

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2014

MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

LUCAS CANTORI. MESURE ET CAPTURE. IMAGES-TÉMOINS, IMAGES PAR DESTRUCTION, IMAGES DONNÉES

MARISA CORNEJO. *OUR WOUNDS ARE OUR TROPHIES*. HOW TO MEMORIALIZE THE CHALLENGES OF EXILE

ANNIA DIVIANI. DESSINER LE LENTEMENT

JOSEPH FAVRE. DE L'ÉCOLE D'ART À L'ADMINISTRATION PUBLIQUE

RÉFLEXIONS SUR DES PRATIQUES ARTISTIQUES DANS L'ESPACE PUBLIC

NOVINE MOVAREKHI. LE CAIRE 2011–2014. SUBJECTIVATIONS EN EFFERVESCENCE

IGNAS PETRONIS. THE WRITING ON THE WALL

ALEXANDRA ROGER. PAR AFFINITÉS. DE LA SYMPATHIE PAR L'IMAGINATION

MARIE VELARDI. AMNÉSIE DE LA MER

MARIANNE VILLIÈRE. HIATUS

RECHERCHES EN COURS, MASTER 1 PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

SUZANNE BOULET. N'AURIEZ-VOUS PAS VU MA QUEUE ?

YASMEEN CHAUDHRY. PAKISTANI DIASPORA. A PORTRAIT OF MULTIPLE IDENTITIES

NATHALIE DUC. JE CROIS AU PHÉNOMÈNE D'IDENTIFICATION

CHARLYNE KOLLY. DIO^{XY}GÈNE

VIOLA LUKÁCS. THE MATERIALIZATION OF IMMATERIAL ART. CONCEPTUAL ART

AND ITS POSTERITIES IN THE CONTEXT OF POST-MARXIST THEORIES

BORIS MALINOVIČ. I'LL MAKE THIS MOVIE ABOUT IMPOSSIBLE LOVE

COLIN RAYNAL. LE BLUES DU CROCRODILE

DRAGOŞ TARA. UNE COMÉDIE MUSICALE SE CRÉE

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2014

Les Actes de recherche présentent une synthèse des recherches accomplies et en cours développées dans la Master Thesis, comme lieu de formation à la recherche. Les pratiques de l'art et leurs moyens de reproductibilité technique mobilisent le goût de la recherche et l'investigation théorique scientifique. Cette pratique complexe de la recherche a pour objectif de modifier mutuellement les modes de pensée et la force d'invention des pratiques de l'art. L'édition annuelle des Actes de recherche tend à donner les conditions optimales d'un débat d'idées au jury de soutenance de fin d'étude et au jury de fin d'année académique et d'assurer une temporalité prospective aux recherches.

MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

MESURE ET CAPTURE. IMAGES-TÉMOINS, IMAGES PAR DESTRUCTION, IMAGES DONNÉES LUCAS CANTORI	4
OUR WOUNDS ARE OUR TROPHIES. HOW TO MEMORIALIZE THE CHALLENGES OF EXILE MARISA CORNEJO	8
DESSINER LE LENTEMENT ANNIA DIVIANI	12
DE L'ÉCOLE D'ART À L'ADMINISTRATION PUBLIQUE. RÉFLEXIONS SUR DES PRATIQUES ARTISTIQUES DANS L'ESPACE PUBLIC JOSEPH FAVRE	15
LE CAIRE 2011–2014. SUBJECTIVATIONS EN EFFERVESCENCE NOVINE MOVAREKHI	18
THE WRITING ON THE WALL IGNAS PETRONIS	25
PAR AFFINITÉS. DE LA SYMPATHIE PAR L'IMAGINATION ALEXANDRA ROGER	29
AMNÉSIE DE LA MER MARIE VELARDI	34
HIATUS MARIANNE VILLIÈRE	38

RECHERCHES EN COURS, MASTER 1 PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

N'AURIEZ-VOUS PAS VU MA QUEUE ? SUZANNE BOULET	44
PAKISTANI DIASPORA. A PORTRAIT OF MULTIPLE IDENTITIES YASMEEN CHAUDHRY	44
JE CROIS AU PHÉNOMÈNE D'IDENTIFICATION NATHALIE DUC	45
DIO ^{XY} GÈNE CHARLYNE KOLLY	45
THE MATERIALIZATION OF IMMATERIAL ART. CONCEPTUAL ART AND ITS POSTERITIES IN THE CONTEXT OF POST-MARXIST THEORIES VIOLA LUKÁCS	46
I'LL MAKE THIS MOVIE ABOUT IMPOSSIBLE LOVE BORIS MALINOVIČ	46
LE BLUES DU CROCRODILE COLIN RAYNAL	46
UNE COMÉDIE MUSICALE SE CRÉE DRAGOŞ TARA	47

**MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS
PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC
_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA**

MESURE ET CAPTURE — IMAGES-TÉMOINS, IMAGES PAR DESTRUCTION, IMAGES DONNÉES

LUCAS CANTORI

La matière du monde contient infiniment de niveaux qui ne sont pas directement accessibles. Néanmoins, la tentative de comprendre le monde et la nature s'est plus que jamais investie dans ces niveaux. La recherche se situe là où la perception atteint certaines limites et là où ces limites sont dépassées pour atteindre ces niveaux. Non seulement ces niveaux ne sont pas accessibles aux sens, mais ils défient parfois une logique intuitive et le sens commun. Certains niveaux, ceux qui m'intéressent ici, se transportent dans des échelles de plus en plus petites à la recherche de fondements. Le lien entre les niveaux n'est pas toujours évident si bien que les propriétés, les phénomènes et les lois qui en sont déduits peuvent être radicalement différents. De fait, une panoplie d'instruments est devenue nécessaire pour convertir certains phénomènes en signaux sensibles, chacun des signaux correspondant à l'interaction entre un échantillon et l'instrument. Je retiendrai en particulier un instrument à fabriquer des images : le microscope. Il y a bien sûr des dizaines de microscopes, chacun avec ses spécificités et ses résolutions. Il s'agira ici principalement de ce que l'on nomme la microscopie en champ proche¹.

Si la recherche a pris ce tournant, c'est en raison d'une collecte d'images qui s'est constituée durant les deux années d'études Master. D'abord de manière plutôt arbitraire, le choix des images s'est petit à petit précisé. Toujours est-il que celles-ci concernaient surtout la microscopie, depuis les diatomées observées par Ernst Haeckel jusqu'aux images d'atomes produites aujourd'hui, en passant par les chambres à bulles et les représentations de phénomènes micro-physiques par des graphes, des courbes et des diagrammes. Trois sortes d'images ont constitué la collection : les images-témoins, qui prétendent refléter la réalité telle qu'elle est, telle une empreinte reconnaissable et assimilable à ce que les sens perçoivent ; les images par destruction, résultats d'expériences menées en physique qui proviennent de désintégrations de particules et qui se présentent sous la forme de traces (des particules résultantes), telles les photographies obtenues avec des chambres à bulles ou les trajectoires reconstituées de particules dans les détecteurs d'accélérateurs de particules ; enfin, ce que je nomme les images de données, représentant des termes mathématiques ou des densités de probabilités et qui sont les diagrammes de Feynman par exemple. Ces trois types d'image me seront utiles à figurer ce qui, paradoxalement, ne les distingue pas. Ce qu'elles montrent n'est pas tout évident et les signaux doivent être amplifiés pour constituer une image. Des transitions importantes adviennent lors de leur réalisation. Aussi comprennent-elles plusieurs étapes assu-

rant l'émergence de l'information à notre échelle, c'est-à-dire qu'elles rendent cette information sensible. Mais ceci n'est pas sans que certaines prises de décision fassent l'objet de choix, de convention ou d'accord tacite. Même en microscopie optique, plusieurs choix, par différentes techniques ou préparations, peuvent faire le sacrifice d'une information au profit d'une autre, selon ce qui est cherché à mettre en évidence. Entre contraste, résolution et coloration, il n'est pas dit que le plan de l'image correspond à ce qu'un œil adapté pourrait voir et les images résultantes pourront être notablement différentes.

Si je m'intéresse à ces images, celles d'atomes, par exemple, c'est d'abord parce que les moyens pour les faire n'ont pas de référent perceptible. Elles ne sont en aucun cas comparables à notre façon de voir quotidiennement. En ce sens ce sont des images spécifiques, ce qui signifie qu'elles ne sont pas tout à fait le témoin d'un moment et d'un lieu. Elles sont plutôt le résultat des attentes qu'une théorie prédit².

Que montre une image en champ proche ? Ce serait comme une topographie du relief atomique d'un échantillon. En chaque point, le microscope calcule la variation des reliefs par l'inflexion d'un bras qui balaye la surface. Ainsi l'appareil « repère » la position des atomes. Les inflexions sont dues à l'interaction (effet tunnel pour les STM et répulsion/attraction pour l'AFM) qui se produit entre la pointe du bras et l'échantillon. Le terme de topographie au sens usuel n'est pas tout à fait adéquat. Ce n'est pas en soit le relief d'une surface, principalement parce que le microscope mesure une fonction de probabilité. Cette fonction dépend de l'état des électrons et de l'« effet tunnel » qui se produit entre les atomes de l'échantillon et la pointe demeurant à une distance constante³. Ça ne représente pas non plus les orbitales des électrons autour des noyaux. Les données traitées puis reconverties numériquement en images sont des fonctions mathématiques correspondant aux propriétés des atomes. Ceci diffère nettement de la topographie, car dans le cas du STM, l'information dépend de la distance très précise entre la pointe et l'échantillon sans quoi les mesures pourraient être erronées et l'interaction trop faible et même nulle. La distance permet la mesure mais ce n'est pas la distance qui est mesurée⁴. Ceci est important pour comprendre ce que les images d'atomes et une courbe de fonction peuvent avoir en commun. Il faut préciser également, que les images obtenues font partie d'un ensemble de données qui, prises indépendamment de l'ensemble, fournissent peu d'information. Il y a une épaisseur de données que l'image ne montre pas. En ce sens, elles n'ont que peu de valeur probatoire ; elles sont *un* élément de preuve⁵. Dans

une enquête, Catherine Allamel-Raffin relève le paradoxe suivant. Les astrophysiciens semblent très confiants dans les images qu'ils créent à l'aide de télescopes, tandis que les physiciens des matériaux sont quant à eux très prudents sur la signification physique des images d'atomes et leur lien avec la réalité. En effet, ces dernières satisfont la théorie, et les physiciens semblent s'accorder sur le fait que les atomes vus sont des conversions plus ou moins arbitraires (la couleur par exemple) d'effets mesurés et quantifiés. Il n'empêche que ces microscopes, STM et AFM, sont ceux-là mêmes qui peuvent manipuler les atomes un par un et construire des objets nanométriques. Le paradoxe tient dans ce que ces images ne sont pas considérées refléter directement la réalité, mais sont néanmoins à l'origine de nombreuses applications présentes et futures. On s'attendrait à ce que quelque chose de vu et de manipulé se révèle plus réel que quelque chose de vu, sans être en mesure de le déplacer ou le transformer. En analogie avec la vue, ce serait quelque chose qu'on peut voir et toucher, ce qui donnerait une double manifestation de sa réalité. On voit souvent dans les films des apparitions qu'un personnage essaie d'agripper pour s'assurer de sa présence physique. Seulement, dans la microscopie, il y a uniquement une présence et pas de semblance. On peut d'ailleurs produire indifféremment une image ou un son (et mettre une couleur sur chaque fréquence)⁶.

Ce sont donc des images à prendre avec précaution. Ce qui pourrait être regrettable dans les images qui prétendent refléter une réalité, c'est bien leur caractère achevé. En ça les images de microscopie en champ proche sont intéressantes. Car elles sont, dans la recherche scientifique en tous cas, toujours accompagnées d'autres images d'un même échantillon, de graphes, de courbes, de tableaux numériques, c'est-à-dire des images de données. Et c'est la relation entre elles qui constituera l'élément de connaissance.

Alexis Rosenbaum rappelle que le regard est un acte très particulier conditionné à une certaine échelle. L'oeil est un organe limité. Ainsi, l'image que produit un oeil autant que celle que produit un microscope, est un événement restreint par un contexte spécifique⁷. Mais je tente de mettre en évidence les relations qui entrent en jeu dans la production d'images de la réalité : des effets optiques pour l'oeil et des effets quantiques pour le STM. Une multitude de paramètres sont nécessairement accordés pour la fabrication d'un réel visuel. Des activités d'échange, de conversion et d'émergence complexes sont à l'oeuvre. À ces regards de la réalité s'ajoutent aux images-surfaces (papier et écran) les regards imaginaires qui n'ont pas moins de valeur et ne sont pas moins réels. Les regards imaginaires sont dynamiques. Ils sont en perpétuelle construction, aux aguets d'éléments nouveaux et toujours inachevés. Dans les villes invisibles, l'interprétation de Marco Polo s'ajoute à celle de Kublaï Khan, qui finit par se demander si au fond, les villes décrites par le marchand vénitien, ne seraient pas plutôt comme lui les imagine : « [...] la mente del Gran Kan partiva per suo

conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli. »⁸ L'imagination permet à l'empereur d'inachever l'image des villes que lui fournit Marco Polo. Marco Polo ne peut pas être exhaustif et l'empereur aveugle décompose les villes pour les reconstruire. Les villes deviennent des éléments de l'empire qui peut être inventé par son Grand Khan. Et les villes à leur tour se décomposent en morceaux encore plus élémentaires et interchangeables. Mais on ne sait pas lesquelles seront plus vraies.

Il faut des outils pour essayer d'appréhender la complexité des relations et interactions qui interviennent parmi les réels fabriqués et les fabriques de réel. Car plutôt que d'en venir à une critique du régime scopique du tout-oculaire, il s'agit de prendre en compte ce que ce régime finalement laisse en friche, d'être attentif et attentionné aux détails défavorisés et imaginer ceux insoupçonnés. Aussi la microphysique permet, non pas forcément de comprendre la réalité, mais de comprendre que la difficulté même à l'appréhender pour le profane (tel que moi) dit quelque chose des manières de voir et dit quelque chose de la richesse de la matière du monde⁹. Et ces manières de voir permettent peut-être d'ouvrir une brèche sur une écologie visuelle. L'ambition n'est pas d'affronter la complexité pour créer une connaissance complète, achevée et des images sûres. Il s'agit, dans un effort autocritique, c'est-à-dire attentif, au seuil de se mettre en crise, de penser ce qui est visible (ou non) en passant par les incertitudes, les contradictions, en les reconnaissant, en les intégrant. « En passant » parce que les incertitudes, les contradictions, les inachèvements créent des absences qui sont peut-être autant de passages, tel le phénomène quantique qui passe à travers l'appareil et émerge dans le monde des sens. L'émergence est le passage des parties au tout d'où jaillissent de nouvelles propriétés par des ruptures apparentes. Il y a un lien serré entre rupture et passage. Peut-être est-ce là le lieu des regards imaginaires. Si le temps est « à devenir »¹⁰ l'espace l'est également, à travers les échelles, par l'émergence. Si l'espace et le temps sont inextricables, il est toujours utile de les séparer et les relier à nouveau. C'est la pensée complexe : « Il n'y a plus de sol ferme, la < matière > n'est plus la réalité massive élémentaire et simple à laquelle on pouvait réduire la *physis*. L'espace et le temps ne sont plus des entités absolues et indépendantes. Il n'y a plus, non seulement une base empirique simple, mais une base logique simple (notions claires et distinctes, réalité non ambivalente, non contradictoire, strictement déterminée) pour constituer le substrat physique. D'où une conséquence capitale : le simple (les catégories de la physique classique qui constituait le modèle de toute science) n'est plus le fondement de toutes choses, mais un passage, un moment entre des complexités, la complexité micro-physique et la complexité macro-cosmo-physique. [...] la pensée complexe vise non pas à annuler par les idées claires et distinctes, les déterminismes, les distinctions, les séparations, mais à les intégrer »¹¹.

Peut-être dans le passé une même intuition pouvait être à l'origine de la fabrication de la mayonnaise et de l'alliage de métaux. Mais désormais, alors que la conquête de l'espace fait sa sieste, les niveaux de la matière inférieurs font l'objet et sont l'objet de la vie quotidienne de l'information, de l'électronique, de la mort des sols, des infertilités des graines, de l'hygiène médicale... Alors comment faire face tous les jours à la micro-médico-technocratie de l'invisible? Peut-être déjà en comprenant mieux comment on «regarde» la matière. En comprenant mieux pourquoi il y a une telle confiance à la manipuler.

Quand je regarde une plante, au potager¹², je ne peux plus ne pas penser à toutes les relations qui adviennent dans sa formation. Toutes les relations contiennent la plupart de celles auxquelles je ne peux pas être sensible. Je ne peux pas faire abstraction des micro-événements nécessaires à son devenir mais je ne peux pas non plus en être sûr, je peux seulement les soupçonner. Je ne me plains pas de cette lacune, au contraire. Les regards peuvent être infinis: le carbone de l'atmosphère reconverti dans la masse de la plante, la lumière d'une étoile que je mangerai tantôt, les micro-organismes qui fabriquent je ne sais quoi, les pesticides d'un champ lointain qui se retrouvent dans les premières minutes de pluie... S'il est vrai que la physique du 20^e et du 21^e siècle a changé le regard porté sur la matière et a révélé sa nature désobéissante, il me semble que l'attitude envers la matière n'a pas tellement évolué. Serait-il possible, qu'ensemble, artistes et scientifiques, chacun à leur manière, s'en inquiètent?

Au départ, la recherche s'était investie dans les problématiques de communication entre profane et spécialiste, amateur et expert. J'ai essayé d'y apporter une réponse. Mais finalement, j'ai voulu éviter les transferts de langage et, dans la pratique, une revue s'est réalisée dont l'objectif est de mettre en friction des visions à travers ces différents domaines. Mais plutôt que de rabâcher sur la rengaine de «art et science», qui me semble être une sorte d'obsession doublée de nostalgie (on prend souvent l'exemple de Léonard de Vinci), la revue essaie de créer une plateforme d'accueil où les idiomes *différents* seront peut-être en opposition. Et il s'agit de multiplier les regards et non de les rassembler sous un pseudo point de mire commun: «I believe that the clearest, most fruitful response to the abyss between the humanities and the sciences is to set out the disciplines, in detail, side by side, and let them tell their stories in their own languages.»¹³

Il n'est pas question de s'efforcer de sortir des domaines, ni de s'y infiltrer, plutôt de se mettre à l'écoute, de s'aviser des différents langages qui dessinent la réalité qui se construit à travers les savoirs. Il s'agit d'aller ailleurs et ne pas s'arrêter au rapport hiérarchisant entre sachant et ignorant. La revue *Quarks und Bastards* a pour objectif de faire interagir les domaines, de mettre en place des dialogues, même de sourds. Il s'agit par l'accueil d'artistes, de scientifiques, de philosophes de parcourir les *régions de la réalité* d'un monde qu'apparemment nous partageons tous¹⁴. On ne cherche pas les lieux communs, mais plutôt

des mises au point, non en terme d'accomplissement, mais de focales. Tout au plus, il apparaîtra des complémentarités et peut-être des affinités là où on ne les attend pas, sans forcer les liens¹⁵. Le premier numéro a été plutôt expérimental. La revue se fait en se faisant et cherche des échanges, des collaborations, des dialogues, des aides. Les deux années d'études Master ont permis de recevoir conseils et points de vue sur le contenu ou la forme. On peut maintenant lire des philosophes, philosophes des sciences, physiciens, artistes et architectes. Et toute l'idée tient dans ce que la revue puisse être quelque chose qui évolue, qui revient, qui s'étend, sans désir de finalité.

NOTES

1. Je fais référence ici à deux microscopes: le microscope à effet tunnel ou STM pour Scanning Tunneling Microscop et le microscope à force atomique ou AFM pour Atomic Force Microscop. Je tire toutes les informations sur leurs fonctionnements principalement de G. Binnig, C.F. Quate, Ch. Gerber, *Microscopie à force atomique*, Phys. Rev. Lett. 56, 930, 1986; L. Claude, *Construction d'un microscope à effet tunnel à basse température et études d'impuretés magnétiques en surface*, EPFL, Lausanne 2005, http://infoscience.epfl.ch/record/49882/files/EPFL_TH3276.pdf; ainsi que de la très bonne présentation de D. Roditchev, *Microscopies en champ proche*, pour canal-U du 4 août 2000, http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/microscopies_en_champ_proche.1079

2. Catherine Allamel-Raffin, *La production et les fonctions des images dans la recherche en physique des matériaux et en astrophysique*, Université Louis Pasteur, Strasbourg I, 2004, <http://sciences-medias.ens-lyon.fr/scs/IMG/pdf/raffin-1.pdf>

3. James Elkins, *Six Stories from the End of Representation*, Stanford University Press, Redwood City 2008.

4. *Ibid.*

5. Catherine Allamel-Raffin, *op. cit.*

6. Brady Haran, *Sixty symbols*, University of Nottingham <https://www.youtube.com/watch?v=Ehw8PTA4QkE>

7. Alexis Rosenbaum, *Regards imaginaires, essais préliminaires à une écologie visuelle*, L'Harmattan, Paris 2003.

8. «[...] L'esprit du Grand Khan s'en alla et démolit la ville pièce par pièce, il la reconstruisit autrement, substituant les éléments, les déplaçant et les intervertissant.» Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, p. 19.

9. Ilias Yocaris, «Des images et des paraboles: Niels Bohr et le discours descriptif en physique quantique», *Cahiers de Narratologie*, n°18, Paris 2010.

10. Ilya Prigogine, *Temps à devenir, à propos de l'histoire du temps*, Musée de la civilisation et Fides, Québec, 1993

11. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, Paris 2005.

12. En 2013, un jardin communautaire a été créé en collaboration avec Anna Barseghian de la résidence Utopiana à Genève avec deux anciennes étudiantes de CCC, Kate McHugh Stevenson, Maria Adelaida Samper et moi-même.

13. James Elkins, *op. cit.*

14. Le concept de «régions de la réalité» est développé par

Heisenberg: «et si le mot de réalité ne signifie rien d'autre que l'ensemble des connexions qui entrelacent et soutiennent notre vie, la vérité est sans doute qu'il doit y avoir des régions ou des niveaux de réalité très différents.» Werner Heisenberg, *Philosophie, le manuscrit de 1942*, Intr. et trad. de Catherine Chevalley, Seuil, Paris 1998, p. 253.

15. Je prends «affinité» dans le sens que lui donne Donna Haraway. C'est un terme de biochimie qui décrit la liaison non-covalente entre une molécule et une autre particule. L'affinité permet plusieurs possibilités de fixation au contraire de la liaison chimique qui est le partage d'électrons entre atomes (covalence). Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Sciences–Fictions –Féminismes, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Exils, Paris 2007.

BIOGRAPHIE

J'ai obtenu un diplôme Bachelor en art à Amsterdam. J'y suis né, d'ailleurs. Ensuite j'ai travaillé comme mouleur en fonderie d'art. Simultanément, je me suis intéressé aux atomes et aux petites choses de la matière. Alors j'ai entrepris un Master au Programme de recherche CCC pour approfondir le sujet. Là, j'ai fait beaucoup de découvertes et de belles rencontres. J'aime bien les rencontres. Il y a des rencontres ponctuelles, mais celles qui m'intéressent sont celles qui durent, même avec les plantes, même avec les morts.

INDEX DES RECHERCHE ET TRAVAUX EN COURS

Création de la revue *Quarks und Bastards*, Merouan Ammor, Lucas Cantori, Elsa Cornu, Olivier Ilegems, Reouth Keren, Thomas Mueller, Alexis Rosenbaum, Philippe Sergeant, mai 2014

Deuxième publication des éditions Clinamen: Philippe Sergeant, *Lucrèce, de l'altérité ou la mort immortelle*, avril 2014.

Première publication des éditions Clinamen: Yoan Mudry, *Économie Libidinale*, octobre 2013.

Création des éditions Clinamen avec Roxane Bovet et Mélanie Borès, Alumnae CCC, septembre 2013.

Réalisation d'un jardin potager communautaire à la Résidence Utopiana Genève et création du groupe Plantopic avec Maria Adelaida Samper et Kate McHuge Stevenson Alumnae CCC et Anna Barseghian, responsable de l'association Utopiana, novembre 2012-juin 2013.

