Virtuae*, conférence «Fonctionnalité des plates-formes participatives». Organisation: *Contre-conférence*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA), Béatrice Rettig et Jean-Baptiste Bayle.
- 2009 **23, 24 April** *The difference of art and art research across the disciplines*, ELIA (The European League of Institutes of the Arts) Zürcher Hochschule der Künste ZHdK.
27-29 November *Art, Globalisation and Crisis*, conférence de Gene Ray: «Dialectical Realism and Radical Commitments: Brecht and Adorno on Representing Capitalism», Historical Materialism Conference, Londres.
- 2010 **29-30 April** *Artistic Research: Evaluation and Canon Formation*. Meeting, Zurich University of the Arts (ZHdK). Under the Auspices of ELIA (The European League of Institutes of the Arts).
16 avril *Work in progress · Etudes Genre*, HES-VO Valais.
23-25 avril *La pensée et l'action dans le pouvoir. Colère: dynamiques soumission-insoumission et création politique*. Colloque international de théorie politique, Université de Lausanne.
21 mai *Points de vue croisés: genre et éducation*, Judith Butler, professeure à l'Université de Berkeley, Université de Lyon 2.
11 juin *Extraterritoriality. The juridical, spatial and political conditions of refugee camps and Other Extraterritorial Spaces*. Geneva (John Palmesino, Ursula Biemann, Eyal Weizman, Manuel Herz, Michael Flynn).

Intervention 29

Mise en place du Programme Socrates-Erasmus (1997) d'échange d'étudiants et d'enseignants. Une occasion saisie de traverser d'autres institutions et de rapporter à l'intérieur de l'école l'expérience de leurs travaux et enseignements.

Intervention 30

Echanges et contacts avec l'Institut de théorie (ITH) de la ZhdK. Rencontre et discussion sur la question de la recherche et des études doctorales.

Intervention 31

Visite à l'ECAL pour un tour guidé du nouveau bâtiment et un échange avec le directeur.²⁶

Intervention 32

Multiples interventions dans les productions publiques des étudiants et anciens étudiants.

NON-INTERVENTIONS INSTITUTIONNELLES (OR UN-INTERVENTION²⁷) SUR LE MODE JE PRÉFÉRAIS NE PAS...²⁸

La non-intervention est une forme de retrait, de prise de recul permettant détente et rebonds. Il y a un vaste domaine actif de retenues d'intervention consignées dans un classeur (noir) inaccessible, dans une archive de notes et des échanges épistolaires, dans une liste de hauts faits de lutte sur les territoires des casemates et des châteaux académiques.

Non intervention 1

Dits et écrits tatillons, pessimistes, péremptoires qui s'ils n'étaient classés, finiraient par décourager la meilleure volonté²⁹ du monde.

Non intervention 2

Répertoire de notes sur le ton, le vocabulaire employé, les écarts de langage, les corrections véhémentes.³⁰

Non intervention 3

Les situations imaginées: mettre les protagonistes sur un bateau pour assurer le temps de longues séances... [Besoin d'explication? Les décideurs devraient éteindre leur téléphone portable et autres périphériques leur permettant toujours d'avoir le regard ailleurs.] Proposer un séminaire en marchant (de préférence dans les Alpes) pour voir qui tient sur la durée.

Non intervention 4

Parution sous le nom et la figure de personnages fictifs, dans tous les domaines de la pensée (inventions dans les concepts et les vocabulaires) avec pour objectif de déplacer la pensée et secouer la stagnation des situations par le rire.

Non intervention 5

Garder le regard sur l'horizon et traverser le quotidien sans se laisser déborder ou perturber.

Non intervention 6

Mettre un collier de perles ou s'ébouriffer les cheveux.

Non intervention 7

A l'horizon des années à venir, mettre en réserve et tracer des actions potentielles et des imaginaires préparant le terrain des réalités.

