

ACTES DE RECHERCHE ÉDITION 2016

Les « Actes de Recherche », initiés par le Programme Master de recherche CCC en 2005, présentent une synthèse des recherches accomplies et en cours développées dans la Master Thesis, comme lieu de formation à la recherche. [...] 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. Les présents « Actes de Recherche » sont constitués de courts essais rédigés par les étudiants en fin de cursus (M2), ainsi que d'extraits ou synthèses des recherches menées par les étudiants en première année (M1). Ces éléments qui articulent une pratique émergent d'un processus de recherche et constituent le composite d'une pensée par l'art, de réflexions théoriques, de constellations trans-disciplinaires et de mobilisations formatrices.

The "Actes de Recherche" have been initiated by the Research-Based Master Programme CCC in 2005 to provide a space for publishing 'a synthesis of research that has been carried out and developed during the Master Thesis as a place of research training. [...] The annual edition of the "Actes de Recherche" intends to provide optimal conditions for a debate about ideas with the *jury de soutenance* [defense jury] at the end of the studies and academic year, and to ensure a future-oriented temporality of the research.' The here present "Actes de Recherche" consist of short essays by graduating students (M2) and abstracts of first-year students (M1) as one element that articulates *a practice*, which emerges from research processes as a composite of art-led thinking, theory-driven reflections, trans-disciplinary constellations and group-formatting mobilizations.

PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC I
RESEARCH-BASED MASTER PROGRAMME CCC
CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

MASTER OF ARTS HES-SO EN ARTS VISUELS I IN VISUAL ARTS

A REFLECTING CHAIR. SOMETIMES I SIT. OTHER TIMES I SIT AND THINK.

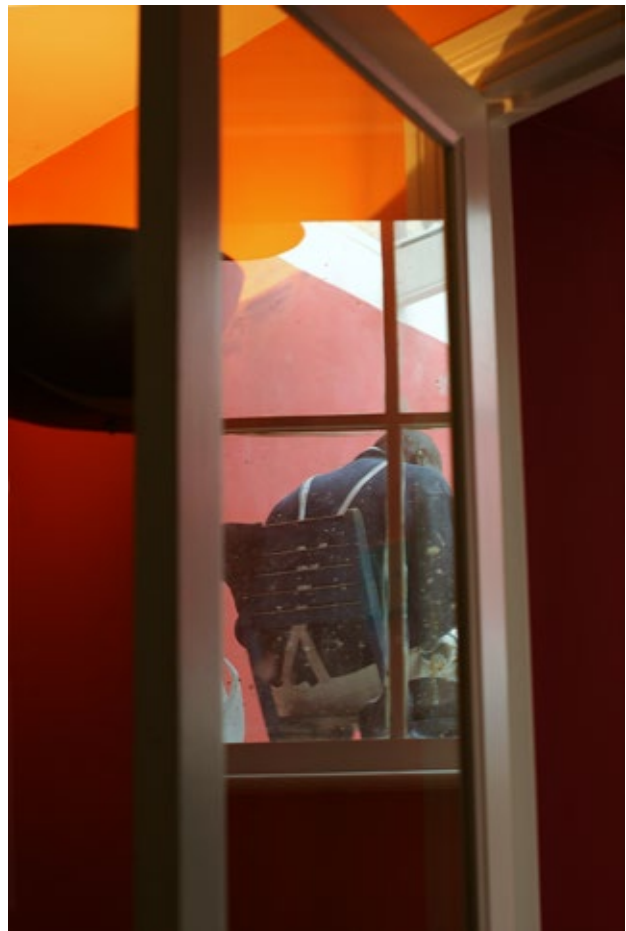
MANDARAVA BRICAIRE

The research I am presenting is focused on finding a way for an artist or a student of art to be less conditioned by the self-imposed label of “artist” or “art student”. I have done this mainly through the image of the chair as an analogy of the condition of “subjectivation”¹ as defined by Michel Foucault. While in Geneva I was intrigued by the idea of the reflexive condition of art theory as a powerful tool. My interest was based on the idea that self-reflection is involved with some sort of handling of power. My desire to grasp that power was a first attempt to govern it.² In my case, *framing theory* is the opposite of what you would do with a photograph: developing it in order to shoot at it. With a need for coming to terms with my reflections, while remaining enveloped, self obsessed and occasionally mocked by my own fabrication of abstraction, I set forth an even stronger desire to take charge of my own conditionings.³

The few and scattered theoretical concepts surrounding an art practice were developed in my previous studies by thinking - for example - of the cultural constructions at the basis of an idea or work of art. (These few concepts) became the very culture through which I was looking at the world and myself as they pervaded an attempted identity, logically constructing values. When analytical reflection on identity is implicated in a momentary way of being and of *doing*⁴ it calls out a desperate need to become self-critical and to free itself of itself.⁵ With my thesis I had the possibility to recuperate a seed of a research started in my previous studies on a series of images of chairs I made while studying photography. There I analysed the images of chairs I took, from the point of view of an aesthetics that is analytical and historical and only *theoretically* political, since it still left me bare handed while mentally saturated in my sleepless nights. In addition to a cultural-perceptual analysis of my own work, the reflexive research at CCC took a more ethical bend, and I began thinking about image-analysis like a form of hermeneutics of the subject.⁶

I started to look for the practical implications of research as a politically/ethically charged act, with questions like: given all the limits imposed on me by society—and all the freedom given to me as a privileged subject—what is the concrete measure with which I can assess that what I do remains nevertheless meaningful for me, for my life, my practice and those around me? attempting to trace out the usefulness of my research. Approaching my own images of chairs evolved into approaching mind-images (analogies) of a chair as the surrogate of a social identity: when I sit, it is often to adapt to a certain social life-practice that includes others: sitting at a dining table, sitting while driving, sitting while writing, with care for the reader.

*The sociology of the chair implicates a range of normative orders as well as cultural differences. How does one relate an approach to the chair as an emancipatory space while the chair also acts as a place of power?*⁷



Allowing myself to make use of time⁸ and becoming aware of the space surrounding me and the object, my analysis developed into a simple instrument to look at myself as a socialised and well adapted being with a power over society as proxy for the power over myself: sitting properly at a dinner table is after all a free choice and the degrees of awareness given to this choice reveal the degrees of self-management over my personal life. The research revealed that the limits imposed by conceptualising art are made of the same “stuff” that conceptualises the self, enclosing it and creating a value through a logical discourse that involves social interactions and relationships of power - while freedom of expression in its clarity and simplicity is left to itself, to linger in an ethical limbo of pleasurable factuality.

These two forms of research, the perceptual, solitary and sympathetic one versus the adapted and socialised one involved a deeper all-enveloping love for knowledge-making, discovering, creatively recognising, pointing out or pointing in. One of the answers to the above question became: while the (sitting) research is an expression of a universal desire of self-governance it implies taking charge of and subjugating to a free but always dialogical way of thinking. While my conscience chooses to adapt to a recognisable collective discourse, my body can go back to *feeling* the work - for the sake of expression. So the

chair is that which gives power to an underlying unedited expression of the self. The power of subjectivation is the power enjoyed indirectly by the aware self. The result was starting to look interesting, while writing I realised that the *pleasure of making* needs not to be limited to an external object like a photograph, but can expand to a life-style of “wanting to know” and “wanting to enjoy” and I began letting go of theory as something which needs to be there *a priori* but as a value-creating awareness. Thus I began to be less interested in power as an external force.

Foucault's *Parrhesia*

The relationship with oneself or self-governance coupled with frank speaking or *parrhesia* constitute the building-blocks for the creation of the political and ethical subject in ancient Greece as re-traced by Michel Foucault.

I became involved in the management of an imminent temporary me, where imminence here is in contrast with authenticity and uniformity.⁹ Imminence is also the opposite of transcendental.¹⁰ The first step in the direction of self-governance came with my readings on the concept of *parrhesia* in the context of the care of the self.¹¹

*[...] Parrhesiastic activity also endeavoured to elaborate the nature of the relationship between truth and one's style of life, or truth and an ethics and aesthetics of the self. [...] More precisely, I think that the decisive criterion which identifies the parrhesiastes is not to be found in his birth nor in his citizenship, nor on his intellectual competence, but in the harmony which exists between his logos and his bios.*¹²

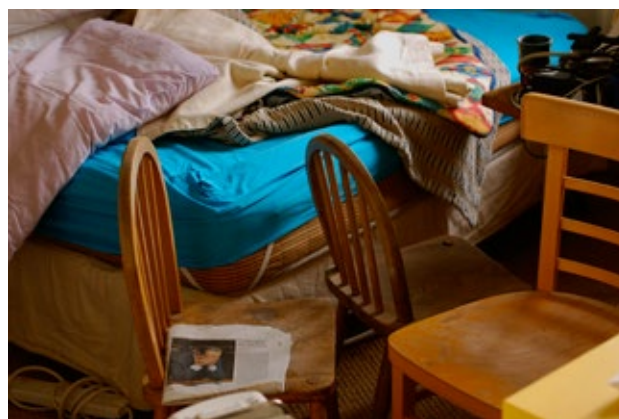
*[...]parrhesia is made for showing the truth, asking people to take care of knowledge as you do of yourself.*¹³

Parrhesia or speaking frankly is a symbolic image that comes to represent to me today all of the liberating acts of a life, attitudes that try to have a taste for things in their honesty as in their simplicity as in their transparency. That is to say a specific attitude towards oneself or in communication that promotes clarity, and through it attempts to create the right basis for revealing how useful knowledge might feel like or reflect on us on a daily basis. As a moral vessel, *par-*



rhesia became a good starting point through which I could honestly declare to myself whether or not what I was doing or studying was actually interesting for me or useful for my attempt to acquire knowledge and *change* or *look elsewhere* accordingly. Here is where a healthy intelligence¹⁴ and a healthy body was first appealed to. My writing has been an attempt to recover a relationship with the limits of my body and of those sitting next to me, with their merits and their shortcomings.¹⁵ Without this honest relationship to the limits and potentials of one's condition as the externalised expression of a kind of living governance, I would only exist *partially*. Thus the theoretical reflection of my art practice would only be a partial expression of the self or of the phenomena inhabited by it.

Or put even more bluntly: without an ethics of care, neither I nor my practice can exist¹⁶ (or, they would, but they would lack the fundamental power of calling out the names of living people!).



The student

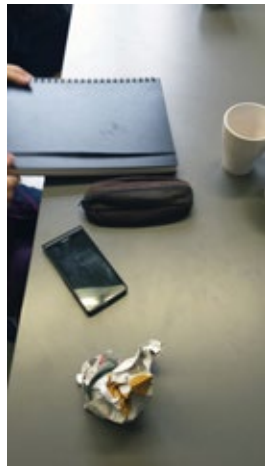
Once I established the need to tune-in into a healthy logos,¹⁷ I began to see theory and research like a sort of transcendental act but useful to clarify about my current position. Or better, the transcendental rope of the existential acrobat came now to rest on the ground (*relevant tout au plus de la gymnastique au sol*).¹⁸ Among other things, my writing, reading and dialoguing become fuelled by a desire to frankly dismantle the mental processes to which I was used to, which was caused, for example, by the confusion of speaking about freedom in an institutionalised setting. The interest with the care of the self led to an interest in developing clarity of thought and intelligibility with which I am able to discern between the relationships of subordination and the structures of predominance¹⁹ governing my access to knowledge. This kind of social training allowed to organise my discourse with more detachment.²⁰ By allowing myself to be in the 'researching mode', courageously confiding on something that is often uncertain and that simmers slowly on low heat, I realised that my interest in *parrhesia* was eventually a way to speak about an affective relationship with knowledge. The pursuit of virtuous learn-

ing practices in the classroom fed a useful theory, even though the theory was nothing but a clear confession of those limits I have imposed myself in the first attempt to adapt to the life of the student.²²

Establishing an affective relationship to knowledge often meant to set out to research with no real intention or interest. To attest to the quality of the method is a feeling of delight in finding answers to questions I did not know I had: how ethical can my discourse be until it becomes a limit to my thinking possibility and knowledge production? A sense of community with heterogeneous and imminent subjectivities comes hand in hand with an *investment in the outside* that demystifies the distance created with metaphysical dialogue with oneself, such as an internal monologue with one's own *authenticity* thus demanding a greater level of clarity and appreciation for an exchange (as an external trace of a transforming self).

*In this sense Foucault saw the utility of philosophy in its possibility to bend the outside: as if a ship was nothing other than the bend of the sea [...] enclosing the outside, making it an interiority of exception.*²³

There is a suggestion to constitute oneself more freely in a community thanks to an impression of an external image that you have shaped with your honest and critical participation. Knowledge as an *affectio* to the limited and evolving self.



NOTES

1. Subjectification refers to the process of construction of the individual subject.
2. Michel Foucault, *Il governo di se e degli altri, Corso al College de France (1982-1983)*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2009
3. Taking charge of my conditioning is the ethical "glue" that fits the course of a general life-attitude as a premise or desire.
4. For the modern self a subject can access knowledge as he is, for the simple fact that he is aware that he can think (Descartes). Truth is needed to recognise better one's own authenticity. While in ancient Greek philosophy the focus is put on the ethical action, so the truth is there to reveal not the self but the correct action that the self should take in order to be an ethical subject. The care of the self is important as a tool to improve an action, and not to reveal a secret, authentic, hiding self.
5. For example the political question for Foucault develops rapidly into: how far can mankind escape from its culture?
Debate Noam Chomsky & Michel Foucault - On human nature [Subtitled], YouTube, 2016, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3wfNI2L0Gf8> (Accessed 14 April 2016)
6. Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Editions du Seuil, Gallimard, Paris 2001
Hermeneutics is the process of interpretation of a coded text (like the bible) and when applied to an individual it implies that it is made of codes that can be unpacked critically, placing him/her in a tight historical and cultural contingency.
7. This was a question by the Professor Coordinator of the Master CCC Dr. Doreen Mende in the context of the written review of my January research presentation.
8. Jean-Bertrand Pontalis, "Pour un temps et un espace de réflexion" Jean-Bertrand Pontalis (ed.) *Le temps de la réflexion 1*, Gallimard, Paris 1980, 11-17
9. "From the [sartrreian] idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as works of art. In his analyses of Baudelaire, Flaubert, et alia, it is interesting to see that Sartre refers the work of creation to a certain relation to oneself—the author to himself—which has either the form of authenticity or of inauthenticity. I would like to say exactly the contrary: We should not have to refer the creative activity of somebody to the kind of relation he has to himself, but should relate the kind of relation he has to himself to a creative activity." Michel Foucault (November 1983) "Ethics and Sex" Interviewed by Alice Springs, *Vanity Fair*
10. Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie!*, Olivier, Paris 2010, 96
11. Michel Foucault, *Fearless speech*, Semiotext(e), Los Angeles 2001, 89-166
12. *Ibid.*, 106
13. *Ibid.*
14. Here intelligence is meant as the art of being understood and understanding.
15. Enrico Baj & Paul Virilio, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Elèuthera, Milano 2002, 8
16. *Ibid.*, 9
17. In the book *Courage of the truth* Foucault tries to show how Socrates defines his *parrhesia* as a kind of truth-telling whose

final objective and constant concern was to teach men to take care of themselves Socrates took care of men [...] he wants to take care of them so that they learn to take care of themselves (p.110): "The second text is also in the *Phaedo* [...] Here it is a matter of discussion concerning the logos and its dangers. Socrates wants to warn his disciples against hatred of reasoning, against the idea that all reasoning may be dangerous, false. He warns against misology. He says: We should not think that there is nothing 'healthy' in reasoning [...]; rather, we should think that it is we who are not well [...] and we should want to be well [...] Socrates says: Be careful! It may be that reasoning leads to errors, but it would be completely false to think that there is nothing sound, nothing healthy in reasoning. On the contrary, when reasoning looks like leading us to a result which is not good, in fact it is we who are not in good health, for we allowed ourselves to be seized by false reasoning." (p.107 - the courage of the truth).

18. Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie!*, Olivier, Paris 2010, p.96. Because: "Tant que la tension de la corde était produite sous le signe de la métaphysique, il fallait admettre l'idée d'une traction provenant du surmonde pour expliquer son intensité intrinsèque." [...] and also: "Que ce soit Zarathoustra qui dit, dans sa première allocution: <l'homme est une corde tendue entre la bête et le sur-homme>" p.98

19. Frédéric Gros, *Sujet moral et soi éthique chez Foucault*, Archives de Philosophie 2 (65), CAIRN 2002, http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=APHI_652_0229.

20. This mode of researching is suggested by Foucault's ethics: the person who wishes to be more free, subjects to some kind of knowledge practice (in my case the student researching) and through this technique pushes and plays with limits - creating a distance that he would call ethical distance - with the same self which is never originally given as a subject, but which has to be made into one in order to participate and create an 'outside' that fits better one's own taste for freedom.

21. The concept of affective relationship to knowledge came to me first in my short readings of Rosi Braidotti, I then found it in Yves Citton and finally found it again in Michel Foucault.

Rosi Braidotti (2000) "Between The No Longer And The Not Yet: Nomadic Variations On The Body", in *4th European Feminist Research Conference: Body Gender Subjectivity Cross Disciplinary and Institutional Borders*; Yves Citton (2014) *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris; Michel Foucault (2001) *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France (1981-1982)*, Seuil/Gallimard

22. The care for the Ancients, is ordered to the ideal of establishing in oneself a certain kind of relationship of rectitude between certain actions and certain thoughts: there is a need to act correctly, according to real principles, and that the word of justice corresponds to a just action; the sage is that who can make readable in his actions the straightness of his philosophy.

23. Gilles Deleuze (2009) *Foucault*, Cronopio, Napoli, 99

Michel Foucault, Frédéric Gros and Graham Burchell, *The Courage of Truth, Government of Self and others II, Lectures of the Collège de France (1983-1984)*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, New York 2012

Michel Foucault and Joseph Pearson, *Fearless Speech, Los Angeles, Calif.]: Semiotext(e), 2001*

Pierpaolo Cesaroni, *La distanza da sé, Politica e filosofia in Michel Foucault*, CLEUP, Padova 2002

BIOGRAPHY

Mandarava Bricaire was born in 1986 in Castel del Piano, Italy. In 2013 she finished her Bachelor (Hons) in Photography in London and decided to continue her path in the reflexive condition of the theory from the point of view of a practicing artist working and thinking about art, as someone who wishes to be inside it and wants to express his/her distance as well. Her former questions on the reflexive power of images became more evident and concrete when read through the study of political philosophy and when they could be enriched and transformed through and with the open dialogue with her peers. Among other things in Geneva she learned the power and art of words when coupled with kind-living. Her practice comprises photography, writing and some experimentation with video. She enjoys an un-analysed love for abstract expressionist painting.

IMAGES

Mandarava Bricaire (2013-2015) Digital Photographs

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Michel Foucault, *Il governo di se e degli altri*, Corso al Collège de France (1982-1983) Feltrinelli, Milano 2015

Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France (1981-1982)* Seuil/Gallimard 2001

ON DEMOCRACY THROUGH ARTS THE CASE OF THE PORTUGUESE DEMOCRACY AND TWO ART FESTIVALS

RAQUEL ERMIDA

In the book *Evictions - Art and Spatial Politics*, Rosalyn Deutsche writes, "The idea of a citizen must be reworked if democracy is to be extended".ⁱ One of the aims of the research, and perhaps the most central one, is to reflect on how cultural and artistic environmentsⁱⁱ can be vivid forces for democratic initiatives and strengthen communal bonds in a given place. In order to do so it takes the particular example of Portugal for which I feel responsible as a Portuguese.



Figure 1 : Portugal Novo (New Portugal), 1974 - 2009
José Aurélio (1938), Wood, 383 x 120 x 100 cm, Collection :
José Aurélio, Exhibition : 10th of June celebrations Anos
70 Atravessar Fronteiras (catalog), CAM – Centro de Arte
Moderna, October 9th, 2009 - January 3th, 2010
"To be constructed by everybody | Refers to the Army
Forces Movement | Contains a new Portugal | Very fragile"

*The Carnation Revolution by the Movimento das Forças Armadas - MFA*ⁱⁱⁱ took place in 1974 putting an end to the authoritarian rule of the Estado Novo headed by António de Oliveira Salazar (1932–1968) and Marcelo Caetano (1968–1974), and to a long colonialist period. Thus, the argument begins with the study of the founding moment of the process of democratization of the country. The revolutionary period that lasted until 1976 initiated several discussions and conflicts within Portuguese society on the form that socialism should take in the case of this young democracy. The first policies implemented during the transitory governments were

deeply influenced by the political questions inhabiting public discussion.^{iv} Different experimentations and discourses around socialism increased people's awareness on its implications as a political system. New possibilities to transform Portuguese society emerged during the transition from dictatorship to democracy, and helped shaping prospects for the future. For the first time in forty years, freedom of speech was considered a Constitutional right; oppression exerted by the political forces came to an end and popular sovereignty became acknowledged. Democracy was a turning point in the history of Portugal for the respect for human dignity and the freedom to think and to act. In addition to opening to plurality of expression the revolution also allowed the organization of multiple political parties.

The Constitution of 1976 was decisive factor for giving shape to all the ideas that defined how citizens could interpret and exercise their rights and freedoms. The values of democratic participation, citizenship, popular action, democratization, access and decentralization materialized in the Constitution in order to "achieving economic, social and cultural democracy and deepening participatory democracy".^v For the purpose hereof, the reading of the Portuguese Constitution through the context from where it emerged plays an important role in the research. This analysis is the basis for the following considerations on the idea of a more participative democracy in contemporary Portugal through arts and culture. The interpretation of the Constitution is used as a tool to the understanding of citizens' responsibility towards a democratic system and the importance of taking part in the decision-making process.

Some can argue that today's democracy is undermined by neoliberalism. Economic crises make the State more vulnerable to larger hegemonic and economical forces internal and external to the country. These are the kind of forces that coerce lawmakers and weaken the idea of a democratic nation-state. Following the increasing lack of state support, the neoliberal strategy is able to work around the disengagement of the State who is expected to protect and promote economical and social well-being for ordinary citizens^{vi}—bringing new forms of appropriation of the public space led by different economical interests. The result is often an increase in the impossibility to use the public space which becomes regulated by personal and corporate interests, which are not compatible with the expectations of a more participatory society. Hence, it is undeniable that democracy is going through a moment of fragility where citizens' political actions are inhibited. Nurtured by a feeling of powerlessness towards the lack of democratic means at their disposal, citizens are being denied the full right to actively and creatively participate in public debates for the preservation of the common good.

In Portugal young people often experience the feeling that hope has abandoned the discourses within society, as well as in Spain, Greece or Italy or any other country where voting does not seem to have produced any significant change nor responded to the simplest democratic expecta-

tions for everyday life. The idea of a representative democracy itself is called into question when looking at the kind of effects brought about by the economical and social crisis as it is lived through people. Therefore, alternative proposals for a more direct participation in democratic systems must be found and citizens should be able to find a more active role in the process.

Using the Portuguese Constitution as main reference, I worked in collaboration with a collective of researchers from the Faculty of Human and Social Sciences (FCSH/UNL) while keeping the research free from any formal and institutional constraints. Together we decided to reflect on the different cultural and artistic parameters underpinning governmental and non-governmental art projects (from municipal museums to independent art projects). Among the different case studies analyzed by the group, two art festivals were highlighted for their close conceptual connection to both the research and the Constitutional proposal of embodying a more active citizenship through artistic and cultural production and fruition.

The *Walk&Talk* festival takes place in the Portuguese island called São Miguel, Azores and *Ephemeral Gardens* takes place in Viseu, located in the central region of the country - two spaces with different social, political and economical characteristics that are exemplary for the discussion. Jesse James and Diana Sousa, both born in Azores, founded *Walk&Talk* in 2011. After completing their studies in Tourism and Hotel Management, Sousa and James decided that it was a good moment to contribute somehow to the cultural life of the place they belong to. They came up with an idea for a public art festival that transforms São Miguel (one of the biggest islands in Azores) every year into a privileged stage for events and practices through the means of arts. What began as a street art festival developed within five years into a multi-dimensional and trans-disciplinary event. The artists involved bring together disciplines ranging from visual to performing arts, architecture and design, seeking to create a dialogue between the public space, local culture and community, as one of the main concerns for this research. In the second case, *Ephemeral Gardens* is born out of a collective project driven by Sandra Oliveira, a designer inspired by an art installation with plants in Milan. She decided to create a multi-disciplinary cultural event that has been taking place in Viseu since 2011. While wishing to transform the urban space of the city into a space of socialization, *Ephemeral Gardens* al-

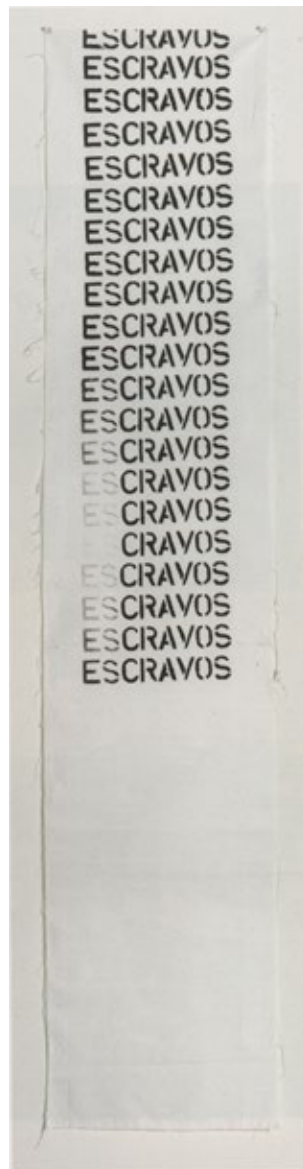


Figure 2: *Escravos* (Slaves), 1977

António Barros (1953), Acrylic paint on tissue, Collection: António Barros, Anos 70 *Atravessar Fronteiras* (catalog), CAM – Centro de Arte Moderna October 9th, 2009 -January 3th, 2010

“Slaves | Slaves | Slaves (...) Carnations | Carnations (...) | Slaves”

ludes to the several flowerbeds that characterize the city. Oliveira and her friends wanted to create a space for reunion on a bigger scale and to reinforce the presence of the gardens squares as a place for gathering. *Ephemeral Gardens* aims to rethink the role of the arts, of the public space and its functional and social possibilities through the means of artistic practices with a strong experimental character ranging from visual arts to architecture, cinema, sound, dance, theater and workshops.

These festivals deal with very important political issues even if they do not directly address them as a main concern. Both are taking place in peripheral regions and receive very little funding from governmental structures, making economical support insufficient. Moreover, there is a risk for cultural events to be appropriated by both governmental and non-governmental practices that can use their success for their own promotion, while under the disguising banner of local culture and identity support.