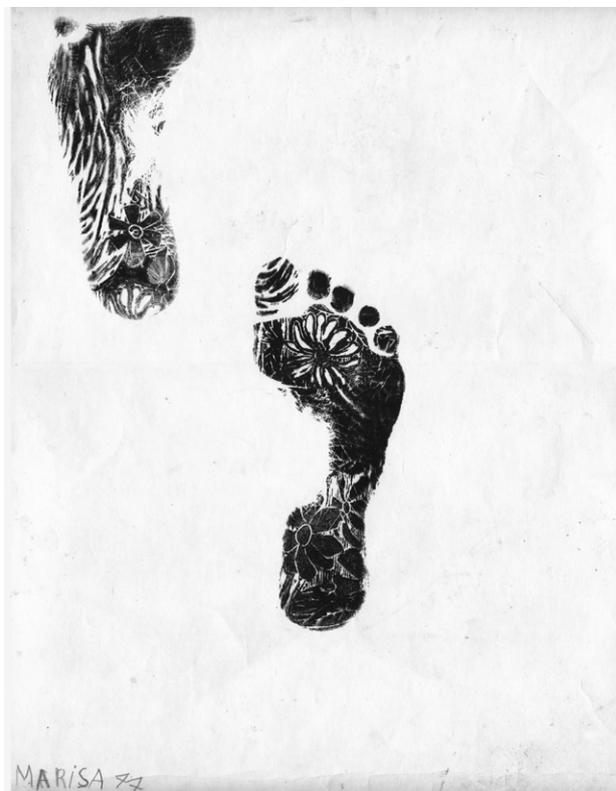
OUR WOUNDS ARE OUR TROPHIES¹ — HOW TO MEMORIALIZE THE CHALLENGES OF EXILE

MARISA CORNEJO

The reparation of damaged material is the work of artists and poets when archives and proofs are missing or non-functioning. In the discourse of Guattari,² attention given to our subjectivities is an essential step for an ecosophic reparation. Since 1994, I have been working with the personal archive of my exile and my dreams.³ In it, I have found letters, photographs, handcrafted objects, engravings, drawings, and paintings. With this collection I have created devices to reflect on the themes of memory, territory and the identity of displacement.

The micro-archive of my exile is a sample of humanity, a humanity that has absorbed energy and dust from a large part of the planet. This archive, shaped by the forced migration of a trans-generational search for utopia, and trapped in the era of the Cold War, developed during my lifetime. I have been attempting to give sense to this fragmented narration. For this specific research project I am working with the archive of the time when I lived in Bulgaria, between 1976 and 1978. The deep, invisible layers that inhabit and build my identity entered a dialogue of interpretation through a dream. I think that the readings of Walter Benjamin induced me to have a dream in which a humble object becomes a relic to rescue due to its fragile affective value: in this case, the object was an engraving print done with my feet, reprinting an engraving plate done in Plovdiv, Bulgaria, by my father, Eugenio Cornejo (Santiago de Chile 1940–Puebla, Mexico 2002). In the dream my father is asking me to replay with the gesture of the artistic practice contained in this object, and to have fun and experiment. In the dream a friend is also telling me that trees can communicate with the wind...

The object which I am now considering a trophy was once insignificant in my everyday life. The print, where my steps are imprinted on a humble piece of paper, was a rare, private object, at most a curiosity of the past. The surprise here is how that object acquired so much value through a dream. According to Hartmann, “dreams are hyperconnective” while “compartments were entirely separate while they were awake... It took a dream to make the connection, to cross the boundary from one compartment to another.”⁴ The dream not only tells me the object is very precious, but also tells me to repeat the action it embodies. “The connections (done in dreams) are guided by emotion, which we consider a basic characteristic of dreaming in general. These dreams too turn out to be creations [...] art in general can be thought of as making new connections guided by emotions, which is exactly the way we have described dreaming [...] a function that [...] involves weaving in new material—combining of new material with what is already present in memory stores in the



cortex, always guided by emotion. Emotion tells us what is important to us. In other words, I suggest that the emotion-guided making of connections not only produces the dream image but also integrates and updates our memory systems in the cortex. This making of broad connections guided by emotion has an adaptive function, which we conceptualize as ‘weaving in’ new material.”⁵

That object with the imprints echoes the most ancient human representations, the handprints in the caves of prehistoric France. But still, that old practice in the context of an identity fragmented by enforced displacement now reminds us of the act of trust in land and movement, in migration and nomadism. The information of the dream about this object inspired me to do a series of ritualistic nomad performances. I called them *La Huella/The Print* and practiced them in Santiago de Chile, Geneva and Plovdiv in 2013 as a means to consciously reconnect the dispersed puzzle of memory.

I reprinted the engraving plates done by my father using my body and gravity as a stamp on paper, and distributed copies of the imprints to the public. I performed in two places of memory: the memorial place Escotilla⁸ in the Estadio Nacional in Santiago de Chile, the concentration camp where thousands of people, my father among

them, were imprisoned and some of them tortured. It was the place where the initial wound was imprinted. The second location was the main train station in Plovdiv, where we arrived at and left “communism.” Thus I connect with my body the two extremes of the dispersion imposed. I also performed *La Huella/The Print* in two art galleries: Espacio Flor in Santiago de Chile and Usine Kugler in Geneva, Switzerland. These performances worked as labouring tools to re-weave the memory and problematics of our past into an act of creation, now an empowerment. While doing the performance I felt like the black goddess kneading the sticky, thick matter of trauma when using black engraving ink. I felt like a cosmopolitan migrant helped by the goddess while using red and orange ink in Bulgaria. Finally, in the last performance, while using blue ink in the Estadio Nacional, I felt like a grateful and fragile human being liberated by this action. Unproven facts experimented by the emotions that color and creative action helped me to embrace.

The performances became a healing tool, drawing courage from the dream. According to recent theories, one of the possible functions of “dreams are threat simulation that selectively selects negative situations, to prepare the subject for potential dangers.”⁶ In my case, I will call them challenging situations that I faced when awake, finding the strength to go back to the edges of our defeated territories and find survivors to weave a new layer of positive emotions made of sharing and belonging.

The proven facts are the people I met. In Santiago de Chile, revisiting the memorial site of el Estadio Nacional, I had the honour of meeting Hugo Valenzuela, by coincidence, when he was giving his testimony as an act of healing from torture in El caracol, the ex-torture chamber:

“My story starts in my working place, I was the president of the workers union SUMAR (Sindicato Sumar), a very combative place where we face the helicopter Puma from the air forces. From there I was taken to the Estadio and made prisoner until its closure in November 1973, then we were taken to Chacabuco (another concentration camp in the far north of Chile); there I stayed for a year, then I got liberated just for few weeks because I continued to work against the military regime. And then I was arrested in my house and was taken into the public prison (before it got demolished), then to the penitentiary, Tres Alamos and Cuatro Alamos.

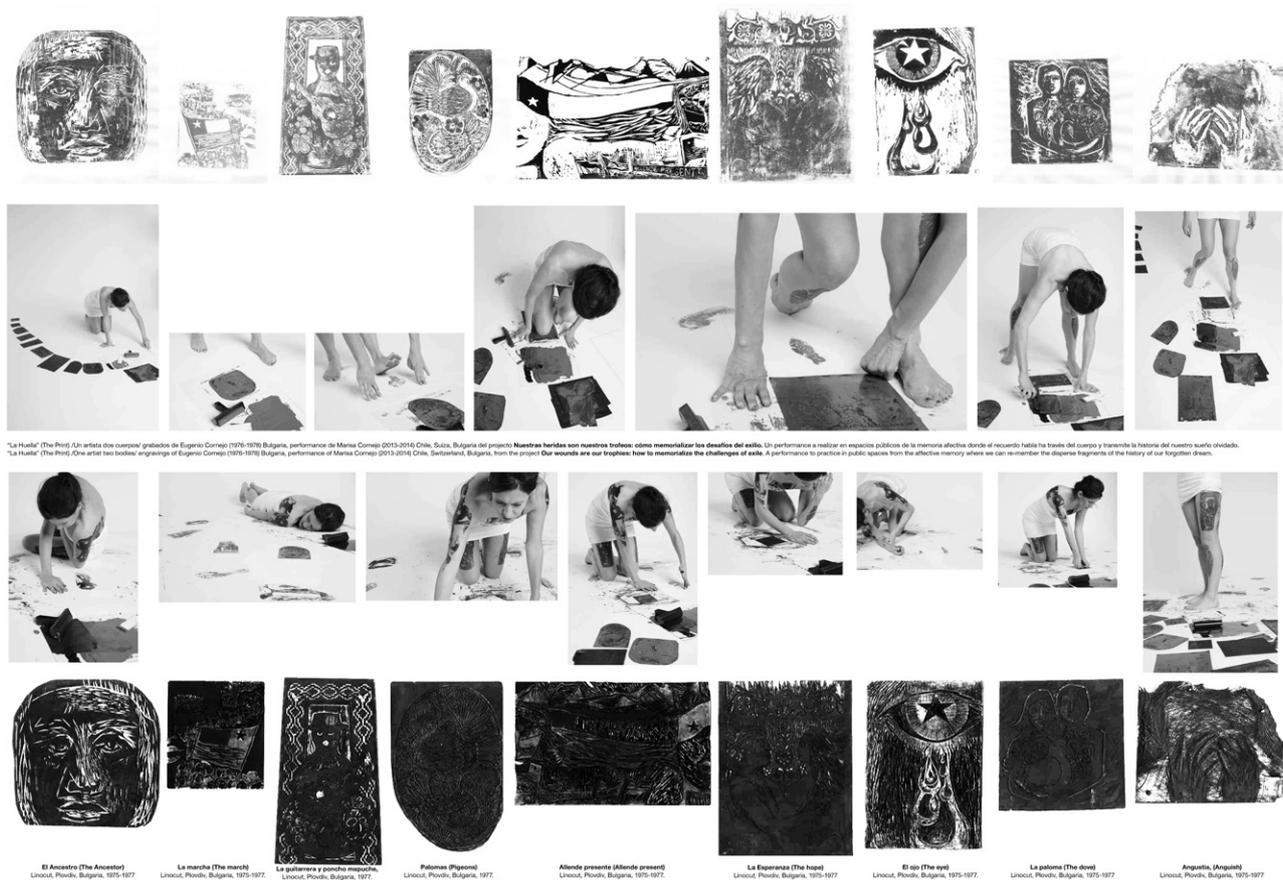
I managed to escape before the court-martial and through La Vicaria de la Solidaridad we managed to get a plain to Argentina to then continue to Europe. But once in the plane they took me down in a spectacular operation, and I was taken to the house of torture Jose Domingo Cañas, where I was with Lumi Videla before she was murdered. I was tied and blind-folded in a closet for a month and a half. When I finally managed to get out of this hell I found refuge in the embassy of the Vatican and I moved to Mexico, where I lived for 18 years.”⁷ This emblematic survivor congratulated me for coming back to testify about my father’s life and death in the ex-torture chamber.

We sang, left flowers and candles, an action that transformed fear into trust to face our story.

At the other extreme of my exile trajectory, the only Chilean still remaining in Plovdiv whom I found alive was Victor Troncoso. Also a union leader from SUMAR, he and his wife, Sonia, talked to me of defeat, not only of the social struggle but of the memory itself. They said I had arrived too late, and that the fragments of memory they had were already useless. Troncoso finished by saying: “All I have learned is to become nobody.” Why this coincidence? Why at opposite geographical edges of the wound, were the ones I found still standing two union leaders of SUMAR? Two working class leaders from one of the only two places in Chile that resisted with arms the *coup d’État*? Chile, a first laboratory of neoliberalism, and Bulgaria, a later one... What is this message of becoming no one as the ultimate lesson, a lesson that Buddhist teachings also search in order to melt into the world and not be attached to all the struggles of life?

Among other proven facts that came out of *La Huella/The Print*, I was invited to curate the exhibition *The Ancestor* in November 2013 in Casa Memoria José Domingo Cañas, an ex-secret prison of the Pinochet regime, where Hernandez, among hundreds of other militants, were tortured or lost their lives. Now it is a place of memory, thanks to the infatigable work of Laura Moya and a group of activists who for years resisted, lightening candles there every night so that the place didn't become just another piece of land upon which to build profitable apartment blocks. For this exhibition, my aim was to bring back for the first time the engravings and gouaches my father produced in exile. These art objects testify until now the pains of the torture practices and exile. Exhibited in this particular context, it felt like this was the only place where they could speak for us, where they could let us rest. This graphic work in the Casa Memoria humbly remembered and repaired the void and silence that the violence of the terrorist state of Pinochet imposed on us. The damage inflicted by a terrorist state on an individual is too large for the individual to recover by him or herself. The damage is not just physical damage imposed on bodies, however: it is also damage on the environmental and social tissue in which the individual was destroyed. With this new information I could create some distance and see that such damage needs an ecological reparation, a reparation that until now the Chilean state, undergoing a neocolonial expansion, has been incapable of grasping, instead implementing technocratic reparations to quiet the victims.

The current democratic government in my country has made considerable efforts to put in place institutions to establish truth and justice through national commissions and other state bodies. However, most of the organisations have limited their work to human rights violations, without taking into consideration a more complex field. The objective of the *coup d’État* was not only to suppress activists and their ideas, but mostly to implement an economic system to facilitate the extraction,



at very low cost, of goods belonging to the people. With respect to this perception, by incorporating ideas created in my dreams and practiced in the social dimension of my history, I could sense the limitations of the memorial artistic practices and of the institutionalised reparation processes.

I think of some of my friends who were touched directly by the terrorism of the State: Bernardo de Castro, son of a disappeared. His father, Bernardo de Castro, held a Bachelor in Arts and was a publicist; he still has not been found. Bernardo de Castro son, a volunteer worker of Casa Memoria José Domingo Cañas until now, helped me to produce the exhibition *The Ancestor*; while hanging the show, we spoke a lot, and I came to understand once more the huge cost of growing up in the dictatorship, without a father, but more than that with a disappeared father. Bernardo share to me about the poor conditions of his childhood. The lack of basic resources like heating for years. Her mother left with four children from one day to the other had not even the help of her family, "it was dangerous" to help her. There is also German Berger-Hertz,⁸ whose father, Carlos Berger, the son of holocaust survivors was killed in 1974, a radio journalist working in a radio station near the then recently nationalised copper mines in the north of Chile. Latter on when his wife Carmen Hertz in 1997 started to find important proofs of this dramatic case, German age 14, a school mate of mine at the time, found the lady who took care of

him, decapitated in the house one day coming back from school. That was a warning sign, don't find the "truth." We could not see anymore German, they left Chile terrified. Now in April 2014, finally the remains of Carlos Berger have been found and buried in the Cementerio General, with a big ceremony, our ceremony, the ceremony of the closing of our long grieving past. My grandfather Crisologo Gatica, an editor of an international magazine on the subject of teachers' trade unions and pedagogic challenges in Latin America was persecuted and exiled at age 65. My father, Eugenio Cornejo, was an art teacher working on the study and recollection of the local crafts of the south of Chile; he was imprisoned, tortured and sent into exile to never comeback. While seeing the slides of my archive of January 1974, I can see his eyes, he doesn't look anymore at the camera, he seems like going through a terrible hang over, the shock of having been torture and expelled from his own life, to face Argentina, as a "rescuing place," a country in the verge of an other *coup d'État*, where an even more violent dirty war is starting to unfold and where we will have to hide our identity from the moment we settle down, to not become suspicious to the neighbours. Our history is just a small, simple one, the more the time passes, the deeper becomes the nigredo of our archives because we stop running away from the pain and we start to accept who we are, what we have inside ourselves and our archives. The empty holes left by just this small sample of witnesses

created a territory with fewer observers of the economical coup, the real objective of the military regime.⁹

I found in my archive a box full of slide also images of Chile before the trauma. Many of them are of the south, a rich region that many called the Switzerland of Latin America—a region of lakes and woods, a region where the Mapuches, the indigenous people of the south, resisted colonization until the beginning of the twentieth century. It is a land that has now entered a militarized state, where the Mapuches are constantly condemned by an “anti-terrorist” law that was designed in the constitution of the dictatorship. When they try to defend their land from the huge, so-called “development” projects, carried out without their consent by transnational corporations to build dams or destroy native woods to produce cellulose, they are criminalized and sent to prison. The last time I visited the region, called Araucania, before doing my first performance of *La Huella*, I walked through a millenarian forest of araucarias, a pine tree species that lives in the tallest parts of the mountains. There I learned of the Williches, a nomadic group of gatherers who are part of the Mapuches; they live in the area, collecting the protein-rich seeds of the araucaria. The Williches have practiced this sustainable way of living for centuries.

The imprint relays the valuable lesson of being helpful by walking with our own feet, listening to our dreams in order to encounter and listen to the people in our path. Recently I was invited to collaborate with the Laboratoire du Sommeil at the psychiatric hospital (HUG) in Geneva. They contacted me after becoming interested in my book of dreams.¹⁰ They found in my narrative what are called “lucid dreams,” dreams in which the dreamer is conscious of dreaming and does active research while asleep. What can we learn from that? How can we observe and preserve our invaluable treasures? What still remains? What is gone? What can be rescued? With our dreams, can we grasp the whole environmental, social and subjective matter in need of recovering its lost power of life?

NOTES

1. Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa (Ways to comeback home)*, Anagrama, Barcelona 2011.

2. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989.

3. Chronology of my life and exile: 1971-1973 Santiago de Chile. 1973-1976 Buenos Aires, Cordoba and Bariloche, Argentina. 1976-1978 Plovdiv, Bulgaria. 1978-1980 Mons, Belgium. 1980-1998 Puebla, Tenochtitlan, Coyoacan and Tepoztlan, Mexico. 1998-2002 London, Wye, Canterbury, UK. 2002-2005 Brussels, Belgium. 2005-2013 Ferney-Voltaire, France/Geneva, Switzerland.

4. Ernest Hartmann, *The Dream Always Makes New Connections: The Dream is a Creation, Not a Replay*, Tufts University School of Medicine, Boston 2008, p. 12.

5. Ernest Hartmann, *ibid.*, p. 13.

6. Ernest Hartmann, *ibid.*, p. 20.

7. Hugo Valenzuela, *Testimonio: de pronto apareció el fascismo*, Santiago de Chile, 2012 (unpublished)

8. German Berger Hertz, Roberto Brodsky, *Mi vida con Carlos*, documentary, color, 83 min, USA 2010

9. Naomi Klein, *The Shock Doctrine: the Rise of Disaster Capitalism*, Vintage, Canada 2008.

10. Marisa Cornejo, *I am. Inventaire de rêves*, Art & fiction, Lausanne 2013 and Nelly Richard, *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile 2012.

BIOGRAPHIE

1971 Santiago de Chile. 1973 *coup d'État* in Chile. 1975 *coup d'État* in Argentina. 1976 Plovdiv, Bulgaria, learns Cyrillic. 1978 oriental express to Belgium. 1980 from Belgium being denied the political asylum arrives in Mexico. 1985 allowed to come back to Chile. 1997 rediscovers Chile. 1992 studies Visual Arts in the U.N.A.M. and exhibits and collaborates in La Panadería in México. 1998 comes back to Europe becomes a mother and starts to work with her dreams and body as an active archive of migration and memory producing publications and exhibitions.

SELECTED INDEX OF WORKS

Exhibitions

El Ancestro/The Ancestor, Casa Memoria José Domingo Cañas, Santiago (Chile) 2013.

La Huella, Espacio Flor, Santiago (Chile) 2012.

El Milagro Chileno in Galería Metropolitana, Chile 2009.

Dossier sans suite, standard/deluxe, Lausanne (Switzerland) 2008.

Safe Haven/Refugio Seguro, Espace Kugler, Geneva 2013

SAS, Cheminée Nord, Usine Kugler, Geneva 2013

Diálogos Mexico-Tijuana, Centro Cultural de Tijuana, Tijuana (Mexico) 1997.

Hogar dulce hogar, La Panadería, Mexico 1995.

Publications

Marisa Cornejo, *I am*, Art&fiction, Genève 2013.

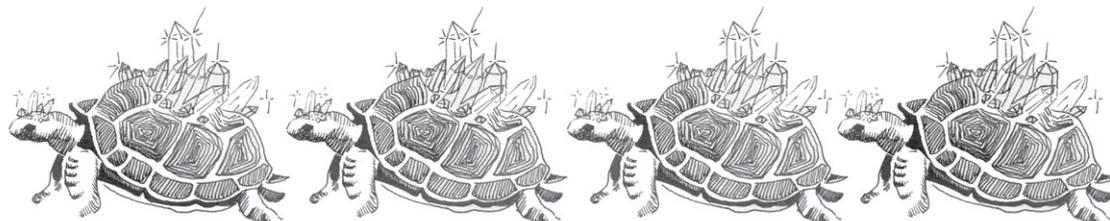
Marisa Cornejo, “Artistic memorial practices,” in the Symposium *Memoria, arte y derechos humanos*, Museo de la Memoria, Santiago, Chile 2013.

Marisa Cornejo, *General*, Art&fiction, Switzerland/Fondart, Chile 2011.

Marisa Cornejo, *Personal*, Switzerland/Fondart, Chile 2009.

DESSINER LE LENTEMENT

ANNIA DIVIANI



Énergie, fusion, froid, magma, transparence

Les cristaux sont constitués d'une multitude de surfaces régulières et planes qui réfléchissent ensemble. Chacune des facettes est à la fois bien découpée et appartient aux autres puisqu'elles s'articulent dans une géométrie commune. Il existe plusieurs types de cristaux mais ceux dont il est le plus question dans le langage courant est le cristal de roche qui se caractérise par sa transparence et sa préciosité, d'où l'expression « d'une voix cristalline », le mot cristal désignant tout ce qui est limpide comme de l'eau pure. Et c'est très certainement l'une des propriétés les plus admirées, dans les cristaux : leur particularité translucide. Certains cristaux sont des pierres précieuses (diamant, rubis, saphir et émeraude) par leurs aspects esthétiques, et possèdent également une valeur marchande pour leur rareté, leurs vertus curatives et protectrices. Les cristaux durant leur formation emmagasinent des énergies, qu'ils libèrent ensuite par rayonnement. C'est ainsi que depuis l'antique Égypte, il est accordé à ces pierres un pouvoir presque mystique puisque la science n'a pas su encore l'expliquer.

Le processus de cristallisation, sans entrer dans des explications plus scientifiques, est le refroidissement des liquides au point de fusion qui se stabilisent et se solidifient. Et cette sensation de gel interpelle une société où la vitesse et le rendement cadencent le quotidien. Si Goethe, dramaturge allemand, avait déjà associé la vitesse à la figure du diable, Lucifer, c'est qu'il avait pressenti que le temps abrite des temporalités qu'il est précieux de savoir vivre. Ainsi lorsque l'auteur de *Faust* invente la notion de *Veloziferish* dans une lettre qu'il adresse à son petit neveu, il met le doigt sur l'une des facettes malades du mode de vie occidental, la course contre le temps, la perte d'une existence libre. Les oscillations de nos rythmes de vies, entre ce qui est performatif et ce qui n'est pas considéré comme tel, engagent un rapport économique à la manière de se consacrer à soi et aux alentours, au temps de voir, de saisir, de vivre. Cependant qu'il est possible pour chacun de mettre en place un mode de faire, une manière de percevoir où s'affirme la nécessité de savoir ralentir. Partant de l'interrogation au sujet d'une société qui ne laisse pas cristalliser ce qui importe aux citoyens comme

individu en contraste avec le citoyen client, consommateur, j'approche par la réflexion, une pratique artistique, à la portée de tous, un moyen de cristalliser ce qui demande attention d'un point de vue plus intime. Rendre « cristal », c'est porter attention, geler en mémoire, comme souffler une sorte de boule de neige polyédrique, qui se forme à partir du magma du quotidien de chacun. Réfléchir à ce rapport aux autres par l'exercice d'une subjectivité critique du regard, pour une temporalité autre, c'est réfléchir à une philosophie de vie, à ce qu'il est désirable de garder en mémoire et de la sorte cristalliser intimement ou collectivement.

DESSIN, IMAGE DIALECTIQUE, FABRIQUE À CRISTAUX

Lorsque je dessine, il fait presque froid. Si le temps reste le même, l'expérience de l'écoute par le dessin, dans un temps donné, une lumière particulière, une gestualité et une narration précise sont autant de détails transcrits par l'exercice d'une sorte de croquis d'audience. Le dessin n'est pas une recherche esthétique, mais consolide un instant à travers de multiples facettes. Et, dans cette attention plus particulière que nécessite ce genre de concentration, entre l'observation, l'analyse et la volonté de représentation, se solidifie un moment liquide par des choix subjectifs et une manière de voir. Se dessine alors un petit espace, une sorte d'arrêt sur image qui porte l'empreinte d'un moment vécu, d'une oralité choisie. Au regard de cette prise de note sensible, je capture un savoir pour une mémoire dont je suis la propre caméra. Ce sont comme des scènes, ou des fragments d'instant qui ainsi figés dépeignent le prisme d'une perception en éveil. Être dans l'exercice d'une archive de l'instant amène une temporalité au ralenti qui fait écho à celle de la formation des cristaux. De la pro-fusion, il est nécessaire de geler des passages clés, des expériences du quotidien, pour un rapport au savoir, et la compréhension de la réalité telle que ressentie et vécue. Le dessin est au-delà des mots, il met en lumière des concepts ou des images fortes qui transitent en fonction et selon leur impact dans le temps,

la mémoire, l'identité. C'est une expression à l'image du cristal, c'est-à-dire translucide au sujet d'une perception et de son intention.

L'image dialectique pour Walter Benjamin (1892–1940), penseur de l'histoire de l'Allemagne des années 1920–1930, est une manière de vivre le regard et de surtout penser avec le regard. C'est une tentative de surprendre le présent entre sa pétrification, la trace du passé et la saisie critique¹. Elle n'est pas seulement une politique du temps, ni une esthétique de la mémoire mais la conscience critique d'une vérité en fragment. Et c'est très précisément ce type de fragments qu'il est possible et nécessaire de collecter par l'exercice du dessin comme image de pensée, comme «germe de cristal». Walter Benjamin considère l'image comme l'arrêt du présent et exprime dans l'un de ses ouvrages l'importance de «cristalliser des ensembles». Je traduis par cette expression comme une nécessité de savoir prendre à part et ralentir ce qui constitue réellement les ensembles et réalités de chacun.