Notes

1. Expression anglaise composée de fair («clair, franc, honnête, sans tricherie») et de play («jeu»), désignant une conduite honnête dans un jeu, puis dans toutes circonstances.
2. Les formes plurielles de délibération (dans le domaine de la création de commissions, le développement d'un réseau de contacts local, national, international et les initiatives prises dans les champs d'enseignement et des pédagogies) viennent de l'expérience générationnelle des années 1970. Elles faisaient défaut dans les années 1990.
3. Bernard Zumthor
4. Chaque séance hebdomadaire puis mensuelle de la plate-forme de délibération a été archivée de même que le récapitulatif de la séance de clôture.
5. Trebor Scholz (IDC), artiste et professeur, Gianni Motti, artiste, Jacques Mirenowicz, critique de sciences, Pauline Boudry, Brigitta Kuster, Renate Lorenz, artistes, les membres du Système d'Echange Local (SEL) de Genève, et Brian Holmes (Ne Pas Plier).
6. Le principe du «Système d'Echange Local» consiste à échanger des biens, des services et des savoirs au sein d'une association, en les mesurant dans une unité non monétaire.
7. Liliane Schneider, Henri Burkard
8. Cf. Déclaration commune du 30 octobre 2001. «L'ESBA se donne pour tâche de former à la recherche. À divers degrés et de différentes manières, celle-ci est pratiquée par tous les enseignants. Ces recherches s'inscrivent dans plusieurs champs: la création et l'esthétique, la réflexion critique, l'intervention sociale, l'enseignement artistique, la transmission des savoir-faire et la conservation du patrimoine, etc. Elles allient étroitement théorie et pratique et stimulent des approches interdisciplinaires.»
9. Rapport sur la recherche à l'ESBA. Textes du groupe de préparation et rapports des groupes de travail de la journée de la recherche du 2 mai 2002.
10. En janvier 2001, L'Ecole supérieure des beaux-arts ESBA rejoint le dispositif genevois des HES.
11. José-Michel Buhler, Marco Kaufmann, Catherine Quéloz, Liliane Schneider, Michel Vincent, le 16 janvier 2003. «Nous demandons une forme de direction propre à l'ESBA, de même niveau et titre que ceux du directeur des HEAA, ainsi qu'un centre de concertation interinstitutionnel conformément au cadre réglementaire actuel des écoles d'Art. (1996 - C1 10.56 art.2)».
12. Jean Burle, Jacques Magnin, Catherine Quéloz, Liliane Schneider
13. Château, le terme est bien utilisé ici pour faire référence à un autre âge, dans le sens où «l'histoire se répète la deuxième fois sur le mode comique», d'ailleurs, n'est-ce pas sur ce mode qu'une écriture de l'histoire reste l'outil d'émancipation des sans-noms?
14. Jacques Thiébaud est directeur général des HES-Genève en 2005.
15. A la rentrée académique 2006, les deux écoles sont regroupées pour former la Haute école d'art et de design – Genève.
16. Clémentine Deliss, Patricia Falguières, Jörg Huber, Jean-Marc Lévy-Leblond, 18 octobre 2006
17. Jörg Huber, Sigrid Schade
18. Un des premiers en Europe avec L'Ecole, Le Magasin CNAC, Grenoble (1987) et le Kunstraum de l'Université de Lüneburg (1986).
19. Julie Ault, Claude Rutault, Fareed Armaly, Vincent Barras, Martin Beck, Ursula Biemann, Olivier Lugon, Silvia Kolbowski, Michael Shamberg.
20. Academie der Bildenden Künste Vienne; Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; The Center for Curatorial Studies at Bard College, New York; School of Business, Stockholm University, Department of Art History Stockholm University; Royal College of Art London; Goldsmith College London; Leuphana Universität, Lüneburg.
21. Pour mémoire: en janvier 2001, L'Ecole supérieure des beaux-arts ESBA rejoint le dispositif genevois des HES. Jacques Thiébaud est alors directeur général des HES-Genève. En 2005, Martin Kasser lui succède comme directeur ad intérim. En janvier 2006, M. François Abbé-Decarroux succède à Monsieur Martin Kasser. En 2006, la Haute école de Genève devient HES-SO Genève.
22. Lecture et analyse des différentes chartes et documents liés aux réformes européennes concernant l'éducation et la culture, charte de Bologne.
23. Suivi d'un très grand nombre de formations continues différentes. Nécessité de reverser à la collectivité les connaissances acquises et de construire en coopération avec la communauté internationale une unité d'enseignement (Programme d'étude CCC) avec un profil très identifiable dans cette communauté.
24. Michel Rappo
25. Liliane Schneider
26. Pierre Keller
27. En hommage à Lewis Carroll.
28. En hommage à *Bartleby the Scrivener*, Herman Melville.
29. Pessimisme de la raison, optimisme de la volonté (Antonio Gramsci).
30. Cf CCC Newsletter #7, 2007-08