While these events are fertile spaces for art production and reflection, and are highly appreciated in their attempt to involve the community, the organizer’s intentions are not always well understood by the local and national authorities as well as by the inhabitants. Nevertheless, allowing the community to get in touch with the processes of art production endows the population with empowering potentialities. These festivals invite the community to take part through a kind of *économie du partage* (economy of sharing) and to contribute with their collective stories or even with their own creativity to produce artistic objects/spaces. However, the use of the streets as a privileged space for communication has other layers of implications.

Therefore, the research raises the following questions: how can cultural and

artistic environments actually shape communal bonds and strengthen local commitment in a community? In other words, are these festivals spaces where new forms of citizenship and democratic participation have space to emerge, within the conditions suggested by the Constitution? Considering that intellectual, artistic and scientific creation shall not be restricted (article 42) and the State (including local authorities) shall not lay down educational and cultural programs in accordance with any philosophical, aesthetic, political, ideological or religious directives (article 43), how did the festivals’ programs develop? Is it collaborative and open to all? How do different ideologies or points of view conjugate and co-



Figure 3: Ephemeral Gardens
Font: PÚBLICO



Figure 4: Ephemeral Gardens
"ReflexUs" | Fraga Photography: Eduardo Ferrão



Figure 5: Ephemeral Gardens
"O quê?" Light show by José Pereira
Largo S. Teotónio
Photography: Fernando Carqueja

exist? How can these projects be managed independently without turning their principles into banners of creative industries? Are they able to critically engage with certain artistic trends that might not always reflect the more sincere interests of the communities? How to escape from the dilemma of bringing new cultural dynamics to the cities without adopting the same principles applied to boost tourism? In view of this possibility, can these practices avoid the risk of gentrification, for example, an exponential increment of tourism and consequent increase of the costs of living?

These festivals can certainly be good examples of how to turn risks and uncertainties linked to neoliberal policies into new possibilities of rethinking the particular political and social idiosyncrasies of the areas where they take place. Here the principle of participatory democracy given by the Constitution has a possibility to be materialized. When surrounded by new experiences of art and culture citizens have the possibility to participate in the act of art production and organization. This context is an opportunity for the inhabitants from these areas to develop a different sensibility towards contemporary art and to reflect upon the topics proposed by the artists. Moreover, the above-mentioned economy of sharing can sometimes emerge quite literally through different forms of contributing for the existence of the festival. For example, the support given from the government or from direct private symbolic offers creates a fruitful collaboration in form of solidarity that seems at the present to be an emerging practice.

In conclusion, it is important to keep in mind the founding principles of the festivals: to make public space a place for communication. A place where artists and craftsmen have the opportunity to exchange their competences and knowledge, where experiences can be shared, and the sense of community can be reinforced in a festive atmosphere. The festivals become a place where unpredictability and spontaneity leave room for creativity but also for supportive citizen actions.

Finally, the idea inspired by the Constitution of participative citizenship by the means of arts has the possibility to be materialized through examples like these. Therefore, projects like these have the potentiality to allow a cohabitation of differences while providing different tools to rethink the inhabitants' position as citizens and builders of their own social reality and democracy.

NOTES

i Rosalyn Deutsche (1996) *Evictions—Art and Spatial Politics*, The MIT Press, London, 308

ii Understood in an expanded field, according to the terminology of Rosalind Krauss. In this essay, Rosalind Krauss tries to clarify how sculpture, architecture and landscape develop complex interchanges that increasingly shape each others fields: "The expanded field which characterizes this domain of postmodernism possesses two features that are already implicit in the above description. One of these concerns the practice of individual artists; the other has to do with the question of medium. At both these points the bounded conditions of modernism have suffered a logically determined rupture. With regard to individual practice, it is easy to see that many of the artists in question have found themselves occupying, successively, different places within the expanded field."

See: Rosalind Krauss (1979) "Sculpture in the expanded field" Hal Foster (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodernism Culture*, Port Townsend, Wash. Bay Press, 41-42

iii *MFA—Armed Forces Movement* was a left-leaning military movement from the Portuguese Armed Forces. The main motivation of this group was the end of the colonial war and a growing discontent with the policies followed by the New State's regime (Estado Novo).

iv In the first publications' headlines immediately after the revolution one can read: "Restituição ao Povo Português das liberdades cívicas de que tem sido privado" (Restitution to the Portuguese people of the civic freedoms they have so far been denied), *Primeiro de Janeiro*, 26th April 1974, 106th year, N. 114; "Amnistia imediata aos presos políticos . abolição da censura e exame prévio . permissão de associações políticas . garantia de liberdade sindical . extinção de tribunais especiais e da polícia política (Immediate amnesty to political prisoners . abolition of censorship and previous examination . permission to political associations . guarantee of syndical freedom . extinction of special courts and the political police), *Jornal de Notícias*, 27th April 1974, 86th year, N. 324.

v *Portuguese Constitution of 1976* (with amendments), article 2: democratic state based on the rule of law, translated by Comparative Constitutions Project at the University of Texas at Austin. See also articles 9, 48, 73 and 78.

vi See also: Manuel Carvalho da Silva (16 de Abril de 2012) *A crise: conhecer para romper com as inevitabilidades, Apresentação Pública do Observatório sobre Crises e Alternativas*, Lisboa, 16 de Abril de 2012

REFERENCES

Patrick Champagne, Olivier Christin (2012) *Pierre Bourdieu – une initiation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon

J. Gomes, J. Canotilho, "A Utilização do domínio Público pelos Cidadãos", João Caupers *et al.* (eds.) (2010) *Em Homenagem Ao Professor Doutor Diogo Freitas do Amaral*, Almedina, Coimbra

Jorge Miranda, *O Património cultural e a Constituição - tópicos, conferência proferida no âmbito do Curso de Direito do Património Cultural*, Direito do Património Cultural, obra coletiva

Vasco Pereira da Silva (Setembro 2007) *A Cultura a que tenho direito – Direitos fundamentais e cultura*, Edições Almedina, SA

Boaventura de Sousa Santos, "Portugal: Tales of Being and Not Being", V. K. Mendes (ed.) (2011), *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, Dartmouth

BIOGRAPHY

Born in Portugal in 1992, Raquel Ermida started the CCC Research-Based MA Studies with the aim of writing about her country. Aware of the context she is inserted in, she looks for undertaking a transdisciplinary analysis. The importance of empowering democracy and citizenship by pointing out the subtleties of a perverse system (unaccomplished democracy, capital domination) is at the core of her concerns. After having experimented different areas of studies (journalism, curator assistant and communication), Raquel Ermida dreams about the possibility of dedicating her energy to make research as a means to deal with the tangible reality of this world.



Figure 7: Walk&Talk 2015
Contemporary handicraft residency
by Julio Dolbeth Rui Soares
// Photography



Figure 8: Walk&Talk 2015
Freddy Sam – Lagoa – Rua da Solidariedade
Photography: Sara Pinheiro



Figure 9: Walk &Talk 2015
João Valente e Maria Pedro Olaio
Photography: Sara Pinheiro

ENTRE DEUX SIGNES

EMMANUELLE MARYAM ESMAIL-ZAVIEH



Je souhaite, ici, proposer une écriture fragmentaire mais porteuse d'images.

Par cette forme, je refuse d'assigner au texte un sens fermé et de m'imposer les codes d'une structure explicative.

Pourtant, entre les lignes, je place dix éléments, comme autant d'expériences qui doivent se lire comme un parcours, celui de ma recherche.

Je cherche une voix, ma voix, et c'est en faisant le choix de ne pas la justifier que je reste au plus proche de mon propos. Je laisse ainsi à la trace posée sur le papier la possibilité de se tromper, d'évoluer, pour enfin, plus tard, s'épanouir.

Qui suis-je ? Que suis-je ? -, nous entendons un droit à narrer, le désir d' « un droit collectif, éthique à la différence dans l'égalité ». Aucun nom n'est le vôtre tant que vous n'avez pas parlé en son nom ; quelqu'un vous rappelle et, soudain, le circuit des signes, des gestes, des gesticulations s'établit, et l'on entre dans le territoire du droit à narrer. On fait partie d'un dialogue qui peut ou non, de prime abord, être entendu ou repris—voire ignoré—mais sa personnalité ne peut être déniée. Dans le pays d'un autre qui est aussi le sien, la personne se divise, et en suivant le chemin en fourche on se rencontre soi-même dans un double mouvement... Un étranger autrefois, désormais un ami. ¹

Partir d'une photo - mon père quitte Téhéran,

Se situer entre deux signes, c'est se situer dans l'intertexte, dans l'interligne, entre deux systèmes de pensée, de savoir, d'espace, entre deux contextes ou histoires, mais aussi dans l'interstice, entre deux images, deux phrases, deux mots ou entre deux sons.

Entre l'aller et le retour, entre l'ici et le là-bas, entre le proche et le lointain.

Sortir de la binarité, briser la dichotomie et chercher les possibles, dans les creux, les plis, les fissures. Etre à la recherche d'un espace qui n'est pas encore complètement défini ou construit. Il se trouverait entre le balbutiement et la rhétorique, on l'occuperait au travers de l'écriture, de la voix, de l'image ou du corps.

repartir avec mes deux passeports - changer de nom et de statut,

Cet entre-deux n'est pas celui qui sépare, il est celui qui rassemble et recolle les fragments brisés, cassés, puisés d'une réalité. Il est celui qui rejette les nations ou les frontières, cet entre-deux se conçoit « sujet planétaire » ².

transiter par un aéroport - Sabiha Gökçen,

Se situer entre deux signes, c'est refuser la position du savant et défendre celle de l'apprenant qui navigue perpétuellement entre deux positions.

retrouver une amie d'enfance - enregistrer le chant du muezzin,

Les signes sont pour moi comme des fragments, des capsules, des contenants que l'on peut ouvrir, déconstruire, dévêtir, démonter pour tenter d'approcher un des sens possibles, parfois fragile, qui y est caché ou peut-être enseveli sous ses débris. Ils sont les éléments volatiles d'un puzzle imaginaire que l'on peut reconstruire à l'infini avec d'autres pièces pas encore découvertes. Ces signes, on les approche par l'expérience, le quotidien, ils se trouvent tout autour de nous.

parcourir le musée d'art contemporain de Téhéran.

Un signe comme une énigme à décrypter.

Un signe comme un souvenir incertain à compléter.

Un signe comme une matière, un matériau sur lequel s'impriment les traces laissées par un contexte ou une histoire, un signe comme un négatif qui chercherait à être développé.

Un signe comme un symbole qui nous mène ailleurs si on se laisse faire.

Un signe comme un autre lieu ou un non-lieu que l'on peut parcourir.

Un signe comme une trace qu'on laisse sur du papier.

Revenir à une analyse faite à l'université – Shirin Neshat,

Un signe que l'on peut lire différemment, suivant où l'on se trouve, où l'on se place.

Un signe qui ne veut pas être figé, bloqué, qui préfère plutôt être déplacé, transporté, narré et partagé.

Un signe parfois trompeur, une mise-en-scène subtile qu'il faut éloigner des projecteurs pour mieux l'appréhender.

apprendre à écrire mon prénom - **مريم**,

Ce signe, il peut être ici ou là-bas, il n'est pas forcément celui que l'on attendra. Il a été choisi, sélectionné parmi d'autres qui avaient été collectionnés.

découvrir un cirque à Téhéran,

Ce signe, ces signes, je veux les approcher, les faire parler, les partager. Ils sont volontairement placés comme des petites pierres sur un chemin, d'abord très proches, puis plus lointains. Ils vont me mener et m'aider à approcher ce contexte global que je n'arrive pas à appréhender.

Ils sont expériences visuelles et sonores. Ils ne résident pas tous au même endroit, mais mis côte à côte, pourtant, ils s'assemblent, se contredisent, se perturbent.

inverser les regards médiatiques,

Entre eux, ils laissent la place à la rencontre avec l'autre.

Entre eux, ils laissent la place à l'autre que moi.

Ces signes, je les regarde depuis ma position, subjectivement...

ne pas retrouver l'eau et voir jaillir le pétrole...

NOTES

1. Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Editions Payot & Rivages, 2007 [1994], p.25
2. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New-York, Columbia University Press, 2003, p.72

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2005 [1970].

Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.

Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Editions Payot & Rivages, 2007 [1994].

Harun Farocki, *Reconnaître & Poursuivre*, textes réunis et introd. par Christa Blümlinger, Dijon-Quetigny, Théâtre Typographique, 2002.

Pavle Levi, « The Crevice and the Stitch », *Critical Quarterly* 51, n°3, octobre 2009, pp.41-62.

Edward Said, *L'Orientalisme*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Catherine Malamoud, Paris, Editions du Seuil, 2005 [1978].

Gayatri Chakravorty Spivak, « Planetarity », *Death of a Discipline*, New-York, Columbia University Press, 2003, pp.71-102.

Yvonne Rainer, *Une femme qui...: Ecrits, entretiens, essais critiques*, ed. par Catherine Quéloz, trad. de l'anglais par Françoise Senger, Dijon/Zürich, Les presses du réel/JRP/Ringier, 2008.

BIOGRAPHIE

Emmanuelle Maryam Esmail-Zavieh a deux passeports, mais aussi deux prénoms et un nom de famille séparé par un trait d'union que l'on retrouve également entre les deux matières du Bachelor en Histoire de l'art - Histoire et esthétique du cinéma qu'elle obtient avant d'intégrer le cursus transdisciplinaire du CCC. Mais au fond, elle se demande si ce haïku de Jack Kerouac ne la présenterait pas mieux. *All day long wearing a hat that wasn't on my head.*

ACT OF VIEWING / ACTIVE VIEWING THINKING WITH AND FROM THE FILMS OF ABOUNADDARA

CAMILLE KAISER

on the use of the I

The I speaks from an experience in “the whirlwind of images generated, isolated from their sources and local contexts, [in which] the collective public easily loses its sense of orientation and its trust in the ability to distinguish between the feigned and the unfeigned document”ⁱ. The whirlwind is that of spectacleⁱⁱ, abundance and economy of attentionⁱⁱⁱ, that where one is no longer able to truly perceive the event but only the image of it. It seeks to find the right words and the right position in front of the struggle of the other while recognizing that “the understanding of war among people who have not experienced war is now chiefly a product of the impact of these images. Something becomes real—to those who are elsewhere, following it as “news” - by being photographed”^{iv} or filmed. The I is in this continuous mediated experience and tries to find strategies and spaces where to confront it. It moves through the dilemmas with the wish to develop its “ability to distinguish” as the ability to develop attentiveness and reflects upon this as an ethical position.

seeing without seeing

My first encounter with the film collective Abounaddara was a moment when I saw without seeing. It was just a few days before entering this Master program and the New Museum presented “*Here and Elsewhere*, a major exhibition of contemporary art from and about the Arab world.”^v I remember being in the museum and looking at all the works, but I don’t remember the work of Abounaddara. One could easily argue that the context of the museum often operates in that way. It is too big, there is too much and one walks through without noticing what might later come back to interrogate the mind. Although the context alters perception, the reasons one may seemingly remain blind to a piece of work can be more subtle or elusive. Abounaddara’s films are an example of that. On many levels, the work operates underneath people’s expectations or interests. It does not care if I like it or not, if I agree or not. It is distant, indifferent, autonomous.

“one thousand and one images”

Since the beginning of the uprisings in 2011, the circulation of Syrian image productions in international film and art spheres has increased^{vi} and can be considered with regards to the new possibilities, methodologies and interests for filmmaking that have grown in and from this complex context.^{vii} An important memory of mine is that of viewing a documentary shot between Paris and Homs, a “self-portrait” initiated as a conversation between a young woman living in Syria and a renowned filmmaker exiled in France.^{viii} The film’s incipit, “this is a film of one thousand and one images shot by one thousand and one Syrians

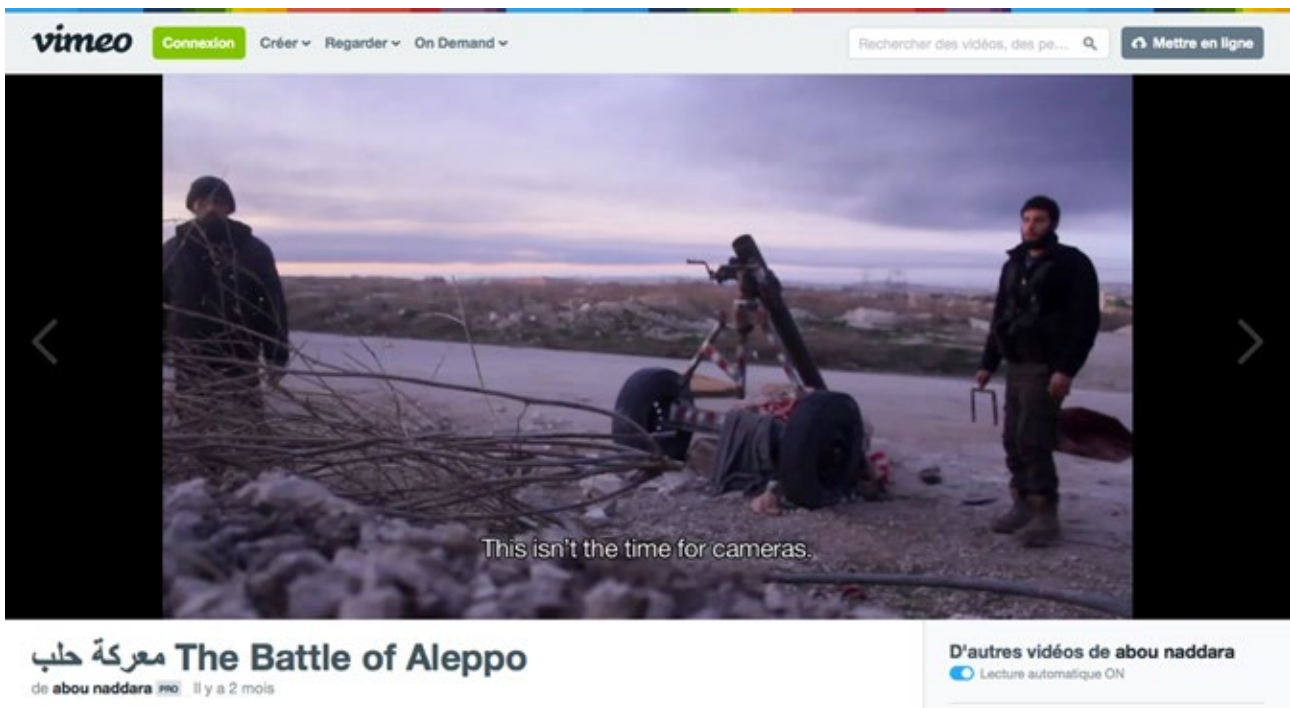
and me”, refers to its extensive use of image material from YouTube made and broadcasted by the Syrian people. If the editing process of this material was what had attracted me to see the film in the first place as I could relate to my own practice^{ix}, the conditions in which these images were made was radically different and led to new and other questions.^x

Looking at the images from YouTube present throughout *Silvered Water, Syria Self-Portrait* put me in a disturbing position not only because of all the violence and emotion they contained but because of the ambiguous status they had in the film, which was not problematizing the context from which they were taken and thus, made for. In a sense, I knew these images existed, I had seen them before on the news and I knew I could see them again if I looked them up on the Internet. What was I learning more from them, what was the difference, except that this time they were shown in a cinema? Shortly after seeing *Silvered Water, Syria Self-Portrait*, it was during an informal conversation with a film curator I had met that it was suggested to me that I look up the works of a film collective from Syria that was working in a very different way. That is how I came back to Abounaddara’s work, a work I have kept on coming back to since then.

emergency cinema

Working in the field of what they call emergency cinema, the Abounaddara collective^{xi} publishes a short film on its Vimeo page every Friday (traditional protest day in the Arab World) since the beginning of the revolts that later turned into a civil war. The term emergency, often misinterpreted, is used in reference to “Walter Benjamin’s idea that “the tradition of the oppressed teaches us that that the ‘emergency situation’ in which we live is the rule.”^{xii} Our [Abounaddara’s] notion of emergency was based on disturbing and inventing: disturbing the machine that maintains the rules of the emergency situation, especially the rules of the film and media industries, and inventing new rules of representation.”^{xiii} This statement extends their struggle beyond the context in which they operate to the field of representation, a struggle to find alternatives to the mediation of a conflict and dominant (mis)representations. Emergency cinema can thus be understood as a cinema that is emerging out of established forms of domination both in film and media industries—a cinema that reflects on the emergency within the emergency, on what emerges from emergency.

Abounaddara’s films intervene in a turbulent context by convoking fragmentary portraits of the Syrian population in scenographies of everyday life. From the streets of Damascus to the Mediterranean coasts, various types of *mise en scène* are explored: portraits of opposed protagonists in the conflict, manipulation of state and international media footage, confessions of ex-soldiers and prisoners,



<https://vimeo.com/155091795>

and a great number of images that reveal and give importance to the ordinary, the anecdotal, the trivial. The representations don't intend to hide violence, but aim to show it in an unspectacular way, beyond victimization and voyeurism and beyond forms of storytelling employed by Syrian state media and in a very different way, by international mainstream media. In Abounaddara's films, the viewer is almost always thrown into the middle of a situation or conversation, with no identificatory parameters, no possibility to understand who is talking or what exactly is happening—the image is demanding that one reflects on his own on these elements and their implications. The work convokes an anti-journalistic aesthetic^{xiv} in the sense that the relevance is not in the facts, an aesthetic of subtraction and opacity^{xv} which makes it difficult for the viewer to inscribe these images into the usual good-bad dichotomy that often plays a heavy role in representations of conflict. They undermine expectations and interests that people usually have in times of war: images should be bold, clear, loud, spectacular. They should behave and act on us in certain ways. Abounaddara's films are designed to set off the methods that lead to feelings of charity, pity, tears, western humanitarianism and the well-intended yet problematic “they're just like us too”. The multiplicity of stories and their contradictions that they film compromise and weaken the concept of truth which makes one way out, one understanding impossible. By focusing on “everyday life instead of grand narratives” or small stories instead of History^{xvi}, they apprehend the use of fragmentation as an aesthetic, political and ethical strategy to resist “the forcible frame, the one that conducts the dehumanizing norm, that restricts what is perceivable and indeed, what can be. Although restriction is necessary for focus, and there is no seeing without selection, this restriction we have

been asked to live with imposes constraints in what can be heard, read, seen, felt and known.”^{xvii}

interfaces

The research addresses the implications of the interface both as platform to host artworks and as a mediated visual experience. The interface is discussed in reference to Alexander Galloway's definition^{xviii} and reflects upon the one-on-one relation between the computer screen and the person sitting in front of it. All of Abounaddara's films are available for free on their Vimeo page^{xix}, which is organized, or un-organized, as a web, a system of patterns which connects different stories with one another. This lack of curatorial work may reflect a set of priorities, while it also underlines the choice not to give a pre-established interpretation to the viewer. If the use of this platform seemed to me at first as a very precarious disposal for such a project, it is what allows it to survive and can be justified by many factors: anonymity, self-broadcast, gratuity, world-reach potential, etc. But how does the context of turbulence, economy of attention^{xx} and care, and the un-fixed viewing conditions that characterize the Internet and maybe, the computer screen itself, influence on the films of Abounaddara? In this vertiginous fragmented space of images and text, times and geographies, the films co-exist next to the “news” and “information” they struggle against. Towards where one directs its attentiveness thus becomes “subject formation plain and simple, as the individual negotiates his or her own orientation within the world system.”^{xxi} Through close analysis of the use and experience of the interface, my initial thought on the fragile existence of Abounaddara's work online is developed in the research from an assumption of fragility as a weak point into fragility as political, visual and intellectual strength.

active viewing / act of viewing

The I does not aim to have a complete view of a complex landscape of conflicts and images, neither does it aim to understand, because, in reference to Edouard Glissant's defence of opacity, it apprehends understanding as a gesture of appropriation.^{xxii} It accepts the opacity of the other, of the image, of the other in the image, and reflects on the possible relation in this opacity. A relation that is not one of fascination, admiration, identification nor understanding. The relational space between the image and the person looking at it opens up through the act of viewing or active viewing, as the process of trying to figure out what is exactly on the screen while you are watching it, as the moment to think with and from the experience of the image, which is possible when emotional responses are undirected and the viewer is forced to look at minor details instead of larger meanings. In the case of Abounaddara, it opens up a space in which it is possible to function in other modes than dualism and binaries, a space where a person's experiences is as much important as a full human story. A space I keep coming back to because it is always pushing me to think the limits and ethics of representation and of my position as a distant viewer. I, here, in Switzerland, looking there, in Syria, at this, the image, through that, the screen, the interface, the distance. I speak from and about this distance. It is a web, a network of readings, thoughts, images, experiences and conversations. The I is uncomfortable, vulnerable. It is self-aware and self-reflective: it is me looking at me looking at the images.