Le dessin est une fabrique à cristaux, s'il était permis à chacun de produire des pierres précieuses, les pirates de ce monde ne seraient plus en mesure de marchander leurs trésors. Les considérations nuisibles entretenues sur la pratique du dessin, jugée avant tout comme une activité manuelle avant d'être intellectuelle, sont souvent jumelées aux considérations enfantines accordées à celle de l'imagination. Alors que cette pratique demeure une activité ludique dans les écoles de la petite enfance, elle n'est encore que trop peu reconnue comme outil théorique et autonome de la pensée dans celui des adultes. Bien que certains artistes, comme Antonin Artaud, aient revendiqué leurs dessins non pas comme dessins mais comme documents, il demeure une tendance à traiter l'image d'illustration de la pensée (et non pas comme concept ou matière de pensée).

Constat étonnant pour une société qui s'adonne à l'orgie visuelle, constat moins étonnant pour une société qui cherche à former des exécuteurs et non des visionnaires. Il faut bien que le pouvoir de la Pythie, servante du dieu des arts et de la lumière, Apollon, soit le seul privilège des classes supérieures et des élites. La prêtresse de Delphes était habitée de vision, elle pouvait voir l'invisible et le futur lorsqu'elle atteignait un état de transe.

Si le propre de l'imaginaire, c'est de produire des images, et que le dessin a pour intention d'en écrire également : c'est que dessiner et imaginer sont presque synonymes et s'entretiennent dans une relation d'interdépendance. Ainsi défendre la pratique du dessin comme articulation de pensée, c'est d'une certaine façon défendre le droit à la pratique d'un imaginaire intime et critique dont la géométrie n'est pas maîtrisée, de par son absence de code et sa nature subjective.

Il n'est pas de l'intérêt de la société, et de ses formes de *gouvernementalité* qui lui préexistent à l'exemple des politiques menées par les industries culturelles, que le citoyen client prenne le temps de concevoir un nouveau rapport à la vitesse, au savoir et aux images de masse qu'il adopte par consentement². Nous sommes en mesure de

dessiner ce que nous pouvons imaginer, comme voir ce que nous sommes en mesure de concevoir³. Ainsi, si ce que nous voyons ne correspond plus à ce que nous devons ou cherchons à voir que ce soit dans une dimension esthétique ou politique, il devient difficile de se redessiner sans se retrouver en marge. Et tout aussi laborieux de ne pas devenir, malgré soi, le produit des images dominantes qui transportent les idées et les valeurs maîtresses. Leurs matraquages amènent à adhérer ou endurer.

Lorsque Cornélius Castoriadis, philosophe économiste français, prétend que l'imaginaire est le *ciment de la société*, c'est qu'il insiste bien sur le fait qu'il constitue l'un des composants essentiels des sociétés modernes⁴. L'imaginaire institue la société et s'érige par la création d'imaginaires sociaux, qui définissent des liens entre les hommes et donnent sens à certaines de leurs actions en conformant toutes projections intimes. Il devient attendu et presque attendu comme dans les standards de la télé-réalité et des séries télévisuelles de rêver de biens à posséder et de reconnaissance sociale. Et cette idée de «conformité généralisée» rime avec celle du «normal». Or une imagination «normale» n'existe pas. Pourtant faire partie d'une société, c'est signer un contrat d'imaginaire. Il devient complexe alors de changer ou de refuser les clauses. Comme en donne l'exemple de l'enfant qui se refuse à grandir dans une nouvelle de James Barrie⁵, dans la mesure où il n'accepte pas l'héritage des adultes, à savoir la société londonienne du 19^e siècle.

UNE EXPÉRIENCE AU MUSÉE, UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

Les réflexions menées sur l'imagination et l'espace au ralenti, se sont précisées lors de ma rencontre avec les surveillants du musée d'Art et d'Histoire de Genève. Alors engagée dans une pratique artistique qui questionne la posture d'un autre genre d'observation que celui qu'exécute le dessinateur, les surveillants de musée incarnent, dans leur contexte professionnel, des interlocuteurs inespérés sur la pratique de la contemplation. L'intention première était d'interroger comment le regard se transforme au fil du temps sur une même image. Ainsi contraint à coexister avec de mêmes oeuvres, chacun des gardiens de salle opère une relation différente à l'imaginaire pour endurer le temps. C'est le constat de cette richesse et de la multiplicité des rapports à l'imaginaire, qui a déterminé la suite des réflexions engagées sur la place et le rôle de l'imagination dans notre existence. Ainsi en dehors d'une société où l'image est sans cesse en mouvement, le musée semble s'ériger comme un lieu idéal propice à la fabrique d'imaginaire, qui pourrait être un enfant de l'ennui.

Les temporalités lourdes que vivent les surveillants de salle dans les musées est une situation extraordinaire et à la fois particulière, car ils sont les seuls à pouvoir rêver aussi intensément en présence d'objets inspirants (du moins selon eux).

Si l'exercice d'imagination est en péril, c'est parce qu'il n'est pas estimé rentable de s'ennuyer, ni de rêver. Puisque

après tout si la Cigale de La Fontaine est morte c'était bien pour nous montrer le « bon cœur » et le bon sens de sa voisine la Fourmi. À partir de ces rencontres, j'ai réalisé que l'imaginaire pouvait être un objet d'*empowerement* (dans une généalogie féministe). Le dessin où la posture de celui qui veut dessiner peut se concevoir comme attitude de résistance : une alternative contre ces cavernes imposées, de l'allégorie du philosophe Platon à propos des illusions, qui emprisonnent les traductions possibles du monde perçu. Il dévoile l'empoisonnement des capacités à se rêver et se penser par soi-même.

La proposition que je tente de faire émerger s'inspire des pédagogies alternatives de Paolo Freire pédagogue brésilien et de la féministe africaine-américaine bell hooks⁵, dans la recherche d'un rapport au savoir à la fois critique, personnel et populaire. Populaire parce qu'il est temps de créer des ruptures avec les sources convoquées et souvent trop élitistes pour communiquer des savoirs. L'image pourrait être l'une de ces passerelles, sa compréhension ne dépend pas d'une généalogie littéraire mais de perceptions conscientisées. Il s'agit de considérer le dessin comme un langage non pas illustratif mais autonome, en mesure de se construire à la fois collectivement et personnellement. Par ma relation si particulière au dessin, je tente de partager une expérience plastique comme processus de cristallisation d'ensemble, de savoirs mais également comme fragments de réalités conscientisés. C'est une sorte de *métis*⁶ que j'espère éprouver, afin de mener un accompagnement d'existence qui pourrait amener quelque changement dans nos mentalités. Et sur une envie plus personnelle, changer à terme des préjugés liés aux racismes et autres discriminations identitaires car la fabrique d'une image est affaire d'identité.

L'imaginaire est une lunette précieuse pour « porter regard » sur le monde, elle a des impératifs qu'il est nécessaire de réfléchir dans des pratiques réflexives et sensibles. Autrement dit, l'imaginaire social ne doit pas être le prisme d'une seule forme de gouvernementalité. Emprunt à un propos du philosophe Michel Foucault, que je reformule « gouverne-mentalité des imaginaires » pour souligner ainsi un aspect plus sensible, de l'ordre de l'intellect.

Durant l'écriture de cet acte de recherche, il m'est venu l'image d'une tortue, de celle de la lenteur triomphante de la Fable à celle de l'allégorie du monde pour la Chine. Une tortue si confiante de son mouvement qu'elle n'en vie rien aux vitesses qui l'entourent. Consciente de son propre rythme, de son déplacement, elle est si stable que sur sa carapace se sont formés des cristaux. Elle a le temps de mieux voir, et de garder (cristalliser) dans son champ de vision ce qui, plus rapide, est déjà perdu des yeux.

NOTES

1. Walter Benjamin, *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, Paris 2006, p. 479 : « Une image, au contraire, est-ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue — je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité — porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture ».

2. Edward Herman, Noam Chomsky, *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*, Agone, Marseille 2008.

3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris 1992.

4. Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris 1975.

5. James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Hodder & Stoughton, London 1928.

6. bell hooks considère que la transmission des savoirs doit également se réfléchir par les sources qu'elle convoque, et se doit d'exister à travers la culture populaire afin de se partager dans le souci de la diversité. Sa pensée brise ainsi une sorte de hiérarchisation du savoir où tout au final peut être réfléchi et pensé comme objet de réflexion. bell hooks, *Teaching to Transgress*, Routledge, New York 1994.

7. Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Flammarion, Paris 2009.

BIOGRAPHIE

Annia dessine. Elle choisit d'intégrer l'École Supérieure d'Art d'Avignon pour approcher les arts à proximité du monde du théâtre. À la fin de son cursus, elle part six mois à la School of Visual Art à New York. Durant Occupy Wall Street, elle découvre l'art activiste. Sa rencontre avec la communauté africaine-américaine radicalise ses propos sur les questions identitaires. C'est pourquoi elle décide de poursuivre ses études et s'engage dans la recherche par les moyens de l'art. Convaincue que l'art peut être à l'origine de changements sociaux et esthétiques et touchée par les propos des féministes de Monique Wittig et Lucy R. Lippard, elle explore, à sa façon, le concept du « cheval de Troie ».

TRAVAUX ET RECHERCHE EN COURS

À travers les yeux des surveillants. Collaboration avec le Musée d'Art et d'Histoire de Genève, 2013-2014 (maquette radio, maquette d'une audio-visite, projet d'édition).

Transfashion résistance. Collaboration avec le journal féministe *L'émiliE*, proposition d'une réflexion croisée sur le genre et le recyclage, juin 2014.

Code/codex, édition pour un palais de la mémoire collective, septembre 2015.

DE L'ÉCOLE D'ART À L'ADMINISTRATION PUBLIQUE. — RÉFLEXIONS SUR DES PRATIQUES ARTISTIQUES DANS L'ESPACE PUBLIC

JOSEPH FAVRE

UNE RECHERCHE DANS UN CONTEXTE

Confronté à des débats sur des productions culturelles dans l'espace public, cette recherche prend forme dans la rencontre de deux environnements particuliers. Le premier est celui de mon engagement professionnel et politique. En effet, j'ai eu l'opportunité — en parallèle d'un bachelor et d'un master en arts visuels — de travailler pour une commune française, dans le cabinet d'un Maire. Le second est celui constitué d'un master de recherche, au sein d'une école d'art, proposant des outils pour penser les pratiques artistiques, mais également des outils de réflexion politique. Le travail m'a appris à collaborer avec des administrations, avec des élus, des agents territoriaux, alors que mes études m'ont appris à travailler avec et dans des institutions artistiques, avec des artistes, grâce aux moyens de l'art. Cette double activité m'a conduit à entreprendre une recherche sur des pratiques culturelles menées par la commune dans laquelle je travaille. Plusieurs difficultés sont alors apparues : celle de savoir quelles étaient ces pratiques culturelles, délimiter ce que l'on comprend de ce terme de part et d'autre des deux milieux dans lesquels je peux évoluer, ainsi que le besoin de clarifier ma propre position au sein de ce système. Il ne s'agit pas ici d'opposer deux conceptions différentes, mais d'utiliser cet entre-deux pour lier des enseignements tirés de pratiques artistiques et des réflexions menées par le champ de l'art dans des pratiques culturelles et politiques que j'ai pu observer.

L'AMBIGUÏTÉ DES « PRATIQUES CULTURELLES »

À l'image des propos de Stuart Hall, disant que la « Culture [...] is not so much a set of things — novels and paintings or TV programmes and comics — than a process, a set of practices »¹, j'ai fini par cerner ce concept en le définissant par toutes les pratiques menées sur le territoire communal qui fabriquent du dialogue public. L'on y englobera indifféremment les fêtes de quartier, les manifestations officielles, les expositions, toute organisation non privée, ouverte aux habitants de la commune. Dans le contexte français, le mot culture se rapproche trop souvent d'une conception académique, dans le sens de celle des beaux-arts, ne laissant que peu de place à une conception plus ouverte comme celle que propose Hall. La polysémie du mot *culture* est également à l'origine d'une difficulté historique à définir les pratiques culturelles, c'est pourquoi je choisirai de m'en référer à la conception

de Stuart Hall, ainsi que de lui joindre une conception de la sphère publique, et non du simple espace public, l'*Öffentlichkeit* (sphère publique) qui chez Habermas englobe une variété de significations et qui implique un concept spatial, les sites sociaux ou arènes où les significations sont articulées, distribuées et négociées ainsi que le corps collectif constitué par, et dans un processus, « le public »².

DES MOTS À DISCUTER

Après avoir défini ce premier terme, cette recherche a fait émerger plusieurs mots problématiques, tels que « médiation culturelle », « espace public », « projets participatifs ». Ces mots ne prennent pas le même sens lorsqu'ils sont utilisés par des élus que dans une école qui fait des moyens de l'art un outil central de la recherche. Il a été important d'en prendre compte. En effet, cette difficulté de faire passer des mots porteurs de sens dans un certain contexte, celui des projets menés par des élus, vers les personnes qui suivent cette recherche dénote du poids qu'ils prennent dans ce contexte de travail, alors qu'ils signifient autre chose, voire presque rien lorsqu'ils en sont extraits. Comme j'ai dû le faire pour les « pratiques culturelles » cette recherche tente de déplier les mots problématiques, pour leur donner un sens ailleurs que dans le microcosme qui s'en sert habituellement.

LA POSITION DU CHERCHEUR

Le travail que j'exerce au cabinet d'un Maire me met dans la situation d'un proche collaborateur, à la fois conseiller et spécialiste. Les cabinets organisent la communication publique d'un maire, ils gèrent également le travail avec les élus et les services municipaux. Ni élus, ni fonctionnaires, les collaborateurs de cabinet ne rendent de comptes qu'au maire qui les embauche, ils n'ont ni préavis de départ, ni indemnités de licenciement (position assez précaire, qui la rapproche d'un plasticien d'ailleurs). Ils sont là pour s'assurer que la ligne politique est tenue, et qu'il y a cohérence entre le projet politique porté par les élus et la mise en œuvre par les services municipaux. J'ai souhaité penser cette place, cet entre-deux, comme un lieu possible de rencontre entre des élus et les enseignements que j'ai reçus, en commençant par exprimer les points de friction liés aux mots utilisés par exemple, puis en faisant jouer ces deux expériences pour trouver des moyens propices à « faire passer » dans le milieu politique, des idées, des pratiques que le champ de l'art permet.

ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION ÉMERGEANT DE TROIS PROJETS ARTISTIQUES

Les trois projets que j'aborde ensuite permettent de dégager des modes de faire et des arguments propres aux pratiques artistiques utiles pour comprendre les pratiques culturelles impulsées par une administration comme celle dans laquelle je travaille.

« LE MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET »

THOMAS HIRSCHHORN, 2004

« Yet, Hirschhorn situates the spectator beyond that anomic condition in a diffraction of the desire for the self, in a process that continuously and collectively enables and enacts a multiplicity of micrological steps towards self-constitution and subjectivity. »³ C'est en ces termes que Benjamin Buchloh parle du travail de Thomas Hirschhorn. Invité en 2001 par les Laboratoires d'Aubervilliers à réaliser un projet dans la ville, Thomas Hirschhorn décide de s'y installer. Il travaille ainsi sur le territoire où il est invité pour une durée relativement longue, puisque l'invitation est faite dès 2001, alors que le musée voit le jour en 2004. Dans un premier temps, c'est la durée du projet qui m'intéresse. Le temps passé sur le territoire de la commune, le temps qu'a mis le projet à émerger montre qu'il ne s'agit pas ici de « poser » une idée préconstruite dans la ville et d'imaginer les conséquences de cette proposition à priori. Hirschhorn prend le temps : le temps de rencontrer les citoyens³, mais aussi le temps de rencontrer les différents acteurs sociaux de la commune. Il rencontre ainsi des associations de quartier, des bailleurs sociaux, mais également des responsables de l'insertion. Il dit lui-même, « je suis artiste, je ne suis pas un travailleur social. Le Musée Précaire Albinet est une œuvre d'art, ce n'est pas un projet socioculturel. Cette affirmation est que l'art peut seulement en tant qu'art obtenir une vraie importance et avoir un sens politique. »⁴ La position que prend Hirschhorn est celle d'un artiste qui propose une œuvre d'art. Bien que discutable, cette position est centrale parce qu'elle lui donne une responsabilité et une liberté autre que celle d'un médiateur social, d'une association culturelle, ou d'une autre structure travaillant avec la ville et dont les missions sont contractualisées (on dit aussi conventionnées) donc encadrées par un projet limitant à priori les possibilités d'action. L'artiste négocie sa position et ses conditions de travail sur le moyen et long terme. Il ne donne pas de but prédéfini à atteindre. Le travail de l'artiste se réalise avec les structures existantes et les citoyens afin qu'une expérience émerge.

« THE LOWER MANHANTAN SIGN PROJECT »

REPOHistory, 1992

Le projet est mené par les REPOhistorians en partenariat avec le Lower Manhattan Cultural Council. L'idée énoncée par Gregory Shollette est de « retrieve and relocate absent historical narratives at specific locations in the New

York City area through counter-monuments, actions and events. »⁵ Retrouver et replacer les histoires historiquement absentes dans des lieux spécifiques de la ville de New York à travers des contre-monuments, des actions et des événements. Le groupe constitué d'artistes, d'historiens et d'écrivains s'est mis à la recherche d'événements historiques qui ont disparu de la mémoire commune, des événements que l'on ne trouve pas inscrits dans l'histoire officielle de la ville de New York. Se définissant comme un groupe activiste, REPOhistory, se place dans une position où il doit négocier avec les responsables locaux, trouver des astuces et des accords avec les autorités pour pouvoir mener à bien le projet. Les recherches aboutissent à la mise en place de panneaux, comme ceux utilisés pour la signalisation urbaine, utilisés pour guider les usagers. Ces panneaux sont fixés pour une durée d'une année au minimum, certains ont disparu plus tôt et d'autres ont résisté plus longtemps. Il y a dans cette démarche deux éléments qui m'intéressent. Le premier, proche du cas de Hirschhorn est dû au fait que le projet a pris corps au gré de discussions, de recherches et de débats menés par un groupe d'artistes, d'écrivains, et d'historiens, répondant à une situation précise, dans un lieu précis. Les difficultés de la mise en œuvre, décrites par Lucy Lippard dans le catalogue réunissant les différents panneaux sont elles aussi éclairantes. On apprend qu'il a été difficile de travailler avec les autorités, Gregory Sholette, dans une discussion raconte qu'un des facteurs déterminants a été l'aide d'un agent travaillant pour la mairie, un vieux syndicaliste de gauche qui a fait valider les demandes d'autorisation qui étaient plutôt sur le point d'être rejetées. Ces méthodes de mise en œuvre d'un projet dans l'espace public, sans le soutien plein et entier des acteurs politiques est également révélatrice. L'art public n'est pas forcément un art d'État, dans le sens d'une production en partenariat avec les détenteurs de la culture dominante. Il peut être une insertion dans le tissu urbain, donc dans le tissu social, par la seule volonté d'un groupe d'artistes militants, qui n'attendent pas la validation politique d'un projet pour le rendre public. Cette dernière constatation doit rester dans l'esprit pour la suite de ce texte.

« L'USINE DES FILMS AMATEURS »

MICHEL GONDRY, 2011

Michel Gondry est un vidéaste et cinéaste français. Il a commencé par réaliser des clips vidéo pour des musiciens, comme Bjork ou le groupe Radiohead. On lui doit notamment *La science des rêves* en 2005. Dans le cas de l'œuvre conçue pour le centre Georges Pompidou que j'aimerais soumettre à la critique, *La fabrique des films* propose un parcours permettant au spectateur/utilisateur de réaliser un court métrage en trois heures. J'associe volontairement spectateur à utilisateur car dans ce cas le public est autorisé (poussé) à utiliser le dispositif proposé par Gondry. Le parcours se compose de différents espaces permettant l'un de concevoir un scénario, un autre constitué

des différents décors disponibles, une penderie pour les costumes, les accessoires... Le public est guidé par un ou des médiateurs du centre G. Pompidou afin de respecter les plages horaires dédiées à chaque espace, 45 minutes pour le scénario par exemple, il est aussi guidé pour l'utilisation de matériel audiovisuel... À la lecture des différents documents de médiation produits par le Centre G. Pompidou, et au visionnage d'un film *Michel Gondry (Courir après)* réalisé par André S. Labarthe sur le projet, il est très souvent question de démocratisation de la culture, grâce à la participation du public. M. Gondry se félicite que tout le monde, sans connaissance particulière puisse réaliser le film qu'il souhaite. Mais, existerait-il une situation où le spectateur aurait perdu ses capacités réflexives? Au point qu'il faille lui en redonner l'accès? « Car [comme le dit Nicolas Truong en paraphrasant Jacques Rancière dans *Le Monde* en ligne] « être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité, mais notre situation normale ». D'autant qu'un spectateur ne reste pas inactif mais compare, relie, critique et « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui ». Il n'y a donc pas d'un côté ceux qui savent et de l'autre ceux qui subissent, les badauds qui ingurgitent bêtement les images et ceux qui les réfléchissent. »⁶ D'un point de vue simplement fonctionnel, la proposition de Gondry est très encadrante, elle accompagne, dirige le spectateur dans un parcours prédéfini, ne lui laissant que les choix mis à (pré)disposition, dans un temps prédéfini. Je ne peux pas reprocher à M. Gondry d'avoir toutes les meilleures intentions du monde, mais il me semble important de faire un effort de réflexion qui va plus loin que les premières félicitations que l'on devrait lui adresser en soutenant forcément sa volonté de rendre l'art accessible à tous. Qui pourrait être contre? Cette conception de la participation est très différente de celle dégagée par Hirschhorn et REPOhistory, dans les deux premiers cas, on ne présuppose pas du résultat, on intègre un dialogue, entre différents acteurs, artistes, citoyens, médiateurs sociaux, laissant ainsi au public toute sa place, en lui proposant une position qu'il peut remettre en cause, elle n'est pas (pré)assignée.

Un des arguments — sinon une des volontés — principal de cette recherche est de soutenir un changement dans les pratiques culturelles instaurées par des collectivités locales, en déplaçant et en adaptant des pratiques artistiques comme celles que j'ai choisies dans le champ politique. En France, les dernières élections municipales ont eu lieu fin mars 2014. La liste menée par le maire pour lequel je travaille a été élue à l'issue du scrutin, et mon poste a donc été reconduit. Le mandat qui s'ouvre sera pour moi une occasion de travailler d'avantage avec cette administration, avec ses élus et avec la population de la commune. Les nombreuses discussions avec cette équipe ont déjà amenés quelques changements. Le conseil municipal ne s'est notamment pas doté d'adjoint à la culture, comme il est de coutume, mais d'une commission extra-municipale. Cette commission est ouverte à la population, aux acteurs sociaux de la commune, ainsi qu'aux partenaires d'autres structures

culturelles proches de la ville. Cette volonté d'ouverture s'engage pour trouver des moyens de faire autrement. Les quatre ou cinq années qui viennent seront pour moi l'occasion d'approfondir ces recherches, de faire des propositions quant à la mise en place de projets dans la sphère publique et peut-être d'aboutir à intégrer la conception de l'éducation populaire au sein même des politiques culturelles municipales.

NOTES

1. Utilisation choisie du mot *citoyen*. Il m'apparaît urgent de redonner une épaisseur politique au citoyen que les mots « habitants » ou « participants » n'ont plus. La dimension politique inhérente à toute action dans la société doit — à mon sens — être restituée.

2. Oskar Negt, Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

3. Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, Phaidon Press, London 2004.

4. Yvane Chapuis, « Avant-propos, Thomas Hirschhorn. Musée Précaire Albinet », *Les nouvelles de l'ICOM*, vol. 59, n°1, Paris 2006.

5. Lucy Lippard, *REPOhistory, The Lower Manhattan Sign Project*, REPOhistory, New York 1992.

6. Nicolas Truong, in lemonde.fr, www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/29/le-spectateur-émancipe-de-jacques-ranciere_1148034_3260.html, consulté le 31 mars 2014.

BIOGRAPHIE

Joseph Favre est né en 1989 à Ambilly, une commune frontalière du canton de Genève. Il effectue sa scolarité obligatoire en France, et obtient un baccalauréat scientifique. Avant d'intégrer la HEAD pour accomplir un Bachelor en art visuel puis des études au Programme Master de recherche CCC, il suit une année de cours en sciences politiques par correspondance et devient attaché de cabinet du Maire de sa ville natale. Depuis 2008, il cumule ce travail à temps partiel et ses études. Cette situation particulière lui permet de mêler engagement politique, pratiques artistiques en collaboration avec une administration publique.

INDEX DES TRAVAUX ET RECHERCHES

Introduction à l'art contemporain à Genève, projet en collaboration avec Alexandra Roger dans le cadre des « Projets collectifs » du Programme CCC (printemps 2013).

Collaboration au projet de Pedro Reyes, lors de la dOCUMENTA 13, Kassel, Allemagne (été 2012).

Organisateur et co-curateur de l'exposition *6 impasse du Foron*, Gaillard, France 2012.