Lorsque la justice devient un bien de consommation

Pierre Hazan

Directeur de l'Institut des hautes études sur la justice, auteur de nombreux ouvrages sur le droit, Antoine Garapon s'est attelé à un livre formidablement ambitieux : celui de penser le néo-libéralisme à partir de l'institution judiciaire, car, souligne-t-il, la justice est, avec l'économie, «à la fois, le moteur et la cible» de l'idéologie néo-libérale. Proche de la revue *Esprit*, dont les débats internes furent le déclencheur de cette réflexion, l'auteur analyse le basculement philosophique survenu avec l'avènement d'un nouveau modèle de justice basé sur ce qu'il nomme «l'efficacité managériale». «Efficacité managériale» qui s'est traduite par la mise en place d'indicateurs de performance, de rémunération des juges indexée au mérite, de l'introduction en France du plaider coupable, de peines plancher... autant de nouvelles règles judiciaires qui, pour Garapon, n'ont rien de périphériques, car elles signalent un changement de paradigme. Elles marquent un nouveau mode de gouvernance, où l'organisation sociale s'organise autour du marché, y compris du marché de la justice. La transaction est désormais le maître-mot, obligeant les consommateurs de justice (victimes et criminels) à ne plus s'affronter dans un espace quasi-sacré de délibération publique, mais à identifier chacun la meilleure stratégie (médiation, plaidoyer de culpabilité, procès) au cœur d'un système judiciaire «transformé en une gigantesque agence de résolution des conflits». Avec finesse, Antoine Garapon décortique les implications de cette mutation culturelle de la justice qui a perdu sa position d'autorité, tant elle est désormais chargée de fluidifier les échanges en «gérant» les innombrables conflits d'un monde globalisé. Dans ce livre riche et dense dont on ne peut esquisser ici que quelques grandes lignes, on entend l'inquiétude, et parfois la perplexité de l'auteur face à son sujet d'étude. S'il se félicite de la nature anti-totalitaire du néolibéralisme, il relève que celui-ci est aussi anti-démocratique, car, dit Garapon, il enferme l'individu dans la cage d'acier d'un économisme réducteur qui le coupe de tout projet collectif d'émancipation. C'est dans cet espace lourd autant de dangers que de potentialités, que l'auteur invite à construire un nouvel humanisme.

Antoine Garapon, *La Raison du moindre Etat; le néolibéralisme et la justice*, Odile Jacob, Paris 2010, 286 pages

REVIEW. Dans ce texte, Tilo Steireif (Alumni CCC) fait principalement référence au livre *Un art contextuel* de Paul Ardenne, paru en 2004, qui traite de la création artistique « en milieu urbain, en situation, d'intervention et de participation ». / In this text, Tilo Steireif (alumni CCC) mainly refers to the book *Un art contextuel* (2004) by Paul Ardenne, which addresses the art production "in context, in situation, [proceeding by] intervention and participation"

La participation et l'environnement construit

Tilo Steireif

Comment « déborder la vision ? »

Ardenne se livre à une analyse critique de l'art contextuel. Partant de Courbet, Baudelaire et la pratique « du peintre de la vie moderne » du 19^e siècle, il met en évidence un besoin immédiat : fuir l'imaginaire (citant Baudelaire), l'artiste préférant croquer le réel. Il faut quitter cet atelier étouffant et étouffé par un excès de soi pour l'élargir au monde urbain (l'artiste prolonge ses murs dans la ville). Il a les pieds sur terre et marche dans « son cadre d'existence » (Ardenne fait référence ici à *L'art en ploutocratie* de William Morris). Dès les années soixante : « quittant le musée, l'œuvre d'art n'est plus expressément conçue pour lui et peut adhérer au monde, en épouser les sursauts, en occuper les lieux les plus divers tout en offrant au spectateur une expérience sensible originale. [...] Elle consacre un modèle d'exposition libertaire apte à échapper aux conventions ». (Paul Ardenne, p. 27)