NOTES

- i Jens Maier-Rothe, Dina Kafafi and Azin Feizabadi, "Citizens Reporting and the Fabrication of Collective Memory", Anthony Downey (ed.), *Uncommon Grounds. New Media and Critical Practices in North Africa and the Middle East*, I.B. Tauris, London, 2014, p.75
- ii Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992 (first published in 1967)
- iii Yves Citton, *L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme?*, Editions La Découverte, Paris, 2014
- iv Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, Picador Edition, New York City, 2003, p.21
- v As formulated on the New Museum's website: <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/here-and-elsewhere> (last checked April 13, 2016)
- vi In my context, Switzerland, film festivals such as FIFDH, FIFF, Visions du Réel among others have put emphasis on productions from Syria. Geneva hosted its first festival on Syrian culture(s), "Layalina" in February 2015 and a month later, independent cinema Spoutnik was doing a special program called "Syria, blind spot".
- vii Cécile Boex's research on Syrian cinema deals with the shift in filmmaking practices since 2011.
- viii *Silvered Water, Syria Self-Portrait*, directed by Ossama Mohammed and Wiam Simav Bedirxan, 2014
- ix A film practice developed through the editing of visual material from YouTube, focusing on the use of webcams in the domestic space.

x Since the beginning of the uprisings in 2011, a colossal and heterogeneous corpus of videos were shot by citizen throughout Syria expressing the need and possibility to perform self-expression and civic engagement after a dictatorship that had been lasting for 40 years. Circulating both on online platforms and in medias worldwide, these short videos are often characterized, as Cécile Boex points out, by a simultaneity between the act of filming and the act of witnessing that could lead to think any possibility and care for *mise en scène* was excluded. With the increasing importance of citizen journalism, some have argued that the impression of "war seen from the inside" that one might experience looking at images shot in the midst of conflict by people actively participating in them marked an important shift of reporting in zones of conflict and thus, of looking at images from zones of conflict. "War seen from the inside" is the impression that one might experience looking at images made by citizen that are thus "inside" the conflict, both physically and psychologically. An impression that Syrian film collective Abounaddara accuses of encouraging immersion and voyeurism while excluding any possibility for critical distance. In their article "Syrie: la guerre au temps du télévampirisme" published in *Libération* on December 14, 2014, Abounaddara formulates this problematic while accusing the instances relaying images from citizen journalists to break free from journalistic, juridical and ethical constraints hiding behind the fact that they were made and broadcasted by the Syrian population itself. They underline the fact that many media institutions pay citizen journalists to provide them with images of the conflict, giving in advance instructions regarding what they are interested to see and show.

xi A few months before the revolts against the Assad regime began, an anonymous film collective was formed in Damascus under the name Abounaddara. The name of the collective was borrowed from a satirical and revolutionary newspaper circulating in Cairo in the late 19th Century and initiated by Egyptian journalist and national activist James Sanua. In Arabic, the term means the man with the glasses—as reference to the figure of the intellectual or the one who sees clear—and the man with the glasses was extended by the collective to the man with the camera, a direct link to Dziga Vertov (as the Dziga Vertov group did in the late 60's) which marks the collective's intention to inscribe itself in a certain history, aesthetic and idea of political filmmaking.

xii "The tradition of the oppressed teaches us that the 'state of emergency' in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a conception of history that is in keeping with this insight. Then we shall clearly realize that it is our task to bring about a real state of emergency, and this will improve our position in the struggle against Fascism. One reason why Fascism has a chance is that in the name of progress its opponents treat it as a historical norm. The current amazement that the things we are experiencing are 'still' possible in the twentieth century is not philosophical. This amazement is not the beginning of knowledge—unless it is the knowledge that the view of history which gives rise to it is untenable." Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", 1940, trans. Harry Zohn.

xiii Abounaddara in interview with Moustafa Bayoumi, "The Civil War in Syria is Invisible—But this Anonymous Film Collective is Changing That." *The Nation*, published June 29, 2015. <https://www.thenation.com/article/the-civil-war-in-syria-is-invisible-but-this-anonymous-film-collective-is-changing-that/> (last checked April 13, 2016)

xiv The notion is derived from Allan Sekula's concept of anti-photojournalism in which images are taken "in the lulls, the waiting and margins of events". The rules Sekula imposes himself as an "anti-photojournalist" rely partly in a limitation of technical equipment and in the fact that there is "no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence". The notion is formulated in his essay "Waiting for Tear Gas", 2000. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/alan-sekula/waiting-tear-gas> (last checked April 14, 2016)

xv Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, pp.203-209

xvi Translated from the French "Petites histoires plutôt qu'à la grande" as formulated on the about page of Abounaddara's website.

xvii Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso Books, New York, 2010, p.100

xviii "Interfaces are not simply objects or boundary points. They are autonomous zones of activity. Interfaces are not things, but rather processes that result of whatever kind. For this reason, I will be speaking not so much about particular interface objects (screens, keyboards), but *interface effects*. And in speaking about them I will not be satisfied just to say an interface is defined in such and such a way, but to show how it exists that way for specific social and historical reasons. Interfaces themselves are effects, in that they bring about transformations in material states. But at the same time interfaces are themselves the effects of other things, and thus tell the story of larger forces that engender them". Alexander Galloway, *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge, 2012, page vii

xix They actually own two accounts on Vimeo under the name Abounaddara. The first account opened (<https://vimeo.com/user11045249>) is a regular account which hosts only 33 short films more or less the same as on the website (<http://www.abounaddara.com/>). The second Vimeo account (<https://vimeo.com/user6924378>) hosts more than 400 videos and is on professional account, which has the advantage of offering a high image quality, more video storage but also advanced confidentiality parameters.

xx Yves Citton, *L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme?*, Editions La Découverte, Paris, 2014

xxi Alexander Galloway, *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge, 2012, p.viii

xxii Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, pp.203-209

BIBLIOGRAPHY

Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso Books, New York, 2010

Yves Citton, *L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme?*, Editions La Découverte, Paris, 2014

Alexander Galloway, *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge, 2012

Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990

Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, Picador Edition, New York City, 2003

BIOGRAPHY

Camille Kaiser (1992), was born and lives in Geneva where she engages with artistic and curatorial collective practices in the independent art scene. She studied Fine Arts at the Ecole Cantonale d'Art du Valais in Sierre, Switzerland, and developed a film and video practice on the editing of visual material from YouTube focusing on the use of webcams in the domestic sphere. She then enrolled at the Critical, Curatorial, Cybermedia Master program with a research project on the Syrian film collective Abounaddara, reflecting upon the ability to develop attentiveness as an ethical position.

DIOXYGÈNE. TERRES RARES

CHARLYNE KOLLY

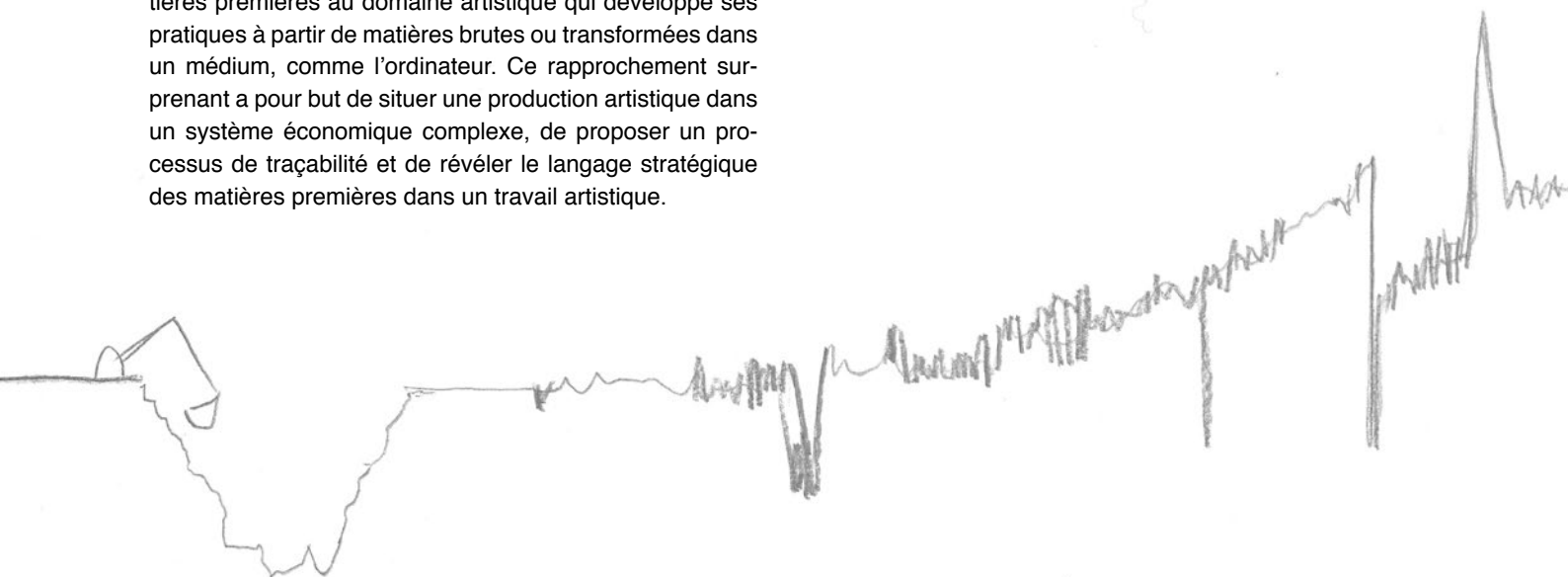
Comment engager une lecture *géologico-politique* des matières premières dans une production artistique ?

L'opération de dissocier à l'état d'éléments chimiques les objets du quotidien est une lecture qui permet de contextualiser, délocaliser et politiser son environnement. Ainsi les éléments qui composent un ordinateur sont (liste non exhaustive) : aluminium, cuivre, fer, indium, lanthanides. Ces matières premières extraites de mines, entrent dans de nombreuses applications industrielles et appartiennent aux marchés du négoce de minerai, participant ainsi à l'équation complexe des tensions géopolitiques actuelles. L'opération de dissocier l'objet pour remonter les chaînes de productions des matières premières qui le composent, procède d'une formation de céramiste et des exigences de cette pratique à, non seulement connaître concrètement, les origines géologiques, les coûts et les toxicités des matières premières, mais encore de maîtriser leur chimie pour optimiser les caractéristiques de chacune, limiter les pertes d'une production et anticiper leurs réactions qui peuvent s'avérer nocives pour l'homme et la nature. Le domaine de la céramique s'étend de telle manière qu'il permet d'envisager une approche artistique et/ou artisanale, autant que des applications industrielles et technologiques.

Remonter le fil géologique des éléments chimiques d'un minerai, sans en produire une recherche à la manière d'une géologue, mais en restituant l'essence d'une remontée aux sources, décortiquer des composants sur le tableau périodique des éléments, sans en faire la démonstration d'une chimiste, ces gestes de déplacement, d'enquête, de questionnement relèvent d'une pratique critique d'elle-même. L'analyse des matières premières utilisées dans les productions artistiques par le prisme des techniques de la céramique s'inscrit dans un cursus transdisciplinaire de recherche par les moyens de l'art. Ce contexte a permis d'approfondir l'opération initiale de dissociation en confrontant le domaine du négoce des matières premières au domaine artistique qui développe ses pratiques à partir de matières brutes ou transformées dans un médium, comme l'ordinateur. Ce rapprochement surprenant a pour but de situer une production artistique dans un système économique complexe, de proposer un processus de traçabilité et de révéler le langage stratégique des matières premières dans un travail artistique.

La recherche se construit sur l'examen du marché de négoce des matières premières et des contextes géopolitiques, sociaux et environnementaux d'un sujet d'actualité « les terres rares ». ¹ Des métaux stratégiques exploités pour l'industrie des technologies de pointe dans les domaines de l'optique, de la communication, des énergies vertes, du militaire et du médical. Ces éléments, également utilisés pour produire des idées et des représentations, entrent dans la fabrication de l'ordinateur employé pour traiter les textes, les images, les réflexions et les questionnements issus de la recherche. L'utilisation de ce dispositif cautionnerait-il indirectement l'industrie minière et le domaine du négoce de matières premières ? Et de ce fait, les stratégies de rentabilité des firmes concernées qui l'emportent souvent, comme le dénoncent plusieurs ONGs ², sur le respect de l'environnement et des travailleurs, dont la dignité se trouve atteinte pour cause d'un encadrement législatif insuffisant, voire contourné.

Pour situer les terres rares dans le marché des matières premières, l'observatrice profane s'est appuyée sur le rapport Swiss Trading SA ³ de la Déclaration de Berne. Une association suisse engagée pour des relations Nord-Sud plus équitables et qui propose un regard critique sur les dérives de la globalisation. Dans ce rapport - qui a été utilisé pour l'enquête comme un outil d'initiation au jargon et stratégies du domaine du négoce en Suisse - à la page 21 est indiqué : « Comme la Suisse ne joue pas un rôle prépondérant dans le négoce de terres rares, [...], ce type de matières premières n'a pas été retenu ici ». En 2011, année où le rapport est édité, le contexte géopolitique des terres rares est particulièrement tendu. Pour cause, les restrictions d'exportation dictées par Pékin (sur un marché où la Chine détient le monopole à 95%) provoquent l'exposition du prix des terres rares influant très fortement le marché et déstabilisant à un niveau mondial les industries concernées. En conséquence de quoi, une plainte pour entrave à la liberté de commerce fut déposée auprès de l'OMC par l'Europe, les USA et le Japon en 2012.



La surenchère médiatique concernant les applications industrielles des lanthanides ainsi que la panique sur les marchés financiers due à la déstabilisation de puissances dites jusqu'alors «intouchables», provoqua plus de 400 projets d'exploration minière de terres rares à travers le monde. Cette actualité, coïncidant avec la lecture dudit rapport déclencha l'hypothèse d'un possible positionnement de la Suisse dans la course au «nouvel or noir». Afin d'étayer cette hypothèse, le travail aura été de pénétrer le marché spécifique des terres rares qui s'inscrit dans des réseaux complexes⁴ et d'établir les relations entre les sphères politiques, industrielles et financières; tant à un niveau terrestre (tangibles) avec l'extraction, le raffinage et la circulation des matières premières qui présentent des problématiques sociales et environnementales; qu'à un niveau «immatériel»⁵ avec l'opacité des transferts monétaires, les acteurs peu identifiables, les stockages en zone franche, la spéculation, les stratégies de rendement, etc. Lieu où, les enjeux financiers dépassent une conception de l'humain et de la nature.

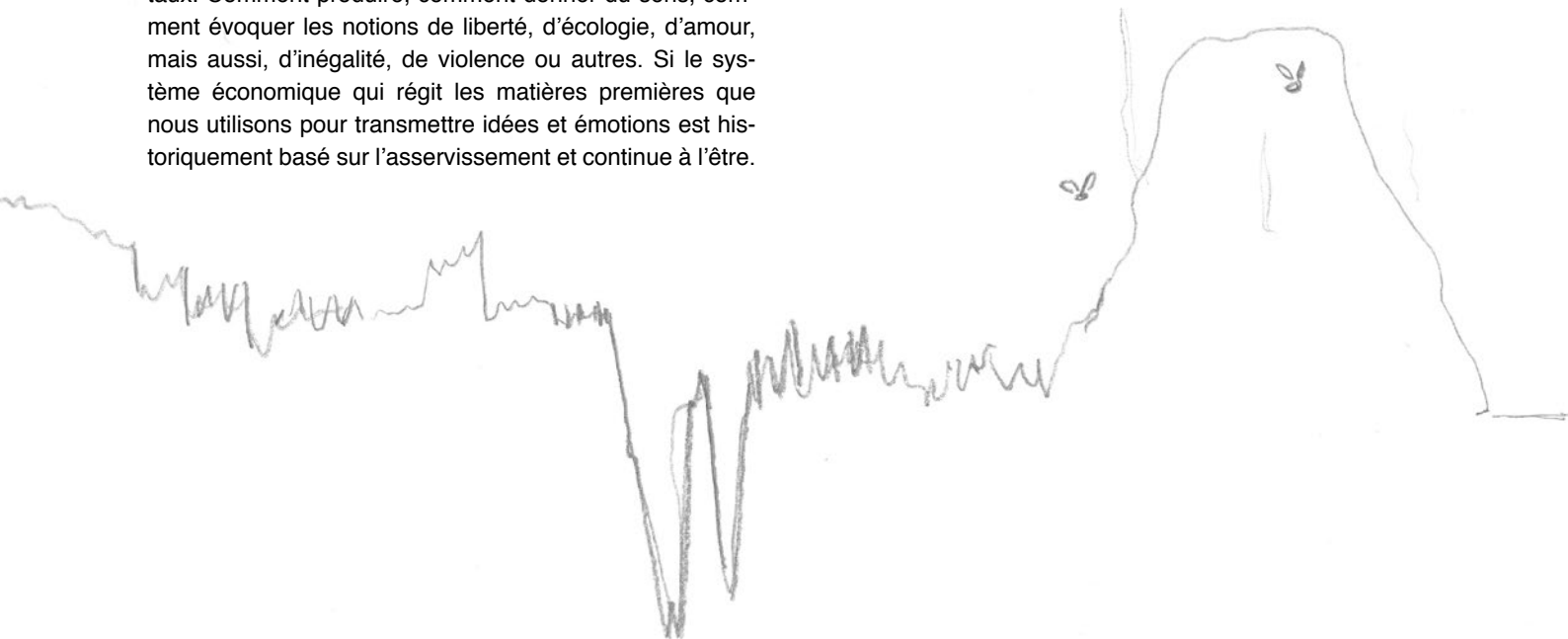
De part sa nature même, le business des matières premières n'a pas besoin d'être connu du grand public.⁶

La démonstration du réseau des terres rares est développée et explicitée dans la thèse. Ce travail a nécessité de relier des informations venant de la presse spécialisée économique et politique, de rapports d'organisations (OMC, ONGs), de sites internet de multinationales et de blogs de *trading*, ainsi qu'une documentation sur les nouvelles technologies, leurs applications et leurs impacts. Due à l'actualité de la problématique, une grande partie des documents concernant «les terres rares» ont été collectés à l'exemple du *data journalism* sur internet.

Les résultats critiques produits par l'enquête, sur la situation du négoce de matières premières de la mine en passant par différentes étapes et acteurs⁷ jusqu'à la décharge, conduit à observer les habitudes de production, à réfléchir à d'autres alternatives et à interroger les messages véhiculés par un travail artistique, si cela implique une exploitation humaine et des désastres environnementaux. Comment produire, comment donner du sens, comment évoquer les notions de liberté, d'écologie, d'amour, mais aussi, d'inégalité, de violence ou autres. Si le système économique qui régit les matières premières que nous utilisons pour transmettre idées et émotions est historiquement basé sur l'asservissement et continue à l'être.

Les problématiques économiques, géopolitiques, sociales et environnementales soulevées par l'exploitation des matières premières pourraient, si elles sont considérées comment les clés de lecture d'un travail artistique, être solidaire avec le message symbolique et/ou conceptuel véhiculé par ce dernier. A l'heure actuelle, le langage stratégique (*géologico-politique*) des matières premières n'est pas révélé de manière optimale, car la compréhension de cette lecture se heurte à des critères classiques d'appréciation de l'art. Par conséquent, les discours et les productions sont habités par des incohérences et des paradoxes, ce qui peut être le propre d'une pratique artistique. Néanmoins, comment ne pas en être l'obligé? et se munir de médiums qui offrent des moyens de création et de positionnement en phase avec nos valeurs? Comment repenser les pratiques en analysant et en contextualisant les matières premières qui entrent dans la production de savoir? Et ceci, sans se figer dans une analyse manichéenne, se limiter à une pratique du recyclage et/ou devenir l'obligé aveugle de discours «bien-pensants» sur l'écologie et l'égalité.

Pour répondre à ces questions, le modèle du marché libre⁸ ainsi que ses alternatives sont observés ici, car assurément ils sont connectés au marché du négoce de matières premières et influent dans le domaine artistique. L'hégémonie du discours capitaliste⁹ qui prône des principes de croissance, de concurrence et de rentabilité a un impact sur les productions et crée des interprétations allant de la fascination à l'aversion. Ce discours alimente le désir de performance et rend possible les alternatives économiques tant qu'elles contribuent au modèle imposé. Si bien que le *fair trade* est attribué à un système économique marginal, voire promotionnel; que les énergies renouvelables sont soumises aux mêmes modèles de rentabilité que les énergies fossiles. Et, dans le cas des investissements financiers responsables (BAS)¹⁰, ils se réfèrent au même marché que les investissements financiers, par déduction, «irresponsables». Dès lors, que ces systèmes



économiques alternatifs sont restreints, voire détournés, quelles peuvent être les stratégies à titre personnel ? Cette observation est développée dans la recherche et a pour objet d'évaluer quelles sont les libertés et responsabilités en tant qu'artistes, penseurs et citoyens face au marché économique des matières premières qui rend possible les productions d'idée et de représentation, voire les moyens d'action.

L'objectif de l'exercice n'est pas de proposer une option radicale ou d'incriminer toutes productions artistiques qui ne seraient pas conçues à partir d'un cahier des charges éco-éthiques. Non pas qu'une production responsable – tant qu'elle n'est pas labélisée – soit absurde, mais qu'elle entraînerait des restrictions créatives, privant ainsi le domaine de l'art, des *media art*, de la vidéo, de la photo, etc. Si bien qu'il resterait le Land art, la performance sans aucun artifice et les peintures au jus végétal biologique sur papier recyclé, *homemade*, autant dire, une aporie culturelle. L'objectif, semble-t-il, est plus réaliste car il demande à engager une lecture *géologico-politique* des matières premières exploitées dans les productions artistiques, au même titre que les lectures symboliques, émotionnelles et conceptuelles, plus traditionnelles. Et ce, dans la perspective de révéler la complexité stratégique des matières et d'évaluer leurs impacts sur nos systèmes de pensée. Cette réflexion s'appuie, entre autre, sur l'adage de Marshall McLuhan¹¹ « the medium is the message » qui consiste à concevoir que le médium a plus d'impact sur les sociétés que le message. La matérialité du médium aurait possiblement tout autant d'impact et ne demande qu'à être dévoilée !

Engager une lecture *géologico-politique* des matières premières dans une production artistique

Une lecture *géologico-politique*¹² des matières premières qui entrent dans un travail artistique, est une approche qui tend à interpréter simultanément les *f/acteurs* géologiques, géopolitiques, économiques, sociaux et environnementaux. Cela se résume à inventorier les matières premières qui composent un travail artistique, et à juxtaposer le calque de leur traçabilité sur le discours donné. Cette lecture littérale ajoutée, crée une zone de conflit au sein du même objet, où se heurtent, concept et fait, immatériel et tangible. Un exercice réalisé succinctement, comme pour l'exemple suivant :

Les *Expansions* de polyuréthane de César en 1965 ont été considérées de manière symbolique comme une expression autonome de la matière, pouvant se substituer au sculpteur. Sous un autre angle, il s'agit d'un composite issu de l'une des plus importantes industries du XX^e siècle, dont les productions sont associées aux lobbyistes, à la concurrence et à des désastres environnementaux. Si l'on considère qu'à la fin des années 1960, un certain nombre de pays va chercher à construire une industrie pétrochimique nationale et que dans les pays producteurs de pétrole le mouve-

ment s'accélère après le choc pétrolier début 1970 ; que ce facteur ordonne une modification progressive de la structure mondiale de la production, là où la pétrochimie constitue rarement un champ d'activité unique, intervenant souvent dans d'autres domaines tels que les engrais, le raffinage et le nucléaire... Dès lors, avec ces seules données qui ne sont que la pointe de l'iceberg des effets liés à cette industrie, les *Expansions* de César se complexifient et le regard porté sur ses œuvres s'en trouve modifié. L'expression romantique de la matière devint ici, champignon nucléaire, guerre ou marée noire.

Ce raisonnement inspiré par le court métrage d'Alain Renais *Le Chant du styrène* en 1958, dont les vers de Raymond Queneau¹³ invite à relier tous les maillons de la chaîne, a été approfondi et appliqué dans le cas des terres rares, afin d'établir un rapport de traçabilité qui de la mine d'extraction au médium utilisé, structure par les problématiques mêmes des lanthanides, le processus d'écriture, d'illustration et de diffusion de la recherche de façon à concevoir un *message-médium*.

NOTES

1. Les terres rares : terme commun pour désigner les lanthanides (avant dernière ligne du tableau périodique des éléments). Les terres rares sont également nommées : le nouvel or noir (dans les médias) ou métaux stratégiques (dans le domaine du négoce de matières premières.)
2. « 29% des violations alléguées des droits humains sont commises par des sociétés du secteur des matières premières. De graves violations des droits humains ou normes environnementales sont attestées. » Déclaration de Berne, *Vers un développement solidaire* N° 240 – Numéro spécial – mai 2015, p. 14
3. *Swiss Trading SA, la Suisse, le négoce et la malédiction des matières premières*, Edition d'en bas, 2011
4. - illustrer [...] des réseaux complexes : faire les connexions entre le marché de terres rares et les sphères financières, politiques et industrielles, ainsi que d'autres contingents comme le marché noir, le marché des énergies renouvelables, les alternatives d'investissement responsable et les entités de régulation telles que l'OMC.
- « Réseau : Un réseau établit des continuités entre des matériaux hétérogènes de façon à permettre le déploiement d'un cours d'action. Lorsque j'utilise mon ordinateur, je mobilise un réseau impliquant une usine de production d'électricité, un système alpha-bétique vieux de plusieurs milliers d'années, un clavier azerty, la production de micro-processeurs en Extrême-Orient, [l'extraction de terres rares dans la mine de Bayan Obo, le marché du négoce de matières premières]*, ma connaissance de la langue française, etc. » Entretien avec Bruno Latour, « Les médias sont-ils un mode d'existence ? » *Revue INA Global*, n° 2, juin 2014, p.146-157, [*informations ajoutées à la définition]
5. « L'hégémonie du calcule sur la vie vivant, quand un jeune trader, qui gère des fonds de pension, est devant son écran d'ordinateur, - et qui d'ailleurs fait son métier, ont ne peut pas lui reprocher - et quand il décide, parce que c'est une meilleure opportunité de placement de faire basculer 10 ou 15 milliards de la Pologne à l'Argentine, alors il le fait sur un clic de souris. Mais dans le

même temps, il transforme, il ruine, la vie de centaines de familles polonaises qui du coup perdront leurs entreprises, perdront leurs emplois, etc. Donc, il y a une sorte d'hégémonie de l'immatériel sur le matériel.» Jean Claude Guillebaud (auteur de *La vie vivante*) extrait du documentaire, *Dans un monde sans humains*, Philippe Borrel, ARTE, 2012

6. Geert Descheemaeker, secrétaire général de Geneva Trading and Shipping Association, (principale association en Suisse qui représente le secteur des matières premières et qui a pour réelle mission le lobbying). Citation du rapport *Suisse Trading SA*, p.193

7. Se référer à l'illustration synthétisée de la recherche, les étapes et acteurs sont nommés dans la recherche.

8. Aussi connu sous les termes de néolibéralisme, finance moderne ou capitalisme financier, le choix du terme marché libre dans le texte permet de situer le contexte économique de la recherche, ainsi que d'amoindrir les représentations larges que provoquent les autres expressions. Marché libre se rapporte, ici, à la fin du système Bretton Woods sous Richard Nixon, début 1970. Le dollar ne se référant plus à l'étalon-or, cela implique que les taux de changes s'établissent en fonction du marché et plus directement par l'Etat. Dès lors, il n'y a plus de limite à la spéculation.

9. On pourrait aussi parler dans cette recherche de discours néolibéral, qui se base également sur des principes d'efficacité économique et d'accumulation du capital, en y ajoutant l'accent d'une libéralisation financière radicale et sans encadrement ainsi que l'extension du marché à tous les secteurs de la vie humaine. Néanmoins, le terme de discours capitaliste est choisi ici par rapport à l'analyse de Jacques Lacan sur le discours du maître et son « substitut » le discours du capitaliste. L'analyse de Lacan révèle l'influence de la complexité stratégique d'un discours sur le sujet par un autre. « C'est pas du tout que je vous dise que le discours capitaliste ce soit moche, c'est au contraire quelque chose de follement astucieux, hein ? De follement astucieux, mais voué à la crevasse. » Jacques Lacan, *Du discours psychanalytique*, Conférence à l'université de Milan, 1972

10. La politique de placement de la BAS, Banque Alternative Suisse exclut la spéculation et la maximisation du profit.

11. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, le Seuil, Tours 1968

12. Le préfixe « géologico » dans ce cas, est à comprendre dans le sens des *media studies* et fait référence au livre de Jussi Parikka, *Geology of Media*, Minnesota Press, 2015

13. O temps, suspends ton bol, ô matière plastique !

D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique

Tes rares qualités ? De quoi es-tu donc fait ?