Réalisation d'une exposition pour appartement et jardin, travail *in situ* avec les artistes invités. Organisateur et co-curateur de l'exposition *Rendez-nous nos images*, Genève 2011.

Passage(S) de Kim Seob Boninsegni au théâtre de l'Usine, Genève 2011.

Co-réalisation de deux films pour le projet *Labor in a single shot* de Harun Farocki, HEAD 2011.

LE CAIRE 2011–2014 — SUBJECTIVATIONS EN EFFERVESCENCE

NOVINE MOVAREKHI

Juillet 2008–octobre 2010 : un sentiment de mécontentement général se fait sentir au Caire... qui trouve des répercussions dans le nombre croissant de grèves et de révoltes locales. Les droits de l'homme et les droits civiques sont bafoués, la vie culturelle et politique est appauvrie, la liberté de presse quasi inexistante, la loi martiale envahissante, et l'augmentation du prix des denrées alimentaires insupportable. La pauvreté est persistante au Caire. De plus, le peuple égyptien ne supporte plus le chômage, la corruption, le copinage institutionnalisé, la politique d'intimidation et d'exclusion, la détention arbitraire et prolongée. « Je sens que ça va bientôt exploser dans mon pays », me dit Kamal, membre du corps de ballet de l'Opéra du Caire et fils d'un avocat renommé qui a combattu toute sa vie pour le respect des droits de l'homme et la dignité des moins privilégiés. Le Caire est une expérience de vie humaine intense. Je quitte la ville avec une impression de laisser une famille précieuse, mais avec l'assurance que, quoiqu'il arrive, je serai bientôt de retour, très bientôt.

25 janvier 2011 : une manifestation massive envahit les rues du Caire et aboutit à la chute du président Hosni Moubarak, après trente années de règne sur la terre des pharaons. Un peuple — les Égyptiens — résiste à la domination politique gouvernementale, sous la forme d'un soulèvement. Je regarde les événements avec émotion, avec une certaine crainte pour le futur. Mais surtout, je ressens une préoccupation envers ces individus que j'ai quittés il n'y a pas plus de deux mois.

Juin 2011 : de retour au Caire, cette cité qui a nourri mon esprit, mon âme et mon corps. Je suis ici car je veux être ici. Beaucoup de choses ont changé. Au cours des huit mois qui suivent, et jusqu'à aujourd'hui je vois la ville se transformer physiquement, mais surtout je vois des individus se transformer. Le changement ne se traduit pas uniquement en termes de confrontations violentes entre le pouvoir et le peuple; le soulèvement populaire s'accompagne de nouvelles formes de pensée, d'idée, d'expression, de comportement, et d'image; mais aussi de nouveaux modes de perception qui font basculer les évidences acquises et les codes établis. Les Égyptiens se constituent en citoyens actifs. Une quantité d'interventions citoyennes émergent. Des musées improvisés sur la personnalité de Hosni Moubarak, sur la police et les militaires, puis sur Mohamed Morsi (en été 2013), sont installés sur la place Tahrir; des initiatives prennent naissance pour contourner les médias officiels, d'autres pour protéger les femmes contre le harcèlement sexuel; des chaînes humaines se constituent autour du Musée du Caire et d'autres bâtiments du patrimoine culturel



Installé au centre de la place Tahrir, un musée en plein air expose des photographies représentant les actes de violence commis par les forces de sécurité à l'encontre des citoyens égyptiens, janvier 2012.

pour les protéger des pillages; des hôpitaux improvisés se mettent en place pour s'occuper des blessés et des victimes tombées aux mains des militaires; des comités se forment pour protéger les quartiers contre le vandalisme et le vol. Les interventions artistiques se multiplient sous différentes formes: les graffiti et les peintures murales à connotation politique décorent les murs, les théâtres de rue et les festivals d'art occupent l'espace public. Tel est Le Caire que je vis et que je saisis avec ma caméra, jusqu'à aujourd'hui.

Le soulèvement populaire du 30 juin 2013, le plus grand dans l'histoire de l'Égypte, demande le départ du président Mohamed Morsi, après un an de gouvernement critiqué par les Égyptiens. Bien plus qu'une « deuxième révolution », terme en vogue dans les grands quotidiens, je regarde ce jour comme la continuation d'un processus qui a commencé en 2011. Le peuple égyptien est désormais soulevé... Ses demandes — « pain, liberté, justice sociale, et dignité humaine » — à la base du processus, sont toujours sur la table. Depuis l'été 2013,

un nouveau Cabinet intérimaire est formé, l'armée est de retour dans les rues du Caire. Le regard des Égyptiens sur les prochaines élections, prévues en mai 2014, est mitigé... J'attends avec impatience...

Depuis le début, le 25 janvier 2011, les Égyptiens documentent tout ce qu'ils peuvent avec tout ce qu'ils ont à leur disposition, du téléphone portable le plus rudimentaire à la caméra sophistiquée. Ils se sont transformés en témoins. La question qui se pose, notamment les premiers « 18 jours » de la révolution¹ concerne la collecte de ces témoignages — en forme de photographies, vidéos, documents écrits, récits oraux. C'est dans ce contexte d'émergence du journalisme citoyen et de l'activisme culturel et politique que naissent des initiatives comme *Mosireen* et *ThawraMedia (Revolution Media)*, en offrant une plateforme alternative aux médias contrôlés par l'État et en opérant comme centre d'archivage. Installée sous une tente au milieu de la place Tahrir, *ThawraMedia* se charge d'amasser tout ce qui est considéré comme documentation et preuve, afin de les diffuser sur Internet.

«During periods of fundamental social upheaval, it is vitally important to ask who has ownership of history and the truth. This is one of the first revolutions in history that is being documented by the people involved in it rather than by news agencies. Mosireen is, to some extent, a response to this.»²

La qualité de témoignage du médium de la photographie s'impose ainsi, et voit naître une nouvelle génération de cinéastes et de photographes documentaires : le journaliste citoyen. Dans le contexte spécifique du soulèvement égyptien, de nouvelles opportunités mais aussi de nouveaux défis émergent en ce qui concerne l'aspect de témoignage des images ; par exemple sous la forme de nouvelles possibilités de diffusion, de reportages alternatifs, etc.

TÉMOIGNAGES EN RÉCITS ET EN IMAGES, EN ACTES ET EN PAROLES

Si le témoignage est une forme centrale d'expression de la transformation sociale en Égypte, c'est bien le courage des individus descendus dans les rues qui a engendré cette transformation. Cette subjectivité n'a donc pas seulement gagné les photographes professionnels mais aussi les photographes dits citoyens³. À mon retour au Caire, en juin 2011, j'entame une réflexion sur mes motivations à photographier le peuple égyptien en devenir. L'objectif est de donner un point de vue personnel sur le soulèvement, mais surtout de témoigner de ce que je vois, ce que je vis, ce que les Égyptiens vivent, et ce qu'ils deviennent : des individus en transformation. Je me positionne en témoin, et c'est à ce moment-là que j'envisage sérieusement de raconter l'histoire ou des histoires du soulèvement égyptien à travers mes images, mais aussi des récits, et des témoignages de gens ordinaires ; car l'histoire individuelle semble aussi être le moyen de raconter des histoires plus vastes.

Al Warsha Troupe – le récit par le théâtre

«Il y a un avant et un après la révolution dans la création. Après la révolution, les gens ont plus de confiance en eux et dans leur expression personnelle, ils ont aussi plus de courage, c'est tout ce que je vois autour de moi. Lorsque la révolution a éclaté, plusieurs des jeunes gens qui avaient suivi notre formation de théâtre dans le gouvernorat de Minya, étaient à la tête d'organisations et de mouvements activistes. En Égypte, le système n'a toujours pas changé, mais les gens ont changé.» —Hassan El Geretly, directeur de théâtre indépendant, entretien du 19 mars 2014

Soucieuse d'améliorer mes compétences en photographie, je décide alors de suivre des séminaires organisés par le collectif *Contemporary Image Collective*. Avec mon premier cours sur le photojournalisme et photo-documentaire commence pour moi une nouvelle étape...

Je suis impressionnée par ces hommes et ces femmes qui prennent le risque de perdre leur vie ou leur liberté. Au Caire, le mot « démocratie » n'est pas aussi souvent prononcé tel qu'on pourrait le penser à l'extérieur du pays ; j'entends plus souvent parler de « vrai peuple égyptien », d'« identité culturelle égyptienne », d'« Égypte dé-pharaonisée », d'assemblée constituante, de liberté d'expression, de volonté de dialogue avec son prochain, de changement de vie, de possibilités inconnues. Selon mon entendement, ce que souhaitent les Égyptiens, c'est bâtir une nouvelle société à partir d'un nouveau rapport au quotidien, d'un nouveau rapport aux autres, qui implique justement les jeux de vérité définis plus bas. Une conscience politique, sociale et culturelle émerge. Un souci pour son prochain se fait ressentir de toutes parts. Il s'agit réellement d'un processus de transformation de l'individu. Et c'est parce que les individus se transforment que le pays est transformé.

SUJET ET CITOYEN

Inspirée de la pensée de Michel Foucault, cette recherche propose une lecture du soulèvement populaire en Égypte à travers les notions de souci de soi et de processus de subjectivation par lesquels passe l'individu égyptien, et que je développerai plus bas. Je vois, en effet, dans le *souci de soi* et la *subjectivation*, des concepts-clés dans l'analyse du contexte égyptien, car ils permettent de comprendre le soulèvement populaire à partir du sujet, de l'individu, plutôt que de l'État ou de l'institution politique. Car si le système n'a pas changé en Égypte, du moins pas encore, les individus, eux, ont changé ou, en tous les cas, sont engagés dans le processus. Cette lecture du soulèvement permet d'avancer avec suffisamment d'assurance, me semble-t-il, que l'évolution de la société égyptienne et donc de ses individus, est irréversible, et crée des possibilités inconnues. Aujourd'hui, plutôt que de parler de retour en arrière en Égypte, ne faudrait-il pas mettre en valeur ces subjectivations citoyennes au sein de la société et ce qu'elles impliquent pour les Égyptiens ?



Hôpital improvisé donnant sur la rue Mohamed Mahmoud, afin de traiter les nombreux manifestants blessés durant les violents affrontements dans cette rue même, qui impliquent la police et l'armée, novembre 2011.



Des volontaires en motocyclette vont, à leur risques et périls, jusqu'à la zone des affrontements, pour secourir les manifestants blessés et les transporter à l'hôpital improvisé le plus proche. C'est la deuxième « bataille de Mohamed Mahmoud », opposant les manifestants aux forces de sécurité, près du Ministère de l'Intérieur. Rue Mansour, février 2012.

Le processus de subjectivation — la transformation des individus — est un aspect souvent caché de l'histoire. En effet, l'histoire officielle ne fait aucune référence aux expériences, substantielles, des individus ordinaires. Pourtant c'est un phénomène qui fait partie de l'histoire, particulièrement de celle de l'individuation dans la société égyptienne. Les récits individuels permettent une lecture des formes multiples de subjectivation citoyenne. C'est en ce sens qu'insérer des récits dans cette recherche me paraît pertinent. Ce sont des récits du changement, mais aussi des récits qui sont le changement, car ils reflètent le souci de soi et un mode de subjectivation expérimentés par les individus qui racontent et se racontent. En tant que techniques de soi, pratiques du souci de soi, les récits font donc ressortir ces éléments de subjectivation. Les récits que je présente dans cette recherche proviennent d'expériences personnelles, de souvenirs et d'observations, mais aussi de lectures et d'entretiens directs avec des individus.

Les interrogations qui en découlent sont les suivantes: quelle est la portée et la puissance des récits? Peuvent-ils être vus comme une vérité? Les récits sont-ils des documents historiques? Les caractéristiques des récits que je partage dans cette recherche se basent sur la définition proposée par Yves Citton, à savoir qu'« un sujet dans un état initial », « une transformation », et « un état final » sont les éléments constitutifs d'un récit⁴. En ce qui concerne la question de l'histoire, je fais essentiellement référence à la pensée de Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire*. Selon lui, l'histoire est un « récit véridique »⁵ doté d'une intrigue, un « roman vrai »⁶, elle raconte « des événements vrais qui ont l'homme pour acteur »⁷; elle est donc « récit d'événements »⁸; elle vise à établir les faits (ce qui a eu lieu), et donc la vérité, en se basant sur des documents, comme traces du passé; or, un fait est toujours une reconstruction à partir de témoignages ou d'aspects vécus. L'historien décrit et reconstruit ainsi le vécu à partir de ses sources, et suivant une intrigue qu'il définit comme un « mélange très humain et très peu scientifique de causes matérielles, de fins et de hasards »⁹; l'histoire est donc, selon Paul Veyne, une « tranche de vie »¹⁰ que l'historien « découpe à son gré »¹¹. Ni science, ni littérature, l'histoire se situe en quelque sorte entre ces deux disciplines, et son mérite réside en ce qu'elle saisit des réels. Les faits que je rassemble pour cette recherche constituent, selon mon observation concrète, le récit de l'histoire.

Au Caire, depuis 2011, plusieurs projets artistiques mettent en scène des récits, visent à concilier les préoccupations artistiques avec l'historicité des récits, et démontrent l'existence d'une relation forte entre la mise en forme du récit et la vérité, l'histoire. C'est le cas de *Zawaya — Testimonies from the Revolution*. Cette pièce de Hassan El Geretly, directeur de la troupe de théâtre indépendante *Al Warsha*, voit le jour en décembre 2012 et met en scène cinq récits rassemblés par la troupe, qui portent sur les « 18 jours ». Plutôt que des narrations commémoratives, ce sont des invitations à « méditer sur les histoires », selon Hassan: « Il s'agit d'une réalité multiple. [...] Il y a de multiples points de vue, et ces histoires sont de celles que nous avons tendance à ne pas écouter, à ne pas raconter. »¹² Basé sur des témoignages recueillis par l'écrivain Shadi Atef, *Zawaya* (qui signifie « angles ») rappelle qu'il y a différentes manières de s'impliquer dans le soulèvement, d'en être transformé et de le raconter.

Tabrir Bodyguards, une initiative pour protéger les femmes, est un exemple d'une histoire individuelle d'une grande importance. Suite au soulèvement populaire, un phénomène nouveau apparaît en Égypte: le harcèlement sexuel collectif. Dans le but de dépasser ses craintes personnelles et celles des femmes égyptiennes qui souhaitent rejoindre les manifestations dans les rues, Soraya Bahgat lance sur *Twitter* le projet *Tabrir Bodyguard* (Gardes du corps de Tahrir) dans le but d'encourager un effort collectif pour promouvoir la sécurité des femmes manifestant dans les rues du Caire. Elle décrit ce projet comme une histoire de ce que peut entreprendre un individu avec un compte *Twitter*.

Constituée de strates historiques —de temps et de faits, la rue Mohamed Mahmoud, tel un journal de la rue, raconte l'histoire à travers les murs. Elle reflète une façon de raconter non seulement le politique qui embrase la rue en Égypte, mais aussi les maux sociaux dont souffrent les Égyptiens.

Ainsi, cette recherche tente de mettre en valeur l'idée qu'il y a plus d'une façon de raconter l'histoire, une histoire —ici celle du soulèvement égyptien. Elle cherche aussi à montrer que la photographie non professionnelle, la photographie citoyenne, a réussi à trouver sa place, notamment dans le contexte historique égyptien. Elle peut devenir l'accompagnatrice d'un récit personnel et receler des histoires ignorées de la grande histoire, et néanmoins importantes.

SUBJECTIVITÉ ET SOUCI DE SOI

Foucault s'intéresse énormément à la philosophie grecque antique dont l'objectif principal est la transformation de l'individu.

La notion de sujet constitue le thème central des recherches de Michel Foucault, notion à laquelle il donne une importance particulière, notamment dans son approche des événements historiques, tels que les soulèvements populaires. Déjà, lors du renversement du Shah d'Iran en 1978, ce qui intéresse et enthousiasme Foucault est bien plus la révolte populaire et ce que les Iraniens veulent, plutôt que le nouveau régime islamique mis en place en tant que pouvoir¹³.

Il s'intéresse à la subjectivité, c'est-à-dire «la manière dont le sujet fait l'expérience de lui-même dans un jeu de vérité où il a rapport à soi»¹⁴. Selon Foucault, le sujet a non seulement une genèse, mais aussi une formation, une histoire; il est une forme, qui n'est pas toujours identique à elle-même. Au fil de l'histoire, le sujet «se constitue d'une façon active, par les pratiques de soi» qu'il n'invente pas lui-même, mais qui «sont des schémas qu'il trouve dans sa culture et qui lui sont proposés, suggérés, imposés par sa culture, sa société et son groupe social».¹⁵ La subjectivité, toujours en mouvement, est donc, selon le philosophe, le produit des déterminations historiques et du travail sur soi.

Le sujet se constitue par des pratiques, de pouvoir ou de connaissance, ou par des techniques de soi

«I have an opinion about how the Egyptian people changed everything that was negative to something positive. So many annoying things were used in a good way. Like the motorcycles —everyone is really fed up with them, but now they become ambulances. And they take the gassed and injured people to safety. They make a small winding street from Mohamed Mahmoud to the field hospital in the midst of all these people. And they are so clever and fast; when you see them you get crazy! They cut their way like a vein in a body. And if you follow this, you can know exactly how many people died in Mohamed Mahmoud. During all the action, during four days, the motorcycles never stopped bringing people.»
—Ammar Abo Bakr, artiste et photographe



Transformée en journal à ciel ouvert, les murs de la rue Mohamed Mahmoud racontent les faits qui se passent en Égypte depuis 2011. Ici, portraits de martyrs. Février 2012 et avril 2013.

—techniques à travers lesquelles les individus se produisent et se transforment.

Le thème de souci de soi auquel Foucault accorde une grande importance dans ses recherches, découle du principe gréco-romain de «*l'epimeleia heautou* (du souci de soi, de l'application à soi-même)»¹⁶. Il désigne l'ensemble des expériences et techniques que met en œuvre un individu pour se construire, se transformer, et «accéder à un certain mode d'être»¹⁷. Le souci de soi est éthique et n'est pas contradictoire avec le souci des autres; en effet, «il implique des rapports complexes avec les autres, dans la mesure où cet *éthos*¹⁸ de la liberté est aussi une manière de se soucier des autres»; d'où l'importance pour l'homme libre de «savoir gouverner sa femme, ses enfants, sa maison. C'est là aussi l'art de gouverner. *L'éthos* implique aussi un rapport aux autres, dans la mesure où le souci de soi rend capable d'occuper, dans la cité, dans la communauté ou dans les relations interindividuelles, la place qui convient.»¹⁹ *L'éthos* du souci de soi est donc aussi un art de gouverner les autres; c'est pourquoi il est important de savoir se soucier de soi, de s'occuper de soi, afin de pouvoir bien gouverner les autres.

D'autre part, le souci de soi implique la connaissance de soi, en référence au principe socratique du *gnôthi seauton* («connais-toi toi-même»)²⁰.

JEUX DE VÉRITÉ

Dans l'étude du franc-parler, la pratique de la *parrèsia*²¹ (c'est-à-dire le franc-parler, l'acte de dire vrai), Foucault s'intéresse à analyser « sous quelle forme, dans son acte de dire vrai, l'individu se constitue lui-même et est constitué par les autres comme sujet tenant un discours de vérité, sous quelle forme se présente, à ses propres yeux et aux yeux des autres, celui qui dit vrai, [quelle est] la forme du sujet disant la vérité. » En ce qui concerne la question des rapports entre sujet et jeux de vérité — c'est-à-dire comment le sujet entre dans un jeu²² de vérité — jeu qui ne se pose que dans la relation (par exemple de langages, gestes ou actes) de soi à l'autre, Foucault soutient que l'on ne se soucie de soi qu'à travers le souci de vérité. Dans le domaine de la politique, cela implique qu'un peuple ne peut échapper à une « domination de vérité » (effets de domination liés à des structures ou institutions de vérité) que par un discours de vérité lui-même, c'est-à-dire « en jouant un certain jeu de vérité, montrant quelles en sont les conséquences, montrant qu'il y a d'autres possibilités rationnelles, enseignant aux gens ce qu'ils ne savent pas sur leur propre situation, sur leurs conditions de travail, sur leur exploitation. »²³ Au Caire, les jeux de vérité sont présents, mais il faut relancer la *parrèsia*, ce désir de changer avec et par les autres, et ce désir de franc-parler à soi-même et aux autres.

L'apport d'Alain Badiou à l'analyse de la subjectivité dans le contexte du soulèvement en Égypte me paraît très intéressant, notamment par le lien qu'il établit avec l'histoire et par l'effet d'écho à Michel Foucault. Alain Badiou explique la subjectivité et la vérité, en utilisant le terme d'« inexistant » : « dans un monde structuré par l'exploitation et l'oppression, des masses de gens n'ont à proprement parler, aucune existence. Ils comptent pour rien. [...] Seule une oligarchie à la fois lointaine et omniprésente parvient à lier les épisodes successifs de la vie des gens par un paramètre unifié, à savoir le profit, dont cette oligarchie s'alimente. Appelons ces gens présents dans le monde mais absents de son sens et des décisions concernant son avenir, l'inexistant du monde ». Un changement de monde est réel quand « un inexistant du monde commence à exister dans ce même monde avec une intensité maximale. C'est exactement ce que disaient et disent encore les gens dans les rassemblements populaires en Égypte : on n'existait pas et maintenant on existe, on peut décider de l'histoire du pays. Ce fait subjectif est doté d'une puissance extraordinaire. L'inexistant est relevé. »²⁴

L'ACTE PHOTOGRAPHIQUE

— COMME TECHNIQUE DE SOI

S'il est clair que le soulèvement en Égypte a engendré un nouveau chapitre dans l'histoire des images, un certain nombre d'interrogations s'impose : quel rôle les images jouent-elles dans le soulèvement égyptien ? Quelles sont la genèse et les intentions derrière ces images ? L'image



Basé sur une caricature de Sigmund Freud : « Contre le harcèlement sexuel », écrit en typographie. Rue Mohamed Mahmoud, juin 2013.



Le citoyen égyptien, une version égyptienne inspirée de l'œuvre de Da Vinci : une tête de pharaon, des poignets attachés à des menottes, et des membres du corps emplâtrés représentant les manifestants blessés. Le poisson symbolise la mauvaise mémoire et la tendance à ne pas apprendre des fautes du passé. Rue Mohamed Mahmoud, janvier 2014.

peut-elle être prise comme témoignage ? Quel est le rôle des légendes dans la réception des images ? L'image représente-elle la réalité ?

Durant les deux dernières années, je me suis imprégnée de lectures sur l'histoire et la théorie de la photographie. Ceci s'est accompagné d'une réflexion sur la place du photographe face à son sujet, la responsabilité du photographe dans la véracité des images qu'il produit, sur sa position de témoin, et sur le type d'histoire que je fais passer à travers mes images.

«Struggle is related to a context. Time is running so fast, and change is happening so fast. My struggle is not about sticking to positions, but rather defining priorities.» —Laila Soliman, directrice de théâtre indépendant, entretien du 28 août 2013

Dans le contexte du soulèvement égyptien, caractérisé par un flux d'images sans précédent, aborder la question du pouvoir des images sur notre perception et notre conscience prend tout son sens. Le pouvoir des images est déterminé par son contexte et son texte. Dork Zabunyan suggère de préserver «l'idée que l'image doit complexifier le réel au lieu de chercher à le simplifier; [...] qu'elle est le lieu d'une extension de notre compréhension des événements environnants, non de son appauvrissement».²⁵ À cet égard, il relève l'importance de la légende dans la construction de la puissance de l'image, et fait écho à la pensée de Walter Benjamin, selon lequel la légende empêcherait l'humain de devenir «analphabète» des images, et de rester «dans l'à-peu-près»²⁶. Dans son ouvrage *Sur la photographie* (1979), Susan Sontag, tout en reconnaissant l'importance de la légende, «cette voix dont on attend qu'elle dise la vérité»²⁷, souligne, toutefois, ses limites, car «même une légende d'une exactitude rigoureuse demeure une interprétation, nécessairement limitative, de la photographie à laquelle elle est jointe. Et c'est un gant qui s'enlève, et s'enlève bien facilement.»²⁸

Ce que la photographie apporte certainement, en tous les cas, ce sont des indices. Un acte photographique est une construction, un acte d'intervention, mais en même temps l'image elle-même demeure une trace de ce qui s'est passé: «on sait que la photographie, et quasi dès son apparition, a été apparentée au régime de l'indice et de la trace, qu'elle est elle-même assimilée à ce que ce régime suppose de vérité ou de véridicité.»²⁹

La prise en compte de l'existence permanente d'un hors champ —c'est-à-dire tout ce qui n'apparaît pas sur l'image, est importante selon Bruno Serralongue. Prise de vue et point de vue sont inséparables; les images, de par le monopole de la prise de vue, ont le pouvoir de nous faire douter ou oublier qu'il existe un hors champ³⁰.

Pour ce qui est du rapport de la photographie à l'histoire, les quelques questions que cette recherche pose sont: peut-on faire l'histoire par la photographie? Une image peut-elle être utilisée comme matériau par les historiens? Comment l'histoire peut-elle passer à travers des images brutes, des images d'amateurs, telles que celles du soulèvement égyptien qui ont déferlé sur les réseaux sociaux? Clément Chéroux relève que les historiens sont encore réticents envers la photographie et ne la privilégient pas comme matériau, comme source courante de l'histoire³¹.