Trouver un monde hors les murs

Cette empreinte de la vie, l'artiste la trouverait dans une société considérée comme une multitude de petites choses intéressantes « non traitées », chacune cachant une « micro-politique » (en référence à Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie*).

Ardenne estime que, dès lors, la pratique artistique s'inscrit dans la société qui est perçue par les artistes comme une association, le lieu où les êtres « s'agrègent » (le social) ou « se distinguent » (les communautés).

Artiste rebelle versus artiste social de terrain

Au centre de la démarche artistique se trouve l'action tantôt « pour resserrer les liens » ou « célébrer les valeurs du partage ». Ardenne perçoit ici un premier paradoxe : comment se fait-il que l'artiste rebelle veuille s'inscrire dans cette société ? Il en tire une double contradiction : l'artiste cherche l'implication et en même temps la critique ; l'adhésion et en même temps le défi. Et tout ceci en tentant d'ancrer l'art dans le présent.

Parler en son nom du monde moderne n'est plus une priorité : « le refus de parler que pour soi-même est considéré comme un acte militant », ceci signifie un changement radical dans la présentation de son travail artistique. Finis les effets plastiques, ou l'élégance de l'illusion. L'artiste tente une approche quasi didactique ; il formule des faits pour permettre « un examen critique » et cherche la clarté d'un

propos situé dans le temps et dans l'espace.

La forme plastique habituelle s'éloigne d'une codification esthétique académique. Je conteste la position d'Ardenne qui oppose l'art contextuel à un art esthétique. Selon Eileen Adams & Colin Ward (*Art and the built environment*, Longman for the School Council, 1982), la vision esthétique n'est pas l'apanage d'une élite, ni contradictoire avec une démarche sociale. La pratique esthétique prépare à un travail d'observation de son environnement. Cette accumulation d'expériences esthétiques (de formes, de contextes, ainsi que de pratiques), selon Adams & Ward, peut amener un regard critique sur les choses environnantes (notamment s'il est aussi analysé comme un environnement qui a été planifié par d'autres : architectes, fonctionnaires d'Etat, etc). Ward conteste la constitution d'experts en esthétique.

Selon Ardenne, l'étape suivante est la prise de conscience de partage de ce même environnement comme lieu de décisions multiples, imposées la plupart du temps alors qu'elles pourraient susciter des propositions des usagers.

L'artiste comme producteur de proximités

Ainsi, l'artiste producteur de « proximités » se trouve pris en tenaille entre « dissidence et conformité », ne serait-ce que pour être reconnu comme artiste dans son travail, la communication et l'échange étant placés au premier rang. Cet « art d'un monde trouvé », selon l'expression d'Ardenne, participerait d'un besoin d'expérimenter, et serait « l'expérience comme facteur d'expansion », voire comme esthétique étendue selon la formule de Rosalind Krauss.

« Expérimenter c'est ajouter du nouveau (ce qui est mis à jour), mais aussi du possible (le non-advenu, encore à naître) », d'où la caractéristique de l'art contextuel qui recherche des terrains et des actions multiples.

La ville serait donc un prolongement de l'atelier, un « étant donné » propice à l'action artistique et les actions sont annoncées par des tracts ou s'expriment par l'affichage : par exemple GRAP, Sandy Strauss, Gran Fury, Les Levine.

La sollicitation comme démultiplicateur de réponses

Au centre de la démarche participative actuelle se trouve la sollicitation. Elle est indispensable pour entrer en contact avec un milieu, un public et elle permet de jauger le rapport de confiance, la capacité de travailler ensemble ou

d'échanger même brièvement.