Quelle est son origine ? En partant de l'objet

Retrouvons ses aïeux ! Qu'à l'envers se déroule son histoire exemplaire.

BIOGRAPHIE

Au bénéfice d'un apprentissage de céramiste, mon cursus artistique se poursuit dans les domaines de la performance, 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, je travaille pour l'Académie Internationale de la Céramique, association qui compte 600 membres et qui a pour but de réunir et représenter une communauté internationale de professionnels, de préserver les savoirs et de promouvoir la céramique dans ses différentes formes et cultures.

LE JE(U) DE L'INTERPRÈTE

ALBA LAGE

Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons! Descendons! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres.¹

La notion d'interprétation, la construction d'un discours et du dispositif qui l'entoure sont des thématiques ancrées dans mon processus artistique. L'essentiel de ma recherche est motivée par le désir de faire de l'étude de cas historiques, une forme visuelle régie par l'association de textes, images et archives. Par les moyens de la vidéo et de la photographie, il s'agit de remettre en question la figure de l'interprète, sa voix et le rôle qu'il endosse, par la mise en évidence des dispositifs de parole et de représentation. Que ce soit physiquement ou verbalement, je m'intéresse notamment à la responsabilité de l'interprète dans les espaces de négociation, à son engagement dans l'espace de la discussion et la fidélité qu'il porte à l'original ou à l'orateur. Et c'est dans l'analyse du passé historique de l'interprétation, lors du traité de Versailles et du procès de Nuremberg, que je désire montrer ou démontrer un autre territoire de traduction, un autre témoignage de l'histoire.

Which is more important, the words or the spaces between?²

(Qu'est ce qui est le plus important : les mots ou les espaces entre les mots ?)

À l'instar de l'interprète, les figures de pouvoir sur la scène politique sont également des porte-paroles qui s'expriment au nom d'autorités souveraines, d'États-nations. Ces acteurs de la négociation ont pour mission de transmettre une parole concernant les enjeux politiques des nations. C'est dans ces espaces de négociation que s'organisent diverses relations de pouvoir, comme l'orateur qui écrit et prononce un discours, mais également l'interprète qui facilite la médiation et qui, par sa traduction, est maître de la langue qu'il traduit. Ainsi, dans ces terrains de transition, le champ de l'interprétation peut être perçue comme :

Une zone d'exclusion aérienne, une zone de conflits frontaliers où les lignes de démarcation entre les langues se brouillent et se disputent.³

En tissant une deuxième voix sur celle de son orateur, en faisant résonner des mots dans les deux textes, l'interprète fait écho à l'orateur qui lui parle dans sa propre réalité, au présent. En le secondant, il diffère sa parole dans le temps et dans l'espace dans lequel il interprète. Si bien qu'il agit dans l'entre-deux, en retard sur son locuteur mais en avance sur son récepteur. Homi K. Bhabha souligne que :

Le pacte de l'interprétation ne se limite jamais à un acte de communication entre le moi et le toi désignés

dans l'affirmation. La production de sens exige que ces deux lieux soient mobilisés dans le passage à travers un tiers espace qui représente à la fois les conditions générales du langage et l'implication spécifique de l'énoncé dans une stratégie performative et institutionnelle dont il ne peut "en soi" être conscient.⁴

En prenant part au processus de transmission de l'information, il se retrouve lui-même dans l'espace de négociation, entre l'écoute et la parole. En passant par la figure de l'interprète, il s'agit de montrer l'importance de la dissémination de la langue et de l'interprète qui réalise une tâche considérable, celle de restituer dans la plus grande fidélité au locuteur ce qui a été dit. Si l'on réfléchit à la société de nos jours, elle est souvent représentée par des espaces fonctionnels. Les lieux de travail sont structurés par un dispositif spatial pensé à travers le statut de la personne ou le travail qu'il va accomplir. Ce sont dans ces lieux, ces espaces de circulation de la parole, qu'ont lieu les subjectivités politiques qui peuvent donner un autre regard sur l'Histoire.

On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses.⁵

En changeant sans cesse de situation, selon la traduction formulée, l'interprète devient lui-même une forme d'extension de l'espace, que ce soit depuis sa cabine ou par sa présence, et se transforme en un dispositif de plus dans l'agencement du décor. Pour cette recherche, j'ai choisi deux moments précis dans l'histoire qui situent l'interprète dans deux espaces distincts et montrent deux formes différentes d'interprétation.

Lors du traité de Versailles (1919-1920), il s'agit de la méthode consécutive. L'interprète se trouve alors à la table de négociation et restitue son texte dans l'espace et dans l'interstice du discours donné par le locuteur. Dans ce cas de figure, l'interprète se trouve à proximité de l'orateur et du récepteur, afin de pouvoir entendre assez clairement et de se faire comprendre en retour. Il apparaît physiquement dans le cadre, non seulement par sa voix, mais aussi par sa présence. Durant le traité de Versailles, l'officier interprète Paul Mantoux (1877-1956) travailla à toutes les réunions du Conseil des Dix ainsi qu'aux séances privées du Conseil des Quatre. Il a été question pour Mantoux de traduire deux types de conversations : une conférence publique et des réunions confidentielles. Il a toujours été présent, sauf quelques exceptions, en prenant part au discours physiquement, mais également par ses annotations qui, encore aujourd'hui, témoignent des conversations qui

ont eu lieu durant les réunions privées. Paul Mantoux parlait couramment l'anglais et le français et avait des bonnes connaissances en italien et en allemand. La tâche de Mantoux était bien plus que celle d'un dépositaire, puisqu'il fut choisit non seulement pour ces aptitudes, mais également par son aisance à parler en public. L'interprète est un acteur, car il sait s'approprier les mots de l'Autre. Mais il peut aussi, à l'image des diplomates, restituer avec prescience un discours. De ce fait, Mantoux jonglait constamment entre ses connaissances d'interprète et ses talents d'orateur.

Lors du procès de Nuremberg (1945-1946), une nouvelle méthode est utilisée, celle de la simultanée. L'interprète, le casque vissé sur ses oreilles, écoute son interlocuteur et traduit, en même temps que lui, dans un microphone. Dans l'espace, il est placé de côté ou relégué à l'arrière, dans une cabine, et parle en regardant à travers une vitre. La transmission digitale utilisée dans la simultanée participe à l'effacement de la figure de l'interprète. Il devient un facilitateur de l'information, qui interprète dans un laps de temps et se fait relayer ensuite. Le système digital utilisé par les interprètes créait un circuit qui raccordait les juges, les avocats, les accusés et les personnes présentes dans la tribune aux cinq canaux/langues disponibles dans toute la salle. Durant le procès, un interprète au statut particulier était présent dans cette pièce. Il n'était pas là en qualité d'interprète, mais plutôt en tant que témoin. Paul-Otto Schmidt (1899-1970) fut l'interprète personnel de Hitler durant plusieurs années. Il parlait plusieurs langues dont le français, l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol et le russe. En devenant l'interprète de Hitler, il s'est familiarisé avec le vocabulaire militaire technique. Il faisait partie du cercle fermé de l'entourage proche de Hitler, dont il avait la confiance. Si bien que Schmidt était devenu l'ombre et l'écho de Hitler, et l'accompagnait dans tous ses déplacements. L'interprète est un témoin de la négociation que l'on a tendance à oublier, car il participe à l'échange en tant que « transiteur » de l'information et non pas en tant que personne faisant partie intégrante de la tractation. Par sa présence, il est responsable de ce qu'il choisit de voir, de comprendre ou de traduire. Ainsi, Schmidt fut témoin de nombreux événements et discussions ayant une énorme portée européenne, voire mondiale. Ce qui pose la question de la responsabilité de l'interprète durant l'échange et de la limite du devoir d'interprétation.

Dans ma recherche, la photographie et la vidéo témoignent de l'étude d'un lieu, d'une figure. D'une part, une vidéo composée d'images d'archives qui questionne et analyse un passé historique. De l'autre, une édition photographique qui montre des espaces structurés et dépourvus de vie, laissant place à une transmission totalement digitalisée et déshumanisée.

Le langage est, ici, expérimenté d'une autre manière que purement formelle, car il est visuel et verbal à la fois. L'image et le texte s'articulent l'un à l'autre. Et c'est dans cet interstice que s'établissent de nouveaux rapports qui sollicitent le lecteur/spectateur à créer de nouvelles lectures.

*Les limites de mon langage signifient les limites de mon univers.*⁶

Dans ce travail de recherche, il s'agit également de réfléchir à la notion d'interprétation comme concept dans la création artistique, dès lors que cette pratique concerne bien d'autres domaines que celui des langues.

À l'instar de l'interprète, l'artiste traduit, par l'assemblage d'images, sa pensée. Le montage comme médium, comme entre-deux, qui intervient juste après la réalisation d'images mais prend place avant l'objet fini, au moment du façonnage, en permettant de faire correspondre l'œuvre dans son état brut au public. La coupe dans la séquence, la répétition d'une phrase, le recadrage d'une photographie. Ici, le montage devient traduction et, par ces différentes techniques d'assemblage, révèle un temps et un espace qui n'existe qu'à travers la création d'un langage visuel, une symphonie d'images.

*Je ne saurais plus réfléchir à un film hors du lieu de montage*⁷

Comme Harun Farocki, je pense que les mots se construisent avec les images et le montage de ces images. Ici, le mot et l'image ne font qu'un, c'est le montage d'une réalité, le lieu où se réalise l'opération. Briser la continuité du temps, de ce qui a été filmé sur le moment et tenter de créer un autre espace, celui de la narration.

Le monteur comme interprète de notre réalité, de ce que nos yeux captent et retiennent, et qui doit être forcé-ment traduit en mots, en lignes, rendant compréhensible le flot d'images qui nous traversent l'esprit.

NOTES

1. La Bible. Gen. 6.11 et 7.11
2. Antoni Muntadas, *On Translation*, Actar, Barcelona 2002, p.42
3. Emily Apter, *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, Fayard, Paris 2015, p.31
4. Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, Payot, Paris 2007, p.80
5. Michel Foucault, *Le corps utopique suivi de les hétérotopies*, Editions Lignes, Paris 2009, p.23
6. Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage*, Editions Vrin, 2004, p.25
7. Harun Farocki « Qu'est-ce qu'une salle de montage » in: Crista Blimlinger, *Reconnaître et poursuivre*, Paris, 2002, pp.30-33

BIOGRAPHIE

Née en 1990, en Espagne, Alba Lage grandit à Genève où elle fait des études en photographie et en vidéo. De par ses propres questionnements sur l'immigration de sa famille, elle commence à s'interroger sur la notion de traduction et aux dispositifs de parole et de mise en scène dans la sphère politique. Depuis son arrivée au sein du programme de recherche CCC, elle s'intéresse à la figure de l'interprète, comme étant le troisième espace.

DO NOT CRUSH THE MIRROR — CURATING IN CONVERSATION WITH KLÁRA KUČHTA

VIOLA LUKÁCS

We are accustomed to think about the biblical figure, Delilah as a trope for the femme fatale, the woman fatal to man—sexually irresistible—, at once both fascinating and frightening, and ultimately deadly (Exum, 1996, 176) How has my view changed after looking at Klára Kuchta's video work made in 1986, in the year of my birth? Kuchta's video has meant to me critiquing the power within society and how they have operated to the detriment of women since centuries. It cut through the massive layers of historical gendering and violently intervening to the constructed narrative of the Bible, as much as undoing the connection between nature and culture. Driven by this I felt an urgency to revisit my unheeded Protestant cultural upbringing and reconnect this identical root with a reflective and critical view. I believe that the Delilah and Samson story¹ talks about the use and misuse of power in a society where individuals are manipulated and made them serve rival authorities. As Agnes Heller states, Samson carries a universal struggle of Eros and Thanatos, as an archetypal folk hero had been put into the purpose of the Zionist vision and being identified by other historical superheroes such as Gilgamesh, Hercules or the contemporary comic figure of Hulk. Women's power—which in Delilah's case is predominantly sexual power—is appropriated by an androcentric agenda to serve male interest (Sell, 1925, 44).

However, until recent period exclusively patriarchal interpretations made available the story including Rembrandt's masterpieces, Milton's drama and Händel's oratory.² I would argue with Exum, when she implies a negative answer to her question: *Can women ever win, either in the biblical text or in its literary, musical, or visual afterlives?* (Exum, 1996, 8) Nevertheless, Klára Kuchta's video work has awakened my mind for a critical, feminist analysis of Samson's tale, which goes beyond the dominant tropes of salvation history. This recognition stuck me with a shimmering curiosity to discover and dedicate my master's thesis to her work in order to unfold contemporary readings of her socio-economic practice concerning hair as a matter and as a metaphor. This research could not avoid considering the historical condition of women in the context of image production and representation. Hélène Cixous has written, "*One is always in representation, and when a woman is asked to take place in this representation, she is, of course, asked to represent man's desire.*"³ In Kuchta's work we can trace the perpetual deconstruction of the archetypal image of feminine desirability by using human hair for more than a decade starting in the mid seventies. Conceptualizing hair as a social metaphor, as a medium and a mediator of meaning can communicate a sense of self and otherness. This is to either advocate or agitate conventional distinctions between divisions of gender, race, class, and substantiate an embodied yet entirely external discourse focused on social and personal significance in a form of making images, performance

and video. Her pioneering activity in new media and her original socio-economic approach are barely holding the stage due to obstructive conditions, namely being a migrant female artist in Geneva.

For in my eagerness to unfold layers of understanding of Kuchta's works, I have overlooked something—something that is so obvious, so elementary that appears in feminist perspective towards art at the time; namely, the subject of violence in the context of the female body and more precisely its hair. This is particularly attending to the ways in which Kuchta both experiences and expresses violence as a subversive counter-method.

She likely exploited everyday clichés concerning hair and dived deeply into its intercultural genealogy (*Échantillon de Grande Valeur I.*, 1979). These works function in tandem with her *Socio-economical Art Manifesto* (1974) to offer a pointed critique of the male gaze and suggest a fluid awareness of gender and artistic identity. They also contribute to an understanding of the artist's objects as simultaneously temporal and physically present, intuitive and psychologically charged. In other words, if we look at her use of the self in video and performance art, however, has been interpreted as a celebration and validation of self, women, the feminine, and feminism. Conversely, describing it as an artistic deconstruction of cultural modes of female vanity, narcissism and beauty. Rosalind Krauss gets to her point when she brings in Lacan to the discourse on the aesthetic of Narcissism. She uses Lacan's theory of the Mirror Stage to suggest that video is like the silence in a therapy session. A person realizes she is a construction or object of herself (Krauss, 1976, 57). Kuchta, in my words, becomes a stranger unto herself (*Être Blonde*, 1980). The question arises; what is the difference between a mirror (Lacan's metaphoric image) and the image of the video? Kuchta's video collapses time, subject and object, which can be understood as a frustration coming from the ambiguity of self-recognition. For this reason the cumulated tension of alienation is dissolved in a violent act. The art of Klára Kuchta is clearly autobiographical, but not without universal appeal considering the high importance of feminist art of that period, among protagonists such as Valie Export, Ulrike Rosenbach, Marina Abramovic, Sanja Ivekovic, Hannah Wilke whom I likely associate with Kuchta.

From today's perspective we could confidently state that *women art* was gaining transparency in the art world along the American path, which was well trodden by social liberation and emancipation movements. This process took different trajectories in an ideologically and physically divided Europe; therefore the seemingly homogenous, global historical interpretation might gain thousands of unseen shadows. This generation despite geo-location inevitably functions as an agent against the system of power that silenced women's voice in the first place and where art is playing the same role in society as science use to

do prior to the Enlightenment: the role of the critic⁴ and *deterritorialisation*.

In Kuchta's character, two different worlds are woven; on the one hand, the Hungarian reality as part of the cultural legacy of the Warsaw Pact and, on the other hand, Switzerland, which has been a privileged state in the western capitalist system under the tension of the cold war.

At that time Hungary was one of the "happiest sheds" of the Socialist states. This mellow dictatorship allowed citizens to enjoy communism and created a feeling of a social and economic development by implanting the "new economy mechanism" in 1967. At the same time cultural production was limited to *propaganda*, which was frozen into traditional mediums therefore any clearly critical initiative was reported and punished. For this reason Kuchta switched from the sculpture department to tapestry and murals, where predominantly female students enjoyed more freedom and less control by authorities.

In her tapestries she is claiming her space in the public sphere by bringing the medium into three dimensions, considering gravity and context, while examining minimalist aesthetic from a feminine angle. The public sphere has been occupied by men, the art world has been taken by masculine powers, her protest never been flamboyant but explicit against oppression and exclusion. Few years after her migration from Hungary to Switzerland she is changing the medium of textiles to human hair. This swift represents a confident turn towards her own identity, towards oneself, which has been sliced by traumas. At the beginning she crafted hair, as it would be sisal, managed to square her own pony tail. The intimacy, self-reflections comes with the nature of hair as a medium that is new in a sense of an art genre, but old as part of the body, it is an inherent indicator of social and mental states. As she described in our conversation, hair coded the whole human civilization, present, past and future.⁵ For this reason she wrote her Socio-economic Art Manifesto (1974) and projected a decade plan dedicated to researching hair, considering social, gender, historical, cultural and biological trajectories. Our conversation shows that her concept to break into the space, to claim existence is already appearing in her tapestries, and this strong desire continuously unfolds itself by taking on performance and video.

René Berger, Swiss writer, philosopher, art historian and director of the Musée des Beaux-Arts de Lausanne, explored the first Swiss interest for this emerging technology in the seventies. Kuchta was part of this awaking movement in Switzerland.⁶ Video was comfortable and appealing to be used by female artists since it was free from the weight of patriarchal history and narration.⁷ It doesn't mean that it has been used exclusively by women rather I would like to point out the experimental aspect of the genre by the means of its technical aspects; on the one hand, the relative portability of the aptly made it easy to use for documentation and experimentation, on the other hand, technological advancement of the video allowed to edit, distort and manipulate footage, as well as lacing it together with other forms of art. Kuchta has been using Electronic Video Synthesizer & Dual Colorizer technology; therefore she

made a major difference between video and filmmaking. In spite of that I would consider at this point the benevolent relation between the two. The medium of video hasn't been monopolized by female art practices but their contribution to new media history encouraged the discourse to rewrite the history of cinema including avant-garde female filmmakers such as Maya Deren, Germaine Dulac or from the following generation Márta Mészáros. In much the same way performance art provided uncharted territory for experimentation. It allowed literarily occupy space in the public sphere, such as museums space and let Kuchta to instrumentalise the self and the audience without using remote mediums. The "hair journey" brought her again to direct questions of "breaking into the space," the difference between her imposing sculpture-like tapestries and her performances in crucial; she was in the middle of her story, she was the one who broke the paper wall and entered to space. She was able to bring time, space and her own presence together in order to claim space. In the frame of the Centre de Creation Libre Kuchta realized another claiming space idea as an off-institutional project of education in art and ecology. The project had been running between 1979 until 1992 providing workshops for different generations, at the period when the awareness towards the environment just started to awake in the Swiss society.⁸



Documentation of Klára Kuchta's performance *Venetian Blond* in 1978, in the frame of the *Venezia Revenice*, an exhibition by Pierre Restany at Palazzo Grassi, Venice. Image courtesy of Klára Kuchta Archive

Despite the vast research on feminist practices in the seventies and eighties, a little is known about those women artists who embody meta-link through the virtually a sealed Iron Curtain of the Warsaw Pact. Although an intense re-discovery that unfolds of such artists like Sanja Iveković, Alina Szapocznikow, Nathalia LL and Dora Maurer, but its process and certain outcomes are highly questionable concerning its consequences and ethics. This tendency contributes in a subaltern history construction against the male dominated, hegemonic power structure, which defines the present and the past in the globalized art world. Secondary impacts are varied, including the neutraliza-

tion of an oeuvre with a market labeling effects of "Eastern European Neoavantgarde Feminist Art." At this point, mediation of art, curating and research gain a major role and responsibility. In this mechanism I find intriguing territories of the transition, for instance in Kuchta's checkered careers, which evolved into a traumatic experience of migration, exclusion and displacement. In philosophical terms these moves us to Deleuze and Guattari's concept of *de-territorialization*, which involves detaching a sign from its context of signification. *Deterritorialization* that involves a loss of "self."⁹

Where lies the quintessence of our conversation? At stake are productive notions of how thought can move through conversation and how conversation can indicate thought that probably have very little to do with clichés of conversation operating in the art world, as Monika Sewczyk emphasizes it in an article.¹⁰ This may be understood as an aesthetic point of view insofar as aesthetics is the attention to ways of appearing, perceiving, sensing. In other words, the content and quality of the conversation with Kuchta contains much more than a manuscript. It is serving as a tool in order to build trust and gain understanding one to the other. The trust, which allows to open segments of memories, beyond the constructed tissue of self-representation and testimonies. Our conversations took place regularly, almost every week, always at the same place; in Kuchta's living room. Conversation as a methodology not only assumes trust but also a comfortable distance, which enables me to take a critical position towards the subject. The writing of a master's thesis reflects my own perspective as though in a mirror and allows the course I have taken as a narrator of my experiences and discussions with Klára Kuchta. Indisputably, it is my portrait as a storyteller who leaves footprints behind her, or an interpretative and philosophical trace of her experience, which at the time enriches not only the story of her life as a person and curator but effects Kuchta's history and presence. She leaves behind her the pieces that make up her character of an interpreter and curator who takes part in events and analyzes them. She takes a road that defines her identity, while trying to define something else. Finally, it becomes clear that conveying through the Critical Curatorial Cybermedia Studies, the importance of the project *Do Not Crush the Mirror—Curating in Conversation with Klára Kuchta*, is possible both because of my personal engagement towards the artist. And because of my awareness that Klára Kuchta's oeuvre is now part of history as an integral element in the molding of an experience and understanding of contemporary art. Her story is osmosis between the history of a migrant life and of ideas that had been achieved through the creative and independent mind of a *female artist*.

This paper tends to map patterns of these objectives based on a conversation with Klára Kuchta. Aiming to go beyond an art-historical portrait by illuminating aspects that are connecting her work and her story to our contemporary reality. This notorious intergenerational exchange favors

the reconstruction of history as a form of subjective knowledge production. Thus, the process is a living experiment, which overlaps the academic conventions of researching.

With this in mind I intend to challenge, develop, reflect and strive for robust interpretations and warrantable knowledge concerning conceptual and performative art that are ethically grounded in respect and care for the experience of the self and others. This is configured through; Inter generation exchange, representation, vestige of violence, intersectional understandings, strong subjectivity and feminist empiricism.

NOTES

1. As told in the Old Testament (Judges 13-16.); Samson was the last of the great judges, who is remembered as a hero of ancient Israelites fighting against the Philistines. His supernatural power enabled him to combat his invader and achieve heroic deeds such as putting a lion to death, executing thousand people with only the jawbone of a donkey. However God gave him a giant strength in order to liberate his people under the oppression he lavished his gifts for his own sake and unfolded the secret of his power to his lover Delilah, who played into the Philistines' hand by cutting the hair of the sleeping Samson. Since that breaks the Nazirite oath the Philistines were able to pinch him and blind him by gouging out his eyes. After being blinded, Samson is brought to Gaza, imprisoned until the day when the Philistines held a pagan fest. Samson died when he grasped two pillars of the Temple of Dagon, and "bowed himself with all his might."
2. Ágnes Heller (2007) *Sámson Eros és Thanatosz a Bírák könyvében*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó
3. Héléne Cixous (1977) Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon, quoted in *Foster*, 75
4. Michel Foucault "What is Enlightenment?" (Translation C. Porter), in P. Rabinow (ed.) (1984) *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, 42
5. Voice record of the Curating in Conversation with Klára Kuchta, 13.02.2016
6. François Bovier, *L'image mobile, la salle obscure et le cube blanc en 1974: le «nouveau cinéma américain» et le «vidéo art» en Suisse romande*, http://circuit.li/media/pdfs/texte_presentation_FB.pdf (last update 15.02.2016)
7. This point was made in Chris Straayer's article, in Amelia Jones' *Body Art: Performing the Subject*, and by JoAnn Hanley in her catalog essay for *The First Generation: Women and Video, 1970-75* among others.
8. The core idea was to create art out of garbage; "La bonheur de poubelle, être la plus belle." Kuchta was mentioned in an article of the newspaper *L'Impartial* (01.11.1989) as an outstanding creative innovator in Geneva. <http://doc.rero.ch/record/110875/files/1989-11-01.pdf>(last update 08.03.2016)
9. Gilles Deleuze and Félix Guattari (2013) *A Thousand Plateaus*, Bloomsbury Academic, 154, 170-193, 341, 358
10. Monika Szewczyk, *Art of Conversation, Part I*, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/art-of-conversation-part-i/>, (last update 17.01.2016)

BIBLIOGRAPHY

- Laurie Anderson, *O Superman—as displayed in the MOMA, New York*, YouTube (last update 04.01.2016)
- Sanja Bahun-Radunović, Julie Rajan V. G (2011) *Myth and Violence in the Contemporary Female Text: New Cassandras*, Ashgate Publishing Ltd.
- Ingmar Bergman (1966) *Persona*, Movie, 1h24
- Maurice Blanchot (1993) *The Infinite Conversation*, (ed. and trans. Susan Hanson) Minneapolis and London, University of Minnesota Press
- Gilles Deleuze, Félix Guattari (2013) [1987] *A Thousand Plateaus*. The UK: Bloomsbury Academic
- J. Cheryl Exum (1996) *Plotted, Shot, and Painted: Cultural Representations of Biblical Women*, Sheffield Academic Press
- Hal Foster (1985) *Postmodern Culture*, London, Pluto Press.
- Michel Foucault "What is Enlightenment?" (Translation C. Porter), in P. Rabinow (ed.) (1984) *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York, p. 32-50
- Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (eds.). (2006). *40YEARSVIDEOART.DE—PART 1, Digital Heritage: video Art in Germany from 1963 Until the Present*. Hatje Cantz
- Martha Gever (1990) *The Feminism Factor: Video and Its Relationship to Feminism. Illuminating Video*, Doug Hall, Sally Jo Fifer (Eds.), San Francisco, Aperture Press and Bay Area Video Coalition
- Gillian Zoe Segal (2015) *Getting There: A Book of Mentors*, New York, Abrams Image
- Péter György (2014) *A Hatalom Képzetele—Állami Kultúra és Művészet 1957 és 1980 között*, Budapest, Magvető Kiadó
- Guerrilla Girls (1998) *The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*, New York, Penguin Books, Hanley, JoAnn
- Bell Hooks, *Teaching Critical Thinking*, Practical Wisdom
- Dora Imhof, Sibylle Omlin, (2014) *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz / Lieux de cristallisation de l'art en Suisse: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren / dans les années 1970*, Scheidegger & Spiess
- Martha J. Reineke (1997) *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence*, Indiana University Press.
- Rosalind Krauss (October 1, 1976) *Video: The Aesthetics of Narcissism*, 50-64
- Schweizer Videokunst der 70er Und 80er Jahre, Eine Rekonstruktion*, Kunstmuseum Luzern, 2008
- Henry T. Sell (1925) *Studies of Famous Bible Women*, New York, Fleming H. Revell
- Victoria Sherrow, *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, Greenwood Publishing Group, Retrieved
- Mary Vidal (1992) *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press
- Gene Youngblood (1969) *Expanded Cinema*, New York, Dutton

BIOGRAPHY

Viola LUKÁCS (1986) is a Geneva-based curator. She was born in Romania as part of a Hungarian minority. Being a cultural nomad from her youth indicated an urge of refrain identification and acceptance. In Budapest, she started higher education in economics, and then in contemporary art theory and curatorial studies at the Fine Art Academy of Hungary. Currently at the CCC Research-Based Master Programme—HEAD, she trains her perception with classical and contemporary critical theories along with participative and collective art practices connected to it. For Viola, the field of art provided a deeper understanding in social patterns and raised her awareness not only on a professionally but also on a personal level. Even though she gained experiences in various segments of the art world, she likely takes part in collaborative acts, which are shaping the common understanding of contemporary art and life.