Dans *Mal de fiction et passages de l'histoire*, Dork Zabunyan souligne le risque d'appropriation que comportent les images de révoltes telles qu'en Égypte, et «qui affecte potentiellement la portée historique de ces soulèvements»³². Les artistes et activistes qui se soucient d'un

fait historique, ne sont, soit, pas des historiens, mais ils font tout de même passer de l'histoire; ils participent à un récit polymorphe, non linéaire de l'histoire.

Encourager de nouvelles manières d'explorer le changement politique et social en Égypte, par une approche transdisciplinaire qui favorise le dialogue entre des concepts du domaine de la philosophie, de la théorie politique, de l'histoire et de la photographie. Tel est le souhait et le défi que se lance cette recherche.

NOTES

1. Les «18 jours» font référence aux premiers 18 jours du soulèvement en Égypte, du 25 janvier au 11 février 2011, date du départ du président Hosni Moubarak. Cette période reste une référence symbolique importante, plus qu'une célébration, pour les Égyptiens.

2. Khalid Abdalla, co-fondateur du collectif *Mosireen*, cité dans *Cairo. Open City. New testimonies from an ongoing revolution*, Florian Ebner and Constanze Wicke (eds.), Spector Books Publishing, Leipzig 2012, p. 152.

3. Le photographe citoyen désigne des particuliers qui ne sont pas des photographes professionnels, mais souhaitent témoigner de ce qu'ils expérimentent. Il devient donc actif et non plus passif. Ce terme est communément utilisé par des photographes, tels que Reza Deghati ou Bruno Serralongue, pour désigner une nouvelle génération de photographes non professionnels.

4. Yves Citton, *Mythocratie, storytelling et imaginaire de gauche*, Amsterdam, Paris 2010, p. 70-71.

5. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 10

7. *Ibid.*, p. 10

8. *Ibid.*, p. 14

9. *Ibid.*, p. 36

10. *Ibid.*, p. 36

11. *Ibid.*, p. 36

12. Cité dans l'article «Zawaya: témoignages de la révolution», du quotidien *Egypt Independent*, qui m'a été transmis par Hassan El Gerety, le 16 avril 2014.

13. L'analyse de Foucault sur le soulèvement populaire en Iran peut être lue notamment dans Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, n° 245, 261, 269, Gallimard, Paris 1994/2001).

14. Michel Foucault, «Foucault», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n°345, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1452.

15. Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n° 356, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1538.

16. Michel Foucault, *Le Courage de la Vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, éd. Seuil/Gallimard, Paris 2009, p. 6.

17. Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n° 356, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1528.

18. Michel Foucault définit l'éthos comme «la manière d'être et la manière de se conduire, [...] un mode d'être du sujet et une certaine manière de faire, visible pour les autres. [...] qui se traduit

par exemple par la manière de marcher, de s'habiller, ou le calme d'un individu. Pour les Grecs, l'êthos est «la forme concrète de la liberté», dans Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n°356, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1533.

19. *Op. cit.*, p. 1533.

20. Michel, Foucault, *Le Courage de la Vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Seuil/Gallimard, Paris 2009, p. 6.

21. Michel Foucault élabore la notion de *parrèsia* dans Michel, Foucault, *Le Courage de la Vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Seuil/Gallimard, Paris 2009, p. 4 et p. 310.

22. Foucault entend par jeu «un ensemble de règles de production de la vérité; [...] c'est un ensemble de procédures qui conduisent à un certain résultat, qui peut être considéré, en fonction de ses principes et de ses règles de procédure, comme valable ou pas, gagnant ou perdant», in Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n° 356, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1544.

23. Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté», in *Dits et écrits II, 1976-1988*, n° 356, Gallimard, Paris 1994/2001, p. 1543.

24. Alain Badiou, *Le réveil de l'histoire*, Nouvelles Éditions Lignes, Clamecy 2011, p. 87.

25. Dork Zabunyan, «Que peut une image, les conditions d'une question», in *Que peut une image*, Les Carnets du BAL 04, LE BAL, Paris 2014, p. 10.

26. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Allia, Paris 2012, p. 57.

27. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Seuil, Paris 1979, p. 134.

28. *Ibid.*, p.134.

29. Jean-Christophe Bailly, «Document, indice, énigme, mémoire», in *L'image-document, entre réalité et fiction*, Les Carnets du BAL 01, LE BAL, Paris 2009, p. 9.

30. Bruno Serralongue, «Le photographe, l'image et l'événement», in *Que peut une image ?*, Les Carnets du Bal 04, LE BAL, Paris 2014, p. 141.

31. Ilse About et Clément Chéroux, «L'histoire par la photographie», in *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/261>.

32. Dork Zabunyan, «Mal de fiction et passages de l'histoire», in *Trafic* 82, P.O.L. éditeur, Paris 2012, p. 5.

33. Cité dans *Walls of Freedom*, Basma Hamdy et Don Karl (eds.), *From Here to Fame*, Berlin 2014, p. 103.

Crédits photographiques: Novine Movarekhi

BIOGRAPHY

Originally from Iran, Novine Movarekhi is immersed in Oriental literature, poetry, music and art. With a BA in International Relations from the Geneva Graduate Institute of International Studies, and an MSc in Development Studies from the London School of Economics, she worked with the United Nations and non-governmental organizations on issues related to education, gender, and migration and employment. As a member of the Association for Musicians, her other occupations and passions include music theory, piano, oud (oriental string instrument), and Indian classical dance. Kathmandu, Calcutta, Washington DC, London, Damascus and Cairo, as her previous residences, strongly influenced her spiritual development and intellectual inspiration. In Cairo, Novine Movarekhi closely experienced the art domain through personal insertion in artistic circles, and, with a camera, captured art practices and interventions before and after the 2011 popular uprising. That is when she decided to take her photographic skills seriously and engage directly in a research involving photography, history, and political philosophy. Through regular visits to Cairo, she continues to witness Egypt's ongoing uprising and developments on the ground.

ACCOMPLISHMENTS, PROJECTS AND INTERESTS

2003-2006 — Authored and co-authored reports on gender and poverty, and on Afghan Migration to Iran, prepared for the International Labour Office (ILO), which can be consulted on <http://www.unhcr.org/455835d92.pdf>

December 2006 — Cofounded the Persian Cine Club in Geneva, www.cine-club-persan.ch

2008-2010 — Wrote reports and articles on Egypt

June 2013 — Slideshow of a series of photographs at the Festival 50JPG (50 Jours pour la Photographie à Genève) organised by the Open Show Switzerland, on the theme: «Documentary, what is next?», Centre de la Photographie, Bâtiment d'Art Contemporain, Genève, 19 June 2013, www.50jpg.ch/index.php?/autres/open-show-switzerland/

April 2014 — Slideshow of a series of photographs at the International Oriental Film Festival of Geneva (FIFOG), on the theme: «Le corps en images», Grütli, Geneva, (4-13 April 2013), <http://fifog.com/wp-content/uploads/2013/11/Catalogue-FIFOG-2014.pdf>

As of today, I would like to work on the diffusion of my photographic work in various contexts — such as cultural or academic institutes, newspapers. From this summer onwards, I also intend to focus on writing articles, related to the topic of the research and beyond it, for publication in *Le Monde*, *Le Temps*, *The Guardian*, *Egypt Independent*, *Al-Abram Weekly*, *Al-Abram Hebdo*, *Al Masry Alyum*, or more specialized journals.

THE WRITING ON THE WALL

IGNAS PETRONIS

There is a biblical story about the Babylonian king Belshazzar and a miracle that happened during an orgy in his palace. As told in the Old Testament (Daniel 5:5), one night during the feast the mysterious hand of a ghost appeared and inscribed a sentence in Hebrew, “Teke, Teke, Mene, Upharsin,” which translates as “The future is predetermined.” It was a sign for the tyrannical emperor that his kingdom will fall apart and indeed, according to the story, that night Belshazzar was killed and Persian warriors sacked his capital.

Rembrandt's painting “Belshazzar's Feast” depicts this story. The central figure of Belshazzar is depicted still in his glory, wearing a crown and a sumptuous cape with embedded jewellery. His head is turned towards a wall, where a message of doomsday is accentuated with a chiaroscuro effect. Trembling fear and anxiety of unknown is inscribed in the king's face and is reinforced by the dazed terror of his company. Golden glasses are turned upside down; precious drinks are spilled; the unjust reign of Belshazzar is supposed to reach its terminal moment. Foes are already at the gates.

Theodor W. Adorno in his lectures on history and freedom given during 1964–1965 at the University of Frankfurt, spoke about *dissecta membra*¹ as a condition of modern humanity: shattered and broken into pieces after the great tragedies of the twentieth century. Adorno, very well aware of the philosophical discourse of Heidegger and, namely, the arrival of hermeneutics, suggested *The Writing on the Wall* as an example of an ancient hermeneutical call to deal with such a condition. *I.e.*, to interpret shards in order to presuppose the decay of our times and to find truth. “God help us, hermeneutics”—ironically remarked at the time (Adorno 2006: 126).

Contemporary global society has been exposed to numerous risks in twenty-first century, from ever-augmenting economic inequality, violent political battles and conflicts, to ecological catastrophes, threatening the very existence of humankind and non-human forms of life. Could artists take up the role of a phantom hand and artworks be seen as the writing on the wall, warning its audiences and encouraging change? In order to answer this question, I have carried out my research in the fields of hermeneutic philosophy and critical thought, firstly looking of how texts in this word's abstract sense are interpreted, perceived and what potentials interpretation might uphold in political and social contexts. This has led to various examinations of history, language and nature—terms, aligning closer or further from the original hermeneutic thought; and has stimulated different approaches by significant thinker,² who have shaped the philosophical dialogues of the twentieth century.

Finally, while keeping in regard different artistic practices, the research has resulted in considerations of different artists and their personal approaches to aspects of this research. In this way, the conceptual basis for an artistic exhibition came into view: *The Writing on the Wall*. This exhibition displays artworks investigating histories of a decay, the contemporary human condition, political change, social shifts, limitations and dominance in the light of language and three—material, social and mental—ecologies. Tropes of shards and scribbles, boundaries and breaches, horizons and openings, coming from theoretical discourse, are echoing in different artworks and link into assemblages, the exhibition display and concepts. A few of latter will be presented here.

Theoretical investigations have started by looking into different views of history. Historical context has primary importance for the act of interpretation, in two senses. The interpreter's is approached through Gadamer's concept of historical affected consciousness; while the placement of an artwork in certain historical conditions was justified by Vattimo's notion of *epoché* and Adorno's idea of epochality. This constellation elucidates bidirectional historicism in interpretation: on one hand, a spectator, a reader, a viewer always has his/her own historical “baggage” (that alters interpretational reading); on the other hand, a text has its own historical context, which cannot be overlooked either. Now a certain critical position is already inscribed in this pairing: certain cultural artefacts can manifest the history of victors (as according to Benjamin), while some readers might find themselves excluded from dominant historical narratives. Thus, political interpretation takes up Vattimo's concept of weak thought and reapplies its hermeneutical construction: interpretation becomes rereading of existing histories and complimenting them with oppressed or erased chronicles. Therefore at a certain point political interpretation fulfils its hermeneutical promise, expressed in the Gadamer's–Derrida's debate,³ *i.e.* of interpretation as of deconstruction (Gadamer 1989:56). Political interpretation, while implementing thrust, shock and breach within history, has the potential to deconstruct existing hegemonic constructions. At this point the research has posed a question: what are these dominant constructions like; and is political interpretation capable of offering positive alternatives to them?

This question has lead to another crossing point of hermeneutical philosophy, epistemological and critical thought: the concept of language. Here, differences between two theories are key. While hermeneutics tends to see language as an omnipotent structure, overrunning human existence (for Heidegger, language discloses

Being; for Gadamer, it forms a common, worldly cultural horizon; for Vattimo, language forms one's existence); critical theory has treated language as a medium of a subjecting power (Barthes' idea of language as the power embodiment; Adorno's vision of language as a system of invariants and forms, imprisoning human consciousness). Interestingly, equivocal compromises come up between the two schools, as Adorno calls language "the medium of concepts," while Vattimo, after Gadamer, speaks about "dead" language—the dominating objectivist discourse, imposed on humanities and social sciences. In this light artistic practice attains a special position of a thrust or breach, affiliated to political interpretation.

At this point, conceptualization of artistic practice gains importance. If, as Adorno holds, language is the medium of concepts, then conceptual art relies on language. This account holds true within historical definitions of conceptual art⁴ offered by Lucy Lippard and Benjamin Buchloh. To continue with, Adorno, as well as Barthes, Heidegger and Vattimo, stressed new configurations of language, artistic usages of language—the "salt of words," as Barthes put it in his *Leçon Inaugurale au Collège de France* (Barthes 1978: 431). Different authors name it differently—literature, poetry, new language—in this particular research, the term "conceptual practice" was used to denote artistic acts that undermine those linguistic or semantic structures that support the impositions of political and social domination upon society. In other words, artists, wanting to make an impact, come back to language (probably in its hermeneutical—over-whelming—sense) and find new, original ways to subvert invariant forms, foisted by culture industries, political ideologies or economic apparatuses. To throw further light on the theoretical schism between hermeneutics and critical thought, with which this research is concerned with: Adorno evokes such a practice in the following: "language itself acquires a voice"; an echo from Heidegger's 1950 lecture: "Die Sprache spricht."

The following examination of dominant or hegemonic language structures from the perspectives of hermeneutic philosophy and critical theory has led to another conception of language as a measure to the world, coming from Heidegger's late philosophy. This conception delineates the limitations of language, indicated by critical thinkers, and nurtures it with the context of nature. Language, understood as a measure, discloses the extent to which a human being dwells in nature, perceived here as a natural state of things and concepts. The materialization of this thought returns to the limitations, placed on language usage, in our contemporary condition, and heeds us to consider Guattari's *Integrated World Capitalism* and the ways in which its verifying semiotics blocks access to nature and natural dispositions (Guattari 2000: 41). Semiotics here signifies a system of certain symbols and meanings, forming a uniform construction, foisted upon the consciousness of individuals, governed and subjugated by a certain set of limitations, boundaries

We call it a grain of sand,
but it calls itself neither grain nor sand.
It does just fine, without a name,
whether general, particular,
permanent, passing,
incorrect, or apt.

Our glance, our touch means nothing to it.
It doesn't feel itself seen and touched.
And that it fell on the windowsill
is only our experience, not its.
For it, it is not different from falling on anything else
with no assurance that it has finished falling
or that it is falling still.

The window has a wonderful view of a lake,
but the view doesn't view itself.
It exists in this world
colorless, shapeless,
soundless, odorless, and painless.

The lake's floor exists floorlessly,
and its shore exists shorelessly.
The water feels itself neither wet nor dry
and its waves to themselves are neither singular nor plural.
They splash deaf to their own noise
on pebbles neither large nor small.

And all this beareth a sky by nature skyless
in which the sun sets without setting at all
and hides without hiding behind an unminding cloud.
The wind ruffles it, its only reason being
that it blows.

A second passes.
A second second.
A third.
But they're three seconds only for us.

Time has passed like courier with urgent news.
But that's just our simile.
The character is inverted, his haste is make believe,
his news inhuman.

View with a Grain of Sand, Wislawa Szymborska

and "commons." In opposition to such systems there is an artistic language that upholds possibilities to breach through limitations and offer new types of language (or language structures), thus new constellations of individual consciousness. Simplifying here, limitations of language, imposed by dominant power structures, diminish or curb possibilities for an individual to dwell: a certain order and an amount of things (including concepts and

ideas) are offered, while others are excluded or prohibited. This creates a major antagonism between nature (a natural state) of three ecologies—material, social and mental, as proposed by Guattari—and the reality, which is influenced politically. To recapitulate: language gives certain measurements for an individual (being in Heidegger), with which one has an access to nature and a natural state of things (as language constitutes itself as a medium of concepts); however, politically affected reality curtails these possibilities according to hegemonic principles and reasons of subjugation. This phenomenon arises from semiotic structures, which overrun, govern and restrict our relation to reality. Dominant language systems install themselves in the three ecologies, i.e.: our relationship to nature (*e.g.* in the understanding of nature as resilient depository of natural resources, or something alien to human being in its chaos and unpredictability), our self-positioning in society (*e.g.* prevailing organizational models of work, leisure, lifestyle and etc.) and our self-awareness (predefined roles of gender and sex, inscribed competitiveness and etc.). Artistic practices, which base themselves on language or aims to linguistic changes at the level of comprehension, breach these limitations and empower individuals to reconsider and to re-empower themselves. Generally speaking, this thrust into the dominant linguistic structure is a process of political interpretation.

The latter approach to the relationship between language nature has been reified by the last concept of the research—truth. It must be said, that truth as a philosophical term has not been investigated itself, rather it became a meeting point for previously exposed concepts and parts of the project of political interpretation. The concept of nature can be viewed as an entry point. The Latin word *natura* comes from the verb *nasci*—to bear. Consequentially, the state of things (concepts and ideas) that is natural is the one, the essentially innate or genuine one. Here genuine means not affected by impositions or, to come back to Guattari's terminology, semiotic structures. Following the hermeneutic tradition of investigations on the question of truth, the genuine condition of things is a true one and constitutes truth. If to recall Heidegger's proposition of different aspects of truth, one could apply a metonym of true gold: a statement “this bullion is gold” holds true only if a metal is in its genuine and natural state (Heidegger 2008: 175). Otherwise, the statement is false. Similarly investigations on language or dominant languages (carried out through political interpretation and ending up in nature) reach truth. A political question always deems to return to history (historical context of interpretation), to reconsider a dominant narrative (the role of prejudices), to deconstruct it and thus to open new horizons as an access to natural—true—state. In other words, truth happens in interpretation when language discloses nature.

The theoretical research suggests an ample set of possible continuations and further investigations.

However, it also forms a regard to artistic practices, included in the exhibition concept. An exhibition itself becomes a certain form of *Writing on the wall*—posing questions, compelling spectators' positions and relations with artworks and encouraging an active and participatory perception, or, in other words, interpretation of an exhibition as a singular text. To come back to *Writing on the wall*, let's take a glimpse at what has been written. A group of artists are talking about historical contexts and their effects upon daily life and reality in general, as for instance, the films of Deimantas Narkevicius *One in the 20th Century* and of Jehane Noujaim *Al Midam (The Square)*. Certain breakthroughs in conceptual horizons are revealed by the act of civil disobedience, the demonstration of The Baltic Way, *Panoramic Sea Happening* performance of Tadeusz Kantor and Eustachy Kossakowski, *The Forgotten Space* film by Allan Sekula and a sound piece *Sail on Sailor* by Kristin Oppenheim. Limited languages or linguistic dominances become a topic for the artworks of Melvin Moti (*Prisoners Cinema*) and another film by Deimantas Narkevicius, titled *Restricted Sensation*. The bond of language—nature (in the sense of three ecologies) and its position within political limiting conditions are presented in *Even Pricks*, a video by Ed Atkins, *Fin de Siècle* by General Idea and others. Finally, the exhibition and the theory converge in literal poetic language—an important word, used to describe artistic practice in both: the hermeneutic and critical schools—and are summed up in the poem of Wislawa Szymborska *View With a Grain of Sand*.

NOTES

1. An alteration of Horace's *disjecti membra poetae* (limbs of a dismembered poet), used = scattered remains (Oxford English Dictionary). *Disjecta membra* denotes fragments of ancient cultural heritage, such as poetry, manuscripts, pottery, sculpture etc. In the context of this research, *disjecta membra* also denotes those writings as thoughts and ideas, which were dispersed, broken or disrupted.

2. Such as Adorno, Arendt, Barthes, Benjamin, Derrida, Foucault, Gadamer, Guattari, Heidegger, Horkheimer, Kristeva and Vattimo.

3. The debate, or Gadamer-Derrida encounter marks a discussion on hermeneutical project of interpretation and its compatibility with Derrida's idea of deconstruction. The main object of this discussion was changelessness of meaning, or in other words, a possibility of an absolute interpretation. These two intellectuals have insinuated interpretation as a constant process with ever-changing meaning.

4. Conceptual art is firstly defined as a movement of contemporary art, which focuses its practice on ideas and articulation of certain messages rather than visual appearance or a mastery of medium. Benjamin H. D. Buchloh in his essay “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” draws the refusal of artistic visuality as the main characteristic of conceptual art. Lucy R. Lippard (1973) supple-

ments this notion firstly with observed changes in medium usage and with an abjuration of art market system. The term “concept art,” coined by artist and writer Henry Flynt, stemmed from the view that language is a primary medium of art.

BIBLIOGRAPHY

Theodor W. Adorno, “The History of Nature I” in *Nature and Freedom*, Polity, London 2006

Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris 1978

Hans-Georg Gadamer, “Reply to Jacques Derrida” in *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, Diane P. Michelfelder, Richard E. Palmer (eds.), State University of New York Press, New York 1989

Felix Guattari, *The Three Ecologies*, The Athlone Press, London 2000.

Martin Heidegger, *Building Dwelling Thinking, The Origin of the Work of Art in Basic Writings*, Harper Perennial Modern Classic, New York 2008

Lucy R. Lippard (1973), *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley 2001

BIOGRAPHY

Ignas Petronis was born in 1989 in Kaunas, Lithuania. In 2012, he graduated Bachelor in communications in Vilnius and has chosen to continue an academic path in Critical Curatorial Cybermedia Programme in Geneva University of Art and Design. The initial suggestion to investigate conceptual art has transformed itself to queries on the question of interpretation, which has been furnished by various incomes from hermeneutical philosophy and critical theory, coming from enriching collaborations within and outside the study programme. His practice comprises writing, journalism, editing, and curating, all supported by special appreciation for philosophy and critical thinking.

LIST OF WORKS

The Writing on the Wall, exhibition concept accompanied by 3D model graphics, June 2014.

Art Critique after Like, contribution to the Pre-Doctorate Seminar on "Economy of Attention", Geneva, March 2014.

C14H19NO2 (Artworks), 1 minute film for the Pre-Doctorate Seminar on "Economy of Attention", Geneva, March 2014.

“How to interpret politically? Sketches on critical hermeneutics through civil disobedience of Serbian feminist art activism,” Graduate student conference *Critical Information*, SVA New York, October 2013, presentation December 2013.

“Shock and process of coming in between” as a participation entry to *Hannah Arendt Prize Contest*, Pacific Northwest College of Art, July 2013.

Conceptual Maps for the theatre festival *C'est déjà demain 3*, Théâtre du Loup, Geneva June 2013.

“Few Notes. A Reply to conservative Lithuanian youth,” published in Lithuanian press, May 2013.

Inventory, an exhibition in Depot, Istanbul, February 2013.

Dematerialization of art as anti-materialistic practice in the context of the critique of materialism and idealism, Geneva February 2013.

“After the On the Concept of the Face, Regarding the Son of God,” review of Romeo Castellucci play *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*, published in the Lithuanian press, October 2012.

“Logbook of Imaginary and thus Immaterial Art,” *Kritika zine*, September 2012.

PAR AFFINITÉS – DE LA SYMPATHIE PAR L'IMAGINATION

ALEXANDRA ROGER

«I don't mean that art itself has to be seen in political terms or look political, but the way artists handle their art, where they make it, the chances they get to make it, how they are going to let it out, and to whom — it's all part of a life style and a political situation. It becomes a matter of artists power, of artists achieving enough solidarity so they aren't at the mercy of a society that doesn't understand what they are doing. I guess that's where the other culture, or alternative information network, comes in — so we can have a choice of ways to live without dropping out.»¹
— Lucy R. Lippard

En 1973, Lucy Lippard publie ce qu'elle appellera une exposition, un catalogue chronologique regroupant des œuvres, événements, expositions, réalisés entre 1966 et 1972. Son but est de contourner le système économique du marché de l'art qui, à ce moment de l'histoire, retire à l'art conceptuel son sens profond. Tous les projets ou manifestations cités minorent ou dénie l'importance de l'objet. Ce livre documentaire est un véhicule pour des idées, et non un produit de spéculation. Il permet de recentrer les différents travaux sur leurs bases théoriques et de permettre à tout public d'en avoir connaissance. Comme un écho, la recherche peut trouver ses racines chez Lippard. Mais il semble indispensable de réactualiser ce qu'elle avait déjà énoncé 40 ans plus tôt. Pourtant, ces idées sont toujours nécessaires à énoncer aujourd'hui, en Europe.

Cette actualisation passe par l'exposé de qui parle, et surtout «d'où je parle». Après avoir passé cinq ans dans une école d'art à la recherche de quoi produire et pourquoi, j'ai ressenti le besoin de remettre en jeu ces questions au Programme Master de recherche CCC en y ajoutant un «comment». La recherche regroupe des personnes que j'ai entendues et rencontrées par l'intermédiaire du Programme, des expositions que j'ai pu voir, et des projets mis en place en dehors de l'école et qui seront poursuivis ou réalisés à la fin de mon cursus. Ici j'adopterai le terme d'«herbier», selon l'acception de Foucault dans son projet d'«herbier des vies ordinaires», en raison de la particularité des liens créés avec des personnes, des idées et des formes que j'ai collectés.