La sollicitation est surtout un démultiplicateur de réponses individuelles ou collectives. C'est une méthode qui propose un processus où chacun peut mettre du sien. Mais ce contact par amorce ou sollicitation ne se produit pas facilement, il implique une compétence double : d'artiste et de pédagogue. D'où la question de l'organisation du processus artistique :

«L'organisateur, ainsi compris, c'est une figure à la fois investie, partenaire et responsable du monde social : figure inconcevable sans le souci d'action et d'intervention qui anime, définie par ce volontarisme et qui agit en principe dans le sens de l'amélioration des conditions de la vie publique» (Ardenne, p. 187). On en revient à la définition de la «souveraineté» de l'artiste autour d'une réalisation «concertée» alors qu'il revendique une critique sociale en filigrane.

D'autre part, il est vrai, ainsi que l'analyse Ardenne, que l'œuvre d'art change «d'économie» et perd son autorité en tant qu'objet d'échange permettant à l'artiste d'exister symboliquement et économiquement. Quelques artistes n'hésitent pas à revendiquer un salaire, se confrontant irrémédiablement à l'incompréhension du plus grand nombre car un artiste n'offre pas un service (la question du service artistique ne semble pas admise à large échelle contrairement au spectacle ou à l'objet associé à l'artiste).

La critique fondée de l'esthétique relationnelle

«L'art comme participation» contient une grande part de spéculation ; en effet beaucoup de projets semblent s'arrêter à l'intention, à un degré faible de participation réelle qui est compensé souvent par un fond théorique.

Un espace de convivialité est indispensable dans toute approche de terrain. Lorsqu'il est un objectif de l'artiste qui le transforme en un concept («art relationnel»), il ne reste la plupart du temps qu'une tentative avortée qui n'a engagé ni lien, ni même ne reflète la société par une posture claire, ni le monde de l'artiste (comme Daniel Spoerri et ses repas collectifs, séchés et collés).

Nicolas Bourriaud tente une explication vaine autour de la notion de «transitivité», ce qu'Ardenne qualifie brillamment de «fun social». L'art relationnel devient effectivement une production «d'espaces lounges» pour bobos ; Ardenne évoque ici le New Age avec raison. Toutes ces démarches entre la thérapie et l'esthétique bourgeoise de la fête et du parc à thèmes tendent vers la dépolitisation de l'individu. La recherche de convivialité transforme ses artistes en décorateurs d'intérieur qui miment un moment

collectif possible, peu probable, sûrement vécu entre pairs : «l'artiste offre du bien-être (j'ajoute, entre lui et les autres) comme la putain du plaisir» (p. 205). «Nous voici à l'ère du racolage artistique» nous dit Ardenne. L'art est intégré par tous les pores, l'artiste est cool, médiateur, fan de la société de consommation, «doux et serviable» (p. 203), c'est un art thérapeute postmoderne.

La participation dans un environnement construit

La participation en art m'apparaît impossible à faire fonctionner comme un postulat ou une attitude. Elle devient intéressante lorsqu'elle s'inscrit hors du cadre très fermé des lieux d'expertise de l'art contemporain, qui sont actuellement très fortement polarisés entre marché de l'art et institution publique. En fait, il ne faudrait pas utiliser ce terme «art participatif» trop spéculatif, mais l'appeler «démarches singulières plurielles» qui s'opposent tantôt à la pensée utilitariste, aux réflexes d'immobilité, d'isolation politique et de consommation standardisée. L'idée est simple : opposer à tout cela quelques actions qui s'appuient sur l'expression artistique et esthétique comme un premier choix politique et pourquoi pas la possibilité d'un potentiel lien social : «yes to this, no to that». Dans ce sens, notre enquête sur les habitants dans une architecture aussi programmatique que celle des Honegger ne peut s'exprimer que par des démarches artistiques... participatives à l'image des expériences dans le domaine de l'architecture participative (voir Giancarlo De Carlo, Colin Ward). La participation est avant tout une connexion de regards qui est susceptible de mieux faire connaître son environnement et sa pratique au quotidien. L'utopie réside dans cette petite intention, ouvrir des espaces de perception dans des concentrations d'habitations où les lieux de rencontres se font sur le palier, devant les boîtes aux lettres, dans l'ascenseur. La démarche est positive et critique. Elle permet d'espérer qu'il existe dans les projets artistiques participatifs non seulement des intentions d'auto-détermination pour l'art contemporain, mais bien aussi des visions à partager : des mondes personnels, des histoires de vie dans l'histoire de l'immeuble, des points de vue sur la rénovation d'immeubles anciens, la planification urbaine et densification de la ville...