THE DILEMMA OF THE BLACK SQUARE VISIBILIZATION, EMPOWERMENT AND CRITIQUES OF THE SEXUAL OTHER

DIEGO ORIHUELA

given time and place are products of human activity. They are imbued with conflicts of interest and political both deliberate and incidental, **sex is always political.** But in historical periods in which sex is deeply contested and more over. In such periods, the domain of erotic life is, in effect, renegotiated.¹

If, as it seems, we are living in such a

Screenshot. Tamsim Spargo "Foucault and Queer Theory", Icon Books UK, 1999

The research project addresses a long distance relationship between me and the LGTBQ+ political movements (1) in Lima, Peru. As a former activist my understanding about these politic alignments suffer a transformation as time goes by and distance makes an effect. The three main chapters are there for making a three step narration: Visibilization, Empowerment and Critiques. Each one developed in a 6 month period of time through collaboration between artists and activists in Lima and me in Geneva, the outcome being 3 fanzines containing the material done for each chapter and a written master thesis.

Visibilization

"All I hear is visibilization, you and your aim to be seen... everything that is under the spotlight is there to be policed."

Taking a different path and going to the practical results of what visibilization can mean, we have the increasing posture of pro-representation (visibilization in media) inside the dynamics of social media. Here I take some distance from the academic point of view and sources, and the vocabulary becomes a little more accessible but at the same time specialized.

Representation stands for actually having a mirror, so when I stand in front of my laptop, my TV or find myself looking at publicity or reading a book I can see a mirror of myself, myself the "other" and I can avoid the bitter experience of actually struggling with myself.

I fully support the idea of representation in order to make visible minorities (in this case I address sexual minorities) and I fully understand these claims and arguments. Representation must be done for re-assuring identities but with every picture of "me" put out there, there exists also the probability that I will be reduced to that, to a picture, an image articulated by my own aesthetical logics.

Hyper-visibilization is an option, a real option and it comes from the inherent condition of images and its circulation (and also categories). To stay out, outside in the representation world of mass media also means to be seen by the hegemonic others.¹ The consummation of the image is made for easy digestion, let's not forget we are talking about media, and its marketing tactics won't change just because now it is forced to include "minorities".

Hyper-visibilization is not only a consequence of being merchandised as an identity and put into characters, pictures and stories with reductive meanings. Hyper-visibilization is apparently what it is being asked for in order to win the right² to exist. We don't exist if we are not inside the machinery of representation, of the screen and the production of identities. We are in the safe, domesticated space where we protect our little ones against the struggle of finding out who they are without any help of the screen.³ I stand here for the dislocation of problems, we are throwing the sexual identity crisis among young people onto screens and images; again education is made by mass media, we don't even question the conditions of education, parenting, support or dialogue.

Empowerment

This word already has lost its capacity to be impulsive in itself.

To say: let's empower ourselves!!! It's almost insignificant, it says nothing, and it only makes an open call for a categorized action as a new age digestive or identity yoga.

I think I could stand by a potentially problematic statement now. Empowerment ¿? is an impulse that finds an individual methodology. Let's empower ourselves! In "us" is somehow to categorize and to box methods of subversive action that react to particular and subjective experiences of exclusion and oppression.

No one can tell you how to empower ¿? yourself because it would be to repress the diverse mediums of re-appropriation oppression in order to hegemonize yourself for a moment. Empowerment ¿? is almost an instruction manual, but to think it like that is counterproductive for developing impulses that really drive towards an effective action for every subjectivity.

Agency is what one could search for in an otherness identity process. If what is longed for is to reverse the hegemony structure, then the identity of the resistance discourse is lost and a new sphere of oppressed will be created. To have agency is to create effects in the hegemonic discourse, to have agency in it, to have the capacity of disturb it.

Power is vertical, agency is multidirectional.

An individual's agency is not constant and it can be multidirectional. Not being a generalized concept as power,

it is a subjectivated condition for the manifestation of an infinite variety of forms, times, and spaces depending on the networking of context/individual.

Critiques

Queerness is very far away from the coded language from the 80s and early 90s where it used to circulate under the vigilance of academia. Now it's a well-known word, it stands up for something that we cannot still wrap our hands on. In its slippery nature, queerness is a name for understanding the lack of names. If the infinite categories of homo, bi, hetero, trans, pan, and so on are by themselves a lock and cages of fixed almost anthropological features, then queer was pretty much the equivalent of the last option in the list... "others".

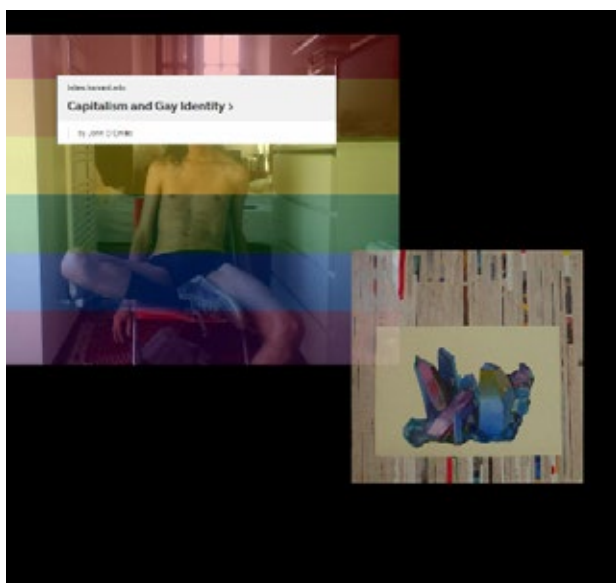
"Others" remain a mystery and itself is not very interested in being solved. It is not a riddle and it is not a phrase, it is not there to be decoded. "Others" then, stand up for the un-categorization.

Not only a new young post-digital ecofriendly market, but one that is wrapped around under the ideas of progress, quick social justice and infinite diversity inside finite categories and morals.⁴ Where do the resistance of labels can find a place in the artificial atmosphere of emancipation in its capitalist-friendly category?

This is a tough one.

Neoliberal interchange happens as the market is a defined entity that can be predisposed, manipulated and even if it rebels towards the vigilance, this rebellion should be previewed. In the control of their flows, the market/public has no space for resistance since itself the resistance its part of the strategy of reinforcement.⁵ But the market/public can only be understood as the mass if the category articulates itself inside them.

We all are oppressors in some way, if intersectionalism is right, then the infinite threads we touch when we interact socially are meant to disturb also the privilege of even who

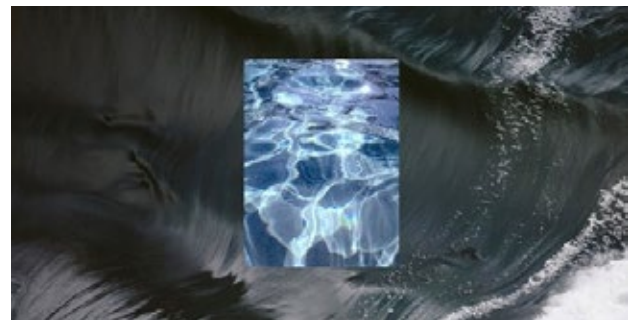


ST. Diego Orihuela, 2016

we thought to be untouchable. This is the dilemma of intersectionality, it goes like a grenade, everywhere, to everyone, no way to be followed.

From dogmatic and romantic postures about LGBTQ+ movements to more antisocial and skeptical ones, queer theories and postcolonial theories (2) find their way into the story of nostalgia and diaspora (3). Identity is lost, found, questioned and alienated.

I get lost in the mountains longing for the sea. What blocks me is becoming what is giving me back my own reflection (4), this is the black square dilemma.



ST. Diego Orihuela, 2015

NOTES

1. I don't want to fall into reductive dichotomies but I could also propose the concept as "the other's other".
2. We are not allowed to be, in order to be, we must be inside the screen.
3. The sarcasm in the phrase does not stand up for criticizing the importance for anti-bullying proposals and for re-assuring identities.
4. Morals are the structural logics used for policing. The ones thinking different from the new categorized market are not only "non-consumers" but also "bad people", "intolerant" or "recessive".
5. The delusion of post-fordism and the rebellion as a fashionable empty statement.

BIBLIOGRAPHY

- (1) Esteban Muñoz (2009) *Cruising Utopia*. New York University Press, New York
- (2) Rita Segato, *Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, 2011
- (3) Linda Tuhiwai Smith (2012) *Decolonizing Methodologies*, Zed Books, New York
- (4) Leo Barsani (2009) *Homos*, Harvard University Press

BIOGRAPHY

Diego Orihuela 19890705.

Rebel monkey since 20020606. I cannot understand myself without understanding the others around me. How can I have a voice if I do not recognize the sound of my peers? Gender non-conformist / essentialism skeptical. Departure. Missing the ocean since 20141029. Arrival 20161029.

BECOMING YOU KNOW WHO

CAMILLA LUISA PAOLINO

Ce qui est « naturel », « spontané », dans la situation où nous vivons, c'est la destruction du commun et la production d'un individu libre et sans attache. Et ceci n'est pas une question abstraite : on n'est pas groupe, on le devient. Décider de « faire groupe » implique donc d'en fabriquer la possibilité.¹

In other words, what is stated in this excerpt from *Micropolitiques des Groupes*, evoking Foucault's concept of *désindividualisation*², is that, in the present state of things, to constitute a group does not represent the norm, but rather comes from a choice and consists of nothing less than a project: that of building a group subject, after creating the possibility for this to happen.

The question is: how?

How to construct such a possibility and set the pre-conditions for processes of group formation to take place? How to become a collective and what for?

I attempt to answer these questions through the research I am undertaking, an endeavour which has led me to engage in conversation with both practitioners and theoretical interlocutors. Gregory Sholette's writings on collectivism in art, Olivier Crabbé, Thierry Müller and David Vercauteren's considerations on group micropolitics, the concept of commons as elaborated by Antonio Negri and Michael Hardt, the mathematics of Yona Friedman, the psychotherapeutic approach of Felix Guattari and the activity of *ruangrupa*, to list a few.

From a constitutive perspective, my research takes place in my own daily practice as well, something which I do, and live and commit to every day, driven by the critical need of a direct involvement and the curiosity to experiment in first person what it produces in terms of knowledge, thinking and understanding.

This is the reason why, whenever I speak about it, I always remark that my research does not want to be *about* collective practices, but rather to be a collective practice in and for itself.

Empirical observation and pragmatic experimentation bring about new theoretical discourses and vice versa, as theory and practice constantly intertwine, supporting and informing one another without ever claiming supremacy. From this fertile encounter, I derived analytical tools, methodologies and vocabularies to articulate and disentangle the complexity of the processes I have undergone.

Thus, while leaning on theory to unfold inquiries of a micro-political nature, as well as questions of self-management, institutionalization, sustainability and so on, I took the challenge to participate in the construction of a collec-

tive subject and, through hands-on engagement, I tried to figure out the best way to deal with all this.

While exploring the method—the *how-to*, one could say—some other questions came about. First of all, *why?*

It would be quite absurd, indeed, to invest so much time and energy searching for the best way of doing something, without questioning the reason why you are doing so.

This interrogative led me to problematize the recent proliferation of art groups and collective artistic practices—Alan W. Moore has already spoken of *mainstreamization*⁴, while Sholette points the finger at co-option manoeuvres presumably propelled by the enterprise culture⁵—and attempt to grasp the relevance and urgency of this phenomenon.

At the same time, I reflected upon the intimate reason why I felt the need to embrace the condition of belonging to such thing as a collective, and more than this, to understand how this same condition has informed my own subjectivity.

In the process of investigation, many times my position has been put into question and I have been repeatedly asked to be more precise with what I intended by the word *collective*. Thus, one day, after having used this term so much, I suddenly realized that I did not know what it meant anymore.

The situation of discomfort of not knowing became the starting point from which I decided to set forth and, while working on and with this concept, I have paradoxically started learning again its signification.

As simple as it might sound, the understanding I arrived at today has been rather difficult to attain. In fact, the process through which I gained this awareness had been demanding, full of struggles and negotiations, fractures and afterthoughts.

Neither a definition nor any sort of explanation could be sufficient to fully grasp the essence of what putting in place a collective practice is about: this is something that needs to be done before being spoken about.

Truth be told, not even doing provides the key to disclose the matter verbally and transmit by words what was learnt and acknowledged in the process, and perhaps some parts of my writing will sound incomplete or missing, but this is an inevitable risk when dealing with collective practices. In fact, when it comes to this specific subject, the process of knowledge production and transmission is not as easy and linear as one might think, but rather complex and sometimes undefined.

Could it be something in the way a shoulder rubs against another shoulder? Something in the light or in the smell of a specific place in a specific time? Does it have to do with the way people talk or look one another in the eyes? Is it about those movements and balances your body learns and teaches almost unconsciously? Is it just a matter of unspoken rules and subtle conventions that you follow and embody eventually, almost by instinct?

As put forward by chemist Michael Polanyi⁶ and developed further by philosopher of science Harry Collins⁷, the knowledge produced through collective processes, is not just of an explicit kind, but also assumes a tacit, unspeakable dimension, the so-called: CTK, or collective tacit knowledge.⁸ This last can be acquired and understood just by being present and taking part to a given collective reality, and cannot be verbalized. The procedure is out of control.

How to make public the process of group formation and the knowledge produced through collective practices, then? Which strategies can be employed in order to deal with this invisible dimension and dissipate its layers of opacity, turning it into something visible, something tangible?

It has been the great challenge I had to face while writing about my research project, which consisted in the process of becoming a group—of becoming you know who.

That is what I have been trying to construct through my practice, while attempting to decode, unpack and describe with the theoretical tools at my disposal.

The result of these conflicting processes are as follows.

You know who is a figure of resistance, whose criticality is latent, intrinsic and structural, inscribed within its own form and way of existing.⁹

You know who is an ambassador, a medium and a media at the same time.¹⁰

You know who is *many*: many heads thinking synchronically; many tongues in search of a common meta-language to be able to understand each other; many legs taking a walk here and there, discovering new paths; many eyes detecting reality from different perspectives.

You know who is an intensive course of anything you wish to learn, where several hands are always ready to teach one another the job and build experience together¹¹

And all these heads and hands, and eyes and tongues and legs, are permanently engaged into the attempt and exercise of matching their steps, coordinating movements, gestures and watches, training and rehearsing and even improvising, eventually.

You know who is a bunch of molecules in constant phase transition. They occupy precise positions and establish fixed relations among one another, when institutionalized into solid state, falling back into the fluidity of the liquid state of a *quasi*-institution, or directly sublimating into chaotic non-structures, when put under pressure or heated up by unexpected events.¹²

And while doing so, all these components and particles mix up with new encounters and time-zones, interfaces and algorithms, beers and meeting minutes, drives, team-up, doodles, general assemblies and whatnot, all glued together by responsibility and commitment, but above all care and consideration.

And this is what you know who's practice is all about.

Time to dissolve the mystery and name what this apparently postmodern¹³ and yet mythological creature standing behind the fog of these metaphors is.

You know who is the art and curatorial collective I have been co-funding with three friends of mine in Geneva, in December 2014, and which, since then, has become the object of my practice, analysis and reflection—in other words, the object of my research.

And yet, you know who has evolved through my thinking and writing to the extent of representing a sort of synecdoche for me. Indeed, whenever I name it, I do not think just about a small group of people making art together, but to a wider on-going process, which allows me to explore every day the meaning of collectivism, and to understand it as a possible programmatic trait of my curatorial practice.

In other words, you know who is the pretext I use to think collective processes through, and the helmsman leading me in a journey across entrance halls¹⁴, open classrooms¹⁵, psychiatric clinics¹⁶ and all those mental and physical places where I would not dare to go alone.

NOTES

1. Olivier Crabbé, Thierry Müller, David Vercauteren, *Micropolitiques des Groupes*, HD éditions, 2007, Artifices, p.1, source: <http://micropolitiques.collectifs.net/Artifices>

2. «N'exigez pas de la politique qu'elle rétablisse les *droits* de l'individu tels que la philosophie les a définis. L'individu est le produit du pouvoir. Ce qu'il faut, c'est *désindividualiser* par la multiplication et le déplacement les divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit les individus hiérarchisés mais un constant générateur de *désindividualisation*».

M. Foucault, *Dits et Ecrits, III*, Gallimard, Paris, 1994, p.135

3. In *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave?*, Yona Friedman proposes an interesting methodology to keep in balance the power relations existing within a given ensemble of people. He works on a system of reciprocal influences between the members of an hypothetical group and studies a way to prevent the supremacy of anyone of them, through mathemati-

cal calculations. I find his speculations quite interesting, although, clearly, life is not a matter of mathematics.

4. "In recent years, collectives have become regular actors in the art world on all levels. The collective as an art idea has been mainstreamed".

Alan W. Moore, *Collectivism After Modernism*, Blake Stimson and Gregory Sholette (eds.), University of Minnesota Press, 2007, p.215

5. "As put forward by historian Chin-tao Wu enterprise culture is the near total privatization of everything up to and including that which once stood outside or against the reach of capitalism including avant-garde and radical art". From *Calling Collectives*, a letter to the editor from Gregory Sholette, appeared in *Artforum* 41, no. 10 (Summer 2004) and reprinted in 2007 in the preface of *Collectivism After Modernism*.

6. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, University of Chicago Press, 1966

7. Harry Collins, *Tacit and Explicit Knowledge*, University of Chicago Press, 2010 [TEK]

8. *Philosophia Scientiae, Tacit and Explicit Knowledge: Harry Collin's Framework*, edited by Léna Soler, Sjoerd D. Zwart, Régis Catinaud, éditions KIMé, 2013, p.36-39

9. This consideration is pivotal in my thinking and it refers to the idea that the collective form represents a figure of resistance capable, in times of crisis, to denounce that something is wrong with the system just by the simple fact of existing.

10. Reference to the use of the periphrasis "you know who" as the name for my collective.

11. Reference to the pedagogical potential of collectivism, notably explored in the context of the Maju Kena Mundur Kena Akademi I have attended in Jakarta in November 2015 (<http://jakartabiennale.net/en/academy-maju-kena-mundur-kena/>).

12. Reference to the question of the structural assents my collective has assumed and the (reversible) transitions it has gone through, over the stormy first year of its formation.

13. This understanding of the art collective as a post-modern figure has been derived from the reading of *Collectivism after Modernism* and, in particular, from the contributions of Alan W. Moore and Okwui Enwezor.

14. Reference to TOPIC, the independent art space of Geneva where you know who is in residency since September 2015 and where we ground our political stance and develop our situated practice. Curiously, before being turned into an exhibition space, TOPIC was the entrance hall of the building which is nowadays hosting PICTO association.

More information about TOPIC on: <http://topic.to/>;
PICTO on: <http://www.piconet.ch/association.php>

15. Reference to the fact that we intend to explore further the educational potential of collective environments and practices in a project we initiated in collaboration with a group of students from ECAV, and that will take place in TOPIC over the spring 2016.

16. Reference to the psychiatric clinic La Borde, which has become for us a space of investigation, as well as a model we intend to analyse, in order to understand the influence of collective structures over the processes of formation of subjectivity.

BIBLIOGRAPHY

CRABBE, Olivier, MÜLLER, Thierry, and VERCAUTEREN, David, *Micropolitiques des Groupes*, HD éditions, 2007, source: <http://micropolitiques.collectifs.net/Artifices>.

FRIEDMAN, Yona, *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave ?*, éditions de l'éclat, Paris, 2016 (first published in 1974).

GUATTARI, Félix, *De Leros à La Borde*, éditions Lignes/IMEC, Paris, 2012 (posthumous).

HARDT, Michael, and NEGRI, Antonio, *Commonwealth*, ed. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2009.

SHOLETTE, Gregory and STIMSON, Blake (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, eds., University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

BIOGRAPHY

1991, Italy.

2013, BA in set and stage design at the Academy of Fine Arts of Brera, Milan.

After that, a sequence of internships and work experiences in direct contact with the art market and the greatness of Art and its institutions.

And that was pretty much the time when I decided to take a critical distance from all this and embrace a different approach, rather exploring underground cultures and taking part to the alternative art scene of Geneva—where I moved to in order to attend the CCC research-based Master program. This became the framework where I currently ground my artistic reflection and situate my curatorial practice, also through the exercise of running the independent art space TOPIC (topic.to) where I am in residency together with you know who.

LA RUCHE CAPITALISTE : AMBASSADE D'UNE ÉCOLOGIE DÉPOLITISÉE

CHARLES-ELIE PAYRÉ



Dans le futur, nature et technologie travailleront ensemble.



Rien ne ressemble à demain.

www.hsbc.fr/ans/le/futur



On s'attache à faire de l'autoroute un environnement favorable à l'accueil des abeilles et à la sensibilisation du public à la sauvegarde de la biodiversité. Ainsi depuis plusieurs années, la gestion de ses 28 472 hectares d'espaces verts fait l'objet d'une démarche rigoureuse de façon à favoriser la préservation de la biodiversité : gestion différenciée limitant la fauche, expérimentation de méthodes alternatives à l'usage de produits phytosanitaires, formation des salariés à la biodiversité.

Ce partenariat illustre l'engagement de VINCI Autoroutes à mettre en oeuvre des solutions adaptées pour limiter l'impact de son activité sur l'environnement et à permettre la sensibilisation d'un large public à la préservation de la biodiversité et des abeilles en particulier.

VINCI Autoroutes¹

Une pratique d'apiculture

C'est à travers la pratique d'apiculteur que je me suis intéressé à la production de discours sur les abeilles. Alors que mon apprentissage d'apiculteur notait certaines incohérences enseignées dans plusieurs traités apicoles, j'ai observé à la suite d'un documentaire de Markus Imhoof en 2012, *More than Honey!*, vu lors d'un séminaire du professeur Gene Ray, l'importance des différents rôles de cet insecte dans les prises de parole sur l'environnement. Je me suis soudain rendu compte que les raisons m'ayant amené, quelques années plus tôt, à m'intéresser à l'apiculture étaient fondamentalement motivées par ce désir de construire un rapport au vivant qui repose sur une construction bienfaisante. Quelle violence dès lors que l'on comprend que ce sont les mêmes motivations qui gouvernent un discours sur l'apiculture que celui de VINCI Autoroutes, par exemple. Nos relations au monde sont gouvernées par des entités qui utilisent la prise de conscience de l'environnement pour se projeter au-delà et apparaître avec des savoir-faire durables.

La recherche se fonde sur ma pratique d'apiculteur, pour essayer de comprendre ce qui la différencie des représentations qui la parlent et qui l'intègrent à un discours

capitaliste sur l'écologie. Mais aussi de comprendre de quelle manière cela influence nos pratiques et nos manières de penser notre relation au vivant.

La fable apicole

*Il est tout simple qu'elles [les abeilles] obéissent à leurs rois, d'abord parce que c'est d'eux qu'elles tiennent leur naissance ; car sans cette soumission, les faits qui constituent l'hégémonie des rois seraient sans raison ; et il n'est pas moins simple encore que les abeilles tolèrent que, comme parents, les rois ne fassent rien... Aristote, *Traité de la génération des animaux*, livre III, §16, entre 330 et 322 av. J.-C.*

On n'observe nulle part ailleurs que chez les abeilles le communisme total, le communisme parfait, que tout autre dénomination ne saurait exactement convenir aux sociétés d'Insectes qui le pratiquent, et que la même dénomination ne peut exactement s'appliquer à aucun autre groupement social d'individus.

Louis Eugène Bouvier, *Le Communisme chez les insectes*, Flammarion, Paris 1926

La recherche étudie comment et pourquoi certains régimes politiques s'identifient au mode d'organisation de la ruche. En effet, la place de l'abeille dans nos imaginaires contemporains est loin d'être anodine. Jamais l'image de cet insecte n'a été autant utilisée dans les représentations actuelles qu'elles soient politiques ou médiatiques ; de même, les abeilles, le miel et l'apiculture ont une place prépondérante dans les représentations et les discours de l'écologie.

De tout temps, l'organisation de la ruche a suscité la curiosité des humains qui n'ont pas manqué d'y voir une forme d'organisation politique. De nombreuses formes de systèmes socio-politiques ont été comparées à celle des abeilles. Comme l'écrivait Bernard de Mandville² dans sa fable sur les abeilles (*The Fable of the Bees*), satire de

la société de son époque qui a pu être considéré comme un mythe fondateur du libéralisme : « Les abeilles ont été pour nous ce que sont les nuages ; chacun y a vu ce qu'il a désiré d'y voir. »

L'enjeu du travail prend forme à travers l'étude de cette fable tant le bestiaire regorge d'histoires se saisissant de la figure des abeilles afin de parler de la condition de l'humain. Au fil du temps, le bestiaire apicole s'est chargé de représentations qui procèdent de l'observation et de l'analyse des faits concrets de la vie et de la tâche des abeilles mais aussi des qualités spécifiques prêtées au miel. Ces observations ont été associées, à des données physiologiques de la vie humaine ou à des faits de nature cosmologique, et de façon plus abstraite à des notions de pureté, de virginité, de fécondité, d'imputrescibilité, de mortalité. Cet angle de vue particulier constitue mon point de départ pour traiter des rapports entre la ruche, l'abeille et le miel, pour comprendre ce qui est véhiculé comme lieux communs, ce qui est dit, de ce qui est fait. A partir de cette lecture sémantique de l'univers apicole, l'étude cherche à comprendre comment des constructions imaginaires telles que la procréation, la virginité, l'immortalité, l'alimentation divine, qui sont des notions récurrentes dans la mythologie de l'abeille, ont pu s'adapter à la construction de l'imaginaire de notre époque.