Le projet de master thesis est un guide, un manuel. Les questions portent sur la relation aux institutions privées ou publiques, aux décisions d'ordre économique et domestique, aux méthodes de transmission et de monstration et aux formats, en résumé à la cohérence entre la proposition, le lieu, les modes de production. Ceci entre directement en écho avec le cours de théorie critique.

«La théorie critique interroge le processus social et vise à soutenir et autonomiser les pratiques visant à libérer l'homme et la nature de la domination. Les méthodes et les ressources de la théorie critique sont les outils de production permettant une pratique artistique critique, politisée et auto-réflexive, qui comprend sa propre position dans le processus social et peut par la sensibilisation maximale poursuivre ses objectifs dans les possibilités qu'elle induit.» Dans le cours, Gene Ray a exposé trois modèles de pratique artistique développés par Adorno, Brecht, Debord et les Situationnistes. À ce jour, la manière de faire est celle du montage, du collage, la sélection d'objets et la production de sens par des liens. Un moyen d'articuler, de réactiver, de prolonger, de rejouer une actualité.

SITE/NON-SITE, ROBERT SMITHSON

Dans un texte, Robert Smithson détaille le processus de production de *Spiral Jetty*, une jetée construite au centre des États-Unis, accompagnée d'une vidéo qu'il a lui-même produite. Dans ce texte, Smithson nous raconte son chemin de pensée à partir de son intérêt pour les lacs salés et les couleurs particulières qu'ils créent: rose, rouge... Il part pour l'Utah, afin de chercher l'endroit où le lac crée ces fameuses couleurs, questionnant les personnes qu'il rencontre, jusqu'à trouver le *site*. Il observe. L'image de la vidéo filmée à partir d'un hélicoptère, tourne, tangué, joue avec les reflets du soleil. On suit Smithson en train de parcourir la spirale jusqu'à son centre. À la fin du film apparaît le banc de montage avec, en arrière-plan, une photo noir et blanc de la *Spiral Jetty*. Cette vidéo n'est pas moins une archive que la prolongation de sa pièce. Par la suite, il loue le terrain sur lequel il a construit *Spiral Jetty* pour vingt ans. Pendant plusieurs années la spirale est recouverte par les eaux chargées de sel c'est seulement récemment qu'elle a refait surface. Comme pour la plupart de ses pièces, Smithson prend en compte tous les aspects de son travail et différentes manières de les consulter ou de les aborder (investigations, recherche d'un lieu spécifique, documentation du processus, etc.). On peut comprendre et imaginer l'œuvre, quasiment jusqu'à en faire l'expérience par la vidéo et le texte sans jamais ressentir le besoin d'aller sur place. *Spiral Jetty* aurait pu rester sous les eaux et cependant rester présente pour les curieux.

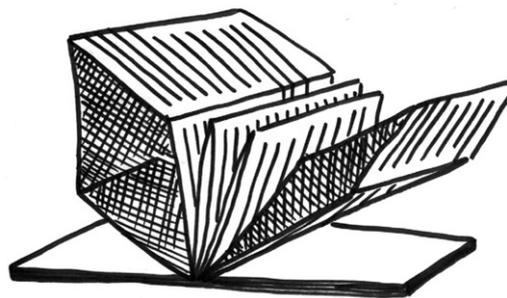
Pour Smithson, *Spiral Jetty* est la réponse à la dialectique qu'il avait mise en place quelques années auparavant nommée *Site/Non-Site*. Ici tout se mélange. Il a constamment questionné le lieu de l'exposition, le lieu dans lequel on regarde l'œuvre. Contre l'art auto-référencé, il veut

apporter la nature, l'extérieur à l'intérieur. Ici, il nous propose une expérience directement ancrée dans la nature. Le *Non-Site*, pour Robert Smithson, est une image tridimensionnelle, logiquement abstraite, représentant un lieu existant, le *Site*. C'est grâce à cette métaphore dimensionnelle qu'un site peut représenter un autre qui ne lui ressemble pas. Pour lui l'« expressive art » échappe au problème de la logique. « Une intuition logique peut se développer dans un nouveau sens de la métaphore libérée d'une tendance innée à percevoir un contenu expressif réaliste. »² C'est le « voyage » mental entre ces deux sites qui devient une vaste métaphore.

Le travail de Smithson rejoint plusieurs des questions posées par la recherche. Où et comment montrer ? Quelle relation entre les institutions, les galeries, le public et une œuvre ? *What is a Museum ? A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson*³ (1967), est la retranscription d'une discussion entre les deux artistes. Robert Smithson ne veut pas accorder de préséance et traite toutes les informations au même niveau. Son approche pluridisciplinaire le pousse à utiliser les termes techniques de spécialiste à d'autres fins, il les détourne. Son rapport au musée est une perpétuelle question, qu'il rejoue à travers ses pièces. Mais Smithson apprécie le musée, cet environnement spécifique que l'on produit autour de la pièce. Cela permet, selon lui, de donner de la valeur à l'indifférence. Pendant son entretien avec Kaprow, il cite Flaubert qui pensait que l'art est une poursuite de l'inutile et que les choses les plus vaines sont les meilleures, « utility and art don't mix ».

La pensée de Smithson a des liens avec celle de John Dewey. Tous deux remettent en cause la place qu'a pris le capital dans la gestion des projets artistiques. Ils critiquent tous deux la catégorisation dans l'art, la spécialisation de l'artiste et des métiers de l'art, la définition d'une valeur, le marché de l'art. Robert Smithson nomme cela une « avalanche de catégories ». John Dewey, dans *L'art comme expérience*, explique que le capitalisme fait oublier le lien organique que nous devrions avoir avec l'art, ce n'est pas une question de rapport entre un objet et un public, ce sont des rapports d'intersubjectivité. Le capital a dédié un lieu à l'art, le musée, et des catégorisations hiérarchisées dans lesquelles chaque producteur doit se ranger. Les arts font partie intégrante de la vie réelle d'une communauté organisée.

En tant que philosophe pragmatique, Dewey est très attaché à l'enquête, et aborde les questions morales dans un esprit d'expérimentation. Il met en évidence la dimension sociale et institutionnelle de sa recherche mais surtout sa conception de la démocratie. Selon lui l'expérimentation morale est symétrique et solidaire de l'expérimentation sociale. Il est optimiste face à la démocratie, mais répète que ce n'est pas une forme de gouvernement mais un processus social pensé sur la seule base des capacités humaines d'action. L'art doit alors mettre en place des modes d'activité qui lient la pratique, le social et l'éducatif, c'est-à-dire les intègre dans les relations



sociales en rétablissant la continuité entre l'expérience esthétique et les processus de l'existence. En opposition à la tradition établie par Aristote qui distingue l'action et la création, Dewey conçoit l'œuvre d'art comme une expérience complète intégrant l'action au processus créatif. L'art se rattache alors au quotidien et ainsi partage les arts de vivre grâce à ses qualités et à son énergie. « Nous ne nous approprions vraiment l'importance d'une œuvre d'art que si nous accomplissons dans nos propres processus vitaux les processus que l'artiste a accomplis pour produire l'œuvre »⁴.

UN ART DE VIVRE, BEN KINMONT

Ben Kinmont, artiste américain, né en 1963, affirme que sa pratique a été influencée par ses études de philosophie pragmatiste. Et comme Robert Smithson, il cherche à affirmer son rapport au musée et à la galerie. Pour ce qui concerne la galerie, le choix est assez simple, il s'émancipe de la relation à celle-ci, car son travail ne correspond pas à son système de pensée et d'organisation. *Sometimes a Nicer Sculpture is to Be Able to Provide a Living for your Family*⁵, commencé en 1998, est la conclusion d'un travail impossible avec les galeries. Entreprise de livres anciens, elle n'est pas une œuvre en soi, mais une contribution au coût de la vie de sa famille. Spécialisé dans les livres sur la nourriture, le vin, l'économie domestique et la nutrition avant 1840, le projet fournit également un contexte plus large afin de questionner le rapport au domestique. Cette recherche est aussi liée à la question de la survie, régulièrement abordée par ses contemporains. Comment se maintenir en vie dans cette société en préservant ses choix de vie ?

Ben Kinmont prend également position sur le musée. Il collabore avec des musées mais cherche toujours à sortir des murs afin de rencontrer le plus de gens possible, dans un contexte différent. Ce contexte est multiple, par exemple, des restaurants avec *In Becoming Something Else*, directement chez les gens durant la DOCUMENTA 13 avec *Moveable Type No Documenta*: « Pendant dix jours, j'ai visité les gens pour leur demander ce qui était significatif dans leur vie, comment ce sens avait été créé, et s'il pouvait être compris comme de l'art. Les conversations ont aussi remis en question la valeur des musées en

discutant de l'art et de la vie quotidienne.». Ou encore dans l'espace public avec *Forse/Perhaps*, texte catalytique distribué sur une place de Venise pendant la Biennale d'art contemporain. Ben Kinmont, dans sa vie comme dans sa pratique, met en place une technique de soi afin d'aborder les autres. Les enseignements du séminaire d'études critiques donnés par Giaro Daghini et Liliane Schreiner ont eu beaucoup de résonance dans ma recherche de manières de faire. Particulièrement les cours portant sur la technique de soi chez Michel Foucault. Les notions de «souci de soi», de «gouvernementalité», d'«in-servitude volontaire (critique)». Et c'est de là que je tire le terme. D'entrée ont été abordés l'examen pastoral chrétien et ses incidences sur les politiques occidentales, selon Foucault. Étant moi-même issue d'une famille catholique et ne sachant pas vraiment que faire de ce bagage traditionnel, cet éclairage sur la différence de la conception du «je», par la généalogie du sujet, chez les anciens et chez les catholiques, m'a permis de mettre à jour la raison de mes choix quant à réaliser des projets tournés vers les autres tout en me montrant les limites d'une telle pratique. Dans une session du Séminaire Pré-Doctorat/PhD sur Michel Foucault ont été abordés deux de ses travaux, *Pierre Rivière* et *Herculine Barbin*. Ces deux recherches ont la particularité d'être focalisées sur deux histoires intimes. On peut les appeler également micro-histoires ou traces d'existence. Pour Foucault une archive est intéressante à partir du moment où elle lui plaît. Il se penche alors sur la cruauté des vies minuscules. Foucault commence ainsi *La vie des hommes infâmes*, publié en 1977: «Ce n'est pas un livre d'histoire. Le choix qu'on y trouvera n'a pas eu de règle plus importante que mon goût, mon plaisir, une émotion, le rire, la surprise, un certain effroi ou quelque autre sentiment, dont j'aurais du mal peut-être à justifier l'intensité maintenant qu'est passé le premier moment de la découverte. C'est une anthologie d'existence.» Et il conclut le texte ainsi: «[...] voilà ce que j'ai voulu rassembler en une sorte d'herbier.»

ÉCRIRE L'HISTOIRE, WALID RAAD

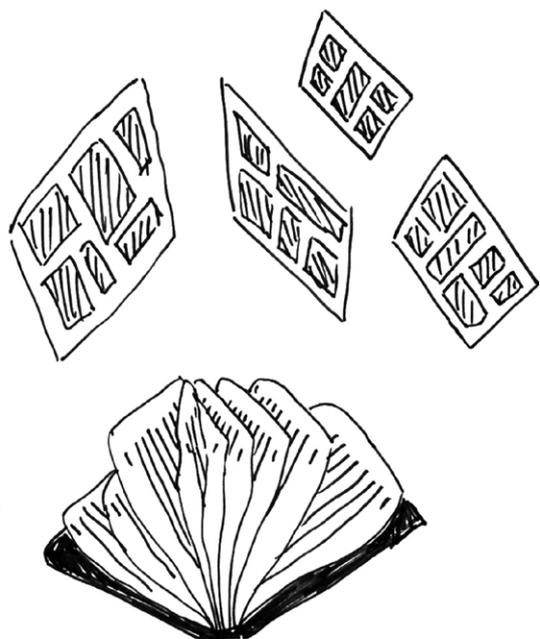
Le travail de Walid Raad m'a depuis toujours étrangement attirée, plus précisément celui qu'il a mis en place avec l'Atlas Group. Ce projet fut fondé en 1999 afin de rechercher et de documenter l'histoire contemporaine libanaise: «Un de nos buts avec ce projet est de localiser, préserver, étudier et produire des enregistrements audio, visuels, textuels et autres artefacts afin d'éclairer l'histoire contemporaine du Liban.» La provenance et les auteurs des documents sont impossibles à vérifier. Chaque archive est une fiction, un poème, un récit de vie, une expérience à découvrir.

Le fichier intitulé *I Only Wish that I Could Weep*⁶ fichier de type FD (Found Files), attribué à *Operator #17* de l'Atlas Group Archive⁷, est décrit comme une vidéo provenant d'un officier du renseignement de l'armée à Beyrouth. Ce lieu romantique, de détente, de marche, et de rencontre était connu pendant la guerre de 1975 à 1990,

comme un lieu fréquenté par les espions et les agents doubles. À partir de 1995, tous les après-midis, l'officier décida de filmer le coucher du soleil au lieu des cibles assignées. La vidéo archivée dure six minutes et relate l'histoire de cet opérateur qui se concentre sur les images qu'il a pu préserver après son renvoi. La camera zoome de plus en plus sur le soleil au fur et à mesure de l'enregistrement. Interviewé en 2001, l'ex-officier raconte qu'il commença à filmer le soleil quand il pensait qu'il allait se coucher et retournait à sa tâche une fois que ça avait eu lieu. Il ajoute que d'avoir grandi à l'est de Beyrouth durant les années de guerre, il avait toujours aspiré à voir le coucher du soleil de la corniche situé à l'ouest de Beyrouth.

Chacun des projets alimente l'histoire de la guerre du Liban grâce à de micro témoignages, à des expériences de vie, un rapport à une actualité personnelle. Walid Raad fait ainsi de son expérience personnelle une contribution à l'expérience de l'histoire collective. D'une certaine manière il a déclaré la guerre à l'archive, et se joue de son statut de preuve de l'histoire. Il permet de restaurer la part de subjectivité et d'intimité qui existe dans un fait historique.

Avec *Scratching on Thing I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*⁸, Walid Raad propose un display présentant différents travaux/recherches qu'il commente en construisant un récit, une narration, sous forme de visites guidées. Cette narration au début très factuelle devient au fur et à mesure de la visite, poétique, comme si l'on racontait un conte. La lecture *Expérience et pauvreté*, 1933⁹ de Walter Benjamin enseigne qu'aucun témoignage n'a été possible après la catastrophe de 1914–1918. Les rescapés étant rentrés muets dans leurs foyers. La pauvreté en expérience marque le trauma collectif.



John Dewey parle de l'« âtre » du langage, de l'« âtre » comme du foyer, ce qui brûle et consume. Benjamin, lui, parle de l'« aura » quand il énonce ce qui brûle dans l'œuvre. Tous deux recherchent cet effet dans l'art, cette attraction. C'est vouloir saisir quelque chose qui nous touche.

Toutes les personnes citées sont liées, par la relation qu'elles créent avec ce que John Dewey appelle l'*expérience imaginaire* à laquelle on peut ajouter l'expérience intime. Chacun à sa manière établit une cohérence dans la construction de son mode de vie. Par de petites actions, ils proposent une alternative de vie, de perceptions, de récits, de vérité. C'est notre connexion à l'imaginaire qui produit cela. La pensée de John Dewey porte sur les liens avec l'imaginaire, son archéologie, et diagnostique une perte de tension, de connexion du commun avec l'imaginaire dans la modernité.

« L'amitié et l'affection intime ne sont pas le résultat d'informations sur une autre personne, bien que la connaissance puisse favoriser leur formation. Mais il en est ainsi seulement lorsqu'elle devient une partie intégrante de la sympathie à travers l'imagination. C'est lorsque les désirs et les aspirations, les intérêts et les modes de réaction d'un autre deviennent une expansion de notre être que nous le comprenons. Nous apprenons à voir avec ses yeux, à entendre avec ses oreilles, et leurs résultats offrent une réelle instruction, car ils sont fondés sur notre propre structure. »¹⁰ Ces liens d'amitié, ce réseau d'affects produit une forme et une force imaginante. Telles des radiations, chacun s'alimente, se réchauffe, se nourrit. Ces rapports-là à l'œuvre ne sont pas analysables par la science, ils préservent leur part de mystère.

Le *display*, par l'agencement, par le collage en volume, dans l'espace et le temps permet de produire cette fonction imaginante. Une fonction qui crée alors son propre organe. Le *display* joue également avec l'idée de collaboration, de sélection et de rapport direct à l'autre. Ce réseau-là devient sympathique. C'est la forme avec laquelle je m'amuse le plus aujourd'hui, dans laquelle je perçois une force libérée des « catégorisations » de l'art. Un des résultats de la recherche sera un *display*, proposition sous forme de livres, de documents, d'une archive. La lecture linéaire sera renforcée par l'épaisseur des pages pliées. Les images qui ont alimenté visuellement la recherche seront proposées sous forme d'insert. L'insert, tel des feuilles volantes permet de déplacer les images, d'en perdre, d'en afficher, etc. Il laissera à chacun le loisir de jouer avec le *display*, de s'approprier l'objet-livre.

Les pratiques de l'art proposent une alternative douce ou violente à des standards soumis par la société ou correspondants à nos vieilles habitudes. L'art permet d'instruire, de montrer autres choses ou différemment (par la forme, le discours, l'esthétique). Par un panel d'événements divers, dans leurs formes et leurs sujets, le projet questionne les limites de la perception et met à

l'expertise les idées d'une génération, sa capacité à établir une relation avec un public diversifié. Ces projets divers sont des spéculations. Comme des expériences scientifiques elles ne seront pas toutes concluantes, mais comme des expériences personnelles leur impact est indéfini. Me voilà arrivée à la fin des méandres d'un fil de pensée, prête à prendre le risque, à nouveau de relancer les dés.

Les pratiques de l'art proposent une alternative douce ou violente à des standards soumis par la société ou correspondants à nos vieilles habitudes. L'art permet d'instruire, de montrer autres choses ou différemment (par la forme, le discours, l'esthétique). Par un panel d'événements divers, dans leurs formes et leurs sujets, le projet questionne les limites de la perception et met à l'expertise les idées d'une génération, sa capacité à établir une relation avec un public diversifié. Ces projets divers sont des spéculations. Comme des expériences scientifiques elles ne seront pas toutes concluantes, mais comme des expériences personnelles leur impact est indéfini. Me voilà arrivée à la fin des méandres d'un fil de pensée, prête à prendre le risque, à nouveau de relancer les dés.

NOTES

1. Lucy R, Lippard (ed.), *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1997, p. 8.
2. Robert Smithson, *Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, catalogue d'exposition Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Réunion de musées nationaux, Marseille, Paris 1994.
3. Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996.
4. John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris 2010
5. Ben Kinmont, *Prospectus*, Mix éditions, Paris 2011
6. The Atlas Group Archive, <http://www.theatlasgroup.org>
7. The Atlas Group Archive, *ibid.*
8. Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, exposition, Le Cent Quatre, Paris, du 6 novembre au 5 décembre 2010.
9. Walter Benjamin, *Oeuvres 2*, Gallimard, Paris 2010, p. 365
10. John Dewey, *op.cit.* p. 537.

BIOGRAPHIE

Née sur l'île de Noirmoutier en 1988, j'ai dû la quitter afin de suivre les études qui me plaisent. J'ai ainsi fréquenté les écoles d'art à Nantes, Angers, San Francisco, Paris puis Genève.

Active dans le champ de l'art, il me plaît d'exercer mon statut d'artiste, lorsque je suis curatrice, professeur de vélo, graphiste, caissière de cinéma, éditrice, barwoman, critique, cuisinière, et j'en oublie. Faire du moment de l'expérience un agir. www.databrain-base.com et alexandra.rgr@gmail.com

INDEX DES RECHERCHES ET DISPLAYS EN COURS

Alexandra Roger, «Ligne, spirale ou labyrinthe, vers quelle fuite?» *Ithacac*, revue trimestrielle à caractère *polyculturel*, numéro 0, janvier-mars 2014.

Herbier 2012-2014, édition et performance présentant les résultats de deux années de recherche au Programme Master de recherche CCC.

Radiation 24, exposition de 24 heures, La Reliure, Centre d'expression numérique et corporelle (CENS), Genève mai 2014

Collectif *Le cri et l'éclair* (Héloïse Chaigne et Alexandra Roger), Workshop sur la marche, Le Pote à Jean, association Utopiana, Genève 2014.

L'anguille Jaune, projet d'association afin de proposer des soirées liant art et musique à Genève

Alexandra Roger est membre du comité de l'Association Spoutnik, L'Usine Genève.

AMNÉSIE DE LA MER

MARIE VELARDI

« Changer de temporalité: (re)faire attention à l'avenir. Nous sommes aujourd'hui de plus en plus nombreux à commencer à nous intéresser au futur. Nous nous soucions de plus en plus de l'avenir de nos déchets, comme nous commençons à nous inquiéter des conséquences du réchauffement climatique, pour nous mais aussi pour ceux qui viendront après nous. De même, la multiplication des scénarios énergétiques, climatiques ou encore économiques, comme outils pour l'action et la décision, témoigne du fait que les autres collectifs ne sont pas les seuls à s'intéresser au temps futur et à essayer d'inventer des façons de le prendre en compte.»¹ — Émilie Hache

La conception d'une pratique artistique multiforme —dessins, textes, installations, photos, vidéos, sons— comme moyen pour «(re)faire attention à l'avenir», offre au projet de recherche une souplesse dans l'intervention critique sur le terrain des événements et des acteurs, des espèces vivantes et des traces d'histoire et de mémoire. Une question permanente et sous-jacente guide le projet: comment une pratique artistique pourrait participer à la création, en relation avec une collectivité, de ce que j'appellerais une «mémoire de l'avenir»? Ce terme de mémoire de l'avenir est une manière de prendre en compte la longue durée, où le temps présent n'est pas isolé ou séparé, mais lié dans les discontinuités du passé et les potentialités de l'avenir.

Une étude de cas, les effets de la tempête Xynthia, me permet d'étudier et d'expérimenter cette question. La tempête Xynthia, survenue dans la nuit du 27 au 28 février 2010, a eu un impact dévastateur lors de son passage sur les côtes du littoral français. Elle a entraîné une submersion marine brutale et étendue, de lourdes pertes, et de nombreux décès. Un désastre est une combinaison de facteurs naturels et de facteurs humains. Quatre ans après, il s'agit de comprendre les effets à long terme de ce désastre, ses liens avec différents phénomènes et temporalités. L'expérience de terrain et des séjours réguliers sont l'occasion d'établir des échanges et des entretiens avec la population des deux communes les plus touchées par Xynthia: La Faute-sur-Mer et L'Aiguillon-sur-Mer. Peut-on voir des liens entre cet événement désastreux et un oubli du passé, ou la non prise en compte du long terme de ce territoire, qui a déjà connu de nombreuses tempêtes et inondations par le passé? Le projet a pour intention de développer l'expression «amnésie de la mer» évoquée par certaines personnes ayant vécu le désastre Xynthia.



Marie Velardi, *Lignes de Terre-Mer*, 2014

Dans un contexte de changements climatiques, où les experts du GIEC — Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat, dont le dernier rapport vient d'être publié— prévoient une augmentation de ce genre de phénomènes, la question se pose de la nécessité d'une prise en compte de la longue durée, qui n'inclurait pas uniquement la conscience des phénomènes et événements passés, mais aussi l'anticipation de ceux qui risquent de se reproduire à l'avenir. Ainsi, le projet est une tentative de voir comment une pratique artistique en lien avec une collectivité peut participer à une attention au long terme, à la création d'une «mémoire de l'avenir» menant à une prise en compte de désastres possibles à venir (et changer peut-être ainsi le cours des enchaînements fatals?)

« Les scénarios rompent avec un futur unique — celui d'un temps linéaire du progrès — c'est-à-dire réintroduisent un mouvement d'hésitation par rapport à l'avenir. La construction de plusieurs futurs possibles se distingue en cela d'une science du futur. Faire appel à des scénarios dénote, d'autre part, le fait que le futur est quelque chose sur lequel on peut intervenir, plus exactement sur lequel on intervient et vis-à-vis de quoi on a, par conséquent, des responsabilités.[...] Ces différentes prévisions à l'égard des générations futures font des scénarios des lieux d'apprentissage d'une cohabitation entre les générations. Ils nous donnent l'occasion d'éprouver et de tester les modalités d'un monde futur, commun à elles et nous. [...] L'avenir a besoin de nous, mais nous aussi, comme les générations passées, avons besoin de l'avenir.»²

La méthode propose des tours et détours, voyages temporels, qui permettent de rendre visible des processus en cours, des transformations lentes que l'on ne perçoit pas au jour le jour. Certaines des réalisations offrent un détour par le futur et ses représentations pour relire le présent différemment. Par exemple, la recherche *Les Futurs Antérieurs, 21^e siècle / Future Perfect, 21st Century* (2006), une édition imprimée en français et en anglais, de plus de cinq mètres de long, écrit une histoire du 21^e siècle inspirée par des livres et films de science-fiction. Bien que présentée sous la forme d'une *timeline* (ou frise chronologique), elle déroule plusieurs histoires, car chaque date reflète une façon de se projeter dans le futur qui dépend de la façon dont on vit le présent. Certaines périodes ou contextes ont été propices à une vision de l'avenir enthousiaste, voire même utopique, d'autres sont les reflets de craintes et terreurs, menant à des visions plutôt dystopiques du futur.