La discussion et la matérialisation de celle-ci sous une forme artistique doivent produire plus qu'un soulagement, un «huilage» des frictions sociales, mais permettre d'identifier de nouveaux enjeux «micropolitiques». Colin Ward dans son livre *New Town Home Town. The lessons of experience* (éd. Gulbekian Foundation, 1993), présente cette expé-

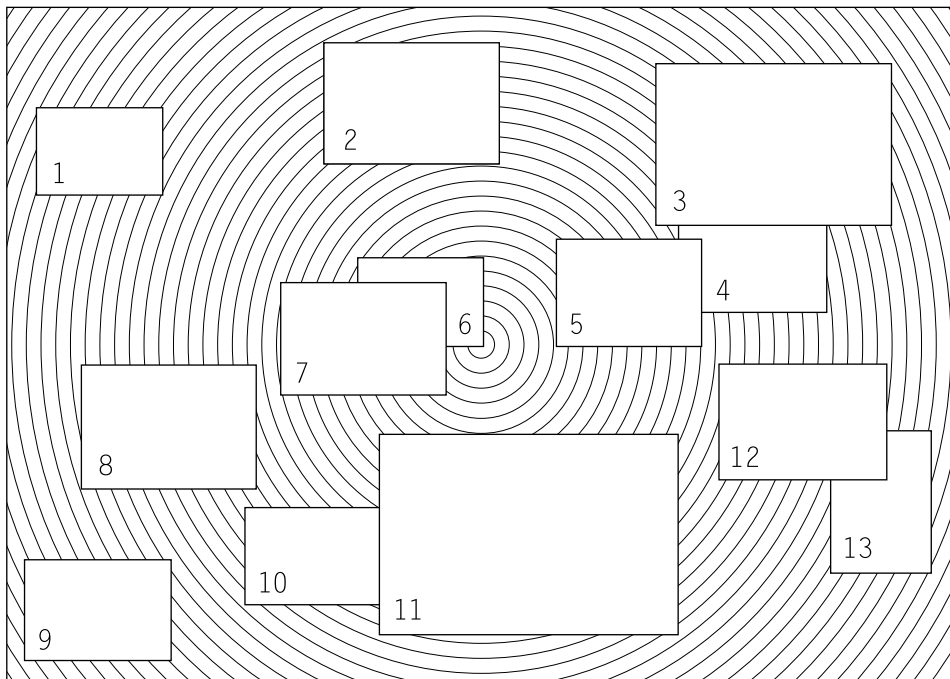
rience dans un chapitre intéressant, intitulé «Home and Community», sur les besoins de la communauté des habitants dans une nouvelle ville anglaise. Comment intégrer les préoccupations des habitants dans des questions de planification d'un immeuble, la construction architecturale et celle de la ville? On y découvre que leurs priorités vont aux questions de voisinage, d'habitat, de travail et de planification.

Sources

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002; coll. «Champs», Paris 2004.

Colin Ward, *New Town, Home Town. The lessons of experience*, éd. Calouste Gulbekian Foundation, Lisbonne 1993.

Eileen Adams and Colin Ward, *Art and the built environment*, Longman, Londres 1982.