Le bestiaire de l'apiculture est historiquement vaste et hétéroclite. Il est fonction de sa relation précise au milieu dans lequel il se construit. Cependant, la recherche met en évidence la saisissante homogénéisation de la figure symbolique contemporaine de l'abeille. Cette homogénéité est analysée conjointement avec l'évolution d'une apiculture traditionnelle qui tout en se modernisant au 19^e siècle, s'est standardisée et unifiée. Plus précisément, l'étude examine en quoi le geste technique apicole conditionne en partie le symbolique, comment il se charge d'un contenu sémantique. Ceci pour tenter de comprendre de quelle façon notre époque continue, prosaïquement, à fabriquer des images mythiques ; c'est à dire saisir comment, d'une représentation locale de l'apiculture, on est passé à un discours général et absolu.

Imaginaire et symbolique du miel et de l'abeille

Partant de l'analyse des représentations de la consommation du miel et de ses dérivés, la recherche met en évidence une relation forte, et encore mal perçue, entre l'imaginaire social de ces produits, leurs conditions de production et leur utilisation symbolique. Ceci permettant ensuite de dresser un état des lieux d'une représentation politique de l'apidologie au service de l'idéologie capitaliste. Il s'agit d'analyser l'idée répandue qui voudrait que les questions environnementales soient l'objet d'une prise de conscience récente, en montrant la rhétorique du récit d'un « éveil environnemental » pour ce qu'il est : rien d'autre qu'une fabulation.

La notion de catastrophe est souvent centrale à la repré-

sentation apicole. Les abeilles sont devenues un symbole de disparition, d'adversité, voire même de disgrâce et de misère. Il est habituel de voir les médias utiliser les notions de *colony collapse disorder*, vocabulaire dont émerge l'hypothèse d'un effondrement total. L'essaim ou plutôt l'abeille devient l'icône d'une crise présente, permanente et omnilatérale : la crise écologique.

Le Comité invisible, éclaire un point précieux du rapport de notre société à la crise : *Rien n'est plus vieux que la fin du monde. La passion apocalyptique n'a cessé d'avoir, depuis la plus haute antiquité, la faveur des impuissants. La nouveauté, c'est que nous vivons une époque où l'apocalyptique a été intégralement absorbée par le capital, et mis à son service. L'horizon de la catastrophe est ce à partir de quoi nous sommes présentement gouvernés. Or s'il y a bien une chose vouée à rester inaccomplie, c'est la prophétie apocalyptique, qu'elle soit économique, climatique, terroriste ou nucléaire. Elle n'est énoncée que pour appeler les moyens de la conjurer, c'est-à-dire, le plus souvent, la nécessité du gouvernement. Aucune organisation, ni politique ni religieuse, ne s'est jamais avouée vaincue parce que les faits démentaient ses prophéties. Car le but de la prophétie n'est jamais d'avoir raison sur le futur, mais d'opérer sur le présent : imposer ici et maintenant l'attente, la passivité, la soumission.*

Les abeilles jouent le rôle prophétique d'une disparition totale, apocalyptique. La recherche a pour objectif de montrer pourquoi et comment cette image mythique de l'apiculture n'est qu'une composante d'un récit sur l'environnement. La profusion quotidienne d'informations, pour les unes alarmantes pour les autres simplement scandaleuses, façonnent notre appréhension d'une apiculture en difficulté. Son allure chaotique n'est que le brouillard d'une médiatisation derrière laquelle une pensée écologiste se rend inattaquable. Il n'est dès lors pas étonnant qu'aujourd'hui, on puisse conférer à l'abeille, à partir de son unique rôle symbolique, celui de la catastrophe aussi bien que la possibilité d'un renouveau, d'une renaissance, d'un possible écologique salvateur. Si les abeilles survivent à cette catastrophe c'est toute l'humanité qui serait sauvée.

Une économie sous influence

Enfin, la recherche tente de démontrer que ce ne sont pas les abeilles qui se meurent mais bien toute une économie de l'apiculture qui se retranche de l'existant. L'existant, cette étendue désolée, ce néant morne, hostile, mécanique, absurde, auquel l'apiculteur cherche sans cesse à résister par son travail, par une hystérique agitation de surface. Cette crise réside dans l'incroyable étrangeté de l'apiculteur à ce monde courant vers une soi-disant catastrophe. Celle qui exige par exemple qu'il se fasse maître et possesseur de la nature. On ne cherche à dominer que ce que l'on redoute. Rejeté sans trêve de l'euphorie à l'hébétéude et de l'hébétéude à l'euphorie, l'apiculture tente de remédier à son sort désastreux par toute une accumulation d'expertises, de prothèses, de relations, par toute une quincaillerie technologique qui au final ne peut être que décevante.

Tout le mensonge de cette apiculture consiste à proje-

ter sur les abeilles le deuil que l'apiculteur ne peut faire. Ce ne sont pas les abeilles qui sont perdues, c'est bien l'apiculteur qui a perdu ses abeilles, et les perd incessamment ; ce ne sont pas elles qui vont bientôt disparaître, c'est lui qui est fini, amputé, retranché, lui qui refuse hallucinatoirement le contact vital avec le réel.

Pour une apiculture respectueuse de la vie de l'abeille

En tentant de questionner le rôle entre l'apiculteur « artisanal » et le discours de l'écologie qui ne cesse d'annoncer l'apocalypse ; afin de comprendre la place et le rôle social de l'apiculteur dans nos sociétés contemporaines ainsi que les codes qui les ont façonnés ; dans un souci de compréhension des cadres qui fabriquent un être social, le travail se concentre essentiellement sur la généalogie d'une pratique, celle de l'apiculteur, qui voisine celle du chercheur ou de l'artiste. En quoi ces figures ne sont-elles pas elles-mêmes objet de manipulations sociétales, rattachées à un rôle salvateur ? Une sorte de mesure d'un état sociétal morbide ?

NOTES

1. <http://www.vinci-autoroutes.com>
2. Bernard de Mandville (1670-1733), philosophe, économiste politique et satiriste anglo-hollandais est l'auteur de *The Fable of the Bees* (1714)

"Si l'abeille disparaît, l'humanité en a pour 4 ans."
Albert Einstein



Arrêtons le massacre !

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal*, Payot, Paris 2002
- Aristote, *Histoire des animaux*, Traduction, présentation et notes par J. Bertier, Gallimard. Paris, 1994
- Aristote, *De la génération des animaux*, Texte établi et traduit par P. Louis, Les Belles Lettres, Paris 1961
- Brunhes Delamarre, Mariel J., « L'apiculteur peut-il être surnommé <berger d'abeilles> », in *La vie agricole et pastorale dans le monde*, Joël Guénot, Paris 1985, p. 194-199
- Bacher, Rémy, *L'ABC du rucher bio*, Terre vivante, Mens (Isère)

2006

- Bellmann, Hans, *Guide des abeilles, bourdons, guêpes et fourmis d'Europe*, Delachaux et Niestlé, Paris 2009
- Benjamin, Alison et McCallum, Brian, *A world without Bees*, Pegasus Books, New York 2009
- Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène*, Seuil, Paris 2013
- Comité invisible, *A nos amis*, La Fabrique, Paris 2015
- Corbara, Bruno, *Les sociétés d'insectes*, Hachette, Paris 1990
- Corbara, Bruno, *La cité des abeilles*, Gallimard, Paris 1991
- Faucon, Jean-Paul et Chausaz, Marie-Pierre, « Varroase et autres maladies des abeilles : causes majeures de mortalité des colonies en France », *Bulletin de l'Académie Vétérinaire de France*, Paris, vol.161, no3, 2008, p.257
- Frisch, Karl, von, *Vie et moeurs des abeilles*, Albin Michel, Paris 1955
- Gilliéron, Jules, *Généalogie des mots qui désignent l'abeille*, d'après l'Atlas linguistique de la France, Champion, Paris 1918
- Klein, Naomi, *La stratégie du choc : La montée d'un capitalisme du désastre*, Actes Sud, Arles 2008
- Lachiver, Marcel, *Dictionnaire du monde rural*, Fayard, Paris 1997
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris 2015
- Longgood, William, *The Queen must Die!*, Norton, New York 1985
- Lorius, Claude, Laurent Carpentier, *Voyage dans l'anthropocène*, Actes sud, Arles 2010
- Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees or, Private Vices, public benefits*, The Clarendon Press, Oxford 1924
- Marchenay, Philippe, *Le miel*, Messidor, Paris 1991
- Marchenay, Philippe, « Un insecte au statut incertain: l'abeille », in *Etudes rurales*, vol. 129, no1, 1993, p.117-128
- Marchenay, Philippe, *L'homme et l'abeille*, Berger-Levrault, Paris 1979
- Moulier Boutang, Yan, « Le syndrome d'effondrement des ruches », in *Labyrinthe*, no 40, 2013, p.19-21
- Ransome, Hilda, *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, Dover Publications, New York 2004
- Schacker, Michael, *A Spring without Bees*, Lyons Press, Guilford 1988
- Sigaut, François, « Critique de la notion de domestication », in *L'Homme*, vol.28, no108, 1988, p. 59-71
- Tautz, Jürgen, *The Buzz about Bees*, Springer, Berlin 2008
- Tétart, Gilles, *Le sang des fleurs*, O. Jacob, Paris 2004

BIOGRAPHIE

Le travail artistique de Charles-Elie Payré se considère dans toutes les dimensions, non sans oublier une importante conscience à la procrastination, qui selon lui « permet la nécessaire et profonde réflexion primordiale à l'élaboration de tout projet. » Par exemple, les abeilles et toutes autres créatures mythiques se trouvent libérés du joug tyrannique de la réalité par l'avènement de son oeuvre, pour finalement se réunir sur les gravats et les cendres du passé. Il cherche à corréler l'impossibilité d'organisation de la nature malgré la dangerosité des pelles mécaniques.

COMMENT CHASSER LE LIÈVRE EN ALLANT A LA PÊCHE

GENEVIÈVE ROMANG

La vraie créativité est irrécupérable pour le pouvoir
Raoul Vaneigem¹

L'enjeu de cette recherche est tout d'abord de situer le contexte historique des *creative studies*, de rappeler leurs fondements théoriques et de mettre en lumière certaines dérives ou récupérations. Dans un deuxième temps, j'esquisserai quelques hypothèses qui, autant que possible, pourraient m'aider à enseigner en adéquation avec mes valeurs dans les institutions où je travaille. Les termes *sensibilité*, *critique*, *plaisir* et *révolte* viendront jaloner mes réflexions tout au long de ce parcours.

Les modèles contemporains de conceptualisation de la créativité s'appuient sur la vision psychologique de Joy Paul Guilford² des années 50, qui décrit un processus de « pensée divergente et convergente », intervenant après la reconnaissance d'un problème. L'apport majeur de ses travaux fut de montrer que tout le monde possède une aptitude à créer et que la créativité peut être développée au travers d'un apprentissage.³ Aujourd'hui, le paradigme de Guilford reste un cadre conceptuel de référence.⁴



D'un point de vue historique, l'émergence des recherches sur la créativité apparaît aux Etats-Unis, dans un pays qui, à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, doit faire redémarrer son économie. La production d'armement ayant diminué, l'industrie se réoriente. La société de consommation va prendre le relais et inonder le marché de nouveaux produits, autrement dit l'*American way of life*. Les pionniers de l'école américaine travaillent dans un contexte de boom économique où l'industrie, en recherche d'innovations, met en place une production de masse. Les méthodes développées par les *creative studies* sont donc accueillies positivement et rapidement mises en pratique dans les écoles et l'industrie. La *Creative Education Foundation* jouera un rôle prépondérant dans leur diffusion.⁵

En France, l'intérêt pour ces recherches ne prend son essor qu'autour des événements de 1968, période caractérisée par la remise en question des structures de pouvoir et de la morale bourgeoise. Celle-ci ouvre les portes à l'expression de tout un chacun et on peut lire sur les banderoles des manifestants « Tout le monde est créateur » ou encore « L'imagination au pouvoir ». Cette nouvelle conception de la société encourage la culture du débat. L'étude des dynamiques de groupe trouve là des conditions favorables à son développement et étudie la puissance créative des collectifs. Liberté, autonomie, authenticité et créativité font partie des revendications pour l'émancipation de l'individu. Cette créativité *émancipatrice* qu'appelle de ses vœux le situationniste Vaneigem⁶, marquera les esprits de toute une génération. Cependant, les milieux académiques restent sceptiques face à ces théories et leur diffusion se confine alors aux secteurs de la formation continue et du *consulting* pour les ingénieurs, managers et travailleurs sociaux.

Après l'effondrement de l'Union soviétique, l'idéologie néolibérale s'impose progressivement dans les milieux de l'éducation. Les accords de Bologne de 1999 entérinent ce processus et les *creatives studies*, qui n'avaient pas réussi jusque-là à se faire une place dans les universités, se voient désormais intégrées aux programmes de formation et au fonctionnement des institutions. Légitimée par les entreprises - qui justement sponsorisent les unités de recherche en sciences de l'éducation⁷ - la créativité désormais *utilisable* devient une compétence très recherchée sur le marché de l'emploi.

En Suisse, cette lame de fond néolibérale n'épargne pas les milieux de l'éducation. Elle imprègne non seulement les recherches et les discours, mais oriente les objectifs des programmes vers les besoins de l'économie. Après Bologne, d'autres réformes se concrétisent, comme par exemple le plan d'étude romand PER⁸ où la « pensée créatrice » est inscrite comme compétence transversale à développer tout au long de l'école obligatoire. Une avancée dont je ne peux que me réjouir, mais qui comporte néanmoins un certain risque de dérive. Cette dérive, Boltanski et Chiapello⁹ l'analysent en détail dans ce qu'ils nomment la « critique artiste ». Les auteurs démontrent comment la critique des années 70 de l'inauthenticité de la société marchande et de l'étouffement des capacités créatives des individus a été récupérée par les nouvelles formes de management. A cet égard, si on revient aux quatre facteurs cognitifs de l'intelligence créative définis par Guilford, *la flexibilité*, *la fluidité*, *l'originalité* et *l'élaboration*¹⁰, on peut en effet établir un parallèle entre ces facteurs mentaux et les comportements, désormais normalisés, qu'on exige des individus pour rester dans la course à l'employabilité, c'est-à-dire : être flexibles, prolifiques, innovants et adaptés.

Comment se détourner d'une créativité utilitariste au profit d'une créativité lucide et engagée ?

En tant qu'artiste-enseignante engagée dans ce champ d'étude, constater que la créativité peut être détournée pour améliorer la future employabilité des élèves, exige un recul critique. Si cette précieuse faculté se développe justement dans un écart et une distance par rapport au système dominant, alors la question qui se pose est comment transmettre cette pratique à mes étudiants, sans favoriser des compétences récupérables par le nouvel esprit du capitalisme.

L'approche *multivariée* de Lubart est majeure, de par sa transdisciplinarité mais aussi parce qu'elle établit un consensus définissant la créativité comme «la capacité à réaliser une production qui soit à la fois nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste». ¹¹ Bien que légitime, cette notion d'adaptation au contexte me semble ambiguë dans le contexte politique d'aujourd'hui. C'est pourquoi, on gagnerait à l'enrichir d'une réflexion plus globale, de nature philosophique ou éthique, sur la finalité de ces méthodologies. Au service de qui ou de quoi les met-on ? A quoi devons-nous nous adapter ? Pourquoi résoudre un problème ? *In fine*, le résultat ou la solution ne devrait pas être contraire à la dignité humaine ou transformé en marchandise. ¹² Afin d'éviter de réduire la créativité à des outils efficaces pour innover ou résoudre des problèmes, il semble important de replacer la personne au centre du processus de création en encourageant un projet qui a humainement du sens, qui l'engage dans l'expression de sa singularité ou qui répond véritablement à une nécessité. Cette manière d'être au monde, née d'un désir de grandir, de chercher, d'offrir, de jouir ou d'hurler va bien au-delà du paradigme du profit, du divertissement et du jetable.

Dans cette perspective, un des facteurs de l'intelligence créative repéré par Guilford, m'interroge. Il s'agit de la *sensibilité au problème*. Il apparaîtrait que « les esprits capables de pensée créatrice sont plus sensibles que d'autres à l'existence de problèmes et les données qu'ils rencontrent ». ¹³ Ainsi donc, pourquoi ne pas reprendre cette donnée et inclure dans le processus créatif, en addition à toutes les méthodes connues et fondées, une phase préalable d'exploration critique d'un problème ? Ceci ouvrirait la porte à une pédagogie conjuguée, développant à la fois la critique et la créativité, et renforcerait la possibilité d'une créativité résistante parce que lucide ! Si créer ne va pas sans penser, penser nous pousse également à créer. Pour explorer cette piste, les éléments didactiques de Paulo Freire me semblent intéressants. Il développe une *pédagogie critique* basée sur le dialogue comme facteur de conscientisation et d'émancipation sociale. ¹⁴ Celle-ci favorise, de manière ultime, une construction collective, éthique et globale. Résister nécessite une indépendance de jugement, une autodétermination, mais aussi une capacité à observer, à percevoir sensiblement ou intuitivement la complexité d'une réalité. Cette double approche prendrait tout son sens dans la mesure où la créativité cultive la capacité de se soustraire aux normes établies et par là même de résister à la soumission.

NOTES

1. Vaneigem, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, Paris 1992 [1967], p. 249
2. Guilford, Joy Paul, *The nature of human intelligence*, McGraw Hill, New-York 1967
3. La première définition française du terme créativité apparaît dans le dictionnaire en 1970 « Grand dictionnaire analogique de Paul Robert ». Elle établit cette dernière comme synonyme d'inventivité, mais ses définitions restent heureusement polysémiques et subjectives, même si les adjectifs : *créatif, nouveau, original* et *utile* apparaissent constamment.
4. Kolp, Pierre, « La créativité considérée d'un point de vue historique et considérée d'un point de vue actuel », Centre de formation de l'enseignement de l'UVCB, Braine-l'Alleud, 2009, p.4, URL : <http://www.kolp.be/musiccreativity.pdf>, consulté le 20.2.2016
5. Deriaz, Madeleine, « La créativité une composante essentielle de développement personnel et collectif », in revue *Transdisciplinaire Plastir* No3, 2006, p.4, URL : <http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Deriaz2.pdf>, consulté le 17.3.2016
6. Cette fondation encore active de nos jours, basée à l'University College de Buffalo fait partie du réseau des universités publiques de l'Etat de New York, URL : <http://www.creativeeducationfoundation.org/about-cef/a-history-of-cef/>, elle se nomme aujourd'hui l'*International Center for Studies in Creativity* (ICSC), URL : <http://creativity.buffalostate.edu>
7. Vaneigem, Raoul, *ibid.*
8. Interview de Normand Baillargeon, in Richard Brouillette, *L'encerclement*, film documentaire, 2008, chap.6
9. dont les travaux ont débutés en 2003 / accord en 2008 / mise en application dès 2011
10. Boltanski, Luc et Chiapello, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999
11. *Flexibilité* : réponses produites dans des domaines variés. *Fluidité* : réponses produites en quantité. *Originalité* : réponses novatrices, éloignées du lieu commun. *Elaboration* : réponses développées, détaillées, appliquées ou adressées à un contexte.
12. Lubart, Todd, *Psychologie de la créativité*, Armand Colin, Paris 2003, p.10
13. Boltanski et Chiapello, *ibid.*
14. Ce cinquième facteur décrit en 1952 disparaît des quatre facteurs de 1959 pour être inclus dans les capacités évaluatives concernant les implications. Leboutet, Lucie, « La créativité », in *L'année psychologique*, Revue Persée [en ligne], 1970, vol. 70, n°2, p.586, URL : http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1970_num_70_2_27914, consulté le 30.6.2015
15. Freire, Paulo, *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*, Maspero, Paris 1974

BIOGRAPHIE

Geneviève dessine, mais pas seulement. Ses dernières interventions éphémères s'inscrivent dans des lieux en activité (non dédiés à l'art, tel que coopératives d'habitation, écoles, bureaux ...) et prennent position face aux enjeux sociétaux qui les caractérisent. Refusant de fixer son travail dans une forme esthétique particulière, ses œuvres hétéroclites ne cessent d'investiguer différents territoires et médiums de travail.

Geneviève enseigne, mais pas seulement. Elle considère son métier comme une pratique artistique, située dans le champ social de l'éducation. Elle tente de développer la créativité comme facteur d'émancipation. Elle envisage l'enseignement comme un lieu de micro-résistance en encourageant la prise de risque nécessaire à l'autonomie. Tout comme Robert Filliou, elle pense que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » et c'est pourquoi elle tente de donner aux autres le goût de la création.

Projets : création d'un atelier indépendant, enseignement et pratique artistique, dans un cadre collectif à Fribourg (atelier Tramway et coopérative Maison des Artistes).

Expériences pédagogiques : cours du soir, Genève / Lycée Jean Piaget, Neuchâtel / HEAA Arc, La Chaux-de-Fonds / HEAD, Genève / Collège St-Croix, Fribourg / HEP, Lausanne / EESP, Lausanne / Formation continue, HEP Lausanne.

BIBLIOGRAPHIE

Guilford, Joy Paul, *The nature of human intelligence*, McGraw Hill, New-York 1967

Boltanski, Luc et Chiapello, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999

Lubart, Todd, *Psychologie de la créativité*, Armand Colin, Paris, 2003. p.10

Freire, Paulo, *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*, Maspero, Paris 1974

FILM DOCUMENTAIRE

Richard Brouillette, *L'encerclement*, 2008, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OgCTn7MM6uU>

Thomas Lacoste, *Université, le grand soir*, 2007, URL : http://www.dailymotion.com/video/x3fgh7_universites-le-grand-soir-1_news

Y VOIR CLAIR À TRAVERS LES MOTS DES AUTRES. LA BIBLIOTHÈQUE OUVERTE AU DIALOGUE POUR SAISIR LE PRÉSENT. VERS UNE MÉTHODOLOGIE DE L'AGENCEMENT.

STÉPHANIE SERRA

Commencer sa vie au milieu des années 1980 et grandir dans les années 1990 dans le sud de la France. Voilà l'historique. Voilà le contexte de départ. Je suis donc, comme ceux de ma génération, née après. Après quoi, ce n'est pas bien clair, mais après—enfants et adolescents nostalgiques d'une époque que nous n'avons pas vécue et qu'il nous est difficile à décrire : un imaginaire franco-italien depuis le sortir de la guerre composé de moments historiques, de musique pop et de stars de cinéma, Festival de Cannes oblige ! Pas très précis comme description. Il reste encore quelques fragments d'images : le boom économique des années 1960 et tous les nouveaux produits de consommation mais surtout Fluxus, la Nouvelle Vague, les Situationnistes, Mai 68, pour ne pas parler des hippies, et moi qui suis née après. L'artiste Renée Green aussi a la sensation d'être née après : *when reading particularly about art, sometimes it seems that the 20th century ended in the 1960s. In terms of any hopes and dreams. Afterwards, everything became post- or neo-. Strange to be born in and grow up in a time that appears to be an extension of something perceived to have been authentic.*¹ La décennie 1990 fut qualifiée par certains de ses historiens comme un moment de transition. Baudrillard parle d'une période d'*après orgie*, d'une décennie qui débute alors que *tout aurait déjà eu lieu, tout aurait déjà été joué*, pas seulement sur le plan artistique, mais dans tous les mondes.² On a donc raté le premier concert pré-1960, et aussi celui pré-1990. Mais dans cet avant, ce passé-là a-t-il vraiment été si tendre ? Et surtout, qu'en est-il d'aujourd'hui ? L'histoire continue à se tisser, et nous, on est nostalgique. Voilà le mal, fantasmer une histoire, une fiction, le regard attendri, un peu idéaliste sur une image projetée d'un passé raconté, compté, bercé de projections. Et un jour, il y a la rencontre avec Camus. La prise de conscience advient par les mots d'un autre et percute violemment. C'est alors indispensable, nécessaire : il faut habiter le présent,³ pour le saisir, pour le capter !

Voilà le point de départ. La question sous-jacente est celle de mon positionnement, celui de quelqu'un qui agit avec les artistes, à leur côté. J'écris sur leur travail, les expose et les accompagne dans leurs réflexions quotidiennes.⁴ Nous n'utilisons pas les mêmes moyens d'expression, mais œuvrons dans la même direction, en essayant d'appréhender le présent, par le questionnement, par la recherche. Nous sommes ainsi côte-à-côte, assumant à la fois un risque et un vertige commun : certains produisent en donnant forme, assemblent et moi, j'écris et j'assemble aussi. Aucune hiérarchie, puisque nous sommes face aux mêmes incompréhensions et intentions de captation. Et toujours la même question : comment saisir le présent alors que celui-ci est en train de couler, à l'instant même où la question est énoncée ? *Ce qui af-*

*fleurait était tout entier du côté du flou, du flottement, du fugace, de l'inachevé, et j'ai finalement choisi de conserver délibérément à ces bribes informes leur caractère hésitant et perplexe, renonçant à feindre de les organiser en quelque chose qui aurait eu, de plein droit, l'apparence (et la séduction) d'un article avec un début, un milieu et une fin.*⁵ Se posent alors d'autres questions : comment y voir quelque chose au milieu de ce grand chaos aux multiples strates qu'est le présent ? Comment agir lorsque tout est flou et en mouvement ? Comment saisir, sans simplifier et sans se laisser prendre par le tournis ? Relier des points. Relier des choses. Agencer. Voilà la tentative de ces quelques prochaines pages : proposer une méthodologie qui permette de saisir, au présent, les pratiques contemporaines⁶ et leur contexte, assumant à la fois une *pensée complexe*⁷ et subjective.



John Baldessari, *Title* (still), 1972, 18:33 min

Peu importe que l'on soit artiste, curateur, critique ou hybride, ce qui est étudié ici n'est pas quel acteur est incarné mais bien où l'on se positionne pour traiter de la question d'une saisie des pratiques contemporaines et de leurs questionnements au présent. Comment appréhender ce que l'on voit et perçoit au quotidien et surtout, avec quels outils ? Une possibilité serait de se tourner vers sa bibliothèque, vers les penseurs ou vers les artistes pour affronter les complexités à plusieurs. Mais quels livres choisir ? Et pour répondre à quelles questions ? Voilà la linéarité dont il serait précieux de s'extraire. Au même titre que l'art ne doit pas servir à quelque chose, la bibliothèque, les livres ne sont pas là pour répondre à des questions mais peuvent fournir des échos.