Dans le travail *Les îles perdues*, la submersion marine en cours d'îles de très basse altitude est rendue visible par un voyage temporel *L'Atlas des îles perdues, Édition 2107* (2007), un grand livre dont la couverture et le titre en dorure évoquent un vieil atlas, contenant les reproductions d'une série de dessins à l'encre d'îles, qui, toutes de très basse altitude, vont disparaître sous la montée des eaux d'ici 2107. J'ai poursuivi ce travail lors de ma résidence à la Cité des Arts à Paris (2013), avec la réalisation d'autres dessins d'îles de très basse altitude de Polynésie française, pour une seconde édition augmentée de *L'Atlas des îles perdues*.

Une série de travaux relatifs aux eaux souterraines *Aquifers, Renewal Time* (2012-2013) évoque la longue durée de leur temporalité cyclique. Dans le cas des eaux souterraines, on parle de temps de renouvellement qui peut atteindre parfois jusqu'à des dizaines de milliers d'années.

À l'Istituto Svizzero di Roma (résidence en 2012-2013), la recherche s'est portée sur les aquifères situés sous la ville — nappes d'eau douce, invisibles mais non moins déterminantes pour la vie — sur les temporalités nocturnes (*Dessins-Clepsydras*, 2012-2013) et sur les carrières ayant permis l'édification de la ville, comme pour étudier une autre ville, une ville en creux (*La Città Vuota*, diaporama, 2013).

L'inscription simultanée (2013-2014) de la recherche dans le contexte de deux programmes d'étude, le Programme d'expérimentation en arts et politique de SciencesPo à Paris et le Programme de recherche CCC de la HEAD à Genève, facilitant les échanges et collaborations avec des chercheurs de diverses disciplines, pratiques, expériences et horizons culturels, sont une grande richesse pour le développement du travail. Dans le cadre de SPEAP, je fais partie d'un groupe de recherche de quatre personnes de formations différentes et nous développons un projet collaboratif en lien avec l'initiative Nansen. Cette dernière est un processus consultatif,



Marie Velardi, *Mer et inondations post-Xynthia*, 2014

financé par les gouvernements de Norvège et de Suisse, dont l'objectif est un programme de protection des populations déplacées au-delà des frontières suite à un désastre naturel. À l'heure actuelle, il n'existe pas de programme de protection adéquat et les populations sont très vulnérables. Le groupe de recherche développe une « enquête » relative à une situation spécifique: le post-désastre Xynthia en France. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un cas de déplacement transfrontalier, la possibilité de mieux connaître le terrain, en menant des recherches et en recueillant l'expérience et les points de vue de la population est une opportunité pouvant apporter des éléments de compréhension intéressants et atypiques à l'Initiative Nansen. Les membres du groupe de recherche, font des voyages réguliers en Vendée et Charente-Maritime, les départements les plus durement touchés par la tempête Xynthia. Chacun aborde différents axes de recherche et les développe avec ses outils respectifs, tout en maintenant un dialogue et des échanges constants avec les autres membres du groupe.

L'étude de cas post-Xynthia est l'occasion de comprendre et d'entendre le point de vue de la population ayant vécu ce désastre. Celle-ci a l'impression d'une façon générale de n'avoir pas été prise en compte dans les décisions du gouvernement suite à l'événement. Ma contribution à la recherche collective est de proposer des entretiens avec des personnes ayant traversé ce désastre. Ces entretiens sont enregistrés, filmés, et dessinés. Ils sont menés à deux, avec un-e autre membre du groupe. Si possible, nous proposons à la/le protagoniste de se déplacer sur les lieux de son vécu, et/ou de s'exprimer à partir des « dessins cartographiques » où est dessinée au préalable la ligne de trait de côte à l'encre et à l'aquarelle bleue. Dessins de mémoire, d'histoire, de terrain ou de récit, ces productions ont une puissance, une fonction et un statut encore à explorer. L'entretien est mené autour de questions liées à la relation de la personne avec le territoire. Il est intéressant de comprendre depuis quand la personne vit/vivait dans ce lieu; de s'informer sur ce qu'elle savait du territoire avant de venir s'y établir; de comprendre

quel est son attachement au lieu. Est-ce que la tempête et l'inondation ont changé la relation au territoire? Et la relation à la mer? Où vit-elle maintenant? Comment le déplacement, s'il a eu lieu, est vécu? Pour quelles raisons refuser de partir, si c'est le cas? Que faudrait-il faire des terrains où les maisons ont été déconstruites? Que faut-il se rappeler maintenant? Quelle mémoire du territoire faut-il entretenir pour l'avenir? Et comment?... Ces points sont amenés au cours de la discussion, et non pas sous la forme d'un interrogatoire.

La thématique de la mémoire est très présente dans le cas de ce désastre. Il est frappant de voir à quel point le désastre met en cause un oubli du passé, ainsi qu'une non prise en compte des spécificités du territoire, de sa topographie, de sa fluctuation entre terre et mer. Plusieurs fois, dans les documents lus et lors des entrevues avec les habitants de La Faute-sur-Mer et de l'Aiguillon-sur-Mer, l'oubli est évoqué, voire même une l'amnésie de la mer, alors que ces régions ont déjà été submergées à plusieurs reprises dans l'histoire. Lors d'entretiens au début de l'année 2014, avec des habitants de La Faute-sur-Mer, alors que le mémorial rappelant les victimes de Xynthia était en cours de construction, deux remarques, l'une relative à la mémoire culturelle humaine, l'autre à la mémoire de la mer ont été relevées :

«Xynthia, il était dit qu'il en fallait une toutes les générations. Puisque là on a sauté deux générations, entre 1940 et 2010, ça fait 70 ans, et ça fait deux générations donc on a oublié. Et depuis une vingtaine d'années, ben on construisait n'importe comment puisqu'on avait oublié... C'était plus dans la mémoire culturelle. Xynthia, qu'est-ce qu'elle a fait? Elle est montée tellement haut qu'elle a rappelé la mer d'autrefois.»

Cet oubli du passé ne serait-il pas aussi un oubli de l'avenir? Le projet s'intéresse aux questions de visibilité et de représentation. Que pourrait apporter une pratique artistique en relation avec ce type de problématiques actuelles? Un des moyens de représentation choisi est le dessin cartographique du territoire. Ce choix n'est pas anodin. Mis à part le fait qu'elle est une autre pratique du dessin, la cartographie a été, dans le cas de ce désastre en particulier — et cela est exprimé de façon récurrente par la population — imposée aux habitants. En effet, peu après la tempête, le président français avait survolé en hélicoptère les terres inondées, et il a été rapporté par les médias que suite à ce survol, un cercle tracé a grossièrement délimité les zones qui devaient devenir inhabitables. Ces zones, appelées « zones noires », puis (suite aux violentes réactions de la population concernée, choquée par cette appellation) « zones de solidarités », ont été annoncées en urgence à la population, sans la consulter. Ceux qui habitaient encore sur ces zones devaient, dans les plus brefs délais, être déplacés, et les maisons rasées. Des propositions de rachats de la part du gouvernement et des accords ont été trouvés

pour certains, mais toujours pas pour d'autres. Plusieurs habitants refusent de se déplacer et y vivent encore (en l'état actuel, mars 2014), ou y maintiennent leur résidence secondaire. D'autres habitants, partis précipitamment, regrettent leur choix. D'autres encore, traumatisés par la tragédie, sont partis soulagés, dans des communes moins vulnérables au risque, mais souvent dans la même région.

Dans l'introduction d'une nouvelle d'Italo Calvino lue il y a longtemps, l'auteur parle d'une analogie entre la composition chimique de notre sang avec celle de la mer originelle, comme si la mer, dans laquelle les êtres vivants étaient immergés auparavant, est maintenant dans nos corps et circule à l'intérieur de nos veines :

«Le condizioni di quando la vita non era ancora uscita dagli oceani non sono molto mutate per le cellule del corpo umano, bagnate dall'onda primordiale che continua a scorrere nelle arterie. Il nostro sangue infatti ha una composizione chimica analoga a quella del mare delle origini, da cui le prime cellule viventi e i primi esseri pluricellulari traevano l'ossigeno e gli altri elementi necessari alla vita. Con l'evoluzione d'organismi più complessi, il problema di mantenere il massimo numero di cellule a contatto con l'ambiente liquido non poté più essere risolto semplicemente attraverso l'espansione della superficie esterna: si trovavano avvantaggiati gli organismi dotati di strutture cave, all'interno delle quali l'acqua marina poteva fluire. Ma fu solo con la ramificazione di queste cavità in una sistema di circolazione sanguigna che la distribuzione dell'ossigeno venne garantita all'insieme delle cellule, rendendo così possibile la vita terrestre. Il mare in cui un tempo gli esseri viventi erano immersi, ora è racchiuso entro i loro corpi.»³

NOTES

1. Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*, La Découverte, Paris 2011.
2. Émilie Hache, *ibid.*
3. Italo Calvino, «Il sangue, il mare» (9 aprile 1966: cominciato a San Remo/10 luglio 1966: finito a Puolo Presso Sorrento), in *Tutte le cosmicomiche*, Mondadori Editore, Milano 1997.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ensemble d'articles scientifiques relatifs à Xynthia (hors notes): GIEC, *Climate Change 2014: Impacts, Adaptation, and Vulnerability*, IPCC Working Group II Contribution to AR5, Summary for Policymakers, Accepted 30 March 2014, www.ipcc-wg2.gov/AR5/

David Buckland and Chris Wainwright (eds.), *U-n-f-o-l-d, A Cultural Response to Climate Change*, Springer, Vienna and New York 2010

James Graham Ballard, « Que s'éveille la mer », in *La région du désastre*, (*The Disaster Area* (1967), traduit de l'américain par Pierre K. Rey), Flammarion, Paris 1991

BIOGRAPHIE

Marie Velardi travaille sur la mémoire de l'avenir comme une manière de prendre en compte la longue durée, où le temps présent n'est pas isolé ou séparé, mais lié dans les discontinuités du passé et les potentialités de l'avenir. Elle privilégie l'intervention critique sur le terrain des événements et des acteurs, des espèces vivantes et des traces d'histoire et de mémoire. Elle s'engage dans des pratiques artistiques aux formats multiples qui favorise les échanges et les collaborations avec des chercheurs de diverses disciplines, pratiques, expériences et horizons culturels.

Marie Velardi est née à Genève. Elle a fait des études d'art à Milan, Bruxelles, Lausanne et Genève. En 2013-2014, elle participe au Programme d'expérimentation en arts et politique de SciencesPo à Paris et au Programme de recherche CCC de la HEAD à Genève. Son travail a été exposé en Suisse, en Europe et aux États-Unis.

INDEX SÉLECTIF DES TRAVAUX ET RECHERCHES

Dessins-Clepsydras, depuis 2013, en cours, série de dessins, crayon et aquarelle liquide / papier, 35x45cm.

La Città Vuota, 2013, diaporama de 15 photographies de carrières romaines.

Aquifers; Renewal Time; Eaux souterraines, depuis 2013, en cours, suite de travaux et recherches sur les eaux souterraines.

Deep Time/Weinland, Nord des Lägeren, Bözberg, 2011, vidéo HD, 7 min. loop, et texte adhésif au sol de 100x150cm.

7mm/an ou l'histoire silencieuse, 2011, intervention *in-situ* (Môtiers) sur un tronc d'arbre bicentenaire, avec bout de panneau repeint en rouge.

Siècle, 2007, intervention *in-situ* (Môtiers) sur une souche d'arbre centenaire, avec textes sur plaquettes de plexis.

Deep Tim/Nevada Test Site, Hanford, WIPP, Rocky Mountains Arsenal, Rocky Flats, Infinity Room, 2010, vidéo loop, 5'04".

Future Constellation—Ursa Major in 4000 generations, Cassiopeia in 960 generations, Eridanus in 1200 generations, 2010, gravures sur disques de verre, 22cm de diamètre.

Wanta Wayana, 2007-2010, bande sonore CD de 38'21" avec pochette sérigraphiée et dessins à l'encre dorée, 21x29,7cm.

Scenario for 20010 (Site 1,2,3,4,5), 2010, série de 5 impression laser n/b, 50 x 50 cm, et texte écrit au mur.

Luna 2049, ensemble de travaux sur papier et installation avec bombonnes peintes et 6 m³ de sable gris.

Mille Lunes, 2009, ensemble de trois interventions *in-situ* à la Maternité HUG de Genève, dont « Bienvenue sur la Terre! », « Ligne Bleue », « 2009-2092 ».

Forbidden Pictures, 2008, 45 dessins, encre sur papier, 21x29,7 cm, moquette rouge et bande originale de films.

Différentes Fins Possibles, 2008, série de dessins de « Fins » de films, encre sur papier, 21 x 29,7cm.

Futurs Antérieurs, 21^e siècle/Future Perfect, 21st Century, 2006, édition de 42 x 550 cm. en 100 ex. en français, 100 ex. en anglais.

HIATUS

MARIANNE VILLIÈRE

Dans le tramway en direction de la douane, à Genève. Parmi d'autres usagers, une dame entre. Elle s'assied devant la vitre. Les portes se referment, nous nous trouvons ensemble et le trajet habituel commence; mais avec elle.

Elle dit: «On m'appelle on me dit madame votre mari est mort. Mon mari ils l'ont tué —ils l'ont débranché— on nous a rien demandé. Rien. On ne m'a pas posé la question. Richard. On ne fait pas ça. Mon mari, ils l'ont tué. On attend, on fait pas ça. Et oui je parle toute seule —c'est que j'ai eu un problème à la tête— donc quand j'ai une crise je parle toute seule. C'est mon arrêt. Je descends.»

Lorsqu'elle prit la parole, les gens autour se sont interrogés. Est-ce à moi que l'on s'adresse? La femme continuait, d'une voix forte, stable, presque trop mesurée pour laisser paraître des sentiments. Tout autour, on se regardait. De la gêne pouvait se faire sentir. En repositionnant ses jambes une femme détourne le regard, accompagnée d'autres passagers. Avant que cela ne devienne une fuite, cet instant avait été une attraction, un intérêt, une curiosité. Des croisements de regards, des chevauchements d'expressions, semblaient se diffuser en un air vacant. Apparemment sans destination, l'incertitude avait été vite absorbée. Presque immobilisée, chaque personne mimant l'indifférence, avait été marquée en silence. C'est comme si on perdait un peu de soi en figeant de la sorte quelqu'un d'autre. On comprend les limites de ses actes en observant la manière dont on contribue à les contraindre en société. Malgré l'effort collectif, les paroles ne s'étaient pas volatilisées, elles ne cessaient de résonner entre nous. Peut-être parce que nous ne comprenions pas ensemble ce qui venait de se produire, nous cherchions encore.

Ce que je décris ici marque une entrée parmi d'autres, aidant à comprendre comment les interactions en espace public influent sur nos réflexivités de mouvement. Relever des expériences quotidiennes, en garder des remarques sensibles, permet d'explorer leur force kinésique voire leur potentiel critique. Chaque anecdote me fait sentir une tension, que ce soit un malaise du *partage du sensible* existant, une gêne ou un étonnement. Celle-ci ne relève pourtant pas de l'intime mais de ce qu'elle fédère du collectif, du domaine public. Le point commun de ces remarques est l'affection qui peut être reçue comme forme de plasticité subjective¹. Ces expressions sont des pré-

sences «denses», c'est-à-dire qu'elles engagent une manière d'être au monde que je considère comme méditative. Dans leurs particularités, elles exposent une source de réflexion sur nos conditions de vie; autrement dit, les habitudes de nos corps, les interactions sociales et autres engagements de soi. Les recevoir, être à l'écoute de celles-ci, préfigure un souci de soi et des autres². Aussi, de quelle manière contribuent-elles à interroger le *partage du sensible* que l'on met en place? Là où se compose «le lieu commun [...] celui de l'attente, celui qui permet l'unité d'action, ou le lieu de péripéties et de retournements comme ressorts d'action. [...] c'est l'espace de la tension, de l'hésitation et de la délibération, le nœud comme moment de mise au point, de mise au présent ou de crise entre deux territoires ou entre deux épisodes dramatiques»³. Ces formes de plasticités subjectives se présentent comme des configurations spéciales, comportent un langage et des attributs à déceler. Par ailleurs, lorsqu'on les remarque, elles deviennent des moyens énonciatifs, chargés d'une énergie polémique. C'est-à-dire que l'affect une fois conscientisé ou mis en évidence, se discute et prend une dimension politique (au sens de *politeia*). C'est là une formulation critique, alternative. Le cheminement de pensée qui s'opère en situation apparaît comme une scénographie discursive. On peut l'évoquer autrement à travers l'idée de situation dissensuelle —un terme de Jacques Rancière. Il observe que «le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique: dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible.»⁴ Ce qui se discute dans ces moments dissensuels traduit des préoccupations, les situe et offre le vocabulaire nécessaire pour aborder voire partager ce qu'ils questionnent. Être préoccupé, n'est-ce pas se soucier de quelque chose, avoir l'esprit qui travaille une question ou reformule un fait? Ces préoccupations sont accessibles de là où je me trouve — et ne prétendent pas se généraliser. Elles prennent sens avec leurs contextes de réception et n'ont rien de systématique, au contraire elles sont changeantes, mutantes.

Les *situations dissensuelles* et formes de *plasticités subjectives* peuvent être considérées comme des formes de résistance, toujours situées. Elles peuvent mettre en jeu les outils de contrôle des subjectivités, l'uniformisation des comportements, les hiérarchies réifiées dans la sphère publique, la performativité, la surabondance des

médias et technologies de communication, la dominance des représentations et du marketing, l'épuisement de la force libidinale du sujet (lecture de Bernard Stiegler par Florian Gaité), l'apathie psychosomatique et la dépersonnalisation, etc. Ce magma nourrit avec frénésie une désaffection généralisée. Il représente un grand nombre d'aspects liés à la modernité (et la rationalité qu'elle comprend). Ceux-ci sont des corollaires de valeurs normatives connectées au système industriel dans lequel nous vivons. L'idéologie capitaliste apparaît même comme un diktat qui engonce chacun dans un processus sans fin. Elle s'est immiscée au creux de la vie intime et comme un leitmotiv colonise les imaginaires. Non seulement, elle diffuse sa terminologie, mais s'approprie ce qui tente de lui échapper. Aborder ces différents phénomènes est donc une question de langage au sens large — toujours pris dans sa plasticité. Penser cette domination à travers la notion de *rhétorique d'action* et en terme d'*économie de l'attention*, encourage une lecture pragmatique des processus de subjectivation politique visés. Ces deux expressions vont de paire et articulent notre quotidien. Celles-ci structurent nos interactions. Elles sont les manières d'organiser nos actions, nuancer nos gestes, réguler nos perceptions ou encore capter notre intérêt voire saisir nos désirs — en les faisant voir. Elles forment des styles, des chorégraphies engagées aussi car elles sont opérées dans l'optique d'être reçues voire partagées. Il y a également des outils rhétoriques, comme les équipements urbains qui dirigent en partie nos déplacements. L'*affordance* des infrastructures de la vie quotidienne tend à une utilisation optimale et contrôlée des corps. L'immédiateté et la consistance qu'une rhétorique d'action donne à nos choix, en fait un enjeu de domination incomparable. À nous d'y distinguer une zone de résistance. Ce que je souhaite discuter des points d'intensités définis ici, c'est ce qui fait leur incongruité. Autrement dit, outre leurs qualités méditatives, je cherche leurs réparties inattendues. Cette «résistance» peut être lue comme un moment d'audace qui mobilise

LA LÉGITIMITÉ DU MIME

B. est posée sur un socle, dans l'angle d'une haie, enrobée de son costume de clown, de bouffon. Son visage est entièrement maquillé de blanc et son nez pincé d'un nez rouge. Ses yeux sont noirs, elle ne parle pas français. Peu importe, en quelques mots quelques gestes, nous nous expliquons. Elle vient de Slovaquie, de Bratislava. Très vite nous échangeons sur sa situation. Je regarde ses gants blancs. Avec empressement, elle me dit qu'elle n'a pas de problème avec la police et me montre un document qu'elle sort de sa valise à roulette. Plus tard en regardant la photo que j'ai prise d'elle avec celui-ci, je lis : «carte de légitimation». Depuis le début de cette année, elle a cette feuille plastifiée qui la catégorise comme «artiste ou musicien de rue» délivrée par le «service de la sécurité et de l'espace public». Sur le document, il y a aussi précisé qu'elle est mime. Moralité : l'administration sait définir un mime légitime. Je suis curieuse de savoir comment on est reconnu par ce service et entreprendre les démarches pour m'y confronter.

une *intelligence kinésique*⁵. L'idée de *bâtardise*, comme posture déstabilisante, a orienté un temps cette exploration, situant la perturbation réflexive dans un entre-deux ; considérant que pour provoquer une attention prolongée, la catégorisation devait être évitée.

Cependant, cette attention particulière, comme condensation de pensée, n'est pas une évidence. Le processus de subjectivation politique vise à rendre ce phénomène explicite. Il s'agit de mettre en lumière la praticabilité, l'usage, les habitus tels qu'ils ont été pensés. Et cela, de façon à les repenser par rapport à ce que l'on souhaite en faire. Avant de formuler une rhétorique d'action alternative et critique, il a fallu trouver des outils analytiques traitant les observations (remarques). Le cadre de la prospection, limité à l'espace public urbain, implique de très nombreux champs de recherche. Les situations dissensuelles et formes de plasticités subjectives se reflètent au-delà de l'expérience quotidienne, via d'autres dispositifs. Des exemples de ce genre se trouvent dans diverses formes artistiques, notamment au cinéma et dans l'écriture. Une référence marquante fut la poésie objectiviste⁶, composée de redescriptions (qui est d'ailleurs une méthode en ethnométhodologie). Ce type de poésie se réfère à des faits communs, édifiants mais qui étaient pourtant destinés à l'oubli. Il s'agit de «prélèvements textuels» qui permettent à la fois de décontextualiser et de recontextualiser. La nouvelle disposition du poète offre une nouvelle lecture du phénomène. Il en est de même de ce qui se dégage de l'anecdote.

Au cours du séminaire sur l'économie de l'attention organisé par Yves Citton à Grenoble, la découverte d'un nouveau cadre de recherche a nourri considérablement mon corpus. La microsociologie pragmatiste a ouvert un large champ d'investigation. Il y eut notamment les écrits d'Erving Goffman et d'Isaac Joseph qui fondent leurs analyses sur les interactions en milieu urbain. Tous deux examinent les structures de cohabitation en ville. Ceci amène Isaac Joseph dans *La ville sans qualités* à aborder les types de coopération que l'utilisateur met en place (ainsi que sa manière de les représenter). Il parle également des "stratégies heuristiques d'hybridation", comme étant des recompositions de manières de se mouvoir hors des structures données. Le mouvement général de l'espace public serait de se neutraliser, en partie facilité par les relations superficielles, denses et fortement contrôlées. Aussi, lorsqu'il parle de «syntaxe des conduites»⁷ on pense à Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*) ou encore à Jacques Rancière (*Le partage du sensible*) dans le sens où un dialogue polymorphe s'active par les passants dans l'espace ; cela via une analogie avec le langage et son appropriation collective. Dans la scène d'ouverture de *City Lights* de Charlie Chaplin, une foule ainsi qu'un groupe de représentants inaugurent une statue dans l'espace public. Seulement, un élément incongru, Charlie Chaplin, se glisse dans la cérémonie et la perturbe. Au cours de cette intrusion par maladrotes successives, en

créant de nombreuses interactions, le protagoniste met en jeu la signification et le sérieux de la situation. Via une forme narrative kinésique alternative, il crée des situations et des enchaînements dissensuels. Il invite à se moquer des convenances et des hiérarchies notamment. Sa position est sans arrêt rediscutée, négociée par lui-même et tous les spectateurs de ses actes. La forme de plasticité subjective est son style volatile, sa présence particulière. Comme le montre Guillemette Bolens, Charlie Chaplin nous place dans cette configuration, en empathie. Cela se discute beaucoup dans le dispositif cinématographique (par exemple composé de mises en abyme dérangeantes ou de « jeux mentaux »⁸ présents dans les films de Michael Haneke. La visée émancipatrice émanant de la fiction, comme d'une projection réalisée, est comparable à ce que met en place Augusto Boal dans son *Théâtre de l'opprimé*. Ce théâtre invisible est composé de situations perturbantes avec un groupe de comédiens dans des lieux quotidiens. Comme des incises réflexives, cette forme d'activisme immersif lui permet d'éviter la violence des régimes autoritaires. Stimuler une modification du comportement, c'est ce que fait le sociologue Harold Garfinkel en créant le *breaching experiment*. Cet outil implique directement les gens. Par la violation des normes sociales et l'observation simultanée des types de réactions qui s'en suivent, cette feinte méthodologique permet d'analyser la structure sociale qui prend forme. Même si une confusion s'installe entre ce qu'orientent les phénomènes en nous et ce que nos préoccupations font d'eux, ces nombreuses expérimentations fournissent un bagage pertinent. Ces tentatives sensibles permettent d'articuler avec plus de précision la complexité des processus de subjectivation politique. Considérer avec attention leur densité, leur manière d'apparaître et d'être partagés, contribue à l'exploration du potentiel émancipateur des formes plastiques « incongrues » dans leur diversité.