Légendes des images / Captions:

- 1 – «Culture en grève», action de protestation contre la disparition des squats et des lieux de culture festive à Genève, 2010. / Image proposée par Tilo Steireif
- 2 – Extrait de *Perception Management*, vidéo de Charles Heller, 2009. / Image proposée par Charles Heller
- 3 – Tea Party protester dumps bag of tea along California Beach, picture by John Lemieux, 2010. / Image proposed by Gregory Sholette
- 4 – Traversée du funambule Philippe Petit entre les deux tours du World Trade Center, image tirée du film *Man on Wire* de James Marsch, 2008. / Image proposée par Pierre Hazan
- 5 – *Through the estranged and alien optic of exile*, see the article on the blog: <http://scurvytunes.blogspot.com> / Image proposed by Gene Ray
- 6 – Groupe «Gentrifiziert», 2010. / Image proposée par microsillons
- 7 – Le sous-sol du 2, rue Général-Dufour à Genève. / Image proposée par Catherine Quéloz et Liliane Schneiter
- 8 – Action théâtrale du groupe Béliet lors d'une manifestation autonomiste dans le Jura suisse, dans les années 60. Image tirée des archives du photographe Georges Membrez, déposées au Musée d'art et d'histoire de Delémont. / Image proposée par Sylvain Froidevaux
- 9 – A «Sarajevo rose», from the official website of the city of Sarajevo < <http://www.visitsarajevo.ba> >. It is there stated that «a Sarajevo Rose is a concrete scar caused by a mortar shell's explosion that was later filled with red resin. Mortar rounds landing on concrete create a unique fragmentation pattern that looks almost floral in arrangement. Because Sarajevo was a site of intense urban warfare and suffered thousands of shell explosions during the war, the marked concrete patterns are a unique feature to the city.» / Image proposed by Laura von Niederhäusern
- 10 – «El Frontón», still from the video *Banco de Oro*, 25 min, 2009. The video *Banco the Oro* was shoot in Plaza San Martín and in La Punta, Callao and shown at the exhibition *Políticas del display* in Lima. / Image proposed by Alejandra Ballón
- 11 – Still from the video *A Few Howls Again?*, Silvia Kolbowski, 2009-2010. / Image proposed by Silvia Kolbowski
- 12 – *Ediciones Inéditas* (participative installation) in collaboration with Augusto del Valle and a great number of artists and critics of the contemporary Peruvian art scene, 2009. The installation hosted ten books that gathered unpublished articles, manifests, thesis, essays, political drawings among others which were printed out of photocopies. The visitors could photocopy the books or part of them with the photocopier machine that was installed there during the exhibit and then take them home. / Image proposed by Alejandra Ballón
- 13 – Dessin de Tilo Steireif.



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

Programme Master de recherche CCC / *Research-Based Master Programme CCC*
critical curatorial cross-cultural cybermedia

Professeure coordinatrice / *professor coordinator*: Catherine Quéloz
Assistant-e-s: Alejandra Ballón, Aurélien Gamboni, Laura von Niederhäusern

Comité de rédaction de la Newsletter #9 / *Newsletter #9 editorial board*:
Merouan Ammor (Alumni CCC), Hannah Entwisle (étudiante Master 2); Alejandra Ballón, Aurélien Gamboni,
Laura von Niederhäusern (assistant-e-s)

Coordination de la Newsletter #9, maquette et réalisation / *Newsletter #9 coordination, layout and realisation*:
Aurélien Gamboni
Traductions et relecture de l'anglais / *English translations and proofreadings*: Hannah Entwisle

Imprimé à / *printed at*: Imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève
Mars 2011 / *March 2011*



24/1/94. Las máscaras del honor para el Almirante Cerro.



The Research-Based Master Programme CCC is committed to critical research through art. It provides an international platform, encourages critical discourse on artistic practice and emphasizes self-reflection and analysis. The orientation fields (critical curatorial cross-cultural cybermedia studies) are integrated in a transdisciplinary and bilingual study programme (French, English), supervised by a faculty of international researchers.

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

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

t +41 22 388 51 00

f +41 22 388 51 59

15 bd James-Fazy

CH 1201 Genève

info.head@hesge.ch

www.hesge.ch/head

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

t +41 22 388 58 81

f +41 22 388 58 61

2 rue du Général-Dufour

CH 1204 Genève

ccc@hesge.ch

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

Le Programme Master de recherche CCC est spécifiquement dédié à la recherche critique. Ses domaines d'orientation (études critiques, cross-culturelles, curatoriales, cybermédias) sont intégrés dans un programme d'étude transdisciplinaire et bilingue (français, anglais) encadré par une faculté de chercheurs internationaux.

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