L'hypothèse est celle de penser qu'un sujet de recherche au présent, un sujet de recherche qui touche aux problématiques contemporaines, peut naître de l'agencement de certains livres choisis et assemblés dans la bibliothèque et que cela peut être une méthodologie pour

nous qui travaillions au présent. La tentative est donc la suivante : plutôt que de poser une question de recherche et d'essayer d'y répondre, se laisser dicter la question, la réflexion, la forme, par un agencement de livres que l'on collecte et qui, à un certain moment, forment une unité, un tout.⁸ Questionner les livres pour essayer de trouver des indices, des coïncidences, des échos entre le présent pendant lequel le texte a été écrit et le présent pendant lequel il est activé, lu.

L'approche proposée s'appuie sur les notes qui ont servi à la préparation du cours de Roland Barthes sur « le Neutre »⁹ :

a) La bibliothèque

1) Topique. Pour préparer ce cours j'ai « promené » le mot « Neutre », en tant qu'il a pour référent, en moi, un affect obstiné (à vrai dire depuis *Le Degré zéro de l'écriture*) le long d'un certain nombre de lectures = la procédure de la topique : grille à la surface de laquelle on balade le « sujet ». Notez que le procédé de la topique n'est pas si archaïque qu'il paraît : tout le discours « engagé » en use [...] j'ai promené le Neutre non pas le long d'une grille de mots, mais d'un réseau de lectures, c'est-à-dire d'une bibliothèque. Cette bibliothèque ni raisonnée [...] ni exhaustive [...].

2) Donc, quelle bibliothèque ? Celle de ma maison de vacances, c'est-à-dire lieu-temps où la perte de rigueur méthodologique est compensée par l'intensité et la jouissance de la lecture libre. [...]

b) Figures -> « Le Neutre en trente figures » [...]

2)1. La suite de fragments : ce serait mettre « quelque chose » (le sujet, le Neutre ?) en état de variation continue (et non plus l'articuler en vue d'un sens final) : rapport avec la musique contemporaine, où le « contenu » des formes importe moins que leur translation [...].¹⁰

Il s'agira ici de promener la notion de *bibliothèque* le long des étagères : ses histoires, ses systèmes de classement, ses possibles fonctions – d'archive, d'autoportrait, de collection –, ses organisations rhizomiques, ses rapports au présent, etc. En sommes, la bibliothèque comme lieu du début ou du prolongement des pensées, mais surtout, comme outil de lecture du contemporain. Seulement la bibliothèque est le lieu par excellence de la *pensée complexe*. Afin de respecter cet aspect important, la dérive que vous vous apprêtez à lire a été cousue, tissée de citations issues du corpus de livres initialement constitué. Ce travail n'est donc pas construit sur le principe d'une question de recherche et d'hypothèses de réponse, mais plutôt sur celui de la bibliothèque¹¹ soit sur l'agencement de singularités donnant à voir une complexité au travers des ouvrages qui s'y trouvent regroupés et organisés : *the subjects of the sections each contain writings that span stretches of time and locations, yet share a relation.*¹²

Cet essai n'est autre qu'une collection de fragments de textes réactivés. Les trois chapitres qui le composent ont été dictés par les échos et coïncidences rencontrés lors de la lecture, relecture ou de l'écoute. Il est donc ques-

tion d'une étude des bibliothèques par ma bibliothèque ou, plus simplement : *Y voir clair à travers les mots des autres. La bibliothèque ouverte au dialogue pour saisir, au présent, les pratiques contemporaines.* Voilà le sujet d'étude. La tentative, elle, est celle de réfléchir à un outil de travail, à une *méthodologie par l'agencement*, par les livres. Le premier chapitre introduira ainsi la question de la bibliothèque comme lieu de recherche et d'éveils. Il est dévolu à comprendre ce matériau et à le définir. Le second mettra en perspective la nécessité du dialogue et de l'échange comme source complémentaire de compréhension du présent et le dernier chapitre s'intéressera à l'idée d'habiter le présent par la possibilité de la saisie au travers de l'agencement. Il mettra en relation Warburg et ses images, Benjamin et ses citations et Barthes et ses mythologies pour ouvrir sur une possible méthodologie de l'agencement par les livres, avec en toile de fond, l'écho, celui des mots activés qui viennent éclairer quotidiennement notre contemporain et ses complexités, et qui nous aide à voir.

Le livre

Il est une dérive traversée par certains livres de ma bibliothèque. Pour continuer à être juste à côté des artistes et agir avec eux, il m'a fallu ce moment de réflexion et de tissage par le texte. Le livre est aussi le fruit de nombreux dialogues, au-delà des siècles, avec certains penseurs et artistes choisis. Je les ai écoutés et laissés dicter le sujet, le délimiter. Leurs voix ponctuent le texte en apparaissant par fragments, comme des échos, ou comme un grand dialogue entre eux et nous. Il peut être lu, comme il a été écrit, en suivant les numéros devant chaque paragraphe, ou comme il est imprimé, dans un ordre laissé au hasard. L'agencement des images des couvertures de livres (soit une bibliographie imagée) sur les pages de gauche a été déterminé par Pauline Piguet, graphiste de cet ouvrage pour laisser, par le hasard des rencontres (du contenu des pages de gauche – images-livres – avec celui des pages de droite – texte –) la possibilité de création de nouveaux sens, comme cela peut advenir dans une bibliothèque.

Mots clefs

Agencement, bibliothèque, dialogue, écho, lâcher prise, lecture, œuvre ouverte, pensée complexe, au présent, rhizome.

NOTES

1. Renée Green, *Other Planes of There: Selected Writings*, Duke University Press, Durham 2014, p.2

2. C'est ce qu'énonce la critique d'art française Stéphanie Moïsson dans son essai « Arts visuels : la première génération » in François Cusset, *Une histoire (critique) des années 1990: de la fin de tout au début de quelque chose*, Centre Pompidou Metz (découverte), Paris 2014, p.116

3. L'expression est empruntée au metteur en scène Valère Novarina et au nom donné par le théâtre de Vidy à Lausanne pour son cycle de printemps 2016

4. Nicolas Bourriaud introduit ces questionnements dans les Esthétiques relationnelles : *Artistic activity is a game, whose forms, patterns and functions develop and evolve according to periods and social context; it is not an immutable essence. It is the critic's task to study this activity in the présent. [...] How are we to understand the types of artistic behaviors shown in exhibitions held in the 1990s, and the lines of thinking behind them, if we do not start out from the same situation as the artists ?* (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel (Documents sur l'art), Dijon 2009, p.11)
5. Georges Perec, « Penser/classer » in *Penser/classer*, Seuil, Paris 2003, p.150-151
6. Les pratiques contemporaines comprennent toutes les formes de création contemporaine, ainsi que leurs formes, leurs questionnements mais aussi des modes de vie, de ce qui est ancré dans le quotidien.
7. Cette terminologie est empruntée à Edgar Morin, directeur émérite au CNRS : *la complexité est un tissu (complexus : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple.* (Edgar Morin, « L'intelligence aveugle » in *Introduction à la pensée complexe*, Seuil (Points essais, Paris 2005, p. 21)
8. Si vous observez les bibliothèques d'artistes ou de penseurs qui travaillent avec les livres et ont une pratique contemporaine, cette manière de procéder sera, sans doute, familière, bien que rarement explicitée.
9. Il donnera ce cours au Collège de France entre février et juin 1977.
10. Roland Barthes, *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil (Traces écrites), Paris 2002
11. Afin de s'entendre sur le type de bibliothèque dont il est question dans cet essai, en voici une définition donnée par Georges Perec dans ses Notes brèves sur l'art de ranger ses livres : *j'appelle bibliothèque un ensemble de livres constitués par un lecteur non professionnel pour son plaisir et usage quotidien.* (Georges Perec, *Penser/Classer*, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), Paris 2003 [1985], p.31)
12. Renée Green, *Other Planes of There: Selected Writings*, Duke University Press, Durham 2014, p.18

NOYAU DUR DES LECTURES

- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain*, Payot & Rivages, Paris 2008
- Ballmer, Sophie, *Travaux de Nuit*, Sophie Ballmer, 2013
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Le Seuil. Points, essais, Paris 1984
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris 2007
- Barthes, Roland, *Le Neutre: Notes de Cours Au Collège de France, 1977-1978*, Traces écrites, Seuil/IMEC, Paris 2002
- Beckett, Samuel, *Proust*, Minuit, Paris 1990
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, 3e éd. Passages. Cerf, Paris 2002
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Documents sur L'art, Presses du réel, Dijon 2009
- Calvino, Italo, *Collection de sable*, Gallimard, Paris 2014

- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Collection folio essais 11, Gallimard, Paris 2002
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Collection "Critique", Éditions de minuit, Paris 1980
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris 2008
- Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Points, Paris 2015
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 2014
- Green, Renée, *Other Planes of There: Selected Writings*, Duke University Press, Durham 2014
- Manguel, Alberto, *Journal d'un lecteur*, Actes Sud, Paris 2004
- Modica, Concetta, *In pasto al presente*, A+M Bookstore Edizioni, Milan 2013
- Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Points. Essais, Éditions du Seuil, Paris 2005
- Pancrazi, Luca, *Art books chosen by artists*, Palazzo delle Papesse, Gli ori, Pistoia 2005
- Pennac, Daniel, *Comme un roman*, Collection folio 2724, Gallimard, Paris 2007
- Piegay-Gros, Nathalie, *Le lecteur*, Corpus, Flammarion, Paris 2014
- Recht, Roland, *L'atlas Mnémosyne*, l'Ecarquillé, Paris 2012
- Springer, Anna-Sophie et Turpi, Etienne, eds. *Fantasies of the Library*, Intercalations 1, K-Verlag, Berlin 2015
- Verhaeghe, Julien, *Art & Flux: Une Esthétique Du Contemporain*, Collection Eidos, Série RETINA, L'Harmattan, Paris 2014
- Warburg, Aby Moritz, Fritz Saxl, Benedetta Cestelli Guidi, Joseph Leo Koerner, Sibylle Muller et Philip Guiton, *Le rituel du serpent récit d'un voyage en pays pueblo*, Macula, Paris 2011

BIOGRAPHIE

Stéphanie Serra (*1985)

Jeu favori : *l'écho*. C'est encore mieux s'il se produit sur différentes temporalités. Imaginez, au détour d'une phrase trouvée au hasard d'une lecture : une idée claire et plus tard, retrouver chez un autre, au cours d'une conversation ou d'une lecture, cette même idée dite avec d'autres mots. Parfois, cela a lieu à plusieurs siècles, cultures et langues d'intervalle, comme une polyphonie qui ne s'occuperait pas du temps.

Métier : *le dialogue* et aussi témoin, passeuse, chercheuse et coordinatrice d'ouvrages. Je travaille dans le présent, au présent, avec des artistes de ma génération.

CRACKS. PRATIQUES COLLECTIVES AUTOFICTIONNELLES

DRAGOS TARA

Introduction

Cracks, pour fissures, ruptures, brèches, est un terme au croisement de plusieurs axes autour desquels s'articulent les questions que je formule dans cette recherche :

Tout d'abord, l'onomatopée *Cracks*, oriente le lecteur vers la question de la performativité des pratiques du son. La méthode choisie est celle du récit en « je », soit celle d'un praticien, musicien, qui formule des questions pour ré-envisager sa pratique. Ma pratique parallèle de juriste vient apporter également ses questions sur les relations de pouvoir, la formalisation des processus politiques et leur réactualisation ou encore la construction des rapports de travail.

Ensuite, *Cracks* rappelle cette fracture logée au centre du terme « observation participante » que je tente ici de franchir. Partant d'un « je » situé, un regard plus distant transforme les pratiques dont il est issu. Ce mouvement en spirales correspond à ce que l'on peut appeler une méthode de recherche qualitative - performative : il ne s'agit pas de décrire un objet en ignorant ses effets rétroactifs mais plutôt de leur consacrer la part belle dans la recherche.

Enfin, *Cracks* désigne également des espaces interstitiels potentiels. A large échelle, ce que Félix Guattari appelle Capitalisme Mondial Intégré est très largement dominant. Mais à l'échelle de nos quotidiens, cette domination provoque également des contradictions, envisagées comme des contraintes indépassables ou des espaces à réoccuper et détourner.

Le projet de cette recherche est de cartographier un de ces interstices, de voir comment celles et ceux qui l'occupent s'y envisagent. Il interroge donc en premier lieu les modes de représentation collective, dans une perspective critique à une époque où les groupes et réseaux semblent se faire et se défaire à volonté.

A l'ère des réseaux sociaux, cette approche critique me semble devoir commencer par une redéfinition de la notion de participation, relation dynamique fondamentale du citoyen et du collectif. La participation est un processus de subjectivation constitutif de notre personnalité, de notre singularité. Dans le même mouvement, elle nous situe, et c'est donc aussi la participation du collectif en tant que tel qui est questionnée. L'articulation entre ces deux niveaux implique une analyse des rapports de production : la vie interne du collectif est inscrite dans un contexte qui définit ses enjeux, appelle à des positionnements dont les productions économiques, culturelles et sociales sont les marqueurs.

Méthodologie : *Le Backstage Musical* comme modèle autoréflexif

La matière des questions abordées sera puisée principalement dans un projet musical à long terme qui a accompagné la formation progressive de cette recherche.

Dans *CHAU: The Musical*, l'ensemble de musique contemporaine CHAU s'est engagé dans un projet de comédie musicale dont j'ai composé la musique. Le librettiste et moi-même avons imaginé une forme pour et par l'ensemble, où celui-ci se racontait lui-même dans un processus de création collective. L'écriture de ce récit collectif suit les étapes de construction de chaque personnage : un premier entretien semi-ouvert, puis des auditions et essais, enfin les répétitions à proprement parler. Nous appuyant sur la forme réflexive traditionnelle du Backstage Musical, nous avons filmé ces étapes dont les archives ont une double fonction : support de l'écriture du spectacle et matériau visuel projeté durant le spectacle. Elles témoignent donc dans le temps court de la performance du temps long de la production.

En marge de celle-ci, j'ai tenu un journal de bord répertoriant les démarches quotidiennes, du dossier de subvention aux discussions post-création, et les questions qui en découlaient. Ces interrogations ont été les ponts vers des travaux récents sur le métier de musicien. Celui-ci a en effet fait l'objet de nombreuses études tant dans ses formes les plus institutionnelles et structurées (les orchestres classiques avec ou sans chef d'orchestre par exemple) que celle, apparemment plus marginales (les collectifs indépendants), mais très instructives en tant que laboratoires du travail en autonomie.

J'ai donc progressivement pu étendre les questions issues de ma pratique à une problématique plus large. Ainsi, le financement de la musique contemporaine apparaît comme un cas particulier des nouveaux rapports entre les politiques publiques et un marché de la musique en mutation.

La pratique de la musique

Le terme « pratique » désigne ici les modes d'action sur le long terme constitutifs de qui nous sommes. Des références m'ont guidé pour comprendre l'impact de ces pratiques :

Foucault, aux travers des pratiques de liberté, inscrit les processus de subjectivation au cœur des actions et gestes quotidiens, ancrage tant de l'artiste que du citoyen.

Par l'Habitus Bourdieu s'intéresse aux marchés, c'est-à-dire aux échanges de valeur qu'impliquent les gestes les plus quotidiens dans nos relations sociales.

Le courant artistique de la Critique institutionnelle a abordé la critique de l'art par les moyens de l'art, en envi-

sageant les aspects les plus matériels et concrets de ces pratiques. C'est dans ce même souci que j'ai essayé d'englober dans mes observations également les aspects les plus triviaux du financement d'un spectacle.

Dans le cas de la musique vivante, l'objet premier de la production est un son collectif. Cette production culturelle commune positionne le collectif par son esthétique, de même qu'en tant que production d'un bien, le fait entrer dans la sphère d'un marché de ces biens. En raison de ce double statut, l'espace sonore en tant que tel a concentré, dans l'histoire de la musique contemporaine et à la suite d'Adorno, la critique de l'industrie musicale. Le champ de cette musique s'est historiquement construit autour d'au moins deux oppositions :

Par scission dans les musiques dites savantes, les musiques dites contemporaines se sont inscrites dans le modernisme et la rupture, par opposition à la tradition musicale classique. Depuis, le postmodernisme a toutefois largement brouillé ce rapport univoque à l'histoire et à la possibilité de faire table rase du passé.

Le contemporain s'est également opposé à l'actuel (soit les musiques en adéquation avec l'industrie culturelle dominante) par son esthétique.

Mais l'étude de cet espace sonore en tant que tel ne résume pas le débat sur le positionnement des collectifs musicaux. Une extension à la question des conditions de production (capital économique et culturel, forme du travail) me semble révélatrice à une époque où elles sont fréquemment laissées dans l'ombre de la consommation croissante de biens musicaux, notamment sous forme de flux de données.

Parmi les aspects souterrains du spectacle vivant, le mot « Dossier » me semble une notion-clé dans le quotidien des compagnies, en particulier par ce que ce Dossier accompagne les phases les plus longues du processus de production. Au travers de ce document qui établit les bases de collaboration avec les lieux de création, qui appuie les demandes de subvention ou encore qui explique le projet à la presse, c'est une forme de représentation d'une partie du « projet » et de ses participantes et participants qui se dessine.

Le Dossier commence en principe par une description succincte du projet. Cette approche par le *pitching* oriente la démarche : un projet artistique, quel que soit son médium, est verbalisé en entrant dans le Dossier. Celui-ci devient ainsi une pratique, et souvent une profession, en soi.

Le Dossier intègre des éléments permettant de situer dans le relief du champ musical les différents capitaux en jeu dans le financement d'un spectacle. Dans la manière de se raconter, la présentation du collectif est un élément intéressant en terme d'autoréflexivité, les dossiers mettent en avant les qualités nécessaires au champ artistique dont l'économie est fortement structurée par ce que Bourdieu appelle le Prestige.

Ainsi, pour un ensemble de musique contemporaine, les études et professeurs, les prix et distinctions, les noms des collaborations, les labels de disques prennent fréquemment une place importante dans les (auto)biographies.

De même, le concept de visibilité (type de lieu et d'évènements, notoriété des intervenants, public-cible, couverture de presse, etc.) est un des éléments particulièrement mis en avant par les bailleurs de fonds publics ou privés, qui en bénéficient en retour à leur association à des évènements.

Le noyau dur du Dossier est le Budget, qui concentre les tensions entre les enjeux de valorisation du travail, la viabilité du projet, une rentabilité et les soutiens espérés. Dans le cas de CHAU : The Musical, le budget prévisionnel de 250'000 CHF pour deux ans d'écriture, de recherche de fonds et la participation d'une quinzaine de personnes a chuté à 60'000 CHF dans le budget final. C'est ainsi en premier lieu le temps de travail collectif qui est revu à la baisse. Avec le Budget, c'est aussi le mode de fonctionnement de la collaboration et de l'écriture du spectacle qui se reconfigurent.

Les pratiques collectives

Le collectif est un moyen privilégié de situer les pratiques en indiquant avec qui et pour qui nous pratiquons. Pour esquisser une micro-politique des collectifs de musique contemporaine, il faut voir que la musique de tradition écrite organise la production autour de la notion d'Auteur, dont la volonté se manifeste par la partition. Celle-ci est donc un dispositif qui organise la circulation de l'autorité sur l'œuvre parmi le ou la compositeur/trice, l'interprète, le ou la critique, le ou la producteur/trice, l'auditeur/trice,...

En 10 ans, Le fonctionnement de la compagnie CHAU a évolué d'une logique de commande vers des projets plus collaboratifs. Le projet originel du *Musical*, constituait un pas en avant pour s'éloigner du dispositif de la partition, intégrant les mots des membres de l'ensemble, concevant avec eux la construction du personnage et des chansons, utilisant l'improvisation pour construire collectivement certaines scènes. Mais avec l'évolution du budget, le temps de répétition a du progressivement être écourté et des solutions raccourcissant le travail en groupe être trouvées.

Je relève également que l'évolution de CHAU va de pair avec l'intégration d'esthétiques musicales moins associées aux courants dominants de la musique contemporaine, parfois plus proches des musiques actuelles, comme le post-minimalisme américain. De même le choix de la forme d'une comédie musicale plutôt que celui d'un opéra, pour un ensemble au bagage académique pourrait surprendre. Il s'explique toutefois, je crois, par ce repositionnement du débat entre politiques publiques et marché, entre des catégories musicales subventionnées parce que bénéficiant de l'aura de la musique savante et des musiques issues de la production privée. Bien entendu, cette opposition peut sembler limitée puisque CHAU, comme la plupart des compagnies de son genre en suisse romande,

trouve ses soutiens essentiellement dans les subventions publiques et les fondations associées à la création contemporaine. Mais ce glissement tectonique appelle à de nouvelles « stratégies » (bien souvent non conscientes) pour se trouver une place.

Les pratiques collectives autofictionnelles

« Autofictionnelles » condense l'auto-réflexivité d'une étude racontée par ses acteurs avec une volonté de distanciation critique, et le travail de fiction. La démarche auto-réflexive est une action pour se réenvisager, se réinventer.

La mise en scène de ce spectacle musical, met en avant le travail de construction des personnages ainsi que du récit collectif, en écho à la distanciation brechtienne. L'espace scénique est scindé en deux : à l'avant-scène, sur un podium pénétrant le public défilent les personnages. En retrait, un groupe de musique accompagne les chansons. Sur le mur derrière lui sont projetés des extraits vidéos du processus de production.

Les personnages qui s'avancent esquissent, en chanson, une cartographie de l'ensemble, ses complicités, ses choix esthétiques, ses difficultés financières. Ce changement de statut du corps des instrumentistes, habituellement liés sur scène à leur instrument et outil de travail, est aussi une façon de ré-envisager sa propre représentation.

Le groupe de musique est aussi un personnage à part entière. Dans une disposition très frontale et typée en comparaison avec les explorations scéniques des musiques contemporaines, il joue en quelque sorte au groupe.

A l'arrière-scène, l'ensemble est hanté par son double sur un écran où les images rappellent la construction du spectacle.

BIOGRAPHIE

Né en 1976 à Bucarest, Dragos Tara vit en Suisse depuis 1982. Son intérêt pour les collaborations interdisciplinaires et une approche critique des productions culturelles d'aujourd'hui a été stimulé, entre autres, par les deux sciences sociales que sont la musique et le droit.

RECHERCHES EN COURS, ETUDES MASTER ANNÉE 1
PROGRAMME MASTER DE RECHERCHE CCC I
RESEARCH-BASED MASTER PROGRAMME CCC
CRITICAL CURATORIAL CYBERMEDIA

DIALOGUE SPATIONAUTIQUE

AURÉLIEN BALLIF

Le terme « spationaute » désigne un explorateur qui navigue dans l'espace. L'espace—utilisé ici dans toute l'ambiguïté du terme, puisqu'il n'est volontairement pas qualifié et que sa définition reste ouverte—possède comme caractéristique principale le fait qu'il soit pétri d'intentions.¹

Quand j'attends qu'un feu passe au vert pour traverser la route et que j'emprunte ensuite le passage piéton, je fais ce que l'espace attend de moi : je réponds aux attentes de la route, des feux de signalisation, de la peinture jaune au sol. Il en va de même quand je regarde les Alpes à travers des jumelles panoramiques depuis le quai du bord du lac : je fais plaisir aux jumelles, je fais plaisir au quai. Je fais plaisir aux Alpes !

L'espace—qu'on le qualifie de public², construit, urbain, numérique, cybernétique³, ou autre—demande certaines réactions et comportements de ma part. J'essaie, dans la mesure du possible, de répondre à ces demandes. Nous faisons tous de même, en nous pliant plus ou moins de bon cœur aux caprices de cet espace exigeant.

Nous y désobéissons parfois. Nous enjambons cette satanée barrière au bord du trottoir qui aimerait nous faire marcher 10 mètres de plus. Elle nous implore pourtant, mais c'est avec une satisfaction coupable que nous lui faisons la sourde oreille :

- « Tant pis ! »

Il n'est en effet pas possible de remplir les attentes, toujours plus insistantes, de l'espace. Son apparente politesse masque souvent une rigidité malade et péremptoire. Son ton se veut amène, mais en-dessous la menace transpire :

- « Fais plutôt ça, s'il-te-plaît ! »

Cette recherche aimerait verbaliser les paroles de cet interlocuteur discret mais omniprésent. Elle ouvre un dialogue avec l'espace. Elle constitue une interface polyphonique entre lui et moi, entre moi et vous, entre lui et vous.



STOP'N WATCH, 2016

NOTES

1. Bruno Latour, « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », in *Sociologie du travail*, n°4, Paris 1994, p.587-607
2. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Les presses du réel, Dijon 2009 (1998)
3. Jürgen Habermas, *L'espace public*, Payot, Paris 1988 (1962)
3. William Gibson, *Neuromancer*, Ace, New York 1984

BIOGRAPHIE

Aurélien Ballif, né en 1987, vit et travaille à Vevey. D'abord tenté par la sociologie, c'est après un bachelor puis un master à Lausanne qu'il décide de s'inscrire en CCC à la HEAD. Cette formation lui permet en effet d'explorer le monde et l'espace, notamment par le biais de ce projet de recherche pour lequel il endosse le rôle de spationaute, sans jamais quitter vraiment la Terre. Membre du Collectif RATS depuis 2013, il monte avec cette association plusieurs expositions à Vevey et participe aux activités artistiques du collectif.

LA CULTURE N'EST PAS UNE TENDANCE

NAOUEL BEN AZIZA

En quelques années et la crise économique aidant, la « fast-fashion » a changé la relation de l'individu envers le vêtement. L'industrie de la mode, de par sa production intensive, profite d'une main-d'œuvre à bas coût afin de proposer des produits à prix réduits. Zara, H&M, Mango ou Primark, on ne compte plus le nombre d'enseignes proposant une mode discount à des consommatrices en perpétuelle quête de nouveauté.

Vêtements vite achetés, vite portés, vite jetés! Tel pourrait être le slogan de cette économie de l'habillement qui favorise une mentalité liée au gaspillage. La production de mode, dans son format actuel, a un impact économique, social et environnemental catastrophique. Face à ce constat, il paraît nécessaire de trouver des alterna-

tives pour créer un produit de mode durable. Cette durabilité permettrait de développer la créativité, d'adopter un nouveau regard face à l'innovation et de promouvoir les savoir-faire locaux, que l'on retrouve dans les pays dits émergents. Ce mouvement vers un produit individualisé romprait avec les codes de la production industrielle actuelle et encouragerait la création d'une nouvelle économie du vêtement. A travers l'exemple de la *kachabiya*, ce manteau traditionnel tunisien, l'analyse comparative entre production de masse et le « fait-main » devient possible. La confrontation avec une veste H&M reprenant les codes de ce manteau d'origine berbère déclenche une réflexion autour des notions d'éthique, de culture, d'identité et de pouvoir. Les symboles culturels se perdent dans la course

au profit où l'ethnique se fait chic. L'expropriation mise en lumière dessine les contours d'une hégémonie culturelle au travers de cette industrie. Le terme ethnique, souvent utilisé à tort dans la mode afin de promouvoir des vêtements inspirés d'ailleurs, fait vendre puisqu'il connote la différence et l'exotisme.

Quel est la nature du lien entre ici et là-bas ? Que signifie l'évolution de l'histoire de la kachabiya ? Comment cette veste berbère peut-elle devenir une cartographie géopolitique permettant de déconstruire le processus industriel du « fait-main » occidental ? Dans quelle mesure le multiculturalisme sert-il d'alibi à des stratégies commerciales ?

NOTES

1. Arjun Appadurai (Ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1988

2. Dick Hebdige, *Sous-culture: le sens du style*, La Découverte, Paris 2008, p. 5-22

3. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 1980

BIOGRAPHIE

L'art de communiquer, Naouel Ben Aziza en a fait son métier. En 2010, elle obtient le titre de chargée de communication et celui de spécialiste en relations. Passionnée de mode, sa relation particulière au vêtement l'amène à pousser les portes de la HEAD afin de l'analyser. Outre son rôle utilitaire, le vêtement possède une dimension symbolique. C'est l'étude des signes, derrière le langage muet du vêtement, qui l'intéresse. C'est, à ses yeux, un moyen de communication puissant qui peut être lu comme un document et révéler des connaissances cachées.

JE VEUX CONSTRUIRE UN BATEAU

MARIE VAN BERCHEM

Je veux construire un bateau. Faire des liens. Construire un nouveau bateau qui aille de chez moi cap sur là bas (là haut). Naviguer dans les fluctuations et les échanges entre deux (mille) ailleurs. Voguer sur l'eau.

Retour aux sources. Regarder mon nombril et me souvenir des quatre bateaux négriers achetés par mes ancêtres partis de Marseille pour les Caraïbes.

Apprendre le nom des bateaux. Connaître les mots pour rendre visibles les mécanismes les structures les habitudes les descendants de la colonisation de l'oppression. Casser les mots barrières. Construire des mots valises pour partir ailleurs.

Je veux construire un bateau. Bateau mémoire. Plonger dans le ventre gouffre des bateaux négriers. Pas d'esclaves mais se souvenir des bateaux d'esclaves des corps et des cailloux dans le ventre.

Retour à l'eau. Traverser voyager sur l'eau d'un bout de terre à un autre en passant par l'eau l'océan la mer les lacs les rivières. Le gouffre de la mer comme celui des bateaux. Leurs deux (mille) ventres pleins de corps et de mots. L'eau comme la mémoire de l'esclavage et des flux entre mille ailleurs.

Tout lâcher. Accepter de ne pas comprendre. Parler comme on pense. Ecrire comme on parle.

Je veux construire un bateau. Devenir bateau. Faire le pont entre deux lieux deux ici deux (mille) ailleurs par un petit trait sur une carte. Dessiner la carte au rythme des flots au rythme des mots et me faire emporter.

RÉFÉRENCES

Etre opaque comme Edouard Glissant

Décoloniser les mots comme Françoise Vergès

Parler à côté comme Trinh T. Minh-Ha

Construire des ponts comme Chris Marker

Raconter comme un conteur

Me souvenir comme mon père

BIOGRAPHIE

Je suis une femme de vingt quatre ans à la peau blanche comme ici les yeux verts comme l'eau les cheveux bruns comme (mille) là bas (là haut). Je parle avec les mots du français. Je descends d'un vieil arbre encombrant je vais prendre son bois et construire un bateau. Je n'ai pas encore de carte. Je veux perdre le nord trouver l'océan et deux mille ailleurs.

IS ASIA READY TO ARCHIVE?

DUKE CHOI

Recently the South Korean Government will begin sanitizing educational textbooks as a singular history. This revision is problematic and motivational to address issues in activating political archives in South Korea. "There is no political power without control of the archive, if not of memory." The act of contesting history can be seen as

controversial and even defamatory, possibly facing sedition charges under a controversial amendment bill passed under the National Security Law. Grants for art & culture dissent from any political research, thus questioning and undermining the politics of art. "The absence of information bespeaks a historical trauma that defines Asian

Americans.” Rather than analyze the attempts to de-imperialize. The question is, is Asia ready to come terms with the repressed archive?

“How do people in Taiwan, Korea, or Japan think about the Pacific Rim, if they think in those terms at all? What is their topology of Pacific traffic?” The way I see it is that South Korea is a ‘political island’, a theory-metaphor that narrates the constant political discourse of the geostrategic position allowing travel only by sea or air. Does the South Korean society think in terms of the border as an island? Decoloniality requires epistemic disobedience, for border thinking is by definition thinking in exteriority. Why are the archives consistent with social demonstration against the border and its hegemonic control? What is demanding to come into existence is brought to the surface of the current cartography. It was only in 1992 that democracy was restored in South Korea. Another time was between the 12-year autocratic rule overthrown during April 19th 1960 Revolution and May 16th 1961 coup d’état lasting 18-years. Is this need to research the archive mandatory to discuss the unsettled present? Is there a disregard for localized history and intergenerational narratives by simply depersonalizing a politically volatile Cold War past?

NOTES

1. Jacques Derrida (1996) *Archive Fever: A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, 4
2. Peter Feng (2002) *Identities in Motion*, Duke University Press, 17
3. Article 7 of NSL (2012) *Curtailing Freedom of Expression and Association in the Name of Security in the Republic of Korea*, 6.

<https://www.amnesty.org/download/Documents/20000/asa250062012en.pdf>

4. Arjun Appadurai (2000) *Grassroots Globalization and the Research Imagination*, Duke University Press, 6-8
5. Walter D. Mignolo (Sept 2011) *Geopolitics of Sensing and Knowing On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience*, *eipcp /*, para. 19-21. <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>
6. Suely Rolnik (2011) *Archive Mania*, *dOCUMENTA(13)*: 100 Notizen – 100 Gedanken, 8

BIOGRAPHY

Duke Choi (b.1989 in Los Angeles) did his undergraduate studies at California Institute of the Arts by 2011. He re-migrated to South Korea on a three-month visa and began to answer the questions of why his grandma immigrated to Los Angeles in 1968. From her brother’s wedding shown by his widow, appeared a man with a cane and a leather jacket. Briefly mentioned as a politician, he was first voted Seoul Mayor after the 1960 April Revolution and jailed during the May 16th, 1961 *coup d’état*. This hinted toward some political questions but not the full extent of my grandma’s motivation to leave. Duke nomadically traveled on toward Mongolia to work with the Blue Sun Contemporary Artists in a three-month residency. He began to practice throat singing and drew shamanistic cartographies. After, he initially went back to South Korea and failed to extend his Mongolia visa for three-years to work on an Art Village. Instead he was eligible for a South Korean citizenship allowing a five-year research and digital archival process on the biography of Kim Sangdon. He is now in Switzerland formulating a thesis and producing an essay film with the material.

COUNTER-NARRATIVES IN CLIMATE POLITICS

MARGUERITE DAVENPORT



COP21 Protest at Place de la Republic, Sunday November 29th, 2015

My research is an extension of my studies in social movements, with a specific interest in political ecology, climate politics and sites of contestation and resistance.

The context of my research takes place in the framework of a search for place. Place has become increasingly important in my research, and so I try to contextualize my work in terms of my location in Geneva. My contextual work in alternative agriculture in Geneva, has largely inspired this track of my research, with a previous background in inter-

national environmental agreements and climate politics at the United Nations, and more recently in urban gardening.

My research questions include how do counter-narratives emerge in climate politics at the local level? How do they manifest into sites of resistance?

The interdisciplinary approach of this research project includes the disciplines of interventionist and participatory art practice, critical theory, sociology, political science and political ecology.

My methods include the use of space to intervene, to claim space, to collaborate around themes of urban agriculture and education. I am potentially interested in collaborating with the Maison Baron in Acacias to create an urban garden site where classes and exchanges can take place with interdisciplinary artists. This will also result in a conversational mapping of land appropriation in the Geneva area, as well as a mapping of sites of resistance of collective urban agricultural sites. I am interested in sites of exchange and collaboration, and so this may involve collaboration with activists working on climate politics and similar gardening interventions in Paris.

BIBLIOGRAPHY

- Naomi Klein (2015) *This Changes Everything. Capitalism vs. The Climate*, Simon & Schuster
- T. Janoski et al. (eds.) (2005) *The Handbook of Political Sociology*, Cambridge University Press
- J. Hollander & R. Einwohner (2004) "Conceptualizing resistance" *Sociological Forum* 19 (4), 533-554
- P. Goy (2001) *Political Opportunities, Social Movements, and Democratization*, Elsevier / JAI
- L. Fioramonti (2012) *The Age of Participation: Civil Society, Democracy, and the New Frontier of Civic Mobilization*, Bloomsbury Academics

BIOGRAPHY

My work has oscillated from artistic practice to sociological research to political studies, in search of new mediums to critique and explore political engagement, often connected to environmental and ecological issues. After studying political science and african studies during my bachelors, I lived and worked in Kenya for a year under a grant from the Davis Foundation. I then moved to Switzerland to continue my studies, completing my Masters at the Graduate Institute of International and Development studies where I wrote my Masters thesis on the climate justice movement. Since graduating in 2014, I have been exploring artistic mediums, alternative discourses and counternarratives in climate politics, which I hope to expand on in the CCC.

UNDER THE SKIN OF A TOXIC-RED LAGOON

RAPHAËLLE MUELLER

« We have, by extension, also entered a new geo-photo-graphic era in which polluted environments have been transformed into vast photosensitive arrays that are registering and recording the transformations brought about by modern industrialisation and its contaminating processes. »

Susan Schuppli, *Extreme Images*, Central Saint Martins, 21st Century Photography (conference paper June 5, 2015)

Le point de départ de cette recherche est une photographie d'un lac de résidus de bauxite (extraction d'aluminium) en Roumanie - caractéristique par sa couleur rouge due à sa forte teneur en substances toxiques - que j'ai réalisée lors d'une mission de repérage des vestiges industriels post-soviétiques en 2014. Constatant le fort impact visuel mais néanmoins « surfaciel » du médium image, cette recherche vise à étendre l'excavation de la surface sémantique de cette photographie aux strates biologiques et géologiques du terrain dont elle est issue.

Ce projet exploratoire vise ainsi à articuler un cas spécifique de violence anthropique (crime environnemental) avec une production artistique, par l'utilisation de la matière boue (toxique) comme un schéma de couleur, qui devient alors un élément structurel et constitutif dans la photographie couleur. La photographie est alors conçue comme connexion conceptuelle entre écologie, géologie, biologie et culture visuelle, considérant la pollution comme une nouvelle esthétique.

Ce lac de résidus de bauxite est, malgré sa force visuelle, un silence épistémique, que l'on pourrait qualifier de « slow violence », soit un désastre non médiatico-spectaculaire. L'exploration que je souhaite effectuer se situe à la conjonction de trois types de témoins :

1. les témoins oculaires (scientifiques, philosophes, population locale) par le biais de différentes narrations en co-activité;
2. l'appareil photo (et sa pseudo-objectivité) en tant que témoin technique de la prise de vue;
3. le « témoin matériel » (« material witness », selon la définition de Susan Schuppli), soit les agents non-humains mais néanmoins « actants » que constituent cette eau et boue contaminées.



Raphaëlle Mueller, *View of a toxic red lake*, 2014 (Digital photography)

Une étude approfondie des sédimentations par la récolte d'échantillons permettra de mettre en lumière si et quelles formes de vies subsistent au sein de ces conditions physico-chimiques particulières, soit quels types d'espèces y co-existent et co-évoluent, actant un point de vue de la bactérie en tant que « témoin matériel ».

BIOGRAPHIE

Photographe et plasticienne. 1984.

Intéressée par la croisée des systèmes sociaux et naturels - plus particulièrement de l'action de l'homme sur la nature (le monde comme un laboratoire) -, elle opère dans l'articulation nature/culture, organique/synthétique. Son travail se situe à l'intersection de la fiction et de la réalité, et elle mène notamment des expériences basées sur le temps qui intègrent divers médias et objets tels la vidéo, la photographie d'organismes vivants, voire même des minéraux synthétiques (procédures de minéralisation).

OPACITÉS

JULIA PECHEUR

En 1909, Abbott Handerson Thayer publie un ouvrage sur le camouflage animal, dans lequel il distingue l'une de ses formes : la contre-illumination. Ce phénomène, aussi appelé loi de Thayer, se caractérise par l'usage que font certaines espèces animales, qui y sont prédisposées par nature, de la lumière diurne ou nocturne, afin d'apparaître plats, sans reliefs et ainsi, par production d'une image de soi, d'une « opacité », se rendre inidentifiables, se soustraire à la vue d'un prédateur.

De la découverte de ce phénomène naît l'intérêt pour des pratiques ou des pensées de « l'opacité » observables en dehors du monde animal, pour des postures ou expériences comparables qui, ténues, se maintiennent entre le visible et l'invisible, l'apparition et l'effacement, le manifeste et l'absent, l'opaque et l'assimilable, etc.

En réponse, par exemple, aux logiques d'assimilation, d'homogénéisation ou d'universalité à l'œuvre actuellement, il s'agira de saisir les caractéristiques, complexités, enjeux et vertus relationnelles des prises de positions en faveur de l'opacité, du neutre ou de la discrétion dans leurs dimensions éthiques, poétiques, philosophiques et politiques—entre-autres—et de comprendre comment ces postures définissent et régissent un certain rapport à l'altérité, voire même comment elles inviteraient, à terme, à remettre en question la pertinence même d'une pensée de l'altérité aujourd'hui.

Cette recherche vient s'inscrire dans le prolongement du mémoire de Bachelor intitulé *I/O*, qui prenait la figure

de la boîte noire comme paradigme pour étudier un corpus d'œuvres d'art majoritairement contemporaines, et qui développait un propos autour de l'objet opaque comme objet relationnel par excellence.

Cette fois-ci, elle prendra notamment comme point de départ les notions d'opacité (droit qui garantit à chacun la conservation de son « épaisseur psycho-culturelle »¹) et de relation (« quantité finie de toutes les particularités du monde »² exposées dans les écrits d'Edouard Glissant, ainsi que dans les cours de Roland Barthes sur le neutre (décrit comme ce qui déjoue le paradigme, la binarité) ou encore la notion de discrétion, développée par le philosophe français Pierre Zaoui dans l'essai du même nom.

NOTES

1. Clément Mbom, « Edouard Glissant, de l'opacité à la relation »
2. <http://edouardglissant.fr/relation.html>

BIOGRAPHIE

Après de courts passages dans deux écoles d'art françaises, Julia intègre la HEAD pour y finir son Bachelor en arts visuels, puis entre au CCC dans le but d'y poursuivre les recherches entamées dans le cadre du mémoire de Bachelor - exercice qui l'a confortée dans le désir de mettre la pratique de l'écriture au cœur de son travail. Aussi, elle participe ponctuellement à la conception et à la rédaction d'articles pour une revue papier initiée par des étudiants de l'Ecole Nationale des Arts décoratifs de Paris.

SELECTION/EXCLUSION-ΕΠΙΛΟΓΗ/ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΣ

ADELINA TSAGKARI

« Il n'y a pas d'archives sans destruction, on choisit, on ne peut pas tout garder. Là où on garderait tout, il n'y aurait pas d'archives. L'archive commence par la sélection, et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archive sans violence. Cette violence n'est pas simplement politique au sens où elle attendrait qu'il y ait un État désignant des fonctionnaires qui ont compétence reconnue. Non, cette archivation a lieu déjà dans l'inconscient. Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc. »¹

La violence de la sélection commence déjà avant l'économie de la mémoire, avec l'économie du regard. « En psychologie, l'observation, c'est la prise en compte de certains éléments du réel à l'exclusion d'autres »². Donc la trace est déjà objet d'une sélection, consciente ou pas. Cette trace, comme Derrida l'indique, devient archive mnésique lorsqu'elle est « sélectionnée, interprétée, remémorée ».

Je dirais quand elle devient souvenir, en condamnant à l'oubli les traces non sélectionnées. Ces souvenirs qu'on a choisis de mémoriser vont se re-diviser, entre ceux qu'on va garder pour nous et ceux qu'on va partager avec le monde, en témoignant oralement de ce qu'on a vu/vécu. Si le témoignage est « jugé comme digne »³ pour être conservé dans le temps, il va être mis en matière, il va être archivé. La phase finale serait la sélection institutionnelle, étatique de certaines archives pour créer de l'histoire, de l'historiographie.

Plusieurs questions se soulèvent en analysant ces différentes étapes de sélection par exclusion :

- Comment penser l'histoire comme un « milieu »⁴ de destruction, d'autorité, de violence, d'instrumentalisation?
- Comment séparer l'archive de son « principe nomologique »⁵, « l'arkhe-αρχή du commandement »⁶ auquel ses racines étymologiques la renvoient?

NOTES

1. *Collège iconique. Trace et archive, image et art*, transcription d'une conférence avec Jacques Derrida, Ina Editions, Paris 2014,

p.24 de la version PDF http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf

2. Observation (psychologie)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Observation_%28psychologie%29

3. « Histoire » Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Culturel en langue française*, tome D-L, Le Robert, 2005, p.1645

4. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions Points, Paris 2010, p.189

5. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris 1995, p.11

6. *ibid.*, p.12

BIOGRAPHIE

Née à Athènes, où j'ai vécu jusqu'à mes 18 ans. Le choix de faire mes études en France changera Αδελίνα en Adelina, un nouveau personnage qui apprend à travailler, vivre, aimer en Grèce sans être là-bas. Trois ans passent à Valence pour obtenir un diplôme aux beaux-arts et encore un pour partir en Erasmus en Suisse. Plus un qui est pas encore venu pour finir et recommencer.

THE GAME

TINA WETCHY

The Survey on the European Population published on October 2nd by EuroStat shows that the number of women has reached an all-time low at the turn of the decade and plummeted by an average of 11,3% over the past five years. Compared to the previous census, two trends clearly stand out: Scandinavia has joined the club of those Member-States with a two-figure decreasing rate, whereas the Shore is getting slowly repopulated, with female prevalence going up 2,6% in the South Bank region. Following the publication of the survey, several European MPs, all of them conventional, harshly criticized the European executive, arguing that the current regulatory environment was not favorable to the economy and largely inconsistent with the line of argument developed by the European Council of States on the Woman Question. At the press conference, they urged the ECS to revamp its quantitative easing policy, with the view to protecting makers of conventional women and supporting derivative markets. This would help them stave off any threats of bankruptcy, at least in the short term. For the first time, neither conventional nor r-MPs brought up any failure of compliance with the Treaty on the Conservation of Conventional Population. Nor did they broach the question of women quotas, which discussion as a bill of law was tabled earlier in the year. According

to one specialist working at Greenpeace, which recently published a comprehensive study (Conventional Heritage Law Enforcement from the XXI-Century to the present: a Comparative Perspective), this is further evidence that we are fighting a losing battle for human biodiversity and the safeguarding of women. Timing was carefully chosen: the survey is going public one week after the hunting season was declared open.

RÉFÉRENCES

Lysistrata, Aritstophane, Editions Arléa (2012)

The Posthuman, Rosi Braidotti, Polity Press (2013)

No Future, Queer Theory and the Death Drive, Duke University Press (2004)

BIOGRAPHIE

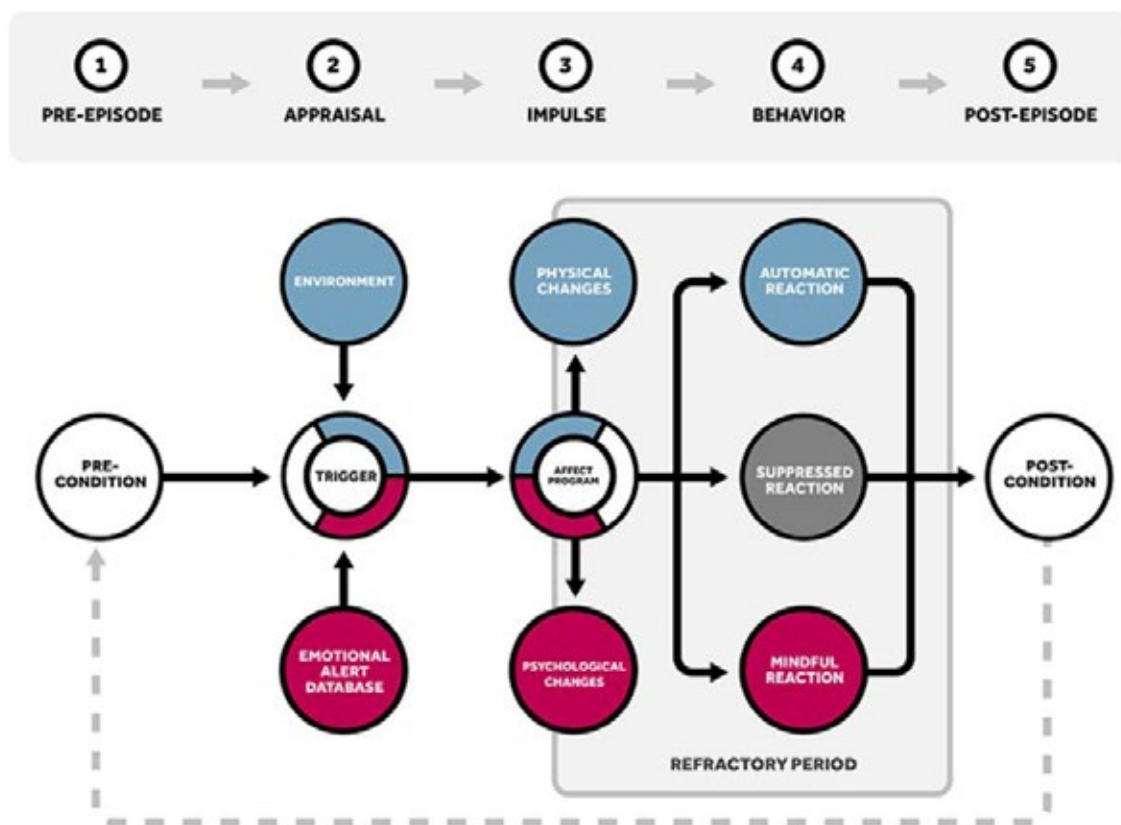
Another night dancing at Berghain and Tina's guts and brains somehow reconciled. In the process, she went matthew-b-crawford and traded a European competition lawyer career for bike mechanics and permaculture. She likes to consider fiction as an entry point to fundamental research; as a form of critique; as a way out of critique. Her research obsessions build on feminism, reproductive politics and chaos.

THE FEAR OF *EMOTIO*

Yael Wicki

The history of the West is the history of increasing emotional control.¹ This assumption unites almost every theory of the history of emotions according to Barbara Rosenwein.² The fear in Western Europe of the uncontrollable *emotio* taking over the proudly evolutionary cultivated *ratio*, especially after shocking events like the rise to power of fascism in the 20th century³, but starting much earlier with the emergence and shifting of moral codes in the European Middle Ages⁴, resulted in a wide overall suppression and fear of so called negative emotions⁵.

As a metaphor I propose to look at emotions as equal to chemical substances and conclude: Something that exists cannot be suppressed to make it disappear and through inhibition will build up pressure and heat till it explodes. As a borderline patient this is an everyday reality of my *affect household*⁶, especially in relation to emotions like fear, anger and anxiousness. Emotional suppression releases stress hormones in the human body, which inhibits reasonable thinking, and by that is effecting and can damage surrounding relationships, environment and activates the



Emotional Episode Timeline. Design by Eve Ekman & Joe Flumerfelt

cardiovascular system inside us in a way that produces long-term chronic illness, which reciprocally releases more stress hormones again⁷.

Borderline is an emotional personality disorder whose patients feel more emotions, more easily, much deeper and longer.^{8,9} The appraisal system of borderline patients is heightened compared to the norm. Emotions for us are more difficult to control and qualify.^{10,11} Hence borderline patients point out the differences between the various emotional states more exaggerated and therefore clearly.

To understand the logic and reason behind the emotion is one of the keys to understanding human behaviour. As a person with an emotional personality disorder experiencing and researching this condition simultaneously, what can I learn about the fear of the so-called negative emotions? And how could understanding this fear have a socio-political relevance?

NOTES

1. Jan Plamper (2012) *Geschichte und Gefühl, Grundlage der Emotionsgeschichte*, Siedler Verlag, München, Barbara Rosenwein, footnote 138, 79
2. *Ibid.*, Barbara Rosenwein, 79
3. *Ibid.*, Lucien Febvre, 55, 64
4. *Ibid.*, Norbert Elias, 62
5. *Ibid.*, Lucien Febvre, 55
6. *Ibid.*, Norbert Elias, 62-63

7. Mario Beauregard, Johanne Lévesque, Pierre Bourgouin (2004) 'Neural basis of conscious and voluntary self-regulation of emotion', Mario Beauregard (ed.) *Consciousness, Emotional Self-Regulation and the brain*, John Benjamins Publishing Company, 163-194

8. Marsha Linehan (1993) *Cognitive-behavioral treatment of borderline personality disorder*, Guilford Press, New York, 43

9. Shari Manning (2011) *Loving Someone with Borderline Personality Disorder*, The Guilford Press, 36

10. <http://www.borderlinepersonalitydisorder.com/what-is-bpd/bpd-overview/>

11. *F60.3 Emotionally unstable personality disorder* <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/F60.3>

BIOGRAPHY

After five years in Amsterdam, new dreams and a BA in Graphic Design from the Gerrit Rietveld Academy, Yael Wicki decided to move back home to start the next chapter of her life. Just one year later she had a nervous breakdown and was diagnosed with borderline-depression. Everything had to change from this point on. Knowing and learning about this new unpredictable condition has transformed the way she had to look at herself and her high intensity workflow as artist, curator and graphic designer. This chapter is about living with borderline-depression and understanding its overall impact through neuro-scientific findings, philosophy and the history of emotions.

ACTES DE RECHERCHE
ÉDITION 2016

Programme Master de recherche CCC
Haute école d'art et de design – Genève
Professeure coordinatrice : Doreen Mende
Faculté : Pierre Hazan, Gene Ray, Anne-Julie Raccoursier
Chercheurs associés : Kodwo Eshun, Aymon Kreil, Marion von
Osten, Denis Pernet
Assistants : Cécile Boss, Eric Philippoz, Janis Schroeder

Édition et réalisation : Cécile Boss, Janis Schroeder
Relectures : Cécile Boss, Eric Philippoz, Gene Ray, Janis Schroeder
Maquette : Janis Schroeder, Sophie Pagliai
Parution : mai 2016, tirage 150 exemplaires
Imprimerie du Cachot, Grand-Saconnex, Genève