NOTES

1. Notion abordée par Nicole Roelens, « Essai de représentation de la plasticité subjective à partir d'un schéma d'articulation des deux topiques freudiennes », mémoire de DEA de psychologie, Université de Strasbourg, 1987, in *Interaction humaines et rapports de force entre les subjectivités*, L'Harmattan, Paris 2003, p. 298.

2. Se référer à Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001 (1994).

3. Isaac Joseph, *La ville sans qualités*, Aube, Paris 1998, p. 47.

4. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, p. 55.

5. « Intelligence kinésique » (notion d'Ellen Spolsky,

« Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures », *Poetic Today*, vol. 17, n° 2 Summer, Duke University Press, Durham 1996, p.157-180: « Faculté de sémantiser et de comprendre les mouvements corporels, les postures, les gestes, et les expressions faciales ». Elle est reprise et développée par Guillemette Bolens dans *Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, BHMS, Lausanne 2008.

6. Je pense à l'extrait de « Testimony » de Charles Reznikoff dans l'ouvrage de Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al Dante, Marseille 2007.

7. Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Presses universitaires de France, Paris 1998, p. 15.

8. Valérie Carré et al. (eds), *Fragment du monde — retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Le bord de l'eau, Paris 2012.

RÉFÉRENCES

Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, trad. de l'espagnol par Dominique Lémann, La Découverte & Syros, Paris 1996

Guillemette Bolens, « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », in Dee Reynolds and Matthew Reason (eds), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Bristol 2012, p. 143-156

Yves Citton, *Gestes d'humanité, anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Armand Colin, Paris 2012

Isaac Joseph, *Le passant considérable, essai sur la dispersion de l'espace public*, Klincksieck, Paris 1984

Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre (eds.), *Les figures de l'idiot*, Léo Scheer, Paris 2004

Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Présentation de soi*, trad. de l'anglais par Alain Accardo, Minuit, Paris 1973

Anthony Pecqueux, *Tordre l'attention. A propos de quelques principes descriptifs d'ajustements perceptifs en situation*, Cours CNRS, Cresson, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble 2013

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008

Et les apports du Séminaire Pré-Doctorat/PhD du Programme Master CCC

BIOGRAPHIE

Au cours d'études Master à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Nancy, puis à la Haute Ecole d'Art et Design de Genève, au Programme Master de recherche CCC, Marianne Villière développe une démarche questionnant l'espace urbain quotidien. C'est à travers le prisme réflexif des contemporains dans leurs postures qu'elle s'attache aux notions de « sphère publique » et de « sens commun ». Des formes de création collective émergent de son expérience en médiation culturelle, puis dans le domaine théâtral ou via des associations. Elle participe et compose des workshops autour des « utopies réalisables ».

INDEX DES TRAVAUX ET RECHERCHES

Métro-marathon, en collaboration avec Sébastien Satta. Organisation d'une course en habit de travail dans le métro parisien (chaque 1^{er} mai).

Sur la mobilité active à Genève (Création d'un dossier de type journalistique). Celui-ci est prolongé par une interview avec Frédéric Favre, l'organisateur de l'« Autre salon », événement critique en réponse au Salon de l'automobile. (mai 2013)

« Parasite », contribution à l'exposition à l'ENSA de Nancy. *À partir d'ici / distance retour* (mars 2013)

Stage chez Zooscope, théâtre/danse (du 17 au 31 juin 2013) scénographe assistante et « coach en art visuel » pour le projet *Cabane*, <http://zooscope-presente-cabane.tumblr.com//>

Borderland, workshop (du 3 au 13 juillet 2013) <http://borderland02763.wordpress.com/about/>

Les pieds dans la carte, projet d'ateliers pour enfants (prévu mais pas encore réalisé)

Devenir mime, projet en cours de réalisation.

RÉCOMPENSE

Prix Gianni Motti, l'équivalent du cachet que l'école (HEAD) lui avait remis. Pour payer mes frais de scolarité et un peu de mon loyer (j'espère aussi de quoi l'inviter!) Voir à ce sujet le texte écrit avec Yves Citton, lors de son atelier d'écriture au Programme CCC, (avril 2013).

« Vice-versa », in *Coalition Circulaire des Connectivités*, avril 2013.

RECHERCHES EN COURS, ETUDES MASTER ANNÉE 1
PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC
_CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

N'AURIEZ-VOUS PAS VU MA QUEUE ?

SUZANNE BOULET

Pendant que je m'échine à chercher jusque dans mes entrailles *une queue de renard* cachée¹, la frénésie de mes contemporains s'obstine à vouloir tout faire entrer dans de si petites boîtes. Mais il y a toujours un bout qui dépasse ! Non, je ne crois pas que chaque chose se restreigne à sa simple définition. Non, je ne crois pas qu'une personne se limite à son *prénom*².

Deux personnes font connaissance et ce n'est que la rencontre entre deux subjectivités. S'il est vrai qu'à échanger, nous échafaudons un familier commun, il l'est autant d'affirmer que certains de tes traits s'éclipseront à mes détours. Aussi fascinant que notre intimité partagée, je m'intéresse à l'étranger que tu deviens en me faisant face. Comme l'accent circonflexe d'un chaînon qui s'échappe, tu ravaleras toujours une part de toi *face à la confrontation du monde*³.

Montrer le monstre, le dragon (*drakons*: regard perçant), celui qui perce ce qui ne veut se montrer... Et voilà comment le va-et-vient se répond en mouvement continu. Peur d'être autre, de devenir autre. Mais l'accomplissement de mon destin bisexuel dépend radicalement de la présence d'un partenaire auprès de moi. L'altérité serait-elle donc la condition préalable à toute identité ? Le non-dit, une perspective de vérité⁴ ?

RÉFÉRENCES

1. «Un bâton magique qui tue le renard», *Contes et légendes de Corée*, trad. nouvelle par Maurice Coyaud et Jin-Mieung Li, ill. de Susanne Strassmann, Flies France, Paris 2003
2. Judith Butler, «Is Gender Untranslatable?», conférence, département d'anglais de l'Université de Lausanne, 2013
3. Georges Arthur Goldschmidt, «Traquer l'intime», *L'intime et l'étranger, Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard, Paris 1989
4. Guy Rosolato, «Le non-dit», *Du secret, Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard, Paris 1976

BIOGRAPHIE

«Suzanne Boulet rejoint les rangs du design à l'ENSAAMA (Olivier de Serres) de Paris, puis s'engage dans le Programme Master de recherche CCC, à la HEAD de Genève. Fidèle à la danse de Martha Graham, elle utilise ses théories comme socle pour son travail plastique. Si Suzanne ne finit pas propriétaire d'un bar-à-smoothies sur une plage du Brésil, elle devrait continuer sa recherche et toujours penser librement.» (Simon Guibert, ami et complice)

PAKISTANI DIASPORA — A PORTRAIT OF MULTIPLE IDENTITIES

YASMEEN CHAUDHRY

The country of Pakistan has taken the centre stage of global media attention where it is more often than not depicted as a territory loaded with an imagery of terrorism and rampant Islamic radicalisation, since the events of September 11, 2001.

This negative narration impacted not only the residents of the country itself but also immigrant populations of Pakistan and has deeply affected younger Pakistani diasporic communities.

One of the ambitions of the Master Thesis conducted at the Geneva University of Art and Design within the Critical, Curatorial and Cybermedia Programme is to present a portrait of the Pakistani Diaspora through the means of selected artworks including contemporary literature and contemporary visual arts associated with Pakistan.

Thus, the aim of the Master Thesis is to trace the construction of individual identity in Pakistani diasporic communities where the 9/11 events have crept into the lives and works of contemporary artists as a silent character.

By exploring the creative contemporary artistic landscape associated with Pakistan, I would like to peel off the multiple layered identities of Pakistani diasporic communities by summoning on my own experience of the 9/11 Events as well as of my experience of living within the Pakistani Diaspora in Geneva for the last 30 years.

BIOGRAPHY

Born and raised in Geneva, Switzerland, Yasmeen prides herself to have an impeccable Swiss accent when she speaks French, which starkly contrasts with her decisively South Asian looks.

After completing her Maturité Certification in Geneva, Yasmeen embarked on an identity quest to decipher her Pakistani heritage by undertaking a BA in Politics and South Asian Studies, followed by a Bachelor's degree in law, in London.

Yasmeen's quest took a detour by the corporate world as she worked as a Legal Advisor across the financial industry and the sports media and marketing industries. Whilst drafting particularly boring legal documents, it came back with an urge to join the Critical, Curatorial and Cybermedia Researched-Based Master Programme at the Geneva University of Art and Design.

JE CROIS AU PHÉNOMÈNE D'ANTICIPATION

NATHALIE DUC

Je crois au phénomène d'anticipation en tant que pratique spéculative aspirant à capter les mouvements induits par l'entrechoc des différentes agrégations sociétales de notre contemporanéité.

Il s'agit, par conséquent, de partir de l'actualité (dans ses diverses voies de saisissement : livrer des analyses critiques des médias, amorcer des investigations par lectures, visionnements, etc.), d'observer ce qui se niche entre deux controverses, de cerner les idéologies en vogue et en puissance, de combiner certains faits relayés publiquement avec les émissions volatiles de certaines idéologies de notre époque, en vue de les prolonger dans leurs possibles devenirs. Ces devenirs n'ont en somme aucunes limitations temporelles. Ils peuvent concerner le proche comme le lointain.

Quoi qu'il en soit, un segment temporel et contextuel doit être sélectionné. En effet, pour atténuer les effets de chaque segment temporel, ne vaut-il pas mieux multiplier les points d'ancrage ? Si cela rend la tâche plus complexe, cela confère la possibilité de prendre dans une continuité différentes étapes de développement que peuvent induire des technologies et leurs usages.

[PROFIL_D'AUTEUR = CRYPTÉ]

User_Name = X_2mlS%aVe32xT_8vt3ka ?mStv ;
Âge = Ln3+2yFd ;
Institution_scolaire+degré = Ww3.HgaLxi :-1 ;
Sujet_de_recherche = Tx4mNo.TT4L+Ar1sM3 ;
Type_estudiantin = S+3_90XVW20MLNT4 ;
Corps_professionnel = Rw4LmStyZgx_NPLi32w20 ;
Intérêts_connexes = S4v3xmnTiV4IBv4RdIPa1lixtik3 ;
Réseau_social = 5+Fa47mSCghJ+20 ;
Email = Wvthic@F4cc+iSeh.Na4 ;
Numéro_téléphone = A47.LH.3B.vJj ;
Adresse = Si5WLxMoZy23v,5wPCTi77BDiHLmST :
Géolocalisation_activée = YES = B1LmH+LmW33jk_15a ;

DIOXYGENE

CHARLYNE KOLLY

L'intérêt pour l'étude des terres rares, dans un système économique complexe, procède d'une familiarité avec les matières premières due à une formation de céramiste. Dissocier à l'état d'élément simple les objets qui m'entourent est devenu un jeu, voire une manie, qui me permet de contextualiser, de délocaliser et de politiser mon environnement.

Les terres rares entrent dans la production high-tech mondiale, entre autre dans le domaine de l'optique. Ces matières modèlent l'imagerie contemporaine qui évolue sur des supports complexes et abyssaux. L'enjeu est de comprendre l'aspect économique et matériel des images digitales. Sommes-nous producteur, acteur, consommateur ou *addict*, et comment agir et se situer entre l'engouement technologique et les conséquences d'une industrie souveraine et opaque ?

La recherche analyse le système économique complexe du marché des matières premières et en particulier de celui des terres rares. Ce dernier est-il le moteur de la révolution industrielle actuelle ? La question se pose en tant qu'enjeu pour la place économique genevoise et en tant qu'hypothèse de recherche. Simultanément, l'intérêt de la recherche est porté sur l'histoire économique et la position de la Suisse en tant que lieu stratégique du négoce

des matières premières et plus précisément, sur son rôle dans le marché des terres rares en plein essor, depuis la décroissance des exportations chinoises.

BIOGRAPHIE

Au bénéfice d'un apprentissage de céramiste, Charlyne Kolly poursuit son cursus artistique dans les domaines de la performance, de la vidéo et de l'image. L'appareil numérique et le *software* sont devenus à l'égal de l'argile des médiums malléables avec lesquels composer. En parallèle, elle travaille pour l'Académie Internationale de la Céramique, association qui compte 600 membres et dont le but est de préserver les savoirs traditionnels et de promouvoir la céramique contemporaine.

THE MATERIALIZATION OF IMMATERIAL ART — CONCEPTUAL ART AND ITS POSTERITIES IN THE CONTEXT OF POST-MARXIST THEORIES

VIOLA LUKÁCS

The main objective of the paper is to identify the relation between the conceptual movement and certain post-Marxist theories, such as the Frankfurt School, particularly Walter Benjamin's and Theodor W. Adorno's philosophical thoughts. Both theory and practice in the late 1960s put the status of the object and traditional notions of artistic production up for negotiation. Conceptual art rapidly became widespread, flourishing globally and created a value on the art market even though it tried to escape the commodification by eliminating or underplaying the role of a collectable art «object».

The immateriality of conceptual art has profound influence on contemporary artistic practices today; furthermore it poses numerous challenges to the art world, in terms of presentation, collection and preservation.

This research meant to monitor and raise philosophical, ethical as well as practical issues regarding the reappropriation and maintenance of this particular form of intangible cultural heritage.

BIOGRAPHY

Viola Lukács is a Geneva based curator. After her education in contemporary art theory and curatorial studies in Budapest, she collaborated with several international projects in galleries, museums and art fairs. As a researcher at the CCC Research-Based Master Programme – Critical Curatorial Cybermedia, HEAD, she is studying classical and contemporary critical theories along with participative and collective art practices. Since 2011, she mainly works on socially engaged practices in the independent art scene.

I'LL MAKE THIS MOVIE ABOUT IMPOSSIBLE LOVE

BORIS MALINOVIC

Conceptual art is dead. Dead as late echo of the mind-body dichotomy of Descartes or as hands parting in silence. It will find its new place on the face of the skin. At the place of covering the largest organ. Deep in the heart where the wind brings love and cools down your wet lips as you walk and stop by the lake. I will think through my body and in caressing find the wisdom. I won't believe until I touch. I learned it from Thomas who did not comprehend the Word until he put his finger into the print of the nails. Conceptual art is untranslatable into the language of the world. Hidden on the surface of things that you create playing Creator. You say 1,2,3,4, I say I'll make this movie about impossible love. You say 1,2,3,4, I say I'll build this house with each wall on each continent. This house will become one whole in your mental construction, with all the backyards that you have passed through as you left your hometown.

BIOGRAPHY

I was born in 1979 in Yugoslavia. At ten, I was a pioneer, I felt that something was wrong with all those uniforms. It was when the first McDonald opened in Belgrade. I remember eating a «not so tasty» hamburger. Somehow it had the fragrance of freedom. Regarding taste, milkshake, ice cream and coke were always trusted (just few days ago I had a milkshake). My teenage years were about rock'n'roll (if rock'n'roll were a measure of adolescence, I am still in my teens), and discovering literature, philosophy and cinema. I remember protests: freedom was not just a word, walking for the overthrow of Milosevic. Identity made me see clearly its unpolitical and deadly character. I will make this movie about impossible love, about obsessive love seen as the light reflection of the visitation of a person, as in Levinas.

LE BLUES DU CROCODILE

COLIN RAYNAL

*Comprends-tu le chant d'espoir du loup qui meurt d'amour ?
Les pleurs des chats sauvages au petit jour ?
Entends-tu chanter les esprits de la montagne ?
Peux-tu peindre en mille couleurs l'air du vent ?*
Prince Ali, *Au détour de la rivière*, 2013

La recherche menée se place sous le signe du crocodile, animal-totem, en se focalisant sur le sensible, l'irrationnel, la performativité et l'animalité. Dans cette perspective, le blues du crocodile est à comprendre comme une réaction face au malaise ambiant. Ce blues peut prendre

des formes diverses, aussi bien sur le plan artistique que critique. Bien que symptomatique de notre époque, il fait écho à d'autres cris de ralliement à travers l'histoire. Volontairement décalé, le blues du crocodile puise tour à tour dans l'histoire de l'art (l'idiotie chez Jean-Yves Jouannais), la théorie critique (la dissonance chez Theodor W. Adorno), la philosophie (Michel Foucault et le «souci de soi»), l'anthropologie (le métissage chez Serge Gruzinski), l'éthique (*Les trois écologies* de Félix Guattari), le politique (l'ubuntu chez Desmond Tutu), la musique pop et expérimentale (Oasis, Steve Reich), le cinéma, les dessins animés et les séries télévisées (Lars Von Trier, Studios Disney, David Lynch).

BIOGRAPHIE

Colin Raynal (1989) a étudié l'histoire de l'art, les sciences sociales et le cinéma à l'Université de Lausanne et les arts visuels à l'École cantonale d'art du Valais. Sa pratique artistique inclut la performance, l'installation et le son. En parallèle, il développe plusieurs projets collaboratifs. Il écrit régulièrement pour un blog sur l'actualité culturelle, travaille comme serveur dans un restaurant mexicain, fait partie d'un collectif de rap et a donné des cours de tapis volant.

UNE COMÉDIE MUSICALE SE CRÉE — UNE COMPOSITION MUSICALE PRÉVUE POUR AVRIL 2015, SOIT UNE COMÉDIE MUSICALE POUR UN ENSEMBLE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE, ACCOMPAGNÉE D'ESSAIS THÉORIQUES

DRAGOȘ TARA

Un aspect particulièrement intrigant de ces investigations est la circulation entre les conditions de production, en particulier les pratiques induites par les modes de financement, et l'esthétique ou les aspects formels des productions artistiques. La méthode consiste en un mouvement en trois phases. **Produire.** Outre ses domaines de pratique classiques (partition, aspects musicaux, textuels, scénographiques), le métier de compositeur est souvent bien différent de celui annoncé par les études au Conservatoire. Par exemple, dans une compagnie indépendante, créateur et producteur tendent à devenir siamois. Jusqu'où va la convergence? **Observer.** Tout au long de la composition, un blog servira de carnet de notes pour décrire les différentes étapes du travail et amorcer des réflexions. Le blog permet une pratique d'auto-observation patiente, se concentrant essentiellement sur les recoins où l'ennui semble régner, là où se réveillent les mécanismes et que l'attention s'endort. **Ramifier.** Le troisième mouvement consiste à suivre ces observations et tenter de voir où les chemins se recoupent. Ces carrefours permettent-ils seulement de circuler entre les pratiques décrites ou mènent-ils vers d'autres pratiques, des questions plus vastes? Cette séquence est répétée, et le projet évolue alors en spirale, observation d'un objet modifié par son observation.

RÉFÉRENCES

- Theodor W. Adorno, *The Culture Industry*, Taylor & Francis e-library, UK 2005
Theodor W. Adorno, *Commitment*, Taylor & Francis e-library, UK 2007
Pierre Bourdieu & Hans Haacke, *Libre-échange*, Seuil/Les presses du réel, Paris, Dijon 1994
Bertold Brecht, *On Theatre*, Hill and Way, London 1964
Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 2002

BIOGRAPHIE

Compositeur (concepteur)
et
contrebassiste, performeur, improvisateur (souvent acteur direct)
et
électroacousticien (le son dans l'espace, la scénographie sonore).
Souvent actif dans des collaborations transdisciplinaires,
où
le son est envisagé comme un nœud relationnel,
un aspect du lien social.

Les Actes de recherche sont accompagnés de la présentation de différents formats de réalisation de la recherche dans les institutions et la société civile (colloques, conférences, enseignements, visites guidées, participations à des projets collectifs, etc.) ainsi que de travaux pratiques situées, réalisés dans les médias de la reproduction technique (photographie, vidéo essai, vidéo documentaire, site Internet, DVD, éditions papier, etc.) qui sont commentés lors des soutenances de diplôme et des évaluations de fin d'année.

Au cours de leurs études, les étudiants de la volée 2012–2014 du Programme Master ont privilégié la multiplicité des formats jusqu'au dispositif de soutenance.

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2014

Programme Master de recherche CCC
Haute école d'art et de design – Genève
Professeure coordinatrice: Catherine Quéloz
Faculté: Pierre Hazan, Gene Ray, Anne-Julie Raccoursier
Chercheurs associés: Yves Citton, Giairo Daghini, Liliane Schneider,
Bettina Steinbruegge, Marion von Osten
Assistants: Cécile Boss, Sophie Pagliai, Janis Schroeder

Édition et réalisation: Sophie Pagliai, assistante éditrice
Relectures: Cécile Boss, Sophie Pagliai, Catherine Quéloz,
Liliane Schneider
Maquette: Jérôme Massard, revisitée par Sophie Pagliai
Parution: mai 2014, tirage 200 exemplaires
Imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève

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

OBJECTIFS Élaboré dans une conception organique de la recherche et de l'enseignement, le Programme CCC offre de solides fondements intellectuels et un large éventail de techniques de recherche pour des projets ouverts à la participation et à la libre diffusion.

PÉDAGOGIE Le travail s'organise autour de trois axes : la recherche, la formation à la recherche, les modes d'échange. Le Programme CCC se fonde sur une pédagogie critique, alternative, participative et transversale. Il se conçoit comme une communauté d'apprenants qui promeut le partage des ressources et des compétences et les dynamiques collectives.

DES ÉTUDIANTS COSMOPOLITES DANS UN ENVIRONNEMENT BILINGUE Le Programme Master de recherche s'adresse à des étudiants engagés, curieux, inventifs et proactifs. Il est ouvert à tout candidat — sur titre requis — y compris les candidats avec formation antérieure en sciences, humanités, études politiques, économiques, polytechniques, droit, arts et tout autre champ de recherche.

DOMAINES DE RECHERCHE Le Programme CCC fonde ses enseignements sur la pensée politique, les théories de genre et post-coloniales, 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 cross-culturelles; de l'économie critique; de l'écologie politique; des théories critiques; des subcultures; de la cyberculture et des cybermédias; des arts des zones de contacts; des pédagogies alternatives; des pratiques activistes et interventionnistes; des cosmopolitiques; des politiques de réconciliation; des médias tactiques et met l'accent sur la formation à la recherche par l'art.

CURSUS/PROGRAMME D'ÉTUDE Le Programme de recherche promeut une conception organique de la recherche et de l'enseignement en intégrant les modules Master dans les projets de laboratoire et en favorisant les liens avec les projets européens. D'une durée de deux ans, le Programme est organisé en cours réguliers, séminaires, laboratoires de recherche et tutorats.

SÉMINAIRE PRÉ-DOCTORAT/PHD Le Séminaire Pré-Doctorat/PhD se donne pour mandat de rassembler des chercheurs régulièrement et d'assurer la durabilité et la relève de la recherche en art. Il a pour objectif la formation propédeutique à la recherche doctorale par les moyens de l'art, à la préparation du dossier de candidature doctorale et à la production d'artefacts. L'accent est mis sur la dissémination des résultats. Il soutient la création d'un réseau de contacts adéquat au projet afin de pourvoir à des tutelles transdisciplinaires. Les enseignants et directeurs de thèse, les conférenciers et les artistes invités ainsi que les participants aux différents *clusters* de recherche soutiennent le travail des doctorants en participant activement au développement de la recherche.

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

AIMS Elaborated in an organic conception of research and teaching, the Programme is built around a core of directed studies with a strong intellectual and conceptual foundation and a wide range of research skills for the conception of projects open to participation and free distribution.

PEDAGOGY Conceived as a learning community the Programme promotes a participatory, evolutionary and mutually engaged pedagogy that encourages the sharing of resources and competences as well as collaborative dynamics.

COSMOPOLITAN STUDENTS IN A BILINGUAL ENVIRONMENT The Research-Based Master Programme is addressed to committed, curious and proactive students. It is open to all—with required diplomas—including candidates from the sciences, humanities, politics, economics, polytechnics, law, art and various interdisciplinary practices.

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

CURSUS The two-year Master Programme is organised into regular courses, seminars, research projects, tutorials and co-productions for pursuing individual and group projects. It promotes an organic conception of research and teaching by integrating Master units with laboratory projects.

PRE-DOCTORATE/PHD SEMINAR Pre-Doctorate/PhD Seminar intends to regularly gather researchers to support sustainable research and young researchers. It is a research unit that has the mission of favouring and supporting new forms of research in situated art practices. The Pre-Doc Seminar places the focus on detecting convergences between the practices, methods and topics developed by the researchers, to situate the needs as well as to organize an exchange platform, to accelerate the research and increase its influence on the scientific community. Supervisory teams, professors, lecturers and visiting practitioners as well as the participants to the different research clusters are dedicated to supporting each doctorate project as well as to actively participate to the research development.

ccc-programme.org

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



Programme Master de recherche CCC | CCC Research-Based Master Programme
critical curatorial cybermedia
Séminaire Pré-Doctorat/PhD CCC | CCC Pre-Doctorate/PhD Seminar
critical cross-cultural cyber-based
9 boulevard Helvétique / CH 1205 Genève / Suisse
T +41 22 388 58 81 – info@ccc-programme.org

Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design
15 boulevard James-Fazy / CH 1201 Genève / Suisse
T +41 22 388 51 00 / F +41 22 388 51 59
info.head@hesge.ch – head.hesge.